



REVISTA DE  
LOS MUSEOS  
DE ANDALUCÍA  
AÑO VII Nº 11  
OCTUBRE 2009 PVP: 6 €

**mus-A**

MISCELÁNEA  
JURÍDICA PARA  
MUSEOS





mus-A  
**11**  
MISCELÁNEA  
JURÍDICA  
PARA MUSEOS



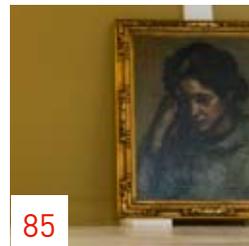
8



14



60



85

# mus-A 11

EDITORIAL 5

## MEDITANDO EL MUSEO

ESA LÍNEA QUE HACE TEMBLAR A UN HOMBRE 6  
ISAAC ROSA

## ENTREVISTA

ADQUISICIÓN DE BIENES CULTURALES: LAS CASAS DE SUBASTAS EN ESPAÑA 8  
CONVERSACIÓN CON JAIME MATO Y JUAN VÁREZ

## DOSSIER. MISCELÁNEA JURÍDICA PARA MUSEOS

### LEGISLACIÓN

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL RÉGIMEN JURÍDICO DE LOS MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL Y GESTIÓN AUTONÓMICA EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE ANDALUCÍA 36  
CONCEPCIÓN BARRERO RODRÍGUEZ

PRINCIPALES ASPECTOS DE LA ORDENACIÓN JURÍDICA DE LOS MUSEOS LOCALES ANDALUCES 41  
EDUARDO CARUZ ARCOS

### LEGISLACIÓN APLICADA A MUSEOS

LA SEGURIDAD EN LOS MUSEOS 46  
MANUEL CAMPOS RAMÍREZ Y MARÍA PAZ VILLALBA BÉJAR

ESTRATEGIAS, ORGANIZACIÓN Y RESPONSABILIDAD CIVIL EN LOS MUSEOS 52  
ALFREDO STAMPA

ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA LEY ORGÁNICA DE PROTECCIÓN DE DATOS APLICADA A LOS MUSEOS. RESPONDE: JAUME CABECERANS 60  
JAUME CABECERANS CABECERANS

DERECHOS DE AUTOR EN LAS INTERVENCIONES ARQUITECTÓNICAS DE INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS 67  
ALFONSO GONZÁLEZ GOZALO

### LEGISLACIÓN APLICADA A COLECCIONES

LA USUCAPIÓN COMO MODO DE ADQUISICIÓN DE OBRAS EN LOS MUSEOS 73  
IGNACIO PÉREZ DE AYALA BASÁÑEZ

PROPIEDAD INTELECTUAL Y CULTURA LIBRE: *COPYLEFT* Y LICENCIAS *CREATIVE COMMONS*. EL *COPYRIGHT* Y LA PROPIEDAD INTELECTUAL 81  
CARLOS ROMERO

EL SEGURO DE LA OBRA DE ARTE 85  
ISABEL BENNASAR CABRERA



## MUSEOLÓGICA. TENDENCIAS, MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

NOTAS SOBRE EL CAI 112  
PABLO JULIÁ

EL CAI EN LOS FESTIVALES DE CINE 114  
PABLO JULIÁ

ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN DIGITAL EN LAS INSTITUCIONES CULTURALES 116  
JUAN FREIRE

LA CLONACIÓN DE OBRAS DE ARTE: CONFLICTO ÉTICO A DEBATE EN CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN 120  
ANTONIO RUIZ CONDE, M. A. GONZÁLEZ GODOY Y P. J. SÁNCHEZ SOTO

UN PASO FIRME HACIA LA GESTIÓN INTEGRAL DE LOS ARCHIVOS DE LOS MUSEOS 123  
M<sup>ª</sup> EUGENIA FLORES VALS Y ALEJANDRO GIJÓN LÓPEZ

120 AÑOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE ATENAS 127  
EDUARDO GARCÍA ALFONSO

## MUSEOLÓGICA. COLECCIONISMO / ADQUISICIONES

LA COLECCIÓN BONSOR 132  
ANA GÓMEZ DÍAZ

LA COLECCIÓN CASA DE ALBA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA 136  
ANTONIO ÁLVAREZ ROJAS

## PERSONAJES

PELAYO QUINTERO ATAURI 140  
JUAN ALONSO SIERRA

## INTERVENCIONES

LOS AJUARES DE LA NECRÓPOLIS DE "LA JOYA" Y SU PROYECTO DE INTERVENCIÓN INTRODUCCIÓN. LA NECRÓPOLIS ORIENTALIZANTE DE "LA JOYA" (HUELVA), SÍMBOLO DEL MUSEO DE HUELVA 143  
JUANA BEDIA GARCÍA Y CONSTANZA RODRÍGUEZ SEGOVIA

## SINGULARES

FUNDACIÓN DE GADIR Y BAILARINA DE GADES, DOS DIBUJOS DE RAFAEL ALBERTI 146  
AUXILIADORA LLAMAS

EL MATRIMONIO SEDENTE DE ORIPPO 149  
MANUEL CAMACHO

## PROYECTOS Y EXPOSICIONES

ENTREVISTA A JAMES TURRELL 154  
JIMENA BLÁZQUEZ

## RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

ARS DELINEANDI O EL ARTE DE DIBUJAR. UNA APROXIMACIÓN A LAS COLECCIONES DE DIBUJO DE LOS MUSEOS ANDALUCES 158  
RICARDO TENORIO

ADMINISTRACIÓN Y DIRECCIÓN DE LOS MUSEOS: ASPECTOS JURÍDICOS 159  
IGNACIO PÉREZ DE AYALA BASÁÑEZ

PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA. OCTUBRE-DICIEMBRE 2009 160



**mus-A**  
REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA  
Nº 11  
OCTUBRE 2009

EDITA  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía  
Dirección General de Museos y Arte Emergente

CONSEJO DE REDACCIÓN

PRESIDENCIA  
Pablo Suárez Martín  
DIRECTOR GENERAL DE MUSEOS Y ARTE EMERGENTE

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

COORDINACIÓN EDITORIAL  
María del Mar Angosto Acuña  
Miguel Ángel Navarro Oliva

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

SUPERVISIÓN TÉCNICA  
Francisco José Romero Romero

FOTO PORTADA  
Antonio Pérez Gil

FOTOS DEL DOSSIER  
Antonio Pérez Gil  
Montaje de la exposición. *La Aventura modernista  
en las colecciones del Museo Nacional de Arte  
de Cataluña.*  
Museo de Bellas Artes de Sevilla

TRANSCRIPCIÓN CONVERSACIÓN  
Stenotype España s.l

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Manigua

IMPRESIÓN  
Tecnographic

DISTRIBUCIÓN  
Aturem-CEDEPA s.l.

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

Para envío de colaboraciones o información, remita su nombre y apellidos, dirección, código postal y ciudad a:  
Revista **mus-A**  
Dirección General de Museos y Arte Emergente  
Consejería de Cultura  
Levies 17, 41004 Sevilla  
musa.ccul@juntadeandalucia.es  
[www.museosdeandalucia.es](http://www.museosdeandalucia.es)

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

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

“Para refugiarse, nada como un museo”  
Isaac Rosa

No sé si es muy ortodoxo comenzar un editorial con una cita textual extraída de uno de nuestros artículos, pero si esta sección “va” de decir lo que uno piensa, lo que la revista piensa, creo que la licencia es pertinente. Un día tendremos que publicar algunas ideas sobre lo mal que se llevan el patrimonio y la velocidad, Isaac Rosa ha puesto ya la pica en Flandes.

Continuamos un nuevo número buscando miradas significativas al mundo de los museos. En esta ocasión, hemos elegido llamar la atención sobre la cantidad de derechos y obligaciones que rodean a nuestras instituciones. Desde el propio momento de su nacimiento hasta cuando abren sus puertas para que entre el público o realizan sus actividades, o incluso cuando se encuentran cerradas sus salas pero las reproducciones del patrimonio que alberga navegan libres por la ciberesfera; cada ladrillo, cada texto, cada sala, cada cámara, cada cola, cada anuncio, cada obra, cada trabajador, cada visitante, todas y cada una de las miles de extensiones en las que se manifiestan los museos son ocasiones donde están vigentes multitud de aspectos jurídicos, seamos o no conscientes de ello.

Por esta razón, nos ha parecido interesante ofrecer en nuestro *dossier* un primer bloque de artículos sobre marcos jurídicos genéricos, atendiendo, por un lado, a la entrada en vigor del actual Estatuto de Autonomía de Andalucía, con sus nuevas leyes de Museos y de Patrimonio Histórico, y, por otro, a los museos locales. En un segundo apartado, tratamos la legislación aplicada a algunos aspectos más concretos, como son la seguridad en el recinto, la condición de sujetos con responsabilidad civil, en qué medida nos afecta el auge que ha cobrado el tratamiento y atención de las bases de datos desde la entrada en vigor del texto legal específico que las regula, y un primer acercamiento a la propiedad intelectual, aunque a un aspecto mucho menos tratado que el resto: la arquitectura y sus consecuencias para nuestros museos en tanto que edificios titulares de derechos en vigor. Finalmente, dedicamos el último bloque a uno de esos aspectos concretos que, debido a su calado, hemos creído necesario destacarlo con particular atención: la legislación aplicada a los fondos museísticos. Nos centramos aquí en algunos temas que no son muy conocidos, pese a la cada vez mayor difusión que tienen estos contenidos, como, por ejemplo, la usucapión, figura jurídica por la que más de una obra ha pasado a ser propiedad de un museo, especialmente en los casos de las instituciones que tienen un origen histórico; de nuevo a la propiedad intelectual, pero a un aspecto mucho menos tratado que el resto, la arquitectura y sus consecuencias para nuestros museos en tanto que edificios titulares de derechos en vigor; los derechos

de reproducción y las licencias que ofrecen un contexto jurídico que prima la divulgación pero siendo respetuosos con los autores; y, ya, por último, un asunto que todo el mundo da por asumido pero que jurídicamente posee muchos vericuetos que son bastante menos públicos, los seguros de las obras de arte.

Nuestro tratamiento monográfico se complementa, como siempre, con otras visiones enriquecedoras del patrimonio: los primeros pasos de un proyecto que va a permitir poner en valor para el público general un aspecto hasta ahora minoritario de nuestras instituciones, sus archivos documentales y bibliotecas especializadas; un artículo muy interesante sobre cómo el uso de la tecnología puede ponernos en una coyuntura ética similar a la que se da en otros campos de la Ciencia; otro, sobre el cumpleaños de una institución histórica dentro de los museos, el Arqueológico de Atenas; y una reflexión acerca de las últimamente imprescindibles redes sociales y la manera en la que pueden ayudar a nuestros museos a llegar a más personas.

El otoño sevillano se inaugura, entre otras, con una muestra inédita sobre una de las colecciones de arte más relevante de nuestro país, acorde con la importancia histórica de la casa nobiliaria que es su titular, la Casa de Alba. En otra escala, pero muy significativa por la diversidad y calidad de los fondos museísticos en sí y por lo que supuso para la Arqueología en nuestro país y, especialmente, en Andalucía, también nos hacemos eco de otra gran colección, de gran significación historiográfica, la de la Casa Museo Bonsor.

Pelayo Quintero fue uno de esos personajes que con tanto voluntarismo y rigor como carencia de medios consiguió levantar uno de nuestros museos más queridos y cuya vida se vio marcada por una de esas paradojas que nos tiene deparado el destino. Para cerrar nuestro número, nos fijamos de manera particular en unas piezas de altísimo valor arqueológico y recientemente restauradas, las de la necrópolis orientalizante de La Joya; en cómo un gesto de cariño y su plasmación en piedra puede poner en marcha una línea de investigación que a juzgar por el papel que juegan las pistas y los indicios casi nos coloca en un puzzle policial, muy bien relatado en el artículo; y en dos dibujos de Alberti que alberga el Museo de Cádiz y que nos sitúan al poeta portuense en la Cádiz más mítica y mediterránea. Cerramos por último este número con un ejemplo de que el arte actual, el que realizan nuestros contemporáneos, a diferencia de lo que piensan algunos, sí es capaz de hacer preguntas mediante la emoción y de situar el debate en el ámbito del ser humano y su capacidad de trascendencia. De nuevo, esperamos que os guste.

# ESA LÍNEA QUE HACE TEMBLAR AUN HOMBRE

ISAAC ROSA Escritor

PARA REFUGIARSE, NADA COMO UN museo. Para encontrar cobijo frente a cualquier amenaza, lo mismo una tormenta que un ataque de tristeza, ningún lugar mejor en nuestras ciudades que un museo. Cualquier museo, pues todos, por pequeños y modestos que sean, ofrecen algún rincón que sirva como refugio a prueba de todo. En las ciudades actuales, donde cada vez queda menos espacio público habitable y apenas hay lugares donde se pueda estar sin hacer —simplemente estar—, al que huye le queda el escondite de esa sala tranquila donde sentarse frente a alguna obra de arte y ganar ese paréntesis al mundo.

Mis mejores recuerdos asociados a museos comparten esa condición de refugio a que me refiero. He visitado muchos museos, y en la mayor parte de visitas no huía de nada, pero si hago memoria aparecen en primer lugar esos momentos en que me salvé gracias a una pieza, un retrato, una colección o tesoro que me acompañaron durante varias horas mientras afuera la vida seguía.

Tardes en el Prado, por ejemplo, donde amortiguaba la soledad de mis primeros meses en Madrid. Domingos atrincherado en alguno de los formidables museos

londinenses, donde curarme las heridas laborales cuando viví en la capital británica. Una isla de silencio y belleza descubierta en el Sofía Ímber de la tumultuosa y agresiva Caracas. O incluso unas horas de calor en una Varsovia a veinte grados bajo cero que me permitió conocer el interesante Museo Nacional.

Por desgracia, cada vez es más difícil hacer de un museo refugio, sobre todo en esos grandes almacenes de arte que, bajo pretexto de su “apertura” al exterior, consiguen que la estridencia del exterior se contagie a sus salas. Es algo que lamentablemente ocurre con muchos museos hoy, sobre todo esos museos de vocación internacional que dicen “competir” con otros centros, que hacen del número de visitantes la medida de su éxito y necesitan ser continuamente noticia, el centro de atención mediática, como si desconfiasen de sus atractivos originales.

No soy un inmovilista, y por el contrario aplaudo ciertas acciones de “apertura” que democratizan la experiencia cultural integrando un componente educativo. Pero deploro la transformación de ciertos museos —o la orientación inicial de los de nueva creación— que parten de una concepción mercantilista y espectacular

del arte expuesto, y que se equiparan con ese otro espacio que ya es el eje urbano de nuestras vidas: el centro comercial. Me disculparán, pero ciertos museos son el equivalente culto del *mall*, y cumplen funciones similares.

El problema no es que cambien los museos, allá sus promotores. El problema es que ese cambio tiene un efecto pedagógico, nos educa en una manera de relacionarnos con los museos, con todos. Cambia nuestra forma de visitar un museo, y esa nueva forma la aplicamos por igual a todos los espacios expositivos.

Hoy visitamos un museo al mismo paso y con la misma mirada con que recorremos una ciudad o un paisaje. No para ver sino para reconocer, no para descubrir sino para encontrar lo ya conocido, no para pasear sino para seguir el itinerario marcado con flechas, lo que acaba convirtiendo la experiencia en algo decepcionante por previsible, enfriada la posible emoción a partir del *efecto turifel* que Sánchez Ferlosio diagnosticó años atrás: ese mecanismo perverso por el que el ojo no ve, sólo identifica y reconoce, de manera que el recuerdo de lo ya visto en fotografías se anticipa a la visión en vivo, distorsionando la percepción y volviéndola redundante, y

Tras leer con atención el texto de Isaac, hemos preferido publicarlo sin más, dejar en blanco un espacio para la evocación de sus palabras, uno más, y permitir que cada lector lo ilustre con sus propias imágenes, que busque en el refugio de su memoria las obras y los museos que a cada uno le den calor y consuelo...

por tanto insatisfactoria (“vaya, yo pensaba que era más grande”, es un comentario que se oye mucho en las salas de museo). En el caso del arte, además, prevalece la marca sobre la obra, y el objetivo es ver “un Velázquez”, “un Rembrandt”.

Visitamos museos, edificios históricos, miradores “espectaculares” o rincones singulares con afán acumulativo, ansiosos por cubrir una etapa y pasar a la siguiente. Sumamos museos, obras ya vistas, como sellos que cumplimenten las páginas del pasaporte turístico.

Allá cada uno con su forma de visitar el museo, dirán ustedes. Ellos se lo pierden por conducirse así. Cierto, pero esa agitación la sufrimos todos, pues la transformación del espacio de exposición, de la propia disposición de las obras, y el trasiego de cazadores de instantáneas, hacen peligrar esa condición de refugio que algunos todavía buscamos.

Y sin embargo, pese a todo, hasta en el museo más estridente sigue siendo posible encontrar un rincón para la emoción, un escondite fuera de horario o de los recorridos obligatorios, donde experimentar aquella impresión del poema de Cortázar:

*busco esa línea que hace temblar a un hombre en una galería de museo*

Yo he sentido ese temblor en muchas ocasiones, y gracias a esa línea que sacude me he salvado en más de una ocasión, he respirado en el refugio.

En ese sentido, mi mayor deuda la tengo con los museos de Londres. Viví durante un año allí, una estancia que ya era en sí misma una huida, y que se convirtió en una temporada personalmente muy difícil, llena de momentos bajos y con una situación laboral bastante penosa. Pero Londres, al mismo tiempo que una de las ciudades más duras de habitar, es también una de las que más y mejores refugios ofrece.

Durante un año visité, un par de veces por semana, la mayor parte de museos de la capital británica —todos ellos de entrada gratuita, por cierto, lo que facilita mucho ese refugio y subraya su condición de espacio público—, tanto los grandes como los más recónditos, y en todos encontré aire respirable, un techo protector, unas horas de silencio y belleza.

Pero de entre todos ellos recuerdo con más emoción la Tate Gallery, hoy convertida en Tate Britain tras la apertura de la nueva Tate

Modern. Y de la interesante colección de la Tate —injustamente relegada por muchos visitantes que no pasan de la National Gallery o que prefieren la más llamativa Tate Modern—, mi memoria siempre privilegia las salas dedicadas a Joseph M. William Turner.

Desde el Turner más romántico de sus inicios hasta el que en sus últimos años anticipa el impresionismo y roza la abstracción, mis estados de ánimo se sometieron a su obra durante muchas mañanas. Además, entre sus muchos valores hay uno a destacar, en línea con lo que criticaba antes: Turner es uno de los pintores que mejor resiste el mencionado *efecto turifel*.

Incluso sus cuadros más conocidos, por mucho que los haya uno visto previamente en reproducciones, resultan impactantes vistos en vivo, no cabe decepción ni indiferencia, pues no hay fotografía que pueda reflejar fielmente los efectos de luz y color de Turner, sus atmósferas violentas, sus tormentas y mares embravecidos, esos soles que desdibujan el contorno y que, imagino, se correspondían con mi espíritu entonces. En ellos encontré refugio, ante ellos yo también fui ese hombre que tiembla en la galería.



# ADQUISICIÓN DE BIENES CULTURALES: LAS CASAS DE SUBASTAS EN ESPAÑA

Conversación con **JAIME MATO** Consejero director general de Ansorena, **JUAN VÁREZ** Consejero delegado de Christie's Ibérica.  
Moderador: **PABLO HEREZA** Jefe del Departamento de Gestión de Fondos Museísticos, Dirección General de Museos y Arte Emergente,  
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía  
Fotos conversación: Javier Pulido

JUAN VÁREZ

**NUESTRO PLANTEAMIENTO EN ESPAÑA SE APOYA MÁS EN UNA ESTRUCTURA DE ESPECIALISTAS QUE DE ESPACIOS.**

EN 1984, LA CONSEJERÍA DE CULTURA de la Junta de Andalucía inicia su programa de adquisiciones de bienes culturales para los Museos de Andalucía, que no sólo completan las colecciones de éstos, sino que en muchos casos han supuesto el retorno a la Comunidad Autónoma de Andalucía de una serie de bienes culturales de claro significado andaluz y que se encontraban fuera de su territorio.

Desde esa fecha hasta nuestros días, la Consejería de Cultura ha ido consolidando un importante papel de operador institucional en el mercado del arte nacional, a través de compras a personas privadas, anticuarios y galerías de arte o por el ejercicio del derecho de tanteo en subastas.

Según el informe *Art Market Trends 2006* elaborado por la empresa Artprice, el mercado de subastas en España representa el 0,8% de las ventas mundiales, una muy discreta participación si la comparamos con el 45,9% de los Estados Unidos o el 26,9% de Gran Bretaña, y más cercana al 6,4% de Francia, al 2,9% de Alemania, al 2,8% de Italia, y al 1,1% de Holanda o Suecia.

A pesar de que pueda parecer escasa esta participación, este 0,8% permite a España pertenecer a un hipotético *top ten* de países con un mercado del arte asentado y desarrollado, manteniendo un mercado nacional con una personalidad propia basada sobre todo en los operadores nacionales, auténticos responsables de

JAIME MATO

**TIENES QUE VER OCHO O DIEZ SUBASTAS ANTES DE DECIDIRTE A COMPRAR Y VISITARLAS COMO SI FUESES A VER UNA EXPOSICIÓN O UN MUSEO.**

la presencia española en el mercado internacional del arte.

**PABLO HEREZA EN ESTE CONTEXTO, ¿CUÁLES SON VUESTROS OBJETIVOS Y ESTRATEGIAS A MEDIO PLAZO? ¿Y EN EL CASO DE CHRISTIE'S CUÁL ES VUESTRA ESTRATEGIA DE FUTURO?**

**JAIME MATO** La casa Ansoarena se fundó en 1845, pero dentro de las subastas llevamos cuarenta años y nuestro objetivo es continuar con la línea actual: nueve subastas anuales, con tres sesiones por subasta. Al final, si lo computas, serían realmente 27 subastas, porque definimos como una cada grupo de tres, donde hacemos una sesión de pintura, otra sesión de joya, plata y objetos de decoración y otra de mobiliario y artes decorativas en general. Según nuestra experiencia ésta es la demanda que existe en el mercado español, y la que nos está pidiendo el mercado internacional. Las subastas españolas están cada vez más abiertas al mercado internacional gracias a las facilidades de comunicación y de información que nos proporcionan la difusión de los catálogos por Internet, y se ha simplificado muchísimo todo lo referente a la exportación y los transportes; esta coyuntura nos está facilitando enormemente la incorporación del cliente internacional.

**JUAN VÁREZ** Fundada en 1766 por James Christie en Londres, Christie's es la casa de subastas líder en el mundo, con un Market Share global del 61%. La compañía se establece en España en el año 1973, en Madrid, y ya en los años noventa en

Barcelona. Al principio funcionábamos más asesorando a compradores y vendedores. Nuestra actividad en aquel momento se concentraba particularmente en dar a conocer al cliente en España las actividades de Christie's, internacionalizar al cliente español y darle la posibilidad de hacerle más accesible, más fácil el coleccionismo internacional. Más tarde las valoraciones se convirtieron en una de las partes importantes de nuestro trabajo, tanto para seguros como para exposiciones. Y ya desde hace seis años empezamos con una subasta anual de arte español, un homenaje al arte español, fundamentalmente de pintura y escultura de épocas diferentes y de la máxima cualidad, ofrecidas en una sola sesión. Nuestro planteamiento en España se apoya más en una estructura de especialistas que de espacio. Y esto es lo que nos permite, por ejemplo, en años como éste, que son años de cambios, poder suspender la subasta y plantearnos si el año que viene es buen momento para reiniciarla.

**P.H. TAL Y COMO ESTÁIS COMENTANDO, ANSOARENA Y CHRISTIE'S CUENTAN CON UNA AMPLIA ESTRUCTURA DE ACREDITADOS ESPECIALISTAS EN TODAS LAS ÁREAS DEL PATRIMONIO CULTURAL. UNO DE LOS FACTORES FUNDAMENTALES DEL MERCADO DEL ARTE ES LA EXPERTISE O AUTENTIFICACIÓN DE UNA OBRA, ES DECIR EL PROCESO QUE PERMITE ESTABLECER UNA AUTORÍA O LA ACREDITACIÓN DE LA CERTEZA DE SU ÉPOCA O CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS. ¿CÓMO TRABAJÁIS EN ESTE ÁMBITO? ¿SON**

JAIME MATO,

## ES EL ÉXITO DE LAS SUBASTAS, QUE CONSEGUIMOS DE UNA FORMA U OTRA, NACIONAL O INTERNACIONALMENTE, PROVOCAR A LOS COLECCIONISTAS Y AL CLIENTE.

JUAN VÁREZ

## EN ESPAÑA EL COLECCIONISMO PÚBLICO ES DE LOS MÁS ACTIVOS EN EUROPA.

PROFESIONALES INTERNOS DE LA CASA O SON EXPERTISE EXTERNOS? Y ¿CUÁL ES EL SISTEMA DE GARANTÍAS QUE LES OFRECÉIS A LOS COMPRADORES SOBRE LO QUE SE VENDE Y SE DICE EN EL CATÁLOGO?

**J.M.** Dentro de Ansorena tenemos un grupo de expertos fijos que trabajan *full time*; licenciados en geografía e historia y especializados en historia del arte, y que se han ido preparando y formando en áreas concretas cada vez más específicas. Pero también recurrimos en muchas ocasiones a expertos externos y por supuesto hacemos consultas puntuales a expertos concretos, sobre todo en casos en los que nos interesa que se haga una labor de documentación, o un certificado de esas obras.

**P.H.** ¿Y EL TEMA DE GARANTÍAS?

**J.M.** En el catálogo de las subastas siempre se muestra una definición sobre cómo están catalogadas las obras, donde se determina si la garantía de que sea una obra del artista es total, o una atribución, y eso es algo que el cliente debe leerse para asesorarse, para saber realmente lo que está comprando y lo que le está ofreciendo la sala de subastas. Pero, por otro lado, en Ansorena damos el plazo de un mes después de la subasta para cualquier reclamación. Si hemos tenido una equivocación en cuanto a la catalogación de la obra, por error o porque realmente se pueda demostrar que no es lo que estábamos diciendo, se cancela la venta sin ningún problema.

**P.H.** ¿Y EN EL CASO DE CHRISTIE'S EN ESPAÑA?

**J.V.** Una de las labores principales de Christie's es establecer una estructura de

quiénes son los especialistas en cada área, los especialistas más serios, formados y apreciados por el mercado. No obstante, en casos muy particulares, y sobre todo para piezas de atribución incierta, podemos recurrir a expertos externos reconocidos internacionalmente acatando lo que digan. Ya con las obras del s.XX es más sencillo, porque "todo tiene código de barras", hay catálogos razonados, la gran parte de las obras está firmada y fechada, y las comprobaciones son más fáciles de hacer. En cuanto a las garantías, en Christie's la base son cinco años desde la fecha de la subasta para poder devolver un lote si, por casualidad, no se ajusta a la descripción que está en el catálogo.

**P.H.** ¿SE CONTEMPLAN LAS DISCREPANCIAS DE LOS ESPECIALISTAS COMO UNA BASE PARA LA RECLAMACIÓN?

**J.V.** Más que de discrepancias, nos encontramos con que los especialistas evolucionan, profundizan, estudian más, conocen más... Y cuanto más atrás vas más son opiniones y menos son las garantías. No es lo mismo Picasso, que tiene el catálogo razonado el "Zervos", con 34 volúmenes, y además sus herederos Maya Widmaier Picasso, y Claude Picasso tienen el *droit morale* de su obra, por lo que en cualquier caso, sería muy difícil no catalogar bien, que una tabla gótica catalana, donde se puede pensar si es de Borrassà o de Serra o es de Destorrents, y de la que un especialista ha hecho un estudio afirmando una autoría y después se ha encontrado una documentación que la pone en duda. En esos casos se replantea el tema de las garantías.

**P.H.** PODEMOS DECIR, ENTONCES, QUE LOS TEMAS DE GARANTÍAS SON NEGOCIABLES CON LA SALA, SEGÚN LAS CIRCUNSTANCIAS.

**J.V.** Christie's no vende obras de arte si tiene dudas acerca de su autenticidad. Dedicamos muchísima atención para verificar la procedencia y la autenticidad de todos los objetos que ofrecemos en nuestras subastas.

**J.M.** Cuando yo decía que en Ansorena dábamos un mes es porque eso es inmediato. Evidentemente, más tarde si hay una clara confusión en cuanto a la época entonces, tendrás que cambiar impresiones con el cliente. Puede suceder, como decíamos, con el paso del tiempo se pongan de manifiesto unos nuevos criterios para *expertizar* o para clasificar una obra atribuida a un artista concreto, pero que realmente la sitúe en la misma época y en el mismo entorno de precio. De todas formas no ocurre muy a menudo que

haya discrepancias de opinión en cuanto a la autoría de una obra.

**P.H.** SOBRE LA VALORACIÓN DE LA OBRA, Y YA QUE EL SISTEMA DE SUBASTAS QUIZÁ SEA EL MÁS PERFECTO PARA FORMAR EL PRECIO DE MERCADO DE LA OBRA EN UN MOMENTO DETERMINADO, Y APROVECHANDO QUE TENÉIS DOS MÉTODOS DISTINTOS, LA ESTIMACIÓN Y EL PRECIO DE SALIDA, ¿CÓMO REPERCUTE EN LA VALORACIÓN FINAL DE LA OBRA, Y CÓMO INFLUYE EN EL CLIENTE? ¿CÓMO VEIS AMBOS MÉTODOS PARA LA FORMACIÓN DEL PRECIO?

**J.V.** En el fondo son técnicas, y depende de a cuál está acostumbrado el cliente. Al final lo importante es que la obra esté bien catalogada, bien reproducida y muy bien difundida, porque cuanto mayor es la difusión, más pública será la subasta, y más real va a ser ese precio. Las cosas al final en su gran mayoría llegan al precio real.

**J.M.** Al final, si lo analizas, parece muy distinto pero es muy parecido.

**J.V.** ¿Sí, tú crees?

**J.M.** En España se utiliza el sistema de precio de salida que es el precio mínimo y de ahí se parte. Con el sistema anglosajón de la estimación proponéis un precio que consideráis ajustado, pero en realidad es un precio mínimo, lo que vosotros llamáis el precio de reserva es un precio de salida.

**P.H.** ENTONCES, NO VEIS DIFERENCIAS PARA EL CLIENTE ENTRE AMBOS SISTEMAS.

**J.M.** Al final no. A lo mejor anotaría que en la subasta el precio de estimación pueda salir en un precio inferior y puedas adquirirlo a mejor precio si no subiese. Pero bueno, yo creo que, como decía, tienen un precio mínimo que es el precio de reserva y al final es igual que en nuestro caso, que el precio de salida es la reserva.

**J.V.** Yo creo que al final la diferencia es que en España está muy arraigado el precio de salida. En Francia también se utiliza el precio de salida pero cuando se establecieron Christie's y Sotheby's con el sistema anglosajón, se compaginaron uno y otro sin ningún problema. Lo que hay que tener muy claro es que la reserva en nuestro caso nunca puede estar por encima de la estimación baja, y que el subastador, cuando subasta ese lote, suele empezar un cuarenta por ciento por debajo de eso.

**P.H.** SÍ, PERO ESO NO ESTÁ EN LAS CONDICIONES GENERALES QUE ESTABLECE EL CATÁLOGO.

**J.M.** Pero se sabe.

**J.V.** También hay que tener en cuenta que cuando se está subastando una pieza,



Vista de la exposición y Subasta de Christie's de Arte Español en Madrid.  
© Christie's Images.

lo normal es empezar por debajo de la estimación baja y si hay demanda, la inercia hace que suba y si no, se declara invendida. Pero cuando hay una pieza que ya sabemos que tiene pujas, por teléfono por escrito, y la sala está receptiva, en ese caso se empieza más cerca de la estimación baja, para no hacer la subasta innecesariamente larga.

**J.M.** De todas formas, en España, aunque en las salas nacionales seguimos haciendo el precio de salida, es perfectamente conocido por el cliente el tema de la estimación. Alguna vez nos hemos planteado cambiar y poner precio de estimación, porque da más movimiento a la subasta. Pero al ser subastas muy numerosas, de muchos lotes, se eternizarían. Por eso no hemos hecho el cambio.

**P.H.** ESPAÑA CUENTA CON UN RÉGIMEN JURÍDICO PROTECCIONISTA DE SU PATRIMONIO CULTURAL QUE REPERCUTE SIN DUDA EN EL MERCADO DEL ARTE NACIONAL. LA DECLARACIÓN DE INEXPORTABILIDAD ES UNA DE LAS HERRAMIENTAS DE PROTECCIÓN

FRECUENTEMENTE CRITICADA POR LOS OPERADORES DEL MERCADO ESPAÑOL. ¿CÓMO CONVIVEN VUESTRAS SALAS CON UN SISTEMA PROTECCIONISTA COMO EL ESPAÑOL Y ESTA DECLARACIÓN DE INEXPORTABILIDAD?

**J.V.** Yo creo que todos los países tienen que tener un sistema proteccionista. Como concepto, desde Christie's no se ve mal. Lo fundamental es el criterio, porque cuanto más restrictiva es la exportabilidad más puede crecer el mercado negro, y eso es lo que todos queremos evitar. Precisamente parte de la importancia de las subastas es que son transparentes; toda la actividad que hacemos es pública, está registrada en un catálogo, y en caso de que hubiese alguna incidencia sería muy fácil reclamar. Por eso, nosotros, lo que sí transmitimos continuamente al Ministerio de Cultura es: entendemos que España tenga que ser proteccionista. Entendemos que cuando la salida de España de una obra de arte signifique una dispersión del patrimonio histórico tenga que protegerse. Pero en esa política de no conceder permisos de exportación debería haber

un porcentaje muy grande de adquisición, si no inmediatamente, a medio plazo. Si la restricción está basada en pérdidas del patrimonio artístico está bien planteada, porque realmente son obras de arte en cualquier categoría que deberían formar parte de colecciones públicas. Pero no con obras de arte que ya están en colecciones públicas muy bien representadas y cuya salida realmente no signifique una dispersión del patrimonio. También hay que decir que llevamos ya una época muy larga con el Ministerio de Cultura en la que esta medida se está aplicando bien y con coherencia.

**J.M.** Los criterios son mucho más lógicos. La verdad es que a casi toda la obra que se pide en exportación se le concede el permiso, excepto las que claramente intuimos que no se les debe dar permiso.

**P.H.** LLAMA LA ATENCIÓN QUE OBRAS QUE ESTÁN EN ESPAÑA Y SALEN FUERA, SON COMPRADAS POR COLECCIONISTAS NACIONALES, PUDIÉNDOLAS HABER COMPRADO EN ESPAÑA.

JAIME MATO

## LAS SALAS DE SUBASTA EN ESPAÑA TIENEN UNOS CRITERIOS Y UNA SERIEDAD TOTAL.

JUAN VÁREZ

## LA IMPORTANCIA DE LAS SUBASTAS ES QUE SON TRANSPARENTES; TODA LA ACTIVIDAD QUE HACEMOS ES PÚBLICA, ESTÁ REGISTRADA EN UN CATÁLOGO.

**J.M.** Bueno, yo creo que ese es el éxito de las subastas, que conseguimos de una forma u otra, nacional o internacionalmente, provocar a los coleccionistas y al cliente, al aficionado en general a adquirir esas obras. A lo mejor las ha estado viendo durante tres o cuatro años y no se ha decidido a comprarlas, pero la subasta provoca tomar la decisión de comprarla, porque sabes que en ese momento sí que vas a perder la posibilidad de adquisición si no la compras.

**P.H.** EL COLECCIONISMO PÚBLICO SE BASA PRINCIPALMENTE EN LAS ADQUISICIONES QUE LAS DISTINTAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS EFECTÚAN PARA SUS MUSEOS. EN ANDALUCÍA Y DESDE 1984, HA SIDO LA CONSEJERÍA DE CULTURA LA QUE HA RECOGIDO ESTE TESTIGO, CONSOLIDANDO UNA POLÍTICA DE ADQUISICIONES DE BIENES CULTURALES PARA LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA, Y ADQUIRIENDO SUS OBRAS EN EL MERCADO NACIONAL O INTERNACIONAL, YA SEA A TRAVÉS DE OFERTAS DE VENTAS DIRECTAS O EJERCIENDO EL DERECHO DE TANTEO, SITUÁNDOSE SUS ACTUACIONES, TRAS 24 AÑOS DE EXPERIENCIA, EN UN LUGAR MUY PREDOMINANTE ENTRE LOS OPERADORES PÚBLICOS NACIONALES ¿CÓMO VEIS LAS ADQUISICIONES DE LOS DISTINTOS OPERADORES PÚBLICOS?

**J.V.** En España, de hecho, el coleccionismo público es de los más activos de Europa.

**J.M.** Exacto.

**J.V.** Estamos en un nivel muy alto, y no sólo con pintura sino también en artes decorativas o en arqueología.

**J.M.** Realmente se percibe un gran interés en el arte en general, y los responsables estudian todos los catálogos,

todas las subastas, las exposiciones, visitan muchísimas ferias, nacionales e internacionales. Se está viendo que no compran por comprar, sino que seleccionan muy bien las obras que se están adquiriendo.

**P.H.** CON EL OBJETIVO DE CONSEGUIR LA MÁXIMA TRANSPARENCIA, ACERCAMIENTO Y CONFIANZA DE COMPRADORES Y VENDEDORES EN EL MERCADO DEL ARTE, LO QUE PERMITIRÍA UN INCREMENTO DEL VOLUMEN DE OPERACIONES, TODOS LOS OPERADORES DEL MERCADO, NO SÓLO DEBEN CUMPLIR ESTRICTAMENTE LA NORMATIVA RELATIVA AL PATRIMONIO CULTURAL, SINO IMPLEMENTARLA CON CÓDIGOS DE CONDUCTA ÉTICA, COMÚN EN OTROS PAÍSES EUROPEOS Y EN ESTADOS UNIDOS. A DIFERENCIA DE LA ESCASA REGULACIÓN EXISTENTE EN ESPAÑA RELATIVA A LOS SUBASTADORES, EL ACCESO A LA PROFESIÓN DE *AUCTIONEERS* EN GRAN BRETAÑA ES LIBRE, AUNQUE CUENTAN CON UN ÓRGANO DE AUTORREGULACIÓN DENOMINADO *SOCIETY OF FINE ART AUCTIONEERS*, MIENTRAS QUE EN FRANCIA, LOS *COMMISSAIRES-PRISEURS*, QUE ACCEDEN A LA PROFESIÓN MEDIANTE TÍTULO, ESTÁN REGULADOS POR EL ÓRGANO CENTRALIZADO *CONSEIL DEL VENTES VOLONTAIRES DE MEUBLES AUX ENCHÈRES PUBLIQUES*. EN AMBOS CASOS, ESTOS PROFESIONALES ESTÁN SOMETIDOS A LOS CÓDIGOS DE CONDUCTA PROPIOS DE LA PROFESIÓN.

¿PENSÁIS QUE ESA AUTORREGULACIÓN GENERARÍA UNA MAYOR CONFIANZA DEL MERCADO EN LA CAPTACIÓN DE NUEVOS CLIENTES, MAYOR TRANQUILIDAD EN LAS TRANSACCIONES, MAYOR TRANSPARENCIA EN LA FORMACIÓN DE PRECIOS?

**J.M.** Bueno, evidentemente no hay un código, pero las salas de subasta en España tienen unos criterios y una seriedad total. En principio no lo veo necesario, no creo que vaya a aportar nada que no tengamos ya.

**J.V.** El modelo de Christie's es un modelo muy internacional. Las cláusulas de compras y ventas y de regulación son únicas para todo el mundo, y se acoplan a la legislación de cada país, pero para un cliente de Christie's que esté comprando en una subasta en Madrid o en Londres, las garantías, las cláusulas y cómo está estructurada la casa de subastas o esa subasta en concreto son iguales. En relación a la figura del subastador, nosotros tenemos una escuela y para ser subastador de Christie's hay que pasar unos exámenes internos. Tienes una formación con tres niveles y empiezan haciendo subastas de caridad en el campo, hasta que van cogiendo experiencia, y de la periferia van llegando al centro. Pero el arte del subastador te lo da, como en tantas cosas, una personalidad y un buen hacer. Un buen subastador es como un director

de orquesta. Puede hacer que una subasta fluya.

**P.H.** Y AUNQUE NO QUERÍAMOS TRATAR ESTE TEMA, LA CRISIS ECONÓMICA QUE ESTÁ SUFRIENDO ESPAÑA VA A PONER A PRUEBA LA FORTALEZA DEL MERCADO DEL ARTE NACIONAL. INDICADORES COMO LOTES NO VENDIDOS, BAJADAS EN LAS ESTIMACIONES Y PRECIOS DE SALIDAS, O DISMINUCIÓN DE LOS MÁRGENES COMERCIALES, IRÁN SEÑALANDO COMO LA CRISIS VA AFECTANDO A LA OFERTA Y A LA DEMANDA. DESDE VUESTRA POSICIÓN DE OPERADORES NACIONALES E INTERNACIONALES ¿CÓMO ESTÁIS VIVIENDO ESTE PERIODO?

**J.M.** En España, en las subastas, la crisis evidentemente es algo que se nota, aunque mucho menos que en otras actividades, en otros sectores. Las subastas cuentan a su favor con una capacidad de adaptación a los tiempos, que nos permite ajustarnos a la oferta y demanda que exista; con lo cual, teóricamente, podemos en poco tiempo volver a crear esa demanda, poniendo unas valoraciones más atractivas para el cliente; y eso vuelve a reactivar el mercado. Eso que ya se está haciendo, hará que enseguida se vuelva a estar al cien por cien.

**J.V.** El coleccionismo no es lineal, y ahí influyen muchos factores internos. Cuando empecé todo el mundo quería comprar mueble inglés mientras que ahora tenemos interés por todas las épocas porque los coleccionistas de hoy quieren mezclar piezas diferentes.

**J.M.** Exacto.

**J.V.** Pero al final lo que tienes que hacer es mejorar tu trabajo, lo que significa seleccionar más. Nosotros a principio de este año decidimos no hacer la subasta anual porque, al intermediar entre un comprador y un vendedor, lo que queremos es dar un buen servicio a los dos. Si crees que no le vas a dar un buen servicio vía subasta, entonces, como hicimos este año, nos reciclamos vía venta privada; de esta forma damos más tiempo al comprador y no lo dejamos para un sólo día a una hora, porque consideramos que en lo que estamos ofreciendo hay mayor riesgo. Y cuando estás asesorando a un vendedor no puedes defraudarle o crear un invendido, porque significa que tu labor de asesoramiento, que es fundamental, ha fracasado. Por eso este año se ha suspendido la subasta, pero se podrá reactivar el año que viene o al otro. Es un tema que se va a ver año por año. Desde luego ganas tenemos todas, porque es una estructura que se monta y se desmonta fácilmente; pero este año de



Vista de Subasta en la sala Ansorena. Madrid.

cara a España estamos haciendo sobre todo ventas privadas, y seguimos, como siempre, con la importación y exportación. El arte sigue siendo para los clientes un motivo de disfrute, un motivo de inversión, y un valor por el que siguen apostando.

**J.M.** El coleccionista de verdad sigue comprando y no pierde la ilusión por comprar. Es más, cuando teóricamente puede haber una cierta crisis, esto provoca que salga obra más interesante al mercado, y eso despierta interés en el coleccionista.

**J.V.** En los últimos años, con una bonanza que se había traducido en precios muy fuertes en el mercado, hubo un coleccionismo tradicional, acostumbrado quizás a no tener que pelear tanto para comprar las cosas en las subastas, que se había apartado. Y ése ha vuelto.

**J.M.** Lo que ha dejado de haber, a lo mejor, es el inversor.

**J.V.** Además, para el coleccionista de una cierta edad no es su primera crisis financiera, ya tuvo una a principios de los noventa y ahora ya es perro viejo. Al que le haya cogido más joven, posiblemente este sea su primer bache, ese está sufriendo más.

**P.H.** ¿ES MÁS IMPORTANTE PARA EL MANTENIMIENTO DE UN MERCADO UNA SOSTENIBILIDAD DE PRECIOS, O RÉCORDS

**ABSOLUTOS COMO LOS QUE HEMOS PASADO ESTOS AÑOS? ¿ES QUIZÁS UNA SOSTENIBILIDAD DE PRECIOS MÁS SÓLIDA PARA EL MANTENIMIENTO DE UN MERCADO QUE EL RÉCORD ABSOLUTO?**

**J.M.** Yo creo que, sin lugar a dudas, es mucho mejor esa sostenibilidad en el mercado.

**J.V.** Sí.

**J.M.** Lo cual no quiere decir que no se rompan records en hechos puntuales.

**J.V.** Y en obras que estén justificadas.

**J.M.** Y seguramente en este año 2009 y 2010 habrá récords, pero para obras muy puntuales y por su calidad.

**J.V.** El peor mes para la bolsa fue noviembre del 2008, y en ese mes se rompieron por ejemplo el récord de Juan Gris y el del artista alemán Gerhard Richter. Ahora sí, lo bueno que tiene el arte, gracias al nuevo nivel de accesibilidad de hoy, es que ya no tienes que tener una oficina en Madrid, Barcelona o Valencia, o incluso en Londres, porque el catálogo está en la red. Ahora mismo nuestro potencial comprador está en cualquier sitio. Por eso lo importante es lo que estamos ofreciendo, cómo lo estamos ofreciendo y cómo es. Porque la información es muy accesible y las piezas buenas funcionan siempre.

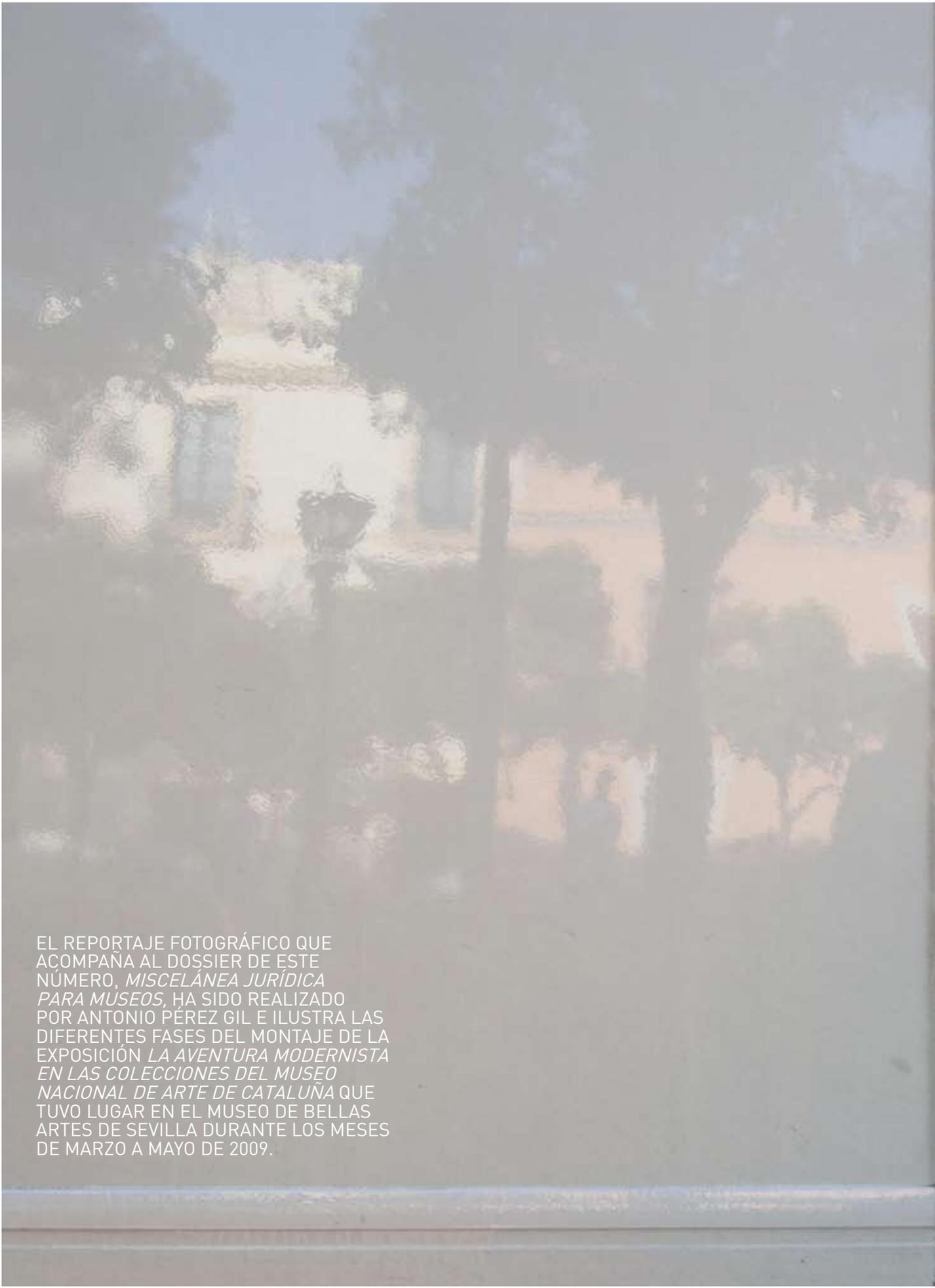
**J.M.** Realmente Internet ha venido francamente bien para las subastas.

Pero no, como se puede pensar, para la posible venta a través de Internet de obras de arte sino para la comunicación de la información. Aunque hay un tipo de obras para las que la venta a través de la red sí que puede estar funcionando, como el pequeño objeto o los grabados, pero para el resto no funciona, la obra hay que verla.

**J.V.** A mí, para finalizar, me gustaría apuntar al cliente español que, a la hora de comprar arte en las subastas el valor del asesoramiento es importantísimo. Asesorarse y después patear. Antes de comprar conocer el museo de su barrio, de su ciudad... comprar viene después, pero primero informarse y asesorarse.

**J.M.** Ir a subastas, antes de empezar a comprar en una subasta. Por lo menos tienes que ver ocho o diez subastas antes de decidirte a comprar y visitarlas como si fueses a ver una exposición o un museo, un pequeñito museo. Además es la mejor forma de disfrutarlo.

Agradecimientos: Hotel The Westin Palace. Madrid, 17 de julio de 2009.



EL REPORTAJE FOTOGRÁFICO QUE  
ACOMPaña AL DOSSIER DE ESTE  
NÚMERO, *MISCELÁNEA JURÍDICA  
PARA MUSEOS*, HA SIDO REALIZADO  
POR ANTONIO PÉREZ GIL E ILUSTRA LAS  
DIFERENTES FASES DEL MONTAJE DE LA  
EXPOSICIÓN *LA AVENTURA MODERNISTA  
EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO  
NACIONAL DE ARTE DE CATALUÑA* QUE  
TUVO LUGAR EN EL MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE SEVILLA DURANTE LOS MESES  
DE MARZO A MAYO DE 2009.











4631

4038

4024

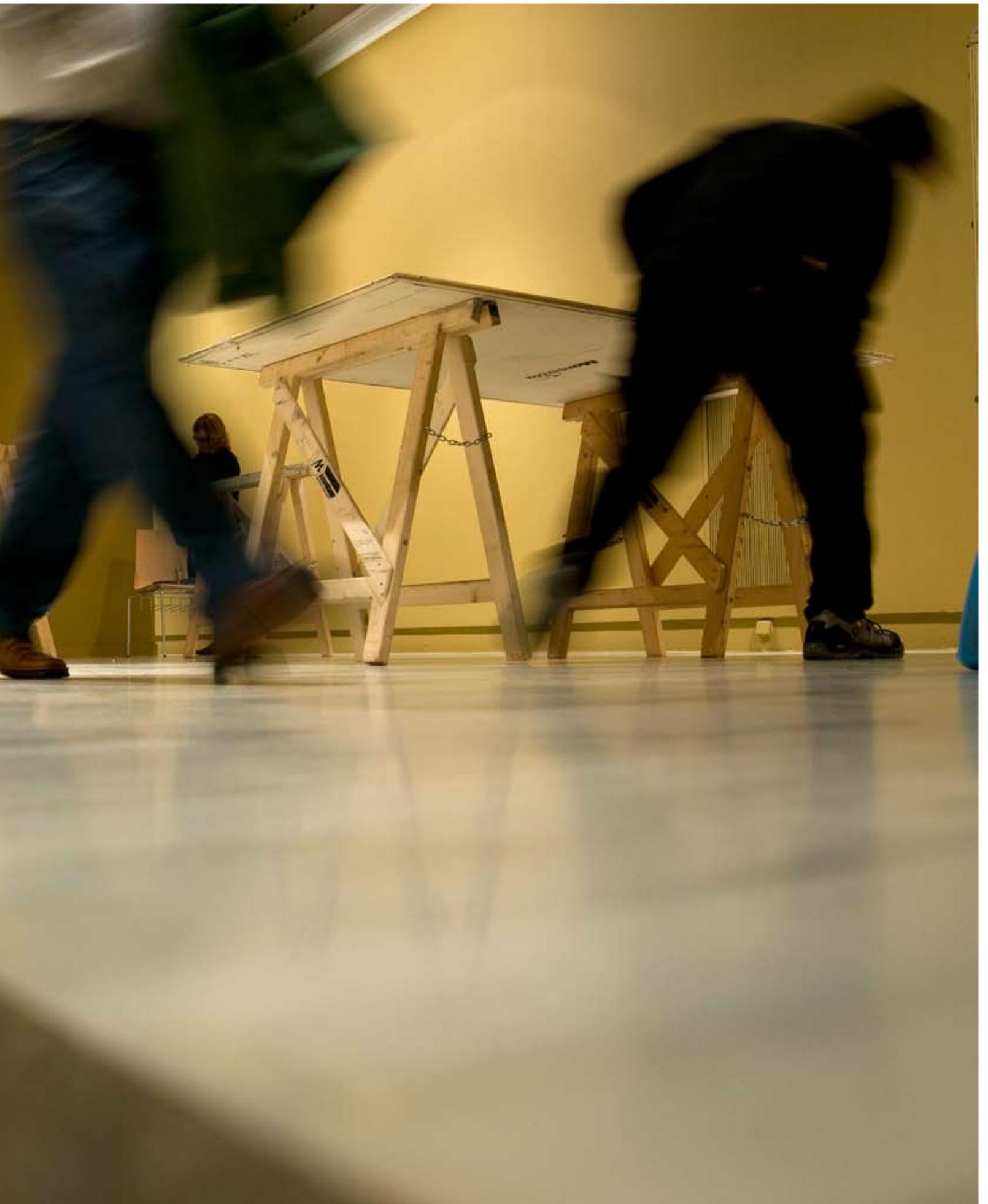














MNAC/MAM-11511

43785

CHEIA LLENA FULL CHEIA

LLENA FULL

Manterola

MA FULL CHEIA LLENA FULL CHEIA

MA FULL CHEIA LLENA FULL CHEIA

AC47467

3812

MNAC/MAM - 11383



MNAC/MAM - 4644



FULL CHEIA

MNAC/MAM

FULL CHEIA

FULL (

FULL CHEIA













Raurich  
4023



1902 - Norvell -



ALGUNAS NOTAS SOBRE EL  
RÉGIMEN  
JURÍDICO  
DE LOS MUSEOS DE  
TITULARIDAD  
ESTATAL  
Y GESTIÓN  
AUTONÓMICA  
EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE  
ANDALUCÍA

## I. CONSIDERACIÓN PRELIMINAR

# LA PROMULGACIÓN DE LA CONSTITUCIÓN

de 1978 y, sobre todo, de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico español (LPHE), propició una proliferación de estudios sobre los bienes históricos que, sin embargo, no alcanzó a los museos en la medida en la que su importancia lo requería, toda vez que son estudios que se van a centrar básicamente en el régimen jurídico general de los bienes históricos con especial atención al patrimonio inmobiliario. Un hecho propiciado por la propia Ley que, aunque pretende ser una disposición comprensiva del entero estatuto de los bienes históricos, es, en realidad, una norma que regula el régimen general del Patrimonio Histórico en detrimento de los denominados Patrimonios especiales; entre ellos los "Archivos, Bibliotecas y Museos", instituciones, por cierto, notablemente distintas y que hubieran merecido, por consiguiente, un tratamiento diferenciado.

Centraré mi atención en el estatuto jurídico de los museos de titularidad estatal cedidos en su gestión a la Comunidad Autónoma de Andalucía.

El tema es, desde luego, difícil y controvertido dadas las dudas que suscitan los artículos 148.1.15 y 149.1.28 de la Constitución, preceptos que, como es sabido, establecen la distribución de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas sobre estas instituciones y que, a pesar del tiempo transcurrido desde su promulgación, siguen careciendo de una interpretación precisa y clara. Las dificultades planteadas por estos preceptos derivan, en síntesis, del empleo por su parte de dos criterios distintos de atribución de competencias: el del interés y el de la titularidad. Así el artículo 149.1.28 otorga al Estado la competencia sobre "los museos de titularidad estatal sin perjuicio de su gestión por las Comunidades Autónomas", en tanto que el 148.1.15, cuando delimita las competencias autonómicas, atiende a otro criterio distinto, como es el del interés. Es claro, no obstante, que en su aplicación los museos pueden clasificarse en tres grandes categorías: a) Museos de titularidad estatal y que el propio Estado gestiona bien sea a través del Ministerio de Cultura o de alguna entidad creada con ese específico fin; b) Museos de titularidad estatal gestionados por las Comunidades Autónomas; y c) Museos de titularidad autonómica o local o pertenecientes a personas privadas. Son los museos integrados en la segunda categoría, de singular importancia tanto desde el punto de vista cuantitativo como por la relevancia de los fondos que atesoran, los que presentan actualmente los problemas jurídicos de mayor interés. Plantean, de una parte, la duda, no resuelta a día de hoy, de si su titularidad es o no transferible a las Comunidades Autónomas y cuales serían, en su caso, los criterios en cuya aplicación habría de producirse una operación de esta naturaleza. De otra, la relativa al alcance posible de las competencias de las Comunidades Autónomas con fundamento en esa gestión que la propia Constitución les permite asumir. Responder a esta última pregunta supone, en definitiva, determinar el régimen jurídico de estos museos, cuestión objeto de estas breves reflexiones.

## II. EL RÉGIMEN JURÍDICO DE LOS MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL Y GESTIÓN AUTONÓMICA: LA LEY 8/2007, DE 5 DE OCTUBRE, DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA

La exposición de este régimen exige, de entrada, determinar si estos museos se encuentran o no en el ámbito de aplicación de la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones museográficas de Andalucía (LMA). La respuesta nos la ofrecen, en términos positivos, los artículos 2 y 11. El primero declara expresamente aplicable la norma a "los museos y

colecciones museográficas ubicados en Andalucía, en los términos establecidos en cada caso en la misma, sin perjuicio de las competencias del Estado en relación con los museos de titularidad estatal”. El segundo establece el sistema de fuentes propio de estos concretos museos. Y así el apartado 1º permite que la Junta de Andalucía celebre convenios con el Estado para asumir la gestión de los museos de su titularidad, en tanto que el 2º dispone que “la gestión de dichos museos o colecciones museográficas se adecuará a lo dispuesto en el convenio correspondiente, siéndoles de aplicación la legislación estatal, sin perjuicio de las potestades asumidas por la Comunidad Autónoma en virtud de lo dispuesto en el Estatuto de la Autonomía”. Esta última disposición establece en su artículo 68.2 la competencia autonómica para “la regulación del funcionamiento, la organización y el régimen de personal”. De esta forma, y en estas concretas materias, el régimen de estos museos ha dejado de ser un régimen convenido entre el Estado y la Comunidad Autónoma para ser un régimen fijado unilateralmente por una de las partes, por la Comunidad de Andalucía. El problema que la previsión estatutaria suscita es el de si el Estado puede dictar normas sobre la organización, funcionamiento y régimen de personal de los museos. En principio nada parece oponerse a esta posibilidad. Aunque el Estado no ha concretado cuáles son las competencias consustanciales a la titularidad de los museos, nunca se ha dudado sobre el hecho de que esa titularidad constituye un título competencial que le otorga plenos poderes en los ámbitos normativos y ejecutivos, como reconoció el propio Tribunal Constitucional en su Sentencia 103/1988, de 29 de marzo, sobre la Ley de Archivos de Andalucía, materia, por cierto, en la que se produce un reparto competencial idéntico al existente sobre los museos. Desde luego, si el Estado decidiera legislar sobre estas cuestiones, nos encontraríamos ante un conflicto competencial difícil que tendría que resolver, en última instancia, el Tribunal Constitucional.

Aceptada la premisa de que los museos de titularidad estatal y gestión autonómica quedan sujetos por mandato estatutario a la LMA en lo que respecta a su organización, funcionamiento y régimen de personal; será preciso determinar cuáles son exactamente las previsiones legales que encajan en estos concretos títulos. Es claro en este sentido que a estos museos les será de aplicación la organización establecida en el Capítulo III del Título III por lo que habrán de contar con un Director nombrado de acuerdo con lo establecido en esta norma y con el consejo de participación social y comisiones técnicas que en su aplicación cree la Consejería competente. Estos museos además, en la medida en que pueden considerarse reglas de funcionamiento, han de contar con un sistema de gestión documental en los términos establecidos por el artículo 41, con los libros registros que prevé el artículo 42.1 (el de la colección estable y el de los depósitos), y con el inventario de fondos al que obliga el apartado 2 de este mismo precepto.

Ahora bien, resulta obligado también preguntarse cuál es su régimen jurídico fuera de estos aspectos concretos. Si se atiende a los artículos 2 y 11 de la propia LMA, puede concluirse con facilidad que ese régimen ha de buscarse en los convenios de gestión —en la actualidad, en el Convenio de 23 de mayo de 1994— y en la legislación estatal —LPHE y RD 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema español de Museos—. Son también numerosas, de otra parte, las disposiciones de la LMA que los incluyen en su ámbito de aplicación. Así la Junta de Andalucía, a través de la Consejería de Cultura, “velará, en términos del artículo 6, “por la protección, conservación, difusión y accesibilidad de los fondos existentes [...] y por el cumplimiento de las demás funciones que les correspondan con arreglo a la legislación vigente, sin perjuicio de las competencias del Estado en relación con los museos de titularidad estatal”. Hay que tener en cuenta,

EL PROBLEMA QUE LA PREVISIÓN  
ESTATUTARIA SUSCITA ES EL DE SI  
EL ESTADO PUEDE DICTAR NORMAS  
SOBRE LA ORGANIZACIÓN,  
FUNCIONAMIENTO Y RÉGIMEN DE  
PERSONAL DE LOS MUSEOS.

además, que estos museos han de inscribirse, por disposición expresa de la Disposición Adicional 2ª de la Ley, en el Registro andaluz de museos y que forman parte, en aplicación del artículo 18.1.b), del Sistema andaluz de museos y colecciones museográficas; integración plenamente compatible con su pertenencia al Sistema español de museos prevista en el artículo 66 de la LPHE. Su inserción concretamente en el Sistema andaluz de museos tiene consecuencias jurídicas muy importantes en la medida en que no son pocas las potestades que se reconocen a la Administración y las obligaciones que se imponen a los titulares de los museos por referencia a su inclusión en dicho sistema. Así estos museos quedarán sujetos a las potestades, entre otras, de planificación, fomento e inspección que el artículo 19 reconoce a la Consejería de Cultura, y vinculados al conjunto de obligaciones generales determinadas por el 20. Igualmente habrán de contar con los planes museológicos, de seguridad y anual de actividades y memoria de gestión en los términos establecidos respectivamente por los artículos 26, 27 y 28. Especial mención merecen, no obstante, algunos aspectos concretos de este régimen a los que seguidamente me refiero.

1. La reordenación de los fondos museísticos. La regla en la materia nos la ofrece el artículo 35.3 de la LMA en los siguientes términos: "La Consejería competente en materia de museos podrá impulsar y promover, de acuerdo con la Administración General del Estado, la reordenación de los fondos".
2. La salida de fondos. El artículo 36.2 de la LMA remite esta operación a lo que disponga "el convenio suscrito con la Administración del Estado y a lo dispuesto en la legislación estatal del patrimonio histórico". La Estipulación 2.10 del Convenio vigente establece que esa salida precisa "autorización del órgano competente de la Administración del Estado", regla que coincide, como no puede ser de otra manera, con la establecida por el artículo 63.2 de la LPHE.
3. Depósitos de fondos. Estos depósitos se remiten igualmente por la LMA, en este caso por el artículo 38.4, a lo determinado en el convenio de gestión. El que hoy rige dispone en su Estipulación 2, apartados 3º y 4º, que los ingresos de fondos que no sean de titularidad estatal se realizarán siempre en concepto de depósito previa autorización de la Consejería de Cultura. La Junta de Andalucía, por su parte, podrá realizar los depósitos que tenga por conveniente en calidad de propietaria o mandataria de un tercero. Los depósitos se ajustarán, en todo caso, al orden de prioridad que establece el artículo 9 del RD 620/1987.
4. Intervenciones. También se adecuarán a lo dispuesto en el correspondiente convenio, en aplicación en este caso del artículo 45.3 *in fine* de la LMA, las intervenciones de conservación y restauración sobre bienes de titularidad estatal de los museos gestionados por la Junta de Andalucía. La Estipulación 2.11 del Convenio en vigor recoge en este sentido las reglas establecidas por el artículo 14.1.b) y 2 del RD 620/1987. Y así exige autorización de la Comunidad Autónoma para "la restauración de los bienes custodiados en Museos de titularidad estatal gestionados por aquélla" y consentimiento de la Administración del Estado que se entenderá otorgado si no se hubiese emitido en el mes siguiente a la recepción de la solicitud. Desde el punto de vista sustantivo, estas intervenciones se habrán de sujetar a las reglas dispuestas por el artículo 39 de la LPHE como resulta de la propia remisión que a la legislación del Estado efectúa el artículo 11 de la LMA.
5. Realización de copias y reproducciones. La realización, según prevé el artículo 46.3 de la LMA, "de copias y reproducciones de los fondos de los museos estatales gestionados por la Comunidad Autónoma requerirá autorización de la Consejería competente en materia de museos salvo en

## ES O NO CONSTITUCIONALMENTE POSIBLE LA DISPOSICIÓN POR EL ESTADO DE LA TITULARIDAD DE SUS MUSEOS Y, DE SER ASÍ, CUAL VA A SER EL ALCANCE DE UNA OPERACIÓN DE ESTA NATURALEZA.

los casos en que corresponda otorgarla a la Administración General del Estado". Si se atiende a lo dispuesto en el artículo 24.2 RD 620/1987, puede comprobarse con facilidad que esos mismos supuestos quedan sujetos a la necesaria autorización del Ministerio de Cultura. Nos encontramos así ante dos normas cuyos presupuestos de hecho no se encuentran suficientemente engarzados en la medida en que la previsión de la Ley andaluza se ve desplazada en su aplicación por la regla dispuesta en el citado reglamento estatal, quedando de esta forma vacía de contenido.

6. Mantenimiento de los edificios. Un tema importante y de gran incidencia práctica en la definición del régimen de los museos pertenecientes a esta categoría jurídica ha sido y es el relativo a la determinación de a quien compete el mantenimiento de los edificios que los albergan. La respuesta nos la proporcionan la Disposición Adicional 2ª del RD 620/1987 y la Estipulación 4 del Convenio de 1994 en el sentido de que a la Comunidad Autónoma corresponde "la simple conservación" en tanto que las inversiones que excedan de ella "serán programadas por el Ministerio de Cultura por propia iniciativa o a propuesta de la Comunidad Autónoma, y previo acuerdo de ambas Administraciones en el que la Administración gestora del Museo asumirá los gastos de dotación, conservación y mantenimiento derivados de las inversiones que se proyecte realizar". El problema interpretativo más importante que suscita este régimen es el que se produce justamente en el extremo relativo a la determinación de si una concreta actuación encaja en ese concepto de "simple conservación" o excede de ella, lo que lógicamente solo podrá determinarse en atención a las características de cada caso concreto.

En conclusión, sobre el régimen de los museos de titularidad estatal cedidos en su gestión a Andalucía se produce, en clara correspondencia con esa disociación entre pertenencia y gestión, una importante distribución de competencias entre el Estado y la Comunidad Autónoma. A ésta corresponden, como expresamente determina su Estatuto de Autonomía, las competencias ejecutivas en las que han de entenderse comprendidas la regulación del funcionamiento, la organización y el régimen del personal. Fuera de estos concretos ámbitos, la regla aplicable, como la propia LMA reconoce, ha de extraerse de la legislación del Estado y de los convenios de gestión.

### III. BREVE REFLEXIÓN FINAL

Nos encontramos, en definitiva, ante un régimen complejo necesitado, quizá, de aclaración en algunos extremos importantes. No obstante, es probable que una definición más precisa de ese régimen exija la previa resolución de una cuestión fundamental: la de si es o no constitucionalmente posible la disposición por el Estado de la titularidad de sus museos y, de ser así, cuál va a ser el alcance de una operación de esta naturaleza. En efecto, a la hora de debatir sobre posibles modelos de gestión y de plantear, por consiguiente, el contenido idóneo de un convenio que sustituya al ya desfasado de 1994, es fundamental saber si los museos de titularidad estatal gestionados por la Comunidad Autónoma están llamados a ser una categoría residual dentro del conjunto de los museos andaluces o si, por el contrario, van a continuar siendo la figura que acoge a los que, sin duda, pueden calificarse como los museos más importantes de la Comunidad Autónoma.

Disipada esta cuestión, ha de reflexionarse, desde otro punto de vista, sobre el contenido propio del convenio de gestión en el contexto de la nueva LMA, que ya delimita una serie de ámbitos materiales sujetos por propia decisión estatutaria a sus mandatos, y ante una posible norma estatal que delimite y regule con claridad las competencias reservadas a la Administración del Estado.

# PRINCIPALES ASPECTOS DE LA ORDENACION JURIDICA DE LOS MUSEOS LOCALES ANDALUCES

EDUARDO CARUZ ARCOS Profesor Asociado de Derecho Administrativo. Universidad de Sevilla. Abogado

## EL ESTATUTO DE AUTONOMÍA PARA

Andalucía, aprobado mediante Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, reconoce en el artículo 68 la competencia normativa y ejecutiva de la Comunidad Autónoma en materia de cultura, señalando, en el punto segundo de su apartado tercero, que a la misma corresponde la "competencia exclusiva" sobre:

*"Archivos, museos, bibliotecas y demás colecciones de naturaleza análoga que no sean de titularidad estatal".*

En ejercicio de esta competencia, el Parlamento de Andalucía aprobó la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía que establece el régimen jurídico completo de los museos de titularidad municipal o provincial ubicados en la Comunidad

Autónoma. Por su parte, corresponde a la Administración de la Junta de Andalucía la competencia ejecutiva sobre dichos centros museísticos locales, a excepción de la autorización para la exportación de bienes culturales que es una competencia exclusiva del Estado, según dispone el artículo 149.1.28º de la Constitución Española.

El artículo 7.1 de la Ley 8/2007 prevé que la Junta de Andalucía “promoverá la creación de museos y colecciones museográficas, especialmente en colaboración con las Entidades Locales, en cuyo ámbito territorial de competencias haya bienes integrantes del patrimonio histórico de Andalucía”.

En el ámbito del Derecho local, los artículos 25.1, 25.2.e) y 28 de la Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las bases del régimen local, reconoce la competencia de los municipios para la formulación de políticas culturales propias, que incluye la potestad de constituir y financiar museos de titularidad municipal y el fomento de las actividades museísticas de sus vecinos.

Las anteriores normas definen el marco normativo de los museos locales andaluces cuyos CARACTERES PRINCIPALES son:

#### PRIMERO

La Ley 8/2007 de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía DIFERENCIA LOS MUSEOS DE LAS COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS. Los primeros se definen, siguiendo los criterios establecidos por los Estatutos del International Council of Museums (ICOM), como “[...] *las instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que, con criterios científicos, reúnen, adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica, un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta Ley*”.

La definición de museo se completa, según explica la propia Exposición de Motivos de la Ley, con “*una nueva figura, netamente diferenciada de la del museo, como es la colección museográfica, ya existente en otras legislaciones autonómicas*”.

El artículo 3.3. de la Ley 8/2007 define la colección museográfica como “*aquellos conjuntos de bienes culturales o naturales que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se encuentran expuestos de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad, y sean creadas con arreglo a esta Ley*”.

La colección museográfica es una colección en sentido etimológico que no reúne todos los requisitos “propios” del museo, pero que, al menos, está abierta al público con carácter permanente y garantiza la exhibición, difusión y conservación de los bienes culturales o naturales (1) que atesora.

La definición legal de “colección museográfica” es una novedad relevante que se complementa con la previsión de medidas legales severas para evitar que las colecciones de bienes culturales o naturales abiertas al público, que no pueden ser calificadas y reconocidas administrativamente como “museos”, empleen dicha denominación, aprovechándose, normalmente con fines mercantiles, de su prestigio y reconocimiento.

La introducción de esta segunda categoría permite que estas colecciones de menor entidad tengan un encaje legal adecuado, con un régimen jurídico propio, más flexible y menos exigente que el establecido por la Ley para los museos en sentido estricto, reconduciendo de esta forma

**LA OBTENCIÓN DE LA AUTORIZACIÓN MUSEÍSTICA ES UN REQUISITO INDISPENSABLE PARA QUE LOS TITULARES DE ESTOS CENTROS PUEDAN UTILIZAR LOS TÉRMINOS "MUSEO" O "COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA".**

a la legalidad administrativa a numerosos centros que han venido autodefiniéndose en el tráfico jurídico y económico como museos, pese a no reunir los requisitos legales necesarios para ello y carecer del preceptivo reconocimiento administrativo. Tras la entrada en vigor de la Ley, estas colecciones, en ocasiones pseudo-museísticas, deberán abstenerse de emplear la denominación "museo", pudiendo, en caso contrario, ser gravemente sancionadas. La Ley prevé que las mismas puedan instar su reconocimiento administrativo como "colecciones museográficas", siempre que reúnan los requisitos previstos en el artículo 8 para esta categoría museística, requerimientos a los que se aludirá posteriormente.

**SEGUNDO**

La legislación andaluza somete la actividad museística de las entidades locales a una fuerte intervención administrativa. En primer lugar, la creación de una institución museística local, ya se trate de un museo o de una colección museográfica, requiere del CONTROL PREVENTIVO DE LA ADMINISTRACIÓN AUTONÓMICA A TRAVÉS DEL OTORGAMIENTO DE UNA AUTORIZACIÓN ADMINISTRATIVA.

Los REQUISITOS MÍNIMOS PARA LA CREACIÓN DE UN MUSEO son (artículo 8.2 de la Ley 8/2007):

- a) Disponer de un inventario de los bienes que integran la institución.
- b) Contar con una estructura organizativa y personal cualificado y suficiente para atender las funciones propias del centro.
- c) Contar con un plan de viabilidad en el que conste dotación presupuestaria estable que permita el cumplimiento de sus funciones.
- d) Contar con un inmueble destinado a sede del museo con carácter permanente, con instalaciones suficientes que garanticen el desarrollo de sus funciones: la seguridad y conservación de los bienes, la visita pública y el acceso de las personas interesadas en la investigación de sus fondos.
- e) Tener un horario estable de visita pública.
- f) Disponer de los documentos de planificación previstos en los artículos 26 y 27 de la Ley (plan museológico y plan de seguridad).
- g) Cualesquiera otros que se determinen reglamentariamente (2).

Por su parte, LA CREACIÓN DE UNA COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA tan sólo requiere (artículo 8.3 de la Ley 8/2007) acreditar el cumplimiento de los requisitos establecidos en las letras a), d) y e) antes citadas y disponer del plan de seguridad previsto en el artículo 27.

**TERCERO**

EL PROCEDIMIENTO DE AUTORIZACIÓN de un museo local tiene los siguientes trámites fundamentales (artículos 8 y 10 de la Ley 8/2007):

- a) Es un procedimiento incoado a instancia de parte. El desarrollo reglamentario de la Ley deberá precisar los contenidos mínimos de la solicitud que deberán presentar los interesados.
- b) El plazo máximo de resolución y notificación es de seis meses.
- c) El silencio administrativo tiene carácter desestimatorio.

d) La resolución del procedimiento se acordará mediante Orden de la Consejería de Cultura y “se entenderá otorgada siempre sin perjuicio del derecho de propiedad o de otros derechos que puedan corresponder a terceros en relación con los fondos fundacionales de la institución”.

La obtención de la autorización museística, necesaria para la válida constitución de un museo o colección museográfica, es un requisito indispensable para que los titulares de estos centros puedan utilizar los términos “museo” o “colección museográfica” con fines publicitarios, mercantiles, representativos o cualesquiera otros.

La autorización museística no es de tracto único, sino una AUTORIZACIÓN FUNCIONAL U OPERATIVA, ya que los responsables del museo o colección deberán mantener los contenidos, programas y medios técnicos actualizados y adecuados “al estado de la investigación científica y museológica y a las investigaciones museográficas”.

Esta exigencia del artículo 26.3 de la Ley es especialmente significativa de la CONCEPCIÓN DINÁMICA Y FUNCIONAL DEL MUSEO QUE INSPIRA EL NUEVO TEXTO LEGAL. El museo no es un simple contenedor o depósito de bienes culturales que tan sólo debe acreditar en el momento de su constitución que dispone de medidas de seguridad suficientes y cuenta con salas adecuadas donde exhibir sus fondos. Por el contrario, todo museo o colección museográfica es una institución cultural que presta un servicio a los visitantes que demandan prestaciones culturales de calidad, que se adecuen al estado de los conocimientos científicos y a los avances técnicos en materia de museología y museografía. Como puede comprobarse, LA LEY APUESTA POR LA INNOVACIÓN Y MODERNIZACIÓN PERMANENTE DE LOS MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS PARA QUE SU GESTIÓN SE ADAPTE A LAS MEJORES TÉCNICAS EXISTENTES EN CADA MOMENTO.

Como mecanismo de publicidad de la constitución de un museo o colección museográfica la Ley prevé un REGISTRO DE CARÁCTER ADMINISTRATIVO, adscrito a la Consejería de Cultura, el REGISTRO ANDALUZ DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS, en el que se inscribirán los centros que hayan sido autorizados por la Administración de la Junta de Andalucía o creados a iniciativa de ésta.

El Registro andaluz de museos y colecciones museográficas proporciona información sobre el grado de cumplimiento de los aspectos organizativos, científicos y técnicos por los diferentes centros. Entre los contenidos de la inscripción de un museo o colección museográfica se incluyen su titularidad y domicilio, denominación oficial, tipología y ámbito temático, descripción de los bienes muebles e inmuebles que lo conforman, órganos rectores y asesores de carácter colegiado y normas de funcionamiento.

#### CUARTO

EL EMPLEO DE LAS DENOMINACIONES “MUSEO” Y “COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA” SE RESERVAN POR LA LEY A LOS CENTROS QUE HAYAN SIDO RECONOCIDOS COMO TALES POR LA ADMINISTRACIÓN, bien mediante su autorización e inscripción en el Registro andaluz de museos y colecciones museográficas (museos locales y privados) o por su creación por la propia Administración de la Junta de Andalucía e inscripción en el Registro (museos de titularidad autonómica).

Este control administrativo de la utilización de las denominaciones “museo” y “colección museográfica” aspira a evitar la apropiación del prestigio social del término “museo” y palabras relacionadas por quienes desarrollan con ánimo de lucro actividades pseudo-museísticas con el único objetivo de atraer visitantes que, en muchas ocasiones, tras la visita, pueden sentirse decepcionados o defraudados tanto por los contenidos como por los servicios o prestaciones que se le hayan ofertado.

## LA RESERVA DE LA DENOMINACIÓN "MUSEO" SE FUNDAMENTA EN LA PROTECCIÓN DEL CONSUMIDOR O USUARIO.

La reserva de la denominación "museo" se fundamenta en la protección del consumidor o usuario y pretende evitar que el uso abusivo e irresponsable de la misma genere falsas expectativas en los potenciales visitantes, atraídos por una publicidad ciertamente engañosa.

Esta reserva legal del empleo de la denominación "museo" y "colección museográfica" evidencia la concepción dinámica y funcional de la institución museística que inspira a la Ley andaluza. Sólo la institución que disponga de los recursos humanos y materiales suficientes y cualificados, de las infraestructuras adecuadas y de una programación establecida con criterios científicos y técnicos puede satisfacer apropiadamente las legítimas demandas culturales del visitante; por ello, sólo esos centros merecen ser publicitados con el *label* o etiqueta "museo".

El empleo indebido de las denominaciones "museo" o "colección museográfica" se tipifica por la Ley como una infracción administrativa "grave", que caso de persistir tras requerimiento de la Administración, se calificaría como "muy grave". Las sanciones previstas son multas de más de 60.000 € hasta 150.000 €, para las infracciones graves; y de más de 150.000 € hasta 600.000 €, para las muy graves.

### QUINTO

EL SISTEMA ANDALUZ DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS (artículo 17 de la Ley 8/2007) *"es el conjunto ordenado de órganos, museos y colecciones museográficas que tiene por finalidad garantizar una eficaz prestación de sus servicios y la coordinación y cooperación entre sus diversos elementos"*.

Los museos locales pueden formar parte del sistema previa suscripción de un convenio con la Consejería de Cultura, que tendrá una duración mínima de cinco años.

La inscripción de un museo local en el Sistema andaluz supone un mayor control administrativo por parte de la Junta de Andalucía (vid. artículos 19, 22.3, 46.4 y 54.2 de la Ley), pero también habilita a los centros para convertirse en beneficiarios de medidas de fomento promovidas por la Administración autonómica dirigidas exclusivamente a los centros que forman parte del sistema (artículos 20 y 39.1.b de la Ley).

### BIBLIOGRAFÍA

Caruz Arcos, E. (2009): "El régimen jurídico de los museos locales en Andalucía", Revista Andaluza de Administración Pública nº 71, en prensa.

Caruz Arcos, E. (2007): "La Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía: una primera aproximación conceptual", Revista Andaluza de Administración Pública nº 67, Pp. 327 y ss.

Caruz Arcos, E. (2001): "Los servicios complementarios de los museos: el modelo italiano de los servizi aggiuntivi", Revista Patrimonio Cultural y Derecho nº 5, Pp. 65-90.

Peñuelas i Reixach, LL. (editor) (1998): *Manual jurídico de los museos. Cuestiones prácticas*. Marcial Pons, Diputació de Barcelona.

Peñuelas i Reixach, LL. (editor) (2008): *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos*, Marcial Pons, Fundación Gala Salvador Dalí.

Tugores, F. y Planas, R. (2006): *Introducción al patrimonio cultural*, Trea.

### NOTAS

1. Artículo 3.2 de la Ley 8/2007: "Los bienes culturales o naturales a que se refiere el apartado anterior consistirán en bienes muebles o en recintos, espacios o conjuntos de bienes inmuebles o agrupaciones de los mismos y que posean valores históricos, artísticos,

arqueológicos, etnológicos, industriales o de cualquier otra naturaleza cultural".

2. El desarrollo reglamentario general de la Ley está previsto en la Disposición Final Segunda en un plazo de dieciocho meses desde su entrada en vigor. Igualmente, las remisiones específicas

realizadas a Ordenes de la Consejería en diversos preceptos legales (artículos 24.3, 26.2, 28.3, 42.4 y 46.2) habrán de ser aprobadas en el mismo plazo. Hasta la fecha (abril de 2008) no se ha publicado en el BOJA ninguna de estas disposiciones reglamentarias.

# LA SE- GURI- DAD EN LOS MUSEOS

MANUEL CAMPOS RAMÍREZ Asesor de seguridad de la Dirección General de Museos y Arte Emergente

MARÍA PAZ VILLALBA BÉJAR Servicio de Infraestructuras Museísticas de la Dirección General de Museos y Arte Emergente

## EL OBJETIVO DE ESTE ARTÍCULO ES

proporcionar unas nociones generales sobre la importancia de considerar la seguridad como uno de los elementos fundamentales para la protección del patrimonio.

Proteger un patrimonio tan valioso como es el artístico-cultural ha sido siempre una gran preocupación para los responsables de los museos. Esta inquietud estaba más enfocada a la conservación de las propias obras que a su seguridad. Sin embargo esta tendencia ha ido evolucionando como consecuencia de la constante renovación de las actividades destinadas a la difusión de este gran legado, con la intención de generar una mayor atracción cultural y concienciar al visitante de la necesidad de transmisión del mismo.

El museo está definido por el ICOM como una institución PERMANENTE que CONSERVA y EXPONE objetos de carácter cultural para fines de estudio, educación y deleite.

A partir de esta definición es importante destacar los siguientes aspectos:

- PERMANENTE, porque conlleva una continuidad temporal, donde cualquier tipo de intervención que se realice repercute de forma sustancial en toda la estructura orgánica y funcional del museo.
- CONSERVAR la colección, como una de las obligaciones prioritarias. Se debe tener en cuenta tanto la preservación de los propios fondos como las condiciones espaciales en las que se encuentran ubicados.
- EXPONER, como una de las finalidades más importantes de la institución. Una de las formas de presentación de estos fondos son las exposiciones temporales. Esto implica un movimiento constante de personal ajeno a la institución, traslado y manipulación de piezas, uso de las infraestructuras... lo que conlleva un riesgo adicional de difícil control dadas las características generales de los inmuebles.

Bajo todos estos aspectos, la SEGURIDAD es trascendental porque existe un importante abanico de riesgos y situaciones que pueden afectar de manera directa o indirecta, tanto a los fondos como al edificio, sin excluir la protección del personal laboral y los usuarios.

Los riesgos que bajo el factor de la seguridad amenazan a un museo son de diversa índole. Los más relevantes son el incendio, el vandalismo y el robo, que afectan tanto a la colección como al inmueble.

Su procedencia puede venir determinada por ser:

- NATURALES: aquellos que tienen su origen en fenómenos medioambientales, según factores geográficos y meteorológicos como son: inundaciones, terremotos, lluvias torrenciales, desprendimientos de terrenos... Afectan principalmente al edificio y en consecuencia, a sus fondos; además de ser difíciles de predecir, tienen efectos catastróficos.
- HUMANOS: hay que hacer una distinción entre los producidos por la manipulación de la colección por parte del personal laboral o por accidentes de los usuarios y los generados por actos antisociales (vandalismo y robo). En el caso de estos últimos se interviene de forma preventiva instalando elementos disuasorios que consigan retraer al agresor.
- TECNOLÓGICOS: las instalaciones técnicas del edificio suponen un riesgo potencial. Con carácter preventivo, su mantenimiento es trascendental en cuanto a que cualquier tipo de accidente que se pueda generar en este aspecto, tendría unas consecuencias devastadoras para el inmueble, la colección, los trabajadores y los usuarios.

Entre estos tipos de riesgos, cabe mencionar con carácter especial el incendio. Se considera como una amenaza que puede tener su origen en cualquiera de los tipos anteriormente definidos. Este peligro se incrementa en los casos en los que se producen actuaciones que alteren el normal

funcionamiento del inmueble. Tiene unas consecuencias destructoras y es de difícil control en el supuesto de que el edificio no esté dotado de un efectivo sistema de prevención.

Una vez considerados los distintos tipos de riesgos que pueden afectar a un museo, la seguridad actúa en la protección contra incendios y en la prevención de actos antisociales que afectan tanto al edificio como a su contenido. Para ello, se hace necesario disponer de un PLAN INTEGRAL DE SEGURIDAD, que con su diseño e implantación, establezca la organización de los medios humanos y técnicos necesarios para el control y abordaje inmediato de las posibles incidencias. Cuanto más elevado es el grado de seguridad de un museo, mejores serán las condiciones para preservar el patrimonio cultural y ser capaces de transmitirlo a las generaciones venideras.

Todo PLAN INTEGRAL DE SEGURIDAD se basa en dos aspectos fundamentales:

– PLAN DE SEGURIDAD (*SECURITY*):

- Análisis de riesgos
- Medios técnicos
- Medios humanos
- Medios organizativos

– PLAN DE AUTOPROTECCIÓN (*SAFETY*):

- Emergencias y evacuación
- Protección contra incendios

Ambos planes, deben estar interconectados.

### PLAN DE SEGURIDAD

Un Plan de Seguridad efectivo comienza con la prevención. Para ello es indispensable llevar a cabo una buena catalogación y documentación de todos los bienes para conocer el alcance del patrimonio a proteger.

Por lo tanto es importante considerar la implantación de unas medidas de protección que actúen de inmediato a la hora de poner a salvo la colección ante una situación de emergencia.

Debe precisar de todos aquellos aspectos que afectan a la seguridad de la institución desde un punto de vista global: colección, edificio, personal, público.

Implica el cumplimiento de la normativa y es conveniente que, en relación con la seguridad pública, se elabore un Plan de Relaciones Institucionales que contemple los Servicios de Extinción de Incendios, Cuerpos de Seguridad, Protección Civil y Servicios Sanitarios de Urgencias.

Este plan está basado en cuatro pilares esenciales que han de estar perfectamente relacionados y coordinados para garantizar la calidad del sistema:

- Análisis de riesgos
- Medios técnicos
- Medios humanos
- Medios organizativos

### ANÁLISIS DE RIESGOS

Se evalúan aquellos elementos susceptibles de ser sometidos a una posible agresión que pueda afectar a la seguridad del edificio, a las colecciones, al público y al personal laboral. Se elabora un

## UN EFECTIVO PLAN DE EVACUACIÓN Y EMERGENCIA SE COMPLEMENTA CON UNA INFORMACIÓN ADECUADA DIRIGIDA A CUERPOS DE INTERVENCIÓN AJENOS AL MUSEO.

diagnóstico donde se contemplan las particularidades y características de los aspectos anteriormente mencionados, para identificar el grado de protección que se debe establecer.

### MEDIOS TÉCNICOS

Elementos instalados para disuadir, impedir y detectar la actuación de un posible agresor. Se dividen principalmente en:

– PASIVOS: barreras físicas

Elementos fijos incorporados tanto en el proyecto arquitectónico como en el museográfico que proporcionan un grado inicial de protección. Pueden ser de dos tipos:

- Exterior: elementos de cierres tales como rejas, vidrios de seguridad, cerramientos perimetrales, etc.

- Interior: vitrinas, cerraduras, elementos de fijación-anclaje, protección electrónica (target), cajas fuertes, sistemas electrónicos de control de acceso, etc.

– ACTIVOS: garantizan la detección de un estado de emergencia (acto antisocial, incendio, etc.) y reaccionan conforme a unos protocolos establecidos. Los medios técnicos activos son sistemas electrónicos, siendo los más representativos:

- Detección contra actos antisociales: elementos sensores (detectores de presencia, de rotura de cristales, sísmicos...), central de control de alarmas, videovigilancia, etc.

- Detección contra incendios: elementos sensores (detectores de humos, temperatura...), central de control de incendios, elementos de extinción automática, etc.

### MEDIOS HUMANOS

La seguridad de un museo no debe depender únicamente de sistemas electrónicos. Es primordial transmitir al personal del museo la responsabilidad de la protección y del valor del patrimonio que están destinados a custodiar. Para ello es necesario establecer un Programa de Recursos Humanos donde se contemple la formación y la cualificación del personal necesario.

En el desarrollo de este programa deberán especificarse los siguientes aspectos:

– Organigrama funcional y de personal.

– Funciones a desempeñar por cada puesto de trabajo.

– Programa de formación continua para el personal del museo.

En este programa se debe hacer mención de la importancia del personal de vigilancia. Bajo este aspecto existen dos colectivos perfectamente compatibles y complementarios, con funciones específicas e independientes como son la vigilancia de salas y la vigilancia privada, que constituyen uno de los factores más importantes dentro de esta política de control del patrimonio. Por su situación en el campo de acción son los que pueden dar una respuesta inmediata a los factores de riesgo descritos anteriormente.

### MEDIOS ORGANIZATIVOS

Establecen los protocolos de actuación necesarios para la coordinación de los recursos humanos con los medios técnicos.

Se recomienda establecer una diferenciación entre:

– Personal interno: descripción de responsabilidades en función del cargo a desarrollar.

– Personal externo: funciones exclusivas y dotación de la seguridad privada (seguridad activa, control de los sistemas de seguridad y seguridad a museo cerrado).

### PLAN DE AUTOPROTECCIÓN

Permite ante una situación de riesgo dar una respuesta inmediata al disponer de personal organizado, formado y cualificado que garantice rapidez y eficacia en las acciones destinadas al control de las emergencias.

La finalidad de este plan es:

- Conocer los edificios, bienes e instalaciones, sus riesgos y los medios de protección disponibles.
- Garantizar la idoneidad de todos los medios de protección.
- Evitar las causas que puedan originar una emergencia.
- Proporcionar una información adecuada a los ocupantes del edificio sobre cómo actuar ante una situación de emergencia, y en su caso, para su prevención.

El Plan de Autoprotección trata básicamente los siguientes conceptos:

- Emergencias y evacuación.
- Protección contra incendios.

### EMERGENCIAS

Organización de respuestas ante situaciones de riesgos. En este documento se recogen las medidas de protección e intervención a adoptar y sus procedimientos para dar respuesta a los posibles contratiempos.

### EVACUACIÓN

Traslado planificado de personas afectadas por una incidencia a un espacio seguro.

Un efectivo plan de evacuación y emergencia se complementa con una información adecuada dirigida a cuerpos de intervención ajenos al museo junto con una planificación de los sistemas de acción inmediata. Recientemente se ha elaborado, por parte del Ministerio de Cultura, una guía para establecer un plan de protección de colecciones ante emergencias. Se pretende que se incorpore al Plan de Autoprotección del Museo, aportando las medidas técnicas habituales de manipulación y conservación preventiva.

### PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS

Refleja los equipos e instalaciones técnicas de los que está dotado el inmueble, así como su actuación ante una incidencia.

Los equipos e instalaciones más habituales son: detección y alarma, pulsadores de alarma, extintores, bocas de incendio equipadas, equipo de bombeo y aljibe/depósito de agua, hidrantes, columna seca, extinción automática, alumbrado de emergencia, señalización, grupo electrógeno y sistema de alimentación ininterrumpida (SAI).

Una vez descritos los conceptos más relevantes de la seguridad en los museos, se llega a la conclusión de que existe una situación muy específica dentro de este campo, debido a la consideración de la salvaguarda tanto de la colección como del inmueble; ambos pertenecientes al Patrimonio artístico-cultural. Es claramente diferenciable de otros conceptos de seguridad habituales en otras instituciones tales como bancos, centros comerciales...

Se pretende por lo tanto concienciar a la sociedad de la necesidad de fomentar la protección de estos bienes para transmitir este patrimonio a las generaciones venideras.

LA SEGURIDAD DE UN MUSEO NO DEBE DEPENDER ÚNICAMENTE DE SISTEMAS ELECTRÓNICOS. ES PRIMORDIAL TRANSMITIR AL PERSONAL DEL MUSEO LA RESPONSABILIDAD DE LA PROTECCIÓN Y DEL VALOR DEL PATRIMONIO QUE ESTÁN DESTINADOS A CUSTODIAR.

UN PLAN INTEGRAL DE SEGURIDAD, QUE CON SU DISEÑO E IMPLANTACIÓN, ESTABLEZCA LA ORGANIZACIÓN DE LOS MEDIOS HUMANOS Y TÉCNICOS NECESARIOS PARA EL CONTROL Y ABORDAJE INMEDIATO DE LAS POSIBLES INCIDENCIAS.

## NORMATIVA

Existe una normativa que recoge los aspectos anteriormente descritos:

### RIESGOS ANTISOCIALES (INTRUSIÓN, ROBO Y ATRACO)

Sistemas de alarma ante el riesgo de intrusión y videovigilancia:

- Ley 23/1992 sobre Seguridad Privada.
- Real Decreto 2364/2001, por el que se aprueba el Reglamento que la desarrolla.
- Real Decreto 1123/2001, por el que se modifica parcialmente el Reglamento de seguridad privada aprobado por el Real Decreto 2364/1994. Real Decreto-Ley 8/2007, de 14 de septiembre, por el que se modifican determinados artículos de la Ley 23/1992, de 30 de julio, de Seguridad Privada.

### PROTECCIÓN DE DATOS

- Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre de Protección de Datos de Carácter Personal. (LOPD) [BOE núm. 298 de 14 de diciembre de 1999].
- R.D. 994/1999, de 11 de junio, Reglamento de medidas de seguridad de los ficheros automatizados que contengan datos de carácter personal. [BOE núm. 151 de 25 de junio de 1999].

- Instrucción 1/2006 de 8 de noviembre, de la Agencia Española de Protección de Datos, sobre el tratamiento de datos personales con fines de vigilancia a través de sistemas de cámaras o videocámaras. [BOE nº 296, 12 de diciembre de 2006].

### PLAN DE AUTOPROTECCIÓN

- Real Decreto 393/2007, de 23 de marzo, por el que se aprueba la Norma Básica de Autoprotección de los centros, establecimientos y dependencias dedicados a actividades que puedan dar origen a situaciones de emergencia.
- Guía para un plan de protección de colecciones ante emergencias. (Ministerio de Cultura -2008).

### PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS

- Instalaciones contra incendios:
- Código Técnico de la Edificación (CT) DB-SI: Seguridad en caso de incendio. [Real decreto 314/2006, de 17 de marzo, por el que se aprueba el Código Técnico de la Edificación].
- Real Decreto 1942/93 por el que se aprueba el Reglamento de instalación de protección contra incendios. Modificado por orden del 16 de abril de 1998 sobre Normas de Procedimiento y Desarrollo del Real Decreto 1942/1993.

# ESTRATEGIAS, ORGANIZACIÓN Y RESPONSABILIDAD CIVIL EN LOS MUSEOS

ALFREDO STAMPA Técnico de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León

## LA LEGISLACIÓN REGULADORA DE LOS

museos en España recoge la diversidad de facetas que actualmente se consideran comprendidas en la misión y fines de estas instituciones, que antes ya podían verse proclamadas en estudios, declaraciones y normas deontológicas relativas a su actividad. Entre estas últimas merece destacarse, por su amplio reconocimiento y difusión, la definición de museo que contiene el artículo 2 de los Estatutos del ICOM, cuyos elementos han sido acogidos prácticamente en la generalidad de las leyes especiales sobre museos vigentes en el derecho español. La Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, de 5 de octubre de 2007, puede servir como ejemplo de lo que se acaba de

señalar, al definir los museos como “instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que, con criterios científicos, reúnen, adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica, un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta Ley”.

La actual definición legal de los museos en nuestro ordenamiento jurídico permite así conjugar la misión tradicional de estas instituciones, orientada a la formación de colecciones y a la custodia, exhibición e investigación centradas en sus fondos, con tendencias más recientes acerca de la concepción y políticas relativas a estos centros, que toman en consideración otras necesidades e inquietudes de la comunidad en la que se insertan.

#### NUEVAS ESTRATEGIAS EN LOS MUSEOS

La razón de esta evolución puede, en el plano jurídico, encontrarse en el tratamiento que recibe la cultura como derecho de todos los ciudadanos en la Constitución Española de 1978, que abre paso a políticas favorables a la accesibilidad y participación de los ciudadanos, superando una concepción más elitista, y a la implicación de instituciones culturales como los museos en objetivos e inquietudes sociales que van más allá de la relación con los bienes integrantes del patrimonio histórico y cultural que constituyen su soporte material. Esta tendencia, unida a otros factores, como la demanda de servicios variados y de calidad por parte del público de los museos o la necesidad de diversificar las fuentes de ingresos de éstos [CHATELAIN, S., 1998, p. 96], ha favorecido el auge de nuevas estrategias para la consecución de los objetivos de estas instituciones, que se materializan en programas de actuación menos limitados al ámbito de las colecciones. En este sentido los museos y centros análogos presentan un amplio catálogo de actividades, vinculadas unas veces al desarrollo de nuevas formas de financiación y otras a necesidades no exclusivamente científicas o culturales de la comunidad, y tan dispares como la contribución al desarrollo de la identidad colectiva o de la economía local, o la conciliación de la vida laboral y familiar. Los museos aparecen hoy implicados en este tipo de objetivos a través de una variada oferta de servicios y programas de actuación complementarios, en la que tienen cabida desde la inserción en redes y programas turísticos locales hasta la organización de cursos, talleres didácticos y fiestas infantiles, celebraciones por encargo, visitas teatralizadas o excursiones, pasando por la cesión y alquiler de salas y otras dependencias o la explotación de restaurantes, cafeterías, tiendas y aparcamientos, servicios todos ellos que, aparte de los beneficios directos que puedan reportar a la economía de la institución, son valorados como recursos para facilitar el atractivo, la accesibilidad y la difusión de los contenidos y actividades del museo [en este sentido, KOTLER, N. y KOTLER, P., 2001].

Este nuevo enfoque, que viene a potenciar las relaciones del museo con su entorno social, ha sido igualmente acogido por la legislación más reciente, como puede observarse, continuando con el ejemplo anterior, en el expreso reconocimiento de este hecho que realiza el legislador en la citada Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía al reconocer a los museos tanto su papel en el desarrollo e impulso de la cultura como en calidad de elementos de atracción turística. La regulación de los servicios complementarios y accesorios de los museos se va introduciendo asimismo, paulatinamente, en nuestra legislación.

La tendencia a la implicación de los museos con la comunidad y la consiguiente diversificación de sus actividades aparecen acompañadas, además, por la diversificación de los recursos

de toda naturaleza que se utilizan para el desarrollo de sus programas de actuación. Esta diversidad, que asimismo alcanza a las técnicas de gestión, se advierte tanto en el ámbito de los recursos humanos —que se amplía a la colaboración mediante becas, prácticas y programas de voluntariado, contratación de servicios profesionales externos, etc.— como en la gestión de bienes materiales e inmateriales (utilización de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; derechos de propiedad intelectual e industrial; utilización de todo tipo de medios publicitarios) y con manifestaciones muy novedosas en lo referente a recursos económicos (dando cabida a actividades de patrocinio y mecenazgo, a la utilización de técnicas de marketing o a actividades económicas complementarias, relacionadas o no con la actividad del museo: peritación o expertizaje de piezas, ediciones, *merchandising* explotación de tiendas, librerías, restaurantes o aparcamientos vinculados al museo...).

La actual diversificación de actividades y recursos que implican las nuevas estrategias de los museos también significa para éstos, sin embargo, la necesidad de asumir obligaciones y responsabilidades inherentes a su utilización, con sujeción a la legislación que afecta a los diversos tipos de recursos utilizados. Entre ellas se encuentran las que obligan a hacer frente a la reparación de eventuales daños o perjuicios derivados de los nuevos riesgos derivados de la utilización de sus bienes o de sus actividades.

Los titulares y responsables de los museos se encuentran sujetos, como los de cualquier otra actividad, a la obligación genérica de no causar daños a otras personas y de responder por los daños y perjuicios que puedan causar tanto a aquéllas con las que tengan una relación previa, obligatoria o similar (que dan lugar a la denominada responsabilidad contractual), como a aquellas otras con las que no exista tal relación (que originan la llamada responsabilidad extracontractual). Las normas básicas reguladoras de estos dos tipos de responsabilidad, cuya regulación tiene en común su orientación a la reparación de los daños y perjuicios, difieren en diversos aspectos —que ha estudiado detalladamente DURANY (1998)—, las encontramos en el Código civil. Existe, además, un considerable número de leyes y reglamentos que regulan aspectos concretos de la responsabilidad civil en relación con determinados sectores de actividad y recursos, algunos de los cuales son utilizados en los museos (propiedad intelectual, adquisición de bienes culturales, espectáculos públicos, tratamiento automatizado de datos personales, voluntariado...) que también se ha desarrollado ampliamente en los últimos años.

Los museos, como instituciones que cumplen una misión que supone la organización de recursos y realización de actividades, pueden en algún momento verse obligados a reparar eventuales daños y perjuicios que su actividad cause a personas que, por un título u otro (titulares de los recursos utilizados, personal y público del museo, terceros no usuarios, etc) se relacionan con la institución. Sin ser la de los museos una actividad caracterizada por su siniestralidad, el examen de los datos y casos que ofrece la Jurisprudencia de nuestros tribunales permite encontrar ejemplos de los distintos supuestos de responsabilidad regulados en el Código civil, tanto contractual como extracontractual.

Tradicionalmente, los supuestos más frecuentes de responsabilidad patrimonial derivada de la actividad de los establecimientos museísticos se han localizado, por una parte, en la indemnización por accidentes sufridos por visitantes o personas no usuarias y, por otra parte, en la conservación de fondos pertenecientes a otras personas confiados a la custodia de la institución por distintos títulos (contratos de depósito, comodato préstamo de uso, contratos de exposición

## LOS SUPUESTOS MÁS FRECUENTES DE RESPONSABILIDAD PATRIMONIAL SON LA INDEMNIZACIÓN POR ACCIDENTES SUFRIDOS POR VISITANTES Y LA CONSERVACIÓN DE FONDOS PERTENECIENTES A OTRAS PERSONAS.

de obra propia). En este último caso pueden encontrarse casos en los que las acciones para exigir la responsabilidad se plantean frente al museo, pero también supuestos en los que es el museo quien las ejercita en calidad de perjudicado. A ellos se añaden las obligaciones de restituir o indemnizar derivadas del ejercicio de acciones de restitución de piezas ilícitamente adquiridas o sustraídas de los museos.

El compromiso de los museos con nuevos objetivos sociales y financieros puede suponer, como antes se ha señalado, un notable cambio cualitativo en sus actividades que puede conllevar nuevas fuentes de riesgo. La ampliación de las líneas de actividad de los museos en la forma anteriormente descrita ha dado entrada a casos de diferente naturaleza, en los que los museos e instituciones con actividades análogas se han enfrentado a nuevos tipos de reclamaciones de daños y perjuicios, referidos a las diferentes facetas en que modernamente vienen desplegando su actividad. En este sentido se pueden encontrar en la práctica jurídica y de los tribunales supuestos de reclamaciones por daños y perjuicios causados por actividades de muy diversa naturaleza: fallos en instalaciones cedidas por el museo para un acto privado y que originan su suspensión o perturbación; información errónea sobre la autoría de una obra en un catálogo; pérdida, deterioro o alteración no autorizada de piezas sujetas al derecho moral del autor, o utilización no autorizada de obras sujetas a derechos de explotación derivados de la legislación sobre propiedad intelectual; limitaciones al uso de recursos para la investigación; imputación de responsabilidad a la entidad titular de un local cedido a un tercero por daños y perjuicios producidos en actuaciones organizadas por éste...

La extensión de la actividad de los museos hacia otros campos y públicos y la utilización de nuevas técnicas de actuación se manifiestan como una oportunidad atractiva e interesante para los objetivos del museo, pero en ocasiones imponen la necesidad de implementar medidas de prevención y cobertura adecuadas a fuentes de riesgo nuevas para el museo. La organización de espectáculos y actuaciones dramáticas o musicales en el ámbito de los museos, las actividades didácticas, que a veces se presentan bajo nombres tan sugerentes como *“Observar a las abejas en acción”* o *“Jugar con fuego”*, las visitas a excavaciones y obras de restauración de edificios, los peritajes y análisis de piezas bajo demanda y otros muchos servicios en los que se desarrolla la multidisciplinar misión actual de los museos, no pueden tener lugar sin previo análisis y observancia de las normas de prevención y cobertura de los riesgos que dichas actuaciones puedan llevar consigo.

### DECISIONES ORGANIZATIVAS

Las características de las estrategias y recursos utilizados por los museos no son el único aspecto de su gestión que puede incidir en la responsabilidad civil derivada de su actividad. Para el desarrollo de ésta los museos aparecen vinculados a formas jurídicas y modelos de gestión que, al igual que ocurre con sus estrategias y actividades, se caracterizan actualmente por su variedad. La atribución de competencias en materia de cultura y patrimonio cultural a todos los niveles territoriales de la Administración pública, unida a la consideración de la cultura como actividad de interés general a efectos de su desarrollo por las entidades privadas, pueden ser razones de esta diversidad de modelos jurídicos de gestión, en la que están presentes organizaciones de iniciativa individual y conjunta, de titularidad privada, pública o mixta, con o sin personalidad jurídica propia y, en el caso de las organizaciones de iniciativa o titularidad pública, gestionadas unas veces mediante personas jurídicas de derecho público y otras de derecho privado.

## LA AMPLIACIÓN DE LAS LÍNEAS DE ACTIVIDAD DE LOS MUSEOS LOS HAN ENFRENTADO A NUEVOS TIPOS DE RECLAMACIONES DE DAÑOS Y PERJUICIOS.

Para la gestión de los museos, Administraciones públicas y particulares pueden optar entre distintas fórmulas organizativas que ofrece el ordenamiento jurídico. La decisión sobre el modelo jurídico de gestión y organización de cada museo proporciona, en primer lugar, un presupuesto necesario para determinar el titular efectivo de los derechos y obligaciones derivados de su actividad. Entre estas últimas, como hemos visto, se incluye la responsabilidad civil, siendo así que dicha decisión tiene importantes consecuencias en la determinación de los sujetos a los que debe imputarse la responsabilidad por los actos que implica la gestión de un museo. El análisis de este tema que realiza MALARO (1985) comienza formulando una significativa pregunta: ¿quién responde por el museo? esto es, ¿a quién se atribuyen las consecuencias —beneficiosas o perjudiciales— de su actividad? La solución a estas cuestiones la proporciona en la práctica la decisión sobre la forma jurídica, dentro de las admisibles con arreglo a la legalidad.

La creación y gestión de museos son acometidas en la práctica desde todo tipo de instancias públicas, existiendo instituciones museísticas dependientes de muy diversos organismos, departamentos y ramas de actividad de la Administración: cultura, educación, interior, defensa, sanidad, medio ambiente... Los museos gestionados desde organismos o unidades dependientes de las Administraciones públicas están sujetos al régimen de responsabilidad patrimonial de la Administración, regulado en el Título X de la Ley 30/1992 y en el Real Decreto 429/1993, de 26 de marzo, que vienen a concretar la garantía de responsabilidad de la Administración proclamada en el artículo 106.2 de la Constitución de 1978: " Los particulares, en los términos establecidos por la ley, tendrán derecho a ser indemnizados por toda lesión que sufran en cualquiera de sus bienes y derechos, salvo en los casos de fuerza mayor, siempre que la lesión sea consecuencia del funcionamiento de los servicios públicos".

No es raro, sin embargo, encontrar museos cuya titularidad o gestión corresponden a una pluralidad de entidades o instituciones públicas, o públicas y privadas, en cuyo caso se plantea cuál ha de ser el régimen jurídico aplicable y la institución a la que corresponde hacerse cargo de la responsabilidad por la actividad de estos establecimientos. El punto de partida para la resolución de estos casos nos lo brinda el artículo 140 de la Ley 30/1992 pero, como es fácil imaginarse, la variedad de posibles hipótesis de colaboración da lugar a una compleja casuística.

Hoy tampoco es infrecuente, por otra parte, la utilización desde el sector público de formas jurídicas de derecho privado (principalmente fundaciones constituidas de acuerdo con la legislación civil) para la gestión de los establecimientos museísticos. Estas formas de organización para la prestación de servicios cuya titularidad corresponde a entidades de naturaleza pública plantean, para algunos autores, la dificultad de determinar la legislación y régimen aplicables en lo concerniente a la responsabilidad por los daños y perjuicios que pudieren producirse con ocasión de su prestación.

La gestión encomendada a una persona jurídica o mediante la creación de una entidad al efecto también son formas de organización presentes en el panorama de los museos de titularidad privada. Además de la descentralización de la decisión y funciones que implican, estas formas de gestión pueden desviar la responsabilidad patrimonial universal, que en principio correspondería a los titulares individuales de estos establecimientos, a las personas jurídicas que tengan encomendada su gestión, que generalmente responderán con el patrimonio de la propia entidad, sin extenderse al patrimonio personal de sus asociados o promotores, siempre que se hayan cumplido los requisitos de constitución, adquisición de personalidad jurídica propia

## A LA HORA DE IMPLEMENTAR NUEVOS INSTRUMENTOS DE GESTIÓN Y PROGRAMAS, LOS RESPONSABLES DE LOS MUSEOS DEBEN PLANTEARSE SI SUS MEDIOS DESTINADOS PARA LA GESTIÓN DEL RIESGO SON SUFICIENTES.

e inscripción previstos en las normas aplicables a cada tipo de entidad. Así, los actos realizados por los órganos de una entidad corporativa, societaria o fundacional o por sus representantes pueden recaer en dicha entidad, sin engendrar responsabilidad alguna en la persona física que los realizó, salvo que ésta se haya extralimitado en su actuación o incumpla los deberes de diligencia correspondientes a su cargo.

En el nuevo entorno que componen tanto los cambios en las estrategias y modelos de organización de los museos como su regulación los responsables de los museos han de enfrentarse a nuevos riesgos, no necesariamente más graves, lo que también significa que han de renovar la forma de afrontarlos. A la hora de implementar nuevos instrumentos de gestión y programas, los responsables de los museos deben plantearse si sus medios destinados para la gestión del riesgo son suficientes.

En la actualidad parece posible afirmar que la legislación especial sobre museos en nuestro entorno más próximo contempla en general las medidas en su día incluidas en la Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles de la UNESCO, de 28 de noviembre de 1978, que encarecía la adopción de medidas de prevención y cobertura de riesgos sobre las colecciones de los museos. Un planteamiento similar podría ser necesario hoy respecto de otros aspectos del museo afectados por las nuevas estrategias y modos de gestión.

La evolución que se observa en la legislación y en las políticas de los museos ofrece ya un interesante catálogo de medidas de prevención, cobertura y gestión de los riesgos, con bases y planteamientos muy diferentes. Entre ellas se pueden citar la adopción de medidas para prevenir, advertir y corregir eventuales riesgos (señalización o protección, etc.), las obligaciones legales sobre aforo de los locales y planes de evacuación, la dotación de fondos de contingencia por las instituciones responsables del museo, los sistemas de gestión de quejas y sugerencias, los protocolos internos de actuación ante eventuales hechos dañosos, la garantía del Estado, el aseguramiento de la responsabilidad civil —obligatorio en algunas leyes sobre espectáculos públicos de algunas Comunidades Autónomas que afecta a las actividades recreativas y culturales—, la publicación de normas y reglamentos interiores y de visita, en los equipamientos que sean objeto de cesión, la aprobación de normas y compromisos generales que deba asumir el cesionario sobre uso, control de aforo y comportamiento del público, o el condicionamiento de la eficacia de toda cesión de espacios a la formalización de un seguro de responsabilidad civil.

En función de las características propias de cada institución y de sus programas deben examinarse las posibles alternativas para la gestión de estos riesgos, con el fin de dotarse de los instrumentos más eficaces para evitar tanto el eventual acaecimiento de hechos dañosos como los efectos económicos de la consiguiente obligación de repararlos.

## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO IBÁÑEZ, María del Rosario: La insuficiente regulación de las actividades comerciales y servicios complementarios de los museos. En *Patrimonio cultural y derecho*, nº 2, 1998, pp. 199–206.

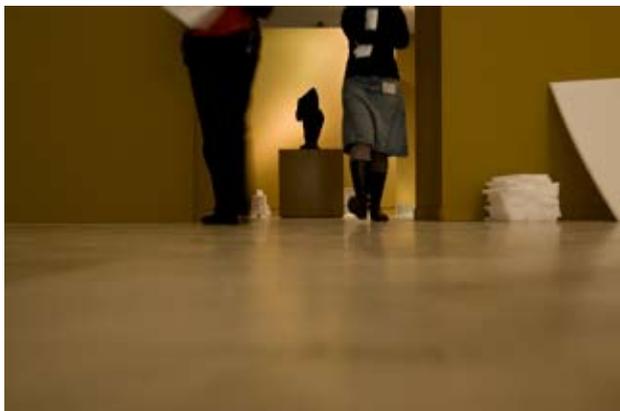
CHATELAIN, Stéphanie: *Le Contrôle de Gestion dans les Musées*. París: Ed. Economica, 1998] p. 96.

KOTLER, N. y KOTLER, P.: *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2001.

MALARO, MARIE C.: *A Legal Primer on Managing Museum Collections*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985.

DURANY PICH, S.: Museos y responsabilidad civil. En: Peñuelas Reixach, L. [ed.]. *Manual jurídico de los museos. Cuestiones prácticas*. Madrid: Marcial Pons, 1998. Pp. 63–138.





ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA  
LEY  
ORGANICA DE,  
PROTECCIÓN  
DE DATOS  
APLICADA A LOS  
MUSEOS  
RESPONDE:  
JAUME  
CABECERANS

**mus-A ¿QUÉ DATOS TIENEN LA CONSIDERACIÓN DE CARÁCTER PERSONAL?**

**JAUME CABECERANS** La vigente Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal (la LOPD) define los datos de carácter personal como "CUALQUIER INFORMACIÓN CONCERNIENTE A PERSONAS FÍSICAS IDENTIFICADAS O IDENTIFICABLES" (artículo 3, a).

Por su parte, el Real Decreto 1720/2007, de 21 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de desarrollo de la LOPD (el Reglamento), efectúa dos aportaciones al concepto "dato de carácter personal":

- a) Por un lado (artículo 5.1.f), se concreta el término "INFORMACIÓN" refiriéndose a "INFORMACIÓN NUMÉRICA, ALFABÉTICA, GRÁFICA, FOTOGRAFICA, ACÚSTICA O DE CUALQUIER OTRO TIPO". La voz y la imagen de una persona, son, por tanto, datos de carácter personal.
- b) Por otro lado (artículo 5.1.o), se define el concepto "PERSONA IDENTIFICABLE" COMO "TODA PERSONA CUYA IDENTIDAD PUEDA DETERMINARSE, DIRECTA O INDIRECTAMENTE, MEDIANTE CUALQUIER INFORMACIÓN REFERIDA A SU IDENTIDAD FÍSICA, FISIOLÓGICA, PSÍQUICA, ECONÓMICA, CULTURAL O SOCIAL. Una persona física no se considerará identificable si dicha identificación requiere plazos o actividades desproporcionados".

**mus-A LOS FICHEROS DE LOS MUSEOS SON MAYORITARIAMENTE DE TITULARIDAD PÚBLICA, ¿CUÁLES SON LAS PRINCIPALES DIFERENCIAS RESPECTO A LOS DE TITULARIDAD PRIVADA?**

J.c. Las diferencias más importantes se sitúan en los siguientes ámbitos:

- a) CREACIÓN, MODIFICACIÓN O SUPRESIÓN (artículo 20 LOPD). Los ficheros de titularidad pública requieren que se dicte una disposición general publicada en el BOE o Diario oficial correspondiente.
- b) RÉGIMEN SANCIONADOR (artículo 46 LOPD). Las Administraciones públicas no pueden ser sancionadas económicamente.
- c) COMUNICACIÓN (artículo 21 LOPD). Las Administraciones públicas pueden comunicar datos de carácter personal a otras Administraciones públicas dentro del ámbito de sus mismas competencias.

**mus-A ¿CUÁLES SON LOS FICHEROS QUE UN MUSEO DEBE DE DAR DE ALTA ANTE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE PROTECCIÓN DE DATOS (AEPD)?**

J.c. El Reglamento (artículo 5.1.k) define "fichero" como "todo conjunto organizado de datos de carácter personal, que permita el acceso a los datos con arreglo a criterios determinados, cualquiera que fuere la forma o modalidad de su creación, almacenamiento, organización y acceso".

En consecuencia, deberán darse de alta todos los ficheros que cumplan con la anterior definición, tanto ficheros automatizados como ficheros no automatizados (en soporte papel).

Los ficheros más habituales serán, no obstante, los que hacen referencia a datos de carácter personal de empleados, voluntarios, tasadores, visitantes y videovigilancia.

**mus-A RESPECTO A LOS TRABAJADORES ENTENDEMOS QUE EXISTIRÁ UN FICHERO DE RECURSOS HUMANOS O GESTIÓN DE PERSONAL ¿QUÉ TIPO DE DATOS SON LOS QUE SE CONTIENEN EN EL REFERIDO FICHERO?**

j.c. Los datos que figuren en estos ficheros deberán ser los estrictamente necesarios para mantener la relación contractual, evitando solicitar y recopilar datos superfluos, dando así cumplimiento al principio de calidad contemplado en el artículo 4 LOPD.

En términos generales, el fichero estará compuesto por los siguientes datos: nombre, apellidos, dirección, nacionalidad, fecha de nacimiento, número de seguridad social, documento nacional de identidad y cuenta bancaria donde vaya a domiciliarse la nómina.

Para el cálculo de la nómina (retención del IRPF), será necesario conocer: el estado civil, los ascendentes y/o descendientes a cargo del trabajador y posibles grados de minusvalía (dato de salud).

A nivel de documentación (ficheros soporte papel), el trabajador debe entregar a la empresa copia del documento nacional de identidad (o permiso de residencia) y el modelo 145 ("Comunicación de datos al pagador") de la AEAT. Además, si el trabajador es menor de edad deberá facilitar copia del Libro de familia, y si el puesto de trabajo requiere acreditar un nivel específico de formación, copia del título académico.

#### **mus-A ¿CUÁLES SON LAS MEDIDAS DE SEGURIDAD ASOCIADAS A LOS FICHEROS DE LOS MUSEOS RESPECTO A SUS TRABAJADORES?**

j.c. La mayor parte de los datos que se solicitan a los trabajadores son datos que no tienen la consideración de datos sensibles, por lo que las medidas de seguridad que deberá adoptar el Museo serán en la mayoría de los casos las de nivel básico (ver artículos 89 a 94 del Reglamento), salvo que el fichero incorpore valoraciones o perfiles de los empleados, en cuyo supuesto deberán implementarse las medidas de seguridad de nivel medio (ver artículos 95 a 100).

No obstante, cuando el fichero, por razones justificadas, incorpore datos relativos a ideología, afiliación sindical, religión, creencias, origen racial, salud o vida sexual, el Museo, junto a las medidas de seguridad de nivel básico y medio, deberá adoptar las de nivel alto (artículo 81.3. Reglamento). No será de aplicación lo anterior (artículo 81.6.) cuando el fichero incorpore datos relativos a la salud, referentes exclusivamente al grado de discapacidad o a la simple declaración de la condición de discapacidad o invalidez del trabajador, con motivo del cumplimiento de deberes públicos (como sucede con el cálculo de la retención del IRPF).

#### **mus-A ¿QUÉ TIPO DE TRATAMIENTO RECIBEN LOS DATOS DE LOS COLABORADORES Y TRABAJADORES EXTERNOS DEL MUSEO?**

j.c. Los colaboradores y trabajadores externos del Museo que presten servicios propios del Museo pero que, por razones de presupuesto u organización interna, no formen parte de su plantilla, tienen la condición de encargados del tratamiento, siempre que, por razón del servicio o trabajo que realicen, tengan acceso a datos de carácter personal.

La relación contractual con dichos colaboradores o trabajadores deberá documentarse por escrito (artículo 12 LOPD) y cumplir con todos los requisitos previstos en el Reglamento (artículos 20 a 22).

En acceso a datos de carácter personal por cuenta de tercero no constituye un supuesto de cesión o comunicación de datos, y no requiere, por ello, autorización de los titulares de los datos.

LA MAYOR PARTE DE LOS DATOS QUE SE SOLICITAN A LOS TRABAJADORES SON DATOS QUE NO TIENEN LA CONSIDERACIÓN DE DATOS SENSIBLES.

**mus-A LA VIGILANCIA DE LAS DEPENDENCIAS DE LOS MUSEOS SE REALIZA A TRAVÉS DE CÁMARAS DE VIDEOVIGILANCIA Y EMPRESAS DE SEGURIDAD. ¿QUÉ REQUISITOS LEGALES Y DE SEGURIDAD HAN DE CUMPLIR LAS MISMAS?**

J.c. La vigilancia a través de cámaras o videocámaras aparece regulada en la Instrucción 1/2006, de 8 de noviembre, de la Agencia Española de Protección de Datos (la AEPD).

El Museo deberá colocar en las zonas videovigiladas un distintivo informativo ubicado en un lugar suficientemente visible y tener a disposición de los interesados impresos en los que se detalle la información prevista en el artículo 5 LOPD (artículo 3 de la Instrucción).

La instalación y/o mantenimiento de los equipos y sistemas de videovigilancia deberá realizarse por empresas de seguridad debidamente autorizadas (artículo 2 de la Instrucción y Ley 23/1992, de 30 de julio, de Seguridad Privada).

**mus-A ¿DURANTE CUÁNTO TIEMPO DEBERÁN PERMANECER GRABADAS LAS IMÁGENES?**

J.c. Los datos deben ser cancelados en el plazo máximo de un mes desde su captación (artículo 6 de la Instrucción).

**mus-A ¿CÓMO SE DOCUMENTA LA RELACIÓN CON LA EMPRESA DE SEGURIDAD? Y ¿QUÉ OBLIGACIONES TIENE?**

J.c. Los Museos deberán suscribir con la empresa de seguridad un contrato de prestación de servicios con arreglo al modelo oficial que deberá comunicarse al Ministerio del Interior con una antelación mínima de tres días a la iniciación de los servicios (artículo 6 Ley 23/1992).

En el supuesto de que la empresa de seguridad tenga acceso a las imágenes, ésta tendrá la consideración de encargada del tratamiento, debiendo el contrato, en este caso, cumplir con los requisitos establecidos en el artículo 12 LOPD y los artículos 20 a 22 del Reglamento.

**mus-A ¿Y SI LA EMPRESA A SU VEZ SUBCONTRATA LOS SERVICIOS?**

J.c. La posibilidad de subcontratar servicios queda sujeta a los requisitos establecidos en el artículo 21 del Reglamento, siendo necesaria la autorización previa y escrita del responsable del fichero, en este caso del Museo.

No obstante lo anterior, el Reglamento autoriza la subcontratación sin necesidad de autorización, cuando (1) se especifiquen en el contrato los servicios que se pueden subcontratar (y si ello fuere posible la empresa con la que se vaya a subcontratar, de no ser así, antes de subcontratarla deberá comunicarlo al responsable), (2) el tratamiento de datos por el subcontratista se ajuste a las instrucciones del responsable del fichero y (3) el encargado del tratamiento y el subcontratista suscriban un contrato en los términos previstos en el artículo 12 LOPD.

**mus-A ¿CÓMO SE ARTICULA EL ACCESO POR CUENTA DE TERCEROS A FICHEROS DE TITULARIDAD DE UN MUSEO?**

J.c. El artículo 82 del Reglamento da respuesta a esta pregunta, diferenciando tres situaciones:

a) Cuando el responsable del fichero facilite el acceso a los datos, a los soportes que los contengan o a los recursos del sistema de información que los traten, y el encargado preste sus servicios en los locales del responsable, deberá hacerse constar esta circunstancia en el

documento de seguridad del responsable, comprometiéndose el personal del encargado a cumplir las medidas de seguridad previstas en el mismo.

b) Cuando dicho acceso sea remoto, habiéndose prohibido al encargado incorporar tales datos a sistemas o soportes distintos de los del responsable, deberá hacerse constar dicha circunstancia en el documento de seguridad del responsable, comprometiéndose el personal del encargado a cumplir las medidas de seguridad previstas en el mismo.

c) Cuando el servicio sea prestado por el encargado del tratamiento en sus propios locales.

**mus-A ¿EXISTE ALGÚN TIPO DE ESPECIALIDAD RESPECTO A LOS DATOS DE CARÁCTER PERSONAL DE LOS MENORES DE EDAD QUE VISITAN LOS MUSEOS CON LOS RESPECTIVOS CENTROS EDUCATIVOS?**

J.c. El Reglamento aclara esta cuestión al establecer que podrán tratarse los datos de los mayores de 14 años con su consentimiento (artículo 13). En consecuencia, sólo el tratamiento de los datos de alumnos menores de esa edad requerirá el previo consentimiento de los padres o tutores.

En todo caso, el Reglamento establece la prohibición expresa de recabar del menor datos sobre los demás miembros del grupo familiar o sobre las características del mismo, excepcionando únicamente los datos de identidad y dirección del padre, madre o tutor con la única finalidad de recabar su consentimiento.

**mus-A ¿CUÁLES SON LAS MEDIDAS DE SEGURIDAD HABITUALMENTE ASOCIADAS A LOS FICHEROS DE LOS MUSEOS RESPECTO A LOS VISITANTES?**

J.c. Las medidas de seguridad serán habitualmente las de nivel básico previstas en los artículos 89 a 94 del Reglamento. La razón de ello es que los datos que deberán solicitarse a los visitantes no incluyen datos sensibles.

**mus-A ¿CUÁL ES EL PROCEDIMIENTO PARA EL EJERCICIO DE LOS DERECHOS DE ACCESO, RECTIFICACIÓN, CANCELACIÓN Y OPOSICIÓN POR PARTE DE LOS VISITANTES?**

J.c. El ejercicio de estos derechos se realiza mediante comunicación que deberá presentarse ante el responsable del fichero (o, en su caso, ante el encargado del tratamiento).

Existen una serie de reglas comunes a estos derechos:

En primer lugar, el procedimiento deberá ser completamente gratuito, no pudiéndose establecerse como medio para ejercitar estos derechos el envío de cartas certificadas o semejantes, la utilización de servicios de telecomunicaciones que impliquen una tarificación adicional o cualesquiera otro que impliquen un coste excesivo para el interesado. Los Museos que dispongan de un servicio de atención al cliente o de reclamaciones podrán ofrecer la posibilidad de que se ejerzan los citados derechos a través de dichos servicios.

En segundo lugar, el responsable del fichero deberá adoptar las medidas para garantizar que las personas de su organización puedan informar a los interesados sobre la forma de ejercer estos derechos.

En tercer lugar, el responsable deberá contestar al interesado, en los plazos reglamentariamente establecidos, aun en el supuesto de que no disponga de ningún dato. Si existieran razones para

denegar el ejercicio de estos derechos, el responsable lo comunicará al interesado, informándole de su derecho a recabar la tutela de la AEPD.

**mus-A ¿SE PUEDEN REALIZAR CESIONES DE DATOS DE LOS FICHEROS DE LOS MUSEOS A OTRAS INSTITUCIONES? ¿CON QUÉ FINALIDAD?**

J.c. Para contestar a esta pregunta es necesario efectuar una doble diferenciación, por un lado, entre ficheros de titularidad pública y ficheros de titularidad privada, y por otro lado, entre ficheros integrados por datos obtenidos de fuentes accesibles al público (ver artículo 3, j. que contiene la definición) y ficheros integrados por datos recabados directamente de los afectados.

Respecto a los ficheros de titularidad pública, el artículo 21.1 LOPD autoriza la cesión de los datos elaborados o recabados por las Administraciones públicas para el desempeño de sus atribuciones siempre y cuando el cedente y el cesionario ejerzan las mismas competencias o sus competencias versen sobre las mismas materias. Asimismo, el artículo 21.2 LOPD autoriza la comunicación de los datos que una Administración pública obtenga o elabore con destino a otra.

Respecto a los ficheros de titularidad privada, los datos únicamente podrán comunicarse con el previo consentimiento del afectado (artículo 11.1. LOPD), salvo que se hayan obtenido de fuentes accesibles al público (artículo 11.2.b LOPD).

En todo caso, podrán comunicarse los datos sin necesidad de obtener el consentimiento del interesado cuando una Ley lo autorice o la cesión se justifique en una de las excepciones previstas en el artículo 11.2 LOPD.

**mus-A ¿CÓMO Y A TRAVÉS DE QUE FUENTES SE PUEDE ACCEDER A DATOS PERSONALES PARA LA REALIZACIÓN DE INVITACIONES A ACTOS DEL MUSEO?**

J.c. Como señalábamos en la anterior respuesta, habrá que diferenciar entre ficheros cuyos datos han sido obtenidos de fuentes accesibles al público y ficheros integrados por datos recabados directamente por el Museo.

El envío de invitaciones constituye una actividad de publicidad o prospección comercial, para la cual la LOPD (artículos 5.4 y 6.2) libera al responsable del fichero de las obligaciones de información y de obtención del consentimiento del afectado, cuando se utilicen datos obtenidos de fuentes accesibles al público.

No obstante, cuando los datos hayan sido recabados directamente de los visitantes de los Museos, el envío de dichas invitaciones requerirá que previamente se haya informado de esa finalidad y se haya obtenido previamente el consentimiento del afectado (artículo 45 Reglamento).

En ningún caso podrán remitirse invitaciones por correo electrónico u otro medio de comunicación electrónica equivalente que previamente no hayan sido solicitadas o autorizadas por el interesado, ni tan siquiera en el supuesto de que los destinatarios sean personas jurídicas o los datos se hayan obtenido de fuentes accesibles al público, pues ninguna de estas dos circunstancias constituye una excepción a la prohibición contemplada en el artículo 21 de la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico.

**mus-A** CUÁNDO SE RECABAN DATOS DE LOS VISITANTES ¿CON QUÉ FINALIDAD SE PUEDE HACER? ¿QUÉ TIPO DE INFORMACIÓN ES LA QUE RECIBEN?

J.c. Los Museos pueden recabar los datos de los visitantes para cualquier finalidad lícita siempre que informen debidamente al interesado en los términos del artículo 5 LOPD.

En este sentido, el artículo 15 del Reglamento establece que si el responsable del fichero solicitase el consentimiento del interesado durante el proceso de formación de un contrato para finalidades que no guarden relación directa con el mantenimiento, desarrollo o control de la relación contractual, deberá permitir al interesado que manifieste expresamente su negativa al tratamiento o comunicación de datos.

**mus-A** ¿CUÁLES SON LAS INFRACCIONES MÁS HABITUALES EN LAS QUE PUEDE INCURRIR UN MUSEO EN RELACIÓN CON LA LEY ORGÁNICA DE PROTECCIÓN DE DATOS (LOPD)?

J.c. Las infracciones más habituales en que puede incurrir un Museo no son esencialmente diferentes de aquellas en que generalmente incurren otros responsables de ficheros.

No existe, en los datos que suelen recabar y tratar los Museos, un riesgo específico, situándose la mayoría de las infracciones en los siguientes comportamientos: (1) recabar datos sin facilitar la información del artículo 5 LOPD o incumplir la obligación de dar de alta los ficheros (calificadas como infracciones leves en el artículo 44.2 LOPD), (2) tratar datos (no sensibles) sin haber obtenido el consentimiento inequívoco del interesado o mantener los datos inexactos o no rectificarlos o cancelarlos cuando proceda (calificadas como infracciones graves en el artículo 44.3 LOPD) y (3) tratar datos sensibles sin haber obtenido el consentimiento expreso o escrito del interesado (según la naturaleza del dato) o comunicar los datos a un tercero sin el consentimiento del interesado (calificadas como infracciones muy graves en el artículo 44.4 LOPD).

**mus-A** ¿CUÁLES SON LAS SANCIONES ASOCIADAS A LAS REFERIDAS INFRACCIONES?

J.c. Las infracciones leves, son sancionables con multa de entre 601,01 y 60.101,21 euros, las infracciones graves, con multa de entre 60.101,21 y 300.506,05 euros y las infracciones muy graves con multa de entre 300.506,05 y 601.012,10 euros.

HABRÁ QUE DIFERENCIAR ENTRE FICHEROS CUYOS DATOS HAN SIDO OBTENIDOS DE FUENTES ACCESIBLES AL PÚBLICO Y FICHEROS INTEGRADOS POR DATOS RECABADOS DIRECTAMENTE POR EL MUSEO.

# DERECHOS DE AUTOR EN LAS INTERVENCIONES ARQUITECT- TONICAS DE INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS\*

ALFONSO GONZÁLEZ GOZALO Doctor en Derecho. Abogado. Estudio Jurídico Bercovitz & Carvajal

\* El texto de este artículo recoge en esencia la ponencia homónima impartida el 25 de septiembre de 2008 en el marco del Seminario sobre Fundamentos del Régimen Jurídico de los Museos, organizado por el Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada con el patrocinio del Master Universitario de Museología, la Universidad de Granada y la Junta de Andalucía.

## 1. PLANTEAMIENTO

# EL OBJETO DE ESTE ARTÍCULO ES ANALIZAR

las implicaciones en materia de derechos de autor que tienen las intervenciones arquitectónicas realizadas en el ámbito de los museos. Se trata de determinar si los edificios que alojan las instituciones museísticas están protegidos por la propiedad intelectual, y de precisar, en su caso, qué derechos ostentan sus arquitectos. Se trata asimismo de examinar, someramente, qué tipo de intervenciones arquitectónicas (adaptaciones, ampliaciones, rehabilitaciones) pueden hacerse en los museos y qué problemas pueden surgir a la hora de realizar las instalaciones museográficas cuando su autor no es el mismo que el del edificio.

## 2. EL EDIFICIO DEL MUSEO COMO OBJETO DE DERECHOS DE AUTOR

Como punto de partida, ha de analizarse si el edificio de un museo puede ser objeto de derechos de autor.

El artículo 10.1.f) del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante, LPI) menciona expresamente entre las obras protegidas “los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería”. Sin embargo, no se alude específicamente a las obras arquitectónicas construidas, lo que suscita la duda de si éstas son también objeto de derechos de autor.

El silencio de la LPI no debe interpretarse en el sentido de que las obras arquitectónicas erigidas no se protegen por el derecho de autor, y ello por varias razones. Primero, porque la enumeración de obras protegidas contenida en el artículo 10.1 LPI es meramente ilustrativa, sin pretensiones de exhaustividad. Segundo, porque el artículo 2 del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, del que España es parte, incluye la obra arquitectónica construida en el elenco de obras protegidas. Tercero, porque las obras arquitectónicas construidas pueden calificarse como obras plásticas de arte aplicado, y éstas están expresamente mencionadas en el artículo 10.1.e) LPI. Y cuarto, porque algunos preceptos de la LPI, como el art. 19.5, parten de la base de que se protegen las obras arquitectónicas construidas.

De aquí se colige que el edificio en que se asienta un museo puede ser protegible por el derecho de autor, de igual manera que podrá serlo el proyecto arquitectónico, en sentido amplio, en que se basa.

Ahora bien, para que ese edificio se proteja, debe cumplir dos requisitos. Debe revestir originalidad (art. 10.1 LPI) y sus derechos de propiedad intelectual no deben haber expirado. En la actualidad, como regla general, los derechos de propiedad intelectual sobre una obra arquitectónica duran toda la vida de su autor más setenta años.

En el caso de las obras arquitectónicas, los tribunales tienden a exigir un mayor nivel de originalidad que en relación con otros tipos de obras para dispensarles la protección autoral. Se suele decir que sólo son objeto de derechos de autor las obras arquitectónicas singulares o dotadas de cierta altura creativa, y no las construcciones ordinarias. En el caso de los grandes museos asentados en edificios de nueva planta, o en edificios rehabilitados y adaptados, o en ampliaciones de los edificios iniciales, creados *ad hoc* para el museo, lo normal es que esa singularidad exista. En el caso de los pequeños museos instalados sobre edificios preexistentes (como por ejemplo los museos dedicados a la vida de personajes ilustres que se instalan en las casas donde éstos vivieron) será más difícil.

EN EL CASO DE LAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS DESTINADAS A ACTIVIDADES MUSEÍSTICAS, HABRÍA QUE ENTENDER QUE LA ADMINISTRACIÓN COMITENTE ADQUIERE NO SÓLO LA FACULTAD DE EJECUTAR LA OBRA SINO TAMBIÉN LOS DERECHOS NECESARIOS PARA LA EXPLOTACIÓN COMERCIAL PRINCIPAL DEL MUSEO.

Debe tenerse en cuenta que puede protegerse tanto el edificio de nueva planta como el rehabilitado (si no es una mera restauración para dejarlo como estaba) o el resultante de la adaptación o ampliación de un edificio preexistente. Lógicamente, en estos dos últimos casos habrá que distinguir la obra preexistente de la obra resultante de la intervención. Si el edificio preexistente no estaba protegido (por ejemplo, por tratarse de un edificio antiguo cuyos derechos de propiedad intelectual ya han expirado), sólo se protegerán los nuevos elementos arquitectónicos incorporados. Si el edificio preexistente estaba protegido se protegerá tanto la obra preexistente como la resultante de la intervención, si bien los titulares de los derechos de propiedad intelectual podrían ser distintos. Enseguida veremos, además, que para poder hacer la intervención se precisa el consentimiento del autor del primer edificio.

### 3. LA TITULARIDAD DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL SOBRE EL EDIFICIO DEL MUSEO

La propiedad intelectual es independiente (y compatible) con la propiedad ordinaria sobre el edificio. Quiere esto decir que por el mero hecho de ser propietario del edificio no se es titular de los derechos de propiedad intelectual sobre el mismo, ni se está legitimado para llevar a cabo sobre él cualquier tipo de actuación. Los actos que requieren el ejercicio de derechos de propiedad intelectual sólo pueden ser realizados con el consentimiento del titular de estos derechos.

Hecha la anterior precisión, ¿quién es el titular de los derechos de propiedad intelectual sobre el edificio del museo? De acuerdo con los arts. 1 y 5 de la LPI, como regla general, el titular originario de los derechos de autor será el arquitecto que lo concibe (diseña, proyecta) y ejecuta la obra correspondiente. En la mayoría de los casos será el mismo arquitecto quien desarrolle el anteproyecto, el proyecto básico, el proyecto de ejecución y quien dirija y finalice la obra arquitectónica. Pero en ocasiones no será así, y ahí es donde surgirán los mayores problemas. En estos casos, si los primeros proyectos fueran originales, su autor debería consentir la ejecución de esos proyectos por otro arquitecto, que, en caso de realizar una labor creativa igualmente original, sería autor del edificio como obra derivada del proyecto previo.

Es posible también que el edificio sea el resultado de la colaboración de varios arquitectos. Si esa colaboración es en plano de relativa igualdad, el edificio se considerará una obra en colaboración, o en coautoría, cuyos derechos corresponderán originariamente a todos los coautores, en *pro indiviso* (artículo 7 LPI). Por el contrario, si esos varios arquitectos contribuyen al desarrollo del edificio del museo bajo la coordinación de un tercero, que es quien firma la obra, nos encontraremos ante una obra colectiva, cuya autoría le corresponderá al coordinador según el artículo 8 LPI (por ejemplo, varios arquitectos que trabajan para un mismo estudio de arquitectura, uno de cuyos responsables coordina y firma el proyecto; o varios arquitectos que han constituido una sociedad, que es la que firma sus proyectos).

Las consideraciones anteriores valen también en relación con intervenciones arquitectónicas originales sobre edificios de museos preexistentes. Al arquitecto (o arquitectos) que proyecta o ejecuta esas intervenciones, si su aportación es original, se le otorga originariamente el derecho de autor sobre las mismas, sin perjuicio del derecho de autor preexistente sobre el edificio original, si todavía estaba protegido.

Al autor del edificio del museo (o de una intervención arquitectónica original sobre un edificio preexistente), en los términos expuestos, le corresponden originariamente los derechos

morales y patrimoniales que conforman la propiedad intelectual sobre la obra arquitectónica (artículo 2 de la LPI).

Los derechos morales son intransmisibles e irrenunciables. Los derechos patrimoniales, en cambio, pueden ser cedidos a terceros, ya sea en exclusiva o no. Las cesiones no exclusivas equivalen al otorgamiento de licencias de explotación.

No es habitual que los arquitectos cedan expresamente sus derechos patrimoniales a los promotores de los edificios. Los contratos de encargo de obra arquitectónica no suelen incluir cláusulas relativas a la propiedad intelectual; y cuando las incluyen, éstas no son muy precisas.

Si el contrato de encargo de obra contiene alguna cláusula sobre la propiedad intelectual, habrá que estar a lo dispuesto por ella.

Si el contrato de encargo de obra arquitectónica no contiene cláusula alguna al respecto, de acuerdo con el artículo 43.2 de la LPI, y para el caso de que el promotor sea una entidad privada, habrá que entender que el arquitecto le cede únicamente los derechos necesarios para cumplir la finalidad del contrato. Lo que es tanto como decir que solamente autoriza la ejecución de la obra una vez y en la ubicación prevista. En cambio, si el comitente es una entidad de derecho público, será de aplicación el artículo 277.2 de la Ley de Contratos del Sector Público. De acuerdo con este artículo, en defecto de estipulación al respecto en el contrato administrativo o el pliego de condiciones particulares, se entenderá cedido a la administración contratante el derecho de propiedad intelectual sobre el producto de los servicios contratados. Lo que no precisa el precepto es el alcance y contenido de la cesión, su duración ni su ámbito espacial. En el caso de las obras arquitectónicas destinadas a actividades museísticas, probablemente habría que entender que la administración comitente adquiere no sólo la facultad de ejecutar la obra una vez en el emplazamiento previsto, sino también los derechos necesarios para la explotación comercial principal del museo. Más discutible es si podrá emprender modalidades de comercialización secundarias, como el *merchandising*.

En cualquier caso, a fin de atajar la inseguridad jurídica que deriva del silencio, sería aconsejable que en todo contrato de encargo de obra se precisara qué derechos cede el autor al comitente y, sobre todo, se previera si pueden hacerse intervenciones en el edificio y en qué condiciones sin contar con el consentimiento de su autor.

#### 4. DERECHOS MORALES SOBRE EL EDIFICIO DEL MUSEO

Si el edificio de un museo es una obra protegible por la propiedad intelectual, su autor ostenta durante toda su vida derechos morales sobre el mismo: divulgación, paternidad, integridad, modificación, arrepentimiento y acceso (artículo de la 14 LPI). Los que más problemas pueden plantear a los efectos que nos ocupan son los de paternidad e integridad.

El derecho de paternidad, que es perpetuo, faculta al autor del edificio para exigir el reconocimiento de su autoría. Se puede vulnerar tanto si se omite la mención del nombre del autor como si se atribuye la autoría a otro autor distinto. Ahora bien, mientras que la atribución del edificio a quien no es su autor siempre vulnera el derecho de paternidad, la mera omisión del nombre del autor sólo infringe el derecho moral si, conforme a las circunstancias y los usos, fuera razonable indicarlo. Hoy por hoy, puede considerarse

## LA PROPIEDAD INTELECTUAL ES INDEPENDIENTE (Y COMPATIBLE) CON LA PROPIEDAD ORDINARIA SOBRE EL EDIFICIO.

razonable poner una placa en la entrada de un edificio singular como el de un museo con el nombre de su autor, pero es más discutible que sea necesario indicar el nombre del autor en todo folleto promocional de las exposiciones del museo.

El derecho de integridad, que también es perpetuo, faculta al autor para “exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación”.

En principio, sólo el autor puede modificar el edificio de un museo (alterarlo, adaptarlo, rehabilitarlo, ampliarlo). Ahora bien, eso no quiere decir que no pueda realizarse ninguna intervención en el edificio sin la autorización del autor, pues, a menos que en el contrato de encargo se haya previsto otra cosa, las alteraciones realizadas por terceros sólo serán ilícitas si perjudican los legítimos intereses del autor o menoscaba su reputación. El menoscabo a la reputación se produce cuando la intervención hace desmerecer a los ojos del público la obra del autor. El perjuicio a los intereses legítimos del autor, cuando la intervención no está justificada por intereses prevalentes de terceros. Se trata, por tanto, de hacer una ponderación de los distintos intereses en conflicto: el del autor y el del promotor, o el propietario de la edificación, o incluso el interés público. Al realizar esta ponderación no debe olvidarse que la obra arquitectónica es una obra eminentemente funcional, y debe poder mantenerse en condiciones de uso eficiente.

Serán las circunstancias concretas las que determinen si la intervención perjudica los intereses legítimos del autor o no. Circunstancias a tener en cuenta serán si el autor vive o ha fallecido ya, el tiempo transcurrido desde la terminación del edificio, la entidad de la intervención, su razón de ser, la incidencia sobre la obra, la publicidad de la intervención...

En este sentido, parece obvio que no vulnera el derecho a la integridad del autor la realización de obras de mantenimiento del edificio. En cuanto a las adaptaciones, ampliaciones y rehabilitaciones, habrá que estar a las circunstancias concretas, aunque lo normal es que no atenten contra el derecho de integridad si son necesarias para el cumplimiento de la finalidad a la que estaba destinado el edificio cuando se construyó y respeten su espíritu. En cualquier caso, que no atenten contra el derecho a la integridad no quiere decir que siempre puedan hacerse sin el consentimiento del autor. Habrá que estar a lo pactado en el contrato celebrado con el arquitecto originario y a la titularidad del derecho patrimonial de transformación, en algunos casos.

No sólo las intervenciones arquitectónicas (adaptaciones, rehabilitaciones, ampliaciones...) son susceptibles de lesionar el derecho de integridad. También las instalaciones accesorias a la obra arquitectónica, más o menos provisionales, pueden atentar contra la integridad de la misma si la desmerecen. En el caso de las instalaciones museográficas (vitrinas, acabados, elementos gráficos que enmarcan las exposiciones), esenciales para el museo, no requerirán autorización del arquitecto si son respetuosas con el espíritu y la finalidad del edificio. En el caso de instalaciones no esenciales para el cumplimiento de la finalidad del museo, accesorias por tanto, es más discutible que puedan realizarse sin tal autorización.

### 5. DERECHOS DE EXPLOTACIÓN SOBRE EL EDIFICIO DEL MUSEO

El autor del edificio del museo ostenta originariamente los derechos de explotación sobre el mismo, enumerados en el artículo 17 de la LPI y desarrollados en los arts. 18 a 21. Estos derechos duran, como regla general, toda la vida del autor más setenta años (art. 27 de la LPI).

Los derechos de explotación típicos son los de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación.

Sólo el titular del derecho de reproducción puede copiar la obra arquitectónica, ya sea bidimensional o tridimensionalmente. Como excepción, no hace falta autorización del autor para hacer copias de la obra para uso privado (artículo 31.2).

Sólo el titular del derecho de distribución puede poner a disposición del público el original o copias de la obra, en un soporte tangible, mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier forma análoga. Ahora bien, de acuerdo con el artículo 19.5 de la LPI, se excluyen del derecho de alquiler y préstamo precisamente los edificios. Debe tenerse en cuenta también que el derecho de distribución mediante venta se agota con la primera venta (artículo 19.2 de la LPI).

Sólo el titular del derecho de comunicación pública puede hacer accesible la obra a una pluralidad de personas sin previa distribución de ejemplares entre ellas. Así, como regla general, sólo con el consentimiento del autor pueden emitirse por televisión imágenes del edificio de un museo, o exponer públicamente fotografías del mismo, o poner a disposición del público a través de Internet imágenes o recreaciones de los planos del edificio. Por mor del art. 56.2 de la LPI, la exposición pública del edificio del museo (abrir sus puertas al público) podrá hacerse sin necesidad de autorización, salvo que el autor hubiera excluido expresamente este derecho en el acto de enajenación del original (lo que carecería de sentido).

Los tres derechos citados tienen una importante excepción aplicable a nuestro caso. Según el art. 35.2 de la LPI "las obras situadas permanentemente en parques, calles, plazas u otras vías públicas pueden ser reproducidas, distribuidas y comunicadas libremente por medio de pinturas, dibujos, fotografías y procedimientos audiovisuales". Por lo tanto, si el edificio del museo se encuentra en una vía pública, podrá pintarse, fotografiarse o grabarse en vídeo, así como distribuirse y comunicarse públicamente esas copias, incluso a título oneroso. La excepción afecta a la fachada del edificio, es decir, a lo que se ve desde la vía pública. Su interior no está sometido a este límite.

Por último, sólo el titular del derecho de transformación puede crear, a partir de una obra arquitectónica, una nueva obra original (por ejemplo, un proyecto básico a partir de un anteproyecto o proyecto preliminar, o un proyecto de ejecución a partir de un proyecto básico). Las ampliaciones de los edificios constituyen simultáneamente actos de modificación (derecho moral) y transformación (derecho patrimonial) del mismo, por lo que requieren la oportuna autorización del arquitecto.

SE SUELE DECIR QUE SÓLO SON  
OBJETO DE DERECHOS DE AUTOR  
LAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS  
SINGULARES O DOTADAS DE  
CIERTA ALTURA CREATIVA, Y NO LAS  
CONSTRUCCIONES ORDINARIAS.

# LA USUCA- PION COMO MODO DE ADQUISICIÓN DE OBRAS EN LOS MUSEOS

IGNACIO PÉREZ DE AYALA BASÁÑEZ Abogado y colaborador de la Dirección General de Museos y Arte Emergente

## I. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE USUCAPIÓN

**POR LA PRESCRIPCIÓN SE ADQUIEREN,**

de la manera y con las condiciones determinadas en la ley, el dominio y los demás derechos reales.

Este es el aforismo que se establece de manera literal en el primer párrafo del artículo 1930 de nuestro actual Código Civil, y que viene a recoger en nuestro Derecho positivo la institución de la usucapio del Derecho Romano. La traslación de esta figura jurídica, ha sido constante en nuestros

## MEDIANTE LA USUCAPIÓN SE VIENE A TRANSFORMAR UNA SITUACIÓN DE HECHO EN OTRA DE DERECHO.

sucesivos códigos y compilaciones, y ya en el Fuero Juzgo se encuentran referencias a la misma, aunque realmente es el Código de las Partidas donde una más detenida reglamentación tuvo esta materia, pudiendo entenderse como la base de nuestra actual regulación.

Para cualquier persona lega en la materia, el instituto de la prescripción tiene una vertiente fundamentalmente negativa, es decir, se ve como una figura que implica únicamente la extinción de derechos (la comunicación de la multa de tráfico, el plazo para que Hacienda pueda inspeccionar una declaración fiscal, o la imposibilidad de ejercitar una acción judicial). Sin embargo, la influencia del tiempo no se limita a la extinción de derechos o reclamaciones que tardan en usarse más allá de los límites legalmente establecidos, sino que también sirve para dar, naciendo en una persona, a derechos o situaciones jurídicas que aparecen ante el resto como existentes o atribuidos a ella, o al menos ejercitados por ella, pero que de hecho no le pertenecen. Es decir mediante la usucapión o prescripción adquisitiva, se viene a transformar una situación de hecho en otra de derecho.

La usucapión o prescripción adquisitiva es un modo de adquisición del dominio (o de cualquier otro derecho real), por la posesión continuada del mismo durante el tiempo y con las condiciones que fija la Ley. De la conjunción del tiempo con la posesión, hace derivar la adquisición (artículos 609.2º y 1930 del Cc.), la cual es uno de los efectos más importantes de la posesión, en cuanto que si la misma se viene manteniendo durante un periodo de tiempo en determinadas condiciones, da lugar a que, quien ha venido apareciendo como titular de ese dominio o derecho real, aunque formalmente no le correspondiese, se convierta de derecho en titular del mismo, convalidando esa situación de hecho mantenida en el tiempo.

El nudo gordiano de esta figura no está tanto en la conducta omisiva o dejación de funciones del titular del derecho, sino en la acción positiva de quien se arroga el derecho, es decir el usucapiente.

Sin ánimo de extender lo que no pretende ser sino una aproximación conceptual, simplemente y a los efectos de puntualizar la importancia y vigencia de esta figura jurídica, se ha de destacar que se procura reseñar la misma como fórmula de adquisición en la normativa, no sólo civil, sino también administrativa, valga por todos el ejemplo de la Ley 4/1986 de 5 de mayo, del Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Andalucía, que en su artículo 74, apartado b), viene a establecer la prescripción como una de las fórmulas de adquisición de bienes y derechos por parte de la Administración Autónoma de Andalucía.

## II. DE LOS REQUISITOS DE LA PRESCRIPCIÓN ADMINISTRATIVA

Como ha quedado establecido en la aproximación al concepto, para que llegue a producirse esa adquisición se requiere la existencia de un lapso de tiempo y de posesión no en cualquier forma, sino en la manera y con las condiciones determinadas en la Ley.

### II.1. DELIMITACIÓN TEMPORAL

Partiendo de lo anterior, la delimitación del lapso de tiempo no suele plantear excesivas complicaciones, y los artículos 1955 y siguientes del Código Civil establecen tal regulación, de forma que el periodo transcurre desde el de 3 años de posesión ininterrumpida para los bienes muebles (consideración que habrán de tener con carácter general las obras de arte) siempre que medie buena fe, o de 6 años sin necesidad de ninguna otra condición. Igual

LA POSESIÓN HA DE SER PÚBLICA,  
NO CLANDESTINA, DE FORMA QUE LOS  
ACTOS POSESIVOS QUE NO APARECEN  
O NO SE MANIFIESTAN EXTERNAMENTE  
NO SON VÁLIDOS PARA USUCAPIR.



Alonso Cano. *El milagro del Pozo*.

precísamente se produce respecto de los bienes inmuebles (si estuviéramos discutiendo la propiedad del edificio o dependencias en las que se encuentra ubicado), siendo entonces el periodo de entre 10 y 30 años.

## II.2. DELIMITACIÓN SUBJETIVA

Siguiendo el hilo expositivo marcado, tampoco parece presentar problemas de interpretación quien pueda ser sujeto pasivo de esta fórmula de adquisición de la propiedad. Por principio lo será aquella persona (física o jurídica) que tenga capacidad de adquisición por cualquier otro modo, cualquier museo, o en su caso la persona física, administración pública o institución que ostente su titularidad, la cual puede adquirir mediante usucapión si tiene la capacidad para llevar a cabo una compraventa o aceptación de donaciones.

## II.3. DELIMITACIÓN OBJETIVA

¿Puede ser objeto de usucapión cualquier cosa? La respuesta ha de ser afirmativa, aunque condicional, quedando únicamente excluidas "aquellas que estén fuera del comercio de los hombres".

**A AQUÉL QUE CONSIGUE LA PROPIEDAD POR MEDIO DE LA USUCAPIÓN SE LE CONSIDERA DUEÑO DESDE EL MOMENTO EN QUE INICIÓ LA POSESIÓN.**

Especialmente, y centrados en el aspecto específico que nos atañe, se habrá de tener en cuenta que no son susceptibles de usucapión los bienes de derecho público, por lo que dado que los bienes muebles o inmuebles cuya adquisición se pretende por este modo puedan estar afectados de tal naturaleza, la misma supone un impedimento insubsanable, salvo que con carácter previo hubiera existido desafectación de los mismos.

Aún cuando el a veces espinoso concepto de la naturaleza de los bienes aplicado a las obras de arte y bienes de patrimonio histórico o cultural no pueda ser objeto de exposición, ni siquiera somera, tampoco puede obviarse, al menos un apunte de la posible problemática a los efectos de la imposibilidad, en según que casos, de la adquisición por esta vía.

### III. DE LOS REQUISITOS DE LA POSESIÓN PARA RESULTAR HÁBIL PARA LA USUCAPIÓN

Según establece el artículo 1941 del Código Civil la posesión ha de reunir los requisitos de ser en concepto de dueño, pública, pacífica y no interrumpida.

#### III.1. LA POSESIÓN EN CONCEPTO DE DUEÑO. EL "ANIMUS DOMINI"

Una cosa es poseer y otra bien distinta es que se den los requisitos del instituto jurídico de la usucapión.

A los efectos de establecer una clasificación sobre este requisito y dado que nuestros juzgados y tribunales han venido estableciendo meridianamente que sólo la posesión que se disfruta en concepto de dueño es hábil para servir de base a la usucapión del dominio (SSTS de 17-11-99 y 29-12-2000), es necesario poner de manifiesto alguno de los parámetros que la jurisprudencia ha venido considerando como conformadores del "animus domini", no pudiendo considerarse como un concepto puramente subjetivo o de base intencional, sino que deberá concurrir un elemento objetivo, consistente en este caso en la existencia de actos inequívocos con una clara manifestación externa, mediante la cual el poseedor viene desarrollando en el tiempo actos inequívocamente dominicales, es decir, aquellos que de forma habitual resultan característicos del propietario.

#### III.2. ININTERRUMPIDA

El desarrollo del requisito de la no interrupción de la posesión viene regulado en los artículos 1943 a 1948 del Código Civil.

Su delimitación no suele presentar gran complejidad, resulta evidente que para la adquisición del dominio mediante este instituto la posesión no puede ser interrumpida ni naturalmente (cuando se cesa la posesión por más de un año), ni civilmente (mediante la realización de actos del propietario tendentes a la recuperación del objeto).

Si se produce la interrupción por cualquiera de estos motivos, el cómputo de los plazos volvería a iniciarse.

#### III.3. PÚBLICA Y PACÍFICA

Directamente relacionado con los requisitos exigidos para la existencia de la posesión a título de dueño ya comentada, se encuentra el de la publicidad.

La posesión ha de ser pública, no clandestina, de forma que los actos posesivos que no aparecen o no se manifiestan externamente no son válidos para usucapir.



Carta Geométrica  
de Galicia de 1834.

También se ha de cumplir con que la posesión sea pacífica, tanto en su origen como durante el transcurso del periodo exigible para ganar la prescripción adquisitiva.

#### IV. EFECTOS DE LA PRESCRIPCIÓN

Aún con alguna discrepancia, la mayoría de los tratadistas en la materia entienden que los efectos de la usucapión son automáticos; la adquisición del usucapiante se produce ipso iure, es decir, desde el momento en el que se cumple el plazo fijado por la ley, con la peculiaridad de la retroactividad de sus efectos al momento en el que se iniciara la posesión.

Por tanto, a aquél que consigue la propiedad por medio de la usucapión se le considera dueño desde el momento en que inició la posesión.

#### V. UNA VISIÓN PRÁCTICA. LA IMPORTANCIA DEL "ANIMUS DOMINI" Y LA INVERSIÓN O INTERVERSIÓN DEL TÍTULO POSESIVO

Como suele ser habitual en el ámbito del derecho, los conceptos y las interpretaciones de los mismos no son absolutos, más aún partiendo de la base de que el tema tratado, es susceptible de una casuística infinita, de la que a título ilustrativo, vamos a detallar los supuestos.

Se pretende, mediante este último apartado, dar una cierta escapatoria a la aridez de lo que hasta ahora no han sido sino conceptos jurídicos generales y para ello, partiendo de unos supuestos reales concretos, intentar hacer una traslación a la práctica de lo anteriormente expuesto, a través de algunas resoluciones y dictámenes referentes al ámbito de las obras de arte, con especial atención a los dos parámetros más conflictivos, a nuestro entender en la delimitación de la usucapión: la posesión "a título de dueño" y la interversión del título posesivo.

El primero de los supuestos que vamos a plantear recoge las consideraciones efectuadas por la Abogacía del Estado en sus Dictámenes de 6 de febrero de 2006 y 27 de marzo de 2006, en relación a la situación legal de las piezas integrantes de las colecciones del Museo del Prado que habiendo sido depositadas en diferentes instituciones, y que habían aparecido en manos de terceros particulares o de alguna otra institución, incluso adquiridas a través de subastas.

Vista la situación, por la Abogacía del Estado se plantea la necesidad de regularización de la situación, instando en primer lugar a los depositarios a la restitución de forma voluntaria, y en caso contrario, marca las pautas a seguir sobre las posibles acciones a seguir y en que supuestos.

No cabe duda que la posible adquisición a través del instituto de la usucapión por parte de quien es poseedor sobre la base de un contrato de depósito no deja de ser una cuestión controvertida, por cuanto al principio, el contenido del art.1758 establece la obligación de restitución. Este contenido obligacional propio y característico debería excluir por principio cualquier tipo de defecto traslativo del dominio, por lo que el depositario no poseería el objeto del depósito a título de dueño.

Sin embargo, y a pesar de la rotundidad del precepto antes indicado, el propio Dictamen de 27 de marzo, haciendo una prolija relación de los requisitos necesarios para la adquisición mediante prescripción adquisitiva, viene a detallar la quiebra de la regla mediante una figura, la de la interversión del título posesivo, que no es sino una modificación del título del que trae causa la posesión.

Es decir, aunque el título posesivo sea originariamente el depósito, que no supone la tenencia a título de dueño, el hecho de que durante el transcurso del tiempo pueden darse circunstancias objetivas de las que pueda deducirse racionalmente que el poseedor lo es en concepto de dueño, consistentes en actos inequívocos, que superan con mucho los propios del simple depositario, tales actos inequívocos y con trascendencia exterior darían lugar a considerar que se ha producido una modificación de la causa, del concepto por el cual se posee, denominado inversión de concepto posesorio, y sin el cual, resulta imposible que el depositario adquiera la propiedad de los bienes depositados por el mero transcurso del tiempo.

La anterior posición establecida por la Abogacía del Estado tiene igualmente reflejo en otro Dictamen, emitido en relación con la solicitud efectuada por el Arzobispado de Madrid sobre la entrega del cuadro de Alonso Cano titulado "El milagro del Pozo".

La base alegada por el Arzobispado era la titularidad propia de la obra, que había sido rescatada por la Junta de Incautación del Tesoro Artístico durante la guerra civil, añadiendo que ni buena fe, ni justo título concurrían en una eventual pretensión del Museo del Prado de haber usucapido la obra de Alonso Cano.

En sus conclusiones, se establece que "Esta Abogacía del Estado entiende que las pruebas aportadas (por el Arzobispado de Madrid) no serían suficientes para probar la titularidad de la obra", añadiendo que, "incluso si consideramos que las mismas fueran suficientes, entendemos que la obra se habría adquirido (por el Estado o por el Museo del Prado) por usucapión".

A modo de resumen, entre la fundamentación jurídica del mismo se establece que "los datos documentados posteriores a 1936 revelan que el cuadro fue forrado o reentelado en torno a 1940, que en 1941 ingresó en el Museo del Prado como nueva adquisición, y no como depósito temporal o por cualquier otro concepto (aunque no consta su origen) figurando en los catálogos de dicho Museo desde 1942... habiendo mantenido el Museo del Prado (más exactamente el estado, que era propietario del Museo, conforme al artículo 1º del Reglamento del mismo, aprobado por Real Decreto de 14 de mayo de 1920, entonces vigente) su posesión de forma pública, pacífica e ininterrumpida desde la adquisición de aquella en 1941 hasta la consumación de la prescripción adquisitiva ordinaria (por el transcurso de tres años con buena fe) o, en su defecto, la prescripción extraordinaria (seis años sin necesidad de ninguna otra condición)".

Continúa en su fundamentación jurídica añadiendo que "exista o no buena fe en la adquisición de la posesión del cuadro por el Estado, lo cierto es que la prescripción adquisitiva del mismo exige en todo caso que la posesión se hubiese adquirido y disfrutado en concepto de dueño, requisito que también concurre en el caso examinado.

Es también doctrina jurisprudencial consolidada que la posesión en concepto de dueño no puede basarse en una mera intención subjetiva, de manera que no posee como dueño quien, simplemente, se considera como tal, sino que ha de basarse en actos inequívocos, con clara manifestación externa en el tráfico (sentencias del Tribunal Supremo de 3 de octubre de 1982; 16 de mayo de 1983 y 3 de junio de 1993, entre otras), por lo que no es suficiente la simple tenencia material o simple, sino que a ella ha de añadirse un plus dominical de actuar y presentarse en el mundo exterior como efectivo dueño y propietario de las cosas sobre las que se proyecten los actos posesivos.

En el caso de que trata este informe, la posesión del cuadro de Alonso Cano "El milagro del Pozo", adquirida por el Estado en 1941, lo fue, sin lugar a dudas en concepto de dueño, como muestra no sólo el hecho de que la obra fuera inventariada y catalogada en el Museo del Prado como nueva adquisición y no como depósito temporal o en otro concepto, sino también por la circunstancia de que desde entonces el propio Estado mantuvo dicha posesión como propietario de la obra de forma pública y notoria, así como mencionar ciertos actos de disposición de la obra por parte del Museo que exceden de los propios del depositario y exteriorizan el *ánimus domini*; como el que constata una etiqueta en el bastidor de la casa de transportes SIT, en la que se recoge que firmó parte de la exposición dedicada a pintura española celebrada en París en 1989.

A los efectos de continuar con la fundamentación del Dictamen, se establece en el mismo que "aunque el pretendido depósito inicial se hubiere producido en 1936 en los almacenes de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, se habría producido una conversión, inversión o interversión del concepto posesivo, desvirtuándose la presunción que establece el artículo 436 del Código Civil, mediante los actos indicados que exteriorizan, sin lugar a dudas, la posesión en concepto de dueño".

"En el presente caso, debe entenderse que, aún admitiendo la existencia del depósito previo más arriba aludido, los actos de inversión o interversión del concepto posesorio resultante de dicho depósito en una posesión pública notoria y exteriorizada del Estado, sin contradicción por parte de la Iglesia, se habrían producido desde el ingreso de la obra pictórica a que se refiere la consulta en el Museo del Prado acaecido en 1941".

Viene a concluir el citado dictamen que se ha de considerar que la propiedad del cuadro de Alonso Cano titulado "El milagro del Pozo", corresponde actualmente al Organismo Autónomo Museo Nacional del Prado.

Entendiendo que pueden resultar instructivas, traemos a colación dos sentencias, cuyos fallos contienen resoluciones diferentes (que no contradictorias) con respecto a la estimación de la prescripción adquisitiva.

En la primera de ellas (sentencia de la Audiencia Provincial de Sevilla, sección 5ª de 7 de diciembre de 2000) la Audiencia desestima la demanda interpuesta en nombre del Real Consejo de las Órdenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa contra la Pontificia Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Quinta Angustia de María Santísima sobre cancelación de depósito y restitución de bienes muebles, entendiendo la sala que concurren los requisitos para la usucapión.

Si bien la hermandad poseía los bienes inicialmente en calidad de depositaria (escrituras públicas de 26 de abril de 1922 y 4 de febrero de 1955) y por tanto no existía ese justo título, se considera probado en la sentencia, que al menos desde 1988 se produjo una interversión del título posesorio, de modo que la entidad demandada comenzó a poseer a título de dueño.

Tal declaración de hecho probado sobre la modificación del título, se basa en los documentos aportados al pleito, entre otros medios de prueba, en los que consta no sólo las importantes obras de restauración de los mismos y los declarados gastos de conservación realizados, sino que también aparece como asegurada en diversos contratos de seguro concertados sobre dichos bienes, así como contratos de transporte derivados del préstamo de los mismos, lo que obviamente escapa de los límites y derecho propios del depositario.

Constan igualmente diversas peticiones a la Hermandad de entidades como Caja San Fernando, Fundación Fondo de Cultura, el Ministerio de Cultura o la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, para el préstamo de dichas obras.

Es decir, aún cuando inicialmente no existiera título válido ni buena fe, posteriormente se ha venido poseyendo a título de dueño durante el periodo legalmente exigido por lo que la Hermandad ha adquirido la propiedad de los bienes en su día depositados.

En la segunda de las sentencias que traemos a modo de ejemplo (sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid, sección 21ª de 22 de marzo de 2006), la Sala estima la demanda interpuesta por un particular contra la Dirección General del Instituto Geográfico nacional del Ministerio de Fomento, solicitando la devolución de los bienes muebles y cancelación de depósitos, siendo objeto 12 planchas litográficas y el ejemplar original manuscrito de la Carta Geométrica de Galicia de 1.834, entregados por un familiar en 1.905.

Entre otros motivos de oposición a la petición planteada, se plantea por el Organismo demandado, que la propiedad ha sido adquirida mediante prescripción adquisitiva.

La sentencia, en su fundamentación viene a establecer que consta que los bienes se recibieron en concepto de depósito, y que pese al tiempo transcurrido no se ha acreditado ningún ánimo inversor del título posesivo por la Administración demandada, ni se ha exteriorizado el mismo, al no presentar prueba alguna de ello.

Por tanto, se ha de mantener la presunción de que el concepto en que se ha recibido se sigue manteniendo, es decir se sigue siendo depositario, por lo que, al solicitarse su cancelación, se ha de proceder a su devolución.

Finalizando la exposición, y aunque no pueda establecerse una regla unitaria que permita delimitar con exactitud la propiedad o no de determinadas obras de arte, y que dependerá evidentemente de cada una de las situaciones fácticas explicables, se ha procurado establecer mediante los diferentes supuestos planteados, diferentes soluciones y las líneas fundamentales sobre las que se van a plantear y resolver el cumplimiento de las premisas establecidas en el artículo 1.941 del Código Civil, determinantes para la apreciación de la existencia de la adquisición de la propiedad por esta vía.

## BIBLIOGRAFÍA

DIEZ PICAZO, Luis y GULLON BALLESTEROS, Antonio. Sistema de Derecho Civil, 5ª Ed.

MANRESA Y NAVARRO, José María. Comentarios al Código Civil Español. 2ª Edición 1911.

ALBADALEJO GARCIA, Manuel. Compendio de Derecho Civil.

ALBADALEJO GARCIA, Manuel. La usucapión.

PEÑUELAS I REIXACH, Lluís. Administración y Dirección de los Museos. Aspectos Jurídicos.

PROPIEDAD INTELECTUAL Y  
CULTURA LIBRE:  
*COPYLEFT*  
Y LICENCIAS  
*CREATIVE  
COMMONS*  
EL *COPYRIGHT* Y LA PROPIEDAD INTELECTUAL

CARLOS ROMERO Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Este artículo está bajo la licencia Reconocimiento(by) 3.0 España de Creative Commons. Se permite cualquier explotación de la obra, incluyendo una finalidad comercial, así como la creación de obras derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/>

## SE ENTIENDE POR PROPIEDAD INTELECTUAL

los derechos de posesión sobre la creatividad humana, incluidas invenciones, obras literarias y artísticas y símbolos nombres e imágenes. Dentro de la propiedad intelectual se distinguen:  
– la propiedad industrial: relacionada con inventos y otras patentes, marcas registradas, diseños y nombres;

EL CONOCIMIENTO, HASTA HACE  
POCO TIEMPO, ERA UN PATRIMONIO  
COMÚN DE LA HUMANIDAD Y POR  
TANTO EXISTÍA TOTAL LIBERTAD PARA  
ACCEDER Y DISPONER DE ÉL.

– los derechos de autor: es decir derechos sobre obras literarias y artísticas (novelas, poemas, obras de teatro, películas, obras musicales y las obras de arte: dibujos, pinturas, fotografías, esculturas, diseño arquitectónico). Más recientemente se incluyeron los programas informáticos y las bases de datos y en algunos países los vegetales genéticamente modificados:  
– los derechos conexos al derecho de autor: los que adquieren los intérpretes y ejecutantes, los productores de grabaciones sonoras y los organismos de radiodifusión respecto a sus programas de radio y televisión (1).

Estos derechos de propiedad, resultado de la actividad intelectual en el terreno industrial, científico, literario o artístico, tienen incluidos derechos patrimoniales o *copyright*. Se pueden comprar, vender y sacar un provecho económico durante un determinado número de años, hasta pasar a formar parte del denominado por la legislación: dominio público.

Los defensores de este tipo de propiedad argumentan que el progreso y el bienestar de la humanidad se basan en su capacidad para realizar nuevas creaciones en las áreas de la tecnología y la cultura, y que la mejor manera de promover la creatividad y la innovación intelectual es generando y protegiendo la propiedad intelectual, dado que así se recompensa el esfuerzo creativo y se defiende la inversión necesaria para realizar y comercializar la invención. Y además, como la mayoría de los derechos de propiedad intelectual tienen una duración limitada y después de ese plazo las creaciones pasan a ser de dominio público, responden también a las necesidades del interés público general.

#### LOS MOVIMIENTOS EN FAVOR DE UNA CULTURA LIBRE

*“El recurso más importante que gobernamos como procomún abierto, sin el cual la humanidad no podría concebirse, es todo el conocimiento y la cultura previos al siglo XX, la mayoría del conocimiento científico de la primera mitad del siglo XX, y mucha de la ciencia y el aprendizaje académico contemporáneo”.*

Con estas palabras, Yochai Benkler nos explica que el conocimiento, hasta hace poco tiempo, era un patrimonio común de la humanidad y por tanto existía total libertad para acceder y disponer de él. Con la aparición de las patentes y los derechos de autor esta libertad que lo caracterizaba desapareció (2).

Por su parte, James Boyle denomina al proceso de apropiación de los bienes comunes intelectuales intangibles por los nuevos derechos de propiedad intelectual “el segundo movimiento de cercamiento”, en recuerdo del proceso de privatización en pocas manos de las tierras comunales de uso público que vivió Inglaterra y toda Europa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Según este autor *“los derechos de propiedad intelectual deben ser la excepción y no la regla; las ideas y los hechos siempre deben ser de dominio público, como el aire”* (3).

“Cultura libre” es una corriente de pensamiento que considera al conocimiento como un bien público que debe beneficiar a todos y al que hay que devolverle la libertad que le ha sido arrebatada. El conocimiento no es una mercancía como cualquier otra porque implica siempre una comunidad de continuidad histórica que da sentido y valor al pensamiento y la creación y sus cualidades no se ven mermadas con su transferencia y uso. Mediante la propiedad intelectual y los derechos de autor se fomenta artificialmente la escasez de toda expresión del pensamiento humano para mercadear con bienes que pueden ser infinitos.

Si la cultura se considera un derecho básico, ésta deberá desarrollarse sin ningún tipo de obstáculo. En una época en que la tecnología posibilita el viejo sueño humano de poder compartir el conocimiento, la creación intelectual, la cultura y el arte, con rapidez y a bajo costo, hay que compaginar los derechos de los autores sin criminalizar la cooperación mutua y penalizar la libre circulación de saberes y experiencias. El sistema de la propiedad intelectual se está convirtiendo en

algo tan rígido que cada vez sirve menos para apoyar la creación y más para proteger a industrias y organizaciones contra la competencia. A la postre, los verdaderos beneficiarios de los derechos de autor no son sus legítimos poseedores, los investigadores, creadores e inventores, sino las empresas y las sociedades de gestión que explotan esos derechos en beneficio propio y de unos pocos.

### GNU Y EL NACIMIENTO DEL *COPYLEFT*

En 1984 Richard Stallman puso en marcha el proyecto GNU, origen del actual Linux, un sistema operativo completo que tenía la particularidad de ser un *software* libre, es decir, no sujeto a licencias que limitaran su uso. Stallman era un programador del Laboratorio de Inteligencia Artificial del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) participe de la tradición de los informáticos de la década de los 70, que integraban una comunidad científica acostumbrada a intercambiar conocimiento, a compartir antes que a competir, ajenos a los intereses del mercado creciente de la informática (4).

En 1984 el MIT le obligó a firmar acuerdos de no divulgación que prohibían el intercambio de información sobre los proyectos de *software* en los que trabajaba. Stallman declaró: "Considero que la regla de oro me obliga a que si me gusta un programa lo deba compartir con otra gente a quien le guste. Los vendedores de software quieren dividir a los usuarios y conquistarlos, haciendo que cada usuario acuerde no compartir su software con otros. Yo rehúso a romper mi solidaridad con otros usuarios de esta manera". Decidió abandonar el MIT y "retornar al espíritu de cooperación que prevaleció en los tiempos iniciales de la comunidad de usuarios de computadoras".

Para recabar ayuda y participación en su proyecto redactó y difundió el que denominó Manifiesto de GNU, donde por primera vez se define el *software* libre como aquél que debe garantizar cuatro libertades básicas:

- libertad para ejecutar el programa con cualquier propósito
- libertad para estudiar el funcionamiento del programa, modificarlo y adaptarlo a las necesidades de cada uno
- libertad de copiar y redistribuir el programa de manera que puedas ayudar a tus compañeros
- libertad para mejorar el programa y poner sus mejoras a disposición del público, para beneficio de toda la comunidad (5)

Para proteger las libertades y que el *software* GNU permaneciera siempre "libre" desarrolló la que denominó Licencia Pública General y la llamó por primera vez licencia de *copyleft*. En esta licencia, en realidad de *copyright*, el creador o desarrollador de *software* libre conserva los derechos de autor pero permite su redistribución y modificación bajo condiciones que aseguren que todas las versiones modificadas del *software* permanecen abiertas al usuario. Lo que venía a prohibir es lo contrario de lo que habitualmente protege el *copyright*, es decir, que ninguna empresa o particular se apropiara del procomún de los conocimientos de los programadores y lo pudiera privatizar, poniendo los cimientos tanto del *software* libre como del *copyleft* (6).

Bajo esta licencia se encuentran todas las distribuciones de *software* libre conocidas como GNU-Linux, incluida Guadalinux, el sistema operativo sostenido por la Junta de Andalucía para "el impulso de la Sociedad del Conocimiento" que cualquier persona está autorizada a usar, copiar, estudiar, modificar y redistribuir libremente (7).

### LAS LICENCIAS *CREATIVE COMMONS* O LA POPULARIZACIÓN DEL *COPYLEFT*

En los últimos años, siguiendo el ejemplo del movimiento del *software* libre y su ideario, está creciendo una corriente mundial en favor de la creación comunitaria y colaborativa inspirada en

## HAY QUE COMPAGINAR LOS DERECHOS DE LOS AUTORES SIN CRIMINALIZAR LA COOPERACIÓN MUTUA Y PENALIZAR LA LIBRE CIRCULACIÓN DE SABERES Y EXPERIENCIAS.

la filosofía del *copyleft* iniciada por Stallman. En 2001 Lawrence Lessing, profesor de derecho de la universidad americana de Stanford y autor del libro *Free Culture* (8), fundó la organización denominada *Creative Commons* con la misión de desarrollar una serie de licencias que ofrezcan cobertura legal a aquellos creadores, músicos, artistas y autores en general, que quieran publicar sus obras sin limitar los derechos de copia y distribución (9).

*Creative Commons* es un proyecto internacional sin ánimo de lucro en el que han estado involucrados voluntariamente juristas y todo tipo de profesionales colaboradores. Su finalidad es la difusión de la cultura a partir de la promoción del dominio público, mediante la creación de nuevas licencias de *copyright* que permiten a los autores la decisión de quién puede usar y copiar sus obras. Entre “todos los derechos reservados” del *copyright* y el libre dominio público se han desarrollado estas licencias de *copyleft* que se definen con la expresión “*algunos derechos reservados*”. Lo que se ofrece es la posibilidad a los investigadores, creadores y artistas, de poder especificar en sus obras qué puede ser distribuido, copiado o modificado sin pedir permiso y con total seguridad jurídica. Estas licencias parten de la necesidad que tienen algunos autores de dar a conocer sus trabajos a la mayor cantidad de gente posible y ofrecer la posibilidad de usarlos, sin renunciar al reconocimiento de la autoría. Asimismo, facilitan la labor de muchos usuarios que necesitan materiales para generar a su vez obras nuevas, ofreciéndoles seguridad jurídica.

Cada autor escoge la licencia más adecuada para su trabajo y *Creative Commons* proporciona un documento estándar de la licencia elegida que tiene tres versiones: una en lenguaje jurídico, otra en un lenguaje comprensible para todos y una tercera en código digital para motores de búsqueda en internet y facilitar la labor de quienes requieren contenidos libres. Las licencias *Creative Commons* fueron adaptadas en 2004 a la legislación española (Ley de la Propiedad Intelectual y normas de derechos de autor) por un grupo de juristas dirigido por Ignasi Labastida, de la Universidad de Barcelona y en la actualidad son de plena vigencia en España (10).

Las licencias *Creative Commons*, aunque no son las únicas existentes con estas características, se ajustan perfectamente a las necesidades de la comunidad científica y se están imponiendo en repositorios digitales de acceso abierto de numerosas universidades y centros de investigación, incluidas las instituciones de patrimonio y los museos (11). En el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico venimos utilizando licencias *Creative Commons* en nuestras publicaciones monográficas desde 2005 y próximamente la incorporaremos a nuestra revista PH Boletín del IAPH.

### NOTAS

1. Ver el sitio web de la OMPI <<http://www.wipo.int/about-ip/es/>> [Fecha de consulta: 16/05/09]

2. BENKLER, Yochai (2003) “The Political Economy of Commons”. En *Upgrade, The European Journal of the Informatics Professional*, Vol. IV., No.3. Revista electrónica, pp. 6-9. Traducido con el título: “La economía política del procomún” en el sitio <<http://www.ati.es/novatica/2003/163/nv163sum.html#mono>> [Fecha de consulta: 16/05/09].

3. BOYLE, James (2003) “The second enclosure movement and the construction of the public domain”. En *Law and Contemporary Problems*. Vol. 66. Duke Journals, pp. 33-74. Una traducción al castellano con el título: “El segundo movimiento de cercamiento y la construcción del dominio público” se puede consultar en <[http://www.elastico.net/copyfight/upload/el\\_segundo\\_movimiento\\_de\\_cercamiento.pdf](http://www.elastico.net/copyfight/upload/el_segundo_movimiento_de_cercamiento.pdf)> [Fecha de consulta: 16/05/09]

4. Una biografía de R. Stallman se puede consultar en <[http://es.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Stallman](http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Stallman)> [Fecha de consulta: 16/05/09]

5. Manifiesto completo disponible en la página oficial del proyecto GNU <<http://www.gnu.org/home.es.html>> [Fecha de consulta: 16/05/09]

6. La última versión de la Licencia Pública General de 29 de junio de 2007 se puede consultar en <<http://www.gnu.org/licenses/gpl-3.0.html>>

7. Más información en el sitio oficial de Guadalinex <<http://www.guadalinex.org>> [Fecha de consulta: 16/05/09].

8. Se puede descargar en español en <<http://www.elastico.net/archives/001222.html>> [Fecha de consulta: 16/05/09]

9. Sitio web oficial de Creative Commons <<http://creativecommons.org/>> [Fecha de consulta: 16/05/09]

10. Puede consultar las licencias y su uso en <<http://es.creativecommons.org/licencia/>> [Fecha de consulta: 16/05/09]. Puede leer una valoración crítica en: XALABARDER, Raquel (2006). “Las licencias Creative Commons: ¿una alternativa al copyright?”. UOC Papers [artículo en línea]. N.º 2. UOC. <<http://www.uoc.edu/uocpapers/2/dt/esp/xalabarder.pdf>> ISSN 1885-1541 [Fecha de consulta: 16/05/09]

11. HOORN, Esther (2006). Creative Commons Licences for cultural heritage institutions: A Dutch perspective. IVIR. <[http://www.ivir.nl/creativecommons/CC\\_for\\_cultural\\_heritage\\_institutions.pdf](http://www.ivir.nl/creativecommons/CC_for_cultural_heritage_institutions.pdf)> [Fecha de consulta: 16/05/09]. Ver también HATCHE, Jordan (2007). Snapshot study on the use of open content licences in the UK cultural heritage. Sector. Eduserv. <<http://www.eduserv.org.uk/research/studies/cc2007/>> [Fecha de consulta: 16/05/09].

# EL SEGURO DE LA OBRA DE ARTE

ISABEL BENNASAR CABRERA Técnico de Gestión. Registro de Obras del Museo del Prado

EN LA INTRODUCCIÓN DE SU LIBRO *EL MUSEO efímero*, dedicado al estudio de las grandes exposiciones temporales, Francis Haskell comentaba que “a muchos kilómetros por encima de nosotros, los aviones vuelan por el cielo cargados de Tizianos y Poussins, Van Dycks y Goyas. Mientras tanto, en tierra, los conservadores de los museos y galerías de Europa y Estados Unidos supervisan el traslado de las pinturas (...) (1)”. Aunque el autor no menciona nada al respecto, se presupone que todas esas obras están

“A MUCHOS KILÓMETROS POR ENCIMA DE NOSOTROS, LOS AVIONES VUELAN POR EL CIELO CARGADOS DE TIZIANOS Y POUSSINS, VAN DYCKS Y GOYAS”.

viajando convenientemente aseguradas de acuerdo con las condiciones establecidas por sus instituciones originarias. En caso de producirse un siniestro de cualquier envergadura los propietarios podrán recuperar una parte del valor de dichas obras, bien a través del pago de su restauración, bien en forma de compensación económica frente a su más que probable depreciación.

El mundo del seguro es bastante complejo por sí mismo. En el presente artículo se va a centrar fundamentalmente en los seguros aplicables a los préstamos a exposiciones de obras de arte. Como tal tipo de seguro, no está regulado específicamente, sino que representa una modalidad dentro del cuerpo legislativo por el que cada uno de los países regulan las actividades de las compañías de seguros y, por lo tanto, los propios contratos de seguros.

#### EL CONTRATO DE SEGURO EN LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA

En España, estos contratos están regulados por la Ley 50/1980 (2), en la que se establecen las condiciones generales y particulares aplicables a los mismos, de acuerdo con la definición dada en su Artículo 1: “[un contrato de seguro es] aquél por el que el asegurador se obliga, mediante el cobro de una prima y para el caso de que se produzca el evento cuyo riesgo es objeto de cobertura, a indemnizar, dentro de los límites pactados, el daño producido al asegurado [...]”.

En dicha ley se delimitan los contenidos de los contratos, las valoraciones aplicables, los tipos de seguros existentes y los derechos y obligaciones de ambas partes. Supone el referente legal obligatorio dentro del que se debe inscribir esta clase de contrato.

En general, un contrato de seguro se produce cuando existe un posible riesgo a un interés asegurable sobre el que el asegurado, en previsión de dicho acontecimiento, decide establecer una póliza de cobertura con el fin de hacer frente a dicha eventualidad. Cuanto mayor sea el riesgo, mayor será la prima a pagar, por lo que el tomador deberá cumplir de entrada con determinados requisitos que deberán ser aceptados por el asegurador y que quedarán a su vez reflejados en el condicionado general y particular de cada uno de los contratos establecidos para tal efecto.

En la ley de 1980 se establecen, en artículos sucesivos, las obligaciones y derechos tanto del asegurador (indemnización dentro de lo establecido en el contrato) como las del asegurado (medidas de seguridad que adopta, pago de la prima...), las características del contrato (se trataría de un contrato establecido por escrito, entre dos entidades distintas con la intención de cubrir accidentes fortuitos), los elementos que lo componen (el objeto a asegurar, su valor, los datos generales del tomador, del asegurado y del beneficiario y, cómo no, la póliza) así como las inclusiones y exclusiones de que es objeto.

#### EL SEGURO DE LA OBRA DE ARTE. REQUISITOS PARA SU CONTRATACIÓN

En lo que se refiere específicamente al Seguro de Obras de Arte en España, debemos empezar por hacer de nuevo hincapié en que los contratos establecidos para este tipo de seguros conforman única y exclusivamente una modalidad muy específica dentro del conjunto general y no cuentan con una legislación propia especialmente definida.

ES INTERESANTE ECHAR UN VISTAZO A LAS CONDICIONES DE PRÉSTAMO CON QUE CONTABAN ALGUNAS INSTITUCIONES EN LOS AÑOS 80 O 90 Y COMPARARLAS RÁPIDAMENTE CON LAS CONDICIONES QUE SE ESTÁN FIRMANDO EN LA ACTUALIDAD.

Sin embargo, tampoco podemos olvidar que constituye un “apartado” que destaca por las altas cifras que maneja, ya que se trata de objetos singulares de incalculable valor, únicos e irremplazables, y que las propias aseguradoras los consideran como auténticos “objetos de lujo” (3). Estos objetos singulares deben ser asegurados no sólo frente a los daños propios (incendio, robo, pérdida, demérito, etc...), sino frente a la posible responsabilidad civil en que se pueda incurrir por error o fallo de aquellos responsables de su manipulación.

El desarrollo y concreción cada vez mayor de las especificaciones necesarias para poder contratar una póliza acorde con las necesidades específicas de este tipo de mercancías, los acontecimientos históricos a nivel internacional y, en consecuencia, el aumento paulatino de las primas requeridas por las distintas compañías de Seguros, han acabado por repercutir seriamente en los presupuestos de las exposiciones temporales.

En la actualidad es bastante habitual que del presupuesto general de una muestra concreta, el porcentaje del mismo destinado precisamente al apartado de las coberturas de los seguros supere en algunos casos el 50% del total.

En el caso de las especificaciones concretas requeridas por los propietarios de las obras y su importancia cada vez mayor es interesante, por ejemplo, echar un vistazo a las condiciones de préstamo con que contaban algunas instituciones en los años 80 o 90 y compararlas rápidamente con las condiciones que se están firmando en la actualidad.

En las primeras o bien no se mencionaba específicamente la necesidad de un seguro o bien se hacía hincapié en la necesidad de contratar una póliza de seguros “todo riesgo” sin dar mayores especificaciones concretas, lo que dejaba un amplio margen para las variaciones fruto de una distinta interpretación.

Por el contrario, en la actualidad nos encontramos con que se solicita una cobertura “clavo a clavo” clásica, pero además existen unas especificaciones cada vez mayores que incluyen desde el tipo de moneda en que deben aparecer reflejados los valores individuales de las obras, los idiomas en que debe aparecer el clausulado y la inclusión de determinadas cláusulas especiales.

Es necesario también informar a los propietarios con tiempo de cual va a ser la compañía de seguros encargada de realizar la cobertura, pudiendo éstos aceptar o denegar dicha compañía y deben también recibir con antelación suficiente una copia de la póliza para su supervisión y aceptación y las obras de arte objeto de seguro deben estar claramente descritas y la información aportada sobre ellas debe ser precisa y concreta.

El organizador de cualquier exposición deberá aportar a la aseguradora todos los datos pertinentes para el estudio y posterior firma de la póliza correspondiente junto con detalles específicos como el título, las sedes y las fechas en que se piensa realizar la exposición, la cantidad y el tipo de traslados previstos, las fechas de realización de los mismos, con el fin de determinar las fechas de inicio y fin de la cobertura en cuestión, las medidas de seguridad adoptadas en cada momento, así como las empresas especializadas contratadas para la realización de todo el proceso.

Si todos estos elementos son aptos y se evalúan favorablemente, ello redundará siempre en una mejor valoración del riesgo, lo cual afectará directamente a la prima final que deba pagar el tomador (4).

### LAS CLÁUSULAS ESPECÍFICAS

Uno de los factores, no único pero que sí diferencia a estos seguros de otros tipos de pólizas, es la especial atención que se está empezando a prestar a la inclusión expresa y clara de unas cláusulas determinadas.

Dichas cláusulas se podrían definir como “especiales”, ya que se salen de los requerimientos habituales de cualquier contrato de seguro modalidad “clavo a clavo”. Suelen venir impuestas por la institución prestadora ya en las propias condiciones de préstamo y la inclusión de alguna o de todas ellas suele afectar directamente a la prima que deberá pagar la institución organizadora, que en los préstamos a exposiciones siempre suele ser el “tomador” del seguro.

El número de estas cláusulas exigidas por los prestadores puede variar según se trate de un préstamo nacional o internacional o se trata de una colección pública o privada, pero suelen ser las siguientes: las cláusulas internacionales de Carga, Guerra y Huelga, las cláusulas de Terrorismo en tránsito y en estancia, las cláusulas de Exoneración y de depreciación y/o demérito, las cláusulas de Museo y de Opción de Recompra sin límite de duración, las cláusulas de Liquidación de Siniestros sin Franquicia, de Fluctuación de Divisas y de Valor Acordado y, por último, las cláusulas de Descabalamiento, de Marcos y de Cristales.

De todas ellas, la cláusula que presenta una mayor complejidad es precisamente la de Terrorismo, fundamentalmente por el coste que implica en primas. Los acontecimientos históricos de los últimos años, que están en el imaginario colectivo de todos, han convertido el terrorismo en un problema a nivel mundial que preocupa y mucho a los prestadores. Algo parecido sucede con la cláusula de Guerra, puesto que su alta prima, sobre todo en estancia, dispara también, según la valoración dada a los préstamos implicados, cualquier presupuesto.

### ESTUDIO DE NUEVAS OPCIONES

Los altos costes generados por las cada vez más complejas exigencias de los prestadores ha llevado al estudio a escala internacional de otras opciones que puedan ayudar a reducir los gastos generados por las exposiciones.

En algunas instituciones, tanto americanas como europeas, resulta cada vez más habitual la existencia de una “póliza flotante” con la que se aseguran en su totalidad y de forma anual las colecciones de los distintos museos. Dicha póliza se renueva anualmente y cuenta con la flexibilidad de permitir incluir dentro de su cobertura aquellas obras procedentes de colecciones externas que son expuestas temporalmente dentro de dicha institución.

Estas pólizas pueden ajustarse también a los requerimientos de cada prestador —inclusión de cláusulas especiales, por ejemplo— pero por sí mismas suelen contar con una cobertura muy amplia al tiempo que permiten una relación más directa entre el tomador y la compañía aseguradora, y evitar fluctuaciones en los costes de las primas debidos a circunstancias puntuales.

En España se está empezando a estudiar la posible aplicación de esta fórmula tímidamente —algunos museos ya cuentan con ella— y se entiende como una alternativa que permita agilizar la gestión interna de las instituciones, así como ejercer un mayor control previo sobre los presupuestos anuales generados en dicho apartado.

Otra alternativa es la utilización de la llamada Garantía del Estado para aquellos museos o instituciones públicas que se puedan acoger a ella. Aunque en este caso debemos tener presente

EN ALGUNAS INSTITUCIONES RESULTA CADA VEZ MÁS HABITUAL LA EXISTENCIA DE UNA "PÓLIZA FLOTANTE" CON LA QUE SE ASEGURAN EN SU TOTALIDAD Y DE FORMA ANUAL LAS COLECCIONES DE LOS DISTINTOS MUSEOS.

que existe una gran diversidad de garantías, tanto en Europa como en el resto del mundo (5), su uso es cada vez más habitual y resulta una de las opciones más viables (6).

Los dos sistemas que acabo de mencionar son los más empleados en nuestro país, pero no suponen las únicas opciones que se barajan dentro de los distintos foros internacionales (7).

En este sentido cabría destacar dos modelos de "seguros" que son objeto de estudio en la actualidad: el "no seguro" (*non-insurance*) y el "auto-seguro" (*self-insurance*). Ambos tienen consecuencias legales diferentes. El primero de ellos implica un acuerdo entre dos instituciones financiadas desde un mismo presupuesto —puede ser el caso de los museos estatales que dependen económicamente de los presupuesto del Estado—, gracias al cual las obras no se aseguran siempre que se presten "internamente". El segundo tendría el mismo resultado, pero partiendo de la base de que las instituciones implicadas cuentan con unos ingresos procedentes de distintos presupuestos —sería el caso de los museos pertenecientes a países diferentes.

Ambas opciones significan la no inclusión de una tercera persona —en este caso, la compañía de seguros— en el acuerdo ya existente, por lo que evita el pago de las primas, pero ninguna de las dos afectaría a la obligación contraída por la institución prestadora de cubrir cualquier pérdida que pudiera producirse, ya que la cuestión de la responsabilidad se mantiene inalterable con el acuerdo por el que se opta por cualquiera de las dos opciones.

Es evidente que todas estas propuestas resultan de difícil aplicación a gran escala, pero también es cierto que los altos costes generados por las pólizas sumados al aumento de los costes adicionales propios del traslado de las obras obligarán a la búsqueda de otras opciones alternativas de las que probablemente oiremos hablar en el futuro.

#### NOTAS

1. F. HASKELL, *El museo efímero*. Madrid 2002. p. 17.

2. La Ley 50 /1980 de 8 de octubre, de Contrato de Seguro está compuesta por IV Títulos, desglosados en 109 Artículos y varias Disposiciones, Transitorias y Finales. Se puede consultar íntegra en el Boletín Oficial del Estado numero 250 de 17 de octubre de 1980.

3. Además, tampoco conviene olvidar que para las aseguradoras el seguro de la obra de arte, no está orientado única y exclusivamente a la cobertura de los riesgos inherentes al traslado y exposición temporal de las obras, sino que cubre también las colecciones privadas, de las galerías, las casas de subastas, etc.. lo que amplía bastante el abanico de posible actuaciones y dificulta la concreción de las necesidades específicas.

4. Nadie niega que un factor importante a la hora de calcular las primas a pagar por parte de las aseguradoras sea la valoración de las obras, pero nunca debemos perder de vista que no es el único elemento que se tiene en cuenta. A éste hecho se le suma también la "valoración del riesgo implícito" que se calcula teniendo en cuenta precisamente todos los componentes mencionados —por ejemplo si los traslados van acompañados de escolta o no, si la empresa de transportes es una empresa especializada y de reconocido prestigio...

5. Estudio Unión Europea número 2003-4879 solicitado con la idea inicial de estudiar la creación de una Garantía del Estado Europeo.

6. La Garantía del Estado Español se rige por el Real Decreto 1680/1991 publicado en el B.O.E de 28 de

noviembre de 1991 Igualmente, hace escasamente veinte días se ha hecho público que la Generalidad de Cataluña ha establecido un sistema de cobertura similar al de la garantía estatal para aquellos museos dependientes directamente de ella con la que quiere asumir el 90% de los gastos derivados de los costes generados por los seguros. Véase Decreto 75/2009 de 12 de mayo publicado en el Diario Oficial de la Generalidad de Cataluña de 15 de mayo de 2009.

7. Por ejemplo, la reunión de La Haya 2004 cuya consecuencia directa fue la publicación del libro *Lending to Europe* en la que se tocaba este tema o la V Conferencia Internacional de Registros llevada a cabo en Madrid en el 2006.











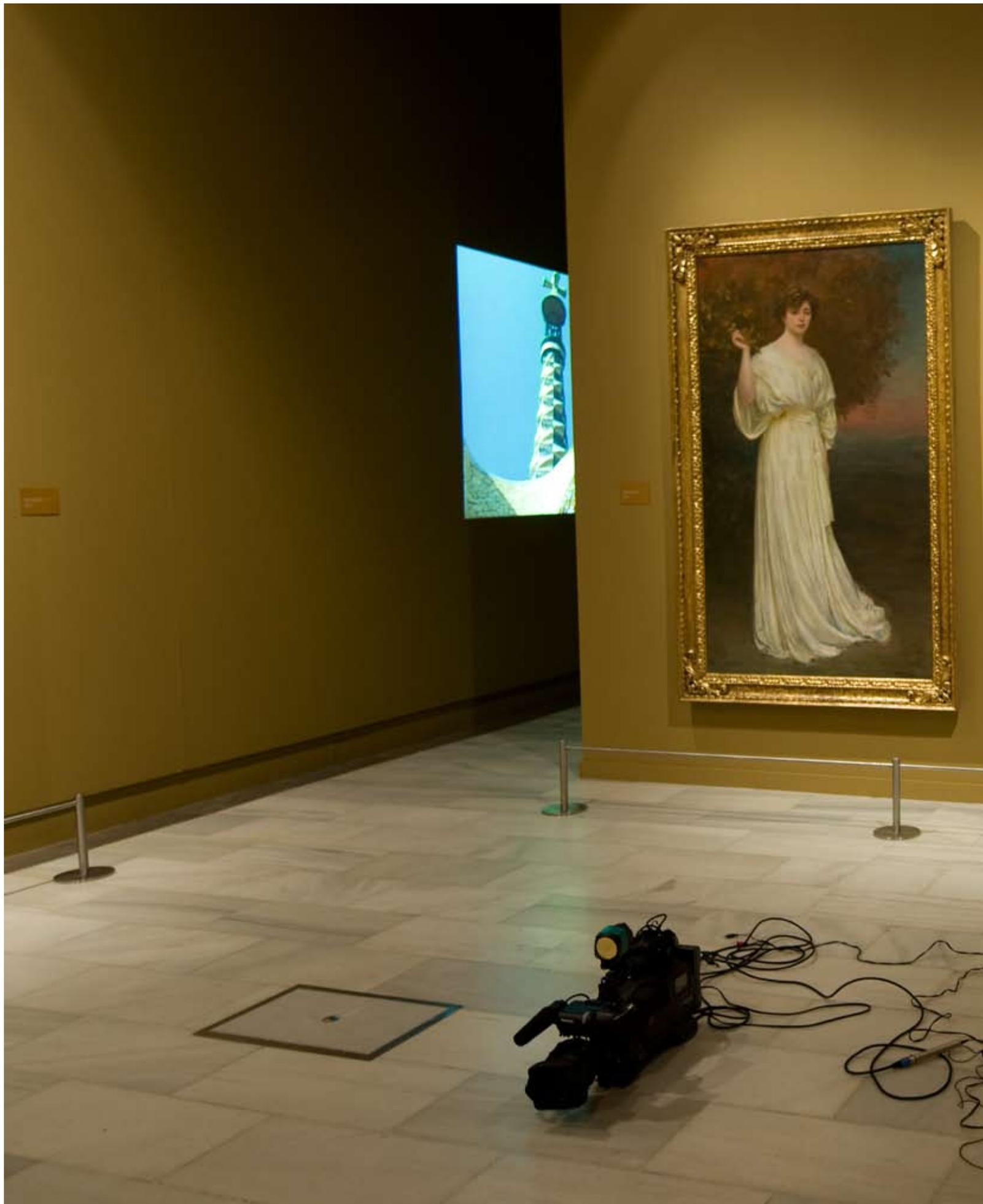








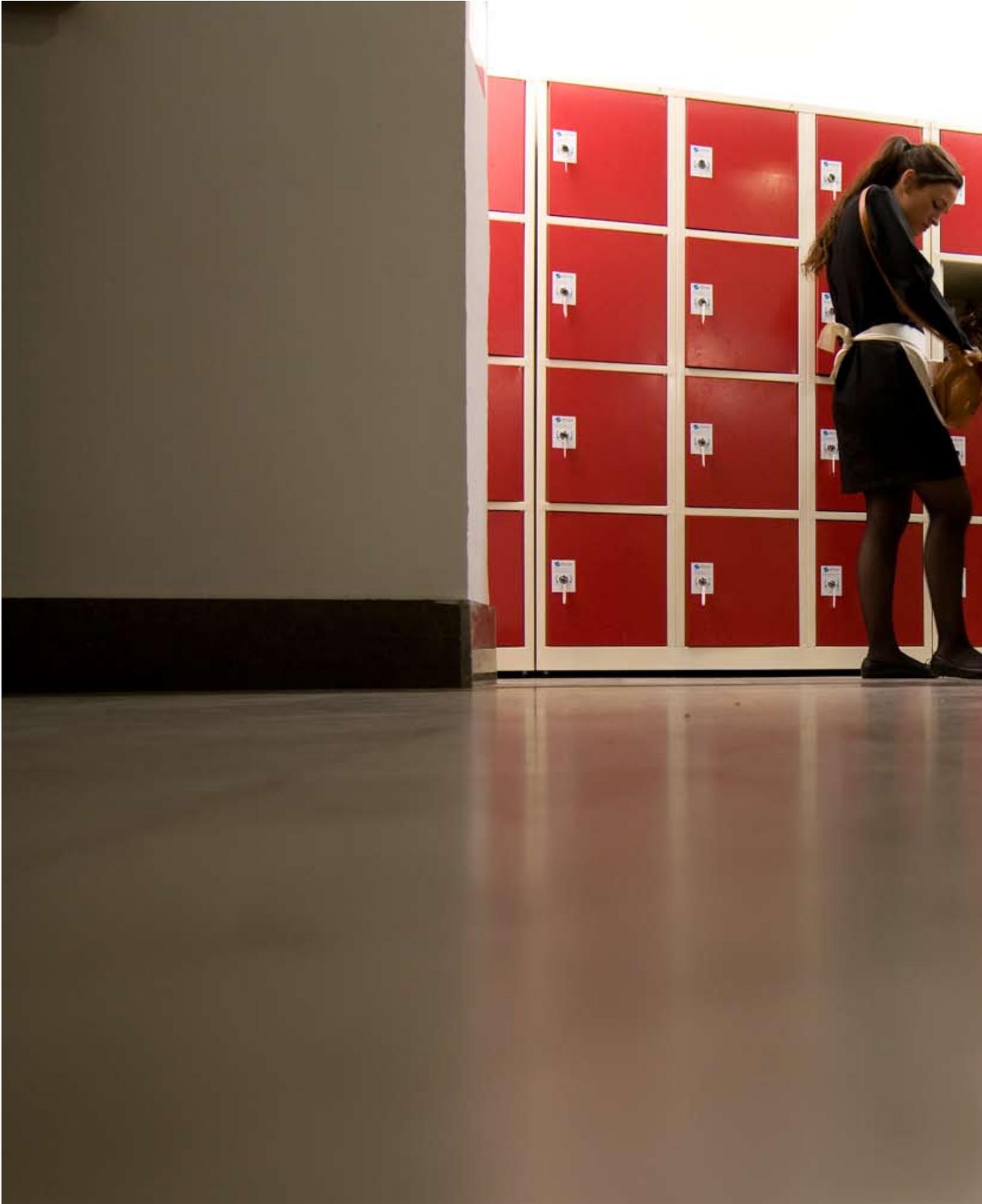


















s que se formaron en pleno  
su trayectoria artística dentro de las  
fuerzas, pero más adelante optaron  
por otros. Es el caso de Sunyer, que después  
de una clara influencia postimpresionista  
se convirtió en uno de los destacados líderes del *Noucentisme*.  
Destacaron en sus inicios la inevitable  
búsqueda de nuevos caminos que les llevaron a la  
innovación.  
El caso de Gimeno, un pintor  
estrictamente coetáneo de los modernistas,  
destaca por el que llegó a ser









LA CATALUNYA  
presenta la exposició

la aventura  
modernista

las colecciones del MNAC

hasta agosto y todo martes  
Entrada gratuita

MNAC

CANJA CATALUNYA  
DIARIA SOCIAL

9

# NOTAS SOBRE EL CAI\*

PABLO JULIÁ Director del Centro Andaluz de la Imagen (CAI)

LA APUESTA DE LA CONSEJERÍA DE Cultura por unificar dentro del Centro Andaluz de la Imagen al Centro Andaluz de la Fotografía y a la Filmoteca no obedece, como podría pensarse en una primera lectura, a un intento de organización administrativa de organismos que con el paso del tiempo habrían podido sufrir desajustes y habrían desnaturalizado sus orígenes.

Se trata más bien de organizar el organigrama cultural y optimizar las sinergias que los dos centros puedan desarrollar a partir de ahora. Sólo por eso ya hubiera valido la pena la unión, si ésta se hace como se ha hecho, respetando la identidad alcanzada por más de 20 años de trabajo, en un solo organismo. Pero el objetivo último de la creación del CAI no es esa simple unión. Es más ambicioso el empeño porque supone establecer un órgano que el tiempo irá decidiendo hasta donde pueden llegar sus objetivos.

Y esto quizás sea lo más interesante de la creación del nuevo centro. Es abierto y puede crecer desde abajo según las necesidades que vayan surgiendo. Porque, ¿no sería lógico que vaya adquiriendo poco a poco las competencias y la capacidad de gestión de todo lo que se entienda por imagen?

Se nos podría acusar de hacer la casa por el tejado y, en cierta manera, sería lógica la crítica, pero entendemos que es necesario, en estos momentos, partir de unas premisas abiertas en función de dos órganos ya instituidos y que saben desarrollar programas. A posteriori, habrá que ir acrecentando sus competencias a la vez que el debate se produce en la calle, en general, y en el mundo de la cultura, en particular.

Es necesario para un mundo cambiante en conceptos que se transforman día a día no indicar el camino desde las superestructuras culturales, sino establecer la posibilidad de que éste surja desde abajo, haciendo ajustes finos según lo vayan demandando las necesidades.

El debate de la imagen está en continua transformación y nuestra obligación es

crear estructuras culturales abiertas que nos permitan ajustes en el tiempo sin que sean necesarios grandes y traumáticos cambios. Por eso se ha creado el CAI.

Éste nace con vocación de permanencia y con idea de un posible desarrollo posterior en el futuro, que dirija el debate de la imagen y que vaya asumiendo de manera dinámica, y no por decreto, las competencias que vayamos necesitando. De esta forma no creamos una superestructura burocratizada sino centros ágiles con vocación de audacia, con respuestas rápidas e inmediatas, que se entronquen con las industrias culturales y empresariales, que cada día están más necesitadas de la orientación hecha desde lo público y que, lo único que pretende, es apoyar el acceso de la ciudadanía a la cultura.

Es necesario ese debate de la imagen que anunciaba y que desde esta consejería se intenta propiciar. Debemos universalizar el discurso en Andalucía. Cuando hablamos del CAF y de la Filmoteca estamos hablando de instituciones culturales andaluzas y no sólo, como es el caso, de sedes provinciales en Almería y en Córdoba. Estas sedes son logros importantísimos de la historia de la autonomía (no existe en el Estado ni en las otras autonomías un centro público de la Fotografía, por ejemplo) y se han desarrollado como logros provinciales. Bien, esto debemos respetarlo, pero no debemos olvidar que son centros andaluces con vocación internacional y plural por lo que creo que tendríamos que hacer un esfuerzo por hacerlos visibles en toda la región. A la vez servirá para establecer un diálogo con otros centros nacionales e internacionales de nuevo o viejo cuño que nos ayudará en el diseño posterior de lo que será este Centro Andaluz de la Imagen.

Bajando a lo concreto, en esta legislatura el CAI se propone, apoyado por instituciones como la universidad y los museos, crear sedes de la Filmoteca en toda Andalucía.

Han desaparecido cines en todas las ciudades, las salas comerciales se

identifican con grandes hipermercados, las pocas salas de cine están lejos, en su inmensa mayoría, de los centros históricos. Es una oportunidad para el CAI hacer visible que lo público está para resolver, también, las carencias del mercado. Y no estamos hablando de esfuerzos económicos imposibles. Hay muchas salas en Andalucía y una demanda creciente en la gente joven por un cine de calidad que no compita con lo comercial *in strictu sensu*.

En cuanto al CAF, ya estamos desarrollando la identificación ciudadana con el centro. El debate de la imagen, al que muchos empiezan a acudir, sitúa a Andalucía en una situación privilegiada, con posibilidades reales de marcar una pauta debido al tiempo y a las experiencias acumuladas, pero deberíamos estar atentos, porque en este debate de ideas es importante situarse en los foros internacionales para que, en colaboración con los otros, podamos aportar mayor información y veracidad. El Encuentro de Centros Internacionales de Fotografía, celebrado el pasado año, nos ha situado, de un solo paso y en una iniciativa hasta hoy inédita, en el juego internacional.

Aprovechar esta coyuntura para intercambiar ideas y proyectos y hacer cómplice a la iniciativa privada, asociaciones empresariales, universidad, etc. es un objetivo que debiera ser incuestionable para el nuevo organismo.

Y además está encuadrado el CAI en la Dirección general de Museos y Arte Emergente, que es su sitio natural ya que podemos contar con los especialistas de la consejería, y toda su labor ya desarrollada en el campo de las artes audiovisuales y, fundamentalmente, con las nuevas clases de artistas que emergen desde que comenzó el programa Iniciarte. El CAI nace pues con una clara vocación de utilizar sinergias de la consejería que hasta hoy eran difíciles de interrelacionar, por lo novedoso y reciente y porque no estaban, encuadradas en una Dirección General que las pudiera unificar. Este es el momento.

\* Centro Andaluz de la Imagen.

EL DEBATE DE LA IMAGEN ESTÁ EN CONTINUA TRANSFORMACIÓN Y NUESTRA OBLIGACIÓN ES CREAR ESTRUCTURAS CULTURALES ABIERTAS QUE NOS PERMITAN AJUSTES EN EL TIEMPO SIN QUE SEAN NECESARIOS GRANDES Y TRAUMÁTICOS CAMBIOS. POR ESO SE HA CREADO EL CAI.

ES UNA OPORTUNIDAD PARA EL CAI HACER VISIBLE QUE LO PÚBLICO ESTÁ PARA RESOLVER, TAMBIÉN, LAS CARENCIAS DEL MERCADO.



Exposición de Dalia Khamissy, *Lugares Abandonados*.  
En el festival de Cines del sur. Granada junio 2009.  
Reportaje documentado de su país, el Líbano, en el marco  
de la soledad que se produce después de la batalla.

## EL CAI EN LOS FESTIVALES DE CINE

LA IMPORTANCIA QUE HAN ADQUIRIDO los festivales de cine en Andalucía, hace que el Centro Andaluz de la Imagen se proponga desarrollar diversas actividades con la perspectiva de ofrecer una oferta cultural más participativa y apoyar además con las citadas muestras, el debate sobre "los significados" de la imagen.

Todos estos festivales tienen una mirada hacia fuera de Andalucía. La visión, atlántica en el festival Alcances de Cádiz, iberoamericana en el de Huelva, europea en el de Sevilla, africana en Tarifa, de Oriente en el de Granada, etc., está en consonancia con la visión internacional que desde cualquier escenario cultural se debería plantear si no queremos quedarnos parasitando en localismos ombliguistas alejados de cualquier interés.

Esta colaboración con los festivales de cine andaluces viene desde hace años y tanto la Filmoteca como el CAF, colaboran. La Filmoteca, por ejemplo, elabora un programa de recogida de material fílmico de festivales, como el científico de Ronda o el de cortometrajes de Almería. En Granada realiza un ciclo de jóvenes realizadores y la sede

de la Filmoteca de Córdoba acoge Animacord y apoya el Festival de Cine Gay y Lésbico, a la vez que ofrece la recuperación de películas en todas las provincias andaluzas. De esta manera estamos recuperando gran cantidad de material cinematográfico, que forma parte de nuestro patrimonio, y revela el interesante trabajo producido en estos festivales. Éste es uno de los objetivos de la colaboración de la Filmoteca de Andalucía con el Festival de Cine Africano de Tarifa. Las películas proyectadas en este festival se muestran *a posteriori* en ciclos itinerantes de la programación del CAI tanto en las diferentes salas de las que disponemos de manera estable en Andalucía como en las cedidas temporalmente por universidades y empresas.

También el Centro Andaluz de la Fotografía colabora desde hace años, antes incluso de la creación del nuevo CAI, con los festivales, porque entendemos que hay realmente algo muy básico en común entre la fotografía y el cine, y que parte del fotograma, ya sea éste analógico o digital. Esto da la posibilidad de utilizar y sincronizar lenguajes hermanos y aumentar el interés.

En la última edición celebrada del ya aludido Festival de Cine Africano de Tarifa, el CAF ha organizado y producido la exposición del II Certamen PhotoAfrica. Una exposición realizada en colaboración con la dirección del festival y de la que se pudo disfrutar en la calle, paseos, balcones, en el mercado, etc. Fue una exposición efímera pero que consiguió una participación importante del público que a la vez que contemplaba las fotos las podía relacionar con el

paisaje que veía enfrente, a menos de 13 km, en un continente absolutamente cercano, a la vez que distante hasta un desconocimiento total. Tiene el CAF un interés especial en este festival por lo que supone de novedad en su planteamiento y por la capacidad que nos da de un imaginario fotográfico que nos aporta ideas y ganas de realizarlas.

En el festival Cines del Sur de Granada, la colaboración del CAF, en la producción de la exposición "Lugares Abandonados" de la fotógrafa libanesa Dalia Khamissy y en el taller realizado con la misma fotógrafa, supuso un maravilloso descubrimiento para todos. Dalia en una reflexión muy interesante ha unido el reportaje documentado con el concepto de su país en el marco de la soledad que se produce después de la batalla. Estas apuestas nos interesan porque abren las fronteras de las ideas y nos aportan reflexiones lúcidas a conflictos cercanos.

La participación del CAF no se agota en Tarifa o en Granada. En todas las provincias colaboramos, es verdad que de manera muy simple y sin muchos recursos, pero es nuestra intención avanzar con ganas porque ilusiona ver que cualquier pequeña cosa que hagamos, con el interés de todos, aumenta, y la imaginación crece y desarrolla nuevas formulas que hacen dialogar culturas y lenguajes y para las que a veces, solo había que buscar el escenario adecuado en el que se pudiera hacer realidad el propósito de universalidad que, si no lo ejerciéramos, nos lo deberían de exigir.

Pablo Juliá



Vista de la exposición del II certamen de PhotoAfrica celebrado en Tarifa. 2009.



# ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN DIGITAL EN LAS INSTITUCIONES CULTURALES

JUAN FREIRE Universidad de A Coruña, Escuela de Negocios EOI

## 1. LA PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN CULTURAL EN UN ESCENARIO DIGITAL

Buena parte de los procesos de producción y difusión cultural, independientemente de que su resultado final sea un objeto físico, una acción desarrollada en los espacios analógicos o un contenido o proceso digital, se desarrollan ya dentro del paradigma de las prácticas y la cultura digital. Este cambio de escenario provoca transformaciones importantes en las propias características del proceso respecto a sus antecesores "analógicos", que tienen hoy mayor relevancia en el imaginario de algunos de los múltiples actores relacionados con la cultura que en los procesos en sí mismos.

Por tanto, comprender estos cambios es esencial para poder diseñar estrategias institucionales adaptadas al nuevo escenario y poder generar una comunicación realmente efectiva en las redes de creación y de usuarios. Podríamos definir al menos cinco características básicas de esta transformación de los procesos culturales:

### SON MULTIDISCIPLINARES, HÍBRIDOS, TRANSMEDIÁTICOS...

Frente al paradigma del genio individual y del creador aislado en su propio universo, la realidad nos muestra que la creación contemporánea abandona esta aparente pureza para explorar todo tipo de fuentes de interacción e hibridación: entre disciplinas, entre espacios y procesos, entre espacios y objetos analógicos y digitales, entre medios y formatos...

### LA REMEZCLA ESTÁ EN EL NÚCLEO DEL PROCESO

La creación no se entiende ya como un acto "en el vacío", sucede en un contexto intelectual y "material". De este modo, el

creador se convierte en un remezclador capaz de reinterpretar y re-elaborar sus contextos para generar nuevos procesos y productos y, en especial, nuevas experiencias o interpretaciones para sus usuarios.

### LA TECNOLOGÍA ES CULTURA Y FORMA PARTE ESENCIAL DE LA "CAJA DE HERRAMIENTAS" DEL CREADOR

La tecnología, el hardware y software entendidos en sentido amplio, son ya parte esencial del proceso creativo. El creador es, y de hecho siempre lo ha sido, un artesano o, en una versión actualizada y digital, un *hacker* capaz de entender como funcionan las herramientas y como se pueden modificar para adaptarlas a sus necesidades. Y a pesar de que siguen existiendo y siendo necesarios los especialistas, los creadores tienen un conocimiento práctico y profundo de la tecnología, y los tecnólogos se interesan y trabajan en el proceso creativo. En esta evolución acaban por surgir perfiles transdisciplinarios difíciles de clasificar según los modelos tradicionales.

### PENSAMIENTO Y ACCIÓN SON A LA VEZ LOCALES Y GLOBALES: LOS PROCESOS SON GLOCALES

Al fin se abandona la vieja, e inútil, confrontación entre lo local y lo global. El espacio, físico y digital, sigue existiendo pero su efecto se transforma. La distancia ya no es una barrera pero sí provoca cambios en los modos de relación y colaboración. En este contexto, es posible lograr un impacto global trabajando sobre lo local o, en otras palabras, adoptar con orgullo lo local con una visión cosmopolita. Por tanto, las viejas consignas se vuelven limitadas, ahora ya es imprescindible trabajar local y globalmente... y pensar local y globalmente.

### EL CREADOR SE CONVIERTE EN UN DISEÑADOR DE EXPERIENCIAS PARA USUARIOS ACTIVOS

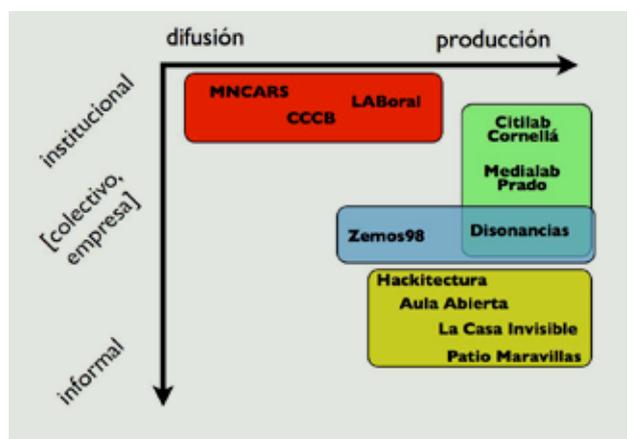
El usuario, al que antes definíamos como público, ya no es, y menos aún quiere ser, el consumidor pasivo de un producto final y acabado. El usuario quiere participar en el proceso creativo, ya sea contribuyendo con ideas o elementos, o alternativamente teniendo la capacidad de realizar una lectura e interpretación personal de los procesos y obras. De este modo, el creador debe integrar al usuario en su trabajo de un modo más intenso e íntimo y su trabajo pasa a ser, en gran medida, un proceso de diseño del contexto en el que el usuario podrá desarrollar su experiencia.

### LA PRODUCCIÓN ES COMUNICACIÓN

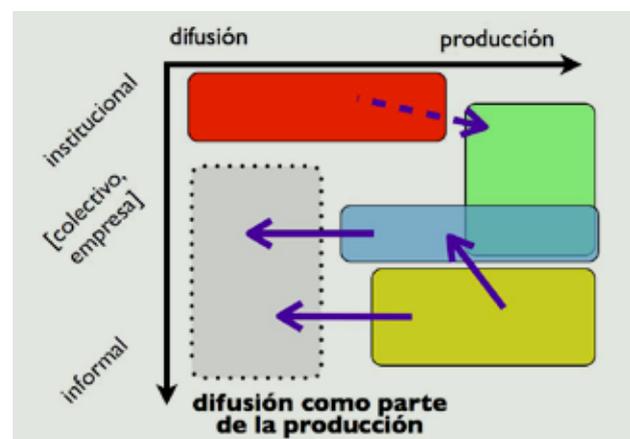
Si el proceso adquiere una importancia similar, si no mayor, al producto final, y si este proceso se hace de forma colaborativa e incorpora a los usuarios a la vez que utiliza de forma intensa el concepto y las prácticas de la remezcla, es imprescindible que incorpore una estrategia de comunicación intensa y multidireccional. De este modo, la difusión no es ya una acción independiente, desconectada de la producción, es la consecuencia del proceso creativo. La difusión desaparece, en gran medida, como tal, pero no por irrelevante; bien al contrario, la comunicación se convierte en el núcleo del proceso creativo.

## 2. LA TRANSFORMACIÓN DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES

En el nuevo escenario que provoca la tecnología y la cultura digital, las instituciones culturales ya no pueden jugar los mismos papeles que en el mundo analógico. Sus clásicas funciones de conservación, investigación, comisariado o exhibición ya no son de su exclusividad, por



Mapa de instituciones culturales en función de su modelo organizativo y funciones.



Evolución de las estrategias institucionales.

lo que deben abrirse a las redes de creación que superan los límites disciplinares y organizativos. Pero esta estrategia pasa, necesariamente, por que las instituciones entiendan e incorporen en su modelo organizativo y de comunicación los nuevos papeles de creadores y usuarios, así como la necesidad de redefinir y flexibilizar la propiedad intelectual para posibilitar los procesos de producción basados en la remezcla, elemento esencial de la cultura digital. Analizaremos aquí las estrategias y modelos de las instituciones que, independientemente de que trabajen o no con procesos o productos digitales, están incorporando las prácticas y la cultura digital a su organización y comunicación y, por tanto, a los modos de relación con sus diferentes *stakeholders* como son los creadores y los usuarios además de otras organizaciones.

Por otra parte, deberíamos ampliar el concepto tradicional de "institución" dado que existen muchas más, y diferentes, organizaciones que se convierten en actores emergentes y relevantes en la producción y difusión cultural. Para caracterizar a estas organizaciones y analizar sus cambios podemos definir las en función de su modelo organizativo y sus objetivos. Por lo que respecta a la organización, en un extremo podemos situar a las instituciones tradicionales, públicas y privadas como museos o centros culturales dotados de una estructura legal y, habitualmente, una estructura jerárquica y burocratizada. En el otro extremo nos encontramos con múltiples redes y comunidades informales que funcionan sin necesidad de ningún tipo de estructura legal. Muchas de estas organizaciones informales, en su propia evolución, necesitan dotarse de una cierta estructura que les permita afrontar su crecimiento en tamaño o

funciones y, por tanto, abordar proyectos de mayor envergadura o ambiciosos. En esta transformación acaban por convertirse bien en colectivos, con algún tipo de vínculo formal entre sus miembros y unas reglas de juego básicas, o en empresas de producción y gestión cultural. Pero, al tiempo, muchas instituciones convencionales, en su proceso de transformación establecen alianzas con este tipo de colectivos y empresas o, incluso, con las redes informales como una estrategia para superar sus rigideces e inercias e incorporar una parte del dinamismo y capacidad innovadora de las organizaciones menos formalizadas y más flexibles. Si nos centramos en los objetivos o funciones, podemos definir un eje que oscila entre la difusión de procesos y productos culturales y la producción.

Si analizamos conjuntamente las funciones y la organización podríamos definir un mapa institucional en que se identifican al menos 4 tipos de organizaciones (1) y permite visualizar sus procesos de transformación asociados a la incorporación de la cultura digital. Utilizaré aquí casos de organizaciones españolas que no son más que ejemplos y no constituyen, ni mucho menos, un catálogo completo.

1. La mayoría de las instituciones convencionales han dedicado, y aún dedican, buena parte de su actividad a la difusión, aunque algunas empiezan a actuar cada vez con mayor intensidad en el campo de la producción (con casos como el de LABoral, CCCB, o últimamente el propio MNCARS) para lo que buscan alianzas con otros colectivos.

2. En los últimos años han surgido toda una serie de iniciativas que nacen desde las administraciones públicas o desde ciertas fundaciones o grandes grupos

empresariales que crean organizaciones centradas en la producción cultural. Normalmente, estas organizaciones nacen en realidad como centros de recursos, especialmente tecnológicos, pero algunas de ellas logran trascender estos objetivos para desarrollar un programa propio de producción basado en la dinamización de redes abiertas en donde participan múltiples tipos de usuarios. Medialab-Prado en Madrid y Citilab en Cornellá (Barcelona) constituyen dos excelentes ejemplos que, además, muestran dos aproximaciones diferentes pero complementarias. Medialab-Prado se centra en la creación de redes y comunidades con participantes altamente cualificados (que podríamos definir como *geeks* tecnológicos y/o artísticos) y genera procesos de producción altamente sofisticados y con un fuerte componente de reflexión y análisis crítico. Este modelo conlleva un impacto muy relevante pero muy centrado en colectivos poco numerosos, aunque enormemente influyentes y activos. Por el contrario, Citilab trata de involucrar en procesos creativos a la ciudadanía no especialmente inclinada hacia la tecnología o a la acción cultural. De este modo debe integrar un componente educativo muy relevante y sus resultados buscan una elevada difusión entre su entorno geográfico y social.

En este mismo grupo, aunque con objetivos claramente diferenciados, podríamos clasificar a proyectos como Disonancias que buscan generar alianzas entre creadores y empresas para provocar una cultura de innovación, influenciada por las prácticas creativas, en sectores empresariales de todo tipo.

3. Los colectivos y proyectos transformados en empresas, como el caso

paradigmático de Zemos98 o YProductions, centran su interés en la producción, pero asumen funciones de difusión como modelo de negocio y resultado de las necesidades de otras instituciones culturales. En muchas ocasiones, este tipo de organizaciones se constituyen en conectores que permiten la colaboración entre creadores e instituciones más convencionales al saber adaptar su organización a las necesidades de ambos y asumir ese papel de comisariado.

4. Las organizaciones informales tienen como objetivo principal la producción, en muchas ocasiones entendida como parte de procesos educativos expandidos (que suceden fuera, y al margen, de las instituciones educativas). Este tipo de redes suelen mantener relaciones conflictivas con las instituciones tradicionales al defender modelos culturales radicalmente diferenciados y funcionan en muchas ocasiones en los márgenes del sistema, aprovechando los vacíos legales para utilizar recursos (como espacios públicos) y desarrollar sus prácticas. En ocasiones, estas redes informales acaban involucrándose cada vez más en proyectos "institucionalizados" (un reconocimiento implícito por parte de las organizaciones convencionales de sus propias limitaciones) y aumentando drásticamente su actividad por las demandas de diferentes usuarios. En estos casos, suelen producirse transformaciones hacia los modelos empresariales o de colectivos formales para adaptar su modelo organizativo a las nuevas demandas y oportunidades, si bien es cierto que en muchos casos este proceso es en cierta medida traumático al provocar la escisión de la organización original.

Pero el mayor interés de este mapa que combina funciones y modelos organizativos está en las tendencias que se pueden dibujar en este escenario (2 en página anterior). Por una parte, como indicaba antes, se produce la transformación de parte de las organizaciones informales a empresas o colectivos; un proceso continuo y sumamente creativo que alimenta la parte más innovadoras de las denominadas industrias culturales. Pero además las instituciones más tradicionales, pero con una estrategia digital clara, se incorporan a los procesos de producción casi siempre buscando alianzas con otras organizaciones más dinámicas.

Aparentemente, este mapa reflejaría que las organizaciones más dinámicas y con menor formalización no se involucran en la difusión convencional de la cultura. Este vacío no es más que aparente dado que en realidad, estas organizaciones,

como ejemplos paradigmáticos de la cultura digital, incorporan la difusión en el propio proceso creativo. En un modelo basado en los procesos colaborativos, centrados en el diseño de experiencias de los usuarios y basados en la remezcla es imprescindible que la comunicación con los diferentes usuarios se produzca de un modo continuo y bidireccional. De este modo la difusión se convierte en una consecuencia del modelo organizativo y de los procesos de creación.

### 3. TENDENCIAS EN COMUNICACIÓN DIGITAL INSTITUCIONAL

Como planteaba anteriormente, Internet ha cambiado la naturaleza del proceso de producción y difusión cultural y, en paralelo, debe cambiar el papel de las instituciones que participan en estos procesos. En esta transformación, la comunicación se convierte en una parte esencial del proceso creativo y no solo de difusión de las obras finales. Estas son algunas de las tendencias que las instituciones deberían integrar en su transformación y que se basan fuertemente en el uso de Internet, y en especial los medios sociales y las herramientas de la conocida como web 2.0, como plataforma básica de comunicación.

#### A) LAS INSTITUCIONES Y LA COMUNICACIÓN EN UN NUEVO CONTEXTO SOCIAL

Cualquier análisis sobre estrategias de comunicación institucional debe partir de la evidencia sobre los cambios radicales que han sufrido el papel que juegan las instituciones y su capacidad de control sobre la información y el debate. Hasta hace pocos años la comunicación estaba restringida a los medios de comunicación masivos y a las grandes organizaciones públicas o privadas. Era éste un contexto de información unidireccional, controlada y dirigida desde el emisor. Como consecuencia el debate y la formación de opinión ciudadana era extremadamente dependiente de la comunicación institucional y de los medios.

Pero este escenario se ha modificado radicalmente, casi podríamos decir que ha sido destruido para dar paso a otro en que los agentes de comunicación tradicionales siguen estando presentes, pero no son más que una parte de los flujos de información y relacionales en que se configura la opinión pública. En estos momentos, si una institución quiere mantener su relevancia social debe incorporar a la conversación y debate público. El papel de las instituciones depende ahora más de su habilidad para construir una identidad y reputación, en buena medida digitales, y de lograr llegar e interesar a los usuarios

con la información y experiencias que proporcionan. Pero la identidad y la reputación no la construye ya, de modo autónomo, la propia institución o sus asesores de comunicación. Por el contrario, identidad y reputación la configuran activamente los ciudadanos a partir de la actividad de la institución en los espacios públicos, entre los que Internet se ha convertido en el espacio principal de información y debate.

#### B) EVOLUCIÓN SOCIAL, TECNOLÓGICA Y COMUNICATIVA DE INTERNET

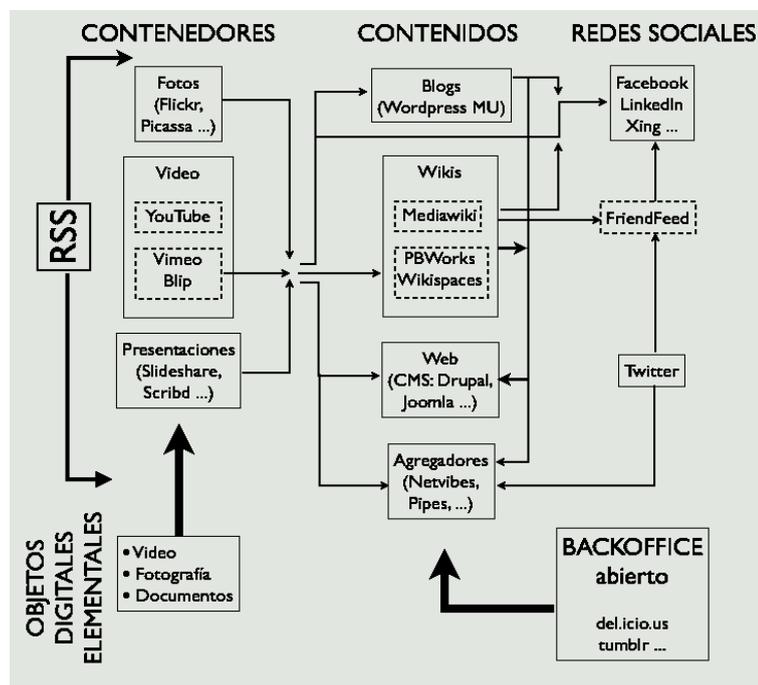
En los últimos años los sistemas de creación, publicación y gestión de contenidos se basan en las tecnologías conocidas como web 2.0. Internet se convierte en la "read/write web" donde los usuarios no solo consumen información sino que también la producen. Los sistemas de gestión se hacen más sencillos en su uso y los contenidos se separan definitivamente del diseño. De este modo cualquier usuario puede ya producir contenidos digitales en texto o formato audiovisual.

La consecuencia del crecimiento absoluto de la información que circula por las redes digitales y del cambio de un proceso básicamente unidireccional (unos pocos productores, muchos consumidores) a otro multidireccional (en que muchos producen y consumen) ha dado lugar a que Internet se convierta en una plataforma para los medios sociales ("social media"); un espacio comunicativo que se construye de modo colectivo.

En este proceso de transformación de Internet, el comportamiento de los usuarios ha cambiado también radicalmente, como consecuencia de la integración de una serie de tendencias. Por una parte el acceso se universaliza, al menos en ciertos entornos sociodemográficos, y las brechas digitales tradicionales (asociadas a la dificultad de acceso a las infraestructuras) dejan de ser el problema más relevante. Por el contrario, las nuevas brechas tienen más que ver con el desarrollo de competencias digitales y son, por tanto, un problema educativo y cultural.

Internet se convierte en un espacio donde los usuarios crean y utilizan "contenidos" (información y conocimiento de todo tipo y en todos los formatos posibles), y se relacionan con otras personas (el fenómeno de las redes sociales no es más que el punto álgido de un proceso que lleva años desarrollándose).

Finalmente, todas las tendencias descritas anteriormente muestran como Internet se está convirtiendo ya en un componente esencial de la vida cotidiana de buena



Esquema de las relaciones entre contenidos, redes sociales y servicios en que se estructura una posible estrategia de comunicación digital de una institución. Se incluyen servicios específicos, en general los más populares, solo a modo de ejemplo dado que existen numerosas alternativas.

parte de los usuarios, una parte de la población que además crece rápidamente.

### C) COMUNICACIÓN PÚBLICA E INSTITUCIONAL EN UN ENTORNO DIGITAL

Hasta hace pocos años, Internet era solo relevante para las instituciones como un nuevo canal emisor para la difusión de información hacia los ciudadanos. Pero, los ciudadanos usan ya de otros modos muchos más diversos las redes digitales y, por tanto, esperan que las instituciones culturales se incorporen a este cambio y ofrezcan nuevos contenidos, experiencias y servicios digitales y que lo hagan de acuerdo con el nuevo paradigma cultural. En este sentido, Internet se convierte en la plataforma esencial para la comunicación institucional, y la estrategia digital de cualquier organización debería tener en cuenta los siguientes aspectos (3):

- Una estrategia de comunicación que incluya tanto la información sobre el funcionamiento de la institución como la información diaria de eventos y novedades, e incluso sobre el contexto cultural donde esa institución desarrolla su actividad. Esta comunicación ya no puede ni debe ser unidireccional y necesita aceptar y potenciar la conversación con los ciudadanos.
- La gestión de los contenidos digitales no puede ser ya jerárquica ni unidireccional. El etiquetado de contenidos se convierte en una pieza clave para poder utilizar los

contenidos en múltiples contextos y con fines diversos.

- Desarrollar una narrativa digital para dotar de significado a la presencia digital de la institución y, por tanto, apoyar la construcción de su propia identidad digital.

- Concebir a la institución como una productora de contenidos digitales y desarrollar herramientas y canales para su gestión. Estos contenidos alimentarán los espacios digitales propios de la institución, pero también podrán ser utilizados en espacios de terceros, como por ejemplo otras plataformas (*Facebook*, *Twitter*) u otras webs y blogs (a través de la sindicación RSS), lo que lejos de ser un problema debe ser considerado como una gran oportunidad para generar visibilidad e incrementar el diálogo.

- Las instituciones son productoras de información de todo tipo que, además en estos momentos existen casi exclusivamente como bases de datos digitales. Debe diseñarse una infraestructura de datos que favorezca sus usos tanto por la propia institución como por otros usuarios, de modo que puedan surgir aplicaciones de terceros que ofrezcan valor añadido a partir de la información pública que generan las administraciones.

- La gestión de la propiedad intelectual requiere ya de decisiones explícitas de la institución. El nuevo modelo de Internet requiere que se definan licencias de uso para los datos y contenidos generados por la institución, de modo que los medios sociales y la diversidad de aplicaciones

EL USUARIO, AL QUE ANTES DEFINÍAMOS COMO PÚBLICO, YA NO ES, Y MENOS AÚN QUIERE SER, EL CONSUMIDOR PASIVO DE UN PRODUCTO FINAL Y ACABADO.

desarrolladas por terceros, que explotan la información pública para proveer servicios de valor añadido, se conviertan en una realidad. Una buena alternativa son las licencias *Creative Commons* que ofrecen un menú para que el creador elija como quiere licenciar sus contenidos (respondiendo a una serie de preguntas básicas sobre si es precisa la atribución, si el contenido puede ser reutilizado y si puede ser modificado y sobre si se permiten usos comerciales).

- La presencia digital de una institución ya no está única ni principalmente centrada en una web corporativa. Una organización despliega servicios y contenidos en multitud de sitios propios y de terceros además de utilizar múltiples canales de comunicación (redes sociales, blogs corporativos o de personas de la institución, repositorios de imágenes o vídeos, sitios de microblogging, etc). Asistimos a una fragmentación de la presencia digital de las personas y de las organizaciones. En este contexto, la identidad digital es el resultado de la percepción por parte de los usuarios de esta presencia fragmentada. Por tanto, la construcción de una identidad digital requiere sobre todo:

1. Contar con una fuerte presencia digital que se desarrolle en múltiples sitios y canales.
2. Desarrollar plataformas que permitan la agregación de esos contenidos y relaciones y sirvan de puntos de entrada para, al menos, algunos usuarios.
3. Dotarse de un estilo y narrativa propios que doten de significado el despliegue digital de una organización.

# LA CLONACIÓN DE OBRAS DE ARTE: CONFLICTO ÉTICO A DEBATE EN CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

ANTONIO RUIZ CONDE Técnico Especialista I+D+I del CSIC

M. A. GONZÁLEZ GODOY Lda. en Geografía e Historia, miembro de Grupo de Investigación

P. J. SÁNCHEZ SOTO Investigador Científico del CSIC

Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla

LA CLONACIÓN HUMANA, TAL Y COMO hoy en día se viene científicamente planteando, ha abierto un gran debate a nivel mundial, principalmente en torno a la ética y derechos humanos. Hoy en día la clonación se sustenta como una nueva línea de investigación biotecnológica y con fines reproductivos. Ambas posibilidades tienen argumentos a favor y en contra.

En el momento actual, el concepto de clonación es algo habitual. La sociedad ha llegado a aceptarlo, de forma coloquial, como posible reflejo de futuro y evolución de una sociedad avanzada. La literatura de ciencia ficción del siglo XX, y su proyección en el cine, se han encargado de hacer realidad esta utopía.

El mundo del arte tampoco se ha mantenido ajeno a este fenómeno. El arte de las últimas décadas ha tenido en la informática, como medio de expresión, una fuente de experimentación incesante que ha estimulado la renovación de estilos y maneras de asumir la obra artística. Con la llegada de la tecnología digital se ha conseguido el control absoluto de la imagen como, por ejemplo, en la fotografía. Lo real se mezcla con lo virtual, llegando incluso a confundirse. En el mundo digital cada copia es, en sí, una copia idéntica.

Estamos en la era de la duplicación. Época de manipulación o mutación de la obra artística, y sus posteriores consecuencias, como valor sentimental y de mercado.

Los avances tecnológicos han permitido la clonación perfecta de imágenes en soporte digital. Por ejemplo, el uso de un escáner tridimensional en el trabajo escultórico permite la digitalización del volumen de un sólido. El proceso general de digitalización se realiza a través de un barrido de la figura mediante la técnica láser y la recogida de la nube de puntos que forman la superficie del cuerpo a digitalizar mediante un escáner tridimensional.

Por medio de distintos programas de procesado y tratamientos de superficies, por triangularización de puntos, se componen las imágenes y se corrigen hasta obtener finalmente el volumen digitalizado en un formato aplicable en archivo digital.

Las ventajas que presenta este proceso son las siguientes: en primer lugar no es necesario tocar la imagen, funciona en cualquier condición de iluminación; en segundo lugar, el sistema es portátil por lo que no es necesario desplazar la pieza; finalmente se puede llegar a una precisión en la digitalización de 0,1mm. Una vez obtenida la digitalización de la pieza, figura u obra de arte, se puede archivar en un medio digital y/o proceder a la réplica exacta o clonación.

En el siglo XXI, en las Administraciones Públicas, privadas e incluso en la Iglesia, con valiosísimo patrimonio histórico-artístico, la no intervención, por desconocimiento o por actitud negligente, no debe ser excusa para la conservación y restauración del patrimonio, como herencia y testimonio de siglos de cultura. Muy al contrario, se debería dar una actitud responsable en muchas corporaciones, ya que las imágenes constituyen el patrimonio, herencia futura y acervo cultural de un pueblo.

Por ejemplo, en el seno de Hermandades de Penitencia o de Gloria, principalmente en Andalucía, los Sagrados Titulares, principio y fundamento de las Hermandades, testimonio y fe en Cristo y su Iglesia, deberían estar preservados de cualquier inclemencia temporal extrema, principalmente de las agresiones físico-químicas producidas por tensiones superficiales, suciedad y condiciones ambientales con variaciones bruscas de temperatura y humedad, agresiones bioquímicas como consecuencia de microorganismos y físico-mecánicas directamente producidas por su incorrecta

manipulación en traslados y cultos, adornos y enseres, en algunos casos innecesarios.

Todo ello produce un daño irreparable y, a su vez, acelera los procesos de descomposición superficial principalmente a nivel de las capas más externas de la piel de la imagen. No hay que olvidar, también, las parciales y nefastas restauraciones llevadas a cabo con inexperiencia y falta de profesionalidad de supuestos entendidos en la materia o atrevidos restauradores, practicadas al amparo de las modas imperantes de las épocas, donde incluso las policromías han sufrido desagradables repintes. Sea, a modo de ejemplo, el caso del uso de esmaltes sintéticos, de marcas comerciales conocidas para pintura de interiores, los empleados para la restauración de imágenes sin ningún miramiento.

Centrándonos en el proceso científico-técnico, la clonación puede ser digital y real, siendo ambos conceptos muy distintos.

La clonación digital obliga a conservarla en formato electrónico. Supone poder realizar una "copia idéntica del original" en cualquier momento. No obstante, es susceptible de innumerables réplicas bajo las manos expertas y no tan expertas de informáticos, aficionados y coleccionistas caprichosos de clones digitales con intereses, en su mayoría, económicos o de simple divulgación. Pero lo más importante es la imposibilidad, de así quererlo, de establecer distinción entre original y copia. Se perdería el original en el proceso de copiado o, dicho de otra forma, habría tantos originales como copias. Es decir, se produciría un clon o varios, del mismo modo que sucede con el material genético con el que se estructuran los individuos biológicos. El intercambio de material digital y artístico puede estar al alcance de cualquiera con la mayor impunidad y bajo el amparo del

tiempo. La clonación puede dar lugar a miedo por falsificación ante un posible cambio entre el auténtico y el clonado, y al fraude por restauración total o parcial.

La clonación real supone tener una réplica exacta de la imagen, o de una parte de ella, con semejantes dimensiones y características morfológicas. Como ventaja se entiende que es susceptible de sustituir al original en cualquier determinada ocasión, pudiendo ser trasladada, sin miedo a dañar el original, a otros lugares y con otros fines. El paso del tiempo puede ser un factor en contra del original y a favor de la copia. Todo es posible, y ambos conceptos, digital y real, se pueden dar a la vez.

La teoría de la clonación es recogida por muchos autores como la *"teoría de la falsificación"*. Da igual el origen de la obra, tanto si es original como copia. Lo importante son los efectos en los que la contemplan, tal es el caso de la reproducción digital. El fin, tanto económico como social, justifica los medios.

Existen autores que defienden la copia frente al original basándose en que la copia, como clon, está dotada de materia, no de espíritu o aura. Pero como experiencia estética del que la contempla sí tiene identidad propia.

La justificación de la clonación de una obra de arte viene dada al considerar el bien común, por la posibilidad de reproducir esculturas o pinturas únicas para ser contempladas en muchos lugares del mundo o como reemplazo total o parcial de la obra afectada por una patología del material, biodeterioro, traumatismo e incendio. Otro motivo es el efecto que supone la garantía y tranquilidad de continuidad de la obra en el transcurso del tiempo. Un ejemplo de nuestra historia reciente se encuentra en la cantidad de imágenes destruidas en el transcurso de los acontecimientos desarrollados durante la Segunda República y Guerra Civil Española.

Hoy por hoy, si la obra original se conoce a la perfección, si se realizan estudios exhaustivos de identidad mediante técnicas instrumentales físico-químicas de análisis de materiales, estudios histórico-artísticos, arqueométricos, e incluso político-económicos, la obra de arte original se convierte, sin duda, en única. La firma individualizada del autor es un sello indiscutible que hace distinguible el original como algo que le imprime autenticidad. Es la impronta del artista.

La clonación, por conclusión, se convierte entonces en una aproximación "cuasi-

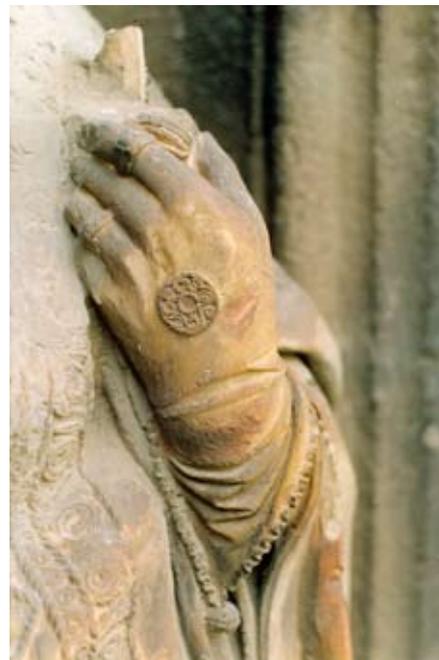
perfecta", válida únicamente como "seguro de vida" y soporte de recurso técnico en caso de catástrofe, pero carente del alma del autor. A nivel más externo y superficial del material, esa "cuasi-perfección" depende principalmente de la terminación que finalmente un profesional o artista le imprima a la obra de arte, y de cómo resulta, estética y emocionalmente a la vista del espectador la aproximación de la piel de la policromía clonada a la imagen original.

A nivel interno no se plantea la clonación o réplica perfecta, puesto que no es necesaria, ya que el espectador no se nutre de ella. Considerando la obra en su conjunto, del exterior e interior, la composición cristalina u orgánica del material, su textura y estructuras internas e incluso sus singulares características materiales, cuando se habla de "cuasi-perfección" o clonación también se deberían tener en cuenta estas importantes particularidades (1).

No obstante, si el exterior es idéntico al original y de cara al público no hay diferencias apreciables, la clonación es un medio técnico que permite salvaguardar la obra, o parte de ella, con fines conservacionistas, siendo, a su vez, perfectamente distinguible por expertos y para evitar falsificaciones. Hoy en día, incluso se realizan reproducciones de obras de arte en otros materiales diferentes al original, como por ejemplo la Dama de Elche; en materiales con las mismas características petrográficas e incluso geológicas como puede ser la réplica, a escala natural, de las cuevas y pinturas de Altamira; o realizadas a diferentes escalas y similar material, como, por ejemplo, el Pensador de Rodin.

Los avances técnicos hacen más eficaz la labor profesional, pero crean nuevos conflictos éticos. Aquí podemos plantear qué profesionales deben asumir este tipo de intervenciones.

En los códigos éticos de la mayor parte de los organismos internacionales, como la European Confederation of Conservator-Restorers Organisations (ECCO), dentro del International Institute for Conservation (IIC), tanto el grupo de América (AIC), como el grupo español (GEIIC), desde el Consejo Internacional de Museos (ICOM), la Asociación Española de Gestores de Patrimonio (AEGP), etc, hacen una apreciación clara acerca del papel del conservador-restaurador y es de obligación el estudio gráfico documentado en el ejercicio de la labor profesional. Por tanto, se debe hacer hincapié en el desarrollo de la documentación gráfica que debe



Escultura de Mercadante.  
Catedral de Sevilla. Detalle  
de alteraciones superficiales.  
Autor: A. Ruiz-Conde (1994).

acompañar a la escrita en dicha labor, así como su preservación y posterior difusión.

Por otra parte, la obra de arte, desde el punto de vista kantiano, a diferencia del producto industrial y el artesanal, no es reemplazable por otra igual ya que su utilidad es la apertura y generación de sentidos. Lo importante no es la obra de arte en sí, sino su incidencia sobre el ser humano. Entonces la obra de arte es única, irreplicable y exclusiva, encontrándose asociada a su genio creador y al aura que posee el objeto artístico. Además, si la obra de arte se ha realizado por motivos religiosos, concebida para el culto y devoción, ésta trasciende lo material y entra en comunión con lo espiritual (2 en página siguiente).

Viene siendo frecuente la exposición de clones de determinadas imágenes, principalmente esculturas, así como sus articulaciones, con fines de exposición o motivo de culto, como por ejemplo, los devotos en besa-pies y besa-manos, y quizás también la clonación o réplica completa de la imagen que realiza una Estación de Penitencia. Las cuestiones que se plantean son: ¿se deberían clonar imágenes símbolos, encuentros y señales de un acervo cultural? ¿Estaríamos ante un fraude artístico? ¿Se debería clonar una imagen de culto, tanto parcialmente como en su totalidad? ¿Debe de existir, en los archivos de una corporación, una copia de seguridad o



Pintura Mural del siglo XV encontrada en la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, antes de su restauración. La Rinconada (Sevilla). Autores: P.J. Sánchez-Soto y A. Ruiz-Conde (2002). Referencia: A. Ruiz-Conde *et al.*, Figure 8, *Heritage, Weathering and Conservation* (R. Fort et al. eds.), p. 219-244, 2006. ISBN 0-415-41272-2.

clon virtual simplemente como medida de seguridad?, ¿la clonación de una imagen podría garantizar la continuidad de una corporación si este preciado bien artístico se pierde por alguna catástrofe accidental, sea por ejemplo incendio, robo, atentado o parcial traumatismo de un miembro?, ¿es seguro tener copias virtuales? y otra última, ¿hasta dónde ha llegado dicho fraude en la Historia del Patrimonio Histórico-Cultural?

Todas esas preguntas, contestadas o ignoradas, no excluyen la gran responsabilidad con respecto al valiosísimo patrimonio heredado, a su conservación, restauración y mantenimiento. Lo que sí se puede plantear como necesario, y no como motivo de debate sino de actuación, es la posibilidad de establecer protocolos de conservación-restauración como medida preventiva. Desde la subjetividad de la clonación, la prescripción y regulación de unas normas imprescindibles es

demasiado complejo y difícil de establecer. Sin embargo, la falta de ellas lo hace no menos que indispensable en una documentación gráfica generada, sobre todo en el tratamiento informático de los datos, en el contexto del Patrimonio Histórico Artístico y Cultural.

La cercanía y el asesoramiento de expertos en conservación-restauración debe ser una práctica habitual, siéndolo a modo de "médicos de cabecera" no solo en museos sino también en las imágenes de culto diario en la Iglesia. Dentro de este protocolo, y en este sentido, una formación básica en conservación de imágenes es el pilar fundamental de continuidad y futuro, mediante un correcto mantenimiento, manejo y traslado de las imágenes en los cultos.

Asimismo, se debe instar al estudio exhaustivo de la vida de la imagen, estructuras, texturas y patologías del material y de las capas pictóricas,

restauraciones históricas realizadas, estudios recientes, etc. Todo ello bien documentado y disponible en cualquier momento.

En definitiva, puede considerarse que la clonación artística, como argumento científico-técnico, histórico y social, implica avances que, en determinados supuestos, podrían ser un medio más que adecuado para la intervención de urgencia, conservación y, en última instancia, dirigida a la sustitución total de la imagen como obra de arte única e irrepitible.

No obstante, para evitar el miedo a la falsificación y al fraude por una restauración total o parcial, digital o real, se deberían debatir, con argumentos sólidos y de peso, la competencia, conveniencia, importancia y trascendencia de la clonación artística y, en su caso, poder establecer protocolos adecuados de actuación. En cualquier caso, se trata de una difícil decisión de futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

BREA, J.L., "La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales", Centro de Arte de Salamanca, Argumentos 1, Salamanca, 2001.

ENRIQUE-MAGARIÑO, M.E., RAMÍREZ DE ARELLANO, A., TABALES, M.A., RUIZ-CONDE, A. y SÁNCHEZ-SOTO, P.J., "Aplicación de la técnica PIXE (Proton Induced X-ray Emission) a la caracterización no destructiva de una pieza de ajuar funerario procedente de una excavación arqueológica (Antiguo Hospital de las Cinco Llagas, Sevilla)", Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, 41, 531-538, 2002.

GALÁN, I. *Consecuencias estéticas de la igualdad absoluta entre el original y la copia de la imagen*. Universidad Carlos III, Madrid, 2003.

GRAHAM, P. "Critical Discourse Analysis and Evaluative Meaning: Interdisciplinarity as a critical turn". en Weiss G. and R. Wodak (eds.). *Critical Discourse Analysis: Theory and Interdisciplinarity*. London: Palgrave Macmillan, 2003.

KRIZNAR, A., RUIZ-CONDE, A. and SÁNCHEZ-SOTO, P.J., "Microanalysis of Gothic mural paintings (15th century) in Slovenia: Investigation of the used by the Masters", X-Ray Spectrometry, 37, 360-369, 2008.

LUPION, J.J., ARJONILLA, M., SANCHEZ-SOTO, P.J., and RUIZ-CONDE, A. "Los Paños Cerámicos

del Retablo de San Juan Evangelista de la Iglesia del Convento de Madre de Dios de Sevilla: Autoría, Patología y Propuesta de Intervención", Mus-A: Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía, 7, 124-127, 2006.

MATEWECKI, N. *Operaciones de la contemporaneidad en el arte de Internet*. Trabajo final de la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales. Universidad Nacional de la Plata. Argentina, 2004.

PEÑA REINA, M<sup>a</sup> C. "1 Jornadas de imaginaria. Visiones en torno a la piel de las imágenes". *Teodosio 5*, Boletín Cultural, n<sup>o</sup> 90, 1er. Trimestre, p.7-12, 2009.

PÉREZ JIMÉNEZ, M., "Status representacional de la imagen en el medio digital, en *Cultura digital y tendencias en la producción visual*", Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, Tenerife, 2000.

ROLDÁN RIEJOS, A. "Applications of cognitive theory to interdisciplinary work in LSP". *Revista Ibérica*, Ed. Asociación Española de Lenguas para Fines Específicos (AELFE), 1: 29-39, 1999.

RUIZ-CONDE, A., "Técnicas Instrumentales aplicadas a la caracterización y análisis de materiales del patrimonio Histórico, Artístico y Cultural", en *Innovaciones en las Tecnologías de la Información aplicadas a la Conservación del Patrimonio*, Escuela Politécnica de Cáceres, 2008, ISBN: 978-84-612-7554-0.

RUIZ-CONDE, A. y SÁNCHEZ-SOTO, P.J., "Técnicas instrumentales y su aplicación al estudio del Patrimonio Histórico y Cultural", Gabinete de Formación del C.S.I.C., Secretaría General, Subdirección General de Recursos Humanos del CSIC, Sevilla, 189 págs., I.S.B.N. 84-699-9726-2, 2002.

RUIZ-CONDE, A. y SÁNCHEZ-SOTO, P.J., "Estructuras Interestratificadas", Monografías sobre "Materiales Avanzados", Volumen I, Editor Científico P.J. Sánchez Soto, Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla, CSIC-US, Sevilla, 252 páginas, I.S.B.N. 84-688-1382-6, 2003.

RUIZ-CONDE, A. y SÁNCHEZ-SOTO, P.J., "Aplicación de Técnicas Instrumentales al estudio de Materiales Cerámicos y Vitreos del Patrimonio Cultural", Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla, CSIC-US, Sevilla, 73 págs., I.S.B.N. 84-688-3771-7, 2003.

RUIZ LÓPEZ, J. I. "La obra de arte: objeto, símbolo y mercancía". *Imafronte*, p. 105-113, 2006.

SÁNCHEZ-SOTO, P.J., ENRIQUE-MAGARIÑO, M.E., RUIZ-CONDE, A. "Arqueometría: una ciencia complementaria de la arqueología, conservación y restauración de materiales", *Teodosio 5 Boletín Cultural*, 59, 11, 2001.

# UN PASO FIRME HACIA LA GESTIÓN INTEGRAL DE LOS ARCHIVOS DE LOS MUSEOS

M<sup>a</sup> EUGENIA FLORES VALS Consultor Técnico en Archivos  
ALEJANDRO GIJÓN LÓPEZ Consultor Técnico en Archivos



Legajo del Archivo de la fábrica de Seda de D. Joseph de Damas y Luque. Archivo de la Casa de los Tiros de Granada. [© Museo de la Casa de los tiros de Granada. Foto M<sup>a</sup> Eugenia Flores y Alejandro Gijón, 2008].

EN ABRIL DEL PASADO AÑO 2008 SE NOS ofreció, por parte de la Dirección General del Libro y del Patrimonio Bibliográfico y Documental, junto con la Dirección General de Museos y Arte Emergente, la oportunidad de participar en la puesta en marcha del Proyecto para la gestión integral de los Archivos de los museos gestionados por la Consejería de Cultura.

El citado proyecto se gestó con el fin de mejorar la conservación de los fondos y colecciones de los archivos de los museos andaluces, garantizar su difusión y

crear una Red de Archivos de Museos de Andalucía inserta en el Sistema Andaluz de Archivos.

Desde entonces hasta la actualidad, hemos llevado a cabo una primera etapa de análisis y diagnóstico de los fondos documentales del Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo Arqueológico Etnológico y de Córdoba, Museo Casa de los Tiros de Granada y, por último, Museo Arqueológico de Sevilla donde, además, se ha completado la segunda fase de organización y descripción del archivo.

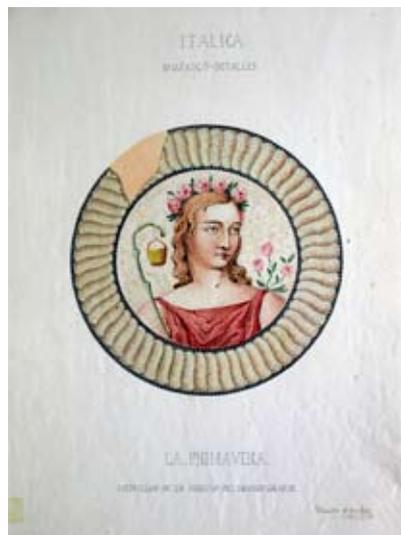
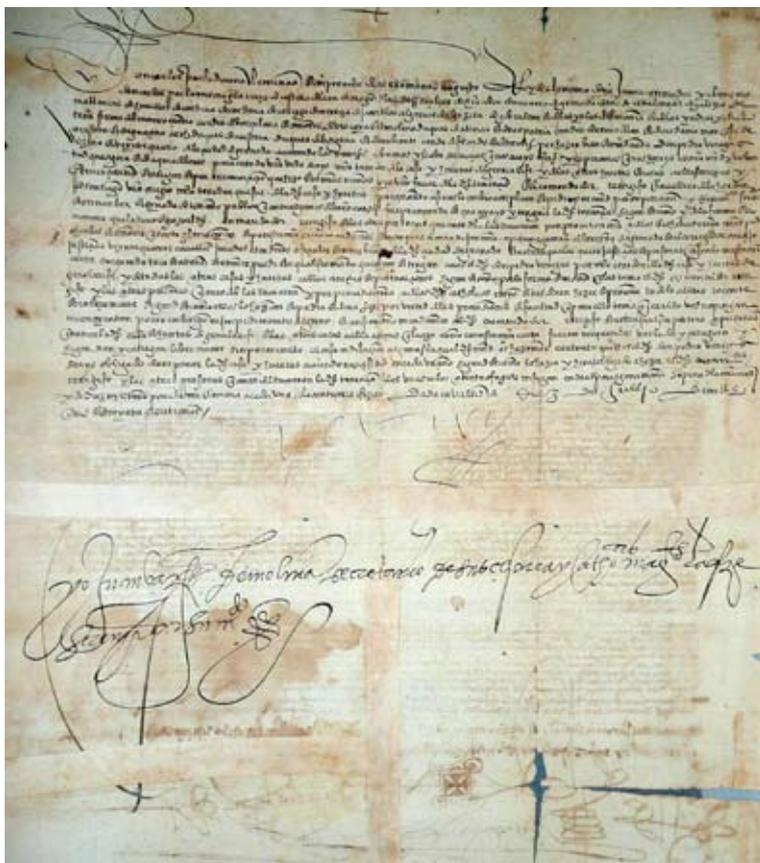
## INICIANDO LA PRIMERA FASE: ANÁLISIS Y DIAGNÓSTICO

Una vez definidas las actuaciones específicas a llevar a cabo, de acuerdo con la metodología consensuada previamente por las dos Direcciones Generales implicadas, dio comienzo la primera fase de análisis y diagnóstico, con la que pretendíamos obtener una visión de la situación actual del archivo de cada museo estudiado, evaluar los puntos fuertes y débiles detectados, diagnosticar las posibles causas de los problemas hallados y proponer soluciones que serían aplicadas en las fases posteriores de organización, descripción y difusión.

Con este fin hemos atendido a aspectos tales como:

- Evolución de la institución desde su creación hasta el momento presente mediante la consulta de fuentes legales y bibliográficas.
- Estudio somero del edificio en general, y particularmente de las zonas que albergan la documentación: materiales constructivos, existencia de un control de las condiciones medioambientales del archivo, condiciones de seguridad, accesibilidad, espacio disponible, etc.
- Mobiliario y contenedores: estado de los mismos y su adecuación a las necesidades de conservación de los documentos según su edad, formato y soporte.
- Tipos de soportes y estado de conservación de los documentos: factores de riesgo de acuerdo a las causas intrínsecas y extrínsecas de su deterioro.
- Organización del archivo y existencia de instrumentos de descripción.
- Volumen en metros lineales y cálculo de la tasa de crecimiento anual para evaluar las futuras necesidades de espacio.

Para la recogida de información, obtenida tanto de la realización de catas como de las entrevistas al personal de cada museo, y asegurarnos de que la obtención de los datos se realizara de la manera más exhaustiva y homogénea posible, hemos utilizado el formulario empleado para la elaboración del Censo de Archivos de Andalucía, además de



Real Provisión de Carlos V por la que se nombra a D. Pedro de Granada Venegas Alcaide del Generalife. Archivo del Museo Casa de los Tiros de Granada. [© Museo Casa de los Tiros. Foto M<sup>a</sup> Eugenia Flores y Alejandro Gijón, 2008].

Dibujo de Demetrio de los Ríos de un mosaico procedente de Itálica. Archivo del Museo Arqueológico de Sevilla [© Museo Arqueológico de Sevilla. Foto M<sup>a</sup> Eugenia Flores y Alejandro Gijón, 2009].

otros tres rediseñados a partir de modelos preexistentes:

- a) Cuestionario de recogida de datos de entrevistas con el personal responsable sobre:
  - Datos del funcionamiento del archivo.
  - Necesidades de conservación.
  - Plan de desastres y seguridad.
- b) Cuestionario sobre necesidades en archivos y bibliotecas:
  - Descripción general del centro y de los fondos.
  - Local e instalaciones: lugar físico, mobiliario, medidas de seguridad.
  - Documentación: volumen de las unidades, fechas extremas, instrumentos de descripción.
- c) Formulario general de elementos de conservación.

Este primer acercamiento al archivo del museo nos permite además, elaborar una primera descripción de los fondos y colecciones, basándonos en la norma internacional ISAD (G), todo ello complementado por abundante documentación gráfica: planos del edificio y fotografías, que apoyen nuestro discurso expositivo.

Del estudio de los museos, ya mencionado más arriba, podemos extraer algunas conclusiones que pueden contribuir a arrojar un poco de luz sobre el estado de la cuestión:

En primer lugar, como ya sabemos, los museos suelen estar ubicados en edificios rehabilitados que han sufrido abundantes modificaciones, lo que ha provocado cierta movilidad y dispersión de las áreas y depósitos y con ello una dispersión de la documentación. En todas las instituciones analizadas la documentación histórica se encuentra distribuida entre varias dependencias del edificio, sin que en la mayoría de los casos se pueda hablar de la existencia de un *depósito de archivo*, circunstancia que requiere un estudio pormenorizado de cada zona en la que estén ubicados los documentos.

La inexistencia de instrumentos de descripción y de un cuadro de clasificación es otro factor a tener en cuenta. La ausencia de estas herramientas es, en ocasiones, total, lo que contribuye a la falta de un control integral del fondo o fondos documentales y, por tanto, al

desconocimiento de la totalidad de lo que se tiene y dónde se encuentra.

A todo esto se le suma el mal estado de conservación de los documentos, debido tanto a las mismas características intrínsecas de los soportes, como a unas inadecuadas condiciones de almacenamiento y manipulación.

En contraposición a estos factores es destacable la sorprendente riqueza y variedad de los fondos documentales de los museos. Además de aquellos documentos producidos por la institución a lo largo de su historia, los museos suelen conservar archivos personales y documentación de instituciones y organismos ya extintos, como es el caso del Museo Arqueológico de Sevilla, cuyo archivo alberga una colección de escritos y láminas de D. Demetrio de los Ríos sobre Itálica (2), del Museo Casa de los Tiros, donde se conservan parte de los fondos del Archivo del Generalife además del fondo de la Fábrica de Seda de D. Joseph de Damas y Luque (1 en página anterior) o el archivo de D. Félix Hernández, el que fuera



Postal sobre cartón del exterior de la Iglesia de Santa María del Mar (Barcelona). Archivo de Félix Hernández. Archivo del Museo Arqueológico de Córdoba. [© Museo Arqueológico de Córdoba. Foto M<sup>a</sup> Eugenia Flores y Alejandro Gijón, 2009].

Arquitecto Conservador de la Sexta Zona, conservado en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba (3), por ofrecer sólo una pequeña muestra.

También debemos considerar aquella documentación que haya ingresado en el museo por compra, donación o depósito y que forme parte de los fondos museísticos, lo que no quita que deba ser considerada también como parte integrante del archivo y tratada con los mismos parámetros aplicados al resto de documentos. En este sentido tenemos el ejemplo del archivo de Melchor Fernández Almagro en el Museo Casa de los Tiros, sobre todo, el epistolario mantenido entre esta personalidad y Federico García Lorca, parte del cual se encuentra actualmente expuesto en una de las salas del museo.

Otra característica que comparten los archivos de las instituciones museísticas es la variedad de soportes, debido en gran parte al periodo de tiempo tan dilatado que abarcan los fondos (para el caso del archivo del Museo de la Casa de los Tiros la documentación más antigua está fechada en el siglo XVII), pero también por

la abundancia de documentación gráfica (mapas, planos, dibujos, fotografías, etc) que todo museo conserva. De esta forma, en los archivos de los museos podemos hallar documentación en pergamino, papel artesanal e industrial, negativos fotográficos de nitratos y acetatos, de cristal, daguerrotipos en metal, positivos en papel en blanco y negro y en color, soportes digitales, etc., debiendo tenerse en cuenta que cada material posee unas características específicas que requieren un tratamiento especializado a la hora de afrontar su instalación.

#### PUESTA EN VALOR DE LA DOCUMENTACIÓN: ORGANIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN

Los resultados obtenidos durante el análisis y diagnóstico conforman la base sobre la que llevamos a cabo la organización y descripción de los fondos y colecciones, etapa esencial del proyecto durante la cual se materializan gran parte de las soluciones propuestas en la fase anterior. Hasta la fecha hemos completado la organización y descripción de los fondos y colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla, como

ya apuntamos, y en breve se iniciará en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad.

Mediante el estudio de la evolución de cada una de las actividades que los museos han venido desempeñando desde su creación hasta el presente, y de la documentación que ha generado cada proceso, se ha elaborado un cuadro de clasificación de series funcional-orgánico, que es aplicable a cualquier tipo de museo y que, además, contribuye a homogeneizar los procedimientos, al plasmar, no sólo las series específicas generadas por las instituciones museísticas, sino aquellas horizontales que estas comparten con otros órganos de la Administración. Este proceso de identificación de series, que por otra parte es obligatorio para cualquier fondo documental, tal y como establece el Reglamento de Archivos (1), es indispensable tanto para una posterior organización y descripción como para establecer los valores de los documentos y determinar su selección y condiciones de acceso.

La principal dificultad con que nos topamos durante la labor de identificación en el Archivo del Museo Arqueológico



"India Filipina". Fotografía en blanco y negro del *Álbum de Tipos filipinas*. Archivo del Museo Arqueológico de Córdoba. [© Museo Arqueológico de Córdoba. Foto M<sup>a</sup> Eugenia Flores y Alejandro Gijón, 2009].

de Sevilla es la derivada, por un lado, de la distribución espacial de los fondos documentales, por lo que la primera acción a realizar fue la agrupación física de la documentación, y, por otro, de la organización preexistente de los documentos, que atendía a una clasificación subjetiva por materia o asunto, en donde se mezclaban documentos pertenecientes a diferentes series.

Esta forma de agrupar los documentos no respetaba el organigrama de la institución productora, por lo que tuvimos que reorganizar el archivo atendiendo a las funciones y actividades desempeñadas

por cada área del museo; ordenar los documentos y expedientes según su tipología una vez clasificados, e instalarlos teniendo en cuenta las exigencias del espacio disponible, la cercanía a los departamentos productores y las condiciones idóneas para la preservación de la documentación según su soporte y formato, reduciendo en lo posible la dispersión de los documentos por el edificio.

Todas estas acciones, que forman parte del tratamiento archivístico, no son fines en sí mismas. Lo que pretendemos, el fin último del archivo, es prestar un servicio, comunicar información al igual que los museos, tanto a los usuarios internos como a la ciudadanía en general, y es por ello que, una vez organizada la documentación y aplicadas todas las medidas de conservación indicadas en la fase de análisis y diagnóstico (limpieza y eliminación de elementos extraños, cambio de contenedores, utilización de papel barrera o papel neutro para proteger la documentación más delicada o de más antigüedad, papel tisú y plásticos especiales para la documentación fotográfica, etc.), se elaboraron varios instrumentos de descripción, con el objetivo de conseguir una normalización en el acceso y difusión de los documentos y dotar a la Red de Archivos de Museos de la infraestructura necesaria para la implantación del Sistema @rchivA de tratamiento integral de los documentos y colecciones:

- Un cuadro de clasificación de series y otro para la documentación gráfica.

- Un inventario topográfico de la documentación textual que recoge la localización, fechas extremas y serie del cuadro de clasificación a la que pertenecen los documentos o expedientes.

- Catálogo de la documentación gráfica, formado por fichas descriptivas basadas en la norma ISAD (G), para cuya elaboración utilizamos además el Tesoro de DOMUS, Sistema de documentación y gestión museográfica.

A todas estas herramientas hay que añadir los estudios de identificación y valoración de series, imprescindibles para determinar los valores de los documentos en base a los cuales determinar qué se conserva, cómo y dónde, además de las condiciones legales de acceso. Estas cuestiones adquieren aún más relevancia si tenemos en cuenta otra de las particularidades de los archivos de los museos, los cuales cumplen a la vez con las funciones de un archivo de oficina, intermedio e histórico, donde además los valores primarios de los documentos (administrativo, fiscal y sobre todo el jurídico, en el caso de los expedientes relativos a movimientos de fondos museísticos) siguen vigentes durante un periodo de tiempo bastante amplio.

No queremos finalizar sin incidir en la idea de que el archivo es, en primer lugar, para el propio museo, para su vida administrativa y pública, además de centro neurálgico que apoya con la información que contienen sus documentos, la generación de conocimiento sobre todas las funciones que desarrolla, pero también es para los ciudadanos, que cada vez demandan más información y de mayor calidad y que, además, pueden verse afectados por los testimonios que albergan los documentos. Esperamos que nuestra aportación resulte sobre todo útil y que contribuya a una mayor concienciación del enorme valor y riqueza de nuestro Patrimonio Documental conservado en los museos.

## BIBLIOGRAFÍA ELEMENTAL SOBRE ARCHIVOS DE MUSEOS

ADELLAC, M. Dolores y Otros: *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

BARRAGA DE RAMOS, Pilar: "Algunos aspectos de la documentación en los museos", en *Boletín de ANABAD*, vol. 44, 1994, pp. 135–151.

BRAVO JUEGA, M<sup>a</sup> Isabel: *El sistema de documentación de los Museos Militares del Ministerio de Defensa: el Museo del ejército, modelo de actuación*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2000.

CABALLERO ZOREDA, Luís: "La documentación museológica", en *Boletín de ANABAD*, vol. 38, 1988, pp. 455–483.

CACHO, C. y otros: *Informatización y documentación en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: ANABAD, 1995.

CARRETERO PÉREZ, Andrés: "La documentación en los museos: una visión general", en *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n<sup>o</sup> 2, 1997, pp. 11–29.

CARRETERO PÉREZ, Andrés: "El Proyecto de Normalización Documental de Museos: reflexiones y perspectivas", en *Boletín del IAPH*, n<sup>o</sup> 34, 2001, pp. 166–176.

CORTÉS ALONSO, Vicenta: "El museo, centro documental: el tratamiento archivístico de los documentos en el Museo. De un archivo de oficina a un archivo histórico", en *Boletín de ANABAD*, vol. 39, 1989, pp. 219–230.

GARCÍA CANO, José Miguel: "La documentación en el Museo Arqueológico de Murcia", en *Anales de documentación*, n<sup>o</sup> 2, 1999, pp. 159–168.

GARCÍA SÁIZ, M<sup>a</sup> Concepción: "La documentación en los museos: una para todos y todos para una", en *MUSEO. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n<sup>o</sup> 2, 1997, pp. 104–111.

MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> Teresa: *Historia de la gestión documental en museos de arte*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2001.

MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> Teresa: *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Trea, 2002.

## NOTAS

1. Decreto 97/2000, de 6 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Sistema Andaluz de Archivos y desarrollo de la Ley 3/1984, de 9 de enero, de archivos. BOJA n<sup>o</sup> 43, de 11 de abril de 2000.

# 120 AÑOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE ATENAS

EDUARDO GARCÍA ALFONSO Departamento de Museos y Conjuntos. Delegación Provincial de Cultura de Málaga



La exposición de las antigüedades micénicas hacia 1900.

EN 2009 SE CELEBRA EL 120 ANIVERSARIO de la apertura del Museo Arqueológico Nacional de Atenas y también los 180 años de la primera disposición legal que ordenaba su creación. La inauguración en junio de este año del nuevo Museo de la Acrópolis, tanto tiempo esperada, ha eclipsado la efemérides, especialmente en los medios de comunicación internacionales, mucho más atentos al que podemos calificar como acontecimiento museístico del año en Europa. Por su parte, la prensa griega sí que viene prestando cierta atención al cumplimiento de estos 120 años, de manera que en estos meses atrás se han publicado diferentes artículos y noticias que han puesto de relieve la importancia de la fecha. En estas aportaciones se ha pasado revista tanto a las novedades que en los últimos tiempos ha ido ofreciendo el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, como a las propuestas de futuro para el mismo. Por su parte, el Ministerio de Cultura griego ha celebrado el aniversario con la apertura de seis nuevas salas, que vienen a mostrar diversas colecciones que no habían sido

posible exponer por falta de espacio disponible. Por tanto, la conmemoración de sus 120 años de historia puede ser una buena oportunidad para efectuar un repaso de lo que ha supuesto esta institución para la conservación, conocimiento y difusión de la riqueza material de la antigua civilización griega, así como los avatares que ha sufrido en su misión. Pese a que padece muchos de los problemas que aquejan a los grandes museos fundados en el siglo XIX con una vocación enciclopédica, no podemos olvidar que el Museo Arqueológico Nacional de Atenas es el primero del mundo en su especialidad, dada la riqueza y variedad de sus colecciones. Igualmente, por estas mismas circunstancias, podemos considerarlo como el más importante del país y la cabeza del sistema museístico griego (1).

## LOS PRIMEROS PASOS

Disponer de un museo para las antigüedades fue uno de los objetivos que tuvo el incipiente Gobierno griego,

incluso antes de la independencia formal del país. Así, en 1829, cuando la Acrópolis de Atenas todavía se encontraba bajo el control de una guarnición otomana, el presidente del naciente Estado, Yannis Capodistrias (2), por orden de 21 de octubre de 1829, fundó un primer museo arqueológico en Egina, designada capital provisional. De este modo, en el orfanato de esta ciudad se almacenaron objetos procedentes de la propia isla, las Cícladas, Grecia Central y el Peloponeso. *Este Museo Nacional* de Egina, embrión de la futura colección, se puso al cuidado de Andreas Mustoxidis, filólogo, historiador y amigo personal del presidente. Poco después, el museo fue trasladado parcialmente a Nauplia, cuando ésta se convirtió en la nueva sede del Gobierno. Mientras que este primer museo se ponía en funcionamiento, en Atenas se fueron depositando una serie de hallazgos en la iglesia de Megali Panayía (hoy desaparecida), situada en el recinto de la Biblioteca de Adriano. En 1834 Atenas se convierte en la capital del nuevo Estado, que adopta la forma



El Museo Arqueológico Nacional de Atenas hacia el año 1900.

monárquica con Otón I. Ese mismo año se publicó el Real Decreto que ordenaba la creación del *Museo Arqueológico Central* y se encargaron dos sucesivos proyectos al arquitecto germano Leo von Klenze, autor de los edificios neoclásicos más señeros de Munich, según el gusto de la dinastía bávara de Wittelsbach, ahora en el trono griego. Provisionalmente, las antigüedades fueron albergadas en el templo de Hefesto (erróneamente identificado entonces con el Teseion), sito en el Ágora antigua. Sin embargo, la escasa disponibilidad de espacio en el templo, agravada con el traslado de las piezas acumuladas en Egina y Nauplia, además de la proliferación de excavaciones, convirtió en inviable esta solución. El resultado fue la dispersión de un gran número de objetos por diversos lugares de Atenas, además del Teseion: la ya citada iglesia de Megali Panayía, la Biblioteca de Adriano, la Torre de los Vientos y la Acrópolis. Todos estos lugares fueron puestos bajo la custodia de Kiriakós Pittakis, nombrado en 1836 director del recién creado Servicio Arqueológico, quien permitía muy raramente el acceso a los mismos. Posteriormente, otras antigüedades se albergaron en la recién fundada Universidad de Atenas (1837), el Liceo del Varvakio y el Instituto Politécnico (*Politejnio*). Muchas de las piezas que se conservaban en estos lugares eran producto no sólo de las excavaciones que emprendía el propio Servicio Arqueológico, sino también instituciones privadas que actuaban bajo la supervisión del Estado como la Sociedad Arqueológica de Atenas

y las escuelas arqueológicas extranjeras, que comenzaban a operar en el país.

Las propuestas de Klenze, que consistieron primero en construir un museo en la propia colina de Acrópolis y después otro en la colina de Ayios Azanasios, en el Cerámico, fueron rechazadas. La razón fundamental era un coste difícilmente asumible por el joven Estado griego, que, desde 1854, había presupuestado anualmente 10.000 dracmas para el proyecto, cantidad absolutamente insuficiente. La idea de construir un museo quedó entonces un tanto en suspenso, mientras que la acumulación de antigüedades no dejaba de crecer. Hubo que esperar a 1858, para que Otón I convocase un concurso internacional para aprobar una nueva propuesta. De los catorce proyectos presentados, fue el del italiano Arturo Conti el más satisfactorio para el jurado. Rasgo inequívoco de la fuerte influencia bávara en los asuntos del país, puede considerarse que el referido jurado era la Academia de Munich. Ese mismo año, el mecenas griego afincado en San Petersburgo, Dimitrios Bernardakis, entregó la cantidad de 200.000 dracmas para impulsar la construcción. Paralelamente, el arquitecto Ludwig Lange, profesor de la citada Academia, elaboró por iniciativa propia un proyecto de museo, que gustó bastante en los ambientes cercanos al monarca. La propuesta consistía en un edificio cuadrado, dispuesto en torno a dos patios y una columnata en la fachada, en una línea muy neoclásica.

Sin embargo, la caída de Otón I en 1862 canceló todas las actuaciones. Superadas

las primeras dificultades políticas derivadas de la entronización de Jorge I, nuevo soberano elegido por las "potencias protectoras" de Grecia, numerosas voces se alzaron a favor de la construcción del museo. Se creó un comité al efecto y se estudiaron los proyectos de Conti y de Lange. Este último fue considerado como más apropiado, iniciándose las obras en 1865 en la colina de Ayios Azanasios, lugar ya propuesto por Klenze en su momento. Los trabajos se pusieron bajo la dirección del arquitecto griego Panayotis Calcos, autor del Museo de la Acrópolis, cuya construcción se inició también ese mismo año. Sin embargo, el emplazamiento elegido para el *Museo Arqueológico Central*, en una zona con restos antiguos de primer nivel como era el Cerámico, ocasionó enseguida la paralización de las obras. Poco después, la providencial intervención de Eleni Tositsa evitó que el proyecto volviera a demorarse. Esta mujer, viuda del rico hombre de negocios afincado en Alejandría, Mijail Tositsas, cedió al Estado una amplia finca en lo que entonces eran las afueras de Atenas, junto al *Politejnio*, del que la donante y su marido habían sido también benefactores. Con la planificación urbana de la ciudad, el perímetro de estos terrenos quedaba determinado por las calles Patisión (28 Octóbrü), Tositsa, Bubulinas y Basileos Iraclü, conformando un rectángulo de casi 30.000 m<sup>2</sup>, de superficie. La propuesta fue inmediatamente acogida por Jorge I y por Real Decreto de 23 de marzo de 1866 se decidió la construcción del museo en la finca Tositsa, según el proyecto de Lange. La primera piedra fue colocada



El Museo Arqueológico Nacional en la actualidad. Fachada principal y jardín desde la calle Patisión.

simbólicamente el 3 de octubre de 1866, con la asistencia del propio soberano.

#### EL PROYECTO DEFINITIVO

De nuevo, poco después de este acto protocolario, las dificultades financieras volvieron a parar la construcción del museo y, una vez más, fue el interés cultural del ya pujante mundo financiero griego lo que salvó la situación. Nicolás Bernardakis, hijo de Dimitrios Bernardakis, siguió el ejemplo de su padre y donó 100.000 francos para proseguir las obras. Esto permitió en 1874 levantar la parte central del ala occidental, que actuaría de vestíbulo y distribuidor del público. Sin embargo, poco después, fueron los cambios en el proyecto de Lange lo que motivó nuevos retrasos. Tanto Panayotis Calcos como su sustituto a su muerte (1878), Armodios Vlajos, efectuaron algunas modificaciones en los planos originales, siendo la desaparición de la gran columnata inicialmente prevista en la fachada la cuestión más importante. Se propuso entonces que fuese el arquitecto danés Theophil Hansen, quien había realizado varios edificios señeros en Atenas, el que supervisase la obra y estableciese una solución definitiva. Hansen propuso abandonar totalmente el proyecto de Lange y buscar un nuevo emplazamiento para el museo en otro lugar, que él situaba al sur de la Acrópolis. El coste de esta idea ascendía a unos siete millones de dracmas, por lo que fue rechazada. Sería un colaborador de Hansen establecido en Grecia, el sajón Ernst Ziller, quien aceptó llevar a término el proyecto. Ziller ya era un arquitecto de

prestigio cuando recibió el encargo, pues había diseñado la monumental y lujosa casa que Heinrich Schliemann se había hecho construir en el centro de Atenas (*Iliu Mélanzron*, hoy Museo Numismático) y la del magnate Andreas Singrós. Igualmente, también era autor del primer palacio de verano que se construyó la familia real en Tatoi, al norte de la capital. Siguiendo una solución que él mismo ya había propuesto para el Museo de Olimpia, Ziller sustituyó la columnata inicial de la fachada de Lange por un pórtico central tetrástilo, con columnas jónicas, flanqueado por dos galerías abiertas sostenidas por pilastras. Ambos pórticos, a modo de "estoas", acababan en dos cuerpos cuadrados rematados en sendos frontones. Frente a esta fachada se diseñó un gran jardín, en explanada, hasta la calle Patisión.

Todos estos avatares ocasionaron que en 1881 sólo estuviesen finalizadas las alas occidental y meridional, respectivamente correspondientes a la fachada y a la calle Tositsa. En ese mismo año, se produjo un acontecimiento político de gran magnitud para Grecia, la victoria electoral del *Partido Nuevo*, cuyo líder era Jarilaos Tricupis, que se convirtió en primer ministro. Tricupis era un decidido partidario de la occidentalización y de la modernización del país, para lo que era necesaria una cierta garantía crediticia y presupuestaria, que permitiera al Estado disponer de recursos. Para ello fomentó la industrialización y la mejora de la red viaria, mediante la ampliación de los ferrocarriles y el inicio de la construcción del canal de Corinto. Aunque los programas de Tricupis conllevaban un

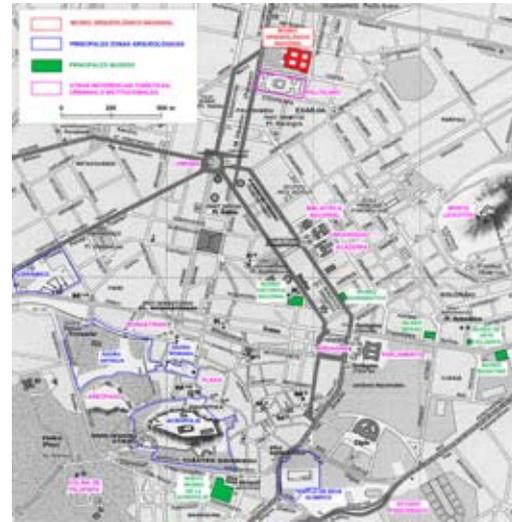
aumento de los impuestos y resultaron impopulares, consiguieron dotar al país de cierta estabilidad política y económica. Esto tuvo su inmediata repercusión en el mundo cultural. A este respecto, Tricupis propuso cambiar el nombre de *Museo Arqueológico Central* por el de *Museo Arqueológico Nacional*, mucho más acorde con su visión política. Dicho cambio fue aprobado por Real Decreto de 16 de abril de 1881. Bajo la supervisión de Ziller, el edificio principal se finalizó en 1889.

Antes de la terminación del museo, muchas antigüedades fueron trasladadas al edificio para montar la exposición. Entre ellas se encontraba la colección de la Sociedad Arqueológica de Atenas (1884), además de algunas otras que estaban dispersas por la ciudad. Cuando se vio que la voluntad de terminar el museo era firme, diversos coleccionistas mostraron su interés en efectuar importantes donaciones a la institución. Estas personas eran ricos burgueses y hombres de negocios, muchos de la diáspora griega. Destacan en estos momentos los casos de Yannis Dimitríu, industrial algodónero de Alejandría, que donó su colección de arqueología egipcia en 1880, y el epirota Constantinos Carapanos, varias veces ministro, quien entregó las piezas obtenidas en las excavaciones que él mismo realizó en Dodona entre 1875 y 1877, cuando la región estaba todavía sometida al Imperio Otomano.

A poco de la apertura del Museo Arqueológico Nacional, quedó de manifiesto que el edificio construido



Vista área del museo y su entorno (base cartográfica: Google Earth).



Plano del centro de Atenas con la ubicación del Museo Arqueológico Nacional y otras infraestructuras culturales destacadas.

pronto se iba a quedar pequeño. Entre 1903 y 1906 se realizó una pequeña ampliación en el lado este, consistente en tres salas, que proyectó el arquitecto griego Anastasios Metaxás, pero esta solución se reveló totalmente insuficiente, pues los hallazgos procedentes de las excavaciones no cesaban, al igual que las donaciones de los mecenas griegos. En estos años hay que destacar el ingreso de la colección egipcia de Aléxandros Rostovitz, importante hombre de negocios afincado en El Cairo (1904). El convulso comienzo del siglo XX en Grecia explica que fuera necesario esperar hasta 1925 para que se decidiese una nueva ampliación. Ésta fue diseñada por Yorgos Nomicós e implicó demoler la ampliación anterior de Metaxás. Se añadió un ala con dos plantas en todo el flanco oriental del edificio, hasta llegar a la calle Bubulinas. Aquí se instalarían los laboratorios, la zona administrativa y los almacenes, estos últimos en los sótanos. La obra se ejecutó entre 1932 y 1939, pero, poco después de terminada, estalló la guerra greco-italiana (28 de octubre de 1940), lo que obligó a la clausura inmediata del museo, por temor a los bombardeos.

#### GUERRA Y RECONSTRUCCIÓN

Para proteger las colecciones, todos los objetos de joyería fueron empaquetados y guardados en las cajas fuertes del Banco Nacional de Grecia. Unas pocas esculturas fueron sacadas del museo y depositadas en refugios fuera de Atenas, incluso en cuevas del Ática. Sin embargo, era imposible evacuar todas las antigüedades, ya por su número o por

su gran tamaño, por lo que tuvieron que ser albergadas en el mismo edificio. Las piezas de cerámica y las esculturas de bronce fueron bajadas a los sótanos: las primeras metidas en cajas de madera y las segundas envueltas con papel alquitranado. Muchas de las esculturas de mármol se enterraron en fosas en las mismas salas donde se exponían y protegidas con arena seca. Finalmente, las ventanas del edificio fueron tapadas con sacos terreros.

La guerra con Italia provocó finalmente la ocupación alemana de Grecia, dada la humillación que las tropas griegas estaban infringiendo al ejército de Mussolini en Albania. Los nazis entraron en Atenas el 27 de abril de 1941, estableciéndose un Gobierno griego colaboracionista presidido inicialmente por el general Yorgos Tsolacoglu, pese a que en una gran parte del país existía una atmósfera general de resistencia frente a los invasores. Las fuerzas de ocupación requisaron la mayoría de los edificios gubernamentales de la capital para uso propio, de manera que las autoridades griegas debieron aprovechar los pocos espacios que quedaron libres para mantener un mínimo funcionamiento. El museo fue uno ellos, utilizándose como sede de la Orquesta Nacional, el Servicio de Correos y el Ministerio de Salud Pública, además fue centro de detención en los primeros momentos de la Guerra Civil. El resultado de todas estas vicisitudes fue un edificio bastante dañado, especialmente en sus techumbres, pero con las colecciones más o menos intactas y a salvo del pillaje. Paradójicamente, frente a la precariedad

a la que estuvo sometido el museo durante la ocupación italo-alemana, los arqueólogos de estas nacionalidades continuaron con sus excavaciones en el país con pocos contratiempos durante este periodo.

En 1945 el edificio fue de nuevo entregado a las autoridades culturales. Al año siguiente comenzaron los trabajos de reparación y de reubicación de las antigüedades, que se financiaron en parte con fondos del Plan Marshall. Una primera reapertura parcial se efectuó en 1946, con la habilitación de tres salas, ampliada a seis en 1950. Fue necesario plantear una reforma de los espacios llevada a cabo por Jristos Carutsos, nombrado director en 1945, y el arquitecto Pátroclos Carandinós, autor también de reformas en los museos de la Acrópolis, Delfos y Olimpia, entre otros lugares. Esta nueva adaptación, que se realizó entre 1953 y 1960, no alteró sustancialmente lo ya existente, aunque dio al museo su aspecto actual. No obstante, habrá que esperar hasta 1964 para que la institución se pudiese considerar como totalmente recuperada de los conflictos bélicos. El patrimonio que albergaba el museo no dejó de crecer durante esos años y las décadas siguientes. Así, se produjo la entrega al Estado de la colección de joyería de Eleni Stazatu (1957). Más tarde, en 1967, Spiridon Marinatos inició sus excavaciones en Acrotiri (isla de Thera) y hubo que buscar espacio para acoger los importantes hallazgos que se produjeron. En aquellos momentos, la situación de saturación era tal que no pudieron ingresarse más hallazgos

precedentes de excavaciones, que tuvieron que desviarse hacia los museos regionales y locales, de los que Grecia posee un gran número. Esta situación de falta de espacio impidió, por ejemplo, que la sección egipcia no se abriese al público hasta 1994.

## LA ÚLTIMA DÉCADA Y LAS PERSPECTIVAS DE FUTURO

El fuerte terremoto que sacudió Atenas el 7 de septiembre de 1999 (magnitud 6), provocó daños de consideración en la estructura del edificio. Esta catástrofe natural sorprendió a los responsables del Gobierno, ya que el país se preparaba para la organización de los Juegos Olímpicos de 2004 y era necesario tener la infraestructura cultural del país a punto. El museo tuvo que ser cerrado para acometer obras de reparación urgentes, así como para la incorporación de nuevas mejoras. Para estas tareas, en 2000 se puso al frente de la institución al actual director, el Dr. Nicolás Caltsás. Cumplir los plazos previstos se convirtió en el principal reto de los responsables, para lo que se reforzó la plantilla de personal y el Estado griego recurrió a las ayudas de la Unión Europea.

La renovación del museo fue total: reparación completa de suelos, climatización, iluminación, vitrinas, pedestales para las piezas escultóricas, señalización, aumento de los servicios al público, diseño de un programa de exposiciones de alto nivel. En total hubo que empaquetar, mover y colocar alrededor de 20.000 piezas, tanto en los 8.000 m<sup>2</sup> de superficie expositiva abierta al público que tiene el museo como en los almacenes.

La reapertura tuvo que producirse de forma escalonada. En junio de 2004, poco antes del inicio de los Juegos se pudo abrir la sección de Prehistoria y la colección de esculturas. Justo al año siguiente, las salas de objetos de bronce y de cerámica, además de la exposición de las excavaciones de Acrotiri. En mayo de 2008 se reabrió la sección egipcia y la Colección Stazatu. Finalmente, para conmemorar los 120 años de la apertura del museo, entre febrero y marzo de 2009 se han abierto cinco nuevas salas con piezas que nunca antes habían sido mostradas al público, en las que se integran las piezas de la Colección Vlastós-Serpieri, ingresada en 1988. Igualmente, ha quedado expuesta la colección de antigüedades chipriotas, siendo este acontecimiento inaugurado por los presidentes de Grecia, Cárolos Papulias, y de la República de Chipre,

Dimitris Jristofias, como símbolo de los elementos culturales que comparten ambos países.

Todas estas actuaciones han contribuido a una mejora sustancial del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, aumentando la calidad de la visita y potenciando la conservación del patrimonio que atesora. De esta manera se ha conseguido un espacio más actual y cómodo, pese a las aglomeraciones que inevitablemente se producen puntualmente en un museo que, desde su reapertura, recibe más de medio millón de visitantes anuales y en el que tiene un peso importante el factor "grupo", ya sean escolares o turistas. A este respecto, las posibilidades del edificio están ya al límite de su capacidad.

Es evidente la necesidad de una ampliación, de la que se ha hecho eco el Ministerio de Cultura griego aprobando en 2008 los primeros pasos en este sentido. La propuesta efectuada contempla el aprovechamiento del gran jardín que preside la entrada al museo, abierto a la calle Patisión, mediante la creación de espacios expositivos y servicios subterráneos, que incluirían también un aparcamiento. También se ha estudiado la utilización del Instituto Politécnico (*Politejnio*), uno de los símbolos de la democracia en la Grecia contemporánea, situado justo al lado del museo, cuyas instalaciones docentes se trasladarían a otro lugar de Atenas. Inicialmente, se ha calculado un presupuesto en torno a los 50 millones de euros. Para desarrollar a un nivel más concreto estas propuestas se ha barajado la posibilidad de convocar un concurso internacional de arquitectura. A este respecto, cualquier ampliación del Museo Arqueológico Nacional para adecuarlo a las necesidades del siglo XXI deberá conllevar una importante reforma urbanística de todo su entorno. Esta zona del centro de Atenas está afectada por una importante congestión de tráfico rodado, degradación de ciertos edificios emblemáticos, caso del propio *Politejnio*, y focos puntuales de marginalidad social, circunstancias denunciadas por la prensa más crítica. Sin embargo y, pese al elevado coste económico y, sin duda, político, que conllevaría una actuación en este sentido, un proyecto de esta naturaleza supondría una verdadera revitalización de todo el barrio de Exarjia. Con ello, el museo dejaría de ser una especie de "isla" con respecto al área histórica, cultural y representativa de la capital griega, constituida actualmente por el área Acrópolis-Plaka-Síndagma y las arterias adyacentes.

## BIBLIOGRAFÍA

Dyson, S.L. (2008), *En busca del pasado clásico. Una historia de la arqueología del mundo grecolatino en los siglos XIX y XX*, Barcelona.

Petrakos, V. (1981), *National Museum. Sculpture-Bronzes-Vases*, Atenas.

— (2007), "The stages of Greek archaeology", Valavanis, P. (coord.), *Great moments in Greek Archaeology*, Atenas-Los Ángeles, pp. 16-33.

Καλτσάς, Ν. (2008), "Πρόλογος", Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (3), Atenas, 2ª ed., pp. 6-7.

Κούκκου, Α. (1977), Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία (4), Atenas.

## ARTÍCULOS DE PRENSA

Βαρβιτσιώτης, Ι.Μ. "Η επέκταση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου", Η Καθημερινή (5), 8 de mayo de 2009.

Συκκά, Γ. "Υπόγεια επέκταση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου", Η Καθημερινή (6), 17 de abril de 2008.

—, "Επανεκθεση 2.000 μικρών αριστουργημάτων. Ο διευθυντής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου μας ξεναγεί στις έξι αίθουσες που ετοιμάστηκαν για τα 120 χρόνια λειτουργίας του", Η Καθημερινή (7), 1 de marzo de 2009.

Θερμού, Μ. "Καινούργια πτέρυγα. Αγνώστοι θησαυροί στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Στις 26 Φεβρουαρίου παρουσιάζονται για πρώτη φορά σε νέες αίθουσες πέντε ενότητες με σπάνια αρχαία αντικείμενα", Το Βήμα (8), 18 de febrero de 2009.

## NOTAS

1. Para la realización de este trabajo, agradecemos las informaciones facilitadas y su amabilidad al Dr. Nicolás Caltsás, director del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, y a la Sra. Alexandra Jristopulu, arqueóloga de dicha institución.

2. Para la transcripción de nombres propios y palabras neogriegas se ha utilizado en la mayoría de los casos el sistema propuesto por P. Bádenas de la Peña (1984): "La transcripción del griego moderno al español", *Revista Española de Lingüística*, 14 (fasc. 2), pp. 271-289.

3. Caltsás, N. "Prólogo", *El Museo Arqueológico Nacional*.

4. Cucu, A. *El cuidado de las Antigüedades en Grecia y los primeros museos*.

5. Varvitsiotis, I.M. "La ampliación del Museo Arqueológico Nacional", *I Cacimerini* (El Diario).

6. Sicá, G. "Ampliación subterránea del Museo Arqueológico Nacional", *I Cacimerini*.

7. "Exposición de 2.000 pequeñas obras maestras. El director del Museo Arqueológico Nacional nos guía por las seis salas que se han preparado para el 120 aniversario de su apertura", *I Cacimerini*.

8. Cermú, M. "Nueva ala. Tesoros desconocidos en el Museo Arqueológico Nacional. El 26 de febrero se presentan por primera vez las nuevas cinco salas temáticas, con extraordinarios objetos antiguos", *To Vima* (La Tribuna).

# LA COLECCIÓN BONSOR

ANA GÓMEZ DÍAZ Directora de la Casa Museo Bonsor

“EN EL CUERPO DE GUARDIA transformado en estudio, y en otros espacios salones se conserva la colección de antigüedades prerromanas reunidas durante veinte años de excavaciones en los Alcores. Cubren las paredes numerosos cuadros entre los que merecen especial atención seis grandes lienzos de Juan Valdés Leal, émulo de Murillo, ilustrando la vida y milagros de Santa Clara de Asís” (Extracto del texto del cartel promocional del Castillo de Mairena. Sección Turismo Exposición Iberoamericana 1926).

En diciembre de 1902 George Edward Bonsor Saint Martin compra el Castillo de Mairena con el propósito de acondicionarlo como museo, donde albergar las colecciones neolíticas y prerromanas procedentes de sus intervenciones arqueológicas de los alcores. Interesado por el estudio del territorio, y sin perder su vinculación con el proyecto de la Necrópolis Romana de Carmona, en 1894, Bonsor decide centrar sus exploraciones en la comarca siendo sus trabajos e investigaciones sobre la protohistoria de obligada consulta aún en la actualidad. Esta actividad generó una valiosa y abundante documentación y colección de vestigios, que en consonancia con la metodología empleada en la Necrópolis de Carmona, exigían su presentación al público. Este particular hacía necesaria la búsqueda de un nuevo contenedor, ya que no tenían cabida en el discurso expositivo del museo monográfico de la necrópolis.

“Mis colecciones neolíticas y prerromanas serán expuestas en el castillo” (Bonsor, 1905).

Bonsor comienza entonces el que será su proyecto más personal e intimista, la conversión del Castillo de Mairena en museo. En 1903 asume tanto la dirección de los trabajos arqueológicos previos, como el diseño de las nuevas estructuras y la adaptación de las ruinas existentes, pasando largas temporadas en el castillo. Introduce elementos decorativos de inspiración neo-musulmana e instala un jardín romántico en el patio de armas, creando una atmósfera doméstica que se convertirá en la perfecta escena donde cobijar su universo personal.

“Mis colecciones ya están embaladas y voy pronto a levantar la casa de Carmona y cambiar mi residencia al Castillo de Mairena del Alcor” (Bonsor, 1905).

Tras cinco años de obras (1), Bonsor traslada definitivamente su residencia a la fortaleza el 4 de marzo de 1907, el mismo día de su boda con Doña Gracia Sánchez Trigueros. Es en este momento, cuando empieza a tomar forma la “Colección Bonsor”. Desde la necrópolis no sólo traslada los vestigios procedentes de sus trabajos arqueológicos, también se suman a la mudanza objetos y elementos procedentes de sus aficiones e inquietudes. Sobradamente conocido por su labor como precursor de la arqueología científica en el suroeste peninsular, Bonsor, además desarrolla otras muchas facetas que han llevado a considerarlo como un reconocido hispanista interesado por desentrañar la historia y la cultura española, a la que añade su interés por el coleccionismo que enriquecía con sus trabajos como museógrafo y gestor de espacios patrimoniales.

Nacido en Lille en 1885, la temprana muerte de su madre, provocó su traslado a Inglaterra donde pasa su infancia alternando prolongadas estancias en Francia con su familia materna. Durante su juventud viaja por Europa acompañando a su padre, formándose en distintos liceos, concluyendo sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. Esta coyuntura definirá su personalidad de eterno viajero, curioso e interesado por la historia, la vida y las costumbres de los países donde recalca. Como pintor en busca de inspiración para sus lienzos, dirige sus pasos a España en viaje de estudios aconsejado por su padre y guiado por las narraciones de los libros de los viajeros románticos. Finalmente, será en Carmona donde encuentre la esencia del país, el pintoresquismo que tanto alababan los románticos, decidiendo ubicar aquí su residencia definitiva.

La materialización de este encuentro se manifiesta en obras como la Semana Santa de Carmona, El Mercado de Carmona y Monaguillos en el claustro de Santa María que probablemente serían algunos de los primeros lienzos que ornaron las paredes del Castillo de Mairena. Los temas tratados

en estos trabajos son fiel reflejo de su faceta de viajero romántico interesado por las costumbres e historia españolas que le llevarán a reunir interesantes colecciones como él mismo relata a Huntington en 1906: “*Estoy haciendo una colección en el Castillo de cualquier cosa que pueda resultar interesante relacionada con el arte y las curiosidades españolas*. Colecciones de indumentaria popular (2), libros de historia y literatura española, terracotas de tipos populares, abanicos, cerámicas vidriadas de Manises y Triana, y armas, son algunos de los bienes que pasan a engrosar su colección. En ocasiones para la exposición de algunos de estos bienes, utilizó disposiciones clásicas. Este es el caso de la colección de armas que situó a modo de trofeo presidiendo la entrada al estudio que completa colocando en su zona central la reproducción en escayola de una cabeza de burro, con el que quizás quisiera rendir un merecido homenaje a tan valiosa y típica especie de la comarca (3). Consolidando el nivel de refinamiento de su colección, adquiere cuadros de pintura histórica de la Escuela Sevillana de maestros como Morales y Valdés Leal (4) que pasarán a ser piezas claves del discurso museográfico de la residencia-museo.

La distribución del espacio doméstico respondía al patrón decimonónico de las casas burguesas. Contaba con un hall o zaguán de entrada, que a modo de eje distribuía el paso a las distintas dependencias de la casa presididas por el estudio situado en la zona central, en el antiguo cuerpo de guardia de la fortaleza. A la izquierda se encontraba el espacio reservado a la vida pública: el comedor, dependencias del servicio, cocina y cuarto de las pilas. A la derecha estaban las estancias privadas, los dormitorios y el salón, pieza fundamental en toda casa burguesa decimonónica, al ser el lugar de encuentro social y espejo de la ostentación y el prestigio de sus propietarios donde recibir y agasajar a los invitados. En consonancia con estas premisas, se ornaron sus paredes con la colección de Valdés Leal comprados al Convento de Santa Clara de Carmona y se amuebló con tresillos de estilo isabelino, mesas de caoba y un reloj dorado de chimenea, acompañados de cornucopias y vitrinas, el



Retrato de Jorge Bonsor, en pastel realizado por Juan Rodríguez Jaldón (la fecha es ilegible pero creemos que está realizado en los primeros decenios del siglo XX). Fotógrafo: José Joaquín León Madroñal. Fecha: 2008. Colección Bonsor. Casa-Museo Bonsor. Castillo de Mairena.

mobiliario más suntuoso y de moda en la época. Como colofón colocaron en esta sala el Symphonion, caja de música procedente Alemania, elemento de distinción y símbolo del buen gusto y el nivel cultural de sus propietarios, cuya música recuerdan todos los visitantes que pasaron por el castillo.

No obstante, en esta casa existía otra estancia más íntima y personal donde agasajar a los invitados a través del conocimiento, el Estudio. Su distribución nos traslada a los estuadios y gabinetes de curiosidades, donde un inagotable horror vacui acoge a todos aquellos elementos que definen la personalidad e inquietudes de su propietario. En este caso atesoraba cuadros de factura propia en proceso de trabajo, su caballete gigante doble, las colecciones etnográficas y el fruto de su trabajo arqueológico, y aunque no tenemos constancia documental, a bien seguro, que allí encontraban también su sitio el telescopio con el que estudiaba las estrellas y la cámara fotográfica con la que inmortalizó muchos de sus viajes y trabajos.

*“Mi estudio en el castillo se está llenando de vasos y urnas de diferentes formas, pero todas ellas ya conocidas en Carmona, así como una bonita colección de objetos de cristal”* (Bonsor, 1910. Maier, 1999b:100).

Todos estos bienes dispuestos en un aparente caos encuentran su lugar a través de un discurso museográfico impregnado del espíritu positivista que caracterizaba toda su obra. Coloca las urnas de mayores dimensiones, muchas de ellas procedentes del yacimiento de Cruz del Negro, en la zona superior del estudio en diferentes anaqueles

## DISPUESTOS EN UN APARENTE CAOS ENCUENTRAN SU LUGAR A TRAVÉS DE UN DISCURSO MUSEOGRÁFICO IMPREGNADO DEL ESPÍRITU POSITIVISTA QUE CARACTERIZABA TODA SU OBRA.

y rinconeras ubicando en un lugar preferente la reproducción del gran vaso campaniforme, que reconstruye a partir de unos fragmentos que encuentra en el yacimiento de Acebuchal en Carmona (5). Los objetos de menores dimensiones como las fíbulas, lucernas, útiles líticos, colecciones cerámicas y un largo etc... los agrupa en vitrinas construidas ex profeso con un carácter marcadamente didáctico y vanguardista, asignándoles un número de orden a cada pieza e ilustrando el conjunto con cartelas informativas. Su ordenación y clasificación no sigue un patrón genérico, sino que responde al interés de las piezas por su composición, materiales y lugar de procedencia en íntima relación con las conclusiones de sus publicaciones y proceso de investigación. De esta forma, encontramos vitrinas que contienen piezas ordenadas por tipología, por yacimiento y por materiales, siendo las más significativas las dedicadas a las construcciones funerarias como el tholos de La Cueva del Vaquero, del Pedrejón, o los de Cañada Honda. En estas vitrinas contextuales introduce dibujos de planta y sección de la estructura excavada donde mediante una leyenda e indicadores ubica el lugar exacto donde encontró las diferentes piezas procedentes de los ajuares que en ocasiones también expone dentro del mismo contenedor. Es también muy significativa la introducción de una planimetría general de la zona donde localiza la estructura funeraria e incluso fotografías del momento de excavación.

La introducción de los dibujos técnicos y la fotografía como disciplinas necesarias para la recogida de documentación del registro arqueológico y la profesionalización de los trabajos fueron algunas de las novedades que Bonsor introdujo en la arqueología que se desarrollaba en estas fechas en la zona. Esta circunstancia generó un vasto archivo documental y fotográfico custodiado junto a su biblioteca personal, los distintos diarios de campo y gastos y el epistolario en el Estudio del Castillo, convirtiéndose en uno de los conjuntos más valiosos de la Colección Bonsor. En él se conservan documentos claves del inicio de la arqueología científica peninsular como la primera carta arqueológica del Bajo Guadalquivir, la primera planimetría de

la mesa de Gandul y las primeras plantas del Alcázar de Arriba de Carmona y el Castillo de Mairena, prueba del incipiente y pionero interés por la arqueología medieval mostrado por Bonsor. No obstante, y desde una perspectiva museológica, consideramos fundamental y revolucionaria la introducción de algunos de estos documentos dentro del discurso museográfico del estudio. Su exposición pública juega un papel didáctico necesario para la comprensión de la metodología que empleaba en sus trabajos y la concesión de la oportuna importancia a las distintas fases del trabajo científico. Este es el caso de los dibujos de planta de los enterramientos de la Cruz del Negro y Acebuchal donde detalla la disposición y orientación de las tumbas incluyendo la situación de sus ajuares, o las reconstrucciones de piezas como el brasero y el aguamanil de la Cañada de Ruíz Sánchez, o las interpretaciones de las decoraciones de los peines, placas y paletas de marfil encontrados en los ajuares de la Cruz del Negro y Bencarrón, cuyas piezas originales se encontraban expuestas en Nueva York (6).

Durante la segunda década del siglo XX, los fondos de la biblioteca y el archivo al igual que la colección arqueológica fueron incrementándose conforme se sucedían las excavaciones y las compras. De estas fechas proceden piezas de las excavaciones de la Necrópolis Romana de Baelo Claudia o de compras, como el efebos procedente de Osuna, los mármoles de Córdoba y los epígrafes que expone con la disposición clásica de los museos lapidarios en una de las paredes del gran ventanal del estudio.

El ingreso de Bonsor en la Hispanic Society en 1905 y su relación con Huntington como proveedor de fondos y asesor museográfico del museo que sobre España estaba componiendo en Nueva York, incrementará su interés por la búsqueda de objetos propios de la artesanía popular española, considerándolos dignos de estudio y exposición. De esta forma, y tras la propuesta de colaboración realizada por Huntington para la creación de una colección de cerámica popular española, Bonsor emprende algunos viajes en su busca y establece contactos en las diferentes provincias, desde las que recibe



Vista del Salón de la residencia-museo. Los Valdés Leal ya vendidos en estas fechas se sustituyeron por otros cuadros procedentes de compras y herencias familiares. Fotógrafo: José María González Nandín y Paúl. Fecha: 22/04/1950. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Número de registro: 3- 12514.

lotes de piezas de los principales centros productivos. Son claves los viajes realizados en 1912 a la sierra de los Pedroches de Córdoba, donde adquiere numerosos objetos realizados en cobre: jarras, medidas braseros y herrajes artísticos, que pasan a formar parte de la colección y a confirmarlo en su faceta como hispanista. Además, asesorado por su esposa comienza una colección de *"artesanía de la aguja, encaje, malla y deshilado"* que expone en el castillo y que según cuenta en unas de sus cartas a Huntington tuvieron enorme éxito: *"La gente que visita el Castillo se queda encantado con estas cosas y se interesa particularmente por la exposición de l'art du fer frisé (hierro rizado)"*.

La muerte de Bonsor el verano de 1930 no supone el fin de su legado. Su viuda, Dolores Simó, con quien contrajo segundas nupcias en 1927, se encargará de velar por la conservación de la escena original concebida por nuestro protagonista, hasta su muerte en 1979. La vida diaria en el castillo y las diferentes circunstancias que acaecieron a la institución en este período de tiempo, sumaron piezas procedentes de herencias y provocaron la venta de otras, que sin embargo, no dejan de restar importancia

a una de las colecciones privadas más importantes (7) que han pervivido hasta nuestros días conservando su disposición original. Además, el discurrir de los años y la apropiación de la institución por parte de la población, generaron una nueva sección constituida por los relatos, fotografías y documentos, consecuencia de la estrecha relación cotidiana de muchos de los habitantes de la localidad con la institución (8).

Quizás la aseveración realizada por Proust: *"Los museos son casas que dan cobijo a pensamientos"* escogida por María Bolaños como prólogo para uno de sus artículos, define a la perfección la idiosincrasia que caracteriza al museo que nos ocupa. La escena creada por Bonsor en el castillo para albergar su colección y su residencia personal resume la vida y personalidad de Bonsor y por ende una forma de vida y una época. La Colección Bonsor y su disposición en el Castillo, se erige en hilo argumental de su universo personal creando una atmósfera en la que el contenedor y el contenido de la institución conviven en una perfecta simbiosis que exige la conservación de la escenografía original creada por Bonsor.

Afortunadamente este criterio ha imperado en todas las operaciones e intervenciones realizadas en la institución por parte de los herederos, técnicos y las distintas corporaciones locales. Como consecuencia y aunque la titularidad de la colección y el edificio es compartida por el Ayuntamiento y la Junta de Andalucía desde 1985, los trabajos de conservación e intervención se han realizado siempre desde la globalidad permitiendo la preservación de la escena y el carácter propio de la institución hasta la actualidad.

Con el mismo criterio desde hace siete años el Ayuntamiento de Mairena (9) está realizando trabajos de acondicionamiento destinados a permitir la definitiva reapertura del museo. La intervención ha permitido la recuperación del jardín y la reconstrucción de algunas de las estancias originales convirtiéndolo en un lugar excepcional e inigualable para la reflexión y el conocimiento de nuestra cultura y forma de vida, que en ocasiones, el quehacer cotidiano banaliza. En innumerables ocasiones y como corresponde al museo que nos ocupa, son aquellos que vienen de fuera, observadores curiosos de nuestra cultura, los que nos enseñan a valorarlos y preservarlos para el futuro como valores de identidad propia.



Detalle de la disposición museográfica del estudio del Castillo. Fotógrafo: José María González Nandín y Paúl. Fecha: 22/04/1950. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Número de registro: 3-12485.

## BIBLIOGRAFÍA

AMORES, Fernando y LACOMBA, Juan, *Jorge Bonsor y su colección: un proyecto de museo*. Catálogo de la exposición, Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1994, 19p. ISBN: 84-87826-52-0.

GÓMEZ, Ana. "Museos arqueológicos locales. La Casa-Museo Bonsor. Castillo de Mairena". *Actas II y III Jornadas de historia y patrimonio de la provincia*

*de Sevilla*, (Sevilla 27 y 28 de noviembre de 2006), Sevilla: Casa de la Provincia, Diputación de Sevilla, 2007, p.171-181. ISBN: 978-84-935620-5-2.

MAIER, Jorge. *Jorge Bonsor un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999, 300p, ISBN: 84-89512-30-2.

MAIER, Jorge. *Epistolario de Jorge Bonsor (1886-1930)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999, p.206. ISBN: 84-89512-57-4.

MELERO, Ana. *Colección Fotográfica de Jorge Bonsor*. Cd 10, Archivos, Instrumentos de descripción. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Archivo General de Andalucía, 2001. ISBN: 84-8266-258-9.

## NOTAS

1. Su traslado se produce con las obras aún inconclusas.
2. La mayoría de la colección que hoy día posee el museo procede de la donación realizada por Mariano Peñalver en 2003.
3. Posteriormente esta cabeza se sustituye por una reproducción de la Giralda lo que reforzaría nuestra teoría sobre la exaltación del pintoresquismo a través de dicho trofeo.
4. La serie de Valdés Leal procede una compra realizada al Convento de Santa Clara de Carmona en 1910.
5. Este mismo ejercicio de reconstrucción e interpretación lo repite con la reproducción de un mango de hoz neolítica, inspirado en el que hiciera Flinders Petrie en Egipto, al que incorpora los dientes de sílex encontrados en este mismo yacimiento.

6. En los últimos trabajos de estudio de la disposición museográfica de las piezas del Estudio, se advierte un interés expreso por la exposición de los dibujos y fotografías de algunas de las piezas procedentes de la comarca vendidas a Nueva York. Entendemos que puede responder a una representación documental intencionada de las mismas dentro de la colección del Castillo ya que su presencia es fundamental para la comprensión del trabajo desarrollado en la comarca.

7. En 1978 el Ayuntamiento de Mairena del Alcor adquirió la Colección Arqueológica junto con el material documental y bibliográfico de interés científico e histórico. La Junta de Andalucía en 1985 compra el edificio los objetos muebles que completaban la colección Bonsor y los olivares. Actualmente los fondos de la Colección ascienden a más de cinco mil piezas, constituyendo el archivo y biblioteca documental (actualmente en depósito en el AGA) una de las secciones más importantes.

8. Algunos vecinos de la localidad trabajaron en la institución, otros fueron auxiliados por Doña Dolores y muchos visitaron el castillo considerándolo el protagonista de relatos y recuerdos personales. Con el propósito de documentar esta valiosa información y crear un archivo de la memoria viva del castillo se están sentando las bases de un proyecto de recogida de toda esta documentación.

9. Desde el 2002 la colección ha sido objeto de proyectos específicos de diagnóstico e intervención, además de la redacción de propuestas específicas de intervención de los bienes más delicados. El mobiliario está siendo restaurado por Aurelien Lortet desde 2003, lo que ha permitido la restitución de la escena del estudio y el hall de entrada auxiliado por la minuciosa documentación generada en el proceso de desmontaje realizado por la Junta de Andalucía en los noventa.

# LA COLECCIÓN CASA DE ALBA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

ANTONIO ÁLVAREZ ROJAS Director del Museo de Bellas Artes de Sevilla



*La XIII Duquesa de Alba.* Goya. Fundación Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid.

PODEMOS APRECIAR, ESPECIALMENTE EN LIRIA, UN INTERÉS ESTÉTICO MUY CERCANO A LOS CONCEPTOS MUSEÍSTICOS. LA SITUACIÓN DE CADA OBRA EN EL PALACIO OBEDECE CLARAMENTE A UN SENTIDO ESTÉTICO.

TRAS DOS AÑOS DE PREPARACIÓN, la Colección de Arte de la Casa de Alba se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Esta importante muestra responde a la iniciativa de la Consejería de Cultura que cristalizó en un protocolo firmado con la Duquesa de Alba y con el Presidente de Cajasol para exponer en Sevilla una selección de las magníficas colecciones conservadas en el Palacio de Liria, aunque finalmente se incluyeron algunas obras del Palacio de Dueñas.

La exposición cuenta con el patrocinio de la Fundación Cajasol, habitual colaboradora del Museo de Bellas Artes con el que mantiene desde hace años una fundamental cooperación para el desarrollo de los programas educativos del museo.

En primer lugar, y muy especialmente, hay que agradecer a Doña Cayetana Fitz-James Stuart y de Silva, Duquesa de Alba, su enorme generosidad a la hora de autorizar la exposición y conceder el préstamo de tan importantes obras de arte para ser expuestas en la ciudad de Sevilla,



*El Gran Duque de Alba.* Tiziano. Fundación Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid.



*Le bouquet devant la fenêtre.* Chagall. Fundación Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid.

con la que siempre ha establecido una relación muy entrañable e íntima.

Esta generosidad ha permitido que el pueblo sevillano y sus visitantes pueda apreciar una de las más importantes colecciones artísticas privadas existentes en España, producto, además, de la historia de la Casa de Alba a través de los siglos, tan profundamente unida a la propia historia de España. Sin duda es uno de los más importantes acontecimientos culturales de los últimos años en Sevilla.

La colección es el resultado de la historia de la Casa, también con sus avatares y momentos difíciles. Entre ellos podemos citar los trágicos días vividos durante la guerra civil, donde el Palacio de Liria fue parcialmente destruido o, igualmente, la confiscación que realiza Godoy de alguna de las obras más importantes de la colección como es el caso de la famosísima *Venus del Espejo* de Velázquez o la *Madonna de la Casa de Alba* de Rafael.

Si bien ya en el III Duque de Alba encontramos los inicios de la colección,

no es hasta finales del siglo XVII cuando ésta se incrementa de manera notable. Esto es debido a la unión matrimonial del X Duque, Don Francisco Álvarez de Toledo con Doña Catalina de Haro y Guzmán, condesa de Monterrey y marquesa del Carpio, casas nobiliarias con gran tradición coleccionista. Más tarde, y a caballo entre los siglos XVIII y XIX, se produce el ya citado y lamentable expolio de Godoy, además de las pérdidas de los bustos de Felipe II, Carlos V y del Gran Duque, obras de Pompeo Leoni, durante la guerra de la independencia. En 1802, muerta sin descendencia Doña Cayetana, XIII duquesa de Alba, el título nobiliario pasa a D. Carlos Miguel Fitz-James Stuart, de la familia de los Duques de Berwick y Liria. De este modo, se unen dos importantes casas nobiliarias que poseían colecciones artísticas muy significativas. Además, D. Carlos Miguel, el XIV Duque, fue un esforzado mecenas e impulsor coleccionista, adquiriendo, fundamentalmente en Italia, valiosas obras de Fra Angelico, Perugino,

Rembrandt, etc. Con D. Carlos María y D. Jacobo Fitz-James Stuart, XVI y XVII duques, se siguió impulsando y cuidando la colección artística de la Casa, a pesar del lamentable desastre que significó la parcial destrucción del Palacio de Liria durante la guerra. La oportuna previsión del Duque, que guardó la colección de pintura en las cámaras del Banco de España, salvó a la Casa y al Patrimonio Artístico Español de un quebranto aún más considerable. De todos modos, la destrucción del palacio llevó aparejado la pérdida de importantes obras.

A pesar de este desastre, durante el siglo XX, la colección se vio incrementada con obras de importantes autores, de la talla de Rubens, Ribera, Chagall, Sorolla, etc.

En 1976 se creó la Fundación Casa de Alba, en la que se incluyeron como parte de sus bienes importantes obras artísticas, entre ellas más de 200 pinturas. Otro lote se conserva como propiedad particular de la duquesa de Alba.

La colección reúne un conjunto muy revelador de la propia historia de la



*Marina.* Van de Velde. Fundación Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid.



*Ruinas Romanas.* Guardi. Fundación Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid.

## LA COLECCIÓN ES EL RESULTADO DE LA HISTORIA DE LA CASA, TAMBIÉN CON SUS AVATARES Y MOMENTOS DIFÍCILES.

Casa. Quisiéramos resaltar la importante proporción de retratos presentes en la exposición, que no es sino el resultado del lógico desarrollo histórico de la propia Casa. Como cualquier familia, sus protagonistas se han hecho retratar para su recuerdo y conservación por sus descendientes, eso sí, y como no podía ser de otra manera, son retratos realizados por los mejores artistas de cada momento. Esta cuestión enlaza con una característica esencial para apreciar en su justa medida el interés de esta exposición: se trata de un conjunto de obras que se integra cotidianamente en una serie de palacios habitados por los componentes de la Casa. Es decir, son cuadros, esculturas y demás objetos artísticos con el encanto de una colección privada relacionada no con las paredes impersonales de un museo sino con lo cotidiano, lo íntimo, en definitiva con la vida de sus propietarios. Esto se aprecia claramente en la visita a Dueñas o a Liria donde las obras de arte están presentes no sólo en los grandes salones sino también en las dependencias de mayor uso cotidiano y normal, pues estas obras son, también, parte importante de los recuerdos y afectos de los miembros de la Casa. De ahí la abundancia de retratos.

Sin embargo, y al mismo tiempo, también podemos apreciar, especialmente en Liria, un interés estético muy cercano a los conceptos museísticos. La situación de cada obra en el palacio obedece claramente a un sentido estético, donde la colección tiene un carácter privado, unido a las propias dependencias, pero al mismo tiempo está concebida para el uso y disfrute del visitante, ya sea investigador, erudito o simple interesado en el arte de la Casa. Esta concepción de participación patrimonial de estas obras de arte se acentúa especialmente con D. Jacobo Fitz-James Stuart, el XVII Duque de Alba.

Desde el punto de vista museístico y de interés puramente artístico, uno de los aspectos más interesantes de la muestra es que además supone el encuentro con una colección a través de la cual se puede realizar un interesantísimo

paseo por la historia del arte europeo, desde la edad media hasta el siglo XX, y donde se puede apreciar también una diferenciación entre las distintas escuelas nacionales.

El grueso de la colección, como es lógico, está ligada a los artistas españoles. Del renacimiento encontramos *Cristo en la Cruz*, atribuido al Greco. De nuestro siglo de oro podemos apreciar la presencia de dos pintores profundamente ligados a Sevilla como son Zurbarán, con su *Santo Domingo de Guzmán* o el genial Murillo, con su *retrato de Juan Miranda*.

La señera figura de Goya está representada con la *Marquesa de Lazán* y el famosísimo retrato de la *Duquesa de Alba*, la joya de la exposición y portada del catálogo, cartel, tríptico, etc. El famoso retrato es elegante, agradable en todos y cada uno de los detalles y es evidente que Goya ha pretendido que Doña Cayetana quedara contenta y satisfecha de su trabajo. Esto se observa en la elegancia del vestido de gasa, las cintas rojas, el collar, el detalle del perrito. Todo ello con el fondo de paisaje al estilo inglés.

En este punto, es preciso volver a insistir en nuestro más profundo agradecimiento a Doña Cayetana por haber accedido a este préstamo fundamental para la muestra y que indica la gran confianza que ha depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y de su interés porque la exposición fuera lo más brillante posible.

Del siglo XIX se conservan importantes obras de pintores como Madrazo, Esquivel o Sorolla. Y ya más en nuestros días, el interés coleccionista ha llevado a que la colección se incrementara con cuadros de Dalí, Miró, Picasso o Zuloaga.

La pintura italiana está igualmente bien representada, especialmente la escuela veneciana, de la cual es muestra el espléndido retrato del Gran Duque de Tiziano. O la napolitana, con la *Coronación de Espinas* de José de Ribera, que viene al museo procedente del cercano Palacio de Dueñas. Lamentablemente, no hemos considerado oportuno solicitar el préstamo de la

*Virgen de la Granada* de Fray Angélico, al tratarse de una delicada tabla que no debe sufrir ningún tipo de traslado que pueda afectarla.

Muy significativa es también la representación de artistas flamencos y holandeses, destacando las obras de los dos artistas más importantes de ambas escuelas: el holandés Rembrandt, del que se conserva un paisaje, y el flamenco Rubens, del que la Casa de Alba posee varias obras como el retrato de Felipe IV o el interesante retrato de Carlos V e Isabel de Portugal, copia de un original de Tiziano perdido.

El interés coleccionista de la familia y la procedencia inglesa de parte de sus ramas hicieron llegar a la colección una amplia representación de artistas ingleses, como Reynolds y Gainsborough. Destacan especialmente los retratos de miembros de la familia obra de Winterhalter. Hay que citar, por último, a otros artistas de diversa procedencia pero de fama mundial como Mengs, Corot, Ingres, Renoir o Chagall.

En definitiva, la realización de una muestra sobre la colección de pintura y escultura de la Casa de Alba en el Museo de Bellas Artes de Sevilla ha permitido conocer y profundizar en una de las colecciones artísticas más importantes que se conservan en España. Dada la relación que la ciudad de Sevilla ha mantenido históricamente con la Casa de Alba, que se mantiene en la actualidad, el museo sevillano es un marco excepcional para mostrar parte de esta espléndida colección. Por último, hay que resaltar que si bien son frecuentes los préstamos de obras individuales por parte de la Casa de Alba, nunca se había realizado una exposición de estas características en Andalucía, lo que supone un atractivo añadido a este proyecto expositivo.

# PELAYO QUINTERO ATAURI

JUAN ALONSO SIERRA Director del Museo de Cádiz



Fotografía de la inauguración de la Sala de Zurbarán publicada en el Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz.

UNO DE LOS PRIMEROS OBJETIVOS DE PELAYO QUINTERO FUE LA AMPLIACIÓN DE LAS SALAS DE EXPOSICIÓN. EN 1919 INAUGURÓ UNA SALA DE RETRATOS CUYA INSTALACIÓN FUE PAGADA DE SU BOLSILLO.

PELAYO QUINTERO ES UNO DE LOS personajes más destacados en el panorama cultural gaditano de las primeras décadas del siglo XX. Nacido en Uclés, Cuenca, estuvo en contacto desde muy joven con importantes arqueólogos españoles y franceses, iniciando los estudios con la carrera de archivero, anticuario y bibliotecario, para continuarlos en la escuela de Bellas Artes de Madrid. De espíritu inquieto y ambicioso, llega a Cádiz como profesor de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios y muy pronto inicia excavaciones en la necrópolis fenicio-púnica del área de extramuros de la ciudad, donde localiza importantes ajuares, sobre todo joyas. También participó activamente en la organización de los actos conmemorativos del primer centenario de la Constitución de 1812 y ostentó numerosos cargos, aunque su actividad no estuvo exenta de cierta controversia, sobre todo en el campo de la Arqueología. Pero de todas sus ocupaciones nos interesa destacar su dilatada faceta como director del Museo de Bellas Artes de Cádiz, desarrollada entre 1918 y 1946.

Cuando Pelayo accede a la dirección del museo, la institución iniciaba una nueva andadura impulsada por un Real Decreto, publicado cinco años antes,

que disponía la creación de las Juntas de Patronato y el nombramiento de los directores por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. La Junta del museo gaditano se constituyó en 1916, y en la primera reunión Pelayo Quintero tuvo ya una destacada participación como vocal en calidad de miembro de la Academia. Desde los primeros momentos debió sentirse interesado en conseguir la dirección, pues la coyuntura se presentaba favorable: se había nombrado un director interino por grave enfermedad del titular y la vacante podía producirse en cualquier momento. El depósito que hace ese mismo año de joyas localizadas en las excavaciones de Puerta de Tierra y la reclamación por el Patronato a instancias suyas de otras depositadas años antes en el Museo Arqueológico, podría interpretarse como una búsqueda de apoyo. Una vez conseguido el cargo lo desempeñó con firmeza y tesón hasta su muerte, sobreponiéndose a numerosas dificultades y a la indiferencia de algunas autoridades locales y nacionales.

Si desglosamos su actividad con un enfoque actual, teniendo en cuenta los principales ámbitos de actuación contemplados en los planes museológicos, nos sorprende la solidez de su trabajo. Comenzamos por los recursos

económicos, uno de los campos más problemáticos de su gestión, pues siempre fueron escasos. El mantenimiento del museo corría a cargo de la Diputación Provincial y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, pero muy pronto Quintero comprobó que las aportaciones eran insuficientes y sus demandas para afrontar las mejoras necesarias no se atendían. Una de sus medidas más acertadas fue cobrar las entradas, cuyo precio se estipuló en una peseta, excepto los domingos, en los que se mantenía el acceso libre. También intentó reforzar los presupuestos con los beneficios dejados por la venta de catálogos o postales, aunque siempre supusieron una modesta aportación.

Al contrario de lo que sucedió con los recursos económicos, sobre cuya escasez Pelayo Quintero nunca dejó de lamentarse, poco conocemos de los recursos humanos. Parece ser que inicialmente, además del director, había un portero y una limpiadora. En 1922 la Diputación aumentó una plaza de mozo de vigilancia, cuatro años después se incorporó un auxiliar escribiente y desde 1929 hubo un restaurador. En alguna ocasión, las memorias anuales del museo hacen referencia también a un forrador e instalador.



Sala de Pintura Antigua publicada en el nº 27 de la colección *Arte en España* dedicado al Museo de Bellas Artes de Cádiz.



Portada del número 27 de la colección *Arte en España* dedicado al Museo de Bellas Artes de Cádiz.

Uno de los primeros objetivos de Pelayo Quintero fue la ampliación de las salas de exposición. En 1919 inauguró una sala de retratos cuya instalación fue pagada de su bolsillo. Ese mismo año solicitó apoyo para abrir otras y al siguiente el Ministerio concedió una subvención extraordinaria que le permitió continuar el proyecto. A finales de 1921 se inauguró una nueva sala dedicada a las obras de Zurbarán y poco después se abre el museo al público con tres más y completamente modificado el salón antiguo. En 1926, tenía cinco salones unidos y uno aislado para sala de retratos y además el despacho del director, en el que se guardaban "algunos grabados y objetos arqueológicos encontrados en las afueras de Cádiz". El contenido de las salas era el siguiente: Sala I, Pintura Antigua; Sala II, Pintura de Historia y pintores del XIX y XX no gaditanos; Sala III, Pintores Gaditanos del XIX y vivos; Sala IV, Zurbarán; Sala V, Madame Anselma, especialmente dedicada, según palabras de Pelayo, "a pintoras femeninas y objetos relacionados con la mujer", y finalmente la Sala de Retratos. Más adelante, propone una nueva ampliación en dos o más salas y posteriormente se realizaron algunos cambios puntuales.

Los criterios expositivos fueron cronológicos, de género pictórico o de

procedencia geográfica de los autores, en el caso de la pintura contemporánea local. Los cuadros más importantes se colocaron a la altura del observador y sobre ellos iban copias o piezas de factura inferior. Algunas salas disponían de paneles en la zona central, donde se ubicaron obras de especial interés o de pequeño formato. En el caso de la Sala de Zurbarán, se trató de evocar un ambiente monástico.

Los problemas de conservación del edificio supusieron una lacra constante. El mal estado de los forjados provocaba importantes desperfectos que se repetían año tras año. En 1926 se vivió un momento crítico por el hundimiento a causa de la lluvia de parte del techo de la denominada Sala de Madame Anselma, que fue necesario proteger con puntales y cerrarla al público. El año siguiente culminaron dos importantes actuaciones, la sustitución de los forjados antiguos de las salas de exposición por otros más seguros y resistentes de hormigón con lucernarios y la cancela colocada en el vestíbulo de acceso a sala de arte antiguo para evitar la entrada de viento y humedad. Poco después se elaboró un proyecto de mejora general del edificio, pero el dinero no fue librado. Una serie de temporales acaecidos en 1935 provocaron de nuevo diversos destrozos

en las cubiertas y, sobre todo, en la sala de Zurbarán, que no pudo reabrirse hasta la posguerra.

La ubicación de un cuartel de la Guardia Civil en la zona abierta a la calle Antonio López supuso un grave problema para la seguridad de las colecciones. El cuartel tenía incorporada una cuadra y viviendas en la planta baja cuyas cocinas se situaban justo debajo de la nueva Sala de Zurbarán. Quintero denunció la situación reiteradamente, advirtiendo que contravenía las disposiciones vigentes respecto a museos; informó a la Junta de Patronato y al Ministerio, pero inexplicablemente la situación tardó muchos años en resolverse.

Los fondos de la colección se fueron incrementando con la adquisición de piezas en función de las posibilidades que ofrecían los escasos recursos disponibles. Las compras se centraron sobre todo en pinturas de autores contemporáneos locales y piezas de artes decorativas o mobiliario. Fue una política acertada, pues con el paso del tiempo algunas obras se han revalorizado. En los primeros años es demasiado evidente el interés de Quintero por la arqueología y algunas adquisiciones son poco apropiadas

para un museo de Bellas Artes; posteriormente fue más discreto, aunque no renunció a la adquisición eventual de piezas arqueológicas. Resulta curioso su intento de comprar en 1925 un cuadro a plazos con el propósito de ir pagándolo con parte de los ingresos generados por entradas. La iniciativa fue abortada por el Ministerio que ofreció inmediatamente la cantidad suficiente para adquirirlo sin fraccionamientos.

El capítulo de las donaciones también es importante. Algunas fueron realizadas por pintores locales o sus familiares. En otras ocasiones fueron aportaciones de particulares. Tampoco faltaron depósitos, que Quintero consideraba al comienzo de su gestión como una muestra de la confianza de los propietarios en la buena presentación y conservación de los cuadros. Hubo depósitos de particulares y también de la Academia, Diputación y otras instituciones.

Los primeros años de Pelayo Quintero como director fueron activos en el campo de las publicaciones. En unos meses vio la luz el Boletín del Museo de Bellas Artes, que se editó hasta 1942, con el paréntesis de la Guerra Civil, y también realizó el catálogo de la sala de retratos. Sin embargo, no llegó a elaborar el catálogo general de obras, proyecto que ya se había planteado en la primera Junta de Patronato de 1916. El escaso presupuesto del museo pudo ser una de las razones para el fracaso de la empresa. En tanto se conseguía este propósito, obtuvo el permiso de la Junta para ir editándolo por pliegos y también utilizó el Boletín del Museo para ir publicando periódicamente algunas fichas de cuadros. Hacia 1923 la casa Thomas de Barcelona trabajaba en la edición de un pequeño libro divulgativo sobre el museo con textos de Pelayo Quintero en castellano, inglés y francés. Años después, en 1929 consiguió instalar y abrir a los investigadores y estudiosos la biblioteca que, según sus propias palabras, contaba con "valiosas obras de consulta, adquiridas por compra y donativos, así como algunos catálogos de museos, obras todas de especial interés para el estudio comparativo del material artístico encomendado a nuestra custodia".

Aunque las memorias de los primeros años no hacen referencia explícita al número de visitantes, las entradas vendidas nos permiten deducir que hasta 1926 oscilaron entre mil sesenta y dos mil doscientos veintiséis, la mayoría de los cuales eran extranjeros. El año siguiente se alcanza la cifra de tres mil

cuatrocientos ochenta, y los primeros años de la República descienden para iniciar una recuperación en 1934 con un total de dos mil trescientos sesenta y tres. La memoria correspondiente a ese año desglosa por primera vez las cifras de cada mes, la máxima afluencia se producía en verano, durante julio, y la menor en noviembre. En 1935 y 1936 comienzan a consignarse visitas escolares de institutos de Madrid, Sevilla, o Jerez de la Frontera, fruto sin duda de la política educativa del período republicano. Tras la Guerra Civil, la disminución de público es importante y para solucionar el problema Quintero planteó que a través del Ayuntamiento se solicitara al Patronato Nacional de Turismo que las excursiones denominadas "Turismo Andalucía" incluyeran a Cádiz en sus itinerarios. La nueva situación política queda reflejada en el tipo de grupos que realizan visitas: Camaradas del primer Consejo Provincial de Falange Española Tradicionalista y de las Jons, Falange femenina, aspirantes de Acción Católica, Camaradas Divulgadoras Rurales de F.E.T., señores cursillistas, Maestros Nacionales o Sindicato Español Universitario.

Los últimos años en la dirección de Pelayo Quintero son oscuros. En 1940 ya no firma las actas de las sesiones de la Junta de Patronato y tres años después expone que su ausencia se debe a un viaje que le ordenaron realizar a Marruecos para organizar el Museo de Tetuán. Ese mismo año se ve obligado a entregar en el Museo Arqueológico las joyas y otros objetos procedentes de sus excavaciones que habían estado expuestas hasta entonces en el Museo de Bellas Artes. Poco después, en 1946 muere en Tetuán. Su fallecimiento y la devastadora explosión de minas que asoló la ciudad al siguiente año causando graves destrozos en las instalaciones del museo, constituyen los hitos que cierran para la institución la primera mitad del siglo XX. Cuando en 1950 el Museo de Bellas Artes vuelve a abrir, el antiguo director ya no era más que una parte casi olvidada de su historia.

## HALLAZGO DEL SARCÓFAGO ANTROPOIDE FEMENINO

En 1980, casi un siglo después del descubrimiento del sarcófago antropoide masculino, se localizaba en un solar de la entonces calle Ruiz de Alda, actual Parlamento, otro sarcófago antropoide con la representación de una figura femenina. El hallazgo trasciende el natural interés arqueológico, ya que en ese lugar estaba el chalé donde Pelayo Quintero vivió durante muchos años. El erudito, que excavó numerosos enterramientos fenicios con importantes ajuares, sobre todo joyas, tuvo bajo los cimientos de su casa la tumba que más hubiera deseado encontrar. No obstante fue una forma de regreso, pues, prácticamente olvidado desde su muerte en Tánger, la ciudad recuperó su memoria con este acontecimiento tan singular que ha inspirado varias creaciones literarias.



Sarcófago antropoide femenino, 1981. Entrada en el Museo de Cádiz del sarcófago antropoide femenino, en 1981, por la Puerta de Plaza de Mina. Mucha gente acudió a presenciar el momento histórico.

Sarcófago antropoide masculino, 1974. Instalación museográfica del sarcófago antropoide masculino, en la sección de Arqueología del Museo de Cádiz

# LOS AJUARES DE LA NECRÓPOLIS DE “LA JOYA” Y SU PROYECTO DE INTERVENCIÓN

## INTRODUCCIÓN. LA NECRÓPOLIS ORIENTALIZANTE DE “LA JOYA” (HUELVA), SÍMBOLO DEL MUSEO DE HUELVA

JUANA BEDIA GARCÍA Directora del Museo de Huelva

CONSTANZA RODRÍGUEZ SEGOVIA Conservadora-restauradora del Taller de Patrimonio Arqueológico.

Centro de Intervención. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)



Tapacubos o bocín con cabeza de felino. Bronce, realizado a la cera perdida. Finales del siglo VII a.C. y principios del siglo VI a.C. Necrópolis de “La Joya” (Huelva). Tumba 17. Fot. Beatriz Carmona.

EN TODO MUSEO EXISTEN PIEZAS excepcionales que lo hacen único, una exclusividad que está muy por encima de las posibles deficiencias que presenta su estructura expositiva. Para el observador interesado, su contemplación se convierte en ocasiones en una sutil ensoñación que le permite sentir de cerca los detalles de vidas, costumbres y creencias pasadas que el tiempo desdibuja y engrandece. El Museo de Huelva no se aparta de esta regla y entre sus colecciones, resguardadas tras la imponente fuerza de ídolos y estelas prehistóricas que sugieren la presencia de un gigantesco y protector ejército (1), se hallan parte de los cerca de 300 objetos que conforman el ajuar de la necrópolis orientalizante de “La Joya” (Huelva): exquisitas joyas, broches de cinturón y exóticos amuletos compiten en belleza y significado con jarros, cuencos, braseros e incensarios cuyos prototipos

encontramos en el otro extremo del Mediterráneo.

Desde la década de 1960 (2), momento en el que se realiza el descubrimiento de la primera tumba de esta gigantesca necrópolis, Huelva ha vivido la realidad arqueológica de un mito que inunda todos sus rincones: publicaciones, encuentros literarios, centros de ocio, plazas y comercios se apropian del término *Tartessos* y lo convierten en uno de los símbolos más populares de la ciudad, condensando en él una parte importante de su acervo histórico. La significación de los ajuares recuperados tras más de tres décadas de investigación potenció también que la comunidad científica participara de esta apropiación, definiendo a Huelva como el “territorio tartesio” por excelencia; una mezcla de indigenismo y aculturación basada en la metalurgia cuyo difícil análisis aún sigue vigente (3). Probablemente, en

esta estimación también haya jugado un importante papel la continuidad expositiva que ha mantenido la necrópolis de “La Joya” en nuestro museo, pues desde su inauguración en 1973, la Sala Permanente de Arqueología del Museo de Huelva siempre tuvo en un lugar preeminente las piezas más significativas de este monumento.

En ocasiones, los objetos de un pequeño museo despiertan el interés de un prestigioso centro patrimonial; documentalistas, restauradores, analistas, museólogos y técnicos de diversa índole concentran entonces sus esfuerzos en prolongar su vida, mejorar su aspecto visual y renovar su interés científico y simbólico para satisfacción de la institución y disfrute de su público.

En 2006 La Consejería de Cultura decidió asumir, a través del IAPH, la restauración integral de los ajuares de la necrópolis

orientalizante de "La Joya", convirtiendo al Museo de Huelva en protagonista de un importante proyecto de conservación. Concluida en marzo de 2009 su primera fase, se inicia ahora un segundo proyecto que centra su interés en el análisis estructural y musealización de los restos del carro mortuorio documentado en la tumba 17. ¡Todo un logro, y nuevo punto de partida!

### EL PROYECTO DE INTERVENCIÓN

Constanza Rodríguez Segovia.  
Conservadora-restauradora del Taller de Patrimonio Arqueológico. Centro de Intervención. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)

La conservación y puesta en valor de piezas arqueológicas pertenecientes a los ajueres de la necrópolis de "La Joya" es un proyecto que actualmente se está desarrollando en el Taller de Patrimonio Arqueológico del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Entre los siglos VIII y VI a.C. la élite tartésica, al igual que sucedía en otros territorios del Mediterráneo, se enterraba junto a objetos de gran nivel de refinamiento para demostrar su estatus social. La ornamentación de muchos de estos objetos estaba inspirada en Oriente, de ahí que se conozca este periodo como periodo orientalizante.

Los personajes de alto rango enterrados en la cima y en las laderas de este cabezo onubense se rodearon de preciadas piezas de vajilla cerámica y metálica, quemaperfumes, armas, joyas... que en ocasiones habían formado parte de sus bienes de prestigio o de su ajuar doméstico en vida pero que, en otras, fueron creadas *ex profeso* para formar parte de servicios rituales en las ceremonias de enterramiento, confirmando así su poder y riqueza después de la muerte.

El proyecto tiene como objetivos, además de la conservación-restauración de los materiales depositados en el IAPH, su documentación, su investigación, la restitución virtual de determinadas piezas por sus especiales características y, finalmente, su puesta en valor en las instalaciones del museo, acondicionadas para tal fin.

Desde que comenzaron los trabajos en el año 2006 se ha intervenido en algunas de las piezas más significativas de la necrópolis y se ha programado un estudio en profundidad de parte del material hallado en la tumba 17, una de las más ricas de las 19 excavadas. En concreto, se trata de numerosos elementos pertenecientes a un carro para transportar al difunto, así como de elementos de

atalaje ecuestre. De hecho, la presencia de carros asociada a ceremonias fúnebres está ya documentada en Mesopotamia en el IV milenio.

Pese al mal estado de conservación que presenta el vehículo hallado en La Joya, éste posee un gran interés no sólo intrínseco por las piezas ornamentales y estructurales que lo componen sino, también, porque su estudio permite poner en relación las ceremonias practicadas por la aristocracia tartésica con las que se llevaban a cabo en otros lugares del mundo antiguo en el mismo margen cronológico, constituyendo una oportunidad única para documentar la presencia de este tipo de vehículos en la Península Ibérica durante el periodo orientalizante. A raíz del proyecto de investigación e intervención centrado en el carro, y en los apliques de bronce que se conservan de otro posible vehículo de la tumba 18, se pretende abordar el estudio y conservación de la totalidad de los elementos que lo componen (remaches, clavos, placas, pasarriendas, clavijas, tiras caladas y tapacubos) así como su posible ubicación en la estructura para lo que se extraerá la mayor información posible tanto de las propias piezas como del estudio de paralelos.

Posteriormente se diseñará un soporte en el que puedan situarse las piezas una vez realizada una aproximación lo más científica posible a lo que en su día fue el carro que se depositó en esta tumba. Se procederá, así mismo, a su escaneado con la finalidad de disponer de modelos digitales 3D que faciliten, por un lado, su montaje tras la restauración y, por otro, el diseño de restituciones virtuales para su musealización.

El proceso seguido para la intervención en los ajueres de La Joya se basa en la metodología del IAPH, que confiere una gran importancia al estudio histórico de los materiales así como a las actuaciones que permiten documentarlos y conocerlos a través de las técnicas físicas de examen y de los análisis.

Los análisis, además de aportar un conocimiento sobre las aleaciones y sus procesos de corrosión, también permiten confrontar los resultados con otros realizados anteriormente y comparar las técnicas de fabricación y las aleaciones con las utilizadas en otros lugares del Mediterráneo. Este hecho puede ayudar a esclarecer la procedencia de los materiales, si se han fabricado en talleres locales o, por el contrario, se trata de objetos de importación, respondiendo al intenso comercio que en la época llevaban a cabo griegos y fenicios.

Anteriormente ya se hicieron análisis espectrográficos de un conjunto de materiales de La Joya por parte de Andrés Escalera cuando J. P. Garrido los depositó en el I. C. R. para su estudio y conservación en 1978. Salvador Rovira en su aportación titulada "De metalurgia tartésica", presentada al Congreso Conmemorativo del V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular celebrado en 1993, pone en relación el resultado de análisis efectuados a piezas procedentes de Huelva en el periodo orientalizante con otros grupos de piezas halladas en Medellín y Cancho Roano, comparándolos, a su vez, con los bronceos etruscos y griegos arcaicos. En el IAPH se han aplicado diversas técnicas analíticas hasta el momento sobre materiales de la necrópolis, pero será necesario realizar un detenido estudio de la información que nos aportan para poder avanzar en la obtención de conclusiones que aporten más luz sobre la arqueometalurgia tartésica.

La complejidad de una intervención de este tipo radica en el número de piezas a estudiar y a tratar, su diferente naturaleza y a que los ajueres comprenden materiales tanto orgánicos (hueso, marfil, madera) como inorgánicos (metal, cerámica) en ocasiones formando parte de la misma pieza en los materiales compuestos; también influye en su diverso estado de conservación, el hecho de que parte de las piezas han sufrido intervenciones anteriores sólo parcialmente documentadas...

La restauración de los materiales tiene como principal objetivo su estabilización, al tiempo que se recupera su correcta lectura para facilitar su conservación, investigación y exposición. La presencia de marfiles en los ajueres de las tumbas refleja el alto nivel económico de los allí enterrados. Hasta el momento, se han restaurado varias piezas de marfil como tablillas, un elemento con cabeza de pomo, un peine muy fragmentado y un pequeño fragmento decorado con una hoja de loto perteneciente quizá a una cajita, pero la pieza de marfil más interesante del conjunto es, sin duda, la arqueta de la tumba 17, aún sin intervenir. Sin embargo, la mayor parte de las piezas son metálicas, de bronce y de hierro, en menor medida. Para su restauración se han seguido una serie de procesos que podemos resumir en la realización de una limpieza mecánica y química para la eliminación de productos de corrosión, especialmente los que dan lugar a una corrosión activa como los cloruros, la unión de fragmentos, la reintegración en los casos en los que ha sido necesario este proceso para la estabilidad de la



Brasero con cabezas hathóricas (fase post-intervención). Bronce. Fines del siglo VII a.C. y primer cuarto del siglo VI a.C. Necrópolis de "La Joya" (Huelva), tumba 5. Fot. Eugenio Fernández. Laboratorio de medios físicos de examen. IAPH.

pieza, la inhibición con el fin de retardar la corrosión y la protección, mediante la que se busca aislar la superficie metálica del entorno.

Los materiales procedentes de las tumbas 3, 5, 7, 9, 14 y 16 presentaban diversas necesidades de conservación por lo que se han llevado a cabo tratamientos de diversa índole. Ante esta diversidad se ha optado por emplear el criterio que se ha considerado más idóneo estudiando cada caso en particular.

Para acometer un trabajo de estas características resulta útil tener un conocimiento previo de aspectos tan diversos como las características del entorno en el que han permanecido hasta la excavación realizada por J. P. Garrido a finales de los años 60 del siglo pasado, el tipo de rito aplicado en las sepulturas, el lugar concreto en el que las piezas fueron halladas dentro de las mismas y su relación con el material circundante, las intervenciones de restauración realizadas anteriormente... ya que toda esta información ayuda a comprender los estados de conservación.

En los materiales que han formado parte de ajuares funerarios los procesos corrosivos se ven potenciados. Por ejemplo, el contacto con bloques de margas ennegrecidas y trozos de cal y la acidez del terreno de color rojo-cobrizo con abundante óxido de hierro y muy endurecido han tenido repercusión sobre los estados de conservación. En el caso de los metales hay que mencionar el avanzado estado de mineralización que presentan muchas de las piezas aunque también hay ejemplos como es el caso de

uno de los bocines o tapacubos del carro y de los bocados de caballo de la tumba 17, en los que se conserva abundante núcleo metálico y una pátina uniforme y estable.

Entre los materiales que se depositaron en el IAPH en esta primera fase de los trabajos, ya concluida, destacan dos piezas que forman parte de un mismo servicio ritual: el jarro rodío y el brasero de la tumba 5. En ambos casos se puede constatar el interés de las diversas técnicas empleadas en su fabricación y el refinamiento propio de estos bienes de prestigio.

El jarro rodío, probablemente obra de importación, fue restaurado en el ICROA y su proceso de intervención publicado en 1982. Su fragilidad y el hecho de encontrarse estable han determinado que se haya optado por respetar el criterio que se siguió en la anterior intervención por considerarse idóneo para la problemática que presenta la pieza. Se han tratado los focos de cloruros de forma puntual, se han entonado cromáticamente algunas reintegraciones en las que quedaba a la vista la resina utilizada en su momento para la reintegración volumétrica y se ha aplicado una nueva capa de protección.

El soporte de madera se ha sustituido por otro de metacrilato que proporciona las características de estabilidad necesarias, no interfiere en la visión del conjunto por no destacar visualmente sobre la pieza, como era el caso del anterior soporte al tiempo que permite incorporar las dos partes que conforman el jarro y que se conservan por separado por carecer la pieza de puntos de unión entre el cuerpo y la base.

Un tipo de actuación diferente es la realizada en el "brasero" decorado con temas de inspiración oriental, no sólo decorativos sino también simbólicos, como las cabezas hathóricas (que coinciden con los remaches de los soportes de las asas), las rosetas o las manos extendidas del reverso. El criterio empleado ha sido el de profundizar en la limpieza de la pieza, que presentaba depósitos de tierra de la excavación bajo la protección aplicada en su día, y retocar las reintegraciones volumétrica y cromática realizadas en la anterior restauración.

Una vez finalizada esta fase de intervención, los materiales se embalaron y se trasladaron al Museo de Huelva. Una selección de las piezas más representativas se encuentra expuesta en una vitrina en la que se observan las condiciones ambientales que permiten su conservación en el tiempo, a la espera de la creación de un contenedor y una museografía digna de la exposición de tan magníficas piezas.

#### NOTAS

1. Tras el ingreso en 2008 del impresionante conjunto de ídolos cilíndricos prehistóricos documentados en el yacimiento de La Orden-El Seminario (Huelva), en 2009 la Delegación en Huelva de la Consejería de Cultura ha depositado en nuestro museo cuatro estelas-menhires procedentes del "Fuente de La Corcha" (Beas), cuyo primer análisis y valoración científica está siendo realizada por el prehistoriador José Antonio Linares.

2. ORTA, E. M. y GARRIDO, J. P.: *La tumba orientalizante de La Joya, Huelva*. Trabajos de Prehistoria nº 11. Madrid. 1963.

3. Como ejemplo de la abundante bibliografía sobre este tema, baste reseñar los recientes trabajos de TORRES RUIZ, M. (1999): *Sociedad y mundo funerario en Tartessos*. Real Academia de la Historia. Madrid. Alfredo González Prats, A., coord. (2005): *El mundo funerario: actas del III Seminario Internacional sobre Temas Fenicios, Guadamar del Segura*, 3 a 5 de mayo. Instituto Alicantino Juan Gil-Albert. Alicante.

# FUNDACIÓN DE GADIR Y BAILARINA DE GADES, DOS DIBUJOS DE RAFAEL ALBERTI

AUXILIADORA LLAMAS Conservadora del Museo de Cádiz

## 1. INTRODUCCIÓN. APUNTES BIOGRÁFICOS DE UN PINTOR-POETA, UN POETA-PINTOR

RAFAEL ALBERTI (EL PUERTO DE Santa María, 1902–1999) tuvo como primera vocación la pintura, aunque se le reconociera por todo el mundo por su labor como poeta. La mejor fuente documental para conocer su relación con el arte son sus memorias, *La arboleda perdida*, y su libro de poemas *A la pintura*.

A los 15 años, ya residiendo con su familia en Madrid, abandonó los estudios para dedicarse plenamente al arte. En el Casón del Retiro, sede entonces del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, dibujaría *academias*, con las que se acercaría al arte clásico y al conocimiento de la cultura grecolatina, tan rica en mitos. Posteriormente, decidió alternar esta actividad con copiar en el Museo del Prado, donde pudo contemplar en directo los cuadros que ya tan bien conocía por láminas. La contemplación en directo de las obras de Tiziano y Rubens, entre otros, le descubrió un mundo maravilloso ante sus ojos, desbordante de color, de cuerpos desnudos. En otras ocasiones tomaba apuntes del natural (1).

En el Madrid de 1917, Robert y Sonia Delaunay están difundiendo sus composiciones tendentes a la abstracción, que influirán en Alberti. El portuense se volcó de lleno en la pintura al aire libre. Cultivó el impresionismo, e incluso el divisionismo de Signac. Durante los años 1919 y 1920, la calle es su escuela, abandonando casi por completo las horas como copista en los museos. Su amistad con el poeta Manuel Gil Cala le hizo conocer a importantes personalidades del mundo de la cultura, como el poeta Amado Nervo, el escultor Julio Antonio, y el pintor andaluz Vázquez Díaz, que junto a Celso Lagar y Rafael Barradas configurarían la vanguardia madrileña. A finales de 1919

Alberti está completamente establecido como pintor vanguardista.

En 1920, concurre con su pintura al Salón Nacional de Otoño de Madrid, animado por Vázquez Díaz. Se dejó seducir por el "ultraísmo", movimiento español asociado a la revista *Ultra*. Incluso envió a su redacción un poema para su publicación, aunque nunca formó parte de ninguno de los números. Así comenzó su carrera como poeta. Poco a poco su pasión por la pintura dejó paso a su emergente pasión por la literatura. A través del pintor Gregorio Prieto, conoció la obra de García Lorca, y tres años después al granadino en persona (2). A fines del año 1922 expone sus cuadros en el Ateneo de Madrid, por iniciativa del poeta valenciano Juan Chabás, Alberti no mostraba ningún interés por esta exhibición, ya que se encontraba en un periodo de rechazo a la pintura y enaltecimiento de la poesía. Finalmente aceptó la propuesta como su *despedida de pintor* (3). "Podían allí comprobarse figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de colores sometidas a dinámicos ritmos vistos en Delaunay, al lado de los más inocentes juegos geométricos de procedencia cubista. También había dibujos esquemáticos de danzas, recuerdo lineal del Ballet Ruso entremezclado con visiones de las cavernas prehistóricas (4)". Alberti reorientó su carrera hacia la poesía, aunque en su círculo cercano aparecen numerosos nombres de pintores. En el verano de 1926 conoce a Benjamín Palencia, compañero de estudios en París de Manuel Ángeles Ortiz, e Ismael de la Serna entre otros. En el año 1927 colaboran con el grupo del 27 en el número extraordinario de la revista *Litoral* diversos artistas plásticos del panorama español: Picasso, Juan Gris, Togores, Dalí, Palencia, Bores, Moreno Villa, Cossío, Peinado, Ucelay, Fenosa, Ángeles Ortiz y Gregorio Prieto. En 1928

descubrió el arte prehistórico, con la visita a la cueva de Altamira (Santillana del Mar), el "santuario más hermoso de todo el arte español (5)".

## 2. ORA MARÍTIMA

Alberti compuso durante su exilio argentino *Ora Marítima*, una serie de poemas inspirados en Cádiz y su mar (6). En el año 1953 la Editorial Losada de Buenos Aires publicó la primera edición de este texto que toma como título la obra del poeta romano Avieno, del siglo IV d.C. Estos poemas son la base temática de los dibujos. Junto a la publicación de este poemario, Alberti completa su homenaje al trimilenario gaditano con una exposición de dibujos en la Galería Van Riel de Buenos Aires, titulada *Ora marítima. Homenaje Lírico Plástico al Trimilenario de la Fundación de Cádiz*. Dicha muestra se celebró entre el 6 de noviembre y el 5 de diciembre de 1953. En sus poemas se dejan notar las influencias clásicas recibidas a través de textos de la Antigüedad de Avieno, Estrabón, Platón, Hesíodo, Homero, Séneca, Marcial y del *Libro de Jonás (A.T.)*.

La Junta de Andalucía adquirió dos de estos dibujos en el año 2006 para su depósito en el Museo de Cádiz: *Fundación de Gadir* [DJ28575] y *Bailarina de Gades* [DJ28576], ambos firmados y fechados, realizados con la técnica del pastel y gouache sobre papel y cartón, y unas dimensiones de 79,5 x 64,5 cm. Para esta serie de dibujos Alberti utiliza un cromatismo basado en los ocres y los azules, estableciendo de esta manera una dicotomía entre la tierra y el mar-cielo.

### 2.1. FUNDACIÓN DE GADIR

La literatura clásica sitúa la fundación de Cádiz por los fenicios, que la denominaron Gadir, en el 1100 a.C., sólo unos años después de la finalización de la guerra

Rafael Alberti, *Fundación de Gadir* (1953). Colección Junta de Andalucía, Museo de Cádiz.



Rafael Alberti, *Bailarina de Gades* (1953). Colección Junta de Andalucía, Museo de Cádiz.



de Troya. Tan alta fecha no ha podido ser comprobada aún, pues los testimonios materiales más antiguos de los colonizadores occidentales rebasan como mucho el siglo VIII a.C.

En la *Fundación de Gadir*, Alberti propone una alegoría sobre el origen de la ciudad de Cádiz. En la parte superior de la obra aparece el título de la misma, y en la zona inferior aparecen versos del poema "Los fenicios de Tiro fundan Cádiz", publicado en *Ora marítima*: "Así en las infernales / brumas dolientes del Ocaso abriste / las Puertas Gaditanas / como las de las arcas del más bello tesoro. / Sobre

tus dos entrelazados mares, / Hércules, venerada luz, ardía, / divina fuerza, sol de la aventura".

La composición presenta unos interesantes motivos iconográficos, algunos de los cuales vamos a comentar. Los dos tercios inferiores del lado izquierdo lo ocupa una gran cabeza masculina, identificable con Melkart-Heracles-Hércules, de perfil, con rasgos netamente griegos. No es la única alusión a esta divinidad, ya que se completa con la representación de las Columnas de Hércules, unión entre lo terrenal y lo celestial, a modo de columnas

celebrativas. El carácter ascensional también aparece en las pirámides de sal representativas de las industrias de la bahía gaditana. El mar es surcado por tres embarcaciones fenicias, con sus velámenes azotados por el viento, en un mar agitado, con olas a modo de sierras. En el poema *Cádiz, sueño de mi infancia* Alberti hace referencias a las naves fenicias y a las columnas. En medio del agua de la bahía aparecen unos seres marinos fantásticos, mitad toros, mitad peces: los toros marinos. Este mismo tipo de la zoología fantástica aparece en una pintura mural de la ciudad de Herculano (Italia), fechada en el siglo I. El toro

siempre ha simbolizado la fuerza máxima, y ha estado íntimamente ligado a la figura de Melqart–Herakles–Hércules. Alberti reconoce en la *Arboleda perdida* su gran pasión por los toros, llegando a soñar de niño con ser torero, e incluso llegó a dejarse coleta (7). Pero sus pretensiones taurinas terminaron la adolescencia. Alberti dibuja dos toros marinos para esta composición, uno de ellos de color azul; ya en *Marinero en tierra* hace alusión a “un toro azul por el agua” en un pequeño poema (8). Enfrentada con la cabeza de Hércules aparece una necrópolis de inhumación, posiblemente la de Punta de Vaca. En ella, a raíz de los trabajos para la Exposición Marítima Nacional de 1887, apareció una pieza excepcional: el sarcófago masculino sidonio, que supuso la creación del Museo Arqueológico. Conectando nuevamente con la figura de Heracles, Alberti dibuja un volcán, como referencia a la tradición clásica, al Vesubio que sepultó Pompeya y Herculano. Esta última fue fundada, según la leyenda, por Hércules, de ahí su nombre. Alberti, en su producción pictórica muestra influjos de las pinturas conservadas de estas dos ciudades. Estableciendo una diagonal compositiva, aparecen representadas construcciones modernas con balconadas a la bahía. En *Marinero en tierra* Alberti incluye un poema que hace alusión a los balcones, dentro de su estado vital de chico de costa alejado del mar en las profundidades de la meseta castellana. “¡Qué altos / los balcones de mi casa! / Pero no se ve la mar / ¡Qué bajos!”.

Pero el elemento más destacable de la composición, misterioso en sí tanto por sí mismo como por su inclusión en esta obra, es la representación del ídolo de Peña Tú (Vidiago, Concejo de Llanes, Asturias). Las vanguardias artísticas se han caracterizado por una vuelta a los orígenes, a la cultura material de los pueblos prehistóricos. Benjamín Palencia, gran amigo del portuense, quizá fue el primero en incluir dentro de su obra la figura de este ídolo oculado, como parte de la composición de un dibujo de 1929. Miró, gran amigo de Alberti, también incluirá este motivo, aunque bajo una visión más esquemática, en *El brillo del sol hiere a la estrella tardía*, de 1951, y en su *Pintura* del Museo Guggenheim datada en 1953. Palencia volvería a utilizar este ídolo en 1959, pero esta vez como protagonista absoluto de la composición (9).

## 2.2. BAILARINA DE GADES

Alberti recoge aquí la tradición de las bailarinas gaditanas, las *puellae gaditanae*, con sus movimientos y

sus castañuelas de metal o crótalos [*crusmata baetica*]. En su viaje a Nápoles en 1934, Alberti visitó el Museo Secreto, hoy Gabinete Secreto del Museo Nacional de Arqueología de Nápoles. Allí pudo contemplar una escultura de una *Danzarina*, que el poeta-pintor rápidamente asoció a Telethusa (10). Ella era una de estas *puellae*, que fue enviada a Roma en el siglo I d.C. En Roma, las bailarinas gaditanas eran tan famosas como las sirias e igualmente deseadas y excitantes en el baile y en el canto. Su presencia era obligada en muchos festines de Roma. Marcial, en sus *Epigramas*, describe a Telethusa en el VI.71: “Diestra en adoptar posturas lascivas al son de las castañuelas de la Bética y en cimbrearle siguiendo los ritmos de Cádiz, capaz de restituir el vigor a los miembros temblorosos de Pélias y de excitar al esposo de Hécuba junto a la hoguera de Héctor. Telethusa tortura y consume a su antiguo amo: él la vendió en otro tiempo como esclava y hoy la rescata como querida.”

La composición de este dibujo es más simple que el anterior, pero no por ello falta de significado. Contrasta también con la *Fundación de Gadir* el uso de unos tonos más cálidos, basados en los ocres, que ganan en extensión a los azules del cielo y mar. La figura de Telethusa aparece en primer término, un sinuoso desnudo femenino, cubierto por unas vestimentas transparentes, acaso las que Séneca describiera como “túnica amarilla de seda transparente” que sólo era de uso femenino. Su cuerpo está adornado por sus redondeadas curvas, que mueve con movimientos serpenteantes. Toca las castañuelas o crótalos; se han conservado ejemplos de este instrumento, como la pareja de crótalos del Museo de Huelva. El peinado de la bailarina nos recuerda a la forma del capitel protoeólico que conservamos en el Museo de Cádiz. El tipo femenino propuesto por Alberti en esta ocasión muestra influjos de las pinturas murales del palacio cretense de Cnosos. Brazos al aire, levantados por el baile, pecho abundante y torso con forma de triángulo invertido, cuyo vértice constituye la estrecha cintura del personaje. A partir de ella se desarrollan unas generosas caderas y piernas. Este tipo volverá a repetirse en el dibujo *Bailarina de flamenco*, de la Colección Sebastiano Grasso, Milán. Frente a ella, en el lado izquierdo de la composición, un gran espejo, en el que posiblemente Telethusa esté viendo reflejados cada uno de sus movimientos. Este objeto es muy rico en significados y significaciones; entre ellos, se ha relacionado con la

vanidad y la lujuria, como exaltación de la belleza carnal precedera. Toda la escena se enmarca en una sencilla arquitectura, no exenta de posibles interpretaciones. La pared está pintada de almagra, formando posiblemente el perfil de una torre de sillón gaditana. Nuevamente, la nostalgia del artista por Cádiz se hace patente. En la parte superior derecha, una balconada mira al mar, en el que podemos ver, al igual que en la *Fundación de Gadir*, un toro marino.

En su dibujo, Alberti incluye los siguientes versos: Ven Telethusa, los patios profundos, / sus emparrados secretos te esperan, / Las Alegrías, el Polo, la Caña, / la Soledad y el Olé gaditano. Así, como algunos otros escritores y estudiosos, emparenta el nacimiento del baile flamenco con la Antigüedad, personificándose en Telethusa.

## NOTAS

1. ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida, 1. Libros primero y segundo (1902-1931)*. Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Alberti, 2002, pp. 121.
2. Alberti reproduce en sus memorias las palabras que le dedicó el poeta granadino: *Tú tienes dos buenas cosas para ser poeta: una gran retentiva y ser andaluz. Pero no dejes de pintar*. ALBERTI, ref. 1, p. 189.
3. ALBERTI, ref. 1, pp. 165-167.
4. ALBERTI, ref. 1, pp. 169.
5. ALBERTI, ref. 1, pp. 294-295.
6. La casa de Alberti en el Puerto de Santa María, donde murió en el año 1999, también recibió el nombre de *Ora marítima*, quizá en homenaje a su regreso a la tierra por la que tanta nostalgia sintió y que tanto cantó en sus poemas.
7. ALBERTI, ref. 1, pp. 47-50.
8. *¡Jée, compañero, jée, jée! / ¡Un toro azul por el agua! / ¡Ya apenas si se le ve! / — ¿Quéee? / — ¡Un toro por el mar, jée!*.
9. Para más información sobre el uso de imágenes prehistóricas en el arte contemporáneo, véase CALZADA, César: *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid: Ed. Cátedra, 2006.
10. ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida, 11. Libros tercero y cuarto (1931-1987)*. Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Alberti, 2002, pp. 53; 283.

# EL MATRIMONIO SEDENTE DE ORIPPO

MANUEL CAMACHO Museo arqueológico de Sevilla



*El Matrimonio sedente de Orippe (G. Mendo).*

ENTRE LAS PIEZAS MÁS EMBLEMÁTICAS de la colección del Museo Arqueológico de Sevilla se encuentra una escultura en piedra, que fue donada por la Marquesa de Esquivel en 1944 para completar la nueva instalación museográfica inaugurada un año más tarde en su actual sede. Desde entonces ocupa un lugar primordial en el discurso expositivo por su valor histórico y ha llegado a convertirse en una de las señas de identidad del Museo. Desde su ubicación actual en la Sala XI, dedicada a la romanización de la Bética, recibe al visitante y le ofrece desde su eternidad, una sólida muestra de fraternidad y equiparación de género, que hace de la pieza una de las producciones más

interesantes de la cultura romana del Bajo Guadalquivir.

Se descubrió en 1928 junto a la Torre de los Herberos, en Dos Hermanas (Sevilla), por el que fuera director de este Museo, D. Juan Lafita y Díaz, quien la depositó en el caserío de Tixe, propiedad de los Marqueses de Esquivel. El lugar se identifica con la ciudad romana de *Orippe*, de origen turdetano, atestiguada por las fuentes históricas y las investigaciones arqueológicas.

Se trata de una pareja sedente, en la que sobresale el cariñoso gesto que protagonizan con sus manos, expresando un vínculo familiar de gran

emotividad. Este arrumaco, inédito en la estatuaria romana peninsular, permitió su identificación como una pareja de esposos, el "*Matrimonio de Orippe*", como es conocido popularmente en la historiografía. Sus rasgos formales y técnicos la incluyen en las producciones escultóricas más tempranas de la Bética romana, dentro de una serie relacionada con el mundo funerario.

De acuerdo a los hallazgos que acompañaron a su descubrimiento, y a los modelos documentados en otras partes de la Bética y el mundo romano, es posible restituir la pieza, como veremos, dentro de un complejo arquitectónico-funerario de mayor envergadura. Este aspecto le

SE TRATA DE UNA PAREJA SEDENTE, EN LA QUE SOBRESALE EL CARINOSO GESTO QUE PROTAGONIZAN CON SUS MANOS, EXPRESANDO UN VÍNCULO FAMILIAR DE GRAN EMOTIVIDAD.

confiere una dimensión simbólica, que pretendía perpetuar la memoria de los difuntos en el mundo de los vivos, dando muestras de las nuevas costumbres y creencias traídas por los romanos en la antigua región de Tartessos y que pronto se denominará Turdetania.

#### LA ROMANIZACIÓN DE TURDETANIA

Para conocer el modo de incorporación de los modelos funerarios monumentales en la Turdetania, conviene que nos detengamos a analizar el contexto histórico-político, ya que nos permitirá reconocer la repercusión que este fenómeno alcanzó sobre determinados grupos sociales y su incidencia en el paisaje y el territorio de las ciudades antiguas.

Sin duda este modelo se incorpora en la región a partir de la presencia de colonos itálicos asentados en las principales ciudades de la Bética, que poseen y transmiten las costumbres de sus poblaciones de origen. Se trata de un fenómeno colonial coincidente con el periodo en que se fecha nuestra escultura, y es la consecuencia de la política llevada a cabo por César y Augusto tras la fase de conquista y expansión por el Mediterráneo. El decisivo protagonismo de la Turdetania en las acciones militares desarrolladas desde comienzos del s. III a. C., culmina con la guerra civil entre César y Pompeyo, la batalla de Munda, librada en la campiña sevillana. La victoria del general, acarrió una serie de ventajosas consecuencias territoriales y administrativas sobre aquellos enclaves que le mostraron apoyo y fidelidad (*devotio*), y otras menos favorecedoras para los del bando pompeyano. Las ciudades que mostraron colaboración vieron cómo se promocionaban sus estatutos políticos, sus clases dirigentes, y conocieron un importante episodio edilicio. Este fue el caso de *Hispalis*, y muy posiblemente el de *Oripo*. En cambio, aquellos que mostraron resistencia padecieron viendo cómo sus tierras eran confiscadas y pasaban a formar parte del premio o botín que el general entregaba a sus soldados, que acabarían convirtiéndose en colonos instalados en el territorio.

Augusto en cambio decide promocionar aquellos lugares que presentaban mayor

entidad y tradición urbana, promoviendo reformas y proyectos que reforzaran el marco jurídico y territorial. Es el momento de mayor auge administrativo en Turdetania y el de mayores transformaciones territoriales. Una de sus acciones consistió en la creación de nuevas ciudades, junto a otras antiguas de origen turdetano, las deducciones, que suponían la ordenación efectiva del espacio urbano y rural. Ello se tradujo en un reparto de tierras, su centuriación y la expansión de las villas, concedidas a los nuevos colonos itálicos.

Esta situación se inserta en un fenómeno más amplio y complejo conocido con el nombre de *romanización*, que convertirá a la antigua Turdetania en el corazón de la Bética romana, ensalzada por los autores clásicos.

#### ORIPPO, UNA CIUDAD EN LA DESEMBOCADURA DEL GUADALQUIVIR

El lugar donde se halló la estatua fue una ciudad de origen turdetano que alcanzó una gran extensión y una de las más importantes del Bajo Guadalquivir en la Antigüedad. Aparece citada con frecuencia en los textos y mapas de viajeros y geógrafos romanos, en los que es ubicada siempre a medio camino entre las ciudades de *Hispalis* (Sevilla) y *Ugia* (Las Cabezas de San Juan).

La ocupación del lugar se remonta a la Prehistoria y continúa de forma estable hasta fines de la Edad Media. Durante el cambio de Era, momento en el que se sitúa nuestra escultura, era una ciudad en proceso de transformación, por la progresiva incorporación de la región en el nuevo marco territorial romano, que supuso la creación de la provincia denominada *Hispania Ulterior* y posteriormente *Baetica*. Esta situación favoreció el desarrollo urbano de algunas ciudades del actual Bajo Guadalquivir, entre ellas *Oripo*, que llegó a convertirse en un enclave económico de primer orden. Ello vino favorecido por su excelente ubicación junto al río Betis (se trataba de una ciudad portuaria), y el paso de una importante calzada que atravesaba la Península, denominada en época imperial "Vía Augusta". Estos condicionantes hicieron de *Oripo* una ciudad próspera y bien comunicada. De hecho será de las

EL LUGAR DONDE SE HALLÓ LA ESTATUA FUE UNA CIUDAD DE ORIGEN TURDETANO QUE ALCANZÓ UNA GRAN EXTENSIÓN Y UNA DE LAS MÁS IMPORTANTES DEL BAJO GUADALQUIVIR EN LA ANTIGÜEDAD.

pocas que emitan moneda en este periodo, concretamente ases del tipo de cabeza masculina o femenina junto a racimos de uva en su anverso, y un toro arrodillándose o erguido con creciente lunar en el reverso, lo cual nos indica la posible base de su economía, sustentada en la industria del vino y sus derivados.

Las campañas arqueológicas desarrolladas en el cortijo de Tixe en los años 80 por el Museo Arqueológico de Sevilla, demostraron la relevancia del lugar, fundamentalmente entre los s. I y III, por su amplio desarrollo urbano y monumentalidad. Se documentaron diversos espacios singulares, como fueron las termas, las tabernas, las alfarerías y una extensa necrópolis con tumbas dotadas de riquísimos ajuares.

De época medieval se conservan los restos de una torre de vigilancia, en cuyas proximidades se descubrió la pieza que aquí presentamos.

#### LA ESCULTURA

La pieza fue recuperada por el Sr. Laffita, en circunstancias poco esclarecidas. Sólo sabemos que se encontró a escasa profundidad, en una trinchera abierta al pie de la torre, junto con un capitel jónico, actualmente expuesto en el Museo, en la misma sala que nuestro matrimonio.

A mediados del siglo pasado, también se recuperaron en las proximidades una estatua de togado, tumbas de dimensiones modestas y un relieve que representa a la Loba Capitolina amamantando a Rómulo y Remo, los míticos fundadores de Roma, todo ello alusivo a un ambiente funerario (1).

El grupo de *Oripo* está labrado en un bloque de piedra caliza con unas dimensiones algo menores que el natural (2). En él se representan dos personajes sentados, identificados como apuntamos, con una pareja de esposos, a juzgar por el cariñoso gesto de sus manos: ella descansa su mano derecha sobre la rodilla del varón, y él estrecha con su mano izquierda la de su compañera. La dama viste una amplia túnica talar cubierta por una especie de manto cruzado, siguiendo la moda romana, y él, una túnica corta con mangas, el tradicional *sagum* turdetano, abrochado con gran fíbula



La escultura y el capitel en el caserío de Tixe (Archivo MAS).



La Torre de los Herberos (Hernández Díaz y otros, 1951).

sobre el hombro derecho. Luce un ostentoso anillo en su dedo anular y calza unas botas altas de las denominadas borceguías, ajustadas mediante correas a los tobillos.

Este tipo de representación de mujer y hombre no es frecuente en la estatuaria romana peninsular, por lo que nos encontramos ante una pieza excepcional que posibilita nuevas relecturas desde posiciones de género y parentesco en el marco de las sociedades antiguas en Andalucía.

Su composición posee mucho de conservadurismo, por la rigidez de las figuras y el inmovilismo de sus actitudes, dejando ver un estilo arcaico que se aproxima a la fotografía de tiempos no muy lejanos. Este lenguaje postural es muy habitual en los relieves funerarios romanos de época tardorepublicana, fundamentalmente en estelas, en las que rigidez y frontalidad son rasgos definitorios.

La técnica escultórica es muy sumaria, basada en un cincelado poco profundo, dejando visible en la superficie las huellas del repiqueteado y otras irregularidades de la labra. Estas imperfecciones sin embargo no eran visibles en la estatua acabada, ya que la pieza recibió una capa de estuco y posteriormente una de imprimación rojiza, perceptibles en diversas partes del atuendo de ambos personajes. La parte posterior y los laterales se encuentran trabajados en basto, todo ello indicio de haber estado colocada la escultura ante un paramento para ser únicamente contemplada de frente.

Nuestros personajes debieron de portar algún elemento o atributo específico, a juzgar por los restos de espigas de hierro y restos de plomo, en la mano izquierda del personaje femenino, y en la mano y el pie derechos del varón. Ella pudo sostener un vaso, como símbolo o elemento de ofrenda, aunque el personaje masculino presenta serias dudas al respecto. Su mano se encuentra cerrada, en actitud de sujetar algún objeto, dejando un orificio en el centro para servir de encaje. En el pie, conserva restos de plomo, que sugiere que ese atributo pudo prolongarse hacia esta parte, pudiéndose tratar de una lanza o un arma arrojadiza, objeto relacionado con el estatus del personaje.

En cuanto a la cronología, los autores que se han aproximado a su estudio la sitúan en una franja entre los s. II y I a. C, dentro de las producciones romanas, pero siguiendo una tradición local, de acuerdo al empleo de las calizas blandas, la ejecución técnica y su composición formal, estrechamente ligada al mundo funerario. No obstante, la ausencia de contexto arqueológico impidió avanzar sobre otros aspectos, por lo que durante bastante tiempo su interpretación se limitó a sus aspectos formales en relación con otras esculturas funerarias halladas en el entorno de *Orippe*, de las que este Museo posee numerosos ejemplares.

Pero quizá la pista más fiable y la que más desapercibida pasó para la mayoría de los investigadores, fue el hallazgo del citado capitel junto a la escultura. Se trata de un capitel del tipo jónico liso,

cuyos rasgos lo sitúan a fines de la época republicana. Se compone de un equino liso y abombado, cuyo canal, reducido a una simple moldura en resalte, culmina en los ángulos formando las volutas. Los cojinetes laterales presentan varias acanaladuras horizontales con un balteo liso resaltado en su parte central. El ábaco doblemente moldurado se sitúa sobre el canal de la voluta. Toda la pieza, al igual que la escultura, se hallaba estucada y policromada. Ejemplos similares se localizan en tumbas monumentales de la Península Itálica (Ostia), y otras edificaciones del norte de África (Útica y Timgad).

La circunstancia de hallazgo y el hecho de compartir ambas piezas rasgos muy similares en cuanto a ejecución y técnica, permiten establecer su relación específica formando parte de una misma estructura, que por su tamaño y la rica decoración que presenta, debe corresponder a un mismo complejo monumental, equiparable a un modelo de tumba documentada en el Mediterráneo, concretamente en el mundo romano helenístico durante los s. II-I a. C.

Precisamente en la Península Itálica se conoce un tipo de construcción funeraria, que tiene mucho que ver con ambas piezas y que comenzará su difusión por los territorios incorporados al dominio romano durante el cambio de Era. Ello permitirá ofrecer una restitución verosímil de la tumba original de *Orippe*, que la convierte de momento, en un modelo único en toda la región de la antigua Turdetania.

Necrópolis de Porta Nocera, Pompeya.  
Tumba *PNoc 9 OS*.



### EL MODELO ITÁLICO

A lo largo del siglo II a. C., se desarrolla en Italia por influencia helenística un tipo de tumba monumental, cuyos rasgos primordiales son su emplazamiento sobre un lugar emblemático y visible, y que esté dotada de una fachada formada por un pórtico de columnas y un friso. Se ubican próximas a las vías de acceso a las ciudades y pertenecen a la élite o aristocracia de la ciudad, que adopta ese modelo como vehículo de expresión social.

En el s. I a. C., fundamentalmente en época augustea, evoluciona este modelo arquitectónico, aunque esta vez las tumbas se colocan alineadas a lo largo de las vías principales de acceso a la ciudad, y se intercalan las más monumentales con otras de carácter más modesto. Algunas de esas tumbas incorporan elementos tan novedosos como un banco corrido formando una edícula, capilla, pozo, casa para el guarda y jardín con frutales.

Del mismo modo se conocen ejemplos de sepulcros aislados, dominando una vía importante o en un promontorio destacado de la ciudad, siempre relacionados con personajes destacados de la comunidad.

En base a ello, resulta razonable relacionar nuestra escultura y el capitel con ese ambiente romano de influencia helenística, que incorporó un lenguaje monumental a la arquitectura funeraria para pregonar la categoría y la relevancia de ciertos individuos de la sociedad.

Los ejemplos italianos que podemos traer son muy numerosos, y comparten muchos de estos rasgos formales y arquitectónicos, como es el caso de las ciudades de *Aquileia*, *Sarsina*, *Venfrum* y *Pompeya*.

En la necrópolis de *Porta Nocera* en Pompeya, hallamos un paralelo único que ilustra el posible modelo que pudo tener el Matrimonio de *Oripo* y el capitel jónico dentro de una tumba monumental.

Se trata de un sepulcro con una pareja de esposos sedentes, cuya fecha se sitúa entre mediados del s. I a. C. y mediados del s. I d. C. La edificación está formada por un podio cuadrangular de mampostería y sillarejo, sobre el que se eleva un habitáculo porticado fabricado con ladrillo y cubierto de estuco, donde se alojaban las esculturas. En el frente del podio figuraría el epitafio, labrado sobre una placa cuadrangular.

Todos estos elementos permiten definir en *Oripo* una tumba equiparable a este modelo específico, perteneciente, al igual que en los casos italianos, a una de las familias más ricas de la ciudad. Su emplazamiento con inmejorables garantías de ser contemplada, destaca por su posición elevada sobre un otero junto al río *Baetis*, que actúa como telón de fondo al escenario de la urbe, y la *Vía Augusta*, que se convierte en el auténtico eje vertebrador del área funeraria.

En el caso de la Bética, no se conocen ejemplos específicos, salvo en la *Colonia Salaria* en Úbeda (Jaén), dentro del Alto Guadalquivir, donde se ha podido restituir un tipo de tumba monumental a partir de varios fragmentos escultóricos, epigráficos y arquitectónicos descontextualizados, conservados en el museo de la ciudad. No obstante sí se conocen determinados prototipos monumentales como son las tumbas turriformes. Un caso destacado es la que se erige a los pies del Cerro del Cincho (Arahal, Sevilla), emplazada sobre la vía *Hispalis-Malaca* a su paso por *Basilippo*.

## TALLER Y ENCARGO

Otro aspecto importante corresponde al encargo y al posible artesano que realizó nuestra escultura. Sin duda debió salir de un taller ubicado en la propia *Orippe* o en su entorno inmediato, de acuerdo a los hallazgos de estatuas de este tipo. Sólo un encargo personal en vida por parte de los aquí retratados justifica la presencia de un modelo tan específico y poco habitual, puesto que lo conocido, al menos en las inmediaciones de esta ciudad y el Bajo Guadalquivir, son las damas entronizadas y las fieras en posición agazapada, quizá por su mayor popularidad y aceptación entre las clases pudientes, o quizá por entroncar con antiguas tradiciones locales.

## EL RITUAL FUNERARIO

Por último conviene señalar el ritual funerario practicado con ambos personajes. De acuerdo a las circunstancias del hallazgo no conocemos otros datos de la tumba que permitan conocer si fueron inhumados o incinerados. Ambos ritos convivían durante el periodo en que se fecha la escultura.

Si fueron enterrados con el ritual de la inhumación, los cadáveres habrían sido preparados y colocados en decubito supino, dentro de un catafalco habilitado en el interior o en el entorno del monumento. Ambos personajes estarían acompañados de un rico ajuar,

formado por cerámica de lujo importada, terracotas votivas y otros elementos de prestigio utilizados en la vida cotidiana.

Si en cambio fueron incinerados, ambos personajes habrían sido cremados sobre una pira funeraria, y sus cenizas se habrían depositado en una urna con decoración pintada a bandas, acompañada de un rico ajuar y otros elementos relacionados con el más allá.

Estas características siguen el modelo de otras necrópolis contemporáneas del entorno, muy escasas por el momento, como pueden ser la de Olivar Alto en Utrera, la de Carmona, y todas aquellas relacionadas con figuras de leones y otras representaciones de animales y damas entronizadas.

## CONCLUSIÓN Y TRASCENDENCIA

Estamos por tanto ante una tumba perteneciente a una de las familias más ricas de *Orippe*, que decidió erigir en su memoria un sepulcro acorde a la moda del momento, inspirado en las necrópolis monumentales del Mediterráneo helenístico. Este lenguaje tiene que ver con un nuevo valor social que perseguía recordar a los fallecidos en el mundo de los vivos a través de la imagen y el aspecto monumental.

En su ejecución se advierten síntomas de dos corrientes principales, una local, referida a la forma y al modo de labra, y otra foránea, de origen itálico, referida al

concepto, que hacen de este grupo una pieza fundamental para comprender las transformaciones y adaptaciones de las antiguas sociedades del Bajo Guadalquivir hacia el nuevo modelo romano imperial.

Con la información de que disponemos, no sabemos si ambos personajes son itálicos propiamente dichos, descendientes de itálicos o indígenas completamente romanizados. Para ello hubiera sido conveniente conocer su onomástica y parentesco, aunque no es posible determinar este aspecto ya que no conservamos su epitafio.

Su estudio nos ha permitido conocer diversos aspectos históricos y resaltar la nobleza que transmite su mensaje a partir de un nuevo concepto basado en la imagen. Esta misión alcanza y traspasa el marco temporal, y cobra un especial valor de presente en el Museo Arqueológico de Sevilla, donde ofrece al visitante una imagen de afecto y paridad de los personajes, la primera de la historia, al menos en la región que aquí nos interesa, que es la del Bajo Guadalquivir.

De acuerdo a esta lectura, la escultura que representa al matrimonio sedente de *Orippe*, adquiere un nuevo significado como elemento funerario monumental y simbólico de perpetuación de la memoria, que pretendía que los paseantes y viajeros del entorno de aquella vieja ciudad, recordasen a estos difuntos y, de esta forma, combatir el olvido y asegurar su presencia en el mundo de los vivos.

## BIBLIOGRAFÍA

Bendala Galán, Manuel (1979): "La etapa final de la cultura ibero-turdetana y el impacto romanizador", *La Baja Época de la cultura ibérica*, Actas de la mesa redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Madrid, 33-48, p. 43.

Blech, Michel (1993): "Archäologische Quellen zu den Anfängen der Romanisierung", *Hispania Antiqua*. Denkmäler der Römerzeit, Mainz am Rhein (Trillmich, W. et alii), p. 97.

Cormack, Sarah (2007): "The Tombs at Pompeii", J.J. Dobbins-P.W. Foss (eds.), *The World of Pompeii*, New York 2007, pp. 585-605.

Fernández Gómez, Fernando y otros (1997): *Orippe en la Antigüedad: las excavaciones arqueológicas de 1979 a 1983*, Dos Hermanas, Ayuntamiento de Dos Hermanas.

García y Bellido, Antonio (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 310-311, nº 314, lám. 249.

Gutiérrez Behemerid, M<sup>a</sup> Ángeles (1992): Capiteles romanos de la Península Ibérica, *Studia Archaeologica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 38, nº 118-119.

Hernández Díaz, José y otros (1951): *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, T. III, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, p. 7.

Rodríguez Oliva, Pedro (1996): "Las primeras manifestaciones de la escultura romana en la Hispania meridional", Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania, Masso, J. y Sada, P. (coords), (Tarragona, 1995), Tarragona, pp. 13-30, p. 19-20, fig. 5.

Rodríguez Oliva, Pedro (1998): "La monumentalización en las ciudades del Sur de Hispania entre la República y el Imperio", Mangas, J. (ed.), *Italia e Hispania en la crisis de la República romana*, Actas del III Congreso Hispano-Italiano, (Toledo, 20-24 de septiembre de 1993), Madrid, p. 324.

Noguera Celdrán, José Miguel (2003): "La escultura hispanorromana en piedra de época republicana", Abad Casal, L. (ed.), *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, Actas del Seminario de Arqueología organizado por la Fundación Duques de Soria (Soria, 23-27 de julio de 2001), Alicante, p. 186.

## NOTAS

1. De estas piezas sólo tenemos constancia de la figura de togado, donada al Museo en 1948.

2. Altura = 114 cm.; Anchura = 90 cm.

# ENTREVISTA A JAMES TURRELL

JIMENA BLÁZQUEZ Directora de la fundación NMAC

La entrevista que se incluye en este artículo es un extracto de la que aparece en el catálogo James Turrell, Edizioni Charta, 2009.



James Turrell en la F. Nmac.

PARA ADENTRARNOS DE VERDAD EN EL DOMINIO ESPIRITUAL DEBEMOS ABANDONAR EL MUNDO DE LOS SENTIDOS. ÉSTE ES EL PODER PERO AL MISMO TIEMPO LA LIMITACIÓN DEL ARTE.

DESDE LOS INICIOS DE LA FUNDACIÓN NMAC en el 2001, James Turrell ha sido uno de los artistas con el que siempre quisimos colaborar. Lo que más nos interesaba de su trabajo era la investigación realizada en torno a la percepción de la luz y creímos interesante poder ofrecerle la oportunidad de venir a conocer el cielo de Andalucía, y sobre todo estudiar la luz de la provincia de Cádiz.

No es hasta el 2005 cuando se nos presenta la oportunidad de reunirnos con él en París y poder hacerle una invitación formal a venir a conocer la Fundación NMAC y el cielo de la Costa de la Luz. Desde su primera visita se mostró entusiasta en proponernos un proyecto dentro del contexto geográfico, cultural e histórico en el que nos encontramos. Además, intentó aprovechar esta oportunidad para poder hacer realidad un sueño en el que en un único proyecto podría combinar la forma de la pirámide truncada con la de la estupa, y a su vez concebir un proyecto en el que el público tuviera que adentrarse en el interior de la tierra para acercarse al cielo y al mismo tiempo rodearnos de los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego.

“Second Wind 2005” es el título que Turrell da al proyecto y que significa “segunda energía”. Esta energía oculta es la que se manifiesta en los momentos más inesperados, cuando nos falta el aliento y de repente una fuerza interior nos invade y seguimos adelante todavía con más ánimo. El artista nos quiere transmitir este sentimiento al adentrarnos en la obra y sobre todo al percibir el cambio de color del cielo con la puesta de sol y con el amanecer.

En la siguiente entrevista, realizada en una de las múltiples visitas de James Turrell a la Fundación NMAC a lo largo de los cuatro años de producción del proyecto, hemos

querido profundizar en el proceso creativo del artista intentando que nos explique cómo su experiencia en los años 60 en el Tibet, rescatando a los monjes como piloto de aviones, ha influenciado a su obra, al igual que cómo sus orígenes y creencias cuáqueras son una parte fundamental en su trabajo. En ella hemos querido igualmente indagar en la investigación que lleva realizando desde hace más de treinta años sobre cómo percibimos la luz, el comportamiento de la retina y en cómo estos resultados se ven reflejados en la mayoría de sus *skyspaces* y en particular en el proyecto Roden Crater en el desierto de Arizona, donde vive en la actualidad.

La conversación que refleja este documento nos muestra al artista tal y como es: un hombre sencillo, espiritual, sensible y conectado con la naturaleza, quien a través de su obra quiere acercarnos al cosmos, ponernos el cielo al alcance de la mano, despertar nuestros sentidos y hacernos entender que la Luz es uno de los elixires más preciados que tenemos.

**ALO LARGO DE LA HISTORIA SE OBSERVA UNA COMUNIÓN ENTRE FORMAS ARQUITECTÓNICAS SAGRADAS COMO LAS ESTUPAS, PIRÁMIDES Y MASTABAS; Y EL ESTUDIO Y ADORACIÓN DE LAS ESTRELLAS, EL SOL Y EL COSMOS. DURANTE LA FASE CREATIVA DE LOS PROYECTOS SKYSPACE (ESPACIOS PARA EL CIELO), ¿ESTUDIASTE ESTAS FORMAS ARQUITECTÓNICAS ASÍ COMO SUS USOS?**

Si, las estudié y tengo gran interés en ellas. Me encantan las estupas en general y su relación simbólica con el cosmos. Me fascina Borobudur, Angkor Wat, Pagan, Machu Pichu, las pirámides mayas y egipcias; el Herodión, Old Sarum, y los túmulos de Newgrange y Maes Howe. Mi pensamiento ha estado ciertamente influenciado por esos lugares y sus estructuras. Estos pensamientos encontrarán su concurrencia

principalmente en *Roden Crater*. Por otro lado, las series *skyspace* están relacionadas principalmente con mis ideas sobre los espacios hípetros tanto de Amarna como los griegos, donde el espacio está incluido en la estructura del templo. Sólo en los *skyspaces* con estupa dichas influencias se mezclan. En su caso el espacio hípetro que incluye el cielo está dentro de la forma de la estupa, incluida dentro del espacio negativo (aire) de la pirámide truncada.

**¿SIENTES QUE DE ALGUNA MANERA LA RELACIÓN ENTRE ARQUITECTURA Y RELIGIÓN ESTÁ PRESENTE EN TU TRABAJO?**

No pretendo fomentar ninguna religión en especial. Creo que la búsqueda espiritual alcanzada por nuestras vidas es ayudada por el arte y la arquitectura que hacen referencia a lo que está más allá.

**¿CÓMO CREES QUE ES NUESTRA CONEXIÓN CON LA TIERRA Y EL COSMOS?**

Hubo un tiempo en el cual el hombre estaba más pendiente del movimiento del sol, de las estrellas... y se puede decir que los calendarios de las distintas civilizaciones como la Maya, la Egipcia e incluso la Cristiana están basados en las posiciones y movimientos de los planetas. Vivimos en una época que ha perdido la conexión.

**¿NOS PERCATAMOS DE QUE NOS ESTAMOS DISTANCIANDO DE LA NATURALEZA Y LAS CONSECUENCIAS QUE ESTO CONLLEVA?**

El sentir que somos parte de la Naturaleza es la gran vanidad del hombre. Y después de sufrir huracanes, tsunamis, terremotos y avalanchas de lava, sin mencionar los efectos del calentamiento global, a veces nos acordamos de la presencia de la Naturaleza. Mi gran esperanza es tener un trabajo que a pequeña escala



James Turrell, Second Wind 2005 (2009).  
Fundación NMAC, Cádiz, Spain. (Vista de la  
stupa) © Florian Holzherr.

James Turrell, Second Wind 2005 (2009).  
Fundación NMAC, Cádiz, Spain. (Vista desde el  
exterior) © Florian Holzherr.



nos reconecte con nuestra auténtica naturaleza investigando delicadamente la idea de percepción dentro de la llamada 'Naturaleza' que reside fuera de nosotros.

A TRAVÉS DE LOS *SKYSPACES*, ¿INTENTAS DE ALGUNA MANERA REMEMORAR ESTA UNIÓN Y QUE SEAMOS MÁS CONSCIENTES DE NUESTRA SITUACIÓN?

Sí. Casi lo primero que te das cuenta en el *skyspace* es que el cielo, que siempre parece estar lejos de nosotros, se acerca y toma contacto con la apertura del espacio, pareciendo cercano. En el cráter esta noción se amplía acercándonos a acontecimientos que ocurren en el cosmos y aproximándonos a nuestro espacio vital. Así conseguimos que el

cosmos pase a formar parte de nuestro territorio vital.

DURANTE TU ESTANCIA EN EL TIBET TRABAJANDO COMO PILOTO PUDISTE APRECIAR Y ENTRAR EN CONTACTO CON RELIGIONES COMO EL BUDISMO Y EL BRAHMANISMO. TÚ DESCIENDES DE UNA FAMILIA CUÁQUERA TRADICIONAL. LA MAYOR PARTE DE ESAS RELIGIONES SE CARACTERIZAN POR UNA MEDITACIÓN INTERIOR. VEO LAS CÁMARAS DE LOS *SKYSPACES* COMO UNA ESPECIE DE SALA DE MEDITACIÓN DONDE UNO TOMA CONCIENCIA DE LO QUE LE RODEA, UN LUGAR DE SILENCIO DONDE SE EXPERIMENTA CON LOS SENTIDOS. ¿CREEES QUE DURANTE LA IDEACIÓN DE ESTOS PROYECTOS HAS SIDO INFLUENCIADO POR TU BAGAJE RELIGIOSO Y TU INTERÉS EN LAS RELIGIONES?

No se trata tanto de la meditación sino de la disolución del 'uno mismo' en el 'vacío luminoso'. Los cuáqueros comparten ciertas similitudes con este pensamiento porque usan la meditación para adentrarse y 'saludar a la luz'. Sin embargo, diría que el 'uno mismo' siempre tuvo mayor importancia en las religiones occidentales. Es factible que una experiencia en el mundo físico nos depare un sentido espiritual pero para adentrarnos de verdad en el dominio espiritual debemos abandonar el mundo de los sentidos. Éste es el poder pero al mismo tiempo la limitación del Arte.

ES DIFÍCIL ENTENDER LA EXPERIENCIA VIVIDA CUANDO ACCEDES A UN *SKYSPACE*,

MUCHAS DE MIS OBRAS NO SE REVELAN HASTA QUE APARECE LA PENUMBRA. HASTA ESE MOMENTO EXISTEN MÁS COMO ESCULTURAS O COMO FORMAS ARQUITECTÓNICAS.

PUESTO QUE PARA ACERCARSE A OBSERVAR EL CIELO PRIMERO HAY QUE ADENTRARSE EN EL ESPACIO INTERIOR Y DISPONERSE A UNA INTROSPECCIÓN. ES LA MISMA IDEA QUE EL PROYECTO DE ESTUPA PARA NMAC Y RODEN CRATER DONDE UNO VA BAJO TIERRA PARA VER Y SER CONECTADO CON EL CIELO. ¿NO ES UNA PARADOJA? ¿NOS PUEDES EXPLICAR ALGO MÁS DE ESTAS RELACIONES INTERNAS Y EXTERNAS?

¿Por qué adentrarse para mirar hacia fuera? Entramos para conseguir un 'punto de vista'. Salimos para conseguir una introspección. Relacionado con este tema, sería bueno leer el Libro Séptimo de La República de Platón donde nos encontramos en una cueva con las espaldas a nuestra realidad notando las imágenes reflejadas y boca abajo del exterior. Es un goce el poder mostrar esta analogía que alude a las imperfecciones de la percepción y la inseparable naturaleza de lo percibido y el perceptor.

PODRÍAMOS DECIR QUE ES COMO EXPERIMENTAR LA IDEA DE ESTAR DENTRO DE UNA VASIJAS, DE ENTRAR PARA VER EL EXTERIOR, ¿NO ES ASÍ?

El alma se aloja en el cuerpo. Y nosotros nos alojamos en estas casas o estructuras que creamos. Así se puede producir la revelación acerca de la verdadera naturaleza sensorial del acto de sentir. La paradoja estriba en el entrar para observar el exterior. El viaje al interior es similar a un estado de meditación donde uno se adentra en su interior para obtener una mejor idea de sí mismo. Es la misma idea que con los viajes: uno cree que viaja para conocer más de cerca otras culturas pero en realidad lo que aprende es a conocer mejor su propia cultura.

El recipiente actúa como contenedor. Es el mismo principio que rige el alojamiento del alma en nuestro cuerpo. Así, el cuerpo es análogo al recipiente como contenedor (o la estupa).

¿CUÁLES SON LOS CONDICIONANTES PREVIOS DE VER Y LOS LÍMITES DE LA PERCEPCIÓN? ¿CUÁNTO INFLUYE NUESTRO CONOCIMIENTO EN NUESTRA VISIÓN?

El hombre, como criatura que es, tiene límites en su percepción. Por ejemplo, existe un nivel de luz tal que una vez que se reduce es imposible ver. Existen ciertas

longitudes de onda por encima y por debajo de nuestra capacidad de visión.

También existe la percepción con prejuicios, interesada. Hay maneras de percibir que han sido aprendidas. Por ejemplo, vemos el color rojo como cálido y el azul como frío cuando podría ser al revés. Dentro de los límites de nuestra percepción existen estas anomalías de percepción interesada o maneras de percibir que nos limitan. En determinadas ocasiones es tarea del artista recordarnos las posibles limitaciones de las formas de percepción que hemos aprendido inintencionadamente.

¿CREES QUE VEMOS SOLAMENTE CON LOS OJOS, O TAMBIÉN A TRAVÉS DE LA MENTE Y EL CUERPO?

La mente reordena lo que ven los ojos para crear la realidad dentro de la que vivimos. El mundo real es totalmente sensible a la luz y es precisamente a través de la piel donde absorbemos la luz en forma de vitamina D. El ojo es la parte del cerebro más expuesta. Incluso se asemeja físicamente al cerebro. Somos muy conscientes de la sensibilidad de los ojos. No estamos hechos para observar la luz de forma directa. Estamos hechos para observar la luz en la penumbra, la luz de la cueva. Con el sol de mediodía la pupila se contrae tanto que está casi cerrada. Entornamos los ojos y llevamos gafas de sol. Solamente cuando se reduce el nivel de luz la pupila se abre y podemos sentir con los ojos. Muchas de mis obras no se revelan hasta que aparece la penumbra. Hasta ese momento existen más como esculturas o como formas arquitectónicas, pero despiertan cuando los niveles de luz son bajos. Con estos bajos niveles la pupila se abre, y el ojo funciona como captor. En ese momento experimentamos la sensación sensual de la luz.

El cerebro comienza en el ojo. Ahí mismo empieza a interpretar la realidad. Hay otras células en la piel que pueden detectar el color. Puedo mostrarte cómo detectar el color a través de las células de la piel, que son sensibles al color y al ultravioleta. La frente, la nuca, la parte interior de la rodilla, la palma de las manos, son zonas del cuerpo donde se puede mostrar la sensibilidad a la luz.

USO LA LUZ DE LA MISMA MANERA QUE SE OBSERVA EN LOS SUEÑOS LÚCIDOS, CONECTANDO LO MATERIAL CON LO INMATERIAL, LO VISIBLE CON LO INVISIBLE.

Creo que las personas deben ser tratadas con la luz. Está demostrado que necesitamos la luz para sobrevivir. Existe un equilibrio de luz dentro del espectro, y nuestro comportamiento cambia cuando se limita a ciertas zonas de él. Debemos encontrar el equilibrio, de la misma manera que lo hacemos con las proteínas, los hidratos de carbono y los vegetales en ámbito nutritivo.

Los colores de la luz tienen un sonido asociado, es un fenómeno sensorial llamado sinestesia. Por ejemplo, al mostrar un limón inmediatamente sientes el sabor en la boca. Es un claro ejemplo de la visión afectando otro sentido.

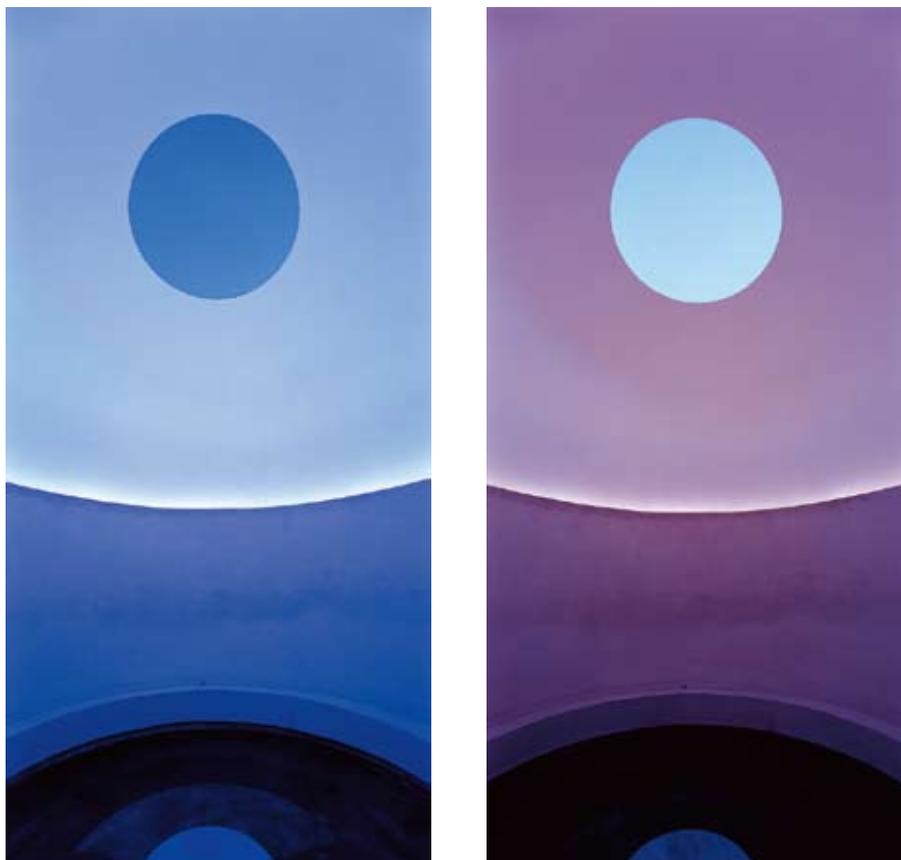
Existe un mundo ahí fuera que estamos intentado sentir y sin embargo nos vemos limitados con órganos sensoriales imperfectos. Tratamos de obtener información del mundo "exterior" con unos sentidos que poseen un ancho de banda muy limitado. Percibimos con un pequeño número de sentidos. El olfato trae a la memoria más datos que cualquier otro, como la vista o el oído. Y con estos sentidos imperfectos construimos una realidad en la cual vivimos. Es un fundamento del arte el hacernos conscientes de este proceso.

¿ESTÁS DE ALGUNA MANERA TRAYENDO LO INVISIBLE A LA VISTA?

Estoy interesado en aquello que está debajo y en lo que vemos con los ojos cerrados. Algunas veces la luz que utilizo parece habitar el espacio de manera que casi puede tocarse; es más una luz vista con los ojos cerrados (la que vemos en los sueños) que la luz vista como normalmente la usamos. Esto es debido a que empleamos la luz para iluminar cosas. Estoy interesado en la luz como objeto. No estoy tan interesado en aquello que la luz ilumina como en la revelación de la luz en sí misma. Uso la luz de la misma manera que se observa en los sueños lúcidos, conectando lo material con lo inmaterial, lo visible con lo invisible.

ACERCA DEL PROYECTO NMAC *SECOND WIND 2005*

¿CÓMO TE HA INFLUIDO EL ENTORNO A LA HORA DE DISEÑAR EL PROYECTO *SKYSPACE* DE LA FUNDACIÓN NMAC?



James Turrell, *Second Wind* 2005 (2009). Fundación NMAC, Cádiz, Spain. (Óculo) © Florian Holzherr.

La topografía de NMAC y la posibilidad de acercarme a la colina desde abajo me dio pie a realizar uno de los trabajos del trío de pirámides-estupa. Tendré una pirámide-estupa completamente enterrada en el *Roden Crater* y una totalmente expuesta en la National Gallery de Canberra en Australia. La de NMAC está parcialmente enterrada en la falda de la colina y es única por su situación dentro del entorno.

**VOLVIENDO A LA PRIMERA CUESTIÓN, ¿QUÉ FORMAS ARQUITECTÓNICAS TE HAN INFLUENCIADO EN EL DISEÑO DEL SKYSPACE DE NMAC?**

He combinado dos de las formas arquitectónicas sagradas: la estupa y la pirámide. Hasta ahora he utilizado la forma de la estupa en dos proyectos además del de la fundación NMAC: el Museo De Young de San Francisco y el Roden Crater; aquí se combinan esas formas para lograr el sentido del espacio y forma que deseaba. La forma piramidal ha sido también usada en el Jardín de Cielo Irlandés.

**OBSERVO QUE LA COMPLEJIDAD DEL PROYECTO NMAC RADICA EN LA PRESENCIA DE LOS CUATRO ELEMENTOS.**

Sí. Tierra, fuego, aire y agua obtienen una presencia importante en el proyecto a través del uso de los materiales, la combinación de colores y formas. Dicha combinación dirige al observador a percibir los colores cambiantes del cielo.

Me gusta trabajar con los cuatro elementos. La luz para mí es una forma de elixir, un tesoro máspreciado que el oro o la plata.

**¿CREES QUE TUS ACCIONES CONFIGURAN AL CIELO Y SU FORMA?**

Creo que modelo nuestra percepción del cielo, su color y su transparencia/opacidad. No nos percatamos de que damos al cielo su color. Esto es así porque si cambio el contexto de la percepción puedo afectar la manera de sentir el color y la forma del cielo.

**EL TÍTULO DEL PROYECTO, *SECOND WIND*, SURGIÓ CASI AL FINAL DE LA PRODUCCIÓN DE LA OBRA. ¿QUÉ SIGNIFICA PARA TI?**

*Second Wind* en nuestra cultura significa una nueva energía, una nueva oportunidad. Algunas veces uno se encuentra cansado después de un ejercicio físico, pero de repente adquiere una nueva vida, una nueva energía, que desconocíamos que estuviera ahí. Este es el "segundo viento". Creí que este título funcionaría muy bien para el proyecto NMAC.

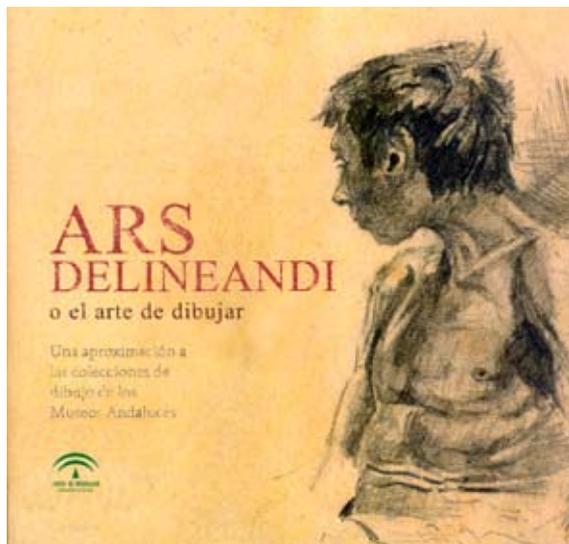
Creo que el arte es una carrera de fondo. La plenitud solo llega a largo plazo, tardando tiempo en revelarse y ejerciendo el tiempo como juez.

*Second Wind* es parte de mis *skyspaces*. En 2011 publicaré un catálogo para la retrospectiva del Guggenheim. Todos estos proyectos estarán documentados. Este libro-pasaporte establecerá un nexo entre los diferentes espacios para el cielo. El hecho de completar los sellos de visita en el pasaporte permitirá ser nuestro invitado en el *Roden Crater*.

# ARS DELINEANDI O EL ARTE DE DIBUJAR. UNA APROXIMACIÓN A LAS COLECCIONES DE DIBUJO DE LOS MUSEOS ANDALUCES

EDITA: MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA  
 CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA  
 GRANADA 2009

RICARDO TENORIO Director del Museo de Bellas Artes de Granada



SUTIL Y DELICADO, VIGOROSO y enérgico, firme y decidido, rápido y abocetado o minucioso y acabado, .... pero siempre frágil. El dibujo, como otras artes, puede adoptar multitud de apariencias y resoluciones, tantas como manos lo tracen o como fines lo requieran.

*Ars Delineandi o el arte de dibujar* constituye, como el propio subtítulo indica, una aproximación a las colecciones de dibujo de los museos gestionados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Un intento de dar a conocer la variedad y realidad de estas colecciones, que, por la fragilidad del soporte, raramente se exponen o, cuando lo hacen, lo es por un periodo reducido de tiempo, tras el cual vuelven a sus carpetas y planeros donde con especial mimo quedan resguardados de los agentes que puedan deteriorarlos.

A excepción del Museo de Bellas Artes de Córdoba, que expone rotativamente sus fondos de dibujo en una sala especialmente acondicionada para ello, el resto de museos sólo ha expuesto una selección en contadas ocasiones. *Ars Delineandi* constituye por tanto un momento único al exponer de forma conjunta lo más representativo de cada uno de los museos. En esta ocasión el protagonismo que se le presupone a las obras o los artistas que participan en la exposición cede su puesto a los museos, ya que el objetivo principal es difundir las colecciones que estos museos custodian, conservan, investigan y, como en el caso cordobés, siguen incrementando.

El catálogo sigue los mismos principios que inspiraron la exposición, de ahí que esté estructurado en tantos capítulos

como secciones tiene aquélla. Redactado por los directores y directoras de los museos, o, en su defecto, por los responsables de la conservación de estos fondos, nos introduce en el conocimiento de sus respectivas colecciones, tratando aspectos tales como su origen, formación, dimensión y autores y obras más destacados. En definitiva, se trata de presentar al lector lo más representativo de las colecciones de dibujo del Museo de Cádiz, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Granada, Museo de Jaén, Museo de Málaga y Museo de Bellas Artes de Sevilla.

A través de sus páginas descubriremos piezas singulares como los tres dibujos juveniles de Picasso procedentes del Museo de Málaga —los únicos de este autor que se conservan en el conjunto de las colecciones—, los dibujos inéditos de Carlos Luis de Ribera pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Granada, o los realizados por José María López Mezquita a sus tempranos ocho años de edad. En el catálogo se recogen también obras de otros autores que participan en la exposición, tan variados y distantes en el tiempo como Pedro de Campaña, Rómulo Cincinato, José de Ribera, Alonso Cano, Pedro Atanasio Bocanegra Antonio García Reinoso, Pérez Ruano, Lucas Valdés Carrasquilla, Manuel Salvador Carmona, Antonio María Esquivel, Mariano Fortuny, Francisco Domínguez Marqués, Roberto Domingo Fallola, José Jiménez Aranda, José Villegas Cordero, Salvador Viniestra, Joaquín Sorolla, Rafael Romero de Torres, Gonzalo de Bilbao, Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana,

Daniel Vázquez Díaz, Rafael Zabaleta, Gabriel Morcillo y Manuel Ángeles Ortiz.

En definitiva, un amplio elenco de autores y obras que van desde el siglo XVI al siglo XX, a través del cual podemos hacer un recorrido por la gran variedad de técnicas empleadas en el dibujo así como por los distintos fines para los que se ha utilizado: desde el uso del dibujo como método de aprendizaje previo a la introducción de la pintura, la plasmación de una idea compositiva, el apunte de un detalle captado del natural, el boceto preparatorio, el diseño arquitectónico; hasta llegar al dibujo como obra definitiva convertido en obra de arte por derecho propio.

De modo previo a los capítulos dedicados a cada uno de los museos, en *Trazos de identidad* el profesor Benito Navarrete Prieto nos introduce en el papel de dibujo en España, reivindicando una significación que la historiografía tradicional le negó hasta que Alfonso Pérez Sánchez y Diego Angulo abrieron la brecha al iniciar, con sus primeros y concienzudos estudios acerca del hasta entonces denostado dibujo español, las investigaciones posteriores.

Cada día más valorado por la frescura que deriva de su inmediatez y por ser la primera representación material de una idea que surge del intelecto, el dibujo, al igual que el trazo caligráfico, constituye un rasgo personal e inconfundible que identifica al artista, su genio y su temperamento artístico.

# ADMINISTRACIÓN Y DIRECCIÓN DE LOS MUSEOS: ASPECTOS JURÍDICOS

EDITOR LLUIS PEÑUELAS I REIXACH

IGNACIO PÉREZ DE AYALA BASÁÑEZ Abogado y colaborador de la Dirección General de Museos y Arte Emergente



ESTA AMBICIOSA OBRA, creación de un nutrido grupo de abogados del bufete Roca Junyent y otros colaboradores, responde a la idea de facilitar a los directores, administradores, asesores legales y demás personas encargadas de llevar a cabo la gestión de las entidades museísticas, la solución a multitud de los problemas que se les van a presentar en su quehacer diario.

Viene estructurada la obra en cuatro grandes apartados o áreas, que cumplen con el objetivo de sistematizar los diferentes aspectos a tratar. En este sentido.

El Libro I, comprende una aproximación al concepto jurídico de museo y las fuentes normativas de su regulación, así como el movimiento de bienes culturales, tanto internacional como nacional y autonómica.

Los Libros II y III, sistematizan los elementos objetivo y subjetivo de los museos, tales como titularidad, órganos de gestión o relaciones con los empleados en la primera de sus vertientes, o en relación con la segunda, sobre la colección y los elementos patrimoniales que sobre la misma se van a plantear, tales como adquisiciones, cesiones, aseguramiento o tributación.

Por último se establece en el Libro IV, el análisis del elemento funcional de los museos, en el cual, además del tratamiento de las materias propias como regulación de accesos y visitas, gestión de datos de carácter personal o cuestiones relativas a propiedad intelectual, se incluyen otros apartados a modo de "cajón

de sastre", quizá rompiendo en parte la impecable sistemática del mismo.

En definitiva, estamos ante una obra completa y rigurosa, pero a la vez asequible, cuya lectura o consulta va a permitir el acercamiento y la comprensión de determinadas cuestiones relativas al normal desarrollo de la vida de cualquier institución museística, siendo por tanto una eficaz herramienta de apoyo en la, sin duda, compleja labor de todas aquellas personas relacionadas directa o indirectamente con las instituciones museísticas.

# PROGRAMACIÓN DE MUSEOS Y CENTROS GESTIONADOS POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS Y ARTE EMERGENTE. CONSEJERÍA DE CULTURA

## OCTUBRE-DICIEMBRE 2009

Más información en [www.museosdeandalucia.es](http://www.museosdeandalucia.es)

### MUSEO DE ALMERÍA

*La pieza del mes.* Actividad. Un jueves al mes, un especialista, nos acercará a la historia de una de las piezas seleccionadas del museo. • 22 de octubre, 26 de noviembre y 17 de diciembre.

*Talleres de Otoño en el Museo de Almería.* Actividad. Talleres Didácticos para escolares donde se aprenderá a modelar cerámica, moler el grano, trabajar el esparto, que es un telar y qué abalorios y adornos utilizaron nuestros antepasados. • Sábados en el Museo de Almería desde el 10 de octubre al 5 de diciembre en horario de 10.30 a 13 horas. Todos son gratuitos. Previa cita telefónica con el Museo.

*Visita el Museo con Arqueología en Juego.* Actividad. • Todo el año.

*Miralles. Al dictado de la naturaleza.* Exposición. • 24 de septiembre a 10 de noviembre.

*Suite Vollard de Picasso.* Exposición. 100 grabados de Picasso realizados entre 1930–1937. • 17 de noviembre a 14 de febrero de 2010.

*Ciclo de cine Derechos humanos, organizado por Amnistía Internacional Almería.* • Todos los viernes de octubre a las 20.30 horas.

*IX Ciclo de cine ferroviario.* • Todos los viernes de noviembre a las 19 horas.

*Programación de Cine de la Filmoteca de Andalucía en el Museo de Almería.* • Todos los miércoles en el Salón de Actos del Museo a las 22 horas, del 22-07–2009 al 31-12–2009.

**Ciclos**  
– *Producciones andaluzas*  
La Filmoteca ofrecerá en este ciclo la variedad de obras realizadas en Andalucía.

– *Cine recuperado*  
Películas que han sido recientemente restauradas.

– *Almería, escenario de cine*  
Este ciclo repasará algunas de las más emblemáticas producciones rodadas en Almería.

– *Estreno*  
Títulos que han sido concebidos y exhibidos en formatos digitales.

### CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA

*Contenidas/desatadas/ellas (Emma Fernández).* Exposición. • Del 28 de septiembre al 15 de noviembre.

*Eugene Smith: Más real que la realidad.* Exposición. • Octubre-diciembre.

### MUSEO DE CÁDIZ

*El museo en familia “El museo bajo tus pies”.* Actividad. Descubre la historia de Cádiz. • Segundo y último domingo del mes. Cita previa.

*Arte Contemporáneo para niños.* Actividad. Los guías voluntarios se encargan de realizar visitas para el alumnado de Educación Primaria. • Todo el año.

*Visitas guiadas a las colecciones del museo.* Actividad. • Todo el año. Visitas guiadas para visitantes individuales a la colección permanente, martes 11.30 y 13 horas.

*Invitados en el Museo.* Exposición. Piezas invitadas presentadas en exposición temporal. Consultar la web del museo.

*Manuel de Falla y Wanda Landowska: encrucijadas sobre un teclado.* Exposición sobre la vida y obra del compositor gaditano Manuel de Falla. • 20 de noviembre–20 de diciembre.

*C.S.I. Museo ¡Vuelven los detectives escolares!* Actividad dirigida a escolares de Educación Primaria de la provincia de Cádiz. • Días 18, 19, 25, y 26 de noviembre, y días 2 y 3 de diciembre, en dos sesiones, a las 10 y 11.30 horas.

*La pieza del mes.* Actividad. • 18 de octubre, 15 de noviembre y 13 de diciembre a las 12.30 horas.

*Taller infantil de mosaicos.* Actividad basada en el milenario arte del mosaico dirigida a niños entre cuatro y ocho años. • 17, 18, 19 y 20 de diciembre. Cita previa.

*Ciudadano 1808–1869.* El nacimiento de la política en España. Exposición. • 22 de octubre–17 de enero.

*Concurso infantil de postales navideñas: ¿Nos dibujas una postal de Navidad?* Actividad. • Plazo de participación de 15 de octubre–al 15 de noviembre. Exposición de los trabajos. 21 de diciembre.

### MUSEO DE HUELVA

*El museo oculto.* Actividad. Visita en el Museo de Huelva, “lo que no se ve”. • Todo el año.

*Una mirada protagonista. La pieza del mes.* Actividad. • Enero-diciembre, el último martes de cada mes a las 19 horas.

*Sorolla y sus contemporáneos.* Exposición. Muestra de las obras del genial pintor Sorolla, junto a algunos de sus contemporáneos como Zuloaga. • 20 de octubre al 20 de noviembre.

*Archivo de la familia Albelda.* Exposición. • 5 de noviembre a 6 de diciembre.

*Maestros y Discípulos. El Arte Contemporáneo en Huelva.* Exposición. • 9 de diciembre de 2009 a 7 de febrero de 2010.

*Víctor Pulido.* Exposición. • 3 de diciembre de 2009 a 7 de febrero de 2010.

*Ángela Lergo. Todos los momentos vividos.* Instalación y performance. • 7–25 octubre.

*Noelia García Bandera. Comer estopa, comer petróleo, escupir fuego.* Exposición. • 4–22 noviembre.

### MUSEO DE JAÉN

*Dibujos del Legado Gómez Moreno.* Exposición. • Del 1 de octubre al 8 de noviembre.

*Taller de cerámica (modelado y restauración).* Talleres didácticos abiertos a público infantil y adulto. • Octubre, cita previa en el museo.

*Los jueves en el museo.* Actividad. Ciclo de conferencias en las que se tratan temas de interés para Jaén. • Octubre.

Espacio Dedicado. Otoño-invierno. Exposición. *Teresa Condeminas Soler. “El espejo”.* • Del 22 de septiembre al 22 de noviembre.

*El Papel del Museo: jornadas de difusión de la obra gráfica en el Museo de Jaén.* Actividad. • Del 12 al 19 de noviembre.

Espacio Dedicado. Otoño-invierno. Exposición. *Figura de Venus. Siglo I d. C.* • Del 24 de noviembre al 24 de enero.

### MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LINARES

*IV taller de cerámica prehistórica.* Actividad. • Del 22 de septiembre a 12 de noviembre.

## MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ÚBEDA

*El epicentro en el museo.* Actividad. Visita a distintos edificios integrantes del patrimonio histórico de Úbeda. • Sábados a las 11.30 horas.

*Taller de prehistoria.* Actividad. • Del 15 de septiembre al 18 de diciembre.

## MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

*Enjoy-a.* Exposición sobre la historia de la joyería desde el Neolítico hasta la Baja Edad Media. • Del 23 de septiembre al 14 de octubre. Horario habitual del Museo.

*Blanco, verde, negro.* Exposición sobre la cerámica verde y manganeso califal. • Desde 1 de octubre.

*El patio de mi casa.* Exposición. Interpretación contemporánea de la función y el uso del patio a través de instalaciones artísticas en dos de los patios del Museo. • A partir de octubre.

*Música Maestro.* Taller para escolares de Educación Primaria. • Octubre y noviembre. Miércoles. Pases a las 10 y a las 12 horas. Concertar cita previa.

*La Memoria del Museo.* Taller para escolares de E.S.O. • Octubre y noviembre. Viernes. Pases a las 10 y a las 12 horas. Concertar cita previa.

*Cuentos animados.* Talleres para niños de 5 a 12 años acompañados de sus padres. • Octubre y noviembre. Sábados. Pase a las 12 horas. Concertar cita previa.

*La carrera tecnológica.* Actividad. Visita guiada a través de los grandes avances tecnológicos de las diferentes épocas representadas en el Museo. • Escolares de ESO y Bachillerato y público general. Noviembre. Concertar cita previa.

*La pieza del mes.* Actividad. Presentación de piezas especialmente significativas de reciente ingreso en los fondos del Museo. • Todos los domingos de octubre a diciembre, 13 horas.

## MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

*La memoria de Madinat al-Zahra en el museo de Bellas Artes de Córdoba.* Exposición. • Octubre de 2009 a marzo de 2010.

*Actividades para familias. Sabadeo en el Museo.* Programa de actividades didácticas dirigidas a familias, formado por los

siguientes talleres: 1. Pintores del cielo. 2. Arte en movimiento. 3. Un rato con el retrato. 4. Pintores de ayer y hoy. • Sábados.

*Actividades escolares para Educación Infantil.* Actividad previa cita con el museo. • Miércoles en dos pases, 1º pase de 10 a 11.30 horas y 2º pase de 12 a 13.30 horas.

*Actividades escolares para Educación Primaria.* Previa cita con el museo. • Los jueves en dos pases, 1º pase de 10 a 11.30 horas y 2º pase de 12 a 13.30 horas.

*Actividad para los niños del hospital.* • Un día al mes.

## FILMOTECA DE ANDALUCÍA. CÓRDOBA

*Forum Filmoteca.* Filmoteca de Andalucía plantea este espacio para establecer un debate abierto tras las películas. • Octubre de 2008 hasta diciembre de 2009.

*Viernes estreno 2009.* Cita con la actualidad cinematográfica. • Enero hasta diciembre de 2009.

*Centenario Elia Kazan.* Espacio dedicado a los Grandes Nombres Propios de la Historia del Cine, cuyas obra se proyectarán en versión original subtitulada. En este caso, las obras de Elia Kazan. • De septiembre a diciembre 2009.

## MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE GRANADA

*La pieza del mes.* Actividad. "Estatuaria romana: la matrona de Almuñécar" Santiago Moreno Pérez. • 31 de octubre 12.30 horas. "La lámparas de Medina Elvira" Carlos Vilchez. • 28 de noviembre 12.30 horas. "La cerámica de Elvira" Antonio Malpica. • 19 de diciembre 12.30 horas.

## MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

*Creadoras del siglo XX.* Exposición compuesta por obras contemporáneas realizadas por mujeres. Entre las artistas representadas se encuentran: Maruja Mallo, Frida Khalo, Olga Sachorff, María Blanchard, María Moreno, Carmen Laffón, Paula Rego, Soledad Sevilla... • De octubre a enero de 2010.

*Visitas guiadas temáticas al Museo.* Actividad. Visitas gratuitas al Museo impartidas por Antonio Callejón Peláez y Teresa Megías Gámiz, que, a través de interesantes temas monográficos, interpretarán las obras del museo. • 4, 11, 18, 25 de octubre y

1, 8, 15, 22, 29 de noviembre, a las 12 horas.

*Programa educativo "con-ARTE".* Actividad. • Previa cita con el museo. De lunes a viernes de 9.30 a 13.30 horas.

## MUSEO CASA DE LOS TIROS DE GRANADA

*Exposiciones de mujeres.* Serie de exposiciones que tienen como objetivo homenajear a la mujer en distintos aspectos de la creación artística. Se destina cada uno de los meses del año a una serie de artistas que han sido invitadas por el Museo a desplegar su capacidad creativa en distintas materias (grabado, cerámica, multimedia).

– *La mujer en el grabado japonés del siglo XIX. Teiko Mori.* Exposición. • Del 2 de octubre al 1 de noviembre.

– *La escultura de Esperanza Romero en la búsqueda de una expresión plástica.* Exposición. • Del 5 de noviembre al 8 de diciembre.

– *María José de Córdoba: el metacrilato como matriz y trabajos multimedia.* Exposición. • Del 17 de diciembre de 2009 al 17 de enero de 2010.

*Ciclo Música en los Monumentos.* Actividad. • Octubre y noviembre; programa por definir. Consultar la web del Museo.

*Ciclo Los martes de la Cuadra Dorada.* Actividad. Presentación de libros y debates a cargo del Centro Andaluz de las Letras.

## FILMOTECA DE ANDALUCÍA. GRANADA

*Viernes estreno 2009.* • Desde enero hasta diciembre de 2009.

## MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

*El Carambolo. 50 años de un tesoro.* Exposición. • Octubre 2009-enero 2010.

*La pieza del mes.* Actividad. Ciclo de charlas de profesores y profesionales. • Un sábado al mes. 12.30 horas. 17 de octubre, 14 de noviembre, 12 de diciembre, 16 de enero 2010.

*Diálogos en el Museo.* Actividad. Coloquio con motivo del aniversario de la creación del Museo. Museo Arqueológico de Sevilla. • Noviembre.

## MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

*Los primeros viernes del mes, flamenco.* Actividad. Actuaciones de cante y baile flamencos. • Primer viernes de cada mes a las 21 horas.

*Talleres Pedagógicos para escolares de primaria.* "La casa desordenada" para alumnos del primer ciclo. "De la aceituna al aceite" para alumnos del segundo ciclo. "El ciclo del trigo" para alumnos del tercer ciclo. • De martes a viernes. Durante el curso escolar.

*Postales a principios del siglo XX.* Exposición. • Noviembre-abril 2010.

## MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

*Casa de Alba.* Exposición. Selección de 40 obras de pintura y escultura depositadas en el Palacio de Liria de Madrid. • 15 de octubre de 2009 al 10 de enero de 2010. Visitas guiadas a la exposición. Para público general, de martes a sábado a las 12 y a las 18 horas. Para grupos contactar telefónicamente.

*Programas para familias.* Actividad. "Cuentacuentos" y "Una obra de nuestro museo". • Sábados, a partir del 17 de octubre.

*Visitas guiadas a la colección permanente.* Actividad. Visitas a cargo de guías voluntarios de la Asociación de Amigos del Museo. • Un día al mes con cita previa en el teléfono del museo. Para grupos de adultos contactar telefónicamente.

*Mirar un cuadro.* Actividad. Ciclo en el que se pretende dar a conocer de manera más detallada una obra de los fondos del museo. • 18 octubre, 15 de noviembre y 13 de diciembre, a las 12 horas.

*La obra invitada.* Exposición. Ciclo estable del museo por medio del cual se expone una pieza procedente de otra institución o colección. En esta ocasión, tres obras procedentes del retablo de la Purificación de Pedro de Campaña realizado entre 1553 y 1556. • Hasta noviembre 2009.

## ESPACIO INICIARTE

*La socialización del arte o el sistema de protección de testigos.* Exposición. Un proyecto de Santiago Cirugeda para Espacio IniciarTE. • Del 16 de septiembre al 15 de noviembre.

*Over the game.* Exposición. Comisariado por Zemos98 + Flavio Escribano. • Noviembre 2009.



# SUSCRIPCIÓN

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

## MODALIDAD DE SUSCRIPCIÓN Y NÚMEROS ATRASADOS

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

**EL PRECIO DE SUSCRIPCIÓN ES:**  
España: 15 euros / 3 números.  
Europa y América: 30 euros / 3 números.

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

## SOLICITUD DE SUSCRIPCIÓN

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

Titulación Académica-Profesión NIF

Dirección

C.P.  Ciudad  Provincia  País

Teléfono  Fax  Correo-e

## SUSCRIPCIÓN

3 próximos números  Números atrasados  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

Observaciones

## FORMA DE PAGO

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

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

## PAGO CON TARJETA

TARJETA Nº  CADUCIDAD  FIRMA DEL TITULAR

## DOMICILIACIÓN BANCARIA

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

BANCO / CAJA  AGENCIA Nº

DIRECCIÓN

TITULAR DE LA CUENTA

DOMICILIO DEL TITULAR

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

FIRMA DEL TITULAR

Remita este boletín a:

Servicio de Museos | Dirección General de Museos y Arte Emergente | Consejería de Cultura | Levíes 17 | 41004 Sevilla | Fax: 955 036 614 | Más información en [www.musesosdeandalucia.es](http://www.musesosdeandalucia.es)

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

MUSEOS Y CENTROS  
GESTIONADOS POR LA  
DIRECCIÓN GENERAL  
DE MUSEOS Y ARTE EMERGENTE.  
CONSEJERÍA DE CULTURA  
WWW.MUSEOSDEANDALUCIA.ES

**MUSEO DE ALMERÍA**  
Carretera de Ronda, 91.  
04005 – Almería  
Tel.: 950 17 55 10  
Fax: 950 17 55 40  
Correo: museosalmeria.ccul@  
juntadeandalucia.es

**CAI. CENTRO ANDALUZ  
DE LA FOTOGRAFÍA (CAF)**  
Pintor Díaz Molina, 9.  
04002 – Almería  
Tel.: 950 18 63 60  
Fax: 950 18 63 84  
Correo: caf.ccul@juntadeandalucia.es  
Prensa: prensa.caf.ccul@  
juntadeandalucia.es

**FILMOTECA DE ANDALUCÍA.  
SEDE ALMERÍA**  
Museo de Almería  
Carretera de Ronda, 91.  
04005 Almería

**MUSEO DE CÁDIZ**  
Plaza de Mina, s/n.  
11004 – Cádiz  
Tel.: 956 20 33 68  
Fax: 956 20 33 81  
Correo: museocadiz.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y  
ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA**  
Plaza Jerónimo Páez, 7.  
14003 – Córdoba  
Tel.: 957 35 55 17  
Fax: 957 35 55 34  
Correo: museoarqueologicocordoba.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE CÓRDOBA**  
Plaza del Potro, 1.  
14002 – Córdoba  
Tel.: 957 35 55 50  
Fax: 957 35 55 48  
Correo: museobellasartescordoba.  
ccul@juntadeandalucia.es

**CAI. FILMOTECA DE ANDALUCÍA**  
Medina y Corella, s/n.  
14003 – Córdoba  
Tel.: 957 35 56 55  
Fax: 957 35 56 66  
Correo: informacion.filMOTECA.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y  
ETNOLÓGICO DE GRANADA**  
Carrera del Darro, 41-43.  
18010 – Granada  
Tel.: 958 57 54 08  
Fax: 958 57 54 10  
Correo: museoarqueologicogranada.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE GRANADA**  
Palacio de Carlos V.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 57 54 50  
Fax: 958 57 54 51  
Correo: museobellasartesgranada.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO CASA DE LOS TIROS**  
Pavaneras, 19.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 57 54 66  
Fax: 958 57 54 68  
Correo: museocasadelostiros.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO DE LA ALHAMBRA**  
Conjunto Monumental de la  
Alhambra y Generalife  
Palacio de Carlos V.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 02 79 00  
www.alhambra-patronato.es  
museo.pag@juntadeandalucia.es

**FILMOTECA DE ANDALUCÍA.  
SEDE GRANADA**  
Biblioteca de Granada  
Sala Val del Omar  
Profesor Sainz Cantero, 6.  
18002 – Granada  
Tel.: 958 026 900

**MUSEO DE HUELVA**  
Alameda Sundheim, 13.  
21003 – Huelva  
Tel.: 959 65 04 24  
Fax: 959 65 04 25  
Correo: museohuelva.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO DE JAÉN**  
Paseo de la Estación, 27.  
23008 – Jaén  
Tel.: 953 31 33 39  
Fax: 953 25 03 20  
Correo: museojaen.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES  
POPULARES DEL ALTO  
GUADALQUIVIR**  
Castillo de la Yedra.  
23470 – Cazorra (Jaén)  
Tel.: 953 71 16 38  
Fax: 953 71 16 38  
Correo: museocazorla.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE LINARES. MONOGRÁFICO  
DE CÁSTULO**  
General Echagüe, 2.  
23700 – Linares (Jaén)  
Tel.: 953 60 93 89  
Fax: 953 60 93 83  
Correo: museoarqueologicolinares.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE ÚBEDA**  
Casa Mudéjar  
Cervantes, 6.  
23400 – Úbeda (Jaén)  
Tel.: 953 77 94 32  
Fax: 953 77 94 37  
Correo: museoarqueologicoubeda.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE MÁLAGA**  
Palacio Episcopal – Sala de  
Exposiciones  
Plaza del Obispo, s/n.  
29015 – Málaga  
Tel.: 952 60 27 22  
Fax: 951 92 06 96  
Correo: museomalaga.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE SEVILLA**  
Plaza de América, s/n.  
41013 – Sevilla  
Tel.: 954 78 64 74  
Fax: 954 78 64 78  
Correo: museoarqueologicosevilla.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES  
POPULARES DE SEVILLA**  
Plaza de América, 3.  
41013 – Sevilla  
Tel.: 954 71 23 91  
Fax: 954 71 23 98  
Correo: museoartesycostumbres  
populares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE SEVILLA**  
Plaza del Museo, 9.  
41001 – Sevilla  
Tel.: 954 78 65 00  
Fax: 954 78 64 90  
Correo: museobellasartessevilla.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO CASA MURILLO**  
Santa Teresa, 8.  
41004 Sevilla  
Tel.: 955 037 263

**CENTRO ANDALUZ DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO**  
Monasterio de la Cartuja de Santa  
María de las Cuevas  
Avenida Américo Vespucio, 2.  
Isla de la Cartuja  
41092 – Sevilla  
Tel.: 955 03 70 70  
Fax: 955 03 70 52  
Web: www.caac.es

**ESPACIO INICIARTE**  
Antigua Iglesia de Santa Lucía  
Santa Lucía, 10.  
41003 Sevilla  
Tel.: 955 92 88 59  
Correo: iniciarte.ccul@  
juntadeandalucia.es

**SALA DE EXPOSICIONES  
SANTA INÉS**  
Doña María Coronel, 5.  
41001 – Sevilla

