

SIMPLE  
PLAN

REVISTA DE  
LOS MUSEOS  
DE ANDALUCÍA  
AÑO IX Nº 13  
MARZO 2012 PVP: 6€

EL PATRIMONIO  
ETNOGRÁFICO  
E INMATERIAL  
Y EL MUSEO

mus-A



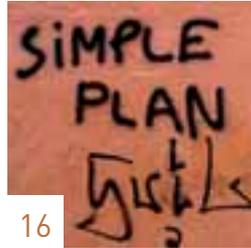
SIMPLE

PLAN

Handwritten symbols and characters, possibly representing a sequence of letters or a specific dialectal form.

Handwritten symbol, possibly a letter or a specific character.

Neo



16



38



98



104

## mus-A 13

EDITORIAL 5

MEDITANDO EL MUSEO

UNA JORNADA EN EL METROPOLITAN 6  
RAFAEL CHIRBES

ENTREVISTA

ANDRÉS CARRETERO  
ENTREVISTA A ANTONIO LIMÓN 10

### DOSSIER. PATRIMONIO ETNOGRÁFICO E INMATERIAL

EN BLANCO 16  
PABLO JULIÁ

GRAFITIS: HUELLAS DE UN PATRIMONIO INMATERIAL URBANO 36  
FÉLIX TALEGO

#### MEDIOS AUDIOVISUALES Y MUSEO ETNOGRÁFICO

LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL EN EL MUSEO 38  
ANA SEDEÑO VALDELLÓS Y RAFAEL MARFIL CARMONA

ITINERARIOS FOTOGRÁFICOS: UNA FORMA DE DESCUBRIR EL PATRIMONIO 50  
SYLVAINÉ CONORD Y ANNE MONJARET

#### MUSEOGRAFÍA ETNOGRÁFICA DE COMUNICACIÓN

“MUSEOGRAFIAR” LO INMATERIAL: SOBRE LA EXPOSICIÓN BRUITS 58  
MARC-OLIVIER GONSETH

EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA 70  
JOSÉ LUIS MINGOTE CALDERÓN

EXPOSICIONES Y DIDÁCTICA, ¿CAMINAMOS JUNTOS? 78  
FRANCESC TAMARIT LLOP Y ANA SEBASTIÁ ALBEROLA

#### REFLEXIÓN GENERAL SOBRE LA ETNOLOGÍA...

¿LA VOCACIÓN DE LOS MUSEOS NACIONALES FRANCESES SIGUE SIENDO RECOGER Y CONSERVAR COLECCIONES ETNOGRÁFICAS CONTEMPORÁNEAS DE FUERA DE EUROPA? 88  
CHRISTIAN COIFFIER

LA INCORPORACIÓN DE LAS CULTURAS CONTEMPORÁNEAS EN UN MUSEO DE SOCIEDAD 98  
DENIS CHEVALLIER

EL FLAMENCO: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD 104  
M<sup>a</sup> ÁNGELES CARRASCO HIDALGO

LA DOCUMENTACIÓN Y VALORIZACIÓN DE PCI COMO ESTRATEGIA DE SALVAGUARDIA: EL ATLAS DEL PATRIMONIO INMATERIAL DE ANDALUCÍA 112  
GEMA CARRERA DÍAZ



# 13

## MUSEOLÓGICA. TENDENCIAS, MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

EL REGISTRO DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA: UN NECESARIO GARANTE DE CALIDAD 123  
SALOMÉ RODRIGO VILA

LA FIGURA DE LA COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA: UN NUEVO RECURSO PATRIMONIAL DENTRO DEL PANORAMA CULTURAL ANDALUZ 134  
JOSÉ ANTONIO SOLÍS GUZMÁN

LA DIFUSIÓN EN EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DÓLMENES DE ANTEQUERA 142  
ROSA ENRÍQUEZ ARCAS

CONCURSO DE FOTOGRAFÍA "CELEBRA ANDALUCÍA, FOTOGRAFÍATE EN EL MUSEO" 148

## MUSEOLÓGICA. COLECCIONISMO / ADQUISICIONES

COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA ANDALUZA DEL VIDRIO Y CRISTAL DE MÁLAGA 150  
GONZALO FERNÁNDEZ-PRIETO

## INTERVENCIONES

CIDADE VELHA CABO VERDE. PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD 154  
DANIEL SEGURA SAURA

RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS DE BERNABÉ DE AYALA; SAN ROQUE Y SANTA LUCÍA 162  
VALME MUÑOZ RUBIO

APLICACIÓN DE TRATAMIENTOS DE DESINSECTACIÓN POR ANOXIA. ENSAYOS Y PROTOTIPOS 170  
JOSÉ DOMÉNECH VÁZQUEZ, ELENA HERNÁNDEZ DE LA OBRA Y SIERRA MUÑOZ MEJÍAS

## SINGULARES

LA BODEGA DEL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA 176  
MARÍA VENEGAS ORTIZ

EN EL BAÑO. AUTOR: ÁNGEL DÍAZ HUERTAS. MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA 179  
PABLO GARCÍA CASADO

## PROYECTOS Y EXPOSICIONES

EXPOSICIÓN "CÁDIZ Y HUELVA, PUERTOS FENICIOS DEL ATLÁNTICO" 180  
EDUARDO GARCÍA ALFONSO Y MARÍA DOLORES LÓPEZ DE LA ORDEN

EXPOSICIÓN "LA CARTUJA, MUCHO MÁS QUE LOZA". MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA 183  
MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

## DIRECTORIO 188



**mus-A**  
REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA  
Nº 13  
2012

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

CONSEJERO DE CULTURA  
Paulino Plata Canovas

CONSEJO DE REDACCIÓN

SECRETARÍA  
Mercedes Mudarra Barrero  
JEFA DEL SERVICIO DE INFRAESTRUCTURAS MUSEÍSTICAS

María Soledad Gil de los Reyes  
JEFA DEL SERVICIO DE MUSEOS

DIRECCIÓN EDITORIAL DEL DOSSIER  
Montserrat Barragán Jané  
DIRECTORA DEL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

COORDINACIÓN EDITORIAL  
Luz Pérez Iriarte. JEFA DEL DEPARTAMENTO DE DIFUSIÓN  
María del Mar Angosto Acuña

CONSEJO DE REDACCIÓN  
Alberto Marcos Egler, María del Carmen Morillo  
Fulgueira, Francisco José Romero Romero

PORTADA  
Pablo Juliá

TRADUCCIONES  
Lexía Servicios Lingüísticos

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA  
María del Mar Angosto Acuña

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Manigua

IMPRESIÓN  
Escandón

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 Promoción del Arte  
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.

# INMATERIA- L

## MATERIALIZAR LO INMATERIAL

¿Cómo podemos mostrar conceptos etnográficos en un museo? ¿Cómo hacer visibles conceptos, costumbres, funciones, tradiciones, conflictos sociales? ¿Qué objetos seleccionamos para representar el patrimonio etnográfico e inmaterial? ¿Cómo los transmitimos?

Estas cuestiones son las que nos hemos planteado en esta nueva edición de *mus-A* y hemos tratado de responder en nuestro *dossier* central, como siempre, desde diferentes perspectivas y experiencias. Así, encontramos en él: la doble identidad museográfica de los medios audiovisuales como el cine y la fotografía en el museo, experiencias museografiando lo inmaterial en el Museo Etnográfico de Neuchâtel y de didáctica en el Museo Valenciano de Etnología, proyectos de museos de Etnografía muy distintos, el MuCEM en Marsella y el Museo Nacional de Etnografía proyectado para su ubicación en Teruel, la catalogación y protección del patrimonio etnográfico e inmaterial con los casos de la declaración por la UNESCO del Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Tampoco quisimos perder de vista en nuestro análisis la reflexión sobre la recolección de los materiales etnográficos que nos plantea Christian Coiffier. Y, por supuesto, no podía faltar nuestro portafolio fotográfico que esta vez nos regala Pablo Juliá interrogándonos con sus imágenes sobre las pintadas que encontramos en todo tipo de paredes: ¿qué son?, ¿quién las hace?, ¿qué pasa?

Como siempre, fuera del *dossier* monográfico encontramos nuestras secciones habituales. En "meditando el museo", Rafael Chirbes explica sus sensaciones sobre la apropiación y acumulación de patrimonio cultural mientras visita el Metropolitan Museum de Nueva York. La entrevista es esta

vez una charla entre Antonio Limón, Director del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla durante más de 20 años, y Andrés Carretero, Director del Museo Arqueológico Nacional; en ella nos recuerdan algo de lo que muy poco se escucha hablar en los últimos tiempos: la poca atención que se presta a una de las funciones principales de los museos, la investigación.

Nuestros lectores descubrirán además la impresionante labor de rehabilitación llevada a cabo en Cidade Velha, Cabo Verde, que le ha valido en 2009 la declaración por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad, la restauración de dos obras de Bernabé de Ayala en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, el proceso de desinsectación por anoxia como medida de conservación preventiva, los Dólmenes de Antequera, los museos de Priego de Córdoba, la apasionada historia de coleccionismo que hay detrás de la Colección Museográfica del Vidrio y el Cristal de Málaga, las exposiciones "Fenicios en el mar Océano" y "Algo más que loza", y ya en el marco legal, qué es una colección museográfica y qué significa estar inscrito en el Registro de Museos de Andalucía. No queríamos terminar este número sin presentaros dos piezas singulares que teníamos muchas ganas de contaros de una forma diferente. La bodega del Condado de Huelva que se conserva con vino en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y un precioso relato sobre la identidad de la protagonista del cuadro "En el baño" de Ángel García Huertas.

Esperamos que disfrutéis con *mus-A* 13, un número asociado a todo tipo de supersticiones y tradiciones de nuestra cultura popular... como no podía ser de otra manera en una edición como esta.



Decoración de Hotel Francés del SXIX. Metropolitan Museum of Art. Foto: Xuan Che.

# UNA JORNADA EN EL METRO- POLITAN

RAFAEL CHIRBES Escritor



Fresco del Templo Yongle Gong en Shanxi, China. Metropolitan Museum of Art. Foto: Xuan Che.

**EN EL METROPOLITAN** de Nueva York. En ningún otro museo tengo la impresión tan lacerante de encontrarme en un *bric-à-brac*. Piezas de Francia (esas vírgenes góticas borgoñonas), de Alemania, de España (vírgenes segovianas, ¿qué hacéis en el nuevo mundo?); una imponente reja procedente de la catedral de Valladolid: a pocos pasos del lugar desde el que contemplo la reja, un grupo de españoles habla de expolio y de la prepotencia norteamericana. Pero cuanto hay en esa sala es sólo el modestísimo aperitivo del banquete que viene luego: cuadros de pintores florentinos, holandeses, flamencos (Botticelli, Rafael, Vermeer, Holbein, Rembrandt, Rubens), estatuas de cualquier lugar del subcontinente hindú; de China, de Corea, de Japón; figuritas e ídolos negros de los dogón africanos;

esculturas aztecas, olmecas, mayas, incaicas. Pinturas impresionistas hechas en cualquier rincón de Europa: Vlaminck, Degas, Bonard.

Me molesta el mensaje de rapiña que las colecciones transmiten: como si no tuvieran el mismo origen el museo de Berlín, con su altar de Pérgamo y la Puerta de Istar; o el British y el Louvre, ejercicios de violencia en Egipto, en Grecia, en Mesopotamia. Probablemente los viejos libros de arte que hojeé en mi juventud me han acostumbrado a ver esas otras colecciones con naturalidad. Mi subconsciente piensa que son fruto de la historia. Aquí, en Nueva York, se me vuelve demasiado evidente que el museo es puro fruto del dinero: alguien ha comprado cuadros y estatuas porque podía, lo mismo que compró casas, muebles (también los hay en el museo),

joyas (no faltan) o un bolso, unos zapatos y unas cortinas para su señora. Lo explícito del mercadeo le otorga al conjunto un toque de intrascendencia que nuestras frágiles almas del viejo mundo toleran a duras penas, la desnudez del dinero sin excusas de ideologías que no sean la pura exhibición de riqueza y poder.

Que tengan esa tremenda variedad, que procedan de los cinco continentes y de todas las épocas refuerza la sensación de ajenidad, casi diría de intrascendencia. *Just money*. Lo dicho: un *bric-à-brac*. Pero tampoco eso es privativo de este museo. Malraux hablaba de esos objetos de culto que ningún sacerdote usa. Todos los museos son chamarilerías de lujo. Qué otra cosa es el Ermitage, que nació y creció a golpe de rublo arrojado sobre las mesas de los marchantes del resto de Europa. Pienso que lo que me condiciona



Galería de Grecia y Roma. Metropolitan Museum of Art.  
Foto: Xuan Che.



Techo de Nueva Guinea. Metropolitan Museum of Art.  
Foto: Xuan Che.

TODOS LOS  
MUSEOS SON  
CHAMARILERÍAS  
DE LUJO.

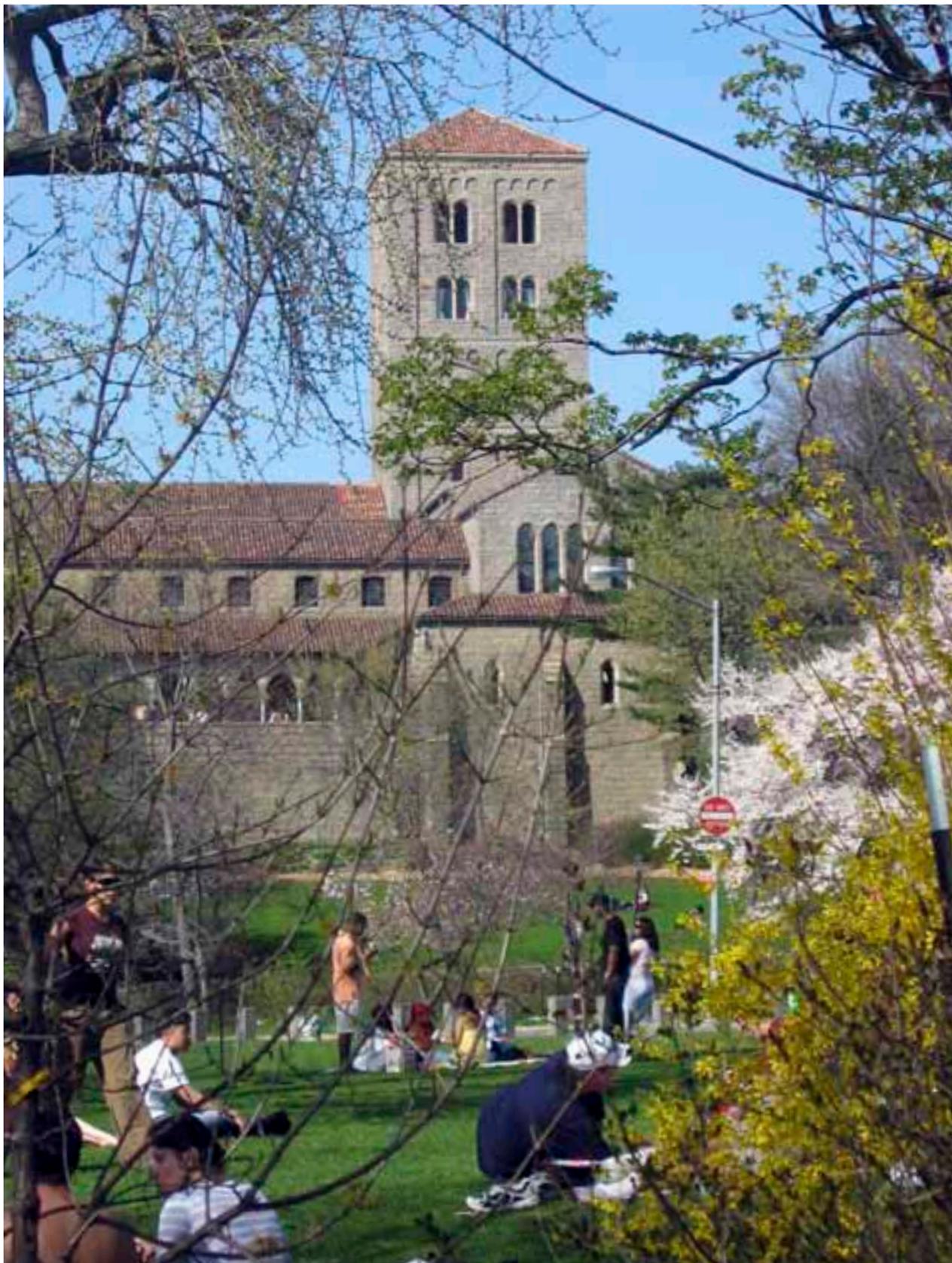
MIL VIDAS NO  
BASTAN PARA  
CONOCER LO QUE  
SE TE OFRECE, ¿Y  
CÓMO PENSAR  
DESDE LO QUE  
DESCONOCES?

es que el inmenso museo esté en una ciudad que se presume nueva y que ha acumulado demasiado deprisa objetos que se crearon cuando aún no existía, hay una especie de desapego entre la ciudad y los contenidos de su gran museo (pero casi todos los museos tienen obras anteriores a la fundación de la ciudad que los alberga: San Petersburgo acababa de ser fundada cuando se creó el Ermitage, almacén de objetos lejanos en el espacio y en el tiempo; y Londres y París, ¿no eran despoblados prados cuando los faraones o Darío acumulaban obras de arte que ahora exhiben sus museos?). A lo mejor, lo que me agobia cada vez más es el concepto mismo de museo general, universal (¿pero la universalidad no está en el origen de los museos, desde el de Alejandría —que les dio nombre a todos— a los del Vaticano?).

La multiplicidad de los lenguajes del mundo hablándote al mismo tiempo. Te quedas sordo. Aunque, ¿qué otra cosa es el periódico que uno lee cada día? Las revistas culturales dejan caer sobre ti obras que aseguran que son fundamentales y acaban de ser escritas, esculpidas o pintadas en cualquier lugar del mundo, arte que tú desconoces. El hombre no tiene tiempo para almacenar ordenadamente todo lo que los tiempos modernos han puesto a su alcance. Cualquier niño de hoy ha visto más pintura de la que vio Velázquez en su vida. Mil vidas no bastan para conocer lo que se te ofrece, ¿y cómo pensar desde lo que

desconoces? Eso te crea en la cabeza un ruido que sobrepasa los umbrales de lo soportable y que acaba convirtiéndose en desconcertante silencio. Sólo sé que no sé nada. Estoy solo ante las cerámicas griegas, ante una estatua sedente del siglo IV antes de Cristo, que aparece representada de lado, apartándose un velo del rostro. De joven estudié las características de las cerámicas rojas y negras, las técnicas, las escuelas, los significados. Me fascinaba ese capítulo de la historia del arte: en esta ocasión paso por delante sin dedicarles apenas atención. También leí de joven acerca de la estatuaria ática, que he igualmente olvidado; y cuántas momias egipcias he visto, en el propio Egipto y esparcidas por medio mundo, cuántas pinturas en las que hay personajes que llevan ofrendas, cazadores, pescadores, campesinos, escenas en las que pueden identificarse las herramientas con las que los albañiles trabajan, los aperos de labranza, los útiles de pesca, las especies de aves y peces que viven en el Nilo y en torno a él; las variedades de plantas. Las veo y, a continuación, las olvido. El mundo se ha vuelto demasiado grande, unas cosas embarullan a otras, lo que viene luego cubre demasiado pronto lo que había antes. Ideas e imágenes recién llegadas desalojan las que guardábamos dentro. Estuve en China y leí algunos libros sobre aquel país; visité Indonesia y leí sobre Indonesia: qué poco recuerdo de esos viajes, imágenes sueltas, sensaciones.

Ahora, en el Metropolitan, contemplo las figuras coreanas, chinas, japonesas, indonesias, y todo se mezcla en mi cabeza. Me miran silenciosas, desconocidas. Recuerdo una calurosa jornada entre los frisos del Boro-Budur, en la isla de Java: figuras clásicas, curiosamente parecidas a las que Fidias dejó en el Partenón. A medida que avanza mi paseo por el museo, se acrecienta la sensación de fracaso. La vida como un pozo que se vacía, recipiente infinito que uno intenta llenar en vano: el niño de San Agustín metiendo el mar con la ayuda de una concha en el hueco que ha abierto en la arena de la playa. Mil viajes de Ulises en una sola vida. Mil Iliadas, mil Odiseas. No recuerdo quién era el que decía que Kipling había visitado tantos lugares que no había tenido tiempo de conocer nada. Ahora estoy ante figuras que proceden del bajo Níger y unos paneles explican sus características, los rasgos de la cultura de la que proceden: aprender unos cuantos tópicos, picotear aquí y allá. Hablar de esto y aquello como un papagayo. El concepto de cultura como visión que todo lo abarca ha muerto (quizá siempre haya sido así). Cultura es construirte el código que permite entender el mundo, tu propia vida como pieza del gran rompecabezas, pero en nuestro tiempo el código es un alfabeto que no puede leerse, algo así como los jeroglíficos antes de que se descubriera la piedra de Rossetta, o como las misteriosas inscripciones de nuestros plomos ibéricos, testimonios de lo indescifrable.



The Cloisters. Metropolitan Museum of Art.

# ANDRÉS CARRETERO

ENTREVISTA A

# ANTONIO LIMÓN

ANDRÉS CARRETERO, DIRECTOR DEL  
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.  
ANTONIO LIMÓN, DIRECTOR DEL MUSEO  
DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES  
DE SEVILLA HASTA 2010.



Antonio Limón y Andrés Carretero durante la charla. Septiembre 2010.

## EL GRAN PROBLEMA EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES ES, EN EL FONDO, DE INVESTIGACIÓN.

**ANDRÉS CARRETERO** ¿CÓMO ATERRIZAS EN EL MUNDO DE LOS MUSEOS? ¿POR VOLUNTAD PROPIA, POR COYUNTURA LABORAL...?

**ANTONIO LIMÓN** Hombre yo reconozco que si en aquel momento no hubiesen existido oposiciones monográficas y especializadas a museos etnográficos, con un perfil y un temario específico para este tipo de museos, no hubiese opositado nunca a museos. En la universidad daba clase de Etnología, era una materia que conocía bien, y como había un temario que se acercaba a esa materia pues sí que merecía la pena hacer una oposición a museos. De no ser así yo no hubiese hecho nunca una oposición general a museos. De hecho en aquel momento había bastantes perspectivas de desarrollar la Etnología en la Universidad Complutense de Madrid, y no hubiese sido difícil obtener una plaza.

**A.C.** EL PROBLEMA DE LA ESPECIFICIDAD DE LAS PLAZAS ES UN PROBLEMA CONSTANTE EN LOS MUSEOS. PARECE QUE LA TENDENCIA ACTUAL SE ORIENTA MÁS A PERSONAL DE GESTIÓN GENERAL, QUE IMPLICA QUE SE CONOZCA BIEN CÓMO ES EL TRABAJO TÉCNICO DENTRO EL MUSEO, PERO NO QUE SE TENGAN CONOCIMIENTOS DE BASE SOBRE LA TEMÁTICA DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO.

**A.L.** Sí. El gran problema en los museos españoles es, en el fondo, de investigación. La investigación en los museos no existe, sencillamente no está articulada. No hay un puente de colaboración institucional con las universidades. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla estableció colaboraciones con la universidad, pero fueron más fruto de circunstancias personales que de una disposición legal o institucional. Y cuando esas relaciones se sustentan en iniciativas personales, no tienen futuro porque esas iniciativas finalizan con las personas.

Esta situación se remonta al germen de la creación del Ministerio de Cultura en España, que surge con los "restos" del Movimiento Nacional incluyendo las Cátedras de la Sección Femenina de las que no quiso hacerse cargo el Ministerio de Educación. Para darle un poco de lustre, integraron en el Ministerio algunos cuerpos de solera que fueron muy activos

desde el S. XIX: archivos, bibliotecas y museos, pero claro, se olvidaron de incluir la parte alícuota de los cuerpos superiores de docencia e investigación científica, de los que los museos quedaron definitivamente separados. Esa rémora se ha ido arrastrando durante muchísimos años y por eso no hay debajo de la estructura de museos un cuerpo de investigación.

Es curioso porque cuando se vio la necesidad de que el museo tuviera esa función pública que se ha reivindicado desde una museología nueva de la comunicación, costó mucho, porque la base erudita de los museos no estaba hecha para el público en general y los conservadores se dedicaban a hacer sus tesis doctorales, a publicar sus colecciones, a estudiarlas, pero muy poco al desarrollo de ese mensaje museológico. Una vez que la visión del público como destinatario de la actividad de los museos fue teniendo éxito, fue desapareciendo la gente que se dedicaba a estudiar colecciones, que sabía sobre los objetos, y ese personal no se sustituyó por nadie. Si se hubiera mantenido, de fondo, una estructura de investigación, de investigadores especializados que conocieran las materias referentes a las colecciones de los museos, no por intereses personales, como se hacía antes, que importaba poco si al museo le interesaba o no esa investigación, todo hubiera sido diferente. Pero, en vez de haber mantenido esa base de investigación, mejorándola y adaptándola a los intereses museológicos que se iban desarrollando, esa estructura desapareció.

Esto es un problema grave, por que cuando no hay solidez científica y la divulgación que requiere el mensaje de los museos no se hace con esas bases científicas, naturalmente puedes caer en manos de cualquier desaprensivo...[risas]

**A.C.** ¿CÓMO ERA EL MUSEO CUANDO LLEGASTE?

**A.L.** Bueno, pues como todos los museos de entonces: los museos eran las salas de exposición. No se había previsto que esas colecciones aumentaran, que envejecieran, que necesitaran estar en unas condiciones de conservación determinadas. No había almacenes, no había talleres, no había

laboratorio, no había biblioteca, no había nada; pero los museos entonces eran así, y en parte lo siguen siendo [risas], quiero decir que a veces te encuentras museos por ahí que parecen de esa época. Se abrieron muchos museos empezando la casa por el tejado, no se creaba una base sobre la que construir, se hacía el piso de arriba y lo de abajo estaba en precario.

**A.C.** ¿EL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA FORMÓ PARTE DE LA RED QUE SE CONSTITUYÓ A PARTIR DEL TRABAJO DE NIEVES DE HOYOS, GUILLERMO ROSELLÓ Y GABRIEL ALOMAR, EN 1968, PROPONIENDO LA CREACIÓN DE UNA RED DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS?

**A.L.** Sí, pero al final esa red no funcionó, y aunque se promovieron museos en algunos sitios, quizá el único que salió adelante fuera éste, y casi como un empeño personal. El museo se inauguró en 1973, y cuando yo vine aquí en el 77 estaba funcionando, pero sin ninguna clase de infraestructura, ni de personal, ni de talleres, ni de nada. Todo eso lo fuimos haciendo poco a poco, con paciencia, como pudimos. Hoy todo eso está resuelto y no está mal hecho. Pero cuando hay una infraestructura suficiente, el problema siguiente es el personal, que es esencial para rellenar esa infraestructura y para que luego su trabajo de resultado a la vista del público; y, aunque las plantillas han mejorado mucho en los últimos tiempos, aún queda mucho que hacer y, como hablábamos antes, se debería hacer una selección de base más específica y no general como se está haciendo.

**A.C.** LOS MUSEOS, EN GRAN MEDIDA, HAN FUNCIONADO COMO UNIDADES ADMINISTRATIVAS QUE REPRODUCEN EL ESQUEMA DE LOS SERVICIOS CENTRALES DE LOS QUE DEPENDEN.

**A.L.** Sí, eso es un mal endémico. La Administración tiende a convertirlo todo en una oficina. Un ejemplo ahora es el plan de ahorro, que está diseñado para los servicios administrativos y no se ha pensado en cuáles son las cosas en que se puede ahorrar en un museo. Esta situación lo que revela es el poco peso que tienen los museos en la Administración y aunque se han tenido algunas herramientas para

## UNA VEZ QUE LA VISIÓN DEL PÚBLICO COMO DESTINATARIO DE LA ACTIVIDAD DE LOS MUSEOS FUE TENIENDO ÉXITO, FUE DESAPARECIENDO LA GENTE QUE SE DEDICABA A ESTUDIAR COLECCIONES.

que este peso fuera mayor, como son las comisiones asesoras de las Direcciones Generales, se ha tendido a que no hubiera una mayoría de profesionales de los museos y, ¡hombre!, una cosa es que haya alguien en la comisión que aporte una visión desde fuera, y otra que esa visión externa sea la mayoritaria. Esto ha provocado que, desde la Administración, se esterilice cualquier intento de cambiar la estructura organizativa o el modo de gestión económica que deben tener esos centros, así que queda muchísimo por hacer; y ese va a ser el reto de los próximos años en los museos.

O la Administración y los profesionales de los museos reaccionan y hacen ver cual es la verdadera función de los museos o el peligro de que se conviertan en una banalidad está ahí.

**A.C. SE OBSERVA UNA TENDENCIA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS A LA GESTIÓN PARA LA OBTENCIÓN DE RESULTADOS INMEDIATOS QUE HACE QUE SE VEAN LOS MUSEOS NO COMO CENTROS DE CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN A LARGO PLAZO, SINO COMO CENTROS DE LOS QUE SE ESPERAN CIFRAS DE RESULTADOS EN TÉRMINOS DE PÚBLICO, TITULARES DE PERIÓDICO Y QUIZÁS OTRAS RENTABILIDADES PERIFÉRICAS, CADA VEZ MÁS EN MANOS DE GESTORES EXTERNOS.**

**A.L.** Cuando la gestión se hace sin un conocimiento especializado de la materia que se gestiona, es extraordinariamente peligrosa. Puede ser muy efectiva en actuaciones a corto plazo, pero que los mensajes museológicos sean sólidos es un poco más difícil. Y uno de los peligros que se derivan de esta tendencia, de una gestión de los recursos de un centro y su explotación sin saber nada de la materia científica que se quiere difundir, es que puede dejarse llevar por una corriente de puro publicismo. Yo decía, medio en broma, cuando veíamos esas avalanchas de la Noche Larga que entraban en el museo, que literalmente ni cabían, pues que quizás eso es lo que teníamos que hacer en los museos: abrir a las doce de la noche y dar una copa de vino a los visitantes, pero, claro, eso es lo que suelen hacer los bares (risas).

Se puede atraer gente de muchas maneras, pero para un museo los modos

de atraer público tienen que ser modos legítimos: enseñar sus contenidos y colecciones, no hacer cosas que no tienen nada que ver con el museo. No se si caerán alguna vez en la cuenta de que no es bueno desviarse demasiado.

**A.C. ¿Y COMO HAN CAMBIADO LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS EN ANDALUCÍA EN TODO ESTE TIEMPO?**

**A.L.** No ha habido un desarrollo demasiado significativo. Siguen siendo muy pocos y de no mucha enjundia; de hecho los museos que se crearon por la misma época, siguen más o menos igual.

El único museo de la Administración pública de cierta entidad sigue siendo el de Artes y Costumbres de Sevilla. No se han creado museos nuevos. Fíjate, yo pensé que por esa cuestión de las señas de identidad, en el proceso de desarrollo autonómico tendrían un cierto interés estos museos y que las administraciones públicas estarían interesadas en que se estudiaran y dieran a conocer las peculiaridades culturales propias, pero no, en el caso andaluz al menos, eso no ha tenido mucho efecto.

**A.C. EN GENERAL EN OTRAS REGIONES SÍ QUE HA HABIDO UN DESARROLLO DE PEQUEÑOS MUSEOS, Y CADA VEZ MÁS PEQUEÑOS, MUSEOS LOCALES, COMARCALES O MUNICIPALES, O DE TEMÁTICAS MUY ESPECÍFICAS, QUE LA VERDAD NO SÉ SI SON EN CIERTA MEDIDA LA CONTRADICCIÓN DE UN MUSEO ETNOGRÁFICO, SI SON MUSEOS DE LA AUTO-IDENTIDAD, DONDE NO SE ANALIZA NADA, SINO QUE MUESTRA Y SE VALORA POSITIVAMENTE, DE MANERA ROMÁNTICA, NO CRÍTICA, EL PROPIO PASADO. ¿SON, ESTOS, REALMENTE MUSEOS ETNOGRÁFICOS O SON OTRA COSA?**

**A.L.** Ahí probablemente el problema es que la debilidad de la estructura que tienen lleva a que se hayan olvidado de la reflexión sobre el contenido de los mensajes, y es verdad que estos museos siguen teniendo una finalidad de identificación propia y no sé si son museos; más bien son sitios donde se han recogido una serie de elementos que representan la identidad cultural y se muestran al público, pero no se plantean reflexionar seriamente sobre la cultura.

Parece como si los museos estuvieran desconectados de los problemas de nuestra realidad cultural, de dónde están los límites de lo permisible y de lo no permisible, de saber hasta dónde se puede llegar, en los contactos culturales, a una fusión, a un respeto o a una prohibición. Todo lo que es nuestra realidad diaria, con inmigrantes, con sistemas religiosos distintos, con concepciones del mundo distintas..., todo eso creo que es la gran baza de futuro de los museos etnográficos partiendo de una reflexión sobre su propia cultura. Sin embargo esto no se está haciendo, yo no conozco ningún museo etnográfico que esté haciendo una reflexión sobre la cultura española que sea capaz de, por lo menos, empezar a hacer dudar a la gente de cosas que parecen muy seguras y de proponer materias de reflexión sobre todos esos temas de contacto cultural que cada vez van a tener más importancia en el futuro. Es curioso que esa parte, que a mi me parece la más genuina y la de más futuro en los museos etnográficos, nadie piense en ella.

**A.C. ESTO CREO QUE TAMBIÉN ESTÁ EN RELACIÓN CON LO QUE HABLÁBAMOS AL PRINCIPIO DE LA FALTA DE INVESTIGACIÓN EN EL MUSEO O DE LA RELACIÓN CON EL MARCO UNIVERSITARIO. POR QUE SI LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS NO SE HAN DESARROLLADO MÁS ALLÁ DE ESTOS PEQUEÑOS GRUPÚSCULOS TAMPOCO PARECE QUE EL ESTUDIO DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO SE HAYA DESARROLLADO MUCHO EN EL MARCO UNIVERSITARIO EN ESTOS AÑOS.**

**A.L.** En los años entre las dos guerras mundiales hubo una serie de reflexiones sobre el antropocentrismo y el etnocentrismo que fueron muy provechosas y que abrieron los ojos sobre una serie de efectos de la teoría y pensamiento antropológico; eso, aunque se ha seguido desarrollando en la literatura antropológica, no ha tenido mucho reflejo en la universidad, aunque sí algo más que en el de los museos.

En ese sentido los museos se han quedado en la autoalabanza de lo propio como función de identificación, olvidándose sistemáticamente que la justificación de lo propio pasa por conocer el límite con lo ajeno. Esa parte va a tardar

## SE PUEDE ATRAER GENTE DE MUCHAS MANERAS, PERO PARA UN MUSEO LOS MODOS DE ATRAER PÚBLICO TIENEN QUE SER MODOS LEGÍTIMOS.

mucho en llegar a los museos y va a ser difícil dar mensajes claros que no sean propagandísticos, es decir, mensajes con una base científica antropológica que no caigan en banalizaciones de pura propaganda ideológica.

Cuando se habla desde el punto de vista profesional de cuáles son los cimientos de los ámbitos culturales hay una cierta repulsión a señalar límites a los grupos culturales y a abordar los problemas que causa el contacto cultural, y cuando uno habla de ellos parece que está fuera de lo políticamente correcto, parece que da una cierta vergüenza decir: "No me gusta el modo de educación de tal cultura o las prácticas de tal religión." Pero si fuera todo tan fácil, y a todos nos gustase lo mismo, o pudiéramos asimilar con facilidad todo, todos tendríamos la misma cultura ¿no?. Otra cosa es que vayamos a tirarle piedras a quienes practican costumbres diferentes. El no llamar las cosas por su nombre, a veces impide la reflexión.

**A.C. POR EVITAR CONFLICTOS A VECES NO SE REFLEXIONA, O SE SILENCIAN ESAS REFLEXIONES. DE TODAS FORMAS ESA IDEA ROMÁNTICA DEL MUSEO, REPRESENTANTE DE LA VIDA TRADICIONAL, LE ALEJA EN GRAN MEDIDA DE ESA REFLEXIÓN.**

**A.L.** Claro, si no son capaces de utilizar esos fondos de documentación de la vida tradicional y crear un discurso sobre cómo cambia con los siglos, cómo cambia diacrónicamente, cómo la misma dinámica cultural va creando formulas diversas o parecidas pero con una morfología distinta. Esa visión es muy interesante porque ayudaría a comprender que lo que entendemos ahora como nuestra cultura sólo es una etapa histórica más de las muchas por las que ha pasado nuestra sociedad; y esa percepción da una cierta elasticidad de miras a la hora de relacionarse con los demás, con los grupos, con las ideas, etc....; y eso, que es beneficioso, puede partir de una reflexión basada en la propia materia cultural haciendo un análisis de lo que se conoce como cultura tradicional. Y la otra vertiente, a la que me refería antes, es tomar esas formas de cultura tradicional e ir revisando cuáles son los límites y cuales

las analogías funcionales y estructurales con ámbitos culturales que no son los nuestros. Esos dos caminos, la diacronía y la sincronía, son perfectamente asumibles por un discurso museológico; ahora, si nos quedamos en la contemplación de la cultura tradicional, que es en lo que se han convertido los museos locales, en un modo de decir: "Mira que divertido como vivían nuestros abuelos", ahí se acaba la historia. Al final el mensaje es tan pobre que a lo mejor ni merece la pena.

**A.C. LO QUE OCURRE ES QUE, POR OTRO LADO, EN LOS TIEMPOS POSMODERNOS QUE CORREMOS, CUALQUIER EXPLICACIÓN POSITIVA QUE SE QUIERA DAR DEL FUNCIONAMIENTO DE LA SOCIEDAD EN LA QUE VIVIMOS SE RECHAZA SISTEMÁTICAMENTE.**

**A.L.** Sí, pero bueno, es algo a lo que la gente que se dedique al pensamiento abstracto, a la exploración y el diseño de esquemas científicos, no debe resignarse. Esas tendencias un poco caóticas las ha habido en todas las épocas, pero quizá hoy la gente que se dedica al ámbito científico es demasiado dependiente de los sistemas sociales. Hay una especie de censura tácita en el momento en que se habla de temas como la mujer, la inmigración, los temas raciales. Cuando en realidad reflexionar sobre esos temas, analizarlos, sacarlos a la luz sin complejos, es lo único que puede ayudar a resolverlos, a darles una solución normal y sencilla.

Y eso mismo ocurre en el terreno de la universidad. En la construcción de teorías científicas uno se da cuenta de que hay modas. De pronto ves que la universidad, que no quería encargarse de patrimonios de ninguna clase y menos del etnográfico, se dedica a la enseñanza, a la protección, a la teoría, y a todo lo que haga falta, del patrimonio etnográfico. Y te das cuenta de que eso no obedece a una planificación demasiado rigurosa, sino a una serie de coyunturas de nuestra administración que quizá en un momento esté más dispuesta a apoyar económicamente un tema u otro.

**A.C. TAMPOCO LA ANTROPOLOGÍA COMO CIENCIA PROVEE DE UNOS SISTEMAS Y MODELOS DE ANÁLISIS CLAROS, O DE UNOS RESULTADOS, QUE SEAN TRASLADABLES AL PÚBLICO EN EL MUSEO.**

**A.L.** No hay una teoría antropológica demasiado bien desarrollada para ir, en los museos, mucho más allá de mostrar analogías, diferencias, distribuciones geográficas, que ayuden a entender cómo determinadas cosas en unos sitios las hay y en otros no las hay; cómo en unos sitios están adaptadas a las influencias del medio y en otros menos; pero mucho más allá no podemos ir. No hay una teoría de fácil aplicación al desarrollo de los museos etnográficos. Ahora mismo se están dando una serie de cambios estructurales en una cantidad de instituciones sociales muy importantes, y alguna de esas distribuciones son claves en la organización social, en su desarrollo y conformación; sin embargo yo no veo que haya ninguna tendencia "de moda" para que su estudio se adapte y se aplique al lenguaje de los museos.

**A.C. NO SE VE UNA LÍNEA CLARA DE ESTUDIO, YA NO DE LA CULTURA MATERIAL SINO TAMPOCO DE LA DOCUMENTACIÓN QUE LOS MUSEOS PUEDAN REUNIR PARA EXPLICAR O PARA GUARDAR LA MEMORIA DE ESOS CAMBIOS**

**A.L.** Evidentemente. O existe un cuerpo de investigación en los museos o es totalmente imposible. Los museos etnográficos se fosilizarán igual que se han ido fosilizando los museos de arte contemporáneo, porque si se concibe una galería de arte del Estado como tal galería de arte para después convertirla en museo y se dejan de renovar sus fondos, pues termina convirtiéndose en un fósil, y lo contemporáneo pasa a moderno y lo moderno a medieval...

Pero el problema sigue siendo que los museos etnográficos, que podían ser museos que fueran evolucionando a medida que progresa la reflexión etnológica sobre nuestra cultura, acabarán estancados por que no hay ningún germen de investigación en su estructura. Y como decía Julio Caro Baroja estamos obsesionados recogiendo los arados de madera y están desapareciendo los de hierro... Y efectivamente así ha sido. En todos los museos etnográficos hay unos cuantos arados de madera y, sin embargo, en la mayor parte, no hay una sola vertedera.

PARECE COMO SI LOS MUSEOS ESTUVIERAN DESCONECTADOS DE LOS PROBLEMAS DE NUESTRA REALIDAD CULTURAL, DE DÓNDE ESTÁN LOS LÍMITES DE LO PERMISIBLE Y DE LO NO PERMISIBLE.



Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

**A.C.** YA, ES QUE LAS VERTEDERAS ACABAN EN LOS MUSEOS DE CIENCIA Y TÉCNICA PORQUE SON YA INDUSTRIALES, NO PREINDUSTRIALES, QUE PARECE SER EL SINÓNIMO DE LO TRADICIONAL...

**A.L.** Los museos etnográficos no pueden interpretar que lo tradicional sea una especie de ámbito inmóvil que se está acabando o ya se ha acabado. Lo primero que deberían enseñar los museos etnográficos es que las formas culturales son móviles y distintas cada vez; y lo que hay que hacer es documentar ese proceso de cambio cultural porque posiblemente en el cambio cultural están las claves para conocer bien qué es la cultura.

Es curioso. Para funcionar bien, la cultura tiende a ser inmóvil. La cultura es cómoda si no se mueve mucho, es decir, si la fórmula que yo tengo de relacionarme contigo es ahora la misma que mañana. Se procura que nada cambie demasiado o demasiado deprisa. Y los cambios culturales operan en una especie de confrontación entre el intento ideal de que todo esté por fin resuelto y ordenado, y sea siempre igual de bueno y de estable, y la incomodidad de admitir que hay cosas que

no funcionan, que no nos satisfacen y por lo tanto hay que cambiarlas. Ahí está la clave, en esa chispa que salta entre esos dos parámetros de todas las culturas; ahí está la clave, la sustancia del cambio cultural.

**A.C.** HAY OTRA FACETA QUE OBSERVO QUE SE VIENE PRODUCIENDO CADA VEZ MÁS: LA SEPARACIÓN DE LOS MUSEOS DE LAS ESPECIALIDADES CIENTÍFICAS; LA TENDENCIA A QUE DEJE DE HABER MUSEOS ARQUEOLÓGICOS, MUSEOS ETNOGRÁFICOS, INCLUSO MUSEOS DE BELLAS ARTES, Y PASEMOS A TENER ESA ESPECIE DE GRANDES CENTROS DE REFLEXIÓN CULTURAL O DE TODO LO CONTRARIO, DE FALTA DE REFLEXIÓN CULTURAL, PERO DONDE LOS ESPECIALISTAS EN ARTE CONTEMPORÁNEO SE SIENTEN LEGITIMADOS PARA HABLAR DE INTERPRETACIONES ANTROPOLÓGICAS A PARTIR DE LA PINTURA ABSTRACTA POR EJEMPLO..., PERO DONDE NO SE SABE MUY BIEN QUE GUARDAN ESOS CENTROS, QUE QUIEREN GUARDAR ESAS COLECCIONES CON TEMÁTICAS COMPLETAMENTE DISPARES Y FUERA DE CUALQUIER CONTEXTO CIENTÍFICO

**A.L.** La división que se hace en los museos según especialidades no deja de ser una

convención derivada de la estructura de las materias universitarias. La posibilidad de que existieran unos museos en que las dimensiones arqueológicas, etnográficas, antropológicas, etc... estuvieran relacionadas, y que incluso se llegara al mundo de la tecnología como unidad de intervención cultural, sin ceñirse a un tema, es posible, pero cuando no se ha planteado un plan genérico de confluencia de ciertas disciplinas, cada vez es más frecuente ver museos en los que el discurso se termina en el espectáculo.

A veces te encuentras con que la representación que se hace en la exposición tiene trucos escénicos pero no contenido científico. No es la divulgación de algo que se haya gestado en el estómago de la ciencia, a veces son representaciones casi poéticas de la realidad, cosa que es muy interesante, pero que no está en la tradición de los museos europeos. A mi me gustan las interpretaciones poéticas, pero reconozco que, como modo de enseñanza o de divulgación, no son muy efectivas porque del contenido que intentan transmitir, cada uno entiende una cosa distinta, no hay modo de ponerse de acuerdo para, sobre una base sólida, evolucionar hacia otras reflexiones apoyadas en lo que se ha aprendido. ¿Esto es legítimo? Pues depende de lo que se quiera que sean los museos. Si se quiere que sean difusores de nuestros valores patrimoniales, culturales, y los preserven y analicen, por el terreno poético vamos por mal camino. Ahora, si se quiere que sean otra cosa, un modo de diversión teatral, creativo, pero que no tengan ese contenido de enseñanza pública informal, entonces sí. Todo depende de lo que se le pida al museo. Y ¡claro que está bien que la visita se haga agradable!, que puedas descansar y tomar un café..., pero de ahí a que el reclamo del museo sean preferentemente esos servicios, es una perversión de la lógica de esas instituciones, es convertir lo que debería ser complementario en lo esencial y lo esencial en accesorio. Y yo creo que un mínimo de esfuerzo por prestar atención, por entender lo que se expone en un museo, es exigible a cualquier público.

EN  
BLAN-  
CO  
PA-  
BLÓ  
JULIÁ

## ES DIFÍCIL, CASI IMPOSIBLE, DEJAR

de mirar las paredes con pintadas de las ciudades, de sus puentes, de sus barrios. Es difícil, porque cuesta refrenar el impulso inmediato de ver ese trazo infantil, ese signar con un dibujo, una caricatura, un deseo un "te quiero, fulanita de tal", un trazo rebelde, un grito en la pared.

Pudiera parecer contradictorio pero tienen magia indiscutible, líquida y sugerente, sin entrar a valorarlas. Profundamente transgresoras, anárquicas, libertarias y clandestinas, crean una simbología con trazo rápido, inmediato e imperfecto. No están hechas con ánimo de trascender, aunque se perpetúan en el tiempo, pero sí de violar una pared inmaculada, de ocupar el espacio público en un desconsolado grito de rabia anónima, de cabreo sin disimulo contra la sociedad en la que estamos.

Paredes limpias o profundamente deterioradas se convierten en lienzos que expresan deseos inconfesables, sentimientos y símbolos desde la actitud de sentirse incomprendidos, de llamar la atención, de mostrar que están ahí, rompiendo la norma, descomponiendo lo establecido. A veces desde lo soez, otras con cierto estilismo de artista incomprendido, otras inacabadas o incomprensibles.

Es nuestra cultura, cultura suburbana, lo queramos o no. Y si miramos atrás en el tiempo, sin pretensiones comparativas, las primeras manifestaciones del hombre están en las paredes de las cuevas exponiendo el objeto de su deseo en pinturas o dibujos figurativos o esquemáticos. Están ahí, a veces con la misma reiterada y primitiva presencia ante nuestros ojos, pisando los trazos, unos sobre otros, sin orden ni control pero expresando deseos o rabia incontenible animados por la dificultad de lograr lo prohibido, con caligrafías esotéricas que forman un puzzle por encima de cada trazo individual creando un cuerpo extraño que forma parte, ¿por qué no? de eso que hemos venido a llamar: Patrimonio Inmaterial.





































# GRAFITIS: HUELLAS DE UN PATRIMONIO INMATERIAL URBANO

FÉLIX TALEGO Antropólogo

## LAS PINTADAS EN LAS CIUDADES, LOS

llamados grafitis, son un fenómeno ubicuo, especialmente en las grandes ciudades, y extendido por toda la geografía mundial. No es, por otra parte, un fenómeno nuevo, contemporáneo. En algunas grandes urbes de la antigüedad estuvieron ya presentes, como es el caso de la Roma imperial, como han puesto al descubierto los arqueólogos. Pero es en nuestro tiempo cuando el fenómeno alcanza mayores proporciones, mayor diversidad y riqueza de significados. Ello se debe, entre otras razones, a la explosión contemporánea de lo urbano, al crecimiento desorbitado de las metrópolis, metastásico se ha dicho con razón. Las reflexiones más lúcidas sobre lo urbano contemporáneo (Geddes, Mumford), más que de crecimiento, hablan de mutación del fenómeno urbano, de emergencia de un nuevo tipo de poblamiento a partir de las antiguas ciudades: la conurbación, la megalópolis. Éstas, desde su génesis, cual ocurre en ciertas especies, han venido devorando a sus madres, las antiguas ciudades, tanto que las fisonomías y arquitecturas que han sobrevivido de ellas, son ya meros decorados, o lugares cuya significación sólo es entendible en el conjunto de la megalópolis pujante.

Arquitecturas industriales, especialización funcional de los espacios, protagonismo del coche, objeto fetiche y símbolo de prestigio tan exitoso que se le ha hecho funcional; predominio abrumador de las relaciones mercantiles y burocráticas en detrimento de los vínculos horizontales, recíprocos, de ayuda mutua y vecindad. Son todos fenómenos que explican la proliferación de "no lugares" (¿¿), espacios de anonimato y convivialidad imposible (Ivan Illich), extraños incluso para quienes los transitan diariamente o desarrollan su actividad en ellos: estaciones, avenidas, circunvalaciones, islotes y ruinas de especulación, plazas de una monumentalidad oficial no asumida por las gentes, zonas que viven y mueren cada día y quedan alternamente despobladas para vagancia de fantasmas, indigentes y sin papeles. Son todos espacios inmediatos y cotidianos que se vuelven no obstante extraños o incluso hostiles.

Cada generación de jóvenes que crece en estos nuevos hábitats tiene que incorporarlos a pesar de todo, reconocerlos y reconocerse en ellos, aunque sea como espacios extraños. Esos signos crípticos que son la mayoría de las veces los grafitis son uno de los medios para lograrlo. Sus autores y los círculos a que pertenecen los reconocen perfectamente y tienen las claves para descifrarlos. El manejo y trasiego de estas claves entre ellos les da sentido de pertenencia que contribuye, junto con otras prácticas, a la construcción de una convivialidad frágil y desarraigada. Como tal, ellos mismos quieren que sea indescifrable —críptica— para los otros grupos con los que comparten no obstante esos espacios. Marcan territorios y, al hacerlo, se los apropian, los ubican y codifican su singularidad en la totalidad geográfica de la megalópolis. Es el viejo ejercicio de exploración y conquista, pero sobre estos nuevos territorios que ha traído el industrialismo. Los grafiteros diseñan mapas con puntos de referencia muy otros a los oficiales. Ciertamente, la megalópolis es un espacio en que se superponen, a veces conflictivamente, muchos territorios, tantos como grupos sociales la habitan. Los mapas de geografía humana no pueden ser completados en ellas, y semejan palimpsestos sobre los que nuestros grafiteros están añadiendo signos: manifestación suprema de polifonía simbólica.

No puede dudarse que ese mapa siempre inacabado que con nocturnidad pero sin alevosía siguen trazando los grafiteros constituye un testimonio importante del ingente patrimonio inmaterial que se genera en la megalópolis. Por si fuera poco como testimonio de vitalidad cultural, presenta, como toda manifestación expresiva, una voluntad estética que, como sabemos, alcanza a veces testimonios verdaderamente notables. Entonces la oficialidad intenta incorporarlos y les ofrece murales y premios. No importa, otros grafiteros vienen detrás reformulando códigos y redefiniendo su singularidad cultural y geográfica.

# LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL EN EL MUSEO

ETNOGRAFÍA Y LENGUAJE  
CINEMATOGRAFICO COMO ESENCIA  
DISCURSIVA DE LA EXPOSICIÓN  
CONTEMPORÁNEA

ANA SEDEÑO VALDELLÓS Universidad de Málaga  
RAFAEL MARFIL CARMONA Escuela Superior de Comunicación de Granada

CINE Y MUSEO SON DOS ESPACIOS QUE FUSIONAN Y “CONFUNDEN” SU DISCURSO EN EL SIGLO XXI. ESTE ARTÍCULO RECOGE ALGUNOS DE ESOS PUNTOS DE ENCUENTRO, PARTIENDO DE LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL PARA FINALIZAR EN UNA REFLEXIÓN SOBRE LA CONFLUENCIA DE LENGUAJES Y LA APORTACIÓN MUTUA, CON ALGUNOS EJEMPLOS QUE HOY PUEDEN VISITARSE EN ANDALUCÍA.



LA IDEA DEL OTRO COMO LO AJENO QUE HAY QUE DESCUBRIR Y MOSTRAR A TRAVÉS DE LA IMAGEN, PRODUCE UN VÍNCULO ENTRE EL CINEMATÓGRAFO Y LA ETNOLOGÍA.

## LA CUESTIÓN DEL CINE EN EL MUSEO

trasciende la presencia puntual y anecdótica de fragmentos fílmicos, extraídos habitualmente de la historia de este medio de expresión y destinados a ilustrar o apoyar la didáctica de contenidos artísticos, históricos o de cualquier otra índole. En la actualidad, hay una aportación más amplia que esos fragmentos y citas cinematográficas de apoyo. Museos y cine están integrando sus estrategias discursivas. Un fenómeno que, por extensión, vincula el ámbito expositivo y la representación audiovisual. Se trata de un proceso de contagio y aportación por ambas partes que nos lleva a reflexionar sobre los caminos multidireccionales que relacionan los dos campos, que se encuentran en el territorio común de la mediación cultural, con actividades que consideramos insertas en las prácticas híbridas e interdisciplinarias del arte contemporáneo y de la museografía actual. En primer lugar, sintetizamos una aproximación a los orígenes de este fenómeno, reflexionando sobre cómo el cine fue utilizado con una intención archivística y documental con respecto a sociedades descubiertas por el hombre blanco occidental durante la expansión colonial del siglo XIX. En un segundo paso, hacemos referencia al discurso museográfico como contexto en el que ha aterrizado el paradigma de representación y el grado en que se ha cuestionado en diferentes momentos de su empleo como herramienta en museos etnográficos. Por último, desplegamos algunas reflexiones sobre el proceso inverso, es decir, sobre cómo el museo ha cambiado el cine, con el nacimiento de novedosas fórmulas aplicadas a entornos de exposición. Estamos seguros del interés y la profundidad que conllevará, en los próximos años, esta línea de reflexión museológica en torno a la interactividad multimedia y audiovisual.

### 1. CINE Y ANTROPOLOGÍA: LA UTOPIA DE DOCUMENTAR AL OTRO

El cine es hijo del siglo XIX, al igual que muchas de las estrategias y teorías antropológicas en torno a las diferencias multiculturales. La idea del otro como lo ajeno que hay que descubrir y mostrar a través de la imagen produce, desde esos primeros años, un vínculo entre el cinematógrafo y la etnología: ambos resultan instrumentos en manos del hombre blanco occidental para asegurarse los mercados necesarios para su expansión económica mundial, es decir, ambos son 'artefactos' del colonialismo de Occidente sobre la mayoría de áreas geográficas mundiales. Diferentes manifestaciones de una misma mirada, colonial e imperialista. En ese contexto de monólogo cultural, numerosos antropólogos tomaron su cámara, emprendieron viaje y rodaron la vida cotidiana del otro, obviando cualquier reflexión sobre la modificación de la realidad que ponía en juego la presencia de la cámara de cine. El interés se centraba en lo exótico y lo salvaje, marcando una distancia entre observador civilizado y observado como símbolo de la barbarie (1). Sin embargo, esos equipos de rodaje influyeron directamente en la cultura que filmaban, que también quiso tomar parte activa en el proceso. El proyecto de los archivos del planeta de Albert Khan, basado en un inventario de las prácticas culturales de las sociedades humanas, es un buen ejemplo de este programa occidental de conocimiento y documentación a través del cine, gracias al que, en palabras de Félix-Louis Regnault, "el etnógrafo reproducirá a voluntad la vida de los pueblos salvajes (...) cuando tengamos un número suficiente de películas, comparándolas, podremos concebir ideas generales; la etnología nacerá de la etnofotografía (2)". Se trata, al fin y al cabo, del objetivo originario de la Antropología, basado en buscar patrones comunes entre culturas diferentes. Lo cinematográfico fue una herramienta que hizo evidente esa mirada de superioridad: "El cine sirvió para alimentar los sueños de aventura de las sociedades burguesas al mismo tiempo que su autocomplacencia sobre la obra civilizadora de las naciones superiores (3).

## EL CINE SIRVIÓ PARA ALIMENTAR LOS SUEÑOS DE AVENTURA DE LAS SOCIEDADES BURGUESAS.

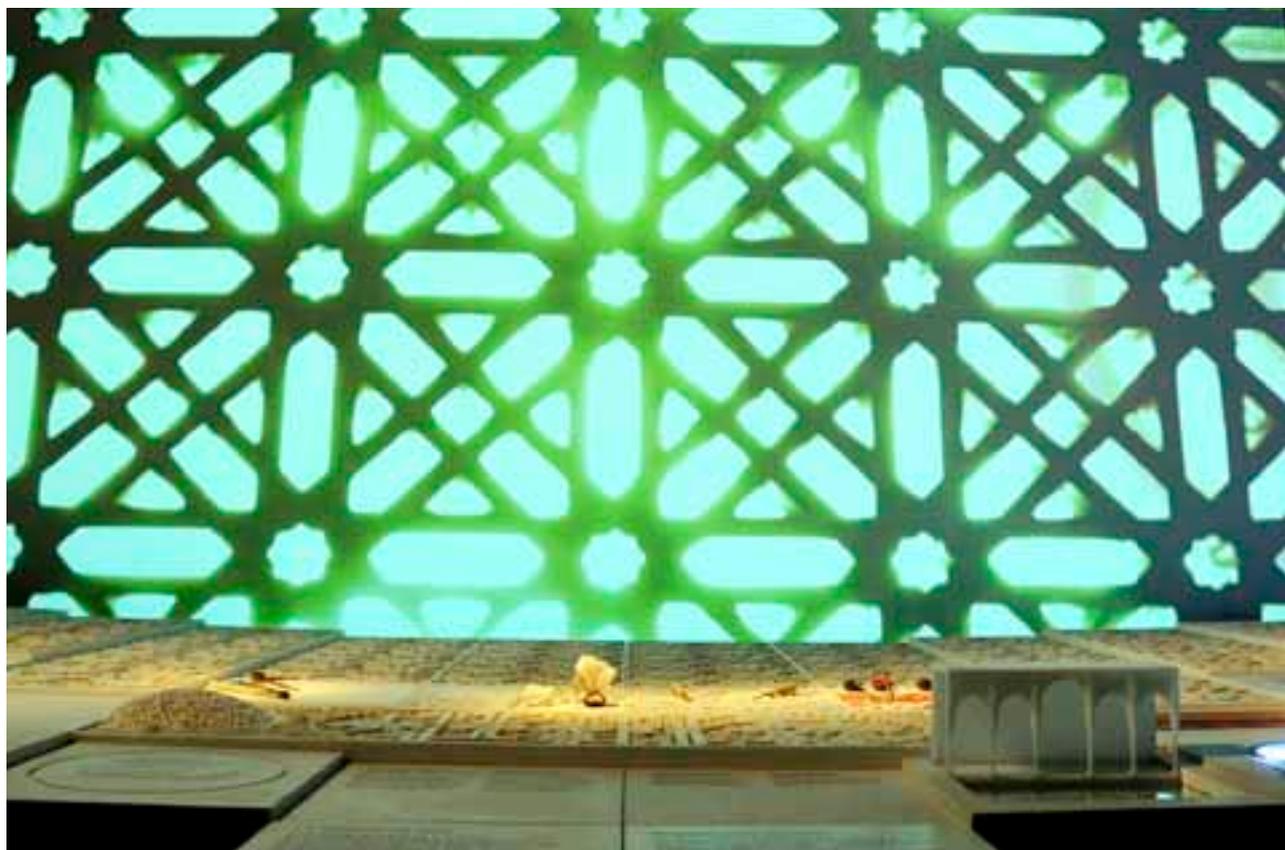
Desde entonces, la capacidad de la imagen visual para establecer una relación altamente analógica, es decir, de semejanza formal con la realidad, ha dado legitimidad a variados discursos de ratificación, sustentados en cierto empirismo e idealismo ingenuos sobre las capacidades objetivas de recogida de datos del cine. Mostrar se convertía, de esta forma, en certificar. Nuestra “confianza ciega” en la imagen ha hecho que ese procedimiento etnográfico se amplíe a diferentes temáticas y contextos culturales, trascendiendo la pretensión inicial de documentar la vida de otras culturas.

Dando un paso más allá de la fotografía, el soporte cinematográfico aportó un documento más completo. Tal y como explica Grau Rebollo, “El cinematógrafo culminó otra proeza. La fotografía, se asumía, sólo permitía la evocación de contextos, la construcción de un andamio onírico, sobre la tangibilidad de la materia visual. Por fin parecía posible la presencia diferida del lector en el espacio narrado: la culminación de un viaje imaginario (4)”. Esa capacidad ilusoria ha motivado buena parte de los trabajos etnográficos desde los inicios, que han aprovechado estas condiciones para institucionalizar ciertos discursos etnocéntricos. Durante décadas ha tenido lugar un intenso debate en torno a la realización etnográfica y su posición en lo relacionado con el lenguaje, la representación y el tiempo fílmicos. Bill Nichols en *Image and Ideology* resulta un referente canónico en este sentido (junto a sus reflexiones posteriores sobre el poder, el cuerpo, el conocimiento y la subjetividad), así como Jean Rouch, Jack R. Rollwagen, Jay Ruby o Timothy Ash. Todos han desarrollado un programa teórico en contra de esta utopía sobre la posibilidad de conocimiento objetivo del otro y de su cultura de manera unidireccional. Nuestra propuesta gira en torno a la identificación de ese “lector” o público cinematográfico con el visitante de los actuales museos. Ambos entornos se basan en la mediación y en la representación, aunque el museo aporta factores de interactividad, y la comunicación audiovisual está convirtiéndose en un lenguaje investigador en sí mismo en el contexto antropológico, superando su papel testimonial y complementario.

### 2. EL USO DEL CINE EN EL MUSEO: DEL MUSEO ETNOGRÁFICO AL VIDEOARTE

De un tiempo a esta parte se viene produciendo una progresiva transformación de los mecanismos a través de los que el museo interactúa, comunica o recibe a sus visitantes o diferentes públicos. La tradicional fórmula del museo como ventana o escaparate en la que los especialistas o creadores muestran y estructuran una disciplina, contenido o temática ha quedado atrás. Se imponen otros procedimientos menos canónicos en torno a la experiencia vital de estar en un museo. Es ahí donde encontramos la presencia habitual en estas instituciones de nuevas pautas discursivas, propias de los procesos normalizados de producción y recepción audiovisual. Destacamos dos factores fundamentales para la adquisición del lenguaje cinematográfico como una herramienta propia de los museos. Por un lado, esa confianza anteriormente comentada en el rigor de mostrar, es decir, en la autenticidad de la representación audiovisual. Por otro, los patrones de consumo audiovisual del visitante del museo. El texto escrito en la vitrina comienza a ser sustituido por una narración audiovisual en el museo, no sólo para mostrar contenidos etnográficos, sino científicos, históricos o artísticos. El visitante está acostumbrado a consumir producciones audiovisuales en su vida cotidiana. Es un lenguaje cercano a la ciudadanía, que además carece de ese aire de conocimiento elitista del que está impregnado el museo como institución. Hoy día, a la hora de disfrutar de una producción cinematográfica, hemos interiorizado las pautas de “lectura” que nos llevan a imaginar todo lo que no se muestra como un gran fuera de campo. El museo actual, con esa presencia de fragmentos audiovisuales, conecta directamente

LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL ESTÁ CONVIRTIÉNDOSE EN UN LENGUAJE INVESTIGADOR EN SÍ MISMO EN EL CONTEXTO ANTROPOLÓGICO, SUPERANDO SU PAPEL TESTIMONIAL Y COMPLEMENTARIO.



"Estratos y Paisajes de la Memoria", combinación de recursos tradicionales y tecnológicos en el Museo CajaGRANADA Memoria de Andalucía (ambas fotos).

con la idea de museo imaginario de André Malraux en la que reflexionaba sobre la visión limitada de la cultura que existía en los museos:

"...nuestros conocimientos son más amplios que nuestros museos; el visitante del Louvre sabe que no encuentra allí de manera significativa ni a Goya, ni a los grandes ingleses, ni a Miguel Ángel pintor, ni a Piero Della Francesca, ni a Grünewald; apenas a Vermeer. Allí donde la obra de arte no tiene más función que ser obra de arte, en una época en que se prosigue la exploración artística del mundo, la reunión de tantas obras maestras, de la cual están sin embargo ausentes tantas obras maestras, convoca en el espíritu a todas las obras maestras. ¿Cómo dejaría de llamar a todo lo posible, esa mutilación de lo posible? (5).

Esa "mutilación de lo posible", que salva distancias temporales y espaciales (6), se resuelve mejor desde la capacidad de imaginar y recrear que aseguran las pautas de recepción audiovisual. Hay que tener presente que estamos acostumbrados a percibir el mundo desde las pantallas (7). Esa capacidad discursiva de lo cinematográfico ha llegado a los museos para quedarse de manera definitiva. Desde este punto de vista, estamos de acuerdo con García Blanco (8) en la consideración

EL TEXTO ESCRITO EN LA VITRINA COMIENZA A SER SUSTITUIDO POR UNA NARRACIÓN AUDIOVISUAL EN EL MUSEO.



del museo analizable desde los mismos parámetros que un medio de comunicación, con todas las reservas oportunas que deben tener contextos de representación y mediación diferentes en muchos aspectos.

Después de numerosas fórmulas puestas en marcha, siempre en el marco de un intento permanente por modernizar la idea de museo, las experimentaciones en torno al receptor, su estatuto y su posición en el espacio museístico han sido de las más interesantes y fructíferas. Las transformaciones del estatuto pasivo del espectador/usuario para volverlo más activo en la recepción de cualquier tipo de obra se encuentran en la línea del proyecto "antiautoral" y de sentido respecto a la obra abierta de todas las artes y las disciplinas comunicativas de finales de siglo. Esta idea conecta con la función didáctica, fundamental en los objetivos del museo, y será la base de los ejemplos que se aportan en el siguiente apartado.

#### 2.1. EL VISITANTE COMO ESPECTADOR ACTIVO

El cine, como representante de calidad de la cultura visual o de la imagen, se ha convertido en un aliado en los fines educativos y divulgativos del museo, llegando a introducirse en la propia esencia discursiva de la institución. La intención pedagógica es la esencia de esa

transformación. En el caso del museo etnográfico, considerado como museo dedicado al patrimonio de las sociedades tradicionales y a la identidad de éstas, las filmaciones se emplean de dos maneras básicas. Por un lado, se generan nuevos textos fílmicos (o audiovisuales). Por otro, se emplea producción preexistente para aportar a un discurso más genérico o contextual del museo. En el primer caso, estas filmaciones ex profeso son un verdadero ejercicio de narración audiovisual. Las estrategias discursivas de la antropología audiovisual llegan incluso a imitarse desde la ficción, a través del trabajo con roles o disposición de actores. Es el ejemplo de una propuesta museológica reciente: el Museo CajaGRANADA Memoria de Andalucía. Más de un centenar de “protagonistas de la historia” hablan al visitante, compartiendo su experiencia y su vida. Son roles ficticios de personajes arquetípicos y, en el menor de los casos, de nombres propios de la Historia de Andalucía. Destacan esas estrategias cinematográficas y multimedia, que se convierten en la esencia de un museo basado en el recorrido interactivo. De hecho, es el propio visitante el que selecciona y activa la producción audiovisual que le interesa, tanto en este recurso como en otro denominado “ventanas de la historia”. Esa base antropológica no se expone casualmente a través de un discurso audiovisual. Los ‘personajes de la historia’ en este museo son el resultado de una representación audiovisual de roles. Un trabajo de ficción con actores, producto de una narración cinematográfica. Esos personajes van desde el chamán de la prehistoria hasta el cura del pueblo andaluz del siglo XIX, pasando el viajero colonial o la joven inmigrante en la Andalucía actual. Personas sugeridas y representadas a través de una ‘falsa’ entrevista mirando a cámara. Dirigiéndose al visitante en ese proceso de interactividad. Se trata de la imitación–recreación de una etnografía a través de códigos propios del lenguaje cinematográfico.

Otro ejemplo es, en la localidad jienense de Santa Elena, en Despeñaperros, la estrategia discursiva del Museo de la Batalla de las Navas de Tolosa. El visitante accede a un Centro de Interpretación instalado en el ‘lugar de los hechos’, pero que sustituye la distancia temporal con recreaciones audiovisuales y multimedia. Una pequeña sala narra, a través de una focalización en el propio tiempo como narrador, las vicisitudes y el origen del fuerte deseo de revancha de Alfonso VIII, Rey de Castilla, contra el Califa Almohade Muhammad Al-Nasir. Además de ese recurso, que respeta el tradicional dispositivo de recepción de una sala cinematográfica, una narración sonora de la llamada a la guerra santa y un panel interactivo forman parte también de esa presencia audiovisual en museos y salas de exposiciones. Un ejemplo similar, en otras proporciones, es el Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra, en el que hay una recreación virtual de ese lugar en la época de Al-Andalus, que el visitante puede contemplar en la proyección del auditorio. La esencia de estos discursos, integrados en la propia propuesta del museo, es cinematográfica, no sólo en su contenido sino en lo relacionado con las pautas de consumo. En el caso de las etnografías del pasado siglo, la distancia con la “otra cultura” era geográfica. En los ejemplos aportados, la comunicación audiovisual permite ese viaje en el tiempo.

## 2.2. EL MUSEO HA CAMBIADO EL CINE: EL CINE DE EXPOSICIÓN COMO NUEVA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Jose Luis Brea, una de las pérdidas más notables en el ámbito de la reflexión artística y cultural, nos habla en su obra de postcinema (algo que coincide con la propuesta de muerte del cine de Godard) para significar la alta permeabilidad que lo cinematográfico muestra hacia otros fenómenos contemporáneos. En este caso, el lenguaje de la televisión, de la publicidad y de la música visual ha afectado certeramente al lenguaje fílmico hasta llegar a difuminar esa distinción clásica entre ficción e información. *Voyages en Utopie*, de Jean-Luc Godard, muestra que tuvo lugar en el Centro

EL MUSEO ACTUAL, CON ESA PRESENCIA DE FRAGMENTOS AUDIOVISUALES, CONECTA DIRECTAMENTE CON LA IDEA DE MUSEO IMAGINARIO DE ANDRÉ MALRAUX.



El viaje en el tiempo se hace, en muchos casos, a través de roles, como este niño andalusí afincado en Guadix, un "Protagonista de la Historia" del Museo CajaGRANADA. Medios Audiovisuales del Centro Cultural.

Pompidou de París en 2006, consistió en un montaje de imágenes extraídas de la historia del arte y del cine, para sugerir al espectador los intercambios que se dan entre estos dos campos. Pero es sin duda en los años sesenta cuando comienza una cierta apropiación del arte contemporáneo respecto a las reflexiones que el cine (sobre todo, desde el movimiento fílmico conocido como la *nouvelle vague* francesa) hizo sobre el tiempo y los límites entre representación y realidad. La aparición del cine ensayo cristaliza esta idea y obras magnas como *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998) de Jean-Luc Godard colocan al cine en el centro del debate. El cine como “forma que piensa”, describe esa necesidad del propio medio cinematográfico para reflexionar acerca del presente a través de su construcción formal, de su sintaxis. El montaje es la forma que tiene el cine de pensarse a sí mismo y de pensar el presente. “La memoria del cine puede ser en efecto definida como archivo del bien común” (9). En los noventa algunos artistas adaptaron su trabajo para que tuviera cabida en el ámbito museístico el que de alguna manera se ha llamado “cine de exposición”, cuyas condiciones fueran definidas tempranamente por Paul Sharrits (10): que se produzca en un lugar abierto y con un acceso libre, que la estructura sea no evolutiva y el espectador pueda entrar y salir de dicho espacio cuando lo desee. En esta modalidad convergen cine y artes plásticas en un espacio de representación nuevo que transforma las condiciones en que tiene lugar el proceso de comunicación a través de lo visual, de la imagen. Y además, respecto al discurso museográfico, permite cierta autonomización de la exposición como forma de representación.

Son tres los métodos o formas de este cine de exposición. En primer lugar, el cine expandido da cuenta de una serie de prácticas basadas en la experimentación espaciotemporal en nuevos soportes a partir de la década de los sesenta, aprovechando fundamentalmente la versatilidad del medio videográfico, que desembocará a finales del siglo XX en lo intermedia o multimedia. De alguna manera, podemos hoy localizarla en manifestaciones creativas como el *live cinema*, el fenómeno *vj* o el *mapping*. El arte como proceso había sido reconocido por la pintura, la escultura y la danza como otro procedimiento de notables resultados artísticos, lo que nos lleva a la segunda de las modalidades: la exposición producida por el Whitney Museum of American Art *Anti-illusion: procedure / material*, en julio de 1969, una de las referencias originarias entre el cine independiente y experimental y la institución museística. Por último, el trabajo creativo como actividad en la que el cuerpo del artista toma protagonismo cierra esta trilogía de fórmulas. Son ejemplo de este tipo de modalidad las prácticas de performance de Bruce Nauman, Richard Serra o Vito Acconci en torno a la relación del cuerpo y el espacio del encuadre fílmico.

De alguna manera, la adaptación de estos postulados al ámbito estricto del cine se ha producido a través de la transformación del dispositivo de proyección fílmica gracias al soporte videográfico, a través de fórmulas como la videoinstalación y el videoambiente. En ellos el espectador se vuelve protagonista activo del dispositivo de recepción, mediante la ruptura de la mirada central e inmóvil creada por las formas de representación clásica occidental y provocando su transformación hacia una mirada dinámica que moviliza el cuerpo del espectador y lo hace partícipe de la representación. Durante los años ochenta y primera mitad de los noventa, Bill Viola produjo ciertas obras emblemáticas de esta práctica artística como *He weeps for you* (1976), *Reasons for knocking at an empty house* (1982), *Room for st. John of the cross* (1983), *Heaven and earth* (1992) o *Slow turning Narrative* (1992). También Jeffrey Shaw con *The legible city* (1990) o *The virtual museum* (1991), entre otras. Dos ejemplos de un proceso expansivo cuyas producciones videográficas y audiovisuales son tan numerosas hoy día que serían motivo de un análisis particular, y que forman parte de un gran cajón de sastre denominado vídeo-arte. En este contexto de producción se viene observando, desde los años

EL CINE SE HA CONVERTIDO  
EN UN ALIADO EN LOS FINES  
EDUCATIVOS Y DIVULGATIVOS  
DEL MUSEO.

De izquierda a derecha: detalle de las "Ventanas de la Historia" en el Museo CajaGRANADA. Joven utilizando un recurso del Museo de la Batalla de las Navas de Tolosa y diferentes sistemas de interactividad en ambos museos.





En el Museo CajaGRANADA, el recurso "Ventanas de la Historia" permite una selección interactiva, personalizando la narración audiovisual. Medios Audiovisuales del Centro Cultural.

noventa, un aumento de las experimentaciones por medio de artistas cercanos a una cierta etnografía de lo cotidiano que, en el caso de Stan Douglas, Douglas Gordon, Eija-Liisa Ahtila o Tracey Moffat, se distinguen por un sofisticado lenguaje narrativo que remite al Hollywood clásico y su trabajo sobre la memoria visual de las personas y las sociedades. Son ejemplos claros de la presencia cinematográfica en los museos, ya no como complemento testimonial, sino como contenido principal. El cine recibe así el mismo tratamiento que otras artes de presencia más tradicional en las salas de exposiciones. También el cine encuentra nuevos recursos expresivos en su adaptación a ese nuevo espacio. En *24 horas Psycho* (1993), Douglas Gordon provoca la pérdida del sentido como obra de la famosa película de Hitchcock, gracias a la ralentización extrema de su metraje. Los monodramas de Stan Douglas, por su parte, resultan pequeñas ficciones con un lenguaje narrativo seco, desnudo, estructurado con largos planos secuencias y de puesta en escena aparentemente transparente. Tracey Moffat trabaja en *Night cries* (1990), *Heaven* (1997) y *Lip* (1999) sobre las narraciones en las que las mujeres han estado históricamente involucradas y sobre los papeles que han ocupado tradicionalmente en ellas. Por su parte, Eija Liisa Ahtila aborda la producción de la otredad en los discursos sociales en trabajos como *Consolation Service* (1999), *The Wind* (2001–2002) o *Where is Where* (2009). En conclusión, además de encontrar en todo tipo de museos la influencia discursiva del cine, podemos constatar que existe un proceso inverso, en el que producciones cinematográficas y audiovisuales adaptan su discurso a un nuevo contexto de recepción, como es el museo. Estudiar este fenómeno es realizar un análisis etnográfico de nuestro entorno, sin olvidar las sorpresas y posibilidades que aportarán la creatividad y el avance tecnológico en los próximos años. Como asegura Jean-Pierre Rehm con respecto al cine, "Y su lugar es verdaderamente un sin lugar: el museo, la sala de cine, ¿por qué no?" (11).

EL MONTAJE ES LA FORMA QUE TIENE EL CINE DE PENSARSE A SÍ MISMO Y DE PENSAR EL PRESENTE. "LA MEMORIA DEL CINE PUEDE SER EN EFECTO DEFINIDA COMO ARCHIVO DEL BIEN COMÚN" (9).

## BIBLIOGRAFÍA

- BREA, José Luis. "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento". *Acción Paralela*, enero 2000, nº 5.
- BELLIDO, M<sup>a</sup> Luisa. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement. Cinéma I*. París: Les Éditions de Minuit, 1983.
- F.-FÍGARES ROMERO DE LA CRUZ, M<sup>a</sup> Dolores. *La colonización del imaginario. Imágenes de África*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GARCÍA BLANCO, Ángela. *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.
- GRAU REBOLLO, Jorge:  
– *Antropología social y audiovisuales*. Bellaterra (Barcelona): Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- *Antropología audiovisual*. Barcelona: Ed. Bellaterra, 2002.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- MALRAUX, André. *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- REHM, Jean-Pierre. "El cine en el museo". En *Cahiers du Cinema España*, febrero 2010, nº 31, pp. 41-43.
- PIAULT, Marc Henri. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra, 2000.
- ROYOUX, Jean-Cristophe. "Por un cine de exposición". *Acción Paralela*, enero 2000. nº 5.
- SHARRITS, Paul. *Film Culture* Número especial Paul Sharrits, 1978, nº 65/66.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Museo y semiótica*. Madrid: Universidad de Valencia, 2003.

## FILMOGRAFÍA Y TEXTOS ELECTRÓNICOS

- Histoire(s) du cinema (1988-1998)*, de Jean-Luc Godard.
- Bill Viola. *He weeps for you* (1976), *Reasons for knocking at an empty house* (1982), *Room for st. John of the cross* (1983), *Heaven and earth* (1992) o *Slow turning Narrative* (1992).
- Douglas Gordon. *24 horas Psycho* (1993).
- Eija Liisa Ahtila. *Consolation Service* (1999), *The Wind* (2001-2002) o *Where is Where* (2009).
- Jeffrey Shaw. *The legible city* (1990) y *The virtual museum* (1991).
- Tracey Moffat. *Night cries* (1990), *Heaven* (1997) y *Lip* (1999).
- <http://whitney.org/>
- <http://www.memoriadeandalucia.es/>

## NOTAS

1. GRAU REBOLLO, Jorge. *Antropología social y audiovisuales*. Bellaterra (Barcelona): Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, p. 41.
2. REGNAULT, 1912 en PIAULT, Marc Henri. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 23.
3. FÍGARES ROMERO DE LA CRUZ, M<sup>a</sup> Dolores. *La colonización del imaginario. Imágenes de África*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003, p. 19.
4. GRAU REBOLLO, Jorge. *Antropología audiovisual*. Barcelona: Ed. Bellaterra, 2002, pp.32.
5. MALRAUX, André. *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1956, p. 13.
6. Al pensar en la representación audiovisual, siempre debemos tener presente el factor definitorio que aportó Deleuze en cuanto al medio, caracterizando lo cinematográfico como imagen-tiempo.
7. El pensamiento contemporáneo está prestando una atención especial a la importancia de la representación audiovisual, como es el caso de Gilles Lipovetsky, que profundiza en ese proceso de percepción del mundo "real" a través de las pantallas.
8. GARCÍA BLANCO, Ángela. *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.
9. ROYOUX, Jean-Cristophe. "Por un cine de exposición". *Acción Paralela*, enero 2000. nº 5, pp. X.
10. SHARRITS, Paul. *Film Culture*. En número especial Paul Sharrits, 1978, nº 65/66, pp.79-80.
11. REHM, Jean-Pierre. "El cine en el museo". En *Cahiers du Cinema España*, febrero 2010, nº 31, pp. 41-43.

# ITINERARIOS FOTOGRAFICOS: UNA FORMA DE DESCUBRIR EL PATRIMONIO

LA PLATAFORMA DE LAS  
COLECCIONES EN EL MUSÉE DU  
QUAI BRANLY DE PARÍS

**SYLVAINÉ CONORD** Profesora investigadora, antropóloga, fotógrafa. Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense

**ANNE MONJARET** Directora de investigación en el CNRS, socióloga, etnóloga,  
miembro del CERLIS (Unidad Mixta de Investigación 8070: Universidad Paris Descartes CNRS).



Museo Quai Branly. Entrada a la exposición permanente. Foto Dalbera.



Museo Quai Branly. Foto. Paolo Rosa.

A NUESTRO PARECER, LA FOTOGRAFÍA INTERVIENE EN ESTE ESPACIO PARA FAVORECER LA EXPLORACIÓN, DESDE LO CERCANO A LO LEJANO, HACIENDO QUE EL VISITANTE SE CONVIERTA EN UN EXPLORADOR.

## EL MUSÉE DU QUAI BRANLY ES UNO DE

los museos parisinos con vocación estética y antropológica que se define a sí mismo como un lugar “donde dialogan las culturas (1)”. Una expresión que, más allá del mensaje promocional, encarna la filosofía del museo. Esta “ciudad cultural”, obra del arquitecto Jean Nouvel, está situada al pie de la Torre Eiffel y cuenta con un teatro al aire libre. Se la conoce principalmente por sus colecciones permanentes sobre las artes y civilizaciones de África, América, Asia y Oceanía, además de por las exposiciones temporales (*Le guide du musée*, 2006).

En el corazón del edificio, la Plataforma de las colecciones, a la que se accede por una rampa blanca iluminada por unos juegos de luces, propone a los visitantes cuatro recorridos geográficos (Oceanía, Asia, África, América), denominados “El Río”, es el camino que guía el curso de la visita. En este espacio, tres galerías suspendidas completan la oferta museográfica: las situadas a este y oeste acogen exposiciones temporales, mientras que en la central, dedicada a los contenidos multimedia, se pueden consultar documentos sobre la etnología, sus campos y metodologías.

Esta “ciudad cultural” también reserva un sitio a la fotografía, presente en los archivos —entre los cuales se encuentra el fondo fotográfico procedente del Musée de l’Homme—; en los eventos que se organizan tanto en el exterior (Photoquai) como en el interior del museo, a los que se invita a artistas contemporáneos extranjeros —algunos de los cuales pueden disfrutar de una residencia artística—, así como en la comunicación y la valorización de las colecciones (escenografía, catálogos, carteles y sitio web).

Si bien es común que los museos etnográficos pongan el énfasis en sus objetos, nosotros, en el marco de nuestra investigación, nos hemos centrado en los usos de la imagen fotográfica como medio de comunicación y mediación, en concreto, en el espacio del Musée du Quai Branly. Hasta la fecha, pocos han sido los trabajos dedicados a la escenografía de las imágenes; la mayoría versa sobre el uso que los visitantes hacen de la fotografía (Roustan 2009, entre otros).

En general, puede decirse que la fotografía aporta algo más que una ilustración, un decorado o una imagen anticuada: es un elemento patrimonial que a su vez ofrece un punto de vista sobre el patrimonio material e inmaterial. Muestra, señala, redirige la mirada hacia elementos que ayudan a comprender lo real, llama la atención sobre los detalles (Piette 2007), es fragmentaria. Partimos de la hipótesis de que la fotografía es una forma genuina de conocimiento accesible para el público.

¿Qué función cumple en el Musée du Quai Branly y, más en particular, en la Plataforma de las colecciones y sus cuatro recorridos? A nuestro parecer, la fotografía interviene en este espacio para favorecer la exploración, desde lo cercano a lo lejano, haciendo que el visitante se convierta en un explorador. Esta invitación a viajar fomenta el diálogo, la transmisión de un patrimonio cultural internacional.

### 1. LA PLATAFORMA DE LAS COLECCIONES Y LAS FOTOGRAFÍAS: UN PARÉNTESIS MULTICULTURAL INSPIRADO EN LA NATURALEZA

Tras haber recorrido la rampa blanca y atravesado el núcleo angosto y sombrío, el visitante descubre la Plataforma de las colecciones permanentes. Este lugar —corazón del museo— surge como un paréntesis multicultural abierto a la exploración de los sentidos. El ambiente creado por la escenografía propicia esa sensación de hallarse inmerso en un paréntesis. El espacio

AQUÍ, LA FOTOGRAFÍA SE CONSIDERA UN ARCHIVO CONCEBIDO COMO UN MODO DE CONTEXTUALIZAR EL OBJETO Y QUE ENRIQUECE LOS MONTAJES DOCUMENTALES TEMÁTICOS.

expositivo es un espacio cerrado, ideado como un paisaje que juega con las líneas y los colores de la naturaleza: un techo más bien bajo, una luz por lo general tenue, un suelo de color arena que marca las “zonas de paso”, la redondez de los muros bajos de cuero en tonos tierra que señalan el camino del recorrido, las vitrinas “desperdigadas como en un bosque”... El diseño de esta configuración arquitectónica invita a viajar.

La fotografía también contribuye a conseguir esta atmósfera: una fina lámina transparente (de PVC) con motivos de plantas recubre las paredes interiores de la fachada. Esta frondosa barrera imaginaria libera a la sala de su confinamiento, al tiempo que recrea el jardín exterior. Dicha escenografía invita a un viaje interior por culturas lejanas, de ayer y hoy; invita a un cierto recogimiento que incita, acá y allá, a sentirse parte del museo, al menos mientras dure la visita.

En esta atmósfera casi opaca, conseguida con una luz tenue, aunque la fotografía no está ausente, la atención museográfica gira en torno al objeto; la luz lo envuelve en un halo que realza su estética. Aquí, además de la clásica puesta en escena de los objetos provenientes de los fondos del museo, unos tabiques transparentes desvelan aquellos almacenados en los fondos de reserva. El lugar, que recuerda a un santuario, despliega su magia entre semejante profusión de piezas originarias de múltiples culturas.

Cada uno de los cuatro “recorridos geográficos” se distingue con un color diferente. El visitante atraviesa tierras extrañas y recorre los territorios museográficos guiado por la vía central, denominada “Río”, que además de indicar el camino ofrece en sí misma un recorrido propio, táctil y audiovisual.

En este contexto, objetos y fotografías actúan como dispositivos de descubrimiento, exploración e información. En este caso particular, sin embargo, la imagen no ocupa el mismo lugar que el objeto, se hace más discreta. No es la que reemplaza al objeto ausente, la que sirve de decorado o ni tan siquiera la que duplica la (re)presentación. El Musée du Quai Branly desea escapar de estas prácticas comunes a numerosos museos y preconiza otros (2). Aquí, la fotografía se considera un archivo concebido como un modo de contextualizar el objeto y que enriquece los montajes documentales temáticos. Asimismo, es un arte en sí que adopta la forma de instalación. Pese a existir una voluntad cada vez más manifiesta por ensalzarla —sería menester dedicar un espacio a los fondos fotográficos que subraye el carácter patrimonial, histórico y etnológico de estos— da la sensación, a nuestro parecer, de que las fotografías exhibidas en la Plataforma siguen hoy en día desapareciendo tras el objeto, el cual prima más que nunca. Esta apuesta museológica revela el lugar reservado a la imagen fija en el espacio expositivo de las colecciones permanentes. A pesar de que se privilegia el uso de imágenes animadas, las fotografías aún están presentes. Estas últimas aparecen como signos de puntuación visuales que jalonan el Río y, de forma puntual, los cuatro recorridos museográficos. Aquí y allí, pequeñas pantallas titilantes seducen al visitante que, en su deambular a lo largo del circuito, se detiene durante un instante para descubrir nuevos mundos. Aquí y allí, imágenes de objetos emblemáticos colocados sobre representaciones cartográficas surgen de la penumbra de las salas, al igual que otros muchos puntos de color que captan la mirada del curioso, al acecho de información. Cada museo posee su retórica museográfica, una “retórica expográfica” —por utilizar los términos de Marc-Olivier Gonseth (2008)—, una apuesta museológica propia, reflejo de sus compromisos estéticos y disciplinares.

“NO SE TRATA DE ENSEÑAR  
CÓMO VIVEN LAS SOCIEDADES NO  
EUROPEAS, SINO DE EXHIBIR LA  
HISTORIA DE LAS MIRADAS”.

## 2. LA IMAGEN DEL EXPLORADOR EN SU RELACIÓN CON EL OTRO

Las fotografías se inscriben en dinámicas narrativas. Representan pues el sonido de una llamada que de seguro el visitante no ignorará a su paso. Agudizan los sentidos del explorador, coleccionista de imágenes (de recuerdos) en busca de un enriquecimiento cultural. Guían a un visitante deseoso de saber más, el cual se deja mecer entre estímulos visuales y sonoros. Es entonces cuando comienza el periplo, la exploración del mundo...

No obstante, antes que el visitante se convierta en una especie de explorador y emprenda este viaje, se le propone dar un rodeo histórico. Este desvío no se adentra en las regiones del mundo expuestas, sino más bien en la etnología como disciplina y, sobre todo, en esos hombres y, con menos frecuencia mujeres, que durante siglos han visitado, explorado y luego estudiado todas esas regiones del globo. Las fotografías que les tomaron, testimonio de sus andanzas y expediciones por tierras recónditas, hoy dan igualmente fe de los primeros pasos de los etnógrafos, esos recopiladores de palabras, objetos e imágenes.

El explorador o etnólogo, y más en concreto su figura, se exhiben museografiados, puesto que son ellos quienes han participado y siguen participando en la mediación entre “ellos” y “nosotros”; quienes trajeron de sus travesías la materia de la que se nutren los fondos del museo (objetos, fotografías y otros documentos) aquí expuestos. Constituyen de algún modo los símbolos de una interfaz entre los mundos, precisamente la que el museo pretende desarrollar. Además, ¿acaso la historia de los museos de sociedad no está estrechamente vinculada a la historia de la disciplina y de los hombres que la fundaron? La etnología tiene pues su hueco en el Musée du Quai Branly (Taylor 2008).

Dicho hueco explica por qué el explorador se encuentra a sí mismo explorado. La fotografía interviene en esta narración de “cajas chinas”. Al entrar, a la izquierda, una serie de retratos en sobreimpresión sobre el muro de cuero presenta a algunos de los primeros exploradores, entre ellos una mujer, posando sobre el terreno. Esas fotografías antiguas contribuyen a convertirlos en mito. Como eco a las sobreimpresiones, presentes en las cuatro zonas, surgen las voces de lectores, cual discreta melodía, retomando incansablemente extractos de cuadernos de viaje. Estos “fragmentos de viaje”, primeras evocaciones pasadas de las expediciones, de otros lugares, de los Otros, hacen que el visitante se sumerja de lleno en un contexto de exploración. La Plataforma se transforma para él en ese país por descubrir, en una invitación a viajar, una experiencia inédita unas veces, pero renovada otras, como cuando uno busca impregnarse en mayor grado del alma del lugar.

## 3. EL VISITANTE-EXPLORADOR EN EL CRUCE DE MIRADAS

El visitante experimenta un viaje en el tiempo y el espacio definido por la combinación entre los objetos expuestos y los soportes audiovisuales. Tres tipos de dispositivos —soportes audiovisuales, instalaciones y pantallas táctiles— señalan el camino que atraviesa las colecciones e imágenes expuestas. “No se trata de enseñar cómo viven las sociedades no europeas, sino de exhibir la historia de las miradas”, precisa Anne-Christine Taylor, directora del Departamento de Investigación del Musée du Quai Branly (2008, 680). Así pues, cabe mencionar la voluntad de los escenógrafos de crear un auténtico cruce de miradas entre ayer y hoy, uno mismo y el otro, el público y sus representaciones. El visitante se convierte en la persona que explora, que descubre la historia de la antropología, retratos de etnólogos y, sobre todo, objetos pertenecientes a los fondos del museo. En esta invitación a viajar, las fotografías jalonan las etapas convirtiéndose en “paradas ante las imágenes” (Conord

LAS FOTOGRAFÍAS COMO  
INSTRUMENTO DE MEDIACIÓN  
SIRVEN DE PUENTE ENTRE PASADO Y  
PRESENTE, AQUÍ Y ALLÍ, "NOSOTROS  
Y ELLOS", UN MUNDO Y EL OTRO.



Museo Quai Branly. Sala de exposición permanente con módulo multimedia integrado. Foto Dalbera.



Recuadros  
fotográficos como  
localizaciones  
cartográficas y  
página de inicio de  
pantalla táctil en el  
Museo Quai Branly.  
© Sylvaine Conord.

2007), muy distintas de las vitrinas donde se exponen los objetos. Se encuentran en soportes audiovisuales en forma de tarjetas postales, carteles, fotografías artísticas, imágenes antiguas o a veces clichés coloniales que representan escenas de la vida cotidiana, retratos, lugares y ritos. Si bien la dimensión estética prevalece en la presentación de las colecciones, no es esa la característica esencial de las imágenes seleccionadas. Estas son principalmente informativas y contextualizan el objeto expuesto.

Sin embargo, en este caso, la función de la fotografía va más allá de una simple herramienta de comunicación. La fotografía orienta al visitante en su "exploración", su cometido, ese mediar entre el objeto exhibido y el lector. La imagen es polisémica y forma un conjunto entremezclado de significados que deja entrever su funcionamiento, es una herramienta que reúne tres principios fundamentales: la descripción, la investigación de contextos y la interpretación (La Rocca 2007). El lector integra estas distintas fases de percepción de manera consciente o instintiva. El carácter indiciario de la fotografía incrementa el efecto de ilustración y distancia entre el objeto, la imagen, el visitante y el explorador. Gracias a estas imágenes, este se embarca en un viaje a través del tiempo. Citando a Roland Barthes, la fotografía está vinculada a un *ça a été* (Barthes 1980), es decir, un "esto ha sido"; se la podría definir pues como un "rastros", una "impronta" grabada en el momento de apretar el disparador de la cámara fotográfica (Dubois 1990).

La fotografía, por su propia naturaleza, parece dar testimonio de la existencia de una trama narrativa que la presupone. El visitante-explorador imagina la historia de los personajes fotografiados, sus movimientos antes y después de acabar fijados en la imagen. Y justo ese es el verdadero fin de una visita a un museo etnográfico: aprender, imaginar, evadirse de lo cercano a lo lejano e interpretar esos mundos. Las miradas al pasado se lanzan desde la perspectiva de un presente reinterpretado por cada visitante en función de su estatus social, sus normas y valores. La intimidad inducida por el acondicionamiento del mobiliario (por ejemplo, los nichos, en la foto 5), la proximidad creada por los dispositivos visuales (como las pantallas) y la dimensión efímera (como las instalaciones con fundido encadenado) invitan a esta reflexión. El visitante puede, no obstante, perderse si así lo desea por el dédalo que conforman los recorridos, ya que los soportes multimedia están alejados, incluso separados de los objetos expuestos.

La escenografía, aun teniendo sus límites (su dimensión estética, la oscuridad de las salas, etc.), aporta un toque de misterio, capaz de seducir al público. Las fotografías como instrumento de mediación sirven de puente entre pasado y presente, aquí y allí, "nosotros y ellos", un mundo y el otro. Ellas establecen el diálogo. El Musée du Quai Branly lo ha entendido a la perfección y desea además dedicar un espacio propio a la fotografía en su Plataforma de las colecciones. Este proyecto pone de manifiesto la voluntad del museo por valorizar su patrimonio fotográfico y etnográfico.



Decorado vegetal del Museo Quai Branly. © Sylvaine Conord.

## BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. *La chambre claire, Notes sur la photographie*. Gallimard–Le Seuil, 1992.

CONORD, Sylvaine (dir.). "Arrêt sur images: photographie et anthropologie". *Ethnologie française*. N.º 1 (2007).

DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Nathan, 1990.

EIDELMAN, Jacqueline; MONJARET, Anne; ROUSTAN, Mélanie. "Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, mémoire d'une organisation". *Culture et musées*, "Musées et organisation". N.º 2 (2003), p. 101–127.

GONSETH, Marc-Olivier. "La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel". *Ethnologie française*, "L'Europe et ses ethnologies". N.º 4 (2008), p. 685–691.

LA ROCCA, Fabio. "Introduction à la sociologie visuelle", *Sociétés*, "L'image dans les sciences sociales". N.º 95–1 (2007), p. 33–40.

*Le guide du musée: Musée du quai Branly*. Paris: Musée du quai Branly, 2006.

MONJARET, Anne; ROUSTAN, Mélanie; EIDELMAN, Jacqueline. "Fin du MAAO: un patrimoine revisité". *Ethnologie française*, "Fermetures: crises et reprises". N.º 4 (2005), p. 605–616.

PIETTE, Albert. "Fondements épistémologiques de la photographie". *Ethnologie française*, "Arrêt sur images, Photographie et anthropologie". N.º 1 (2007), p. 23–28.

ROUSTAN, Mélanie. "La pratique photographique, révélateur des échanges entre visiteurs. L'exemple Star Wars à la Cité des Sciences et de l'Industries". *Les Cahiers du Musée des Confluences*. Vol. 3 (2009), p. 99–109.

TAYLOR, Anne-Christine. "Le Musée du Quai Branly: la place de l'ethnologie". *Ethnologie française*, "L'Europe et ses ethnologies". N.º 4 (2008), p. 679–684.

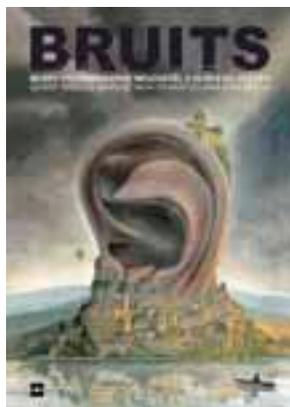
## NOTAS

1. Este museo reúne, entre otras, las colecciones del antiguo Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (Eidelman, Monjaret, Roustan 2003; Monjaret, Roustan, Eidelman 2005) y del Musée de l'Homme (Taylor 2008).

2. Expresamos nuestro agradecimiento a Hélène Fulgence, directora de Desarrollo Cultural, quien nos explicó de forma pormenorizada los diferentes aspectos de la política museográfica, presente y futura, del museo.

# “MUSEOGRAFIAR” LO INMATERIAL: SOBRE LA EXPOSICIÓN BRUITS<sup>(1)</sup>

MARC-OLIVIER GONSETH Conservador del Museo de Etnografía de Neuchâtel. Suiza



Cartel de la exposición "Bruits" diseñado por François Schuiten.



El recuerdo de la marejada. Exposición "Bruits". Foto: Alain Germond. Neuchatel, Suiza.

## PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

# ACUÑADO POR LA UNESCO EN MÉXICO EN

1982, el término patrimonio cultural inmaterial (en lo sucesivo "PCI") se implantó en Suiza en 2008 con la ratificación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005).

El protagonista de esta dinámica, el "vector de PCI", es un individuo común y corriente con un bagaje no necesariamente excepcional: algún conocimiento en el ámbito de las tradiciones orales, las artes escénicas, los ritos sociales, los saberes populares o el saber hacer artesanal, compartido con otros individuos, avalado por varias generaciones y transmisible a otros vectores.

Ante los retos que entraña la irrupción de un nuevo paradigma en el campo de las ciencias sociales, el Institut d'ethnologie de la Universidad de Neuchâtel y el Musée d'ethnographie de esta ciudad suiza, se han asociado con varios institutos de investigación a fin de estudiar una política nacional para la protección del PCI. Esta colaboración, financiada durante tres años por el Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica, representa el primer proyecto de envergadura en el que se embarcan estas dos instituciones. Supone, además, una óptima oportunidad para ambas, que sin embargo no deja de suscitar cuestiones espinosas sobre la naturaleza política y estratégica de la cultura.

Los participantes del proyecto constataron que este nuevo campo planteaba como mínimo la misma cantidad de problemas que resolvía, tal vez porque se basa en una visión fosilizada del patrimonio, representa una percepción esencialista de la cultura y contrapone de forma radical los aspectos materiales e inmateriales de una misma realidad (Gonseth y Hertz 2008, 2010). No obstante, es innegable que brinda una ocasión única para cuestionar las reflexiones sobre el patrimonio y reformular las consideraciones sobre las prácticas y los saberes populares.

## EL PCI Y LOS MUSEOS

Con independencia de su fragilidad o pertinencia, la turbación que ha provocado la noción de PCI está sin duda redefiniendo por completo la misión de los museos. Según Walter Leimgruber (2011), en el futuro, estos deberán tematizar con mayor claridad los vínculos que establecen entre lo material e inmaterial; el perfil profesional de sus colaboradores evolucionará; se orientarán más que antes en el presente; tenderán a transformarse en centros de memoria; se centrarán más en las personas que en los objetos; no solo darán a conocer prácticas culturales sino que también serán centros de aprendizaje, documentación y estudio; se convertirán en lugares de encuentro, y pasarán de la conservación de objetos a la conservación de procesos y productores (2).

Ya permeables a las nuevas corrientes que conjugan la lógica comercial, la implicación política y el desarrollo turístico, estos lugares tradicionalmente dedicados a la conservación, exposición e investigación van camino de convertirse al mismo tiempo en máquinas de producir valoraciones estéticas, eventos culturales y columnas periodísticas. Al decir de algunos, poco falta para que se lancen al mercado colecciones casi enteras, para que las exposiciones se transmuten en campañas publicitarias y para que el contenido de las temáticas elegidas no trascienda de las meras preocupaciones conceptuales de un diario gratuito. Pues todo lo que no se pueda vender de manera inmediata, o no se pueda explotar y comunicar con facilidad, se suele relegar a los márgenes o confines de los espacios culturales.

## LA TURBACIÓN QUE HA PROVOCADO LA NOCIÓN DE PCI ESTÁ SIN DUDA REDEFINIENDO POR COMPLETO LA MISIÓN DE LOS MUSEOS.

En este lugar simbólico donde predomina la noción de rentabilidad, el PCI en verdad ni asusta ni desentona, ya que da la impresión de estar en consonancia con la mentalidad de la época: al estar, a priori, estrechamente ligado a los saberes y las prácticas populares; al integrar de forma implícita las comunidades más variopintas, y aparentar agilidad tanto en su expresión como en su transmisión, el PCI parece englobar la parte menos crítica de los comportamientos culturales, evoca la ligereza de las transmisiones orales y parece poder materializarse en los soportes mercantiles más diversos. Nada que ver a primera vista con la insolencia de las vanguardias, la contundencia de los saberes técnicos, el peso de las colecciones tangibles y la complejidad de las bases de datos. Y sin embargo, en la esfera de las producciones llamadas inmateriales, todos estos registros se relacionan en realidad entre sí, son interdependientes e ineludibles.

### LA APARENTE LIGEREZA DE LA INMATERIALIDAD

El equipo del Museo de Etnografía de Neuchâtel (MEN) decidió abordar la cuestión de la inmaterialidad por medio de una reflexión sobre el patrimonio sonoro. Pensábamos ingenuamente que nuestro proyecto museográfico jugaría sobre todo con el vacío y los volúmenes depurados. Nos habíamos imaginado, en concreto, un escenario donde se podría reproducir un programa de ruidos, y habíamos soñado con hacer un uso intensivo de la luz y el sonido, así que creímos que, por una vez, viajaríamos ligeros de equipaje...

Nos equivocamos de todo en todo. Este error, no obstante, presenta un valor heurístico que habríamos podido anticipar si hubiéramos analizado mejor la certeza que abrigamos desde hace tiempo, a saber, que la oposición tajante entre lo material y lo inmaterial no tiene ningún sentido en etnología, ni tampoco en museología.

Las principales articulaciones de nuestro proyecto parecían sin embargo prestarse a una cierta simplicidad: primero, se sumerge abruptamente al visitante en unos ruidos difíciles de interpretar; a continuación, se le revela el sentido de esos ruidos que muestran la evolución de nuestro pensamiento frente a la estética musical de aquí y de otros lugares; luego, se le transmite la urgencia de salvaguardar un patrimonio visiblemente mucho más amplio de lo previsto, ya que el aparente caos del mundo (los ruidos) también forma parte de la escena, y finalmente se le muestra la contraposición entre la política del búnker, donde se conserva el patrimonio sonoro, y la del campo abierto, donde el patrimonio se trasvasa, reutiliza, moldea, recicla, etc. a merced de las sucesivas reapropiaciones que de él hacen las distintas generaciones cada vez más marcadas por las actuaciones en directo.

En la realización del proyecto nos topamos con dos escollos. Primero, solo se puede confinar el sonido cuando se lo encierra —y mejor bajo siete llaves—, de ahí la cantidad excepcional de mamparas y materiales de aislamiento repartidos por el espacio de las exposiciones temporales. En segundo lugar, una sucesión de paneles teóricos no constituye por sí misma una exposición, por lo que tuvimos que mantener una fértil discusión con nuestros escenógrafos y reexaminar en profundidad la historia que queríamos contar para al final recalcar en la imagen unificadora de un *Nautilus* varado en la arena, metáfora de un proyecto museístico del siglo XIX que aborda las contradicciones del siglo XXI.

Es la primera vez en la historia del MEN que armonizamos nuestro proyecto en un único espacio metafórico, formado en este caso de agua, conchas, un arco sonoro, un dique seco, una sala de máquinas, pantallas de control, una mediateca retrofuturista, un casco destrozado, dunas festivaleras y arrecifes barridos por las olas.

## EL PCI PARECE ENGLOBAR LA PARTE MENOS CRÍTICA DE LOS COMPORTAMIENTOS CULTURALES, EVOCA LA LIGEREZA DE LAS TRASMISIONES ORALES Y PARECE PODER MATERIALIZARSE EN LOS SOPORTES MERCANTILES MÁS DIVERSOS.

En lugar de optar por el vacío, decidimos abarrotar nuestro submarino. Incluso podría decirse que se trata del proyecto más arduo que jamás hayamos emprendido en el espacio de las exposiciones temporales desde que trabajo en él; un justo regreso de las lógicas materiales a los deseos de inmaterialidad.

Este proyecto, además, nos permite afirmar que la noción de patrimonio cultural inmaterial no se puede desvincular en absoluto de su componente material, y ello se debe a dos razones al menos. Por una parte, la llamada "inmaterialidad" de las prácticas técnicas y rituales que designa este concepto está tejida de materialidades de toda clase, que resultan aún más solidas cuando vienen acompañadas de lógicas de conservación. Por otra parte, la llamada "materialidad" está tejida de inmaterialidades de todo tipo (simbólicas, funcionales, técnicas...), pues sin ellas acabaría siendo insustancial e intrasmisible, como afirma de manera extraordinaria Arnold Van Gennep en 1914, cuyas certeras palabras nos sirvieron de guía a la hora de idear la exposición *Retour d'Angola* (Regreso de Angola): "Si los museos etnográficos, tal y como se conciben hoy día, perjudican a nuestra ciencia, es porque perpetúan la trasnochada ilusión de que lo importante es sobre todo el conocimiento de los objetos materiales".

### LA EXPOSICIÓN *BRUITS* (RUIDOS)

Partir de la noción de "ruido" (y no de "sonido") nos ha permitido ampliar nuestro campo de visión e incluir en nuestro submarino la mayor parte de los interrogantes intrínsecos al proceso de "patrimonialización", a saber:

- ¿cómo se puede organizar el caos del mundo?
- ¿cómo se pueden integrar las producciones de los demás, sea cual sea su origen, cuando lo que oímos nos perturba o escapa a nuestra comprensión?
- ¿nos encontramos ante un estado de emergencia?
- ¿qué hemos de conservar de ese flujo de información que nos rodea ahora que los medios de captación visual y sonora son los más eficaces, compactos y corrientes que jamás hayan existido?
- ¿hasta qué punto hemos de propiciar o integrar la transferencia, el reciclaje, la reinterpretación y la transformación de las producciones antiguas?
- ¿cómo gestionar de manera inteligente las montañas de información acumuladas en todos los *Nautilus* que surcan el globo, cuyos contenidos interesan sobre todo a vendedores de *hardware* y administradores de portales de Internet?

El cartel de la exposición propone una guía de lectura inicial. Diseñado por el escenógrafo y dibujante de cómics belga François Schuiten, evoca un cierto surrealismo museístico que forma parte integrante de la andadura del MEN desde la década de los ochenta. Así, ofrece una visión fantasmal de Neuchâtel en la que los asiduos a esta ciudad pueden distinguir claramente algunos de sus edificios. En la parte más alta de la oreja aparece la Villa de Pury, donada a la ciudad en 1902 para acoger el Musée d'ethnographie. En un espacio-tiempo paralelo, muestra una imagen poderosa de la observación y escucha del mundo, a la par rigurosa y subjetiva, que se practica en este lugar desde hace más de cien años.

A lo largo de la exposición, siete paneles elaborados a partir de la figura del *Nautilus* invitan al público a acercarse a los ruidos de los otros, a interrogarse sobre la evolución de los soportes y las técnicas de grabación, y a reflexionar sobre el tratamiento de datos sonoros en la era de Internet.



El ruido de los otros. Exposición "Bruits". Foto: Alain Germond. Neuchâtel, Suiza.

EL EQUIPO DEL MUSEO DE ETNOGRAFÍA DE NEUCHÂTEL DECIDIÓ ABORDAR LA CUESTIÓN DE LA INMATERIALIDAD POR MEDIO DE UNA REFLEXIÓN SOBRE EL PATRIMONIO SONORO.



El murmullo de la teoría (foto superior). Las sirenas de emergencias. Exposición "Bruits". Fotos: Alain Germond. Neuchatel, Suiza.

## ESTE PROYECTO NOS PERMITE AFIRMAR QUE LA NOCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL NO SE PUEDE DESVINCULAR EN ABSOLUTO DE SU COMPONENTE MATERIAL.

### EL RECUERDO DE LA MAREJADA

Al elegir la metáfora del *Nautilus* como hilo conductor de nuestra reflexión sobre el patrimonio sonoro, creamos un espacio que no habíamos previsto inicialmente. Este brinda al visitante la posibilidad, aparentemente extraña —al menos en un museo—, de experimentar la destrucción de objetos, en este caso conchas que crujen bajo los pies y se transforman poco a poco en arena. De esta forma, se aporta una primera lectura clave de la exhibición, ligada a la libre asociación y al discurso poético de Francis Ponge (1942), como reza el texto que descansa en una mesa vitrina: “Una concha es algo pequeño, pero la puedo sobredimensionar si la vuelvo a colocar donde la encontré, sobre la arena. Ya que entonces cogeré un puñado de arena y observaré lo poco que quede en mi mano cuando casi todo el puñado se me haya escapado entre los dedos; observaré algunos granos, después uno a uno, y en ese momento ninguno de esos granos de arena me parecerá ya pequeño, y pronto la concha formal, esa ostra, esa caracola de mar o esa navaja, me impresionará cual enorme monumento, colosal y precioso al mismo tiempo, como el templo de Angkor, Saint-Maclou o las pirámides, cargada de un significado mucho más extraño que esos incuestionables productos humanos”.

Orientado (o desorientado) por esta introducción a la vez sensorial y cerebral, el visitante puede abrirse de manera más inmediata a las asociaciones múltiples que le propone la exposición. Las conchas insinúan, en efecto, el estruendo del universo marino y el ruido emitido por los cuerpos que lo escuchan. Estos elementos en principio naturales, que por tanto se pueden aplastar sin el menor remordimiento (3), son también objetos de cultura: integrados en las tipologías de los antiguos gabinetes de ciencias naturales o asociados a un determinado conocimiento técnico o práctica social, estos albergan, sin lugar a dudas, una parte de inmaterialidad esencial para su comprensión. Así, tocados, pocillos de pintura o instrumentos de música no se entenderían como tales si no se acompañaran de un comentario relativo al contexto de su recopilación.

### EL RUIDO DE LOS OTROS

La bodega del *Nautilus* se presenta tal cual, sin adornos. El dispositivo evoca un cargamento de mercancías provenientes de todos los rincones del planeta, y sobre algunas de sus cajas figuran unas iniciales, un título, un lugar y una fecha. Es poca la información que se puede ver con claridad, aunque los rótulos en cuestión sean casi tan completos como los de un museo de arte. Cuando se pisan las cajas, estas emiten extraños ruidos que cesan cuando se levanta el pie. Los fragmentos que se reproducen de manera cronológica, relacionados con la etnomusicología, el folclore, la música *noise* vanguardista y las músicas populares, fueron considerados, en un momento u otro, meros ruidos, cuando en realidad todos forman parte de la historia de la música.

Como herramienta de discriminación estética y cultural, el término “ruido” suele en efecto designar todo lo que desagrade al oyente o resulta ajeno a sus normas auditivas. En cambio, la percepción de la belleza, la coherencia, la proporcionalidad, el equilibrio e incluso de lo soportable, varía según la época y el espacio. Ni los ruidos del pasado coinciden con los del presente, ni los ruidos de otros lugares concuerdan con los nuestros. Ese es el mensaje de la muestra, la cual se transforma al antojo de los visitantes en un teclado gigante que pueden tocar solos o en compañía, ya que cada visita ofrece una composición original de fragmentos que se activan con mayor o menor frecuencia, y durante más o menos tiempo.

### EL MURMULLO DE LA TEORÍA

En la sala de máquinas nos topamos de repente con un bosque de tubos de aireación que emiten un murmullo continuo. Cuando el visitante se acerca a uno de ellos, aparece un personaje y se

reproduce un fragmento sonoro, seguido de inmediato por una explicación referente al contexto de la composición, el descubrimiento y la recopilación del fragmento en cuestión.

El visitante avisado cae en la cuenta de que se trata de un comentario detallado del contenido de las cajas sobre las que caminó en la sala anterior. Las aclaraciones de estos “crackeadores de claves”, que redefinen la noción de música a partir del siglo XVIII, nos proporcionan una perspectiva de la rehabilitación del folclore realizada por los románticos, de los balbuceos de la etnomusicología y de la integración de los “ruidos” en la composición musical clásica y popular. En cuanto al visitante que no ha relacionado ambos espacios, al menos se percata de que estos distintos especialistas le están invitando a interesarse en unas formas musicales que a buen seguro hubiera considerado ruidos, o simple y llanamente, este advierte que unos seres humanos están intentando susurrarle teorías al oído.

#### LAS SIRENAS DE EMERGENCIA

En la sala de control del *Nautilus*, los monitores velan por un mundo en peligro y alertan sobre la inminente desaparición de un canto, un rito o una lengua. Y una imagen apocalíptica, vista a través del periscopio, parece darles la razón: se trata de un recorrido panorámico por el interior de un trabajo gráfico realizado por dos artistas, que han partido del fin de los tiempos como objeto de reflexión y de asociaciones plásticas (Bastian 2010).

Ante la vertiginosa transformación de las sociedades, los antropólogos siempre han hecho un llamamiento en favor de la preservación de la diversidad cultural y de su conservación mediante palabras, imágenes y grabaciones. Han dado junto a otros la señal de alarma, proponiendo una movilización urgente para salvaguardar todo lo que sea posible y han desarrollado programas que duplican los mundos amenazados. Paradójicamente, han diagnosticado así el fin prematuro de su objeto de estudio al mismo tiempo que han privilegiado la conservación y la salvaguarda de un mundo a punto de desaparecer frente a la documentación e interpretación de un mundo en proceso de transformación.

#### EL ECO DE LAS RESERVAS

En la mediateca del *Nautilus* se exponen colecciones audiovisuales del MEN con las que se puede experimentar el peso de lo inmaterial. Los programas de salvaguarda del patrimonio ciertamente han generado bases de datos ingentes. Dada la rápida obsolescencia de las técnicas, los datos se transfieren y cuestionan constantemente. E incluso si proponen una alternativa a la pérdida, a menudo se limitan a facilitar el luto, a avalar la clasificación y a ofrecer el uso y disfrute de un pasado idealizado.

Dos máquinas fantásticas representan la metáfora de la esencia del trabajo museístico. Por un lado, el congelador de tradiciones (*Tradicer*) transforma los datos audiovisuales que pasan por él en contenidos con forma de bolas de nieve que, a continuación, se reparten entre los distintos distribuidores visuales y sonoros. El proceso parece absurdo, pero ¿no simboliza fielmente el trabajo de clasificación, depuración, esquematización y exhibición que efectúan las instituciones museísticas? Por otro lado, un alambique de colecciones nos permite plantearnos hipótesis y desarrollar teorías falsables a partir de dimensiones aparentemente materiales. Cada vez que cae una gota destilada aparece un flujo de imágenes relacionadas con los distintos estadios de reflexión en torno a los objetos presentados. Luego, las “cosechas” teóricas se embotellan, se etiquetan con un texto interpretativo y se exhiben a

NI LOS RUIDOS DEL PASADO  
COINDICEN CON LOS DEL PRESENTE,  
NI LOS RUIDOS DE OTROS LUGARES  
CONCUERDAN CON LOS NUESTROS.



El eco de las reservas (foto superior). El gluglú de las tuberías. Exposición "Bruits". Fotos: Alain Germond. Neuchatel. Suiza.

## LA OPOSICIÓN TAJANTE ENTRE LO MATERIAL Y LO INMATERIAL NO TIENE NINGÚN SENTIDO EN ETNOLOGÍA, NI TAMPOCO EN MUSEOLOGÍA.

modo ilustrativo en las vitrinas del salón desde donde expresan el carácter a la vez frágil y perentorio de las teorías construidas a partir de la cultura material.

La información mostrada en este espacio sigue el principio del "movimiento congelado". No existen vitrinas propiamente dichas, sino nichos que se asemejan a una terminal de cintas transportadoras o de distribuidores automáticos, como si una máquina gigante fuera la que gestionara las entrañas del submarino y llevara a la superficie solo una parte de la colección que guarda en su interior. Este dispositivo evoca el carácter insondable de la voluntad de conservar y archivar todas las características significativas de una situación, tal y como abogaba Jean Gabus, director del museo entre 1945 y 1978. Dicha voluntad se representa a lo largo de las distintas secciones mediante la exhibición de un aparato particular ligado a una tecnología en permanente evolución; de los soportes que permiten a dicho aparato almacenar la información; de los fragmentos sonoros que este recopila (las bolas de nieve); de las teorías relativas a estos fragmentos (las botellas); de instrumentos de música que materializan dichos fragmentos sonoros; de películas; de fotografías y de publicidad... todo ello relacionado con el uso de este aparato.

### EL GLUGLÚ DE LAS TUBERÍAS

En la playa, donde el *Nautilus* yace varado, unas infraestructuras improvisadas recuerdan a una serie de fenómenos contemporáneos que tienen que ver con la reconfiguración del pasado. En este espacio, los datos recopilados por los especialistas del arte y las tradiciones populares se piratean, transforman e integran en nuevos mecanismos culturales, económicos y sociales.

La música proporciona una elocuente demostración de dicho proceso: parcialmente cosificada por la ciencia y la industria, la música y sus datos convergen hoy día en Internet. Si bien benefician a algunos piratas, también nutren una creatividad apasionante que florece sobre todo en las actuaciones en vivo.

Gracias a la constatación de esta tendencia en las sociedades modernas, consistente en hacer de todo un evento cultural, incluso institucionalizarlo, hemos podido comprender mejor la reciente fascinación que suscita lo inmaterial. Y al poner de manifiesto el notable interés de los fabricantes de *hardware*, de los dueños de portales de Internet y de los servidores de telefonía móvil por los contenidos que se han ido almacenando desde hace un siglo en las incontables bases de datos visuales y sonoras, ha emergido una nueva definición de PCI: ¿no se trataría más bien de yacimientos de contenidos que la industria de la comunicación puede comercializar?

### EL ESTRUENDO DEL OLEAJE

Al final de la exposición se invita a los visitantes a cerrar el círculo que va de la sala donde caminan sobre conchas y las transforman en arena, hasta el espacio donde una cortina se cierra a sus espaldas sumergiéndolos en el universo marino y les desvela estos versos de Saint-John Perse (2009):

"... Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette grandeur,  
"Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde, et sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague proférant  
"Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible..."

LOS ANTROPÓLOGOS HAN PRIVILEGIADO LA CONSERVACIÓN Y LA SALVAGUARDA DE UN MUNDO A PUNTO DE DESAPARECER FRENTE A LA DOCUMENTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE UN MUNDO EN PROCESO DE TRANSFORMACIÓN.



El estruendo del oleaje. Exposición "Bruits". Foto: Alain Germond. Neuchâtel. Suiza.

## BIBLIOGRAFÍA

BASTIAN M. S.; Isabelle L. *Bastokalypse*. Zurich: Scheidegger & Spiess.

GONSETH, Marc-Olivier; HERTZ, Ellen. "Quelques réflexions anthropologiques sur un territoire émergent", en *Bulletin de l'académie des sciences humaines et sociales*; (Berne), 08/2 (2008), 38-41.

—. "Le patrimoine culturel immatériel comme facteur de transformations: une nouvelle rencontre entre sciences sociales et musées de société", en *Museums.ch* (Berne), 5 (2010), p. 13-17.

—; KNODEL, Bernard; REUBI, Serge. *Retour d'Angola*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 2008.

—; KNODEL, Bernard; LAVILLE, Yann; MAYOR, Grégoire. *Bruits*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 2010 [texpo 15].

LEIMGRUBER, Walter. "Patrimoine culturel immatériel et musées. Un danger ?", en GONSETH, Marc-Olivier; KNODEL, Bernard; LAVILLE, Yann; MAYOR, Grégoire (eds.). *Bruits*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 2011 [próxima publicación].

PONGE, Francis. *Le parti pris de choses*. Paris: Gallimard, 1999 (1942).

SAINT-JOHN PERSE. "Exil", en SAINT-JOHN PERSE. *Eloges: suivi de La gloire des Rois; Anabase; Exil*. Paris: Gallimard, 2009 (1941), p.147.

VAN GENNEP, Arnold. *Religions, mœurs et légendes: essais d'ethnographie et de linguistique*. Paris: Mercure de France, 1914.

## NOTAS

1. Bruits: Ruidos (ndr).

2. Estas predicciones ya las han realizado, al menos en parte, un buen número de instituciones museísticas.

3. Algunos de nuestros visitantes no asumieron así como así su papel de "destructores" y decidieron "salvar" unas cuantas conchas

extrayéndolas del conjunto y colocándolas sobre un panel inclinado, de manera que ocultaron parcialmente el texto explicativo.

4. "... Siempre hubo este clamor, siempre hubo esta grandeza, "Esta cosa errante por el mundo, este alto trance por el mundo, y sobre todas las playas

de este mundo, del mismo aliento proferida, la misma onda profiriendo "Una sola y larga frase sin cesura para siempre ininteligible..."

# EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA

EL PATRIMONIO ETNOLÓGICO Y EL  
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

JOSÉ LUIS MINGOTE CALDERÓN Museo Nacional de Antropología. Madrid



LA NECESIDAD DE ENTENDIMIENTO ENTRE LOS DISTINTOS TIPOS DE PROFESIONALES IMPLICADOS EN EL DESARROLLO DE UNA EXPOSICIÓN ES LA CLAVE DEL PROYECTO.

EL DESEO Y LA NECESIDAD DE  
ETIQUETAR Y COMPARTIMENTAR LLEVA,  
A VECES, A SEÑALIZAR DE FORMA  
PROBLEMÁTICA CAMINOS POR LOS QUE  
HAY QUE TRANSITAR POSTERIORMENTE.

INTRODUCCIÓN \*

## LA AMABLE PETICIÓN POR PARTE DE LOS

editores de esta revista para escribir un artículo sobre el Museo Nacional de Etnografía (MNE), que figure en un monográfico sobre Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) y Museos, requiere algunas precisiones. La ganas de conocer el presente y el futuro de esta institución, aún no creada administrativamente, han generado un evidente interés por saber detalles en torno a ese periplo. Ello ha producido ya algunas intervenciones públicas y dos artículos, uno de ellos en prensa todavía (J. L. Mingote Calderón, 2009–2010, 2011 y e. p. 1) (1).

Resulta evidente que el anuncio de la creación de un Museo que retoma la realidad de otros museos preexistentes y que abrirá sus puertas en Teruel no ha dejado indiferente al mundo de los museos. Como suele suceder en estos casos, las novedades que se van produciendo participan de un ritmo administrativo que normalmente es lento. Por tanto, lo que diré aquí será una síntesis de ideas ya expresadas a las que sumar algunos comentarios sobre la relación del PCI con un museo de estas características.

### PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y PATRIMONIO ETNOLÓGICO, CON UN MUSEO AL FONDO

Dada la temática del número de esta revista, creo que no está de más hacer una sucinta reflexión sobre el PCI en relación con la creación de “Etnografía” (2). La simple yuxtaposición de las definiciones de los conceptos del epígrafe —que podrían ser más si consideramos que también se usan los de Patrimonio Etnográfico y Patrimonio Antropológico— nos muestra claramente la interferencia que se produce en torno a su contenido.

Si acudimos a la siempre repetida definición de la Ley de Patrimonio Histórico Español, en su Título VI, art. 46, encontramos que el Patrimonio Etnográfico está integrado por “los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”. Queda claro, que se piensa tanto en los aspectos materiales como en los inmateriales.

Algo similar es lo que ocurre con el resto de las Leyes de patrimonio españolas. Su consulta nos muestra que el contenido de los conceptos que expresan el PE —bajo denominaciones no siempre coincidentes con la expresión usada en la ley estatal— ofrece una amplia variedad que gira en torno a lo anotado, añadiéndose algunos elementos a proteger que amplían el contenido de aquélla. En algún caso concreto, se produce una ruptura conceptual, ya que se va más allá de ese patrimonio transmitido de generación en generación y se incluye lo que se denomina Patrimonio Industrial en otras leyes (3).

Por otro lado, al acudir a la definición de PCI encontramos una realidad parecida. La Declaración de París, de 2003, especifica que este concepto alude a “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas”, a los cuales se añaden “los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes”, caracterizados por el hecho de “que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (4).

Una matización posterior resalta ciertos elementos concretos que integrarían el PCI, enumerándose los siguientes: las “tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial”, las “artes del espectáculo”, los “usos sociales,

TODOS LOS ASPECTOS DE LA CULTURA  
TIENEN UNA CARGA INMATERIAL, A LA  
VEZ QUE PRECISAN MATERIALIZARSE  
EN ALGO, O DE ALGUNA FORMA.

rituales y actos festivos”, los “conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo” y las “técnicas artesanales tradicionales”. Como sucede en tantos casos, el afán por definir y concretar acaba seleccionando, reduciendo y restringiendo lo que, en la realidad, es más amplio, plural y complejo; y difícilmente encuadrable en los límites terminológicos concretos elegidos para aclarar el contenido global.

El deseo, y la necesidad, de etiquetar y compartimentar lleva, a veces, a señalar de forma problemática caminos por los que hay que transitar posteriormente. La enumeración de ciertos ítems deja fuera otros similares que nunca se sabe si quedan excluidos realmente. ¿Sólo son PCI las técnicas tradicionales si se centran en la “artesanía”? ¿el resto de las técnicas tradicionales —de adquisición, transformación, consumo...— no encajan en el concepto de PCI? La necesidad de tener que acudir casi obligatoriamente a interpretaciones, sean éstas reduccionistas o laxas, no ayuda a clarificar conceptos que deberían matizarse en su propia definición.

A estas precisiones de contenido del PCI se suman una serie de requisitos que, en determinados momentos, podrían entrar en conflicto con ciertas prácticas de larga duración que objetivamente cabría incluir en la definición propuesta. Se añade un elemento moral por el que se considerará únicamente PCI aquél “que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible”. Si “únicamente” puede considerarse PCI lo que encaja en la última frase, tendrían que quedar fuera de esta categoría todas aquellas actividades que participen de rasgos sexistas o racistas o, simplemente, que no asuman la igualdad de los seres humanos. Es decir, una buena parte de la cultura de raíz preindustrial, por no decir la inmensa mayoría de la misma.

La comparación de los conceptos de PE y PCI nos lleva a una problemática interna de difícil solución. Ambos contemplan las vertientes material e inmaterial como partes de un todo indivisible, y lo que en el PE no plantea mayor problema sí lo hace en el PCI, por su adjetivación. ¿Cómo puede ser calificado de “inmaterial” algo “material”? Dada la visión reduccionista de este último —recordemos que aparece una vez que ya existe el primero— cabría esperar que se centrara más en lo propiamente inmaterial o en lo “menos material”. Sin embargo, las dos últimas matizaciones que enumeran su contenido remiten a elementos culturales claramente materializables. ¿Qué es la agricultura si no un “conocimiento” y unos “usos relacionados con la naturaleza”? Si se añaden todas las técnicas a lo inmaterial, ¿en qué se diferencia del PE?

Todos los aspectos de la cultura tienen una carga inmaterial, a la vez que precisan materializarse en algo, o de alguna forma. Hace ya algunos años, M. Godelier analizó la relación entre lo ideal y lo material —centrándose en la economía, las relaciones sociales y la apropiación de la naturaleza— en un libro con interesantes y múltiples ideas en torno a la interrelación de estos aspectos, que pueden trasladarse al ámbito que tratamos. Para este autor, ambos conceptos aparecen conectados entre sí, de manera que no es posible aislarlos, y el hacerlo debe ser considerado como una abstracción a la hora de estudiar los fenómenos humanos, no un reflejo de la realidad examinada. El autor francés llega a decir que en el interior de toda actividad material ligada a la naturaleza hay un conjunto complejo de realidades ideales cuya presencia e intervención son “necesarias” para materializar la acción. Entre las muchas que menciona, y a modo de ejemplo, se podrían citar: el control de la naturaleza a través de la religión, el control de los poderes sobrenaturales que se refleja en el mundo material o el recurrir a gestos que se podrían considerar simbólicos para obtener algo material (M. Godelier, 1984: 175, 25, 28, 153 y 114).



Cartel procedente de Barcelona, en el que se anuncia un insecticida de fabricación industrial. Nº de inv. 24173, ingresado en 1985. Fotografía MTCIPE: David Serrano Pascual.

Todas las dudas apuntadas se plasman en hechos concretos si nos remitimos a la exposición, sea permanente o temporal, de un museo. La lógica lleva a pensar que en el Museo Nacional de Etnografía se presentará Patrimonio Etnográfico. Pero a ese concepto habría que añadir “algo más” en una doble vertiente. Por un lado, por la intención de no reducir el contenido del museo al mundo rural preindustrial (en este sentido, se presentará elementos que vienen siendo catalogados como Patrimonio Industrial) y, por otro, por la intención de incluir de forma clara elementos “no materiales” en el discurso museográfico de la exposición permanente.

#### EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA

En este momento sólo cabe presentar algunas de las líneas de actuación futuras de lo que pretende ser el MNE. Y hacerlo de forma muy general, asumiendo que el tiempo dirá hasta qué punto llegarán a concretarse (5). Las ideas básicas que quiero destacar ahora giran en torno a aspectos como el dinamismo de la institución, las propuestas de actuación de cara al futuro y la forma de mostrar la colección, así como la forma de ampliarla.

Resulta obvio decir que un museo que “nace” en el siglo XXI lo hace en el seno de una sociedad fuertemente dinámica en la que el cambio y la diversidad son elementos consustanciales de su funcionamiento. Desde este punto de partida, es obligado pensar en crear los instrumentos necesarios para poder realizar un museo activo. Por un lado, esta intención se plasma en la necesidad de generar actividades ligadas al ámbito expositivo —que deberán sumarse a las Actividades asociadas normalmente al Departamento de Difusión— que varíen y que permitan

## MUCHOS DE LOS ELEMENTOS DE NUESTRA VIDA COTIDIANA RESPONDEN A PRODUCCIONES DE UNA SOCIEDAD GLOBALIZADA Y, POR TANTO, NO ENCAJAN CON LA DEFINICIÓN IDENTITARIA DEL PE, O DEL PCI.

mostrar la rica colección existente. Esto conduce a que en el Proyecto actual se contemple la existencia de tres salas de exposiciones temporales (dos para presentar contenidos con una duración larga y otra para propuestas de menor tiempo). Las exposiciones temporales deberían estar basadas en un trabajo de investigación práctica generado desde el propio museo que tuviera como fin último el incremento planificado de la colección.

Pero no se trata sólo de mostrar lo propio, ya que el futuro de la institución pasa por generar una dinámica de relaciones con museos que tienen intereses similares, tanto españoles como extranjeros. Las futuras relaciones con el exterior no pueden quedarse sólo en el ámbito museístico, lógicamente, ya que tanto los contactos con la Universidad así como con la "sociedad civil" deben ayudar a generar actividades que le ligen, por un lado, a las corrientes científicas actuales (no sólo antropológicas) y, por otro, a los intereses de las personas que hacen posible la propia existencia del centro, a través del pago de sus impuestos. Por eso, la colaboración debe hacerse extensiva a diversos colectivos, de los que los asociados con el ámbito de la imagen resulta primordial, dado el poder de atracción que ésta tiene en nuestra sociedad y las posibilidades que permite a la hora de completar lo que un museo muestra mediante los objetos. Asimismo, la apertura de esta vía permitiría trasladar al público reflexiones sobre problemas que difícilmente podrían musealizarse de otra manera. Y, entre ellos, muchos de los aspectos que se analizan tanto en el PCI como en el PE.

Un segundo aspecto básico, sobre el que quiero hablar, tiene que ver con las dinámicas del incremento futuro de la colección y con la manera de exponer la que existe actualmente. Como es fácilmente comprensible, resulta problemático en estos momentos plasmar en detalle líneas de actuación que tendrán que concretarse en unos años, una vez que el museo se instale en Teruel. Conviene, no obstante, lanzar una reflexión sobre la necesidad de ir ampliando de manera ordenada líneas de actuación que, por una variada gama de motivos y causas, se han ido abriendo desde hace años, en relación con la colección. La inclusión de objetos procedentes de una sociedad urbana e industrial es una realidad en la actual colección del MTCIPE y es algo que deberá mantenerse y ampliarse, aún asumiendo los problemas derivados de la inmensa capacidad de producción de esta sociedad, y la dificultad que eso genera a la hora de recopilar objetos que sean representativos de la misma. El problema surge por el hecho de que muchos de los elementos de nuestra vida cotidiana responden a producciones de una sociedad globalizada y que, por tanto, no encajan con la definición identitaria del PE, o del PCI. No obstante sí se puede hablar de elementos de "nuestra" cultura, en tanto que los usamos, a pesar de que nos estemos refiriendo a objetos que proceden y/o se usan en casi todo el mundo.

En este sentido, la idea de Patrimonio Etnográfico, tal como se contempla en la citada Ley estatal, queda corta como línea argumental de un museo que abrirá sus puertas en el siglo XXI. Habría que tender hacia una visión que incidiera más en el concepto global de cultura, contemplado desde una perspectiva antropológica. Un concepto que sin negar la existencia de un patrimonio transmitido "tradicionalmente" asumiera que ese sistema de perpetuación de los patrones culturales hace tiempo que ya no es el predominante en nuestro país, y que el mundo preindustrial que lo usó, y al que implícitamente se hace referencia en la legislación, ha desaparecido hace bastante tiempo.

Por tanto, hay que llegar a la creación de una síntesis que implique aceptar la realidad profundamente cambiante del siglo XX, que ha visto coexistir —o luchar, si se prefiere— las sociedades rural preindustrial y la urbana industrial y postindustrial.

Este planteamiento relativo a la futura colección está presente en el enfoque de la exposición permanente, en la que aparecerán todas las realidades citadas. Como no podía ser de otra manera, cualquier colección condiciona en parte lo que se puede mostrar al visitante. Pero eso no quiere decir que sea imposible hablar de cosas en las que no se podía pensar cuando se recogió esa colección. Bastará un ejemplo para ilustrar esta idea. A día de hoy se ha propuesto hablar de identidad en la exposición permanente, como concepto antropológico, acudiendo a uno de los casos en los que se ve la creación de identidades, como es el traje popular. Resulta evidente que, cuando en los años 20 y 30 del siglo pasado, se recogió este tipo de indumentaria se hizo con la idea de dejar constancia de cómo era y fue la realidad local (6). No obstante, ahora, esas piezas pueden ser expuestas de manera que expliquen cómo se va creando y recreando la identidad local a través de uno de los símbolos básicos de cualquier forma de expresión nacionalista de la cultura, es decir de la forma de expresión de toda cultura oficial moderna y actual (A.-M. Thiesse, 2001). Presentar el traje popular como un producto histórico es hablar de un elemento al que la gente acude para utilizarlo como símbolo de identidad (creo que sería preferible hablar de pertenencias en lugar de emplear el tan usado término de identidad). Hacerlo desde una perspectiva científica no implica prejuzgar si es algo bueno o malo, o si debe existir o no: es hablar de cómo existe y cómo se va conformando.

Asimismo, la realidad de género estará presente mediante objetos que han estado connotados, y lo están, con esa carga diferenciadora y constructora de modelos. Reflejar cómo algunos de ellos, con el tiempo, han ido perdiéndola nos lleva a pensar en el cambio, como un componente básico del devenir histórico. Que un pandero cuadrado o una guitarra fueran instrumentos musicales femeninos y masculinos, respectivamente, es algo a resaltar; que ya no lo sean, también. A la vez, la perpetuación de algunas mentalidades, nos lleva también a incidir en ciertas continuidades ideológicas. Cambios y continuidades aparecen, por lo tanto, como rasgos importantes a la hora de interpretar la realidad de un momento dado.

No todos los objetos que alberga el museo permiten salir tan “airosos” del empeño de hacer una nueva lectura de ellos, pero sí que hay que intentar mostrar rasgos culturales desde una óptica diferente a la de muchos museos etnográficos cuya misión es valorizar exclusivamente la “propia” cultura campesina preindustrial. El cambio, la variedad cultural, la incidencia —antigua— de otras culturas en la nuestra, el género estarán presentes en la manera de exponer unas colecciones que casi nunca han podido ser vistas de manera continuada (7).

Sólo queda esperar que todo el trabajo que actualmente se está llevando a cabo, termine por verse plasmado en una realidad física en Teruel.



Traje de Ansó (Huesca) en el que se aprecian elementos formales fechables en momentos históricos concretos y, por tanto, no atemporales. N° de inv. 18527, ingresado en 1986. Fotografía MTCIPE: Lucía Ybarra Zubiaga.

## LA IDEA DE PATRIMONIO ETNOGRÁFICO, QUEDA CORTA COMO LÍNEA ARGUMENTAL DE UN MUSEO QUE ABRIRÁ SUS PUERTAS EN EL SIGLO XXI.

### BIBLIOGRAFÍA

- BERGES SORIANO, P. Manuel (1996): "Museo del Pueblo Español", *Anales del Museo Nacional de Antropología. Nos/ otros III*, pp. 65-88.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés (1994): "El Museo Nacional de Antropología: nos/otros", *AMNA.N*, 1, pp. 209-248.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés (2002) "Colecciones a raudales", *AMNA.N*, IX, pp. 13-37.
- GARCÍA-HOZ ROSALES, Concepción (2008): "Pérez de Barradas y el Museo del Pueblo Español", *Arqueología, América, Antropología. José Pérez de Barradas, 1897-1981*. (Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Museo de los Orígenes), pp. 485-495.
- GODELIER, Maurice (1984): *L'idéal et le matériel. Pensée, économies, sociétés*. (Fayard: París), 348 pp. Existe traducción española en Taurus, 1990.
- MINGOTE CALDERÓN, José Luis (2004): "A propósito de la terminología que define al «Patrimonio etnológico» en la legislación española", *Patrimonio Cultural y Derecho* 8, pp. 75-115.
- MINGOTE CALDERÓN, J. L. (2009-2010): "El Museo Nacional de Etnografía. Un camino a recorrer entre la esperanza y la realidad". *Museos.es* 5-6, pp. 222-231.
- MINGOTE CALDERÓN, J. L. (2011): "Museos antropológicos, contextos históricos y sociedad". *I Ciclo de conferencias, "Memórias e ativações patrimoniais. Da política do espírito às ativações contemporâneas da cultura popular"*, Museu de Arte Popular, Lisboa, 20 e 21 de Janeiro de 2011, en <http://www.map.imc-ip.pt/index.php?s=noticias&noticia=60#n2> (abril de 2011).
- MINGOTE CALDERÓN, José Luis (e. p. 1): "El Museo Nacional de Etnografía. Algunas reflexiones generales", *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* 15. *XIII Jornadas de Museología. Territorio y Museo*.
- MINGOTE CALDERÓN, J. L. (e. p. 2): "Patrimonio cultural inmaterial, museos e historia(s). Una relación antigua", en J. L. Mingote Calderón (Coord.), *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad. Balances y perspectivas de futuro*. (Madrid: Ministerio de Cultura), a publicar en pdf próximamente.
- QUEROL, M. A. (2009): "El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural", en "El Patrimonio Inmaterial a debate", en *Patrimonio Cultural de España* 0, pp. 69-107.
- SICARD, Hugues (2008): "Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial: conceptos e inventarios", en I. García Simó: *El patrimonio cultural inmaterial: definición y sistemas de catalogación. Actas del Seminario Internacional. Murcia, 15 y 16 de febrero de 2007*. (Región de Murcia. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes: Murcia), pp. 21-32.
- THIESSE, Anne-Marie (2001): *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. (París. Éditions du Seuil). 311 pp. Hay traducción española en Ézaro, 2010.

### NOTAS

\* Desde que se produjo el encargo de este artículo (mayo de 2010) ha habido una serie de cambios importantes que hacen que, a día de hoy, lo que aquí se dice pueda calificarse de "histórico", en buena parte. En aquellos momentos yo era el Responsable científico del Proyecto del Museo Nacional de Etnografía y Subdirector del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, cargos que he abandonado. He creído necesario realizar unas modificaciones mínimas en el texto, que se reducen a actualizar alguna información (sobre todo bibliográfica) y eliminar alguna "noticia" que ya no cabía llamar así.

1. Asimismo, se ha explicado en Teruel, Mérida, Huesca, Medina de Pomar y Lima (Perú) en reuniones y coloquios vinculados al Patrimonio o a los Museos.

2. En estos momentos último la edición de un Curso sobre Patrimonio Inmaterial que fue impartido en Lima, en 2010, y en el que abordó

estos temas con mayor amplitud y donde se podrá encontrar más referencias bibliográficas (J. L. Mingote Calderón, e. p. 2).

3. Un repaso a su contenido puede encontrarse en un trabajo nuestro (J. L. Mingote Calderón, 2004). Sobre la variación de conceptos relativos al Patrimonio etnográfico y la aparición del PCI en las leyes de Patrimonio autonómicas, hay que consultar el reciente trabajo de M. A. Querol (2009).

4. La definición continúa aludiendo a que "se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana". Sobre la gestión del texto se puede consultar el artículo de H. Sicard (2008).

5. En principio, las líneas argumentales que se habían propuesto no resultaron del agrado de los

responsables que las juzgaron, e ignoro cuál es nueva alternativa.

6. C. García-Hoz Rosales (2008: 491 y 493) recoge el lamento que se encuentra en las Memorias de los años 1939-1943 del Museo del Pueblo Español, antecesor del actual MTCIPE y del futuro MNE, donde se dice que "lo rigurosamente auténtico popular desaparece a pasos agigantados", a la vez que anota que según informaba la prensa, en la inauguración del museo de 1940, se mostraban poco más de un centenar de trajes "de todas las regiones". Parece claro el interés por documentar y mostrar la diversidad de lo "auténtico" que se hallaba "en vías de extinción". En esos momentos entran en el Museo 113 trajes.

7. Solamente tras la Guerra civil, en los años 40, y en los 70 del siglo pasado, se pudo visitar el entonces Museo del Pueblo Español (P. M. Berges Soriano, 1996: 84 y C. García-Hoz Rosales: 2008: 490 y 493-494).

# EXPOSICIONES Y DIDÁCTICA, ¿CAMINAMOS JUNTOS?

LA EXPERIENCIA DEL MUSEO  
VALENCIANO DE ETNOLOGÍA

FRANCESSC TAMARIT LLOP Jefe de exposiciones y didáctica  
ANA SEBASTIÀ ALBEROLA Monitora Educativa



Sala Conceptos de la Exposición Huerta y Marjal.

POR PRIMERA VEZ EN UNA  
PERMANENTE, EN NUESTRO  
MUSEO, LA DIDÁCTICA Y LA  
EXPOSICIÓN IBAN A LA PAR.

## DE FORMA INTRODUCTORIA, EL ARTÍCULO

plantea una tesis sobre la paradoja que representa el valor estratégico que se le da a la educación en los planes museológicos y la baja consideración que realmente tiene en la praxis. Propone como cuestiones ineludibles de los departamentos de didáctica formular los principios psicopedagógicos que orientan su acción, así como reflexionar sobre las características de la acción educativa en los museos en el ámbito de la educación no formal y su potencial para comunicar la misión del museo. Finalmente se exponen algunos ejemplos de las propuestas didácticas del Museu Valencià d'Etnologia, así como sus modos de gestionar la didáctica.

### UNA TESIS POCO OPTIMISTA

Hace unos meses, el pasado 8 de junio, el *Museu Valencià d'Etnologia* inauguraba la tercera fase de su exposición permanente centrada en el análisis de la cultura tradicional en las zonas de secano y montaña de la Comunidad Valencina. Apenas un año antes, el 24 de junio de 2010, se había inaugurado la segunda fase, centrada en la huerta y la marjal. Con estas dos actuaciones, que suponen la ampliación del Museo en mil metros cuadrados, se daban por completadas las salas permanentes. La exposición nos presenta los objetos y testimonios de la cultura tradicional en un envoltorio minimalista y conceptual, propio de los museos de arte contemporáneo y bastante alejado de las museografías que habitualmente podemos observar en los museos de antropología o etnología, excepción hecha de algunos pocos como, por ejemplo, el *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel*. Al tiempo que se inauguraban estas dos exposiciones, el Departamento de Didáctica terminaba la propuesta educativa que les acompañará. Bien es cierto que, por razones presupuestarias, los materiales didácticos se producirán a lo largo del próximo año con lo cual la puesta en marcha de las actividades educativas tendrá lugar un año después de la inauguración de las exposiciones. Con todo, lo importante era que por primera vez en una permanente, en nuestro museo, la didáctica y la exposición iban a la par.

Hacemos este comentario introductorio para destacar lo que, en nuestra opinión, continúa siendo uno de los principales puntos débiles de la didáctica en los museos: se empieza a pensar la didáctica una vez terminada la exposición. No es habitual que los dos procesos vayan al mismo ritmo de forma que se retroalimenten, ni menos aún lo es, como sería deseable, que desde un principio el departamento de didáctica esté involucrado en el equipo de redacción del proyecto científico y posteriormente en los procesos de diseño museográfico y ejecución del mismo. Al Departamento de Didáctica se le llama a posteriori, cuando se toma conciencia de que, a pesar del esfuerzo que se ha hecho para que la exposición tenga diferentes niveles de lectura, una buena parte de los públicos habituales del museo no puede establecer puentes cognitivos entre su realidad y la que se les presenta en la exposición. Entonces les pedimos a los compañeros de didáctica que monten actividades con niveles de lectura adaptados a esos públicos y se pone en marcha todo un repertorio de diferentes propuestas que a veces —como es el caso de algunos talleres— suponen auténticas mini exposiciones paralelas. En este sentido, en el panorama cultural español se constata que el sector de los museos es prácticamente el único que no ofrece productos diferenciados para públicos diversos. Tenemos literatura para adultos, jóvenes, niños... lo mismo ocurre con otros sectores como el cine, el teatro o la música pero en el mundo de los museos las exposiciones siempre van dirigidas a un segmento de público determinado y luego la didáctica, en numerosas ocasiones de prisa y corriendo, debe presentar alternativas para los públicos olvidados. La altura a la que colocamos los objetos en las vitrinas horizontales es un

EN EL PANORAMA CULTURAL ESPAÑOL SE CONSTATA QUE EL SECTOR DE LOS MUSEOS ES PRÁCTICAMENTE EL ÚNICO QUE NO OFRECE PRODUCTOS DIFERENCIADOS PARA PÚBLICOS DIVERSOS.



Sala Conceptos de la Exposición Huerta y Marjal.

buen ejemplo desde la museografía de lo dicho ¿costaría mucho ponerlas 15 cms. más bajas y que pudiera observar los objetos un niño de 11 años o un discapacitado, por ejemplo?

Podríamos formular una tesis con lo dicho hasta ahora: aun a pesar de que en la mayoría de los planes museológicos la educación está considerada como un factor estratégico, de vital importancia para llevar a buen puerto la misión, en la realidad no se tiene suficientemente en cuenta desde el inicio de los proyectos expositivos. Si más allá de los logros que cada Departamento de Didáctica puede tener en su museo nos detenemos a analizar otras variables cuantitativas como, por ejemplo, el presupuesto, el personal o los metros cuadrados destinados a espacios educativos, nos encontramos con un panorama desolador en la mayoría de los casos y que contradice los planteamientos programáticos.

#### **BASES CONCEPTUALES PARA LA ELABORACIÓN DE PROYECTOS**

En nuestra opinión cualquier actividad educativa en un museo debe partir de la respuesta que se dé a tres preguntas: ¿Desde qué paradigma psicopedagógico vamos a llevar a cabo nuestras actividades educativas? ¿Cuáles son las características específicas de la educación no formal en nuestro museo? ¿De qué manera la didáctica contribuye a comunicar mejor la misión del museo?

EL PAPEL DEL MONITOR NO ES EXPLICAR,  
 COMO EN UNA VISITA GUIADA, LA  
 EXPOSICIÓN, MÁS BIEN DEBE FACILITAR  
 INSTRUMENTOS, GENERAR PROCESOS,  
 DAR ORIENTACIONES, ETC.

Se trata de unas cuestiones de carácter estratégico que deben ser bien reflexionadas ya que si nos equivocamos en las respuestas todo nuestro planteamiento estará viciado de inicio y es muy probable que vaya dando bandazos de un extremo al otro sin que nuestros programas tengan la necesaria coherencia interna y puedan responder a las necesidades reales de nuestros públicos.

El Museu Valencià d'Etnologia se ubica en el paradigma constructivista y hacemos nuestros los principios formulados por algunos de sus representantes más significativos, siendo conscientes de las dificultades que conlleva llevarlos a término en una acción educativa que dura entre sesenta y noventa minutos. Partiendo del hecho de que el ser humano tiene la necesidad de buscar el sentido de las cosas (J. Bruner), en los museos de la memoria nos encontramos ante visitantes que quieren construir significados, que de una manera u otra, con mayor o menor intensidad, experimentan la necesidad de comprender y aprender. A partir de este punto fuerte intentamos construir nuestras propuestas educativas en base a tres principios psicopedagógicos: el principio de disposición cognitiva (Piaget), según el cual buscamos el desajuste óptimo entre lo que el visitante sabe y lo que se quiere aprender; para hacer esto procuramos establecer puentes cognitivos (Ausubel) entre los saberes del visitantes y los propuestos en nuestras actividades educativas, adaptando éstas, lógicamente, a las edades de los grupos; finalmente, siguiendo el concepto de zona de desarrollo próximo (Vygotski), procuramos que todo aquello que el visitante pueda descubrir por sí mismo no se le ofrezca ya hecho. Desde esta perspectiva el papel del monitor no es explicar, como en una visita guiada, la exposición, más bien debe facilitar instrumentos, generar procesos, dar orientaciones, etc. para que el participante vaya construyendo su propio conocimiento. Como consecuencia de lo dicho se procura que los aprendizajes estén basados en procesos de descubrimiento, experimentación, etc., realizados a través de la puesta en marcha de habilidades de percepción, observación, atención, memoria, etc. y con herramientas de manipulación, clasificación, comparación, etc. Cabe indicar que conseguir plenamente este propósito educativo es difícil, el hecho de que los grupos sean diferentes cada día y de que el tiempo sea limitado lo dificulta considerablemente.

La acción educativa en los museos tiene una serie de características específicas que condicionan, al tiempo que orientan, nuestros planteamientos educativos. Lo primero que debemos destacar es que se enmarca en el ámbito de la educación no formal. Los grupos de visitantes que requieren servicios del Departamento de Didáctica, independientemente de la edad que tengan, acuden al museo de forma voluntaria, en su tiempo libre (aquí deberíamos matizar entre los grupos escolares, especialmente los de Primaria), por lo tanto la acción educativa debería plantearse de forma lúdica dándole quizá mayor importancia a los objetivos actitudinales que a los conceptuales o procedimentales. Nos interesa, además de la comprensión de una parte de la exposición, fomentar la estima por el patrimonio etnológico al tiempo que formamos a futuros visitantes de museos. Por otra parte la visita se realiza en un espacio de tiempo muy limitado: entre una hora u hora y media. Nuestros objetivos, especialmente los que hacen referencia al ámbito cognitivo, deben ser pocos, a veces sólo uno o dos. Pretender ser mucho más ambiciosos nos lleva a no centrar nuestros esfuerzos en una sola dirección, de manera que los alumnos cuando salgan del museo tengan claro al menos un concepto. En este sentido se nos antoja paradigmático el ejemplo del Museo de Arte Contemporáneo Pedralba Dos Mil (Valencia), un museo eminentemente educativo que en sus talleres didácticos, después de tener a los alumnos dos horas realizando diferentes actividades, sólo se plantea un objetivo cognitivo: que los alumnos diferencien sobre un cuadro o escultura la abstracción de la figuración. Finalmente cabe indicar, como tercera característica de la acción educativa en los museos, que ésta se produce en contacto con el objeto

## NUESTROS OBJETIVOS, ESPECIALMENTE LOS QUE HACEN REFERENCIA AL ÁMBITO COGNITIVO, DEBEN SER POCOS, A VECES SÓLO UNO O DOS.

etnológico, lo que provoca una experiencia de descubrimiento (sobre todo en los grupos de jóvenes escolares) y apela a la memoria, especialmente en los grupos de adultos. Este estado de contacto con el objeto nos posibilita introducir toda suerte de estrategias de aprendizaje a través de la observación, la comparación, la clasificación, etc., poniendo en marcha procesos de investigación.

Finalmente ¿en qué medida nuestra acción educativa ayuda a difundir la misión del museo? Estamos convencidos de que el papel del Departamento de Didáctica es estratégico para poder comunicar la misión del museo a nuestra comunidad. Si desde una perspectiva de marketing aceptamos que la centralidad de las políticas de difusión en los museos la ostentan las exposiciones, el principal producto relacionado para hacer más comprensible esta oferta a los ciudadanos es, sin lugar a dudas, la Didáctica. La Didáctica —conjuntamente con otros productos adyacentes, tales como conferencias, congresos, ciclos de cine, de música, etc.— posibilitan la apertura a nuevos públicos, comunicándoles, desde diferentes perspectivas, la misión social del museo. Por otra parte, estos productos relacionados, completan y mejoran nuestra oferta global, haciéndola más competitiva y atractiva para los usuarios.

### ALGUNAS PROPUESTAS DIDÁCTICAS DESDE EL MUSEO VALENCIANO DE ETNOLOGÍA

Desde el año 2005, cuando se inauguró la primera parte de la exposición permanente del Museu Valencià d'Etnologia —*La ciutat viscuda. Ciutats valencianes en trànsit 1800-1940 (La ciudad vivida. Ciudades valencianas en tránsito 1800-1940)*—, el Departamento de Didáctica ha ido generando una serie de propuestas educativas cuyo principal objetivo es el de atraer a un público, alumnado de Educación Primaria, Secundaria y Bachillerato, que de otra manera hubiera sido más difícil que se acercara a nuestras instalaciones. Hay que tener en cuenta la motivación por la que en muchas ocasiones acude dicho segmento de visitantes, que suele ser cuando la visita está incluida dentro de su programación escolar, esto es, lo hacen acompañados por uno o varios profesores del centro escolar y durante su horario lectivo. Una forma de conectar con dicho público era ofrecer la posibilidad de realizar una actividad que estuviera relacionada, no sólo con su currículum escolar, sino también con su propia realidad vital. Por lo tanto, la primera actividad que se planteó, teniendo en cuenta estas y otras variables, fue *Enrol*, diseñada para grupos de un máximo de 32 alumnos de edades comprendidas entre los 14 y los 18 años, o lo que es lo mismo, para los cursos escolares incluidos entre 3º de ESO y 2º de Bachillerato.

La actividad se lleva a cabo en un espacio de la exposición, con la ayuda del personal de didáctica. Consta de dos partes, en la primera de las cuales, agrupados en parejas, los alumnos deben completar una ficha de preguntas sobre varios aspectos de la exposición, buscando las respuestas por sí mismos en las salas del museo. Finalizado ese tiempo, regresan al punto de inicio, donde visionarán un DVD que contiene un documental sobre la exposición y en el que están contenidas todas las respuestas a las cuestiones que se les planteaba en las fichas. Cuando da comienzo el segundo tramo de la actividad, se distribuye a los participantes en cuatro parejas por mesa y se les reparte el juego, que consta de un tablero y dos mazos de cartas distintas. El primero tiene sesenta y ocho cartas que componen la vida de diecisiete personajes representativos de la sociedad valenciana de finales del siglo XIX y principios del XX. Cada uno de ellos se completa con cuatro naipes que cuentan, en un pequeño texto, una parte de la vida del personaje. Tanto el nombre como la historia que narran en primera persona son ficticios, siendo su propia imagen el único elemento extraído de la realidad y que, además, se puede encontrar entre las múltiples fotografías que ilustran la exposición. El último elemento que compone *Enrol* es una baraja de cartas de preguntas que contiene cuestiones directas basadas en las informaciones extraídas de



DESDE UNA PERSPECTIVA DE MARKETING LA CENTRALIDAD DE LAS POLÍTICAS DE DIFUSIÓN EN LOS MUSEOS LA OSTENTAN LAS EXPOSICIONES, EL PRINCIPAL PRODUCTO RELACIONADO PARA HACER MÁS COMPENSIBLE ESTA OFERTA A LOS CIUDADANOS ES LA DIDÁCTICA.



que les resultan cotidianos, como el apartado dedicado a los juguetes infantiles antiguos. La visita es importante porque es la forma de vincular la exposición con la actividad posterior. Cuando ésta finaliza, el grupo disfruta de media hora de descanso y, a continuación, se le conduce a la sala donde realizará el taller, en un lugar independiente del resto del museo. Durante la actividad los alumnos/as, distribuidos en pequeños grupos, tendrán que pintar y ensamblar un juguete de madera que ya está previamente troquelado. Existen tres modelos distintos de juguetes, que son los que dan título al taller. Cuando éste finaliza, cada grupo se puede llevar consigo el juguete que ha creado. Para todo ello disponen de una hora. Asimismo, en la sala se puede contemplar una vitrina que contiene otra selección de juguetes procedentes de los fondos del Museu Valencià d'Etnologia, reforzada con un texto de pared que se elaboró a partir de documentación existente sobre el juego y los juguetes en la sociedad tradicional.

Recientemente se ha inaugurado la segunda parte de la exposición permanente del museo —*Horta i marjal (Huerta y marjal)*—, como se comentaba al inicio del artículo. En esta ocasión se ha vuelto a optar por una actividad de carácter lúdico, que se pueda realizar en la propia sala de la exposición, como es un juego de mesa. Llamado *El joc de l'Horta (El juego de la huerta)*, está inspirado en el conocido juego de La Oca y su objetivo es que los alumnos conozcan la forma de vida en las zonas de huerta de la Comunitat Valenciana y se conciencien de la importancia y dependencia que tienen los labradores de un recurso tan limitado y escaso como es el agua.

Existe toda una legislación consuetudinaria, que incluye tribunales propios —el más conocido es el Tribunal de las Aguas—, que gira en torno al uso y regula el abuso de dicho recurso.

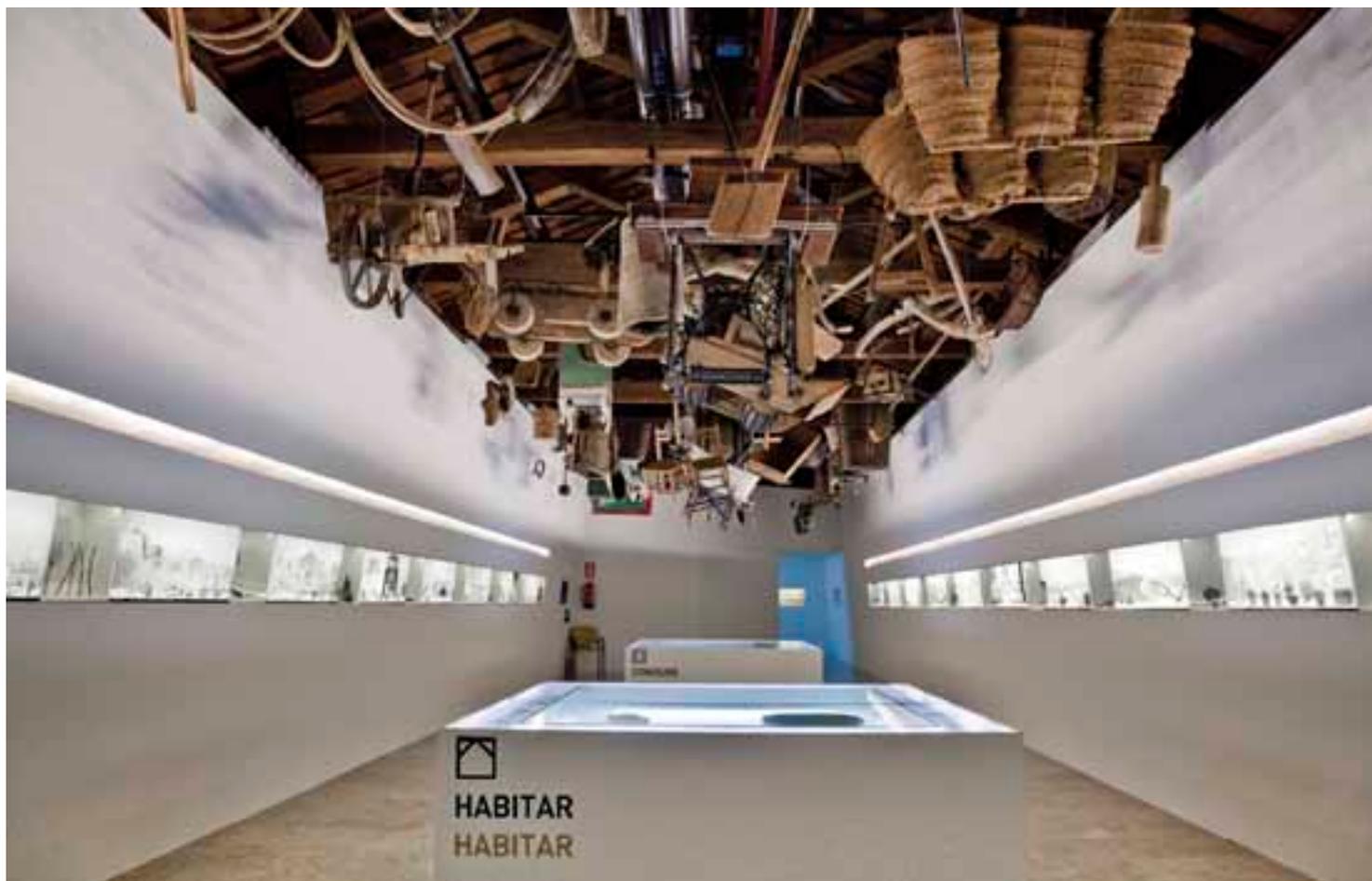
El juego, en el que pueden participar entre 6 y 8 jugadores, presenta un tablero de 63 casillas, al igual que el original, en el que existen algunas con posibles peligros para el agricultor, y si un jugador cae en una de ellas sufrirá algún tipo de penalización. Este peaje puede variar entre retroceder varias casillas, esperar un turno entero para poder volver a tirar o esperar a que el compañero que caiga en la casilla lo saque. Además, una de las casillas representa el mayor de los peligros que es saltarse el turno de riego y quitarle, por tanto, el agua a otro labrador. Por ello se obtendrá la máxima penalización que es volver a la casilla de inicio. En cuanto a los beneficios, la forma de ir avanzando es caer en casillas que representen frutas o verduras, como muestra de una buena cosecha. Existe asimismo un tipo de casilla que permite avanzar más de la cuenta: la que simboliza que se ha respetado el turno de riego. Cuando un jugador cae en ella tiene que avanzar hasta la siguiente que representa este mismo cumplimiento del riego y tirar los dados diciendo “De riego a riego y tiro porque la cosecha me la juego”. Gana quien consiga llegar a la casilla central, la número 63, obteniendo la cantidad exacta con los dados. Ésta simboliza una buena cosecha y su consecuente venta en el mercado.

### GESTIONAR LA DIDÁCTICA

Desde nuestro punto de vista, tan importante es tener buenas actividades didácticas como disponer de personal de contacto y monitores de taller preparado para gestionarlas bien. Cuando realizamos una actividad educativa estamos prestando un servicio y en servicios no se puede fallar en nada, mucho menos en su gestión. Entendemos por gestión un proceso que se inicia —una vez diseñado y producido el producto— con las actividades de difusión del mismo entre los públicos objetivos, continúa con el proceso de concertación de visitas y termina con la prestación del servicio y su posterior evaluación.

El Departamento de Didáctica activa diferentes estrategias de difusión basadas todas ellas en el marketing relacional. El punto de partida son las bases de datos segmentadas del público objetivo y real que participan en las actividades educativas. Con referencia al público objetivo, la gran ventaja que se tiene es que son unos clientes que están, en su inmensa mayoría, localizados y segmentados (colegios de Primaria, IES, asociaciones de amas de casa, clubs de jubilados... y en general todo el movimiento asociativo). Por otra parte, el Departamento de Didáctica identifica a todos los responsables de grupos que participan en cualquier actividad educativa del museo y se esfuerza, a través de la trasmisión de los valores de nuestra didáctica y de establecer un buen sistema de comunicación, en convertirlos en público prescriptor. En este sentido entendemos que cuatro cosas son fundamentales para pasar de público satisfecho a prescriptor: ofrecer unas actividades de calidad, tener un buen repertorio de mercadería relacionada con el producto ofrecido (productos que luego pueden ser útiles en el colegio para continuar profundizando en la actividad educativa), mantener un sistema de comunicación e información fluido y, en último lugar, que nuestras monitoras y el responsable de difusión y concertación sean empáticos. Los canales de difusión son, además de los tradicionales (correo postal, reuniones con profesores, visitas personalizadas, etc.) todos aquellos que nos facilitan las nuevas tecnologías (mail, página web y blog).

Para la concertación de visitas, así como para la realización de las actividades, se siguen protocolos estandarizados. En la fase de concertación, una vez que se identifica la persona que atiende la llamada, se recogen todos los datos referidos a la actividad concertada, fecha y hora, número de participantes y datos del contacto. Posteriormente se trasladan a la base de datos y se realiza la



Sala de Objetos de la Exposición Huerta y Marjal.

hoja semanal de actividades para las monitoras y otros servicios del museo afectados (seguridad, limpieza, vigilantes de sala), indicándoles las características específicas de cada visita. Para la gestión de las propias actividades, igualmente se siguen pequeños protocolos estandarizados.

La evaluación de las actividades didácticas se realiza mediante cuestionarios que se pasan a los responsables de cada grupo. Entendemos que la evaluación debe ser breve y dar respuesta a aquellos aspectos que para nosotros son fundamentales. Así, en las evaluaciones del curso 2008/2009 se contemplaban los siguientes aspectos: eficacia de la difusión, gestión de la concertación, gestión de la actividad didáctica, percepción educativa, prescripción del producto. Se trata de un método sencillo, que nos aporta la información pertinente para poder ir mejorando los aspectos que decidimos evaluar.

## CONCLUSIÓN

En nuestra opinión, a pesar de los importantes avances que en materia educativa se han producido en los museos, creemos que es necesario, desde los Departamentos de Didáctica, incidir en el valor estratégico que la educación tiene y exigir mayores cuotas de participación en los espacios y los presupuestos del museo. Entendemos que es importante reflexionar sobre el marco conceptual que orienta las propuestas educativas (pedagógico, situacional y organizativo) en la medida que contribuirá a que nuestras acciones sean más coherentes y puedan responder mejor a las demandas de los visitantes y nuestra organización. Finalmente, debemos prestar más atención a los procesos de gestión de la didáctica utilizando las herramientas de marketing y calidad que estimemos útiles para mejorar nuestra difusión y sistemas de evaluación.

AHORA, CUALQUIER  
PERIODISTA O AVENTURERO  
QUE HAYA VISTO ALGO DE  
MUNDO SE CUELGA EL  
TÍTULO DE ANTROPÓLOGO.



Detalle de la decoración de una red fabricada con fibras vegetales. Procedente de la Provincia del Sepik-Este. Papua Nueva Guinea, 2005.

¿LA VOCACIÓN DE LOS  
MUSEOS NACIONALES  
FRANCESES  
SIGUE SIENDO RECOGER  
Y CONSERVAR  
COLECCIONES  
ETNOGRÁFICAS  
CONTEMPORÁNEAS DE  
FUERA DE EUROPA?

CHRISTIAN COIFFIER Profesor investigador titular en el Museo del Hombre  
(perteneiente al Museo Nacional de Historia Natural de París), jefe de proyecto en el Museo del Quai Branly

FRANCIA Y SU EJÉRCITO DE CONSERVADORES DEL MINISTERIO DE CULTURA, POR MEDIACIÓN DEL MUSEO DEL QUAI BRANLY, TIENE POTESTAD PARA DICTAR AL MUNDO ENTERO LO QUE ES BELLO Y LO QUE NO LO ES, LO QUE ES ARTE Y LO QUE NO.

## LA ANTROPOLOGÍA FRANCESA ESTÁ

recibiendo ataques por todos los flancos desde hace dos décadas. Algunos le recriminan sus vínculos reales (y a veces hipotéticos) con la antigua administración colonial; otros le niegan el derecho a arrogarse el papel de observador de otras sociedades humanas a la manera de las ciencias naturales, que estudian las plantas y los insectos. Y no son las únicas críticas que le lanzan sus detractores. En paralelo a todos estos discursos, se ha ido forjando la idea de que los etnólogos expoliaron a los “pueblos indígenas” sus obras de arte más preciosas. Ante estas acusaciones, la profesión no ha sabido defenderse, inmersa como estaba en las discordias internas entre sus distintas corrientes de pensamiento, o simplemente en los celos profesionales por la obtención de un determinado cargo o de créditos para la investigación. La profesión no ha sabido o no ha querido redefinir su función en la sociedad; mientras que ahora, cualquier periodista o aventurero que haya visto algo de mundo se cuelga el título de antropólogo. Una parte de la profesión se ha recluido en su torre de marfil, creyéndose por encima de toda crítica. Numerosos etnólogos que desde las primeras teorías de Claude Lévi-Strauss no habían mostrado el menor interés por las culturas materiales, de repente se han dedicado a glosar sobre temas que desconocían, monopolizando el discurso. Los equipos de científicos en ciencias humanas que realmente se interesaban por la cultura material han visto menguar sus créditos año tras año. Luego, tras muchos avatares, el Museo del Hombre ha acabado convirtiéndose en el chivo expiatorio de esta degradación de la antropología francesa.

Desde hace más de setenta años, en el Museo del Hombre o en el Museo Nacional de Artes de Asia y Oceanía se han registrado para su estudio colecciones etnográficas procedentes de los trabajos de campo de investigadores del Centre national de la recherche scientifique, la École des hautes études en sciences sociales, el ORSTOM (actual Institut de recherche pour le développement) o el Museo Nacional de Historia Natural. Estas colecciones representan en la actualidad, englobando todas las zonas geográficas, varias decenas de miles de piezas. Se trata, en su mayoría, de objetos que ilustran la vida cotidiana de pueblos estudiados por los antropólogos franceses durante la segunda mitad del siglo XX. La mayor parte se recogió ateniéndose a las recomendaciones contenidas en el famoso fascículo *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* (Instrucciones someras para la recolección de objetos etnográficos), escrito en 1931 por los miembros de la expedición Dakar-Yibuti. Así pues, estas piezas están relativamente bien documentadas, es decir, conocemos su lugar de origen, su nombre en la lengua vernácula, los materiales que las componen, sus distintos usos, etc. Los investigadores las adquirieron con los escasos créditos que anualmente les asignaba el laboratorio de etnología del Museo del Hombre (con cargo a los ingresos del museo), y la mayoría de las veces, con dinero de su propio bolsillo.

A decir verdad, desde principios del siglo XX, en Francia nunca ha habido una auténtica política de recolección de objetos etnográficos. Las adquisiciones casi siempre se realizaban a merced de las peregrinaciones de los investigadores in situ y en función del criterio personal de cada uno. El resto de los fondos más recientes del Museo del Hombre proviene de donaciones diversas, cuya aceptación se ha dejado al arbitrio de los conservadores de las colecciones. La mayoría de estos objetos están mucho peor documentados, y a veces no lo están en absoluto. Es lamentable que el Museo del Hombre sirva a menudo de mercadillo adonde van a parar los objetos exóticos de la capital...

El traslado de colecciones etnográficas parisinas del Museo del Hombre y el Museo Nacional de Artes de África y Oceanía al Museo del Quai Branly marca un giro decisivo en la historia de

## ¿LOS ANTROPÓLOGOS QUE TRABAJAN *IN SITU* FUERA DE EUROPA HAN DE SEGUIR TRAYENDO OBRAS REALIZADAS POR LAS COMUNIDADES QUE ESTÁN ESTUDIANDO?

la recolección de objetos etnográficos, dado que de esta forma se ha instaurado una auténtica política de adquisición de la que cabe felicitar, aún si se discrepa de ella. No obstante, los artífices de esta novedosa política parecen haber olvidado que las sociedades humanas siguen innovando y creando, recurriendo a los nuevos medios de los que disponen hoy día.

En su obra de reciente publicación titulada *Tu fais peur, tu émerveilles, musée du quai Branly, acquisitions 1998/2005* (Tú asustas, tú asombros, Museo del Quai Branly, adquisiciones de 1998–2005) (1), Germain Viatte, antiguo responsable de colecciones, hace un balance de las adquisiciones realizadas a lo largo de siete años. Su andadura profesional en el Centro Georges Pompidou parece haberle conferido una visión sesgada de la realidad de la producción artística y artesanal contemporánea de los jóvenes estados cuyas obras antiguas se exhiben en el Museo del Quai Branly. Germain Viatte (2006, 13) dice así: “Ya se ha cuestionado la ínfima importancia concedida en el conjunto de las adquisiciones a lo que convenimos en llamar “arte contemporáneo”. Este asunto se planteó desde el inicio de nuestros trabajos y generó numerosas reflexiones; sin duda, se retomará en el futuro”.

En mi opinión, efectivamente ha llegado la hora de retomar esta discusión. Sin embargo, lo que resulta molesto en las palabras de Germain Viatte es el término “arte contemporáneo”, que implica una percepción etnocéntrica de la cultura de los Otros; percepción reivindicada por otra parte en la misma obra cuando comenta en relación con el Museo del Quai Branly: “Un museo de tales características es sin duda el producto de nuestra concepción nacional de la cultura; si bien, dicho museo solo puede tener sentido en el marco de una perspectiva internacional que en el futuro será cada vez más la nuestra” (Viatte, 2006, 13). De modo que Francia y su ejército de conservadores del Ministerio de Cultura, por mediación del Museo del Quai Branly, tiene potestad para dictar al mundo entero lo que es bello y lo que no lo es, lo que es arte y lo que no; algo que confirma Benoît de L’Estoile (2007, 17) en su obra *Le goût des Autres* (El gusto de los Otros): “El traslado del Museo del Hombre al Museo del Quai Branly es un caso particularmente significativo dentro un proceso mucho más amplio. La mayoría de los museos de los Otros surgieron en un contexto de dominación europea sobre el resto de continentes; por tanto, encarnan una relación con los Otros fraguada en una situación de marcada asimetría”. Benoît de L’Estoile plantea así pues una pregunta crucial: “¿Qué sentido tienen entonces tales museos en un mundo poscolonial?”.

Por consiguiente, si el Otro se ajusta al molde concebido por los Occidentales, puede jugar en el mercado del arte junto a los grandes y los museos podrán adquirir sus obras. Así lo corroboran los encargos realizados por el Museo del Quai Branly a artistas aborígenes australianos. Germain Viatte escribió al respecto: “La profusión artística de los aborígenes de Australia ha resultado ser particularmente ejemplar” (Viatte, 2007, 14). En relación con la política de encargo a artistas, precisa que la misma “no debería limitarse a nativos u originarios de los países en cuestión, pues se corre el riesgo de perpetuar una especie de indigenismo museográfico [...] —y concluye añadiendo que—[...] el proceso de adquisición ha de inscribirse, y no es ese el menor de sus problemas, en la continuidad de una historia patrimonial, al tiempo que da fe de una sensibilidad contemporánea, además de llevarse a cabo aprovechando las posibilidades que en un momento dado ofrece el mercado” (*op.cit.*, 14). Por tanto, las cartas están boca arriba: las obras contemporáneas de una alfarera nigeriana o un cesterero argelino, a menos que hayan tenido la suerte de haber sido advertidas y promocionadas por una galería de arte, no tienen cabida en el Museo del Quai Branly.

Así se entiende que hace dos años, la comisión de adquisiciones del Museo del Quai Branly rechazara una colección de objetos de la vida cotidiana de los mundugumor, los pobladores de las orillas del río Yuat, en el valle del Sepik, en Papúa Nueva Guinea. Estos objetos, recogidos y documentados por un antropólogo, se inscribían sin embargo en la “continuidad de la historia patrimonial” de un pueblo autor de varias de las obras maestras que integran la colección del Museo del Quai Branly.

Nos encontramos en el meollo de un problema crucial para el futuro del conocimiento de la cultura de los Otros mediante el estudio de su producción material: ¿los antropólogos que trabajan in situ fuera de Europa han de seguir trayendo obras realizadas por las comunidades que están estudiando? Algunos preconizan el trabajo basado en la fotografía; no obstante, para un investigador, al que no solo le interesa la forma, la imagen virtual de un objeto no puede remplazar su presencia material. Ciertos tipos de análisis que requieren una tecnología compleja no se puede realizar in situ, pues solo los países ricos disponen en la actualidad de los medios materiales y económicos necesarios. La compra de determinadas piezas por parte de especialistas que luego realizan disertaciones sobre dichos objetos, supone una valorización de los mismos para sus creadores y les alienta a perseverar en su espíritu de innovación. Respetar al Otro no es simplemente interesarse por su pasado, sino también por su presente y su futuro.

La colección mundugumor se presentó finalmente ante la comisión de adquisiciones del Museo Nacional de Historia Natural, que la aceptó habida cuenta de que el Museo del Quai Branly — por otra parte el destinatario lógico de dicha colección— se había negado a acogerla. Así pues, la mayor parte de los miembros de la comisión de adquisiciones del museo (en su mayoría especialistas en ciencias de la naturaleza) comprendió el interés de conservar esta colección; pero, ¿qué será de las distintas colecciones traídas por futuros investigadores para su estudio si en los años venideros ninguna institución consiente en integrarlas en su patrimonio nacional? Los museos etnográficos de los países ricos no tienen por qué sentirse culpables de haber sabido conservar numerosos objetos que, en su mayoría, habrían desaparecido sin dejar huella en sus países de origen debido a las transformaciones socioeconómicas experimentadas por las sociedades que los crearon. El derecho de las culturas a estudiarse mutuamente es fundamental para la evolución del conjunto de las sociedades del planeta. La moda actual, “políticamente correcta”, se orienta hacia el reconocimiento del discurso único de los miembros de una determinada cultura. Esta práctica resulta peligrosa, y solo puede conducir a derivas totalitarias.

Es evidente que todo objeto conservado representa un cierto coste para el presupuesto del Estado (espacio de almacenamiento, restauración, preservación, tratamiento documental e informático, mantenimiento, etc.). Los conservadores han hecho que los investigadores tomen conciencia de esta dura realidad que otrora apenas les incumbía. Obviamente no podemos recoger cualquier objeto por el mero placer de conservarlo. Una recolección etnográfica ha de planificarse, en la medida de lo posible, en función de criterios científicos aprobados colectivamente. Sería pues conveniente que las diversas instituciones encargadas de formar a los investigadores de campo en antropología social o en historia del arte extraeuropeo, redactaran una carta donde se estructurara la recogida de objetos etnográficos y su integración en las colecciones nacionales.

Sin duda, puede ser una noble tarea para los países ricos conservar en sus museos las huellas del pasado de la cultura material de sociedades que hoy día carecen de los medios o la voluntad para garantizar dicha conservación. ¿Pero por qué negarse a comprar ahora y limitarse a conservar piezas antiguas? ¿No tendrían derecho los creadores contemporáneos que no han



Diadema realizada a base de alas de coleópteros cosidos sobre una banda vegetal. Recolectado en Goroka en 2010 (Papua- Nueva Guinea).

EL DERECHO DE LAS CULTURAS  
A ESTUDIARSE MUTUAMENTE ES  
FUNDAMENTAL PARA LA EVOLUCIÓN  
DEL CONJUNTO DE LAS SOCIEDADES  
DEL PLANETA.



Pequeña bolsa de cestería en fibras vegetales para llevar un teléfono móvil. Isla de Futuna, recogido en 2008 (Vanuatu).

¿QUÉ SERÁ DE LAS DISTINTAS  
COLECCIONES TRAÍDAS POR FUTUROS  
INVESTIGADORES PARA SU ESTUDIO SI  
EN LOS AÑOS VENIDEROS NINGUNA  
INSTITUCIÓN CONSIENTE EN INTEGRARLAS  
EN SU PATRIMONIO NACIONAL?

## ¿QUÉ SENTIDO TIENE EMPEÑARSE EN SEGUIR AMPLIANDO LAS COLECCIONES HISTÓRICAS, CUANDO CADA VEZ ES MÁS FÁCIL PEDIR PRÉSTAMOS A LOS MUSEOS QUE CUENTAN EN SU HABER CON PIEZAS DE MÚLTIPLES ÁMBITOS ESPECIALIZADOS?

sido etiquetados por las galerías o los especialistas occidentales a que se valorara el fruto de su trabajo, o se conservara al menos? Evidentemente, las adquisiciones a precio de oro que se efectúan en las salas de subastas o a los marchantes son piezas antiguas cuyo valor está garantizado en el mercado internacional del arte.

La presencia de marchantes en la comisión de adquisiciones del Museo del Quai Branly resulta nefasta para la equidad de esta última. Los marchantes no persiguen los mismos objetivos que los conservadores de museos, y menos aún que los antropólogos. Han de quedarse en su sitio: en sus galerías o en sus tiendas; pues son estos (junto con sus aliados, ciertos científicos) quienes incitan a las comisiones de adquisiciones a comprar piezas cada vez más caras para empujar el mercado al alza.

La política de adquisición del Museo del Quai Branly consistente en suplir ciertas “carencias” puede parecer loable, pero su coste ha sido desorbitado, ya que se trataban de piezas antiguas o de cierto “pedigrí”, o dicho de otro modo, habían pertenecido a determinadas personalidades de las artes o las letras. ¿Qué sentido tiene empeñarse en seguir ampliando las colecciones históricas cuando cada vez es más fácil pedir préstamos a los museos que cuentan en su haber con piezas de múltiples ámbitos especializados? La voluntad de reconocer al Otro debería venir acompañada de ayudas destinadas a los museos de los países emergentes para la adquisición de las últimas piezas históricas que aún existen en el mercado internacional. Valorar al Otro, ayudándole a valorarse a sí mismo, debería ser la nueva prioridad de los museos etnográficos. ¿Por qué no idear un sistema de padrinazgo, o hermanazgo, entre museos de países ricos y países emergentes? Dicho sistema, si bien no exento de ciertos riesgos, debería ser capaz de fomentar intercambios que beneficiarían a ambas partes. Sería aconsejable que el Museo del Quai Branly se interesara por los objetos contemporáneos ahora, y reorientase su política de adquisición en el sentido que apunta Germain Viatte en su reflexión (*op.cit.*, 14) cuando escribe: “[...] este recorrido no será eterno y nuestros sucesores se afanarán en redirigirlo, abriendo nuevas perspectivas”. En efecto, creadores anónimos de todo el mundo siguen fabricando, con materiales de siempre u otros nuevos, objetos de la vida cotidiana con su forma tradicional o adaptados a nuevas funciones. Algunos de estos objetos constituyen auténticas obras de arte. Es el deber de los museos conservar la impronta de estos cambios técnicos.

Pongamos, por ejemplo, el genio inventivo y artístico de las mujeres papúes que, a lo largo de la última década, han perfeccionado de manera extraordinaria el arte de la elaboración de unas bolsas de red denominadas localmente *bilum*. Han modificado las técnicas de fabricación, los materiales y los motivos decorativos de estos objetos de la vida cotidiana local. Esta corriente renovadora surgida en las ciudades se ha trasladado a las zonas rurales, y en la actualidad se ha convertido en una auténtica competición nacional por ver quién diseña los motivos más originales. Muchos coleccionistas extranjeros ya han empezado a coleccionarlas sistemáticamente. ¿Por qué deberían esperar los museos franceses una veintena de años para comprar por precios astronómicos algunas de estas colecciones, cuando hoy día un especialista podría adquirir fácilmente numerosas piezas al precio actual de mercado y luego documentarlas correctamente?

El Museo del Hombre está experimentando una profunda reestructuración. Tal y como apunta el informe Mohen (2004), pensamos que es importante que en este se siga impartiendo una antropología social adaptada a la investigación de la interacción del Hombre con su entorno y, por consiguiente, a la cultura material de los pueblos. Es primordial, dada la necesidad de efectuar estudios exhaustivos, traer las piezas recogidas in situ a fin de analizarlas. Por tanto,



Collar de semillas grises de Lágrimas de Job (Coix lacrima-jobi) y semillas castañas de Sapotaceae. Recogido en 1979 en la Provincia de Morobe (Papua Nueva Guinea).

LA VOLUNTAD DE RECONOCER AL OTRO  
DEBERÍA VENIR ACOMPAÑADA DE AYUDAS  
DESTINADAS A LOS MUSEOS DE LOS PAÍSES  
EMERGENTES PARA LA ADQUISICIÓN DE  
LAS ÚLTIMAS PIEZAS HISTÓRICAS QUE AÚN  
EXISTEN EN EL MERCADO INTERNACIONAL.

DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX, EN FRANCIA NUNCA HA HABIDO UNA AUTÉNTICA POLÍTICA DE RECOLECCIÓN DE OBJETOS ETNOGRÁFICOS. LAS ADQUISICIONES CASI SIEMPRE SE REALIZABAN A MERCED DE LAS PEREGRINACIONES DE LOS INVESTIGADORES *IN SITU* Y EN FUNCIÓN DEL CRITERIO PERSONAL DE CADA UNO.

en la nueva institución que verá la luz, se han de prever espacios adaptados para la recepción, conservación y restauración de dichos objetos. Una vez estudiados por los investigadores, una comisión de especialistas podría seleccionar algunos para su posterior integración en las colecciones nacionales, en el Museo del Quai Branly o en museos provinciales especializados. En determinados casos, sería conveniente devolver estos objetos a sus países de origen para su conservación en un museo local.

Se podría, por ejemplo, reorganizar las colecciones etnográficas de los museos provinciales en torno a los centros de excelencia relacionados ya sea con un área cultural o una técnica en particular, como la cestería, la alfarería o la industria textil, teniendo en cuenta por supuesto la historia de las colecciones ya existentes. Los nuevos medios informáticos ofrecen en la actualidad un sinfín de posibilidades. Esta reorganización presentaría varias ventajas, como la posibilidad de almacenar estos objetos por un coste menor en ciudades medianas donde la presión inmobiliaria es menos acusada, y promover la realización de actividades culturales innovadoras que generen nuevos puestos de trabajo. Además, esta redistribución de las colecciones y la exhibición de otras nuevas se podría concebir posteriormente a escala europea. Estos centros especializados podrían trabajar en colaboración con las universidades y, por qué no, con las industrias locales.

En una época en la que los desplazamientos interurbanos son mucho más cómodos, los días de competición entre museos por hacerse con las colecciones más “bellas” de objetos no europeos ha de llegar a su fin. Los museos etnográficos especializados en campos particulares deberían valorar su propia riqueza antes de lanzarse a realizar adquisiciones onerosas —y a veces arriesgadas— de nuevas piezas. Con ello, los museos etnográficos recuperarían un papel pedagógico y económico que perdieron hace mucho, y que en algunos casos nunca tuvieron.

## BIBLIOGRAFÍA

DE L'ESTOILE, Benoît: *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. París: Flammarion, 2007.

MOHEN, Jean-Pierre (dir.): *Le nouveau Musée de l'Homme*. París: Odile Jacob-Museo Nacional de Historia Natural, 2004.

VIATTE, Germain: *Tu fais peur, tu émerveilles, musée du quai Branly, acquisitions 1998/2005*. París: Réunion des musées nationaux, 2006.

## PUBLICADO EN

Dossier “Ethnologie et musée: un débat en cours”, *Ethnologie française* “L'Europe et ses ethnologues”, 4, octubre 2008, p. 627–700, editado por B. Dupaigne y Jacques Gutwirth.

*Ethnologie française*, n°XXXVIII (2008, 4, pp. 659–663).

## NOTAS

1. “Tu fais peur, tu émerveilles” es el último verso del poema de André Breton “Uli” publicado en la recopilación *Xénophile* y en el catálogo de la exposición *Océania*, Galería André Olive, 1948 [N. de la T.].

LA INCORPORACIÓN DE LAS  
**CULTURAS**  
CONTEMPORÁNEAS  
EN UN MUSEO DE  
**SOCIEDAD.**

LA EXPERIENCIA DEL MuCEM

DENIS CHEVALLIER Consejero jefe de patrimonio. Director adjunto del Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM)





Vista en perspectiva del edificio del MuCEM construido por el arquitecto Rudy Ricciotti.

EN UN CONTEXTO CONTEMPORÁNEO  
DONDE LA DIFUSIÓN DEL SABER  
SE PRODUCE A ESCALAS CADA VEZ  
MAYORES ES CONVENIENTE QUE EN  
UN MUSEO COMO EL NUESTRO NO SE  
INSISTA EN LO PERMANENTE.

## EL MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE

et de la Méditerranée (MuCEM) abrirá sus puertas al público en Marsella en el 2013, con motivo de la elección de dicha ciudad como Capital Europea de la Cultura.

Sus colecciones, un millón de objetos en dos y tres dimensiones, procedentes en su mayor parte de los fondos del antiguo Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNARTP) y del Departamento Europa del Musée de l'Homme, se empezarán a transferir a partir de ahora a este nuevo centro de colección e investigación. A orillas del mar, donde finaliza el célebre "puerto viejo", el edificio diseñado por el arquitecto Rudy Ricciotti y el fuerte Saint-Jean acogerán exposiciones, en su mayoría temáticas y temporales, que brindarán al público la oportunidad de profundizar en los grandes interrogantes de la sociedad de nuestro tiempo.

Dichas exhibiciones son el fruto de una labor de investigación y recopilación destinada a actualizar datos y establecer comparaciones entre los países de la Europa del Mediterráneo. Nuestro artículo versa sobre los dispositivos que se han ido perfeccionando desde hace una década y a los que llamamos "campañas de investigación-recopilación".

### NUEVOS TERRENOS, NUEVOS OBJETOS, NUEVOS RETOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSEÍSTICA

La profunda transformación que originó la decisión adoptada en el año 2000 de ampliar el campo de estudio del museo al conjunto de Europa y la cuenca mediterránea dio pie a un trabajo colectivo que reexamina los objetos y métodos de investigación del propio museo.

El MuCEM, como el importante museo de sociedad del siglo XXI que es, debía dotarse de un método específico, no para duplicar las instituciones de difusión del saber ya existentes, tal que las grandes bibliotecas o las bases de datos digitales en línea, sino para, mediante una pedagogía determinada, formar a los ciudadanos, es decir, hacerlos más conscientes del impacto de sus acciones sobre los territorios y las culturas.

En un contexto contemporáneo donde la difusión del saber se produce a escalas cada vez mayores —lo que a veces se denomina "globalización"—, es conveniente que en un museo como el nuestro no se insista en lo permanente, sino que se aborden los hechos que generan las dinámicas de las sociedades contemporáneas, caracterizadas por diferentes formas de movilidad.

Así, las futuras exposiciones que albergará el museo tras su apertura en 2013 estarán dedicadas, por ejemplo, a los cambios demográficos, las transformaciones en las relaciones de género, las expresiones de las culturas urbanas o las nuevas inquietudes ecológicas.

### UNA INICIATIVA CONCRETA: LAS INVESTIGACIONES-RECOPIACIONES

Una de las peculiaridades de un museo de sociedad como el MuCEM consiste en acompañar la investigación etnográfica propiamente dicha con la adquisición de documentos en formatos muy diversos.

Estos documentos pueden ser fotografías, películas, grabaciones sonoras y objetos en dos o tres dimensiones para cuya recopilación se requieren competencias especiales.

Así pues, desde el año 2000, el MuCEM ha puesto en marcha una decena de investigaciones-recopilaciones financiadas por fondos específicos del Ministerio de Cultura. Los temas en los que se centran son, por ejemplo, la gestión y las representaciones de una epidemia como el SIDA, las transformaciones de los ritos asociados al género, las representaciones contemporáneas del



Vista del Puerto Viejo de Marsella.

agua y la contaminación, los oficios modestos de las ciudades contemporáneas, la difusión de las músicas amplificadas electrónicamente, etc.

Los resultados de estos trabajos se han traducido, además de en informes y publicaciones científicas, en miles de horas de grabaciones sonoras y vídeos, en fotografías y, sobre todo, en objetos en dos y tres dimensiones que se conservarán en la institución y se pondrán a disposición del público en el centro de recursos o en su sitio web (1).

La campaña sobre el SIDA, realizada a escala euromediterránea ha posibilitado, por ejemplo, la creación de un fondo único en Europa que a día de hoy cuenta con casi 5.000 elementos relacionados con las diversas políticas de prevención, públicas y privadas, de esta enfermedad.

Además del carácter recopilatorio de las investigaciones, estas se caracterizan en el plano metodológico por el uso que se ha hecho de redes internacionales.

Gracias a los convenios firmados con centros de investigación en Francia y el extranjero, se puede recurrir a investigadores especializados en los ámbitos culturales en cuestión.

Ciertamente es imposible reunir en un solo museo a científicos especialistas de todas y cada una de las culturas investigadas; por tanto, parecía más realista y enriquecedor tejer lazos de colaboración internacional con universidades, centros de investigación y museos de los diferentes países participantes.

### DESTINO: EL PÚBLICO

La última peculiaridad de las investigaciones llevadas a cabo en el seno del MuCEM es que los investigadores son conscientes de estar trabajando para una institución donde uno de los objetivos principales es dirigirse a un público muy amplio.

Si bien la mediación es un ámbito de competencia que los etnólogos no tienen por qué dominar, el hecho de trabajar para un museo les exige hacer llegar sus trabajos al mayor número posible de personas. De ahí que los temas se elijan en función de los objetivos de la institución, y que se ponga gran esmero en que la documentación sea accesible.

HAY QUE TENER PRESENTE LAS PARTICULARIDADES DEL MATERIAL ETNOLÓGICO UTILIZADO, QUE ATAÑEN A PRÁCTICAS Y VALORES DE INDIVIDUOS VIVOS CUYA VIDA PRIVADA SE HA DE RESPETAR.



Vista de las futuras reservas para agrupar las colecciones del MuCEM (1 millón de objetos)  
Este edificio fue construido en Marsella por la arquitecta Corinne Vezzoni y será inaugurado en 2012.

Se debe prestar especial atención, por ejemplo, a las cuestiones relacionadas con la propiedad intelectual y el derecho a la imagen, aspectos cruciales en caso de que los documentos acaben por formar parte de una exposición o tal vez del contenido virtual de presentaciones vía Internet.

Por tanto, hay que tener presente las particularidades del material etnológico utilizado, que atañen a prácticas y valores de individuos vivos cuya vida privada se ha de respetar. En conclusión, aunque las cuestiones que la nueva institución marsellesa plantea en relación con la investigación ya las abordaron diferentes museos de sociedad, en especial el Musée National des Arts et Traditions Populaires (2), las políticas que se están experimentando en el MuCEM actualmente se distinguen por la preocupación de abrirse a experiencias realizadas a escala internacional.

Pero en esta fase de experimentación en la que nos encontramos, sobre todo no debemos olvidar que el éxito y la perennidad de estas acciones dependen en gran medida de la formación de nuevas generaciones de investigadores. Siguiendo el ejemplo del Departamento de Investigación y Enseñanza del Musée du Quai Branly, el MuCEM se fijará como primer objetivo formar a jóvenes en función de las necesidades de nuestras instituciones.

Dicha aspiración podría materializarse en un máster internacional en museografía etnológica. Semejante iniciativa requiere de la colaboración de museos de sociedad dentro del espacio euromediterráneo. Asunto que no hay que perder de vista.

#### NOTAS

**1.** Varias de estas campañas han servido de base documental para exposiciones virtuales de la colección multimedia "Investigaciones etnológicas". Es el caso de *Cornemuses, Les voyages du verre* o, más recientemente, *Féminin, masculin, histoires de couples et construction du genre*.

**2.** Véase en particular el libro de Martine Ségalen dedicado al MNATP *Vie d'un musée 1937-2005*. Paris Stock, 2005.



Camarón de la Isla y Tomatito. Cádiz. Enero de 1980. Foto: Pablo Juliá.

# EL FLAMENCO: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

M<sup>o</sup> ÁNGELES CARRASCO HIDALGO Directora de la Agencia Andaluza del Flamenco



## LAS DIFERENTES CIVILIZACIONES QUE

han poblado nuestra tierra han dejado su impronta en nuestra arquitectura, nuestra gastronomía y, como no podía ser de otro modo, en nuestras manifestaciones culturales. Griegos, romanos, árabes y cristianos han hecho de Andalucía un lugar especialmente sensible para la creación artística en el que, debido a diferentes factores sociales, demográficos y geográficos, nació y fue desarrollándose la que hoy es nuestra manifestación cultural más genuina: el flamenco.

La localización del surgimiento del flamenco se extiende a lo largo de las ocho provincias andaluzas y se ramifica en territorios limítrofes como Murcia o Extremadura. Dicha amplitud geográfica le proporciona complejidad, riqueza y versatilidad, pues cada zona ha ido desarrollando un cante propio y específico. Así, en las comarcas mineras almerienses se crearon las tarantas y tarantos que también dejaron huella en la provincia de Jaén, que tuvo en la minería una de las bases de su economía, asentada en el cultivo del olivo, actividad económica en la que se crearon los cantes temporeros típicos también de la zona. La actividad agraria fue factor clave para los cantes típicamente cordobeses, los zánganos, los cantes de trilla y la pajarona. Mientras que Huelva es la cuna del fandango, Cádiz se erige capital de las cantiñas —alegrías, romeras y mirabrás— en la zona costera; y de las bulerías y seguirillas en el interior de la provincia. Málaga tiene en los verdiales la máxima expresión del flamenco, aunque también se escuchan malagueñas, jaberas o fandangos abandolaos; mientras que la zambra es la reina indiscutible de Granada. En Sevilla se escuchan varios estilos de soleá —de Alcalá, de Utrera, de Lebrija o de Triana— y tonás.

A la tradición musical desarrollada en cada provincia andaluza hay que añadir un hecho demográfico que le ha aportado un signo distintivo. La aportación de la etnia gitana, asentada desde el XVI en el sur de España. La capacidad creadora, las cualidades para la creación y el uso de flamenco en las representaciones rituales supusieron un aporte clave en la configuración y el desarrollo de lo jondo en Andalucía. Un aporte que encontró un hábitat urbano preferente para su consolidación y difusión en los arrabales de las ciudades, barrios en los que se concentraban las familias flamencas que mantuvieron vivo el arte, heredado de sus mayores y transmitido a las nuevas generaciones sin necesidad de códigos escritos ni manuales cifrados. Tanto las técnicas de ejecución como sus representaciones rituales se han transmitido mediante tradición oral, lo que ha ido enriqueciendo más si cabe el flamenco. Sus usos sociales, rituales y actos festivos en los que el arte jondo aparece de forma natural le han dotado además de una riqueza lírica de hondo calado existencial e importante calidad literaria.

El flamenco forma parte del imaginario sociocultural andaluz pero va más allá. Ha cruzado fronteras nacionales e internacionales y se ha enriquecido en cada uno de los cantes que ha ido sumando a la tradición jonda. En sus más de dos siglos de historia, el flamenco ha acumulado un conjunto de expresiones musicales y literarias —tradiciones y expresiones orales—, de representaciones rituales —usos sociales, rituales y actos festivos—, de técnicas de ejecución y de usos. Incluye las artes del espectáculo como uno de los canales de difusión de la propia manifestación cultural, que está muy enraizada en la cotidianidad andaluza, tanto en la expresión de sentimientos —cada palo transmite un estado de ánimo— como por estar presente en diferentes rituales que se van sucediendo a lo largo del año. Hoy es además motor económico para muchas familias andaluzas, es industria cultural, es reclamo turístico y es objeto de estudio e investigación.

EL FLAMENCO ES MOTOR ECONÓMICO PARA MUCHAS FAMILIAS ANDALUZAS, ES INDUSTRIA CULTURAL, ES RECLAMO TURÍSTICO Y ES OBJETO DE ESTUDIO E INVESTIGACIÓN.



Cristina Hoyos y Manolo Sanlúcar durante la inauguración de la XV Bienal de Flamenco de Sevilla. Archivo de la Bienal de Flamenco.

Es un arte vivo y en evolución que va más allá de la música, que tiene un imaginario propio y que presenta una gran variedad de estilos en sus tres vertientes: cante, baile y toque. Su presencia en la totalidad de la comunidad andaluza le convierten en el principal elemento articulador de una identidad común, la de sentirse andaluces a partir de una manifestación cultural genuina. Esta es la característica más determinante a la hora de considerarlo patrimonio cultural inmaterial si tenemos en cuenta la acepción del término que define dichos elementos patrimoniales intangibles como “marcadores de una identidad enraizada en el pasado, actualizada en el presente y reinterpretada por las nuevas generaciones que tienen que ver con saberes cotidianos, prácticas familiares y entramados sociales”.

Desde las instituciones públicas hemos sido conscientes de la importancia de esta manifestación artística y por ello ha ocupado un lugar destacado a lo largo de la historia de la Autonomía Andaluza. El flamenco ha sido una manifestación cultural prioritaria para las políticas culturales emprendidas desde la aprobación del Estatuto de Autonomía a comienzos de los 80. En los primeros años de democracia, desde la Junta de Andalucía se apoyaron aquellos eventos culturales que se dedicaban a promocionar el arte jondo, como el Concurso Nacional de Córdoba así como las citas que incluían sistemáticamente programación de flamenco, como el Festival de Música y Danza de Granada.

Fue en los 80 cuando se gestó la primera Bienal de Flamenco de Sevilla, el espaldarazo definitivo a una profesionalización del flamenco. Un hecho que abrió la puerta a la colaboración pública en la organización de festivales de flamenco locales. Dicha labor estaba capitalizada anteriormente por las peñas flamencas, que encontraron en estas citas una fórmula de financiación a la vez que iniciaban en sus localidades un movimiento cultural en torno al flamenco. Sin embargo, la actividad del tejido asociativo se ha mantenido inquebrantable y ha contado desde el principio con el respaldo de la Consejería de Cultura, que suscribió el primer convenio de colaboración con la Confederación Andaluza de Peñas flamencas en 1987. La geografía, la historia y el presente del flamenco no se entienden sin la labor entusiasta, decidida y desinteresada de nuestras peñas flamencas.

La protección y difusión del flamenco como un elemento singular del patrimonio cultural han representado dos potentes líneas de actuación por parte de las instituciones públicas andaluzas y, muy especialmente, por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. El flamenco ha acumulado un gran conjunto de expresiones musicales y literarias, de representaciones rituales, de técnicas de ejecución y de usos que necesita ser salvaguardado en los campos de su conocimiento, protección y difusión. Por esto, hace más de dos décadas la Junta de Andalucía creó el Centro Andaluz de Flamenco, con sede en Jerez de la Frontera (Cádiz). Es, en la actualidad, el mayor centro de documentación del flamenco en el mundo con sus más de 300.000 archivos en distintos soportes y sistemas de grabación.

Un paso más allá supuso hace cinco años el nacimiento de la Agencia Andaluza del Flamenco, que aglutina todas las políticas públicas andaluzas relacionadas con el estudio, investigación, conservación, formación y promoción del mismo. Es la única institución pública creada con la exclusiva finalidad de velar por la preservación y difusión del flamenco, dentro y fuera de España. Por todo esto nos habíamos marcado en esta legislatura como una prioridad la presentación de nuevo ante la UNESCO de la candidatura del flamenco para su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. No se trataba ya de una responsabilidad institucional inaplazable, que también, sino de un mandato, que procede del nuevo Estatuto de

NOS HEMOS COMPROMETIDO A LLEVAR EL FLAMENCO A LOS COLEGIOS COMO MATERIA TRASVERSAL DEL CURRÍCULO ESCOLAR ANDALUZ.



José Mercé y Moraito Chico.

Autonomía para Andalucía, que recoge y reconoce al flamenco como “un elemento singular del patrimonio cultural andaluz”.

Desde la Consejería de Cultura lideramos la redacción de un nuevo expediente que estuvo consensuado en todo momento con las comunidades de Murcia y Extremadura —con quienes se ha trabajado conjuntamente a la hora de formular contenidos— y que ha contado con el respaldo del Ministerio de Cultura. El espaldarazo definitivo para embarcarnos en este proceso que ha culminado con éxito radicó en la creación por parte de la Unesco de un formulario específico para las manifestaciones culturales inmateriales. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Mundial se adoptaba en 2003 y está vigente desde 2006. Es el organismo encargado de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial, al que se adscribe el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, que estudia y aprueba las candidaturas de manifestaciones culturales inmateriales para su inclusión en la Lista Representativa.

## EL FLAMENCO HA ACUMULADO UN GRAN CONJUNTO DE EXPRESIONES MUSICALES Y LITERARIAS, DE REPRESENTACIONES RITUALES, DE TÉCNICAS DE EJECUCIÓN Y DE USOS QUE NECESITA SER SALVAGUARDADO.

La Unesco define el Patrimonio Cultural Inmaterial como los “usos, representaciones, conocimientos, instrumentos y técnicas —junto con instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. Tiene en cuenta además su transmisión de generación en generación, la recreación de dicha manifestación artística por parte de la comunidad y la creación y fortalecimiento de la identidad colectiva del grupo–sociedad a la que representa. Y, basándose en esta definición, considera que se manifiesta en tradiciones y expresiones orales —incluido el idioma—, en las artes del espectáculo, en usos sociales, rituales y actos festivos, en conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y técnicas artesanales y tradicionales. Basándonos en esta definición, el flamenco se puede ver reflejado por todo lo que comentábamos al comienzo de este artículo.

La candidatura del flamenco cumplió escrupulosamente los requisitos expuestos en el formulario ICH-02 para llamar por segunda vez al reconocimiento por parte del máximo organismo internacional de la cultura. Hace cinco años hubo un primer intento que no alcanzó los objetivos con que se planteó, pues sólo existía un vía por la que inscribir los elementos culturales en la Lista del Patrimonio Inmaterial: la de aquéllos que estaban próximos a la desaparición. Y por supuesto que el flamenco no necesitaba ese reconocimiento, pues goza de una salud excelente y no puede equipararse a otras manifestaciones culturales inmateriales que se están perdiendo. Entonces se hizo un excelente trabajo de documentación y de descripción técnica e histórica del flamenco, en el que nos hemos basado para la redacción del nuevo expediente, para lo que hemos tomado nota de las propuestas de mejora y objeciones realizadas por parte de la UNESCO.

Hemos presentado una candidatura aprendiendo de los aciertos y de los defectos del primer intento, teniendo muy en cuenta los criterios con los que se valoraría nuestro proyecto, demarcados por el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En el expediente presentado en agosto de 2009 a la Unesco se hacía referencia a estos cinco criterios:

1. El elemento a incluir en la Lista Representativa debe tener en cuenta la definición de patrimonio inmaterial que propone la Unesco: el flamenco está muy enraizado en su comunidad, fortaleciendo su identidad cultural y perpetuando dicha manifestación artística en su transmisión de generación en generación.
2. La inscripción del elemento contribuirá a darlo a conocer; a que se tome conciencia de su importancia y a propiciar el diálogo: la inscripción del flamenco en la Lista Representativa podría suponer una mayor concienciación sobre el patrimonio cultural inmaterial, a la par que promueve la creatividad humana y el respeto mutuo entre comunidades.
3. Una vez inscrito, el Estado miembro proponente debe elaborar medidas de salvaguardia para protegerlo y promoverlo: hay medidas propuestas y en curso que garantizan la salvaguardia del flamenco, y en las que están implicadas los gobiernos de las distintas regiones partícipes en el informe —Andalucía, Murcia y Extremadura—, instituciones, ONGs, comunidades y personas.
4. Debe contar con la mayor participación de la comunidad a la que afecta/en la que se desarrolla: La nominación es el resultado de la participación activa y del compromiso de las comunidades e individuos implicados, que han respaldado el proyecto libremente y tras ser informados del mismo.

# El Flamenco

5. El elemento figura en un inventario del patrimonio cultural inmaterial del estado parte que lo presente: el flamenco está inscrito en el Registro General de Bienes Culturales de la Región de Murcia. Así mismo, la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura andaluza ha comenzado la incoación de expedientes para declarar Bien de Interés Cultural diferentes manifestaciones y expresiones culturales flamencas. Se trata de los verdiales, los fandangos, la escuela bolera, la zambra, la zambomba y las cantiñas.

El proceso de deliberación de la Unesco se ha dilatado un año y medio desde que se redactó el proyecto hasta que ha sido valorado por la Comisión del Patrimonio Cultural Inmaterial, reunida en Nairobi (Kenia) entre el 15 y el 19 de noviembre de 2010. En la segunda jornada conocimos la resolución de la Unesco, que finalmente incluía al flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Un premio que sin duda va a garantizar una mayor notoriedad de nuestra manifestación cultural más genuina y que va a facilitar que se tome socialmente una mayor conciencia de su importancia. Supone un reconocimiento mundial e institucional de la Historia de Andalucía y pone en valor todo el trabajo realizado para mantener vivo el patrimonio inmaterial andaluz de generación en generación y por hacerlo vigente en la actualidad.

Este reconocimiento nos compromete a las instituciones a seguir velando por la conservación de nuestro ya patrimonio inmaterial. Así lo suscribimos al presentar la candidatura ante la Unesco. Los compromisos adquiridos giran en torno a la conservación y difusión del flamenco y ya se han anunciado las primeras acciones concretas que se van a desarrollar a corto y medio plazo. Nos hemos comprometido a llevar el flamenco a los colegios como materia transversal del currículo escolar andaluz. Los niños y niñas andaluces deben ser conscientes del arte que les rodea y comprender que la identidad de ser andaluz pasa por conocer su manifestación cultural más genuina.

Pero además, debemos profesionalizar y ampliar el conocimiento de lo jondo y por ello vamos a reforzar su presencia de forma estable en las universidades andaluzas en las que promoveremos cursos de postgrado y doctorado específicos en materia de flamenco, ampliando y reforzando la oferta formativa de la que ya disponemos en programas como Flamenco en Red o los cursos de verano que cada año organizan la Universidad Pablo de Olavide o la UNIA.

Con el apoyo de la Unesco vamos a demostrar que Andalucía es una región rica en patrimonio que exporta cultura al resto de regiones de España y al resto del mundo. En este contexto, el flamenco es nuestra primera industria cultural y el elemento más internacional de nuestra cultura. Vamos a seguir velando por la promoción y defensa de este arte no sólo como expresión artística, sino también como vía de transmisión de nuestra historia, como una forma de ser, de vivir y de concebir la realidad y como una fuente de actividad económica y de empleo.

ESTE PATRIMONIO CULTURAL ES EL RESULTADO DE UNOS DETERMINADOS PROCESOS HISTÓRICOS, DE UNAS FORMAS DE APROVECHAMIENTO DE LOS RECURSOS QUE OFRECE EL TERRITORIO EN EL QUE SE GENERA, Y DE LA APROPIACIÓN SIMBÓLICA DEL MISMO POR PARTE DE LA COMUNIDAD QUE LO PROTAGONIZA.



La danza de espadas de Obejo (Córdoba). Fotos del Fondo Gráfico IAPH.

LA DOCUMENTACIÓN Y  
VALORIZACIÓN DEL  
**PCI**  
COMO ESTRATEGIA DE  
SALVAGUARDIA: EL  
ATLAS DEL  
PATRIMONIO  
INMATERIAL DE  
ANDALUCÍA

## EL ATLAS DEL PATRIMONIO INMATERIAL

de Andalucía constituye un proyecto de amplia cobertura territorial y funcional, dirigido a la salvaguardia del patrimonio inmaterial de Andalucía mediante acciones de conocimiento (registro, documentación, inventario) valorización y fomento del Patrimonio Cultural Inmaterial (en adelante PCI) andaluz.

Este patrimonio cultural es el resultado de unos determinados procesos históricos, de unas formas de aprovechamiento de los recursos que ofrece el territorio en el que se genera, y de la apropiación simbólica del mismo por parte de la comunidad que lo protagoniza. Es reflejo de las estructuras sociales y comportamentales de las diferentes comunidades a las que representa y refleja significados diversos para cada grupo social, en función del género, la clase social o la etnia. El PCI de Andalucía, refuerza los sentimientos de identidad y continuidad simbólica de los colectivos sociales andaluces, favorece procesos de creatividad colectiva, cohesión y diálogo social, respeto a la diversidad cultural y capacidad de socialización; garantiza el mantenimiento de diferentes ecosistemas andaluces, desde el punto de vista cultural y ecológico fomentando el desarrollo sostenible de los territorios en los que se genera. Además, el PCI en Andalucía es un factor de resistencia a las tendencias homogeneizadoras de los efectos de la globalización sobre la cultura andaluza y un garante del desarrollo sostenible y de la diversidad cultural.

El antropocentrismo, el relativismo cultural producto de una multiculturalidad histórica, la capacidad de socialización y la tendencia a organizarse colectivamente en redes sociales no institucionalizadas (MORENO, 2000); la existencia de tradiciones, técnicas y conocimientos que se han ido transmitiendo de generación en generación y que siguen vigentes en la actualidad, son algunos de los valores del PCI de Andalucía.

La homogeneización cultural resultante de los efectos de la globalización y los procesos de patrimonialización mal entendidos aplicados al PCI, puede reducir drásticamente la contribución del mismo a reforzar los sentimientos de identidad y de continuidad simbólica y por tanto, la mejor comprensión, diálogo social y respeto de la diversidad.

A pesar de los intereses de muchos, el PCI en Andalucía, se practica, y se mantiene, en la mayor parte de los casos, por su rentabilidad social y simbólica y no por su rentabilidad económica o política. Y quizás, sean estas últimas intenciones, los mayores riesgos que afectan a este patrimonio cultural: la instrumentalización tanto política como económica que desde diversas instancias, locales, provinciales y regionales, se hace del mismo.

Las características formales del PCI andaluz pueden transformarse sin que por ello se alteren sus valores y significados; y viceversa, los significados y valores asignados pueden modificarse a lo largo del tiempo sin que por ello se alteren los aspectos formales de las manifestaciones en cuestión. Precisamente, la capacidad de transformación de formas y significados es una garantía de salvaguardia de este PCI. Políticas culturales conservacionistas que solo atienden a los aspectos formales y a su conservación, pueden ser muy contraproducentes para el PCI.

Conscientes de los valores y riesgos del PCI en Andalucía, desde el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nos planteamos en el año 2008 la realización del proyecto del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. El objetivo general y principal del proyecto es determinar las mejores fórmulas de salvaguardia del PCI andaluz, en el sentido amplio que entiende la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (UNESCO, 2003)*. Esto es, a través de medidas dirigidas a la identificación, documentación, investigación, valorización, transmisión

## DE LOS OFICIOS Y SABERES, SE TIENEN EN CUENTA ATRIBUTOS Y CARACTERÍSTICAS RELACIONADAS CON SU IDENTIFICACIÓN, DESCRIPCIÓN Y POSIBILIDADES DE CONTINUIDAD.

y revitalización del PCI andaluz, en sus distintos aspectos. Los procedimientos de puesta en marcha de estas medidas, se hacen a partir de una metodología antropológica, con técnicas de trabajo participativas que permitan generar una Red de colaboradores que durante las fases de registro y en el futuro, participen en dichas acciones.

El ámbito territorial de actuación es todo el territorio de la Comunidad Autónoma Andaluza compuesta por ocho provincias y 771 municipios agrupados en 62 entidades supramunicipales o comarcas que se estudian a lo largo de tres fases anuales en las que se ha programado el registro inicial del PCI de Andalucía. Esta zonificación es una base de partida para la selección de una unidad territorial lógica y coherente, a partir de unas características territoriales y una trayectoria histórica relativamente homogénea, que las ha definido a lo largo de la historia hasta su configuración actual en la articulación del territorio andaluz.

### ÁMBITOS TEMÁTICOS

En el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía se trabaja el patrimonio cultural de manera integrada y holística. Aunque para facilitar su estudio se ha realizado una clasificación inicial en cuatro grandes ámbitos o categorías que permiten generar modelos descriptivos y analíticos adaptados a temáticas muy diferentes (Rituales festivos, oficios y saberes, modos de expresión, alimentación y cocinas). Sin embargo, las fichas y base de datos empleadas para la documentación permiten realizar vínculos constantes entre los diferentes tipos de actividades y procesos documentados, así como entre éstas y el patrimonio mueble e inmueble relacionado con los mismos. Es decir, los espacios y lugares donde se ejecutan o se expresan y los objetos que le son inherentes, están también contemplados y son tenidos en cuenta en los cuatro ámbitos de estudio. Todos los registros están compuestos por una suma de información de diferente tipo: alfanumérica, fotográfica, audiovisual, sonora y geoespacial, siguiendo criterios y estándares acordados en el Centro de Documentación del IAPH (Carrera, 2009 b).

#### ÁMBITO 01: RITUALES FESTIVOS

Los rituales festivos en Andalucía constituyen manifestaciones colectivas que involucran o aluden a un determinado colectivo social que lo protagoniza y a través del cual se expresan sentimientos individuales y colectivos. Los rituales festivos se entienden como un fenómeno cultural, objeto de estudio antropológico y de interés etnológico desde el punto de vista formal, funcional y simbólico. De sus características formales se tienen en cuenta aspectos como la denominación asignada, fechas de celebración, orígenes documentados o atribuidos, preparativos, desarrollo, transformaciones, espacios, lugares u objetos vinculados y las formas expresivas que se desarrollan y crean en su seno. También se atiende a las formas de agrupación social (formales o informales, colectivas o individuales) creadas y mantenidas de generación en generación, que permiten su organización, desarrollo, vivencia, transmisión, permanencia y transformaciones de rasgos y significados. Esta información es fundamental pues son estos colectivos los verdaderos garantes de su salvaguardia. Es importante identificar los roles que desempeñan los diferentes agentes en su preparación, desarrollo, transmisión y revitalización en función de la edad, el género, etnia o clase social. También importan los significados que la celebración del ritual tiene para la comunidad, ya que esta pervive fundamentalmente por su carácter representativo y por su valor identitario y simbólico. Es decir, por constituir en palabras de Mauss "hechos sociales totales", esto es, una práctica cultural

## LA SELECCIÓN ESTÁ ABIERTA A LA INCORPORACIÓN CONSTANTE DE NUEVOS REGISTROS CONTANDO CON LOS COLECTIVOS IMPLICADOS Y LOS AGENTES SOCIALES COMO REGISTRADORES E IDENTIFICADORES DE SU PATRIMONIO INMATERIAL.

de varias dimensiones y altamente significativa para la población. De los rituales interesa, no solo su dimensión estética, sino fundamentalmente su dimensión colectiva y relacional, por ser reflejo de las formas de vida, estructuras sociales y comportamentales del grupo social que la protagoniza, sus significaciones sociales y simbólicas; los modos de transmisión y continuidad, y las fórmulas empleadas para su salvaguardia.

Por el momento se han registrado 641 rituales festivos, que representan diferentes tipologías distribuidos a lo largo del ciclo anual, siendo muy comunes en nuestra región las siguientes: Cabalgatas de Reyes, Candelarias, Carnavales, Romerías, Cruces de Mayo, Ferias, Semana Santa, Corpus Christi, Santos Inocentes. Las fiestas de Moros y Cristianos se extienden fundamentalmente por Andalucía Oriental.

### ÁMBITO 02: OFICIOS Y SABERES

Este ámbito incluye todo lo que implique un saber hacer representativo de un colectivo social y que se manifieste en sentidos prácticos o simbólicos: conocimientos, técnicas o actividades económicas de producción y transformación, destrezas, habilidades, simbolismos, usos y procesos relacionados con actividades grupales de adaptación al medio (agrarias, ganaderas, forestales, de pesca, extractivas), así como con las actividades relacionadas con la producción, transformación, elaboración de productos y los sistemas de intercambio y donación. (Ej: carpintería de ribera, elaboración de vino amontillado, curtiduría...).

De los oficios y saberes, se tienen en cuenta atributos y características relacionadas con su identificación, descripción y posibilidades de continuidad: denominación, tipología, temporalidad, procedimientos y técnicas básicos, materias primas, formas de energía, herramientas, productos que se obtienen; características de los espacios vinculados a su desarrollo; agentes que realizan la actividad, formas de transmisión de saber, posibilidades de continuidad en función de determinados indicadores y valoraciones por parte de los agentes detentadores de determinados saberes.

Con objeto de realizar ulteriores planes de salvaguardia, en el caso de los oficios y saberes, se hace necesario analizar y diagnosticar las condiciones sociales y materiales de producción de la actividad teniendo en cuenta variables como el acceso a las materias primas, el estado de las instalaciones e instrumental, la organización de la producción y comercialización, las fórmulas de transmisión del saber, la funcionalidad actual de los objetos producidos, las posibilidades de resignificar y dar nuevos usos a los mismos objetos, rediseñar, etc. El objeto es identificar limitaciones para el desarrollo de la actividad y proponer estrategias de salvaguardia apropiadas.

Por el momento se han registrado 406 elementos de esta categoría en toda Andalucía relacionados con:

- Actividades agropecuarias y pesqueras: apicultura, ganadería extensiva, viticultura, olivicultura, huerta, dehesa, descorche, pastoreo, esquila, arriería, recogida y recolección de frutos (verdeo, castaña); artes de pesca fluvial y marítimas.
- Actividades u oficios relacionados con la producción agroalimentaria: producción de aceite, vinicultura, panadería, repostería, producción de queso, aguardientes, embutidos, producción de mosto, producción de miel, actividad salinera, mantecados...

## INTERESA IDENTIFICAR EL ORIGEN DE LA TRADICIÓN CULINARIA; LA RELACIÓN DE LOS INGREDIENTES CON EL TERRITORIO Y LA ÉPOCA DEL AÑO.

– Actividades de transformación a partir de diferentes materias primas de tipo vegetal, mineral o animal:

- Artesanías u oficios relacionados con la transformación de minerales: alfarería, cerámica, carboneo, producción de jabón artesanal...
- Artesanías relacionadas con la transformación del metal: forja, herrería, hojalatería, platería, fabricación de carabinas, jaulas, campanas, cuchillos, romanas, cencerros.
- Artesanías u oficios relacionados con la transformación de fibras vegetales: espartería, cestería, albardonería, rizado de palma, trabajo de la enea.
- Artesanías para la producción de material de construcción: cal, ladrillos, tejas, yeso, losa hidráulica, cantería y técnicas constructivas (piedra seca).
- Artesanías u oficios relacionados con la transformación de la piel de animales: curtiduría, guarnicionería, elaboración de calzado.
- Artesanías textiles: elaboración de alfombras encajes de bolillos, bordados, costura.
- Artesanías u oficios relacionados con la transformación de la madera: carpintería, ebanistería, imaginería, elaboración de rostrillos, fabricación de colmenas, construcción de instrumentos musicales (guitarras, tambores, gaitas, panderos, flautas), tonelería... Muchos de estos oficios perviven gracias a la permanencia de determinados rituales festivos y viceversa: la continuidad de estos saberes permiten la continuidad de determinados aspectos formales de los rituales festivos.

### ÁMBITO 03: MODOS DE EXPRESIÓN

Dentro de este ámbito, se registran, expresiones orales, particularidades lingüísticas, memoria e historia oral, representaciones y escenificaciones, bailes, manifestaciones musicales y dancísticas, (incluido el flamenco), transmitidas fundamentalmente de forma oral.

De este ámbito temático y hasta la fecha, se han registrado alrededor de 250 expresiones en las zonas estudiadas. Muchos de los contextos de trabajo en los que se cantaba, bailaba y se transmitían parte de estas expresiones ya han desaparecido (cantes de trilla, cantes de aceituneros, cantes de mina...), por lo que la mayor parte de los modos de expresión registrados se dan en el marco de los rituales festivos o forman parte de la memoria de las personas encuestadas (juegos, cuentos, leyendas...).

### ÁMBITO 04: ALIMENTACIÓN/COCINA

Se han registrado 174 elementos dentro de este ámbito temático. Se registran actividades y elementos culinarios de elaboración y consumo colectivo que se encuentran asociados a actividades festivas o productivas. En la identificación y descripción de las actividades de este tipo registradas, interesa identificar el origen de la tradición culinaria; la relación de los ingredientes con el territorio y la época del año, el proceso de elaboración (en qué contextos se elabora este alimento, tanto en momentos cotidianos como festivos); describir el proceso de elaboración en la actividad marco (festiva o productiva concreta): quiénes lo hacen, dónde, en qué momento, qué ambiente hay, cómo participan los diferentes grupos de edad y género en el proceso de elaboración; y descripción del proceso de comensalismo (dónde se come, cuándo, quienes participan, etc.).

## CRITERIOS DE SELECCIÓN Y REGISTRO

Los criterios de selección y de documentación que se siguen en el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía son los siguientes:

### 1. CARÁCTER VIVO, TRANSMISIÓN Y CONTINUIDAD

“Acciones, actividades o procesos vivos” realizados o vividos por sujetos, individuales o colectivos, con características formales y significados que, aunque basados en la tradición, se modifican y transforman continuamente, transmitiéndose de generación en generación, y radicando su salvaguardia en esta transmisión continua.

### 2. REPRESENTATIVIDAD VERSUS “EXCELENCIA”

Se seleccionan elementos por su capacidad de representar y no por sus valores estéticos o de espectacularidad.

### 3. CRITERIO VALORATIVO

#### 3 A. VALOR IDENTITARIO

Siguiendo un criterio valorativo a partir del conocimiento in situ de las poblaciones a estudiar, se registran algunas representaciones de las tipologías dominantes de elementos y las expresiones más significativas, atendiendo al valor identitario de las mismas, teniendo siempre en cuenta la valoración que se les otorga por parte de la población. Como no es posible registrarlo todo, se busca una combinación idónea para que estén representados la mayor parte de los municipios, las tipologías más representativas de cada ámbito territorial, del ciclo festivo, ritual y productivo completo, atendiendo siempre al valor de representatividad e identificación de la comunidad o de algunos de los grupos que la componen.

#### 3 B. CRITERIO TERRITORIAL “VINCULACIÓN CON LA NATURALEZA, HISTORIA Y ENTORNO”

En la identificación debe atenderse a la distribución territorial del PCI en cada territorio, atendiendo a que éste sea representativo del mismo, aunque no puedan recopilarse de forma intensiva todos los elementos existentes en la zona. Se entenderá cada una de las zonas de trabajo como marco de referencia contextual exponiendo sus características ecológicas, actividades económicas predominantes, articulación de los núcleos urbanos, situación fronteriza y estructura socioeconómica.

#### 3 C. CRITERIO DE ESTUDIO EXTENSIVO Y ABIERTO

La selección está abierta a la incorporación constante de nuevos registros contando con los colectivos implicados y los agentes sociales como registradores e identificadores de su patrimonio inmaterial de acuerdo con los principios de la Convención.

### 4. PARTICIPACIÓN DE LOS INFORMANTES Y PROTAGONISTAS

Para la identificación, registro e inventario del PCI es necesario el reconocimiento por parte de la comunidad o de los colectivos sociales protagonistas en su desarrollo, lo que implica el uso de una metodología de registro participativa.

Dado que las comunidades no son homogéneas, deben tenerse en cuenta formas diversas de apropiación simbólica en función de las variables de género, cultura del trabajo, etnia, edad, así como las relaciones de poder vigentes y los riesgos de instrumentalización política y económica por parte de determinados grupos.

LA SALVAGUARDIA DEBE IR DIRIGIDA A PERMITIR LA TRANSMISIÓN, LA CREACIÓN Y REELABORACIÓN CULTURAL NECESARIAS PARA LA CONTINUIDAD DE UNA COMUNIDAD.



Captura del atún en Conil. Fotos del Fondo Gráfico IAPH.

Se deben aportar también datos sobre actuaciones relacionadas con la salvaguardia del patrimonio inmaterial en las zonas referidas; así como los agentes sociales, colectivos, grupos, comunidades, y en algunos casos, los individuos, que puedan formar parte de una red de agentes y registradores del patrimonio Inmaterial y que puedan participar de forma activa en la actualización del sistema de información creado por el IAPH, así como en las medidas de salvaguardia que se puedan aplicar a las expresiones especialmente amenazadas. (Red Andaluza de Registradores del Patrimonio Inmaterial).

#### RESULTADOS Y CONCLUSIONES

En el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía se aplica un concepto contemporáneo y holístico de patrimonio cultural y se entiende que la salvaguardia debe ir dirigida a permitir

la transmisión, la creación y reelaboración cultural necesarias para la continuidad de una comunidad. Se intenta implicar a los colectivos sociales protagonistas en todas las acciones de salvaguardia, desde el inventario a la difusión. Partimos de la convicción de que debemos aplicar metodologías de gestión más participativas, que excedan las fronteras de los despachos administrativos y académicos.

A veces, la única medida que se puede llevar a cabo es su conocimiento y valorización, porque de su salvaguardia, de su conservación, se encargan quienes lo producen, dado que forma parte de su identidad como grupo y de sus formas de reproducción simbólica y económica. Por ello, cualquier acción que se haga sobre estos bienes, debe hacerse conjuntamente y con el consentimiento de sus detentadores.

De acuerdo con los objetivos concretos que se plantearon en el proyecto se han obtenido los siguientes resultados:

- Se han desarrollado instrumentos de gestión, teóricos y metodológicos adaptados al PCI que pueden ser aplicados a diferentes escalas y por múltiples agentes. Se ha creado y se ha implementado el uso de un modelo de datos para la documentación de este patrimonio que relaciona el territorio, el patrimonio inmaterial, los bienes muebles e inmuebles relacionados, y los agentes o sujetos colectivos, en algunos casos, individuos, que protagonizan estas expresiones y sus procesos de transmisión.
- En cuanto a la identificación de los distintos elementos del PCI de Andalucía, en 2008 se realizó la fase de preinventario y localización de fuentes secundarias. En 2009 se realizó la primera fase de registro en las zonas de Sierra. En 2010 se realizó la segunda fase de registro en las zonas de campiña, valle y altiplanicies orientales y en 2011 se ha iniciado la tercera fase de registro en algunas comarcas de la costa y en áreas metropolitanas. Esta última fase se está realizando gracias a la colaboración del Instituto de Patrimonio Cultural Español y la participación del Centro de Estudios Andaluces y el Instituto Andaluz del Flamenco. Por el momento, se ha identificado y documentado el PCI en 45 de las 62 entidades supramunicipales que agrupan a los 771 municipios de Andalucía, afectando a 454 municipios. El resultado es un número aproximado de 1.500 registros, junto a sus elementos materiales (muebles e inmuebles); una rica información gráfica (alrededor de los 20.000 registros), sonora y audiovisual.
- Para la documentación de este PCI se ha aplicado de una metodología participativa con técnicas de trabajo cualitativas propias de la Antropología social. El trabajo de campo de un equipo de 10 especialistas en antropología social ha permitido implicar a un mayor número de agentes en esta labor de documentación, selección y salvaguardia, haciendo posible, la actualización dinamismo y vivacidad de las acciones de identificación del PCI andaluz. Actualmente, se cuenta con un registro de alrededor de 2000 agentes sociales, informantes y colectivos implicados en las diferentes expresiones. Ello permitirá al proyecto encontrar mecanismos consensuados para la viabilidad de expresiones especialmente amenazadas, teniendo en cuenta las diferentes formas de participar dentro de una misma comunidad.
- Se ha creado y empleado, un sistema de información del PCI de Andalucía para la sistematización de la información, identificación, caracterización y difusión de los valores del PCI y para detectar sus amenazas y posibilidades de continuidad. Ello supone una base de partida que permitirá proponer planes de viabilidad adaptados a las características de cada uno de los elementos registrados. Este sistema posibilita el acceso a la carga y consulta de la información

A VECES, LA ÚNICA MEDIDA QUE SE PUEDE LLEVAR A CABO ES SU CONOCIMIENTO Y VALORIZACIÓN, PORQUE DE SU SALVAGUARDIA, DE SU CONSERVACIÓN, SE ENCARGAN QUIENES LO PRODUCEN.

a diferentes tipos de usuarios (expertos o protagonistas) como registradores y sujetos activos del PCI. Se ha realizado, en colaboración con algunos colectivos (encabezados por el GDR Sierra Morena Cordobesa) para el intercambio de información y para su actualización en red. Está prevista la adhesión de cuantos colectivos quieran adherirse ([www.iaph.es/bienespatrimoniales/](http://www.iaph.es/bienespatrimoniales/)). Por el momento, la información se encuentra en proceso de carga y validación pues el proyecto aún está en desarrollo.

– Se ha diseñado un modelo de datos para la representación geoespacial adaptado al PCI, teniendo en cuenta el factor simbólico y el criterio temporal en su elaboración. Ello permitirá transferir esta información a los organismos responsables de la planificación y ordenación territorial de Andalucía, para que sea tenida en cuenta en sus actuaciones.

– Se han identificado territorios andaluces de valor ecológico-cultural cuya sostenibilidad depende de la continuidad de su PCI. Se está trabajando en consolidar la colaboración con los Grupos de Desarrollo Rural y con otras entidades nacionales e internacionales para la puesta en marcha de proyectos de desarrollo sostenible orientados a darle continuidad a actividades productivas que permiten el mantenimiento de ciertos ecosistemas andaluces.

– Se ha levantado información geoespacial de los espacios vinculados a la ejecución, desarrollo o valor simbólico de estas expresiones, permitiendo caracterizar desde el punto de vista cultural el mapa de Andalucía y permitir su inclusión en la planificación y ordenación territorial.

En definitiva, la elaboración del Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía debe servir para aportar medidas que favorezcan la continuidad y salvaguarda del PCI andaluz, atendiendo a que se encuentren en especial situación de riesgo y cuya continuidad sea necesaria para el desarrollo sostenible de un territorio determinado. La identificación del PCI y su reconocimiento requiere de la articulación y conexión con otras políticas. Para actuar sobre el PCI y abordar coherentemente su salvaguarda es necesario cruzar las fronteras competenciales de la administración de cultura y actuar de forma coordinada con los colectivos sociales.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORTOLOTTI, Chiara  
2008 "Il proceso di definizione del concetto di "patrimonio culturale immateriale". Elemento per una riflessione." en Bortolotto, C (Coord) *Il patrimonio immateriale secondo la UNESCO: analisi e prospettive. Istituto Poligrafico e zecca dello stato. Roma.*
- CARRERA DÍAZ, Gema  
2009 a "Iniciativas para la salvaguarda del Patrimonio Inmaterial en e contexto de la Convención UNESCO, 2003: una propuesta desde Andalucía" en MINISTERIO DE CULTURA Patrimonio Cultural de España, 0. El Patrimonio Inmaterial a Debate. Madrid. [pgs. 179-200] 16.
- 2009 b "Atlas del patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de partida, objetivos y criterios técnicos y metodológicos". Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nº 71. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla. [pgs. 18-40] (723 KB).
- MORENO NAVARRO, Isidoro.  
2000 "La identidad andaluza" (pgs 13-56) en CANO GARCÍA (DIR): Conocer Andalucía: Gran enciclopedia andaluza del siglo XXI. SevillaTaretessos, 2000-2002. 10 vol. Volumen VI: Cultura andaluza.
- UNESCO  
2003 *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, Octubre de 2003.*

LA LEY DE MUSEOS NACE CON EL  
OBJETIVO DE REGULARIZAR Y ESTABLECER  
INSTRUMENTOS QUE GARANTICEN LOS  
REQUISITOS DE CALIDAD QUE HA DE  
TENER TODA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA.



# EL REGISTRO DE MUSEOS, Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA: UN NECESARIO GARANTE DE CALIDAD

**SALOMÉ RODRIGO VILA** Conservadora de museos. Dirección General de Museos y Promoción del Arte

## DESDE SUS INICIOS

ilustrados, la institución del museo ha experimentado una constante evolución en cuanto a sus concepciones y utilidades, siempre a la zaga de los cambios sociales y culturales, en los que también han evolucionado las expectativas del visitante. Esto se ha visto fielmente reflejado en las normas promulgadas a este respecto, ya que es importante tener en cuenta que la manera en que una sociedad legisla sobre su patrimonio suele ser fruto de unas circunstancias concretas.

## EVOLUCIÓN NORMATIVA, 1984-2007

Las normas dictadas en materia de patrimonio culturales nuestro país han sido numerosas a partir del siglo XIX, produciéndose una continuada yuxtaposición de normas sectoriales, que respondían más al objetivo de solventar situaciones coyunturales que a ofrecer un verdadero marco normativo en el que incardinar actuaciones legislativas coherentes.

El marco jurídico general que posibilitó la racionalización de las actuaciones patrimoniales integrales se inicia con los mandatos constitucionales de 1978 a los poderes públicos (1), refrendados por nuestro Estatuto de Autonomía (2), favoreciendo la regulación normativa tanto estatal como autonómica, siendo ambas de aplicación en régimen de concurrencia. En el marco de estas competencias y principios de actuación, Andalucía fue la primera Comunidad Autónoma que se dotó de una ley específica en materia de museos (Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía), anticipándose incluso a la regulación estatal (3) tanto en materia de patrimonio histórico (1985), como de museos (1987). Dicha iniciativa surgió de las necesidades inminentes de

protección del patrimonio y de los nuevos requerimientos de consumo cultural que demandaba la sociedad, realizando una importante labor de creación y consolidación de las instituciones culturales, de servicio al visitante y de custodia de los bienes, que en muchos casos se encontraban en peligro de destrucción o pérdida. Esta iniciativa, pionera en su momento, fue seguida por otras comunidades autónomas.

La ley de 1984 supuso la superación de la visión decimonónica de museo concebido como depósito de materiales reservado a una minoría, en favor de su proyección cultural y social, consagrando en nuestro ordenamiento jurídico la definición de museo aceptada internacionalmente (4) que ha fundamentado los pilares básicos que rigen el concepto actual de museo (5).

Hasta 1984 el número de museos era poco elevado y el concepto de patrimonio cultural como derecho y elemento de disfrute aún no se encontraba suficientemente interiorizado en nuestra región. Era por tanto el momento de sentar las bases de la tutela cultural y fomentar la creación de museos, ante la acuciante necesidad de conservar el patrimonio en peligro de pérdida o destrucción y difundirlo en la mayor parte del territorio.

Es a partir de entonces cuando se produce una proliferación de instituciones, impulsados por instancias públicas o privadas, en el lugar y forma que sus promotores eligiesen, de una manera discrecional, que no siempre reunían los requisitos más básicos para tal denominación, llegando a contabilizarse un elevado número en nuestro territorio. Esta situación requería que los poderes públicos sentaran unas bases claras de actuación.

Así, en 1995 se produjo el desarrollo de la ley mediante el Reglamento de Creación de Museos (6) que se proponía dar respuesta a la necesidad de exigir ciertos requisitos a los museos que les confiriesen entidad legal y la consideración para ser inscritos en el recién creado Registro de Museos de Andalucía. Se pretendía así acabar con la situación de consentimiento de hecho de unos centros en los que las colecciones no estaban correctamente atendidas y los servicios eran deficitarios.

Se estableció la forma de creación de museos mediante la promoción de un expediente ante la Consejería de Cultura a instancia de las personas interesadas, que debían presentar un proyecto en el que especificar, entre otras cuestiones, su colección fundacional, el discurso expositivo y el espacio arquitectónico. La autorización se producía a través de una Orden que recogía las características más definitorias de la institución y sus colecciones, y ordenaba su inscripción en el Registro. En consecuencia se crea el Registro de Museos de Andalucía, aún en vigor, como registro administrativo en el que se inscriben, en virtud de la Orden de autorización, aquellos museos que hubiesen cursado procedimiento de inscripción.

Si bien este Registro nacía con una vocación universal en el que se inscribieran todos los museos existentes en el territorio, en la práctica la adhesión a él constituía un acto voluntario por parte de sus promotores, alentados en muchos casos por las medidas de fomento que les brindaba su pertenencia, como por ejemplo la posibilidad de recibir depósitos de materiales o subvenciones fundamentalmente.



Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC).

En definitiva, el Registro de Museos de Andalucía ha sido erróneamente interpretado como un instrumento de control y ordenación de las instituciones que no implicaba obligatoriedad de pertenencia, dando lugar a que durante estos años numerosos museos han seguido existiendo y no han accedido a su adhesión, bien por desconocimiento de su existencia bien por pasividad, quedando al margen por tanto de su normalización jurídica.

Esta proliferación de instituciones ha podido venir causada por el hecho de que en muchos casos, las iniciativas culturales de creación de museos han sido vistas como una oportunidad política por parte de los responsables municipales. Otra de las causas también ha venido conformada por el erróneo convencimiento de que los museos locales siempre supondrían un reclamo turístico, afirmación que la experiencia nos ha demostrado que sólo

se produce en muy contados casos. Pero posiblemente, la causa fundamental de la generalización de este tipo de actuaciones se debe a la ausencia de un régimen sancionador que reforzara la obligatoriedad del cumplimiento de determinados requisitos y la necesidad de tramitar un reglado expediente administrativo. En este sentido, hemos de señalar que este fenómeno no ha sido privativo en nuestra región, sino que también se ha producido de manera generalizada en el resto del mundo durante la segunda mitad del siglo XX.

En resumen podemos decir que hemos asistido en los últimos años a la proliferación, bajo ese paraguas general, de centros que, si bien se autodenominaban museos, en realidad nada tienen que ver con las funciones, objetivos y contenidos que definen una institución museística, al margen de los requisitos que la legislación andaluza

establecía, y que han surgido de ocasiones y oportunidades concretas más que de una planificación ordenada conforme a principios teóricos. En algunos casos se trata de establecimientos con un encubierto fin comercial, que provocan frustración y desencanto en los visitantes, lo que redonda en un decreciente interés por futuras visitas.

Es obvio por tanto que el control administrativo sobre este proceso de eclosión cultural no ha sido el suficiente.

#### 2007: UN AÑO DECISIVO

Es en este panorama arriba descrito en el que se formula una nueva norma en el año 2007, año decisivo en el ámbito patrimonial en nuestra Comunidad autónoma puesto que se han promulgado dos nuevas leyes que vienen a derogar la normativa anterior:



Museo de Bellas Artes de Granada.

Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía (en adelante LMCMA).

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía (en adelante LPHA).

La ley de Museos nace con el objetivo de regularizar esas circunstancias comentadas y establecer instrumentos que garanticen los requisitos de calidad que ha de tener toda institución museística. Se han establecido mecanismos e instrumentos de planificación, control, colaboración y participación que buscan garantizar la prestación de servicios culturales de calidad, su accesibilidad por la colectividad y, al mismo tiempo, aseguren la protección, la conservación y disfrute de los bienes culturales integrantes de los museos y colecciones de Andalucía.

Durante los más de 25 años transcurridos entre las dos leyes de museos, los principios que inspiraron la ley 2/1984, aun estando vigentes, han sido plenamente superados por los avances de la disciplina museológica, así como por las necesidades sociales y la realidad museística del territorio andaluz, necesitada de una acción de regeneración y normalización. La institución de museo se ha fortalecido en sus niveles de calidad y exigencia, y el visitante actual demanda mayores servicios que aquel de los años 80.

En definitiva, la LMCMA 8/2007, ha supuesto la derogación de la anterior Ley 2/1984, si bien ha mantenido los principios irrenunciables que inspiraron a aquella, como los de conservación, difusión, registro de museos como instrumento administrativo... que siguen estando asumidos por la nueva norma. Sin embargo, este nuevo marco normativo tiene como objetivo clarificarlos,

modernizarlos y sistematizarlos, acomodándose a las actuales prácticas y principios museológicos, estableciendo renovadas bases teóricas.

Tanto la LPHA como la LMCMA aún no cuentan con sus desarrollos reglamentarios, sobre los que se está trabajando actualmente. Esto hace que en materia de museos siga en vigor el Decreto 284/1995 en todo lo referente a procedimiento de creación de museos e inscripción en del Registro de Museos de Andalucía. La publicación del nuevo reglamento proporcionará el marco en el que se desarrollen los distintos procedimientos, los instrumentos y mecanismos para la nueva creación y correcto funcionamiento de los museos y colecciones museográficas, así como arbitrar los procesos que permitan tutelar, exhibir y conservar los bienes integrantes del patrimonio cultural de Andalucía, únicos e insustituibles.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla (CAAC). Foto inferior: Museo de Huelva. Foto, Enfoke.



## LA NORMA NACE CON EL OBJETIVO DE NORMALIZAR EL PANORAMA MUSEÍSTICO DE ANDALUCÍA, DOTÁNDOLO DE MAYORES COTAS DE CALIDAD.

### PRINCIPALES APORTACIONES CON RESPECTO A LA NORMATIVA ANTERIOR

La LMCMA 8/2007 tiene como ámbito competencial y de aplicación los museos o colecciones museográficas radicados en el territorio andaluz, independientemente de su titularidad o modo de gestión. Esta norma nace con el objetivo de normalizar el panorama museístico de Andalucía, dotándolo de mayores cotas de calidad y reorientar la acción de tutela de la Administración autonómica a través de mecanismos e instrumentos de planificación, control y colaboración que garanticen la prestación de servicios de calidad, su accesibilidad, así como el cumplimiento de las obligaciones de protección, conservación y disfrute de los bienes.

Se desprende de ella un intervencionismo administrativo que permitirá velar por su cumplimiento, tanto en la creación como en el funcionamiento de las instituciones, y que impedirá que se vuelvan a producir las erradicables situaciones del pasado. La norma actual supone un avance conceptual de la institución museística en los siguientes ámbitos:

#### 1. DIGNIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE MUSEO

La superación del concepto inmovilista del museo como contenedor de colecciones para una minoría, ha supuesto su definición como lugar de proyección de conocimiento y elemento dinamizador del territorio.

El museo se ha convertido en una institución viva a la que los ciudadanos acceden para ejercer su derecho al disfrute y formación en un patrimonio cultural propio, a la que demandan una mayor calidad de los servicios, como parte del conjunto de instituciones responsables de impulsar la cultura (7). Se hace necesario que el patrimonio que el museo custodia, trascienda a la sociedad sirviéndose de la presentación didáctica de sus contenidos, y utilizando los novedosos usos tecnológicos, impensables hasta hace poco tiempo, que han posibilitado la inmediatez en el acceso a la información textual y visual, así como el aprendizaje a través de medios diversos y atrayentes (8).

En este sentido, el museo no puede dar la espalda a estos nuevos conceptos de aprendizaje, ocio y cultura que la sociedad demanda, adquiriendo un nivel mayor de expectativas, exigencias y necesidades, que el museo actual tiene que poder resolver, y para lo que se hace imprescindible la profesionalización del personal al que se le encomiende.

#### 2. COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA: UNA NUEVA Y NECESARIA FIGURA MUSEÍSTICA

Por primera vez en nuestra normativa se define la Colección Museográfica como figura legal, estableciéndose así dos categorías de instituciones, museos y colecciones, con dos niveles de exigencia distintos.

Desde el convencimiento de que no todo puede ni debe ser museo, se ofrece así un marco institucional a una realidad que, aun contando con fondos museográficos de desatada significación cultural y dignos de visita pública, no siempre cuentan con los suficientes medios técnicos, humanos y económicos, por lo que se les demandan requisitos más asequibles y funciones menos numerosas que a los museos, atendiendo a sus limitaciones.

Las colecciones comparten funciones esenciales con los museos, estando exentas de otras, pero sin menoscabo de su consideración patrimonial ni de sus medidas de fomento, ya que ambos constituyen instituciones del patrimonio histórico, compartiendo la dignidad que les confiere su labor de conservación y difusión en relación al patrimonio cultural. Este aspecto se desarrollará en otras páginas de esta publicación.

#### 3. NI MUSEO NI COLECCIÓN, SINO OTRAS INSTITUCIONES CULTURALES

El texto legal nos define con claridad qué es un museo y qué es una colección museográfica, pero es significativo que por primera vez el legislador defina tanto el objeto de la norma, como aquello que no lo es, definiendo explícitamente lo que NO ES MUSEO, seguramente para evitar que se vuelva a producir la proliferación de centros mal llamados

museos, acotando por tanto de una forma escrupulosa el ámbito de aplicación de la ley (9).

#### 4. AUTORIZACIÓN EXPRESA: REQUISITO INDISPENSABLE Y RÉGIMEN SANCIONADOR

El legislador ha considerado la importancia de las instituciones museísticas como garantes del patrimonio y su puesta al servicio de la sociedad, por lo que establece como obligatoria la autorización expresa para la creación de un museo o colección, exigiendo unos requisitos indispensables de calidad para acceder a tal condición (ver cuadro anexo) y haciendo reserva expresa de la denominación. En consecuencia, a partir de ahora únicamente las instituciones que cuenten con la citada autorización podrán utilizar la denominación de museo, colección o análogos (10).

Para reforzar esta obligatoriedad y con el fin de combatir y erradicar antiguas situaciones, se introduce un régimen sancionador que tipifica el uso de este término sin autorización como infracción muy grave y por tanto sancionable con multas de diversa cuantía según los casos. Además de las sanciones la Consejería de Cultura arbitrará los mecanismos necesarios para que cese dicho uso fraudulento.

#### 5. INSTRUMENTOS DE PLANIFICACIÓN: MEJORA EN LA GESTIÓN DE LAS INSTITUCIONES

Se establece la necesidad de contar con determinados documentos esenciales que aseguren la idoneidad del planteamiento conceptual, así como aspectos relativos a la seguridad y permanencia.

Entre ellos, el Plan Museológico supone un documento técnico, exigible sólo a los museos, en el cual se recogerán sus líneas programáticas, la propuesta de contenidos, objetivos, servicios y líneas de actuación, así como sus necesidades, para que se evalúen de una manera sistemática.

También únicamente a los museos les será exigible un Plan de Viabilidad, en el que conste dotación presupuestaria estable que permita el cumplimiento de sus funciones,

## POR PRIMERA VEZ EL LEGISLADOR DEFINE TANTO EL OBJETO DE LA NORMA COMO AQUELLO QUE NO LO ES, DEFINIENDO EXPLÍCITAMENTE LO QUE NO ES MUSEO.



Fundación NMAC. Vejer de la Frontera.

evitando que los museos se conviertan en flor de un día o sean consecuencia exclusiva de un determinado momento coyuntural, político o económico.

Por su parte, el Plan de Seguridad, exigible tanto a museos como a colecciones museográficas, detallará las características del sistema de protección, los recursos humanos, los medios técnicos, la previsión de evacuación... que provean la seguridad de las colecciones, el público y el personal.

### 6. DEMOCRATIZACIÓN REAL DEL ACCESO A LA CULTURA

Se establece por primera vez un régimen obligatorio de apertura estable al público, con un horario mínimo de 20 horas semanales para museos y 10 para colecciones, y si bien se podrán percibir derechos económicos por la visita, tanto museos como colecciones tendrán que observar un régimen de gratuidad obligatorio (11).

### 7. LOS BIENES DE TITULARIDAD DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA: COLECCIÓN MUSEÍSTICA DE ANDALUCÍA

Otra novedad de la ley consiste en la creación de la Colección Museística de Andalucía, con el objetivo de garantizar una mejor gestión, protección y conservación de los bienes muebles pertenecientes a

la Junta de Andalucía que se encuentren en museos o colecciones de cualquier titularidad. En consecuencia, forman parte de la Colección Museística de Andalucía los materiales arqueológicos que estén sujetos a su condición de demanialidad.

En este sentido, la Consejería de Cultura ha comenzado a trabajar en la necesaria planificación de una actuación general que permita la formalización y constitución de depósitos de sus bienes de una manera normalizada en los museos de otras titularidades. Esta actuación evitará un desordenado ingreso de este tipo de materiales que provoca la pérdida de información y redundará en un aval de seguridad para las piezas de los propios museos (12).

### EL REGISTRO DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA: GARANTE DE CALIDAD Y LEGALIDAD

Otras de las grandes aportaciones de la nueva ley es el Registro de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, al que dota de gran importancia jurídica, dedicándole en exclusiva el Capítulo II del Título I de la norma. Este Registro estará conformado por las instituciones creadas o autorizadas por la Consejería de Cultura, y por tanto existentes en Andalucía (los

no autorizados no podrán existir por encontrarse al margen de derecho), en el que se anotarán los datos relevantes de la institución y los actos administrativos que causen, así como la descripción somera de los bienes muebles e inmuebles que la conforman. En virtud de su orden de inscripción, estos museos y colecciones podrán optar a las medidas de fomento habilitadas por la Consejería de Cultura.

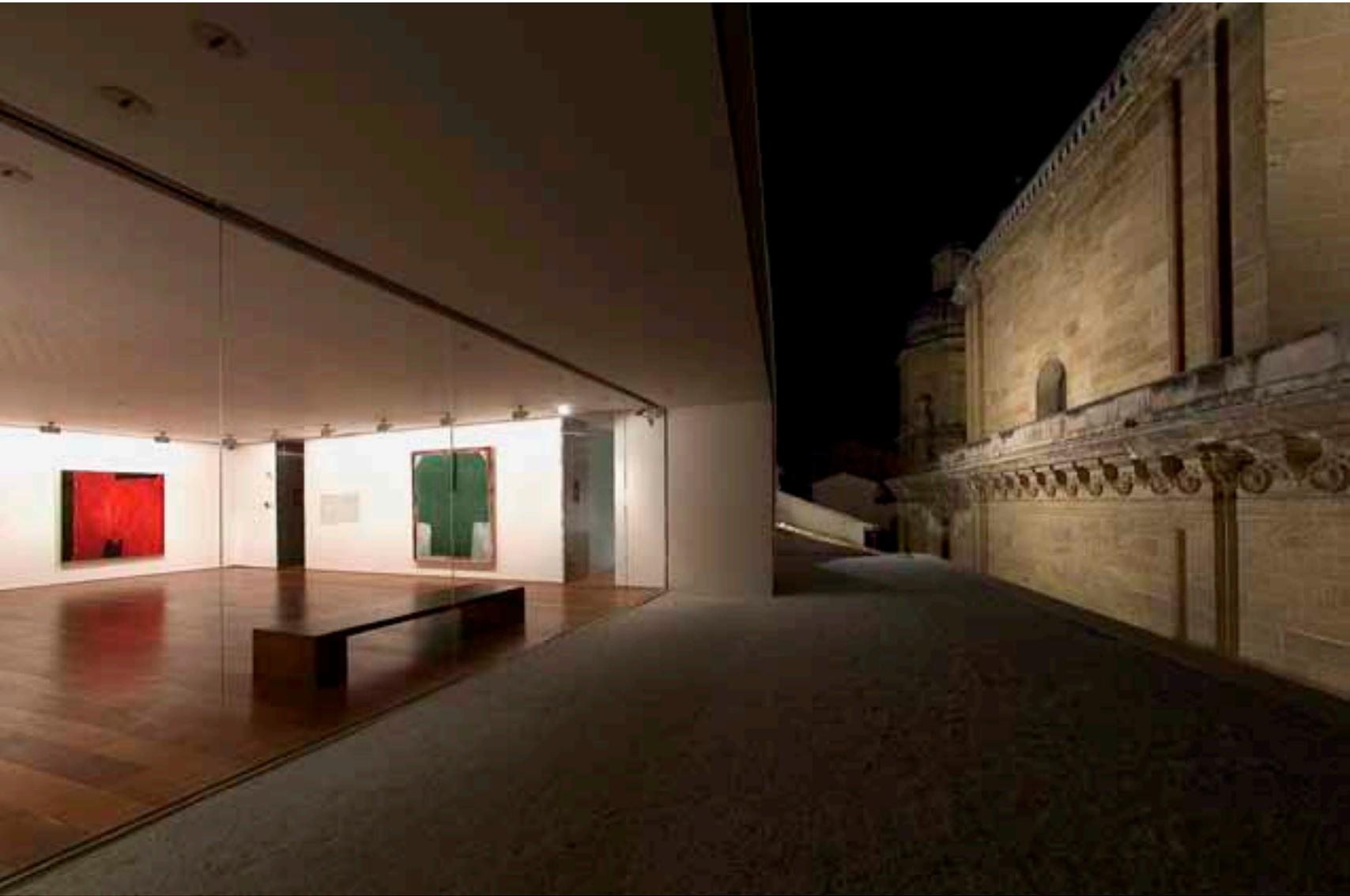
En consecuencia, este Registro constituye el público reconocimiento oficial de un museo o colección museográfica, debidamente autorizado como institución que cumple unos requisitos técnicos de calidad establecidos.

Por lo tanto, la pertenencia a este Registro, además de constituir un requisito y reconocimiento administrativo, supone un marchamo de calidad ante la sociedad.

El RAMCO es definido en la nueva ley, pero la determinación de sus funciones, composición y funcionamiento se regularán en el futuro reglamento que desarrolle la ley, así como detallará la documentación a presentar y la forma de tramitación del procedimiento de inscripción. Hasta entonces el procedimiento de autorización se sigue rigiendo mediante el vigente Decreto de 1995.

La diferencia fundamental entre el antiguo Registro de Museos de Andalucía de 1995 y el nuevo Registro de Museos de Andalucía y Colecciones Museográfica de 2007 reside en que las instituciones que no estén inscritas no tendrán la consideración de museos o colecciones, no podrán denominarse como tales y serán objeto de medidas sancionadoras. Quizá la falta de efectividad esperada del anterior reglamento estribe en que el procedimiento de inscripción se iniciara a instancia de parte, siendo escasos los centros que solicitaban su inscripción de modo que, en buena medida, el control fracasaba nuevamente. Ahora la novedad consiste en la inclusión de un régimen sancionador y la necesidad de contar con autorización expresa.

En Resumen, las diferencias, entre los registros creados por ambas normas pueden resumirse en el siguiente cuadro:



Centro José Guerrero. Granada. Foto inferior: Museo del Grabado de Marbella.



POR LO TANTO, LA PERTENENCIA A ESTE REGISTRO, ADÉMÁS DE CONSTITUIR UN REQUISITO Y RECONOCIMIENTO ADMINISTRATIVO, SUPONE UN MARCHAMO DE CALIDAD ANTE LA SOCIEDAD.



Fundación Rodríguez Acosta. Granada.

---

**REGISTRO ANDALUZ DE MUSEOS (DECRETO 1995)**


---

- ACTO DE VOLUNTARIEDAD: BAJO NIVEL DE ADHESIÓN.
- INSTRUMENTO ADMINISTRATIVO CONCEBIDO COMO HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN Y ACERCAMIENTO A LA REALIDAD MUSEÍSTICA.
- "NI SON TODOS LOS QUE ESTÁN, NI ESTÁN TODOS LOS QUE SON": EXISTENCIA DE MUSEOS DIGNOS AL MARGEN DEL REGISTRO, ASÍ COMO MUSEOS INCLUIDOS EN SU MOMENTO QUE AL AMPARO DE LA NUEVA LEY NO REÚNEN LOS REQUISITOS AHORA ESTABLECIDOS.
- MEDIDAS DE FOMENTO: SUBVENCIONES Y DEPÓSITOS DE BIENES DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.

---

**REGISTRO DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA (LEY 2007)**


---

- AUTORIZACIÓN EXPRESA: RÉGIMEN QUE SANCIONARÁ SU INCUMPLIMIENTO.
  - REGISTRO ADMINISTRATIVO PÚBLICO, EN EL QUE SE INSCRIBIRÁN TODOS LOS ACTOS Y PROCEDIMIENTOS RELATIVOS A LA INSTITUCIÓN.
  - "LOS ÚNICOS": SÓLO SERÁN MUSEOS O COLECCIONES AQUELLOS QUE FIGUREN EN EL REGISTRO, LOS RESTANTES SERÁN INSTADOS A SU CIERRE Y SANCIONADOS ECONÓMICAMENTE.
  - MEDIDAS DE FOMENTO: SUBVENCIONES, DEPÓSITOS DE BIENES DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, PARTICIPACIÓN EN PROGRAMAS DE CONSERVACIÓN, APOYO TÉCNICO, ADHESIÓN A CANALES DE DIFUSIÓN...
  - RECONOCIMIENTO PÚBLICO: SUPONE UN MARCHAMO DE CALIDAD.
- 

**ENTRADA EN VIGOR Y RÉGIMEN TRANSITORIO**

Por virtud de ley (13), los museos anotados o inscritos en el antiguo Registro de Museos de Andalucía tendrán un carácter de provisionalidad hasta que puedan alcanzar los nuevos requisitos previstos en la ley, para lo que contarán con un plazo de 3 años desde la fecha de publicación del nuevo Reglamento, tras los cuales si no se alcanzan los objetivos se procederá a instar a la clausura de la institución.

En cuanto a los museos que no constaban en el Registro de Museos de Andalucía, la Consejería de Cultura a través de concurso público (14) ha abordado la elaboración de un censo

de establecimientos abiertos al público y que utilicen fraudulentamente la denominación museística al no contar con autorización. Una vez examinado este Censo, se procederá a la comunicación de estas obligaciones para que los interesados puedan alcanzar los requisitos que permitan su autorización o bien proceder a su disolución o reasignación.

En el seno del RAMCO se constituirá el Sistema Andaluz de Museos y Colecciones Museoográficas de Andalucía como un conjunto de museos y colecciones museoográficas de especial relevancia en cuanto a sus fondos, servicios, infraestructuras... con la finalidad de obtener una prestación de sus servicios

más coordinada y eficaz. La adscripción al Sistema se realizará mediante convenio con la Consejería, contrayendo una serie de obligaciones más exigentes que los demás, y en contraprestación también de beneficios.

**MUSEOS Y COLECCIONES: REQUISITOS, RÉGIMEN COMÚN Y DIFERENCIAS**

Para la creación de museos y colecciones museoográficas, así como para mantener su denominación, será imprescindible observar una serie de requisitos, funciones y deberes que la nueva ley sistematiza y clarifica a lo largo de su articulado y que reunimos de manera sinóptica en el siguiente cuadro.



Foto superior: Sala del Paisaje del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC). Foto inferior: Sala del Museo de Baelo Claudia.

REQUISITOS, FUNCIONES Y DEBERES (Ley 8/2007)	MUSEOS	COLECCIONES
PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN DE LOS BIENES	X	X
EXHIBICIÓN ORDENADA DE SUS FONDOS	X	X
INMUEBLE ADECUADO PARA SUS FUNCIONES	X	X
DOCUMENTACIÓN CON CRITERIOS CIENTÍFICOS DE SUS FONDOS. DISPONER DE INVENTARIO Y LIBROS DE REGISTRO	X	X
PLAN DE SEGURIDAD (ARTÍCULO 27)	X	X
FOMENTO DEL ACCESO PÚBLICO	X	X
HORARIO ESTABLE Y VISIBLE DE VISITA PÚBLICA	20H	10H
RÉGIMEN DE GRATUIDAD DETERMINADO	X	X
PLAN MUSEOLÓGICO (ARTÍCULO 26)	X	
PLAN DE VIABILIDAD	X	
DESARROLLO DE UNA PERMANENTE ACTIVIDAD DIDÁCTICA	X	
DESARROLLO Y FOMENTO DE LA INVESTIGACIÓN	X	
ESTRUCTURA ORGANIZATIVA Y PERSONAL ADECUADO	X	X
ACCESIBILIDAD Y ELIMINACIÓN DE BARRERAS	X	X
USO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN PARA LA PROMOCIÓN DEL ACCESO A LOS FONDOS Y SERVICIOS CULTURALES, CON ESPECIAL ATENCIÓN A GRUPOS CON DIFICULTADES	X	

Como vemos los requisitos exigidos para ser considerado museo o colección no son los mismos, siendo menos numerosos y más asequibles en el caso de las colecciones.

Además, tanto museo como colección estarán sujetos a un régimen común, que comprende una serie de obligaciones para ambas instituciones:

- Llevanza de dos libros-registro (uno correspondiente a la colección estable, y otro a los depósitos), así como un inventario de los bienes en el que se recoja su identificación, descripción y ubicación.
- Cumplimiento de los deberes de conservación y protección de sus fondos, así como facilitar el acceso a personas interesadas.
- Elaboración y remisión de estadísticas y datos informativos a la Consejería de Cultura.
- Autorización de la Consejería de Cultura para la salida de fondos de titularidad autonómica (Colección Museística de Andalucía).
- Notificación previa para la salida de la institución de fondos de cualquier titularidad.
- Autorización expresa para la salida de fondos de cualquier titularidad fuera del territorio andaluz.

- Formalización del correspondiente contrato para la constitución de depósitos para bienes de titularidad autonómica.

- Autorización de intervenciones de conservación y restauración, que deberán llevar aparejadas un proyecto de conservación suscrito por un profesional competente, en el que se incluirá la identificación del bien, la diagnosis de su estado, la propuesta de actuación y la metodología a utilizar. Una vez realizada la intervención se remitirá una memoria a la Consejería.

- Autorización para la realización de copias y reproducciones de bienes de titularidad autonómica (Colección Museística de Andalucía).

#### CONCLUSIONES

La Ley 8/ 2007, de 5 de octubre, supone un importante recurso para la normalización y fortalecimiento de nuestras instituciones culturales, elevando sus requisitos de creación, sus servicios a la ciudadanía y por tanto su imagen pública como cualificados centros culturales de aprendizaje y dinamización. La concesión de la preceptiva autorización y su consiguiente inscripción en el Registro de Museos y Colecciones Museográficas supondrá un avance al permitir un seguimiento de la idoneidad de las instituciones para su apertura al público.

Esta nueva concepción persigue varios objetivos fundamentales:

- Erradicar las malas prácticas que pueden revertir en el deterioro o la pérdida del patrimonio cultural de todos, único e insustituible.
- Garantizar los derechos de los usuarios, que en ocasiones se sienten defraudados accediendo a instituciones pseudomuseísticas
- Tipificar documentos de planificación necesarios que garanticen los niveles técnicos de calidad (plan museológico), de seguridad (plan de seguridad) y de permanencia en el tiempo (plan de viabilidad).
- Velar por la conservación y el conocimiento mediante la normalización de sistemas de documentación científicos obligatorios para todos, lo que reportará mayor conocimiento y acceso a una investigación de calidad.
- Democratizar de manera efectiva el acceso a la cultura mediante un régimen de apertura estable, así como un régimen de gratuidad.

Únicamente desde un aceptable nivel de profesionalización, calidad y dignidad, las instituciones museísticas podrán constituirse en potenciales interlocutores sociales y agentes de proyección turística y por tanto de desarrollo económico. Si



Portada de la Ley de Museos de Andalucía.

no contáramos con la seguridad de poder mantener dichos niveles a medio y largo plazo, se revela más sensato estudiar otro tipo de potencialidades en otros sectores. En este sentido, a la hora de impulsar un proyecto, es esencial reflexionar sobre la conveniencia entre la elección de un museo o de una colección museográfica. Un museo requiere de una gran inversión inicial, altos costes de mantenimiento y obligatoriedad de servicios muy cualificados, para los que a lo mejor no existe suficiente demanda. Por lo que

## BIBLIOGRAFÍA

- PEÑUELAS REIXACH, L., *Manual jurídico de los Museos, Cuestiones Prácticas*, Diputació de Barcelona, 1998.
- CRUZ ARCOS, E., “El Régimen jurídico de los museos locales en Andalucía”, *Revista Andaluza de Administración Pública*, nº 71/72, julio-diciembre 2008, Universidad de Sevilla e Instituto Andaluz de Administración Pública.
- CHINCHILLA, M. et alii, *Criterios para la elaboración de un Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, 2005.
- GRAU LOBO, L., “Modelos de organización museística: sobre redes y sistemas”, *mus-A*, nº8, 2007.
- BARRAGÁN JANÉ, M., El Sistema de Museos y el Registro de Museos de Andalucía, *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº34, 2001.
- PEÑUELAS REIXACH, L., *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos*, Marcial Pons, 2008.
- RAMOS LIZANA, M. “Los museos andaluces y su relación con la Prehistoria y la Arqueología en los últimos 25 años”, Congreso de Prehistoria de Andalucía Memorial Luis Siret, 2010.

## NOTAS

1. Arts. 44 y 46 de la Constitución Española 1978.
2. Ley Orgánica 6/1981, de 30 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para Andalucía [BOE N°9 de 11 de enero de 1982].
3. Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museos.
4. Estatutos del International Council of Museums, 1974.
5. La vigente Ley 8/2007 de Museos y Colecciones también adopta esta definición, pero elude mención alguna a la finalidad de lucro, por entender que dicha finalidad no entra en confrontación con las funciones y requisitos principales de un museo cuando estos son observados con un aceptable nivel de profesionalización y responsabilidad, considerando legítimo optar por una autonomía económica basada en los recursos propios.
6. Decreto 284/1995, de 28 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Creación de Museos y de Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma de Andalucía (BOJA de 16 de enero de 1996).
7. Los Conjuntos Culturales de Andalucía son considerados instituciones museísticas desde 2011 en virtud de las disposiciones finales 3ª y 4ª de la Ley 7/2011, de 3 de noviembre, de Documentos, Archivos y Patrimonio Documental de Andalucía. De esta manera, les será de aplicación la legislación vigente en materia de museos, sin perjuicio de lo establecido en la Ley 14/2007 de 26 de noviembre.
8. El museo se ofrece como centro de conocimiento y aprendizaje constantes que se desarrollan a lo largo de toda la etapa vital del individuo.
9. “No son museos, a efectos de esta ley, las bibliotecas, archivos, filmotecas, hemerotecas, centros de documentación, centros destinados a la conservación de especímenes vivos de la fauna y flora, así como los centros de difusión, interpretación o presentación del patrimonio histórico que carezcan de bienes culturales o naturales” [art.2.2 LMCMA]. Pero sobre todo, no son tiendas o centros de actividades netamente turísticas...
10. Art.55 LMCMA establece como infracción grave: “El uso de cualquier forma de las denominaciones de museo o colección museográfica, o palabras derivadas, por sí solas o asociadas con otras palabras, por establecimientos que no estén creados o reconocidos como museo o colección museográfica con arreglo a esta Ley”.
11. El régimen de acceso se recoge en los artículos 21 y 22 de la LMCMA, estableciéndose la gratuidad en los siguientes casos:
  - 4 DÍAS AL MES, uno por semana, para los ciudadanos de la Unión Europea siguiendo el principio de igualdad.
  - 4 DÍAS AL AÑO de gratuidad universal: Día de Andalucía (28 de febrero), Día Internacional de los Museos (18 de mayo), Día Internacional del Turismo (27 de septiembre) y el día en que se celebren las Jornadas Europeas del Patrimonio.
- Para los museos pertenecientes al Sistema, acceso gratuito SIEMPRE a determinados grupos de población: ciudadanos de la UE, mayores de 65 años, menores de 18 y minusválidos con más del 33% de minusvalía.
12. La situación relativa a los depósitos de los materiales arqueológicos merece ser tratada de una manera más profunda y extensa, quizá en futuras páginas de esta publicación.
13. Disposiciones transitorias primera segunda y cuarta de la LMCMA.
14. BOJA nº245 de 11 de diciembre de 2008.
15. En marzo de 2011 el Proyecto del Reglamento ha finalizado la fase de informe preceptivo y audiencia por parte de otras Consejerías, por lo que se prevé su publicación durante 2012.
16. Ley 8/2007, de 5 de octubre ordenó la publicación mediante Orden de las instrucciones técnicas referentes a distintas materias: acceso y uso de las bibliotecas de museos y colecciones [art.24.3], elaboración de plan museológico [art.26.2] y de seguridad [art.27] elaboración del plan anual de actividades y memorias de gestión [art. 28.3], contenido de los libros de registro, inventario y catálogo [art. 42.4] y la elaboración de copias y reproducciones [art.46.2]. La Consejería de Cultura se encuentra elaborando dichos textos para su próxima publicación.

siempre será preferible contar con una eficaz colección museográfica que con un museo deficitario.

El hecho de detentar singulares funciones diferencia al museo y colección de cualquier otra institución cultural. Funciones como la protección, la difusión, la conservación, la investigación, la documentación científica del patrimonio cultural, a las que se suma un catálogo de servicios al ciudadano, hacen que el museo adquiera tal consideración. En los últimos tiempos las fronteras diferenciadoras entre las instituciones museísticas y aquellas de otra índole cultural han venido desdibujándose peligrosamente desde una equivocada visión global de lo patrimonial. Es esencial mantener de una manera sólida y clara el concepto de museo, sabiendo de manera precisa lo que se espera de él, su aportación a la sociedad y lo que le diferencia de otro tipo de centros, sin que por ello se deba renunciar a la necesaria colaboración con otras instituciones y agentes culturales, en el panorama de unas estrategias comunes. Entendemos que esta nueva ley viene a tipificar estas funciones y requisitos para un mejor esclarecimiento de su lugar en la sociedad actual.

Es imprescindible la redefinición de los contenidos y los fines de los museos para poder establecer redes de colaboración entre instituciones con el mismo nivel de calidad y profesionalización, y entre ellos con otros centros no museísticos desde una bien entendida visión integradora del patrimonio. Desde esta premisa podrá establecerse una perspectiva realista de nuestras instituciones, que nos posibilitará una relación sostenible con el territorio y la ciudad, la necesaria comunicación con los agentes sociales y la coordinación entre los diversos estamentos administrativos.

La aplicación de la ley requiere de un desarrollo reglamentario (15) así como cinco órdenes sectoriales (16), indicadas en la ley, con las instrucciones técnicas que guíen y faciliten el trabajo de los responsables de las instituciones museísticas.

En definitiva, se nos abre una etapa de grandes y necesarios retos, en cuya consecución deberán de trabajar de una manera colaboracionista y recíproca la Administración y los responsables de las instituciones públicas o privadas, desde el convencimiento de que la dignificación de nuestro patrimonio cultural es cosa de todos.

# LA FIGURA, DE LA COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA: UN NUEVO RECURSO PATRIMONIAL DENTRO DEL PANORAMA CULTURAL ANDALUZ

JOSÉ ANTONIO SOLÍS GUZMÁN Conservador de museos. Dirección General de Museos y Promoción del Arte



Colección Museográfica de Gilena.

LA CREACIÓN DE LA FIGURA DE LA COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA CONSTITUYE UNA DE LAS PRINCIPALES NOVEDADES QUE INTRODUCE LA RECIENTE LEY 8/2007 DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA.

## INTRODUCCIÓN

### LOS ÚLTIMOS AÑOS

han sido testigos del nacimiento de innumerables establecimientos museísticos, al amparo del crecimiento del turismo cultural dentro de una nueva tendencia de motivación, de la demanda y a través de una diversificación de la oferta, con el fin de combatir la estacionalización del modelo de sol y playa. Por otro lado, y en el ámbito rural, la crisis del sector agrícola condujo a planteamientos similares. En ese sentido, numerosos municipios y promotores privados se lanzaron a una espiral de inauguraciones y aperturas de museos, en la que hasta la más pequeña de las localidades aspiraba a albergar uno de estos centros. Pero estas iniciativas implicaban unas responsabilidades, de tipo económico fundamentalmente, que muchos no podían mantener. Paralelamente, proliferaron centros que, con fines publicitarios, usaron la denominación de museo sin alcanzar los requisitos exigibles en una institución de este tipo.

La creación de la figura de la Colección Museográfica constituye una de las principales novedades que introduce la reciente ley 8/2007 de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía (en adelante, LMCMA). Su regulación, dentro de una tendencia observable en el seno de las distintas administraciones, viene a dar respuesta a la creciente necesidad de proporcionar cobertura legal a un número cada vez mayor de instituciones culturales que, sin ofrecer los servicios que se exigen para los museos, son depositarios de una colección merecedora de ser protegida y expuesta.

Esta figura, bien sea bajo la denominación de colección, colección museográfica, colección museográfica permanente o exposición museográfica permanente, ha sido introducida en numerosas legislaciones de patrimonio histórico o de museos autonómicas (1), siendo asimismo reconocida a nivel estatal por el ministerio de cultura (2).

La máxima "tratar igual a los iguales y desigual a los desiguales" resume la medida de dar carta de naturaleza a un nuevo tipo de establecimiento museístico, creando dos regímenes jurídicos diferentes.

Por ser menores los requisitos para su creación, la colección museográfica se ajusta perfectamente a modelos institucionales modestos pero ágiles en su gestión, que requieren de una mayor flexibilidad normativa. Pero una

mayor flexibilidad en los requisitos y en las funciones no implica una menor consideración o reconocimiento de la calidad de la colección o de los servicios que se prestan. La dilatada experiencia desde que se autorizó la creación del primer museo en el Registro Andaluz de Museos en 1997, ha permitido un profundo conocimiento del panorama de los museos andaluces. Así, durante estos años se ha observado que el modelo de museo no ha sido único, sino que dentro del registro convivían museos de presupuesto y servicios muy dispares. Ante tan heterogénea situación se hacía necesaria la creación de una nueva figura que diera respuesta a tal exigencia y permitiera que dichos centros pudieran ser reconocidos legalmente y evitar así su exclusión. Pero ¿cuáles son sus principales características, qué requisitos se deben cumplir y cuáles son sus ventajas para determinadas instituciones?

### CARACTERIZACIÓN

Es frecuente el error de solicitar por defecto la autorización como museo (3). Sin embargo la Colección Museográfica implica una menor inversión inicial, pero también unos costes de funcionamiento inferiores; es decir, los modelos y sus respectivos recorridos son diversos, por lo que el promotor debe valorar qué tipo de institución se ajusta mejor a su iniciativa. Resulta obvio elegir el modelo más modesto cuando los recursos económicos son reducidos, máxime cuando los beneficios (inclusión en los programas de difusión y subvenciones de la administración autonómica, asesoramiento técnico, etc.) son exactamente iguales que los de un museo.

La colección museográfica encuentra su fundamento, como su nombre indica, en la colección que atesora. Ella debe constituir su razón de ser y determinar su reconocimiento legal, mientras que su conservación y exhibición deben erigirse como sus principales funciones.

El artículo 3.3 de la LMCMA establece el concepto legal de colección museográfica en negativo, es decir, son aquellos conjuntos de bienes que no son museos. Sus características vendrían recogidas por sus funciones y requisitos de creación, señalados en los artículos 4.3 y 8.3 de la LMCMA (4), respectivamente. El promotor debe conocer perfectamente en qué consisten esos requisitos y qué funciones deben asumirse a lo largo del tiempo.

La persona física o jurídica interesada en la creación de una colección museográfica

debe presentar una serie de requisitos recogidos en el artículo 8.3:

- Un inventario de los bienes, que debe recoger los campos indispensables para su correcta identificación (5). Es importante que se delimite correctamente cual es el conjunto de bienes de la colección, conformando un todo unitario y coherente.

- Un horario para la visita, que debe ser como mínimo de 10 horas semanales y debe establecerse de forma continuada, teniendo en cuenta la posible demanda semanal de público.

- Un inmueble adecuado para la correcta exhibición de los bienes patrimoniales, con especial atención a tres condicionantes: la conservación de los bienes, la seguridad de las personas y la garantía de accesibilidad.

- La redacción de un plan de seguridad, documento que recoge las directrices para la minimización de los riesgos sobre los actores que confluyen en una Colección Museográfica: edificio, colecciones, personal y público.

La Colección Museográfica debe contar además con una dirección facultativa, pero en ningún caso consignar una estructura organizativa y de personal. Tampoco es necesaria la presentación de un plan de viabilidad, por cuanto se estima que su *volumen de negocio* no requiere de una detallada planificación, ni de un plan museológico.

Por otro lado, son funciones de las colecciones museográficas:

A) La protección y conservación de sus bienes. El centro debe disponer de los recursos técnicos, humanos y económicos que garanticen la seguridad y la preservación en el tiempo de los fondos patrimoniales.

B) La documentación con criterios científicos de sus fondos. La elaboración y mantenimiento de los instrumentos de registro y control de los bienes.

C) La exhibición ordenada de sus fondos, mediante criterios de comprensión y máxima divulgación, dirigida al público en general y a los diferentes sectores específicos en particular.

D) El fomento y la promoción del acceso público a sus fondos constituye una de las principales funciones de este tipo de instituciones, que mediante métodos didácticos deben ofrecer una variada oferta de actividades culturales.



Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y el Cristal de Málaga.

LOS REQUISITOS PARA LA CREACIÓN DE LA COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA SE AJUSTAN PERFECTAMENTE A MODELOS INSTITUCIONALES MODESTOS PERO ÁGILES EN SU GESTIÓN.

## PUESTA EN VALOR

Ante el escenario que plantea la nueva ley, esto es, un sentido más restrictivo del concepto de museo, una ampliación de los requisitos para su autorización y por tanto una mayor inversión económica para su puesta en marcha, la Colección Museográfica se perfila como una nueva opción de aprovechamiento del patrimonio cultural. Su solicitud y puesta en marcha debe observarse como una ocasión de rentabilización, no necesariamente económica, pero sí desde el punto de vista de la dinamización social. Para ello, el trabajo comienza desde la propia conceptualización del proyecto. Una elección errónea como museo, a sabiendas de que este modelo no encaja en el que el promotor tiene en mente, sólo puede conllevar un coste añadido en tiempo y dinero. La elaboración de un proyecto de creación de museo respecto al de colección museográfica implica mayor tiempo e inversión (redacción de plan museológico, plan de viabilidad), pero también unos mayores costes a medio y largo plazo, por la propia envergadura del museo y los servicios que, por ley, debe ofrecer: programas de investigación, programas didácticos, etc., que así mismo derivan en una mayor estructura de personal, etc. Por tanto, un paso fundamental radica en la propia elección de la figura, que puede determinar un rápido reconocimiento administrativo o, por el contrario, la denegación y obligada redefinición del proyecto, con la consiguiente dilatación en el tiempo y en los costes de puesta en marcha.

Del mismo modo, el equipamiento cultural no debe necesariamente conducir a una de estas dos nomenclaturas. Existen propuestas que se ciñen mejor al concepto de centro de interpretación, cuyo objetivo es revelar y explicar el significado del patrimonio histórico y cultural mediante su interpretación, siendo hoy día una institución plenamente reconocida y valorada por su papel divulgativo. Encuentran un perfecto encaje en este tipo de centro aquellas

iniciativas que presentan un mayor énfasis en los recursos interpretativos: reproducciones, maquetas, audiovisuales, paneles gráficos, etc. en detrimento de la exhibición de objetos. El uso en Andalucía de la denominación de centro de interpretación no se encuentra sujeto, a día de hoy, a ningún tipo de restricción normativa.

El reconocimiento administrativo como colección museográfica no constituye una autorización de tracto único, sino que las condiciones que motivaron su resolución favorable deben mantenerse a lo largo del tiempo. Por otro lado, su inscripción como tal no tiene por que ser de forma definitiva o inamovable, ya que si la institución gestora prevé realizar de forma escalonada la prestación de servicios o la apertura de espacios, puede optar por un primer reconocimiento como colección museográfica, evitando así la situación irregular del centro. Posteriormente, una vez concluida la totalidad del proyecto o se haya hecho una modificación del modelo inicial, puede proceder a impulsar un procedimiento de autorización como museo.

En ese aspecto es fundamental una comunicación fluida con la administración tutelar, bien a través de la dirección general competente o bien a través de la delegación provincial de cultura de su provincia, quienes deben orientar a los diferentes agentes locales y promotores privados en los pasos a seguir, antes incluso de plasmar la idea sobre el papel.

## LA COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA DE GILENA

Cuando han transcurrido casi cinco años desde la entrada en vigor de la ley, existen dos colecciones museográficas reconocidas administrativamente: La Colección Museográfica del Vidrio y del Cristal (6) (Málaga), y la Colección Museográfica de Gilena (Sevilla).

La nueva figura legal fue inaugurada en 2010 por la Colección Museográfica de Gilena. Se trataba de un proyecto delimitado a dos ámbitos: la producción

pictórica del maestro Francisco Maireles y la evolución histórica de la localidad desde la Prehistoria hasta la época visigoda. De iniciativa municipal, responde perfectamente a un modelo de gestión de una localidad media (presupuesto y personal reducido), pero con un patrimonio relevante necesitado de una puesta en valor. El nuevo concepto de centro museístico como espacio dinamizador se ajusta a su vocación divulgadora. Así, en su devenir desde que fuera inaugurada, la Colección Museográfica de Gilena no se ha mantenido como un mero contenedor de objetos, sino que compagina una amplia labor difusora con las funciones que les son propias por su naturaleza, como son la conservación y exhibición.

Este centro museístico presenta un perfil de gestión reducido pero dinámico. Con un organigrama modesto, formado por un director-conservador con experiencia en museología que asume las tareas técnicas de conservación y difusión, y un personal de apoyo suministrado por el propio consistorio —atención al público, mantenimiento, etc.— mantiene un fuerte ritmo de actividades: boletines mensuales, exposiciones temporales, edición de videos promocionales, recreaciones históricas o visitas guiadas a escolares y colectivos en general.

Por otro lado, y desde un enfoque cuasi comercial (la entrada al museo es gratuita) este centro cultural planteó la puesta en marcha de diversas estrategias que podrían calificarse de mercantilistas: creación de un logo o imagen corporativa, campañas de promoción en la radio y televisión local y edición de productos de merchandising, como camisetas, lápices, etc. Se trata de campañas que en ningún caso están reñidas con la propia esencia cultural y social de este tipo de centros, sino que, teniendo un fin aparentemente comercial, contribuyen a difundir unos centros en muchas ocasiones olvidados por el público. No hay que desdeñar los instrumentos de comercialización ni desterrar criterios de tipo empresarial a la hora de *posicionar* un producto cultural cuando el resultado es, cuanto menos, satisfactorio.

## NOTAS

1. A día de hoy han legislado al respecto las comunidades de Navarra, Valencia, Cantabria, Castilla y León, Cataluña, Baleares, Extremadura, La Rioja, Madrid, Murcia y País Vasco.

2. El Cuestionario de Estadística de Museos y Colecciones Museográficas del Ministerio de Cultura define la Colección Museográfica como "el conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos necesarios para desarrollar las funciones propias de los museos, se encuentra expuesto al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y custodia".

3. A la espera de la publicación del Reglamento que desarrolla la citada ley 8/2007, el procedimiento de autorización se encuentra detallado en el Decreto 284/1995, de 28 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Creación de Museos y de Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma de Andalucía.

4. Dichos requisitos y funciones aparecen de forma más detallada en el artículo que sobre el Registro Andaluz de Museos aparece en esta misma publicación.

5. Las directrices técnicas para la elaboración del inventario son objeto, actualmente, de redacción por la propia Dirección General de Museos y Promoción del Arte. En circunstancias similares se encuentra el Plan de Seguridad. Hasta su publicación, el promotor de la Colección Museográfica puede contar igualmente con el asesoramiento de la citada Dirección General y de la Delegación Provincial de Cultura de su provincia.

6. Para conocer más sobre esta colección, leer el artículo de su director en la página xxx de esta misma publicación.

# PRIEGO DE CÓRDOBA, CIUDAD DE MUSEOS

RAFAEL CARMONA AVILA Arqueólogo Municipal y Director del Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba



Museo Histórico Municipal. Detalle de la Sala II.

## PRIEGO DE CÓRDOBA

es una ciudad de museos. Así reza uno de sus eslóganes promocionales turísticos y está corroborado por la existencia, dentro de su Conjunto Histórico, de tres museos inscritos en el Registro andaluz de museos: el Museo Histórico Municipal (arqueológico), el Museo Adolfo Lozano Sidro y la Casa-Museo Niceto Alcalá-Zamora y Torres. A éstos podríamos añadir un cuarto, la Casa-Museo de Castil de Campos, así mismo inscrita en dicho registro, pero ubicada en la Entidad Local Autónoma prieguense del mismo nombre. A estos cuatro museos todavía podríamos incorporar un quinto centro más, el proyecto del Museo del Paisaje Español Contemporáneo Antonio Povedano,

también dentro de la ciudad, pero que al día de hoy no ha resuelto todavía su estatus jurídico administrativo, por lo que permanece fuera del registro mencionado. Todos ellos son de gestión pública, municipal, a excepción de la Casa-Museo de Castil de Campos, perteneciente a una asociación de carácter privado.

En las líneas que siguen vamos a esbozar algunos aspectos fundamentales para entender tan peculiar concentración de instituciones museísticas en una pequeña ciudad que no supera los 24.000 habitantes, así como aproximarnos a sus características definitorias, teniendo como referente los tres museos de titularidad municipal inscritos en el Registro que se localizan en el casco urbano de Priego.

## UN MUSEO Y ALGO MÁS

Un denominador común a los tres museos prieguenses es que son manifestaciones de una realidad institucional más compleja. El Museo Histórico Municipal es la sede del Servicio Municipal de Arqueología, por lo que desde la institución se realiza una gestión integral del patrimonio arqueológico local, entendida ésta como gestión municipal. Así, los campos de acción son muchos y plurales: exposición permanente en el museo intervenciones arqueológicas en el municipio edición de la revista de investigación *Antiquitas*, diseño de rutas arqueológicas y puestas en valor, redacción de documentos de diagnóstico y protección del patrimonio

UN DENOMINADOR COMÚN A LOS TRES MUSEOS PRIEGUENSES ES QUE SON MANIFESTACIONES DE UNA REALIDAD INSTITUCIONAL MÁS COMPLEJA.



Casa-Museo Niceto Alcalá-Zamora y Torres. Comedor de invierno.

arqueológico, programación de actividades de difusión, así como todo un rosario de acciones relacionadas con el campo de su competencia. Anualmente, todas estas actividades son difundidas en la memoria anual correspondiente y publicadas en el Boletín de la Asociación Provincial de Museos Locales.

Por su parte, tanto el Museo Adolfo Lozano Sidro como la Casa-Museo Niceto Alcalá-Zamora y Torres son la manifestación más visible de dos patronatos creados a consecuencia de la donación a la ciudad de las casas familiares de ambos personajes ilustres.

El Patronato Adolfo Lozano Sidro tiene entre sus fines la reivindicación de la

figura y obra del pintor, pero también la potenciación de las artes en cualquiera de sus manifestaciones. La edición de libros, la organización de conferencias y jornadas y, sobre todo, la organización de los reputados cursos de la Escuela Libre de Artes Plásticas, que este año llegan a su XXIII edición, son algunos de sus mejores activos.

El Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres nace con el irrenunciable propósito de reivindicar la figura de Niceto Alcalá-Zamora, muy denostada durante la dictadura franquista, haciendo una labor permanente de recuperación de la memoria histórica tanto de la persona como de su ingente obra como político y escritor, esta última menos conocida.

Entre sus numerosas actividades no podemos dejar de citar aquí dos: la publicación de la obra completa de Niceto Alcalá-Zamora, ya muy avanzada, y la organización de los Congresos sobre Republicanismo. A ellas debemos añadir la organización de exposiciones temporales relacionadas con el periodo histórico de la vida del presidente republicano o una continua labor editora

#### **SOBRE LOS ORÍGENES**

El primer museo que tuvo Priego fue creado en 1983 con el nombre de Museo Histórico Municipal. Sus fondos eran exclusivamente de tipo arqueológico, al igual que en la actualidad, aunque está pendiente la futura incorporación

## MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL: LA EXPOSICIÓN SIGUE UNA ORDENACIÓN CRONOLÓGICA CONVENCIONAL DESDE EL PALEOLÍTICO HASTA LA EDAD MEDIA.

a la institución de la Colección Marcos Campos de etnografía, una de las mejores de Andalucía, que se erigirá en sección independiente de la arqueológica. Esta creación en fecha tan temprana (anterior a la asunción de competencias por parte de la Junta de Andalucía) fue el resultado de una demanda de la ciudadanía local que tuvo una respuesta positiva por parte del Ayuntamiento de la ciudad. Un sentido inverso tuvo la creación de los otros dos museos en la década siguiente, pues tanto el museo de Lozano Sidro como la Casa-Museo de Niceto Alcalá-Zamora se constituyeron, tras la donación ya referida de las casas familiares de ambos prieguenses ilustres, como manifestaciones de iniciativa plenamente municipal en respuesta a los compromisos adquiridos en los actos de entrega de los inmuebles.

Aunque en los tres casos, es evidente, estamos hablando de museos locales, su mera existencia en dicho ámbito no es ajena, con mayor o menor dependencia, a los siguientes factores, no todos manifestados en sincronía:

### SENSIBILIZACIÓN Y DEMANDA SOCIAL

En una cultura de ocio y tiempo libre como en la que estamos inmersos, los museos son demandados socialmente como lugares de entretenimiento, aprendizaje o simple contemplación estética. La existencia de una Asociación de Amigos del Museo Histórico Municipal es un ejemplo de esta inquietud ciudadana.

### NECESIDAD DE BUSCAR CAUCES PARA AFIRMAR LA IDENTIDAD LOCAL

En los tres museos prieguenses que estamos tratando, su temática está vinculada a la afirmación de valores que se entienden como importantes por parte de la comunidad local. La arqueología, la etnografía y la reivindicación de hijos ilustres de la talla de Niceto Alcalá-Zamora, que alcanzó la Jefatura del Estado durante la II República, son vehículos para buscar y reconocer una señas de identidad propias.

### COBERTURA LEGAL Y RECONOCIMIENTO OFICIAL DE LOS MUSEOS LOCALES

A pesar de la existencia en Andalucía de una ley de Museos desde 1984, no fue hasta once años después cuando se desarrolla el reglamento correspondiente que terminó dando amparo legal a los museos locales prieguenses, junto con el resto de la comunidad autónoma andaluza. A partir de estos momentos se inicia un periodo de consolidación de estas instituciones, lo que ha derivado en un mayor esfuerzo municipal en mantener dichos museos por encima siempre de unos mínimos de calidad.

### PROSPERIDAD ECONÓMICA

Se invierte en cultura cuando otras necesidades sociales están mínimamente atendidas. Sin embargo, para ello hay que demostrar voluntad política de hacer las inversiones necesarias y evitar, lo que no siempre es fácil, que el proyecto institucional se politice. Un museo ha de crearse para todos los ciudadanos y no para responder a los intereses de una tendencia política.

### INCORPORACIÓN DE PROFESIONALES AL ORGANIGRAMA DE LOS MUSEOS

La especialización a través de la formación académica correspondiente de las personas responsables de la dirección o gestión de los museos se entiende como fundamental en el ámbito de la temática de cada institución. Así ocurrió ya en 1989, en el caso prieguense, con la incorporación de un arqueólogo al Museo Histórico Municipal, de tipo arqueológico, o más recientemente, de un historiador a la Casa-Museo de Niceto Alcalá Zamora.

### LA EXPOSICIÓN PERMANENTE

Es evidente que la disparidad de museos que estamos tratando tenga su reflejo en una diversidad de fondos. Mientras que el Museo Histórico alberga una importante colección arqueológica que se viene incrementando anualmente desde el momento de su creación, incluyendo los materiales procedentes de las actividades arqueológicas realizadas en el municipio, en los museos de Adolfo Lozano Sidro y Niceto Alcalá-Zamora prevalecen los

objetos y documentos relacionados con los dos personajes titulares o su contexto histórico.

Las salas de exposición permanente de los tres museos albergan los siguientes contenidos y ambientes:

### MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL

Actualmente consta de cuatro salas y un patio cubierto, con una instalación museográfica renovada en 2005, por lo que presenta a los visitantes un discurso expositivo moderno, en armonía con las nuevas tendencias en el campo de la museografía, siempre con las limitaciones de espacio que impone el edificio actual, una casa señorial decimonónica reformada en 1910. La exposición sigue una ordenación cronológica convencional desde el Paleolítico hasta la Edad Media. El resto de dependencias corresponden a almacenes, biblioteca, laboratorio, etc.

### MUSEO ADOLFO LOZANO SIDRO

Se expone una selección representativa de la obra del artista, fallecido en 1935 en la vivienda sede del museo, con pinturas al óleo de temática variada, junto con las acuarelas que le dieron merecida fama, acrecentada durante el tiempo que estuvo trabajando como ilustrador de la revista Blanco y Negro. Es aquí donde se manifiesta el artista más valorado, con escenas costumbristas de contraste entre las clases populares y la aristocracia y escenas de una autenticidad indiscutibles. En el museo se recrea también el salón de invierno original de la vivienda, además del estudio y dormitorio del pintor y una pequeña sala de estar. Por último, se exponen diversos documentos alusivos al pintor o a su obra.

### CASA-MUSEO NICETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES

La visita a esta casa museo es una oportunidad única de acceder a una de las casas señoriales típicas del urbanismo prieguense de los siglos XIX-XX que jalonan la calle Río. En su planta baja se recrean los ambientes originales de la casa como el salón, el comedor de invierno, la cocina y su despensa, la

## MUSEO ADOLFO LOZANO SIDRO: SE EXPONE UNA SELECCIÓN REPRESENTATIVA DE LA OBRA DEL ARTISTA, FALLECIDO EN 1935 EN LA VIVIENDA SEDE DEL MUSEO.

bodega o el jardín. En la planta primera destaca el dormitorio de los padres de Don Niceto con la cuna del que sería el hijo más ilustre de la ciudad. En este espacio familiar comienza el recorrido por una serie de salas dedicadas a los grandes momentos en la vida de este prieguense ilustre: infancia y juventud, carrera administrativa, carrera política (culminando ésta en la Presidencia de la II República), y los duros años del exilio, hasta su muerte en 1949. El hilo conductor expositivo se realiza a través de una serie de objetos, documentos y paneles expositivos alusivos a los distintos temas tratados.

### EPÍLOGO: HACIA EL FUTURO

Priego es una ciudad con una gran tradición cultural, entendida ésta como inquietud ciudadana, que tiene sus antecedentes inmediatos en los intereses artísticos y literarios de la burguesía local del siglo XIX, y que de un modo u otro han perdurado, más o menos transformados y revitalizados en nuevas circunstancias sociopolíticas, durante el siglo XX. Sin duda, éste es uno de los motivos por los que ya se hablaba en 1972 en el Ayuntamiento de Priego de la intención municipal de crear un museo. Esta inquietud tendría que esperar hasta 1983, como ya hemos visto, para materializarse.

Pero desde entonces ha habido una apuesta clara por potenciar este tipo de instituciones en la localidad, primero más tímidamente, pero confirmada ya en la década de los noventa del pasado siglo.

Ello, es obvio, conlleva un coste económico que debe asumir el Ayuntamiento como titular de las instituciones. Pero más que hacer una valoración del montante económico anual aportado, interesa destacar aquí la posibilidad de optimizar recursos, es decir, que tanto el Ayuntamiento en sí, como los patronatos municipales a los que están adscritos los museos, cuentan con personal y medios que pueden ponerse a disposición del mantenimiento de estas instituciones. Pero no nos debemos engañar: ha de haber una cobertura política, de la corporación municipal, por un lado, y de la ciudadanía, por otro. Sólo así será posible mantener en el tiempo este tipo de acciones culturales, más allá de puntuales coyunturas favorables pero sin vocación de futuro.

Actualmente se está redactando el proyecto de ejecución de la que será la sede definitiva del Museo Histórico Municipal, que pasará a denominarse, probablemente, Museo Arqueológico y Etnográfico, por corresponderse mejor esta denominación con los fondos patrimoniales que custodia la institución. Ello permitirá también el crecimiento del Museo Adolfo Lozano Sidro, al liberarse los espacios hoy ocupados por el Museo Histórico, y la consolidación, esperemos, del proyecto del Museo del Paisaje Español Contemporáneo. El nuevo espacio museográfico se ubica en un sector de la población perimetral al Conjunto Histórico que tiene su centro en un jardín histórico conocido como Recreo de Castilla, entorno al cual se disponen diversos edificios que contendrán las salas de exposición permanente, las dependencias

Museo Adolfo Lozano Sidro.  
Escenificación del estudio del pintor.



administrativas y todos los servicios y funciones que se esperan de un museo del siglo XXI. La financiación será compartida, entre la Unión Europea (Fondos FEDER), la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de la localidad.

Y todo como proceso lógico y coherente de un camino, jalonado de museos, iniciado en Priego hace ya cerca de 30 años y que está a punto de iniciar la andadura de una de sus fases más ilusionantes. Con ello se demuestra que los museos son instituciones vivas que crecen y se desarrollan como respuesta ante el estímulo de los ciudadanos, auténticos valedores del patrimonio cultural que custodian.

### BIBLIOGRAFÍA

CARMONA AVILA, R.; MORENO ROSA, A. y CANO MONTERO, J.I. (2000): *Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba*, en la colección Museos de la Provincia de Córdoba, 2, Córdoba.

CARMONA AVILA, R. (2002): "El museo local como tutoría y gestor del patrimonio arqueológico: el Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba", *Museo*, 6/7, Madrid, pp. 89-105.

DURÁN ALCALÁ, F. y RUIZ BARRIENTOS, C. (2010): *Casa-Museo de Don Niceto Alcalá-Zamora y Torres*

*de Priego de Córdoba*, en la colección de Museos de la Provincia de Córdoba, 8, Córdoba, 2ª ed.

FORCADA SERRANO, M.; SÁIZ Y LUCA DE TENA, J. y VALVERDE CANDIL, M. (2000): *Adolfo Lozano Sidro. Vida, obra y catálogo general*, Córdoba.

PATRONATO MUNICIPAL ADOLFO LOZANO SIDRO (2007): *Museo Adolfo Lozano Sidro*, edición en DVD (90 m), Córdoba.

POVEDANO MARRUGAT, E. (ed.) (2000): *Museo del Paisaje Español Contemporáneo Antonio Povedano, Priego de Córdoba*, Madrid.

RUIZ-BURRUECOS, M. (2004): "Castil de Campos (Priego de Córdoba), Casa-Museo de Artes y Costumbres Populares", *Boletín de la Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba*, 4, pp. 409-414.

# LA DIFUSIÓN EN EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DÓLMENES DE ANTEQUERA

ROSA ENRÍQUEZ ARCAS Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera

## Á nos ancêtres (Le Corbusier) (1)

### EL CONJUNTO QUE

forman los dólmenes de Menga, Viera y El Romeral es uno de los mejores y más conocidos exponentes del megalitismo europeo. Los monumentos megalíticos muestran una amplia diversidad de soluciones y técnicas arquitectónicas, pero, genéricamente, se caracterizan por el uso de grandes bloques de piedra que forman cámaras y espacios techados con cobertura adintelada o en falsa cúpula, utilizados con fines rituales y funerarios.

Los megalitos constituyen las primeras formas de arquitectura monumental de la Prehistoria europea, desarrollándose de acuerdo con los datos actualmente disponibles, desde comienzos del V milenio antes de nuestra era (período Neolítico), es decir, hace unos 6.500 años. Entre las primeras comunidades de agricultores y pastores de Europa occidental la arquitectura monumental megalítica sirve para fijar ideológicamente la presencia y arraigo de la sociedad en la tierra. En su función, como cámaras mortuorias, algunos megalitos son verdaderos depósitos de identidad cultural y genealógica; y como templos y espacios rituales, sirven también para la realización de ceremonias propiciatorias, relacionadas a menudo con la fertilidad de la naturaleza y la memoria de los antepasados.

Este paisaje monumental ha dejado su testimonio en Antequera con los dólmenes de Menga y Viera y el Tholos de El Romeral que son los bienes tutelados por este Conjunto Arqueológico.

#### DÓLMEN DE VIERA

El dolmen de Viera es una construcción megalítica perteneciente al periodo Calcolítico con una antigüedad de más de 5.000 años. Está formado por un largo corredor dividido en dos tramos que acaban en una cámara de planta cuadrangular a la que se accede a

través de una puerta perforada. Tiene un recorrido de algo más de 21 m y la anchura interior media oscila entre 1,30 m en sus tramos iniciales y 1,60 m en el tramo final. Construido con ortostatos, cada lateral debió estar formado por 16 losas, de las que se conservan 14 en el lateral izquierdo y 15 en el derecho, mientras que la cabecera está compuesta por una sola losa. De la cubierta se conservan 5 losas íntegras y fragmentos de otras dos; además puede suponerse la existencia de 3 o incluso 4 losas más, desaparecidas en la actualidad. La altura interior media del sepulcro es de poco más de 2 m. El sepulcro se cubre con un túmulo de 50 m de diámetro, orientado a levante, ligeramente hacia el sureste (acimut de 96°), por lo que sigue los patrones estándar ibéricos. Cabe destacar el labrado regular de los ortostatos, con lados rectilíneos que permiten un ajuste casi perfecto entre ellos.

#### DÓLMEN DE MENGA

Formalmente, se pueden distinguir en el sepulcro de Menga tres zonas: un atrio, un corredor y una gran cámara funeraria. La diferencia entre corredor y cámara está muy poco marcada pero, en cualquier caso, se considera como un *sepulcro megalítico* de corredor, aunque en transición a otras formas conocidas como *sepulcros de galería*. La longitud total del conjunto alcanza los 27,5 m. La altura aumenta desde la entrada, con 2,70 m, hacia la cabecera, donde se amplía hasta 3,50 m. La máxima anchura, de 6 m se alcanza en el tercio final de la cámara, donde las últimas excavaciones han puesto al descubierto un pozo excavado en la arenisca de 1,50 de diámetro por 19,50 de profundidad, se queda alineado con los tres pilares, que a su vez coinciden con la unión de las losas de la cubierta. Cada uno de los laterales del sepulcro estaría formado por 12 ortostatos, mientras que

la cabecera aparece formada por uno sólo. La cubierta la integran 5 losas, ya que falta la primera, que formaría la entrada. El sepulcro se cubre con un túmulo de 50 m de diámetro y está orientado hacia el noreste (acimut de 45°), es decir, al norte de la salida del sol en el solsticio de verano; una orientación totalmente anómala en este contexto cultural. Sin embargo, la razón de esta anomalía es el alineamiento con la Peña, una montaña que recuerda por su forma un rostro a una mujer durmiente

#### THOLOS DE EL ROMERAL

Es un sepulcro que corresponde a la tipología del tholos. Está constituido por dos cámaras cubiertas con falsa cúpula y precedidas de un corredor. La cámara mayor tiene un diámetro de 5,20 y 3,75 m de alto, y el diámetro de la pequeña de 2,30 m y su altura de 2,40. La longitud de la galería es de 26,50 m, la anchura de 1,70 y la altura media es de 1,95. Descubierto por los hermanos Viera en 1903, se le denominó en un principio "Cueva del Cerillo Blanco".

En la construcción del monumento se utilizaron lajas pequeñas de caliza, excepto en las jambas y dinteles de ambas cámaras, construidos con bloques de piedra, y las cubiertas de la galería y el cierre de las dos cúpulas, donde se colocaron grandes monolitos también de piedra. De las trece losas de cubierta que cubren el corredor sólo diez son originales. Contando desde la entrada, la primera, la cuarta y la quinta se colocaron en la restauración de 1941.

La cámara del fondo tiene una desviación de 0,50 m hacia la izquierda del eje central del resto del dolmen, y se encuentra elevada 0,70 m sobre el pavimento de losas de la cámara que le precede. Encajada en este espacio interior, hay una gran losa horizontal a modo de



Cámara del tholos de El Romeral, puerta de acceso y corredor vista desde el interior de la camarita. Foto: Javier Pérez González.

## COMO CÁMARAS MORTUORIAS, ALGUNOS MEGALITOS SON VERDADEROS DEPÓSITOS DE IDENTIDAD CULTURAL Y GENEALÓGICA.

mesa. La longitud total conservada del sepulcro supera ligeramente los 34 m. El sepulcro se cubre con un túmulo de 68 m. de diámetro y está orientado sorprendentemente a un acimut de 199°, es decir, en el octante S-SO del horizonte. Es uno de los poquísimos ejemplos de orientación a la mitad occidental del cielo en toda la Península Ibérica. Su eje apunta exactamente a la mayor elevación de la Sierra de El Torcal, conocida como Camorro de las Siete Mesas.

### TUTELA Y VALORIZACIÓN HOY

Desde el punto de vista de la protección, el primer reconocimiento de la Cueva de Menga llegó a través de la Real Orden de 1 de junio de 1886, que la declaró Monumento Nacional. Situación que se ratifica mediante el Real Decreto de 12 de julio de 1923, por el que se reconoce también la importancia de la Cueva Chica o de los Hermanos Viera. Años más tarde, en 1931, se declara con el mismo carácter la Cueva de El Romeral (2).

En la actualidad la tutela y valorización de estos bienes es ejercida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la institución del Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera.

El programa de difusión es uno de los que ha tenido un mayor desarrollo. Desde el Conjunto Arqueológico entendemos la importancia y la obligación no sólo de tratar de acercar los monumentos a la sociedad, sino también de efectuar una transferencia efectiva y real del conocimiento generado; porque todas las medidas de protección y fomento que la ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de personas pueda disfrutar de las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo, convirtiendo al ciudadano en protagonista.

Desde el año 2004 y desde el punto de vista de la visita pública se ha logrado la unidad de gestión de los tres monumentos que, con un horario continuado desde las 9 de la mañana a las 6 de la tarde y una oferta de actividades durante todo el año,

ha resultado ser una medida eficaz para facilitar a un mayor número de ciudadanos el acceso y el conocimiento de estos bienes de nuestro patrimonio histórico. Los únicos días de cierre al año son el 25 de diciembre y el 1 de enero. En los últimos seis años el número de visitas ha sido superior a 600.000. A todos los visitantes se les entrega un folleto editado en español, inglés, francés y holandés. También se les ofrece, gratuitamente, visitas guiadas en varios idiomas, y previa reserva, visitas guiadas al Enclave Arqueológico de Peñas de Cabrera, yacimiento que forma parte de nuestro ámbito de investigación definido en el territorio de Tierras de Antequera.

Desde la puesta en marcha del proyecto, hemos organizado decenas de visitas a diferentes colectivos para mostrar el proceso de intervención patrimonial en marcha y las líneas de actuación futuras y hemos pronunciado conferencias sobre el proyecto de tutela y valorización de los Dólmenes de Antequera en la mayor parte de las universidades andaluzas y en diferentes ámbitos culturales.

Hemos dispuesto un programa de difusión que cuenta con una serie de actividades como los Cursos de Otoño Antequera Milenaria, las visitas organizadas y las Jornadas de Puertas Abiertas o Las Celebraciones del Sol.

Las actividades sistemáticas de este Conjunto Arqueológico son las siguientes:

– Visitas guiadas. Para el desarrollo de los itinerarios contamos con un servicio de visitas guiadas de carácter gratuito. Los recorridos se realizan cada hora, durante el horario normal de apertura. Dos ofertas más completan el programa de visitas guiadas: “¿Te gustaría conocer la Prehistoria?” y “Viaje a la Prehistoria”, un recorrido por la zona arqueológica de Peñas de Cabrera.

– Las Celebraciones del Sol. Con esta denominación genérica nos referimos a una actividad que la institución realiza cuatro veces al año, coincidiendo con los equinoccios de primavera y otoño y los solsticios de verano e invierno. Desde

el año pasado, en los equinoccios y en el solsticio de verano se ha abierto de madrugada para poder así observar la salida del sol desde el interior del dolmen de Viera y Menga. En el caso de El Romeral, la entrada del sol en el sepulcro tiene lugar a mediodía en el solsticio de invierno. En estas cuatro citas con el sol se han acercado más de medio millar de visitantes.

– Jornadas de Puertas Abiertas. Coincidiendo con el 28 de febrero, Día de Andalucía, el 18 de abril, Día Internacional de los Monumentos y los Sitios, y el 18 de mayo, Día Internacional del Museo, se celebran Jornadas de Puertas Abiertas. En ellas, los visitantes pueden asistir a diversos talleres de Arqueología Experimental donde descubren de forma práctica y lúdica cómo un pueblo ya sedentario obtenía determinados recursos alimenticios, elaboraba utensilios y adornos, o cazaba.

– Dos veces al año, en los meses de febrero y noviembre realizamos una actividad —Semana de la Prehistoria— dirigida fundamentalmente al público escolar. Durante estos días se organizan diversos talleres y teatralizaciones.

– Visitas guiadas especializadas. Un sábado al mes se realizan visitas guiadas por especialistas de distintas disciplinas que permiten una aproximación a los dólmenes desde distintas perspectivas. El programa lo hemos enunciado con el título de *¡En la puerta de la cueva!*.

– Cursos de Otoño Antequera Milenaria.

Por primera vez en 2009 se abrió una línea de formación con el Curso de Otoño Antequera Milenaria, que trató sobre el proyecto del Conjunto Arqueológico de los Dólmenes de Antequera. Los Cursos de Otoño son un proyecto de excelencia de la institución en los que colabora la Universidad de Málaga, la UNED y el Ayuntamiento de Antequera.

Este año, la III edición de los Cursos de Otoño tendrá su continuidad con cuatro nuevas convocatorias en las que seguimos la línea comenzada en 2009 con el

COMO TEMPLOS Y ESPACIOS RITUALES, SIRVEN TAMBIÉN PARA LA REALIZACIÓN DE CEREMONIAS PROPICIATORIAS, RELACIONADAS A MENUDO CON LA FERTILIDAD DE LA NATURALEZA Y LA MEMORIA DE LOS ANTEPASADOS.



El sol entrando en la cámara de Menga durante el solsticio de verano de 2007. Foto: Javier Pérez González.

Seminario permanente de Historiografía Francisco María Tubino, realizando este año el curso *Origen y formación de las colecciones de los museos arqueológicos andaluces*. Por otro lado, inauguramos tres nuevos seminarios con el objetivo de convertirse en una actividad sistemática con continuidad en el tiempo: Seminario de Arqueoastronomía Michael Hoskin, con el curso *Arqueoastronomía de la Prehistoria*, Seminario de Arte y Naturaleza José Antonio Muñoz Rojas, con el curso *Arte, Género e interrelaciones*

*entre el Mundo Antiguo y/o Prehistoria y la Contemporaneidad* y Seminario Henri Breuil, con el curso *Arte Prehistórico en las Tierras de Antequera*. Tendrán una duración media de 20 horas y estarán compuestos por conferencias impartidas por los diferentes profesionales implicados en cada uno de los aspectos mencionados.

– Congresos de Prehistoria de Andalucía Tienen carácter bienal. Sus objetivos son: crear un espacio común de reflexión sobre la Prehistoria de Andalucía; aunar

propuestas de trabajo procedentes tanto de la administración cultural como de la universidad, y crear una plataforma de debate para la transferencia del conocimiento, tanto de los nuevos modelos de gestión como de las últimas investigaciones. El próximo está previsto para febrero de 2012.

Además, este Conjunto Arqueológico está abierto a colaboraciones con otras instituciones para la organización de actividades; así, en 2007 tuvo lugar en el

LA TUTELA Y VALORIZACIÓN DE ESTOS BIENES ES EJERCIDA POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA A TRAVÉS DE LA INSTITUCIÓN DEL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DÓLMENES DE ANTEQUERA.



Corredor del dolmen Viera hacia a la cámara. Foto: Aurora Villalobos Gómez.

## EN LOS EQUINOCCIOS Y EN EL SOLSTICIO DE VERANO SE HA ABIERTO DE MADRUGADA PARA PODER ASÍ OBSERVAR LA SALIDA DEL SOL DESDE EL INTERIOR DE LOS DÓLMENES DE VIERA Y MENGA.

recinto la inauguración de la Bienal de Flamenco de Málaga y periódicamente se celebran observaciones astronómicas en colaboración con la Sociedad malagueña de Astronomía, entre otros eventos; la última convocatoria tuvo lugar con motivo del eclipse de luna del pasado día 15 de junio, con una asistencia de más de 500 personas.

En la línea de comunicación hemos editado una colección de carteles de los monumentos de Menga, Viera y El Romeral, así como otros que anuncian proyectos futuros: las exposiciones permanentes de la Prehistoria de Andalucía y Antequera, y la primera exposición temporal sobre el megalitismo en Andalucía.

Igualmente hemos editado la *Guía oficial de los Dólmenes de Antequera*, en español e inglés, cuyos autores son los profesores de la Universidad de Málaga José Enrique Márquez Romero y Juan Fernández Ruiz; el audiovisual *Menga. Proceso de construcción*, y la guía de Peñas de Cabrera, escrita por Rafael Maura Mijares, como apoyo a la actividad *Viaje a la Prehistoria*.

Respecto a la transferencia de la información generada por la institución, se considera haber cumplido este objetivo con varias monografías.

La primera, Cuadernos PH 23. *Dólmenes de Antequera. Tutela y valorización hoy*, editada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, y donde diferentes profesionales que forman el equipo de investigación del Conjunto Arqueológico analizan la historia de la institución desde distintas perspectivas y plantean los proyectos que estamos abordando. El objetivo de esta publicación ha sido dar a conocer a un público especializado el proceso de institucionalización de la tutela del conjunto y los proyectos que se proponen para su puesta en valor a través de 49 autores pertenecientes a ámbitos del conocimiento tan variados como la Conservación, Gestión, Restauración, Documentación, Geología, Arquitectura, Geografía y, cómo no, a la Arqueología.

La segunda monografía, *Las grandes piedras de la Prehistoria. Sitios y paisajes megalíticos de Andalucía*, fruto de un proyecto coordinado por la institución que

reúne colaboraciones de profesores de varias universidades andaluzas, en él se ha hecho una puesta al día de la investigación sobre el fenómeno megalítico en el sur de la Península Ibérica, en el momento en el que la Consejería de Cultura promueve su declaración como Patrimonio Europeo.

Con esta publicación se ha pretendido dar accesibilidad y divulgar, de una forma práctica y altamente cualificada, el estado actual del conocimiento sobre el fenómeno megalítico en Andalucía. Puesto que las investigaciones arqueológicas se dan a conocer normalmente en medios editoriales de difusión restringida, dirigidos a colectivos más reducidos de especialistas, y que por tanto no suelen llegar a un público amplio, libros como éste son de especial relevancia para facilitar el acceso, conocimiento y disfrute colectivo de nuestro patrimonio megalítico.

El libro *El Centro Solar Michael Hoskin* quiere dar conocer al gran público la figura del científico Michael Hoskin y las sugerentes hipótesis que propone la Arqueoastronomía a partir del conocimiento previo de las dos ramas que la integran, la Astronomía y la Arqueología, y su aplicación directa en los dólmenes antequeranos, así como el propio espacio dedicado al Centro Solar Michael Hoskin a través de los elementos que lo componen. Se incluye el Memorial de los Dólmenes de Antequera por quedar éste físicamente integrado en un sector de la plaza circular que sirve de marco a dicho Centro. La edición es bilingüe y está coordinada por Rafael Maura Mijares.

Con el *Arte prehistórico en las Tierras de Antequera*, escrito por Rafael Maura Mijares, se hace balance de lo que han sido estos últimos años de nuevos descubrimientos (hasta seis enclaves son publicados aquí por primera vez), en una revisión y puesta al día del conocimiento actual sobre estas manifestaciones gráficas, cuya pretensión fundamental es la de servir de tabula rasa a los futuros estudios sobre el tema en este marco geográfico.

Por último, editamos la Revista Menga, revista anual, con texto en español e inglés, promovida por el Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera,

cuyo objetivo fundamental es la divulgación científica de trabajos de investigación de calidad centrados en el análisis y estudio de las sociedades prehistóricas del sur de la Península Ibérica. Pretende convertirse en una revista de referencia en la divulgación científica del importante patrimonio prehistórico de Andalucía, cubriendo de esta forma el vacío de este tipo de publicaciones en el ámbito institucional autonómico. La revista se organiza en cuatro secciones: Dossier, Estudios, Recensiones y Crónica.

El programa de difusión forma parte del documento de avance del Plan Director 2011-2018 y en el que presentaremos el proceso de institucionalización de la tutela de los Dólmenes de Menga y Viera y el Tholos de El Romeral, la definición de la institución mediante el planteamiento conceptual, así como su análisis y evaluación, y finalmente los programas. El Plan Director será el instrumento para racionalizar la actuación de la administración cultural en el Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera.



Portadas de la revista MENGA.



Portada del Plan Director de los Dólmenes de Antequera.

### NOTAS

1. Palabras que escribió el arquitecto Le Corbusier en la visita que realizó a los dólmenes en la década de los sesenta.
2. En 2005 se iniciaron una serie de trabajos encaminados a localizar toda la información y documentación relativa a los Dólmenes de Antequera, porque sólo desde su conocimiento se podrían llevar a cabo las acciones previstas desde la Administración. La localización de la documentación se convirtió en uno de los ejes sobre los que se ha vertebrado el proyecto del Conjunto Arqueológico. Uno de los resultados de este proyecto ha sido la elaboración de la Regesta Documental con todas las referencias sobre los Dólmenes de Antequera desde 1530 hasta nuestros días.

# CONCURSO DE FOTOGRAFÍA “CELEBRA ANDALUCÍA, FOTOGRAFÍATE EN EL MUSEO”



Reflejos. Foto: Jose María Ramos González.

**COMO PREMIO A LAS** fotografías ganadoras, publicamos en estas páginas las imágenes seleccionadas en el Concurso de Fotografía convocado por la Dirección General del Museos y Promoción del Arte bajo el título: “Celebra Andalucía, fotografíate en el museo” dentro de la campaña de actividades conmemorativas del 28 de febrero, Día de Andalucía.

En este concurso invitamos al público que ese día visitaban los museos y disfrutaba de las actividades preparadas para la ocasión; a que se dejase llevar por lo que se encontraba y se fotografiara en el museo con el único límite del sentido común.

Los autores de las fotografías seleccionadas son:

José María Ramos González, de Málaga y Alfredo Fco. Gómez Rubio de Granada.

Queremos agradecer a todas las personas que han participado en el concurso el interés mostrado en nuestro patrimonio histórico.

Os animamos a que sigáis disfrutando con las actividades y exposiciones de los Museos de Andalucía.



Día en el Museo. Foto: Alfredo Fco. Gómez Rubio.

# COLECCIÓN MUSEOGRÁFICA ANDALUZA DEL VIDRIO Y CRISTAL DE MÁLAGA

GONZALO FERNÁNDEZ-PRIETO Director de la Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y el Cristal

## INTRODUCCIÓN

### SIEMPRE HE PENSADO

que el arte, desde que sale de la mano de su creador, ya no puede pertenecer nunca a nadie en concreto, sino que es patrimonio de toda la humanidad. Por eso, el único título razonable que nos deberíamos adjudicar los coleccionistas privados es el de ser simples custodios, guardianes temporales de algún objeto precioso que realmente no será jamás de nuestra absoluta propiedad, pero que al llegar a nuestras manos por el azar del destino o por el impulso intelectual de intentar reunificar, reunir o agrupar obras de arte que posean entre ellas una cierta coherencia científica en cuanto al gusto, estilo, época o historia, también estamos dispuestos a asumir funciones de investigación y conservación, a menudo con muchas horas de trabajo e incontables sacrificios primero para dedicar gran parte de nuestro tiempo y dinero a buscar, encontrar y adquirir esos objetos que complementan nuestra colección, que posteriormente pasaremos a estudiar, clasificar y mantener en perfecto estado, con el fin de transmitirlos ordenadamente a generaciones futuras, porque quizás sentimentalmente los hemos ido convirtiendo poco a poco en nuestra verdadera razón de existir, y, en consecuencia, posiblemente los amamos con mayor intensidad que otras personas.

No me gusta generalizar, pero creo que ese amor un tanto desmesurado que sentimos la mayoría de los coleccionistas por las respectivas colecciones que hemos ido formando cada uno de nosotros, sin duda levantadas pieza a pieza, muchas veces con un esfuerzo gigantesco y a lo largo de un dilatado periodo de tiempo, nos hace recelar de su porvenir una vez nosotros hayamos desaparecido de esta tierra, temiendo su venta y dispersión justo en el momento de nuestro fallecimiento, por eso no es raro que muchos intentemos protegerlas en previsión de los oscuros avatares de

un destino incierto. Tengo que reconocer que nuestra reciente inclusión dentro de la Red de Museos Andaluces, bajo el nombre de Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y Cristal de Málaga, me ha llenado de un cierto alivio esperanzador, porque espero que con la ayuda de la Administración la colección pueda mantenerse en el tiempo y que sus fondos museísticos se utilicen para aquello que considero que tienen que servir, como explicaré detalladamente un poco más adelante.

### CREACIÓN DE UNA COLECCIÓN

La Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y Cristal de Málaga está formada por un cuidadoso compendio de todas las artes decorativas industriales, donde más de 3.000 piezas de vidrio y cristal nos sirven como hilo conductor para ir descubriendo la historia a través de los objetos domésticos que adornaban los interiores europeos desde el siglo VI antes de Cristo hasta nuestros días, expuestos en un espacio que pretende una regresión al pasado, recreando lo más fielmente posible el ambiente y los decorados correspondientes a cada época. La también importante aportación de muebles, tejidos, porcelana, plata, escultura y pintura viene casi toda de procedencia familiar. Pero la mayoría de los utensilios de vidrio y cristal han sido adquiridos en el mercado de antigüedades, sobre todo en las salas de subastas de Sotheby's, Christie's y Bonhams, a partir de los primeros años de la década de los 70.

No me cabe ninguna duda que el motor impulsor de esta colección ha sido el profesor Ian Phillips (catedrático retirado de Microbiología de la Universidad de Londres), que fue quien me enseñó desde muy joven a apreciar y valorar el delicado mundo del vidrio, ese himno al ingenio del ser humano y a su industria, que puede transformar al humilde silicio en bellísimas obras de arte. Sin la paciente instrucción, guía y ejemplo del



Oinochoe del mediterráneo oriental, siglo V. a.C.

profesor Ian Phillips sería casi imposible imaginar que un joven español de mi generación se hubiese sentido jamás interesado por coleccionar semejante material. Quizá este dato nos debería hacer meditar sobre una cuestión sorprendente: porque el vidrio y el cristal han sido siempre tan sumamente apreciados por las clases profesionales más cultas de toda Europa, mientras que en España ha sido considerado durante muchos años la cenicienta de las antigüedades. Es precisamente esa indiferencia y el desconocimiento de mis compatriotas, lo que me ha favorecido en varias afortunadas ocasiones, al permitir que durante un largo periodo de tiempo, cuando venía a España de vacaciones, pudiese encontrar y comprar en el mercado de antigüedades español piezas muy importantes a un precio verdaderamente irrisorio. No solamente producción española de vidrio andaluz, catalán o de La Granja del siglo XVIII, sino algunos ejemplares de suma rareza internacional, como una copa del siglo XIX inglés grabada con los dos puentes de Sunderland, por un lado el viejo puente del siglo XVIII y, por el otro, el construido en el siglo XIX, una pieza única muy deseada por el Museo Victoria and Albert de Londres, por la que pagué a un comerciante de Torremolinos cerca de 3.000 pesetas, pero que, al regreso a mi vida cotidiana en Inglaterra, fue inmediatamente valorada por la sala de subastas Sotheby's entre 6.000 y 10.000 libras esterlinas, cuando la libra se pagaba a un cambio de 260 pesetas.

Esta es una anécdota curiosa, pues en esa época, por lo general, los muebles y cachivaches despreciados por el resto de los europeos eran sobrevalorados por el mercado de antigüedades español, que se surtían de género en países como Inglaterra y Francia. Sin embargo, paralelamente, sobre todo en zonas turísticas con una gran afluencia de residentes extranjeros de edad avanzada como era la Costa del

SIEMPRE HE PENSADO QUE EL ARTE,  
DESDE QUE SALE DE LA MANO DE SU  
CREADOR, YA NO PUEDE PERTENECER  
NUNCA A NADIE EN CONCRETO, SINO QUE  
ES PATRIMONIO DE TODA LA HUMANIDAD.



Vidriera San Pedro y el Rey David. Carl Almquist, 1890.



Fachada del edificio.

EL VIDRIO Y EL CRISTAL HAN SIDO SIEMPRE SUMAMENTE APRECIADOS POR LAS CLASES PROFESIONALES MÁS CULTAS DE TODA EUROPA, MIENTRAS QUE EN ESPAÑA HA SIDO CONSIDERADO DURANTE MUCHOS AÑOS LA CENICIENTA DE LAS ANTIGÜEDADES.

Sol, podíamos encontrar con un poquito de suerte y ojo avizor, en esos mismos negocios que vendían con precios excesivamente hinchados género de poca calidad, otros verdaderos tesoros del coleccionismo a un precio realmente de ganga.

Las cosas han cambiado drásticamente en España en estos últimos años. Se ha perdido casi por completo el gusto por los muebles viejos, pero se ha ido acrecentando el coleccionismo más erudito. Por ejemplo, la creación del magnífico Museo de La Granja ha despertado el interés de muchos coleccionistas españoles por nuestra exquisita producción de vidrio desde el siglo XV y XVI en Cataluña, pasando por el vidrio popular andaluz, hasta llegar a las bellísimas manufacturas cortesanas de la Real Fábrica de Cristales del siglo XVIII. Actualmente, sobre todo en ciudades como Barcelona (ciudad excepcional en el conjunto de España, porque siempre ha habido comerciantes y coleccionistas muy entendidos en el vidrio y el cristal) hay también una fuerte inclinación hacia todo lo referente al cristal modernista y Art Decó, tanto de origen francés como belga, checo y austríaco.

A excepción de algunas pocas piezas compradas en España, Francia e Italia, el grueso de la colección se ha ido formando casi íntegramente en Inglaterra, país donde he residido desde finales

de la década de los 70. Al principio, mi interés se concentró exclusivamente en el cristal doméstico inglés desde finales del siglo XVII hasta nuestros días, que iba adquiriendo de manera siempre muy ordenada, cronológicamente o por estilo en las grandes salas de subastas londinenses, primero bajo el cuidado asesoramiento del profesor Ian Phillips, o siguiendo también las sabias lecciones y consejos de otros dos magníficos especialistas y muy queridos amigos, los anticuarios Jeanette Hayhurst e Ian Robertson, hasta que poco a poco, a lo largo de muchos años de aprendizaje y estudio, conseguí ir formando mi propio criterio. Al mismo tiempo que mi economía empezó a mejorar en la última década de los 80, pude comenzar a pujar fuerte por aquello que sigue siendo todavía la verdadera niña de mis ojos, los exquisitos camafeos ingleses producidos en Stourbridge durante el siglo XIX, sobre todo los que salieron de las manos de Thomas Webb. Posteriormente, cuando Ian Robertson fue encargado por la Iglesia Anglicana de gestionar la venta de muchos de sus bienes procedentes de templos desconsagrados por falta de feligresía, pude adquirir algunas bellísimas vidrieras de la escuela prerrafaelista. Eso despertó mi inclinación a coleccionar a su vez otras vidrieras del siglo XIX inglesas y francesas de ámbito doméstico y civil. Actualmente mi atención se dirige sobre todo al vidrio

arqueológico de la Antigüedad y a las primeras producciones de vidrio Europeo durante los siglos XVI y XVII.

Tengo que confesar que desde muy temprano tuve en mente la creación de un museo. Por lo tanto, más que una colección nacida a impulsos del capricho o de la mera casualidad, la Colección del Vidrio y Cristal de Málaga se ha ido desarrollando alrededor de un discurso racional y metódico para cubrir todas las necesidades didácticas que sirvan para enseñar al público la historia de la industria del vidrio de una manera completamente clara y comprensible. A pesar de todas mis buenas intenciones, al ir a instalar la colección como un espacio museográfico, fui constatando con un cierto desosiego algunos vacíos y carencias muy relevantes, por ejemplo la falta de contenido en el importantísimo apartado del cristal francés de la época Modernista y Art Decó. Por mucho dinero que uno se quiera gastar, una colección de calidad nunca se puede improvisar de un día para otro. Pero tuve un golpe de suerte, porque un amigo italiano, el doctor Alberto Andreoli, acudió en mi ayuda vendiéndome su selecta y muy representativa colección de Gallé y Lalique, que él había ido construyendo pacientemente durante más de veinticinco años, como pago por la compra de una casa georgiana de mi



Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y el Cristal de Málaga.

LA COLECCIÓN  
MUSEOGRÁFICA  
ANDALUZA DEL VIDRIO  
Y CRISTAL DE MÁLAGA  
ES, HOY POR HOY,  
UNA DE LAS MÁS  
COMPLETAS QUE HAY  
EN EL MUNDO.

propiedad en el centro de Londres, el número 52 de Lorrimore Road. Además, con su inmensa generosidad, el profesor Ian Phillips también contribuyó a rellenar otro de nuestros agujeros negros, regalándonos parte de su propia colección privada correspondiente a la innovadora producción de cristal escandinavo durante todo el siglo XX. Después de esas dos magníficas ampliaciones de nuestros fondos, podemos afirmar, sin exageración de ningún tipo, que la Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y Cristal de Málaga es, hoy por hoy, una de las más completas que hay en el mundo, como ha atestiguado recientemente Charles Hajdamach, presidente de La Asociación Británica del Vidrio.

#### LA REALIZACIÓN DE UN SUEÑO

El proyecto de crear un espacio museístico llamado Colección del Vidrio y Cristal de Málaga, no ha recibido ningún tipo de ayuda o subvención por parte de la Administración, todo se ha financiado íntegramente, a base de mucho esfuerzo, con mi propio bolsillo; por lo tanto se podría haber realizado en cualquier lugar del mundo. A posteriores he pensado muchas veces que quizá hubiese sido más fácil haber escogido cualquier otro rincón de España donde tuviese conexiones familiares o de amistad. Pero el corazón no entiende de razones lógicas; y aunque

resulte muy cursi decirlo, éste es un simple flechazo, una verdadera historia de amor con un edificio, un barrio y una ciudad a la que no me unía anteriormente ningún tipo de lazos afectivos. Las cosas pasan porque tienen que pasar, y el día que llegué al barrio de San Felipe Neri y entré por primera vez en este edificio, que en aquella época se llamaba La Posada, supe inmediatamente en mi interior que había llegado a mi destino. Todos mis amigos, hasta mi propio abogado malagueño, me tomaron por loco cuando decidí comprar una casona prácticamente en ruinas, en un barrio sumamente degradado de la ciudad. Sin embargo, yo nunca tuve ninguna duda, éste era el lugar que yo tanto había buscado. Cada detalle encajaba a la perfección. Primero, por la increíble belleza que se descubriría debajo de tantos años de mugre, dejadez y abandono. Segundo, porque ningún sitio podía ser más adecuado para levantar un museo de artes decorativas e industriales que el histórico arrabal de Funtanalla, el famoso barrio alfarero de la Málaga musulmana, rodeado de hornos de enorme importancia arqueológica de la época almohade y nazarí, como son los de calle Chinchilla, donde se cocieron los hermosos jarrones de las gacelas de la Alhambra, y se inventó la bellísima loza de reflejo dorado. Tercero, porque el inmueble en sí mismo es un edificio sumamente armonioso y singular, característico de

la vivienda urbana de la clase media malagueña del siglo XVIII, que merecía ser restaurado para poder salvarlo de la picota en la que estaba, amenazado por la propia Administración.

Hoy, después de 10 años de lucha contra toda una larga serie de problemas e inconvenientes, no creo que nadie pueda poner en duda que mi corazón tenía razón. La Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y Cristal de Málaga es ya una realidad museística, abierta al público y reconocida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Pero no nos conformamos con ser un simple museo de artes decorativas para el recreo de los visitantes, sino que aspiramos a ser una entidad viva, que sirva no sólo de aliciente para rehabilitar el antiguo barrio artesano de San Felipe Neri, sino convertirnos en un núcleo de referencia y estudio para aquellos artesanos modernos que estén interesados en aprender todas las técnicas del pasado, muchas de ellas perdidas, desconocidas y olvidadas. En definitiva, si esta colección, de la que soy custodio, no es capaz de crear industria en Málaga, este proyecto habrá fracasado.

La Colección Museográfica Andaluza del Vidrio y el Cristal de Málaga se encuentra en: Plazuela Santísimo Cristo de la Sangre, 2. 29012 Málaga.

# CIDADE VELHA CABO VERDE. PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

DANIEL SEGURA SAURA Director de las Obras de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio Histórico de Cidade Velha, financiadas por AECID

Real Fortaleza de San Felipe.



CIDADE VELHA CONSTITUYE UN PEQUEÑO NÚCLEO DE POBLACIÓN SITUADO JUNTO A LA COSTA EN EL EXTREMO SUR DE LA ISLA DE SANTIAGO, A 10 KM DE PRAIA, CAPITAL DE LA REPÚBLICA DE CABO VERDE.



Vista de Cidade Velha.

## DEL AÑO 1999 AL 2010

se ha llevado a cabo, gracias a la colaboración española a través de la AECID, la restauración del casco urbano y monumentos religiosos, civiles y militares de Cidade Velha, núcleo de población de la isla de Santiago perteneciente a la actual república de Cabo Verde, que ha culminado con su catalogación por parte de la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad

Cidade Velha, denominada en su origen Cidade Da Ribeira Grande y actualmente Cidade Da Ribeira Grande de Santiago, constituye un pequeño núcleo de población situado junto a la costa en el extremo Sur de la isla de Santiago, a 10 Km de Praia, capital de la República de Cabo Verde.

La zona costera en esta parte de la isla se caracteriza geográficamente por las extensas altiplanicies áridas y pedregosas que descienden con fuerte pendiente hasta el océano, separadas unas de otras por las gargantas denominadas "ribeiras". Junto a la desembocadura de la Ribeira Grande en el Océano Atlántico, se encuentra localizado el asentamiento histórico de Ribera Grande, hoy más conocida por Cidade Velha fundada por los primeros pobladores de la isla de Santiago, la primera descubierta de las diez islas que conforman el archipiélago de Cabo Verde frente a las costas de Senegal.

Cidade Velha fue fundada en la segunda mitad del siglo XV (1460-1462), constituyendo el único asentamiento urbano existente en dicha época en el archipiélago.

Aunque de pequeño tamaño, hoy como ayer, el asentamiento de población se encuentra repartido en tres barrios, los mismos tres barrios de la época fundacional, urbanizados en torno a la construcción de la Catedral, el Palacio del Obispo y la Plaza del Pelourinho, junto a la desembocadura de la ribera. Un escrito de

la Cámara de Ribera Grande para el rey, con fecha del 15 de Abril de 1626, da una descripción minuciosa de la ya entonces ciudad: "... Hay en ella tres barrios y calles, a saber, el de San Sebastián, San Blas y San Pedro, las calles son la de San Pedro hasta el puerto de donde salen los navíos y las otras son la calle Carrera y la calle Banana, donde la gente de esta Ciudad se acomoda medianamente".

Desde esta desembocadura y hacia el interior, en el fondo del valle, hasta su origen, a unos tres kilómetros desde la costa, se desarrolla una agricultura típica de las zonas sub-tropicales con clima semidesértico. Una vegetación principal arbórea formada por mangos y cocoteros y en un segundo nivel, una vegetación herbácea formada en este caso por caña de azúcar, maíz, mijo y hortalizas. Estas dos formaciones constituyen de forma complementaria la base de la alimentación de la población junto con la cría de ganado porcino y con los productos de la pesca. Ya un desconocido piloto que, hacia 1550, visitó Ribera Grande afirma que: "...había un caudaloso río que discurría entre numerosos jardines, con naranjales, cidras, limoneros e higueras, y que hacía algunos años se estaban plantando cocoteros y que también se producían hortalizas de todas clases, que se cultivaba arroz y algodón, y que de este último se obtenían paños listados de colores que se exportaban a la Costa de África".

A lo largo de las últimas décadas del siglo XV, y durante el siglo XVI, la ciudad fue la primera capital civil, eclesiástica y militar de las islas. En el dossier "Plan de Gestao" del Ministerio de Cultura, elaborado para UNESCO con motivo de su inscripción como Patrimonio Mundial, se recuerda que esta Ciudad, a mediados del S. XVI, ya contaba con 500 casas: "...Quinientos fogos de casas bien construidas, de piedra y cal, habitadas por numerosos castellanos y portugueses, algunos de buen linaje...".

El origen de su prosperidad debe buscarse en su papel como escala portuaria en las rutas atlánticas y de centro de intercambio y distribución del comercio de esclavos proveniente de la costa occidental africana que, desde finales del siglo XV, reprodujo estructuras domésticas similares a las europeas. Esa similitud urbana a la europea se debía en parte al empleo de materiales provenientes de Portugal y España, como revela el documento anónimo anterior "... Con piedras de la metrópoli se fue edificando una aglomeración colonial. Con su plaza y Picota (pelourinho) junto al mar y calle Derecha, protegida por una línea de baluartes y murallas, Calle Banana..." Muchos restos de esta arquitectura debían quedar todavía a principios del siglo XIX, cuando el ingeniero de obras públicas, Chelmicky, hablaba de sus casas: "...acasteladas ao gosto do século XVI..." Según él, como resultado de la combinación de "elegantes elementos mudéjares ("arabescos"), góticos, soberbias columnas y blasones sobre las portadas".

Hoy día, esta ciudad conserva parte de su trazado urbano primitivo, en el que subsisten estos edificios y espacios admirables que, con cerca de 250 casas de pescadores y agricultores y algunas de mayor dimensión pertenecientes a comerciantes, dominan la vida social de la ciudad. La casa caboverdiana típica utiliza, actualmente, los mismos materiales y estructuras que las casas originales del SXVI: casa rectangular, en piedra, de un solo piso con fachada orientada a la calle con una distribución muy simple en su interior. Cubierta de paja o teja y dos o tres vanos en su fachada que corresponden a la puerta principal con una o dos ventanas. Un pequeño atrio cercado de muretes o de sencillos bancos de piedra da acceso al interior de la vivienda y por una pequeña puerta se accede al "quintal" o patio. Hoy podemos encontrar en las calles Banana

RIBEIRA GRANDE SE TRANSFORMÓ EN UNO DE LOS LUGARES DE MAYOR RELEVANCIA EN EL COMERCIO DE ESCLAVOS EN EL ATLÁNTICO.

Vista de Cidade Velha y vista del Valle de Ribeira Grande.





1



2



11



3



4



12



5



6



7



8



9



10

Fotos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 y 12: Antes y después de la rehabilitación de la Iglesia del Convento de San Francisco. Fotos 9 y 10: Restauración de la Cúpula nervada de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario.

A LO LARGO DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XV, Y DURANTE EL SIGLO XVI, LA CIUDAD FUE LA PRIMERA CAPITAL CIVIL, ECLESIAÍSTICA Y MILITAR DE LAS ISLAS.



Pelourinho restaurado.

y Carrera los mejores ejemplos de esta arquitectura tradicional que persiste.

Sobre la sociedad que habitaba entonces Cidade Velha, Carlos García Peña en la obra *"Cabo Verde, fortalezas, gente y paisajes"*, editada por AECID, recoge, lo que dicen Iva Cabral y Maria Madeira Santos, ambas historiadoras caboverdianas: *"Fue en el archipiélago caboverdiano que por primera vez en la edad moderna, se estableció una sociedad esclavista, en la cual la explotación permanente del esclavo negro constituyó la base de sustento de la estructura económica y social... Una sociedad aquella que promovió al hijo ilegítimo del señor y la esclava, que hizo entrar en la Cámara Municipal y en la Administración al mestizo, que uniformizó los hábitos alimentarios ancestrales... que abrazó credos y moldeó comportamientos"*.

#### ARQUITECTURA MILITAR

En el siglo XVI, Cidade Velha, en aquel entonces aún llamada Ribeira Grande, hubo de ser fortificada de forma urgente a consecuencia de los ataques perpetrados por la piratería contra su floreciente capital. Pero gracias a la abrupta configuración del terreno, no fue preciso rodear de muralla todo el recinto urbano de forma continua, ya que la pendiente de los macizos laterales que la flanquean constituyen una defensa natural frente a visitantes indeseados.

La Real Fortaleza de San Felipe situada sobre un macizo rocoso al N.E. del sitio, domina desde su altura la ciudad y el puerto y constituye el elemento clave de una cadena de fortificaciones para la defensa de los piratas, que se escalonan a lo largo del borde marino con los fuertes de San Lorenzo y de San Blas, en el lado occidental de la ribera, y los de Presidio, San Verissimo, San Juan de los Caballeros y San Antonio, a lo largo del lado opuesto.

#### ARQUITECTURA RELIGIOSA

Ribeira Grande tuvo gran importancia estratégica y administrativa, este último carácter fue debido a la fundación allí de un obispado en 1532; de hecho se trata de la primera sede arzobispal en África. La Ciudad nunca alcanzó, no obstante, un desarrollo de población mayor de 2.000 almas. En el dossier presentado a la UNESCO y en relación a este apartado se recoge lo siguiente: *"La arquitectura religiosa fue temprana en Ribeira Grande dejando una serie de iglesias y capillas, aun visibles: a Igreja Nossa Senhora do Rosário, o Convento de São Francisco, a Igreja e o Hospital da Nossa Senhora da Misericórdia, a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, o Colégio dos Jesuítas, as Capelas de São Roque, Monte Alverne, Santa Luzia e São Pedro. La Ciudad acoge la primera Catedral de África, característica del renacimiento tardío, reflejando, por su dimensión y localización, el poder de la organización"*

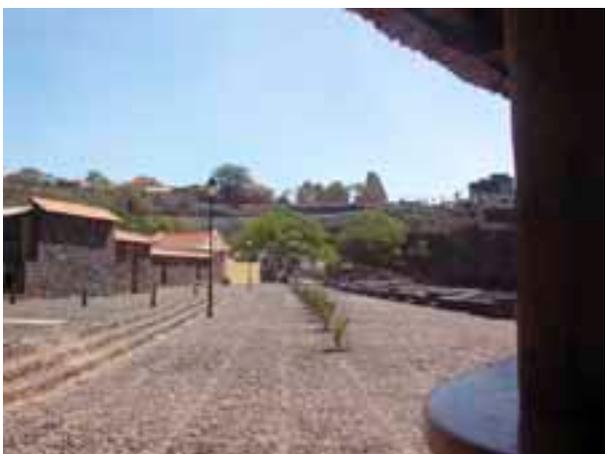
RIBEIRA GRANDE TUVO GRAN IMPORTANCIA ESTRATÉGICA Y ADMINISTRATIVA, ESTE ÚLTIMO CARÁCTER FUE DEBIDO A LA FUNDACIÓN ALLÍ DE UN OBISPADO EN 1532, DE HECHO SE TRATA DE LA PRIMERA SEDE ARZOBISPAL EN ÁFRICA.



1



2



3



4



5



6

1. Arquitectura vernacular. Vivienda rehabilitada.
2. Restaurante.
3. Viviendas rehabilitadas en el Paseo del Mar.
4. Parador. Posada Nacional.
- 5 y 6. Casas rehabilitadas en la Rua Banana.

*religiosa*". Esta omnipresencia de la Iglesia nos recuerda el papel activo que tuvo en el tráfico negrero. Dirigido, en su mayor parte a "las Américas", las llamadas "Indias de Castilla". Así Ribeira Grande se transformó en uno de los lugares de mayor relevancia en el comercio de esclavos en el Atlántico, llegando a adquirir el estatuto de Ciudad en 1533, y alcanzando momentos de gran opulencia, llegando a su auge a mediados del siglo XVI.

La grandiosidad de algunos edificios construidos en la Ciudad nos da una idea de la opulencia vivida entonces. Los beneficios provenientes de este tráfico de esclavos permitían los altos costes que la construcción que dichas obras implicaban, ya que buena parte de los materiales de construcción (maderas, tejas, mármoles y cal) venían de Europa. Daniel Pereira, historiador y diplomático, en su obra "A importância histórica da Cidade Velha", nos recuerda que: "... *A partir de la Edad Media y entre la cristiandad, la importancia de un determinado lugar era medido por el número de edificios religiosos que en él existían. Por esta razón, en la antigua Ciudad de la Ribeira Grande, existían 24 Iglesias, Capillas y Ermitas, una Catedral, un Convento franciscano, un Seminario jesuita... habiendo pasado por ella navegantes como Vasco de Gama, Cristóbal Colón (en su tercer viaje a las Américas), Pedro Alvarez Cabral o Juan Sebastián El Cano y ya en el XIX, Charles Darwin en el viaje del "Beagle"*.

#### DECADENCIA

A mediados del S. XVII, con la pérdida del monopolio del comercio de esclavos provenientes de la costa de Guinea, comienza su rápida decadencia que culminará en el siglo XVIII con el traslado de la capital al vecino asentamiento de Praia, ciudad en competencia con la anterior desde el inicio del siglo XVI. A este proceso de declive no son ajenos los ataques piratas ingleses y franceses, Francis Drake en el S. XVI y Jacques Cassard en el XVIII. Al declinar el comercio de esclavos, la población abandona paulatinamente la Ciudad de Ribeira Grande, transformándose en "Cidade Velha", Ciudad Vieja, y queda habitada por una comunidad que practica una economía de mera subsistencia.

A partir del S. XVIII, Ribeira Grande, ya Cidade Velha, pasó un largo periodo de abandono, quedando sus monumentos degradados y sus más nobles elementos: pila bautismal, blasones, bellas columnas y piezas marmóreas, retirados durante la transferencia de la capital a Praia. Cuando, tras ese abandono, comienza una reconstrucción "rápida" de la ciudad por la

propia población sobre las ruinas de Ribeira Grande, y durante los últimos veinte años, lo realiza sin control alguno, utilizando nuevos materiales, como el bloque de cemento y arena u hormigón armado, surgiendo arquitecturas con volúmenes inadecuados y presentando, en algunos casos, un aspecto caótico dejándose ver no solo la pobreza de la población sino también la falta de seguimiento técnico.

#### ACTUALIDAD

Hoy, el conjunto de la Cidade Velha constituye un bien cultural destacable en el conjunto del patrimonio cultural caboverdiano destinado a desarrollar su potencial. La recuperación del Patrimonio y su valorización a través de un desarrollo integrado, constituye un eje fundamental en los objetivos generales del Gobierno de Cabo Verde en materia de desarrollo socio económico, para mejorar las condiciones de vida de la población.

España, apoyándose en razones históricas que le asisten y por medio de la Agencia Española de Cooperación Internacional, identifica en el año 1998 los edificios más sobresalientes (los más notables son de la época de los felipes de España) para su restauración y rehabilitación, dando paso a un plan de desarrollo sostenido de Cidade Velha denominado: "PROGRAMA DE INTERVENCIÓN PARA LA RECUPERACION DEL PATRIMONIO HISTORICO Y ARQUITECTONICO PARA EL DESARROLLO DE CIDADE VELHA".

Este proyecto financiado por Cooperación Española, que desde el 1999 se ha llevado a cabo en colaboración con el Instituto de Investigación de Patrimonio y Cultura (IIPC) del Ministerio de Cultura caboverdiano culmina las primeras obras en el año 2006 con la visita de la Reina de España a Cidade Velha, y en Junio del 2009, dos años y medio más tarde, es declarado e inscrito, este Sitio Histórico, por parte de UNESCO, como Patrimonio Mundial.

El plan conjunto entre ambos países indudablemente favoreció esta Declaración Internacional. Aquel Programa durante los años 1999-2007, actuó sobre los siguientes elementos:

*En el ámbito patrimonial arquitectónico*, con la restauración y rehabilitación arquitectónica en los edificios históricos más emblemáticos: Real Fortaleza de San Felipe, S. XVI, Convento de San Francisco, S. XVII, Iglesia de N<sup>a</sup> Sra. del Rosario, S. XV, Restauración del Pelourinho (picota) y la Muralla del Mar, S. XVI.

*En el sector privado*, con la adecuación y rehabilitación de: Viviendas de la Rúa

Banana, S. XVI-XVI y los Trapiches, fabricación artesanal de aguardiente, ("grogue", bebida tradicional).

*En el medio urbano*, con la Protección del Cauce de la Ribeira grande, para evitar inundaciones y del Paseo marítimo, Plaza del Pelourinho y entorno, S. XVI, antiguo mercado de esclavos.

#### RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN

En las obras de restauración y rehabilitación de los edificios históricos patrimoniales se utilizaron los mismos materiales originales y la misma metodología arquitectónica de la época: transportes manuales, ningún medio mecánico en obra, argamasas de cal y arena, ladrillos macizos "castellanos", fabricados artesanalmente con arcillas de la vecina isla de Boa Vista, teja plana y de cañón, cerchas de madera del continente africano, fabricadas "in situ"... Al ser un país de origen volcánico, en Cabo Verde se utilizaban como materias primas de base en el S. XVI las piedras basálticas que aún hoy son trabajadas por los operarios locales. Y las piedras calcáreas y marmóreas que sirvieron de lastre a los navíos procedentes de la Península Ibérica, y que se utilizaban en los monumentos, se han vuelto a reutilizar ahora para la recuperación de los mismos.

Los trabajos, se han desarrollado, en un cien por cien, con mano de obra caboverdiana: alrededor de sesenta hombres y mujeres de Cidade Velha, con cuadros técnicos caboverdianos y españoles bajo dirección española. Para Cidade Velha esto ha supuesto, no solo la formación de una mano de obra especializada en el sector de la restauración del patrimonio, sino también la sensibilización de una población, que nunca ha sobrepasado los 2000 habitantes, en el uso y conservación de sus valores arquitectónicos como nuevos recursos turísticos para la mejora de sus condiciones de vida.

Así, estas intervenciones, aparte de sus repercusiones socio-culturales, han constituido en estos años una enorme posibilidad en el marco del desarrollo económico por su incidencia en el desarrollo de la actividad turística; los edificios restaurados han pasado a formar parte viva de la sociedad de Cidade Velha y no solo para su contemplación sino por su uso como mejor forma de conservar el Patrimonio, con representaciones musicales, teatro, exposiciones de pintura, actos oficiales o ferias y eventos internacionales que se desarrollan actualmente en los espacios históricos del Convento de San Francisco del S. XVII



Actividades de pesca.



o la Real fortaleza del S. XVI, incluso en lugares de culto como es el caso de la Iglesia de N<sup>ra</sup> Sra. del Rosario del S. XV o en la Catedral del S. XVI.

La oportunidad de abordar estas actuaciones en el momento actual se inscribe en las últimas corrientes que se detectan a nivel internacional, relativas a la actitud adoptada por la mayoría de los gobiernos ante la conservación y preservación del Patrimonio Cultural y Natural de sus respectivos países. En Cidade Velha, este creciente interés se basa en la consideración de su potencial turístico como recurso económico. En referencia al Patrimonio Mundial, Daniel A. Pereira, en su ya citado libro: "A Importancia Histórica da Cidade Velha", edición del 2004, dice: "... Sin ningún tipo de dudas, Cabo Verde, no fue apenas una simple prisión de esclavos. Fue algo bastante más importante en el contexto de la mundialización desencadenada por la apertura de la autopista del Atlántico, de la cual era, Cidade Velha, su gran estación de servicio. De hecho funcionó como un centro de formación y transformación de esclavos para el trabajo, pero también como un verdadero centro de aprendizaje sobre la utilización de nuevos medios y métodos de producción, de nuevos valores morales, particularmente los cristianos, defendidos y aceptados por una significativa franja de la Humanidad... papel universal, por tanto, desempeñado a lo largo de un determinado periodo de la Historia y que va, seguramente, desde mediados del siglo XV hasta finales de la primera mitad del siglo XVII".

Cidade Velha necesitaba que fuera reconocido su estatuto como Patrimonio Mundial, porque como sigue diciendo el Dr. Pereira: "...tanto mas que por ella pasó la primera globalización, termino del que tanto se habla hoy..." basándose en las palabras del geógrafo portugués Orlando Ribeiro que afirmó: "...aquí los campos son mediterráneos en el modo que son labrados, las plantas americanas en su origen y la alimentación africana en el modo como es confeccionada".

Con esta sensibilidad el IIPC del Ministerio de Cultura de Cabo Verde elaboró el Dossier que envió a la UNESCO en enero del 2008, denominado: "Plano de Gestao de Cidade Velha, Centro Histórico de Ribera Grande. Plano elaborado no âmbito da preparação da proposta de inscrição de Cidade Velha na lista a Património Mundial", que abarcaba tres partes principales:

#### DESCRIPCIÓN

La parte de la descripción engloba los datos que permiten una buena comprensión del Sitio, describiendo los mecanismos que rigen actualmente su gestión. Este componente integra mapas, textos, organigramas y fotografías.

#### EVALUACIÓN

La evaluación presenta la constatación de la situación actual, destacando los valores del sitio que necesitan ser protegidos. Esta parte culmina con la "visión" y descripción del Sitio en 2012, en relación con las acciones desarrolladas.

#### PLAN DE ACCIÓN

El Plan de acción propone la estrategia y presenta la lista de acciones realistas a ejecutar, para la realización de dicha visión. Encontrándose varias acciones, concebidas hace tiempo, en vías de ejecución.

En esta ultima parte, en el PLAN DE ACCIÓN, está contribuyendo con verdadero interés la comunidad internacional, especialmente España que, a través de Cooperación Española y en colaboración con el IIPC, Ministerio de Cultura de Cabo Verde, desde hace más de una década, ha venido destacando en estas restauraciones. Hoy España sigue reforzando aquellos vínculos históricos-culturales y, actualmente, económicos y de vecindad que la unen a la República de Cabo Verde con la presentación de la: "Propuesta de Intervención en el Centro Histórico de Cidade Velha", como factor clave para el avance de los resultados conseguidos en la población.

Este Sitio Histórico ha sido inscrito por la UNESCO, el 26 de junio de 2009, como Patrimonio de la Humanidad

#### BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA PEÑA, Carlos. *Cabo Verde Fortalezas, Gente y Paisaje*. AECID. 2000
- PEREIRA, Daniel A. *Importância histórica da Cidade Velha (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*. Cidade da Praia: IBN, 2004.

# RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS DE BERNABÉ DE AYALA; SAN ROQUE Y SANTA LUCÍA

VALME MUÑOZ RUBIO Directora del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Restauración: Ignacio Bolaños Figueredo y Rocío López Torres



## EN 2006 LA JUNTA DE

Andalucía adquirió dos pinturas atribuidas a Bernabé de Ayala que fueron depositadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. El museo no conservaba representación alguna de este pintor, testimonio de la influencia de Zurbarán en discípulos y seguidores, que tanto interés suscita entre los especialistas. Las pinturas ingresaron en un estado de conservación deficiente que hacía patente la necesidad de su intervención para recuperar las cualidades que sin duda tuvieron. Este proceso se inició en 2009 y recientemente han pasado a formar parte de la exposición permanente del museo, donde pueden contemplarse en la sala VI.

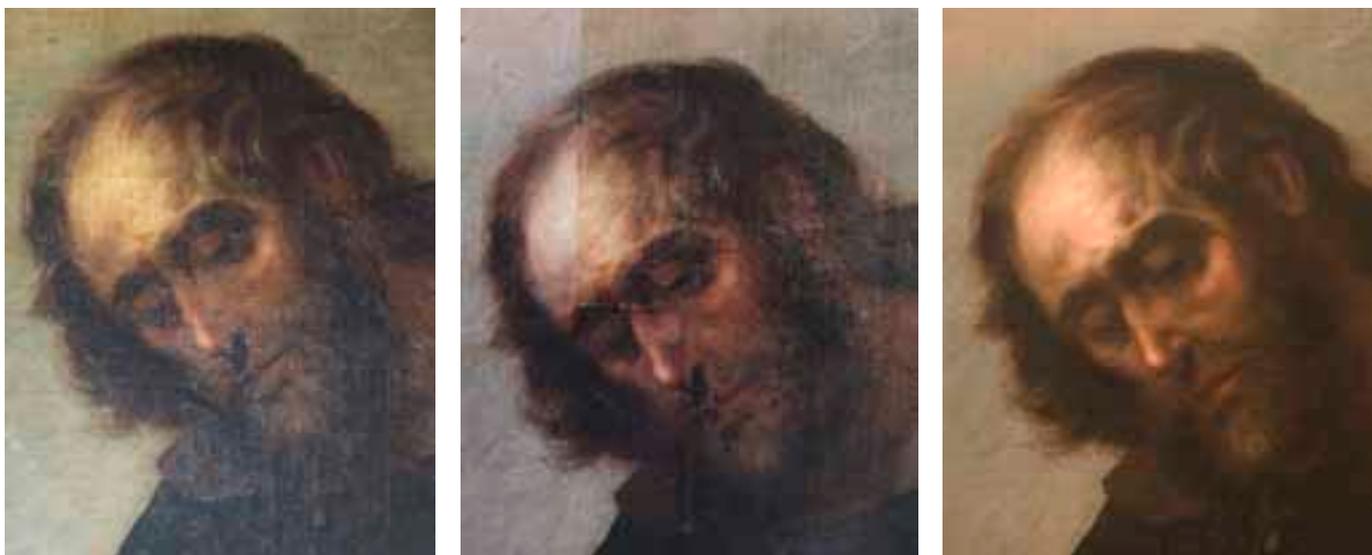
Se conocen escasos datos del pintor Bernabé de Ayala, los primeros, aportados por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (1). Así sabemos que nació en Sevilla, que estudió con Francisco de Zurbarán y que fue uno de los fundadores de la Academia de Pintura sevillana en 1660. En ella participaría asiduamente hasta 1671 y como no consta que firmara las constituciones en 1673, se deduce que debió fallecer un año antes, en 1672. A Ceán se deben también las primeras consideraciones sobre su estilo, que estima deudor de Zurbarán, "al que imitó muy bien en el colorido y tintas, y en los paños y brocados, que trabajaba por el maniquí como su maestro" (2).

En cuanto a su producción artística, de nuevo es muy limitada la información que se posee. Se conoce una única obra firmada, la *Virgen de los Reyes* fechada en 1669 y actualmente en el Museo de Lima, que por tratarse de una imagen de culto no presenta rasgos que permitan emparentarla con obras atribuidas al artista (3). En cuanto a otros posibles originales, de nuevo Ceán aporta las noticias más fiables al referirse en la Iglesia de San Juan de Dios de Sevilla, hoy iglesia del Hospital de Nuestra señora de la Paz, a una *Asunción de la Virgen* en el altar del Sagrario, seis pinturas de santos en el cuerpo de la iglesia y a algunas pinturas más en la sacristía. González de León en 1844 ya señalaba



BERNABÉ DE AYALA  
ESTUDIÓ CON  
FRANCISCO DE  
ZURBARÁN Y FUE UNO  
DE LOS FUNDADORES  
DE LA ACADEMIA DE  
PINTURA SEVILLANA  
EN 1660.

En página izquierda, San Roque.  
Bernabé de Ayala. En esta página,  
Santa Lucía. Bernabé de Ayala.  
Fotos de las obras restauradas.



Detalle de la cabeza de San Roque en tres fases de su restauración:

- 1ª Estado de conservación.
- 2ª Testigo de limpieza.
- 3ª Después del tratamiento de restauración.

Detalle de distintas fases de la restauración de la obra San Roque.

- 1ª Estado de conservación.
- 2ª Testigo de limpieza. Levantamiento de estucos y repintes añadidos.
- 3ª Fase de colocación de injertos en zonas con pérdida de soporte original.
- 4ª Después del tratamiento de restauración.

## EL REENTELADO AL QUE FUERON SOMETIDAS EN UNA INTERVENCIÓN ANTERIOR FUE UNA DE LAS CAUSAS DETERMINANTES DE SU DETERIORO.

que tanto la *Asunción* como las situadas en la sacristía estaban desaparecidas pero que en el cuerpo de la iglesia sí se conservaba un grupo de pinturas que pueden relacionarse con las citadas por Ceán (4). Guinard se refiere a ellas aunque señalando que debido a la altura en que estaban dispuestas, se veían muy mal, y posteriormente Hernández Díaz las estudia tras haberlas bajado y fotografiado (5). Cita entonces que se trata de seis pinturas de Bernabé de Ayala, *San Antón*, *San Roque*, *San Jerónimo*, en el lado del Evangelio y en el opuesto, *Santa Lucía*, *San Agustín* y *Santa Águeda*. Las diferencias estilísticas entre ellas hicieron pensar a Valdivieso que aunque posiblemente de una misma mano, las de mayor impronta zurbaranesca, *Santa Águeda*, *Santa Lucía* y *San Roque*, son las más susceptibles de ser atribuidas a Ayala. Así mismo se refiere a la larga serie de atribuciones que se han realizado en los últimos años, señalando que no deben ser consideradas como pertenecientes al catálogo del artista (6).

Las pinturas de *San Roque* y de *Santa Lucía* que conserva el museo fueron publicadas por Hernández Díaz en 1978, entonces en una colección particular sevillana. Las representaciones de estos santos repiten de manera idéntica los modelos del *San Roque* y la *Santa Lucía* de la iglesia de Nuestra Señora de la Paz (7). También son muy similares las medidas de las pinturas, ligeramente mayores las del museo (8).

### ICONOGRAFÍA

Santa Lucía, nacida en Siracusa, entonces ciudad de la provincia romana de Sicilia, murió virgen y mártir en tiempos del emperador Diocleciano tras ser decapitada. Es la abogada de los enfermos de la vista porque según una leyenda de la Edad Media, cuando Lucía estaba ante el tribunal, ordenaron a los guardias que le sacaran los ojos, pero ella siguió viendo. Por este motivo, entre sus atributos, junto a la palma símbolo del martirio y la espada o cuchillo, es frecuente la aparición de los ojos sobre una bandeja. En esta obra la santa aparece pintada de cuerpo entero vistiendo la túnica y el manto romanos,

recogido éste en un abundante juego de pliegues. Dirige su mirada hacia el cielo mientras lleva la palma del martirio y porta en ambas manos la bandeja con los ojos. Su joven figura destaca sobre un fondo de paisaje arbolado y horizonte bajo.

San Roque, según la tradición, nació en Montpellier, Francia. Se contagió del mal de la peste cuando practicaba la caridad con los enfermos durante su peregrinación a Roma y se retiró al bosque, donde un perro le traía comida hasta su curación definitiva gracias a un ángel. En la pintura aparece ataviado como peregrino, apoyado en su báculo, mientras un perro observa la escena en la que un ángel que le ha extraído una flecha de su pierna, apoya su mano en la herida para sanarle. Como sucede en la pintura de Santa Lucía, el fondo es un paisaje de cielo claro y homogéneo con un punto de vista bajo.

### HISTORIA MATERIAL

#### RESTAURACIONES

Aunque se desconocen los datos relativos a la procedencia o diferentes propietarios de las obras, salvo el último, un coleccionista sevillano a quien fueron adquiridas, sí se puede afirmar que fueron sometidas al menos a dos intervenciones, una de ellas consistente en un tratamiento integral. En esta intervención ambas fueron reenteladas con tela tipo tafetán de lino, de mayor grosor que la original y luego montadas en un nuevo bastidor (9). Se realizó también la limpieza del barniz, estucado, repintado del estrato pictórico y barnizado, ejecutado todo de tal forma, que parte de este proceso fue una de las causas del deterioro y la pérdida de originalidad de las obras.

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

La actuación de conservación-restauración que se ha realizado en las pinturas se debe a la degradación natural de los materiales constitutivos y a los deterioros ocasionados por la historia material de ambas, particularmente las desafortunadas intervenciones de restauración que ya se han señalado. Para el estudio del estado de conservación y la determinación de los criterios de

la intervención necesaria, se utilizaron técnicas de examen global y el análisis químico de sus materiales.

#### BASTIDOR

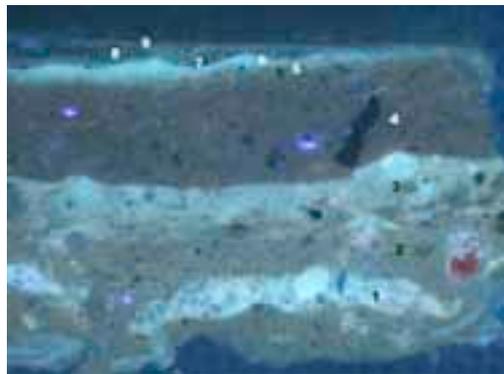
En ambas obras era de madera de pino de forma rectangular, compuesto por cinco piezas machihembradas en las esquinas y un travesaño central dispuesto horizontalmente y sistema de expansión por cuñas. Por la naturaleza de los ensambles no se trataba de los bastidores originales, sino que se sustituyeron en una intervención anterior. El sistema de sujeción del bastidor al marco era mediante clavos de hierro y éstos habían provocado hendiduras, deformaciones y lagunas en el soporte lignario.

#### LIENZOS

Las pinturas son de formato rectangular y tienen dimensiones muy similares, 200 x 105 cm en el caso de *Santa Lucía*, y ligeramente mayores en *San Roque*, 205 x 112 cm. El soporte original está formado por una tela de lino, con ligamento de tafetán, con una densidad de 12 x 16 hilos por cm<sup>2</sup>, clavado con pequeños clavos de hierro al bastidor. El reentelado al que fueron sometidas en una intervención anterior fue una de las causas determinantes de su deterioro. En ambos casos se utilizó tela tipo tafetán de mayor grosor que la original. Existían deformaciones generalizadas, sobre todo en la zona inferior, producidas por la falta de adhesión entre la tela original y la del entelado, y por la falta de tensión del bastidor (10).

#### LA PINTURA

La capa pictórica original es fina, aplicada sin grandes empastes, ni texturas muy acentuadas. La preparación es de color terroso y escaso grosor, como corresponde a la generalidad de las obras de su tiempo. Presenta un cuarteado plano extendido por toda su superficie que no afecta a su adhesividad con el estrato pictórico pero sí con el soporte de tejido. En general la superficie pictórica aparece reseca y se aprecia un velo amarillento cubriéndolo todo. En cuanto a la limpieza a que fueron sometidas, se realizó de manera desigual,



1. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 4 del fondo del celaje.  
 9 Repinte: Albalalde, carbonato cálcico y tierras.  
 8 Estuco: Yeso y tierra roja.  
 7 Repinte: Albalalde, carbonato cálcico, tierras y negro de huesos.  
 6 Barniz, Color pardo.  
 5 Repinte: Albalalde, carbonato cálcico, tierras y carbón vegetal.  
 4 Estuco: tierras y carbonato cálcico.  
 3 Repinte: Albalalde, bermellón, colorante rojo orgánico, tierras, minio.  
 2 Estuco: Tierras, carbonato cálcico.  
 1 Pintura original: Albalalde y azul de esmalte.

2. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 4. Observación con luz UV. Se puede apreciar la fluorescencia de la capa de barniz. [capa 6].

3. Detalle del reverso de la obra. Tejido de lino tipo tafetán con un añadido en la zona inferior compuesto por dos fragmentos.

4. Imagen de rayos X de la misma zona realizada antes de la restauración, donde se puede observar el citado injerto.

llegando a desgastar algunas zonas del cielo sin apenas afectar a los tonos oscuros de las vestiduras de los santos.

En una intervención anterior repintaron gran parte de la superficie pictórica original, en ocasiones directamente sobre ella, y en otras interponiendo estuco entre el repinte y la capa de color, como se puede apreciar en todo el perímetro de las obras. Existen dos tipos de estucos en lagunas de la preparación original, aplicados unos a bajo nivel y otros cubriendo el original. Los de color rojizo de mayores dimensiones y los puntuales de color negro grisáceo. La presencia de estos estucos era más abundante en los bordes y en la zona inferior, casi todos desbordantes.

En ocasiones los repintes llegaban a ser tan gruesos que ocultaban el cuarteado del estrato pictórico original o incluso habían tirado del estrato original provocando levantamientos y pérdidas. En el celaje se transparentaba en forma de brochazos un tono celeste más claro que el superficial. En cuanto a las lagunas, se correspondían casi en su totalidad con las de preparación y se concentraban en

los bordes, zona inferior y en numerosos puntos de la superficie.

Respecto a la capa de barniz, se caracterizaba por su grosor y oscurecimiento debido a la oxidación natural de las resinas o a su coloración premeditada. Este oscurecimiento cambiaba de una manera sustancial el aspecto general de la obra, ya que proporciona una tonalidad ambarina sobre la capa pictórica, desvirtuando así la rica gama de colores y matices y quedando ocultos las formas y volúmenes.

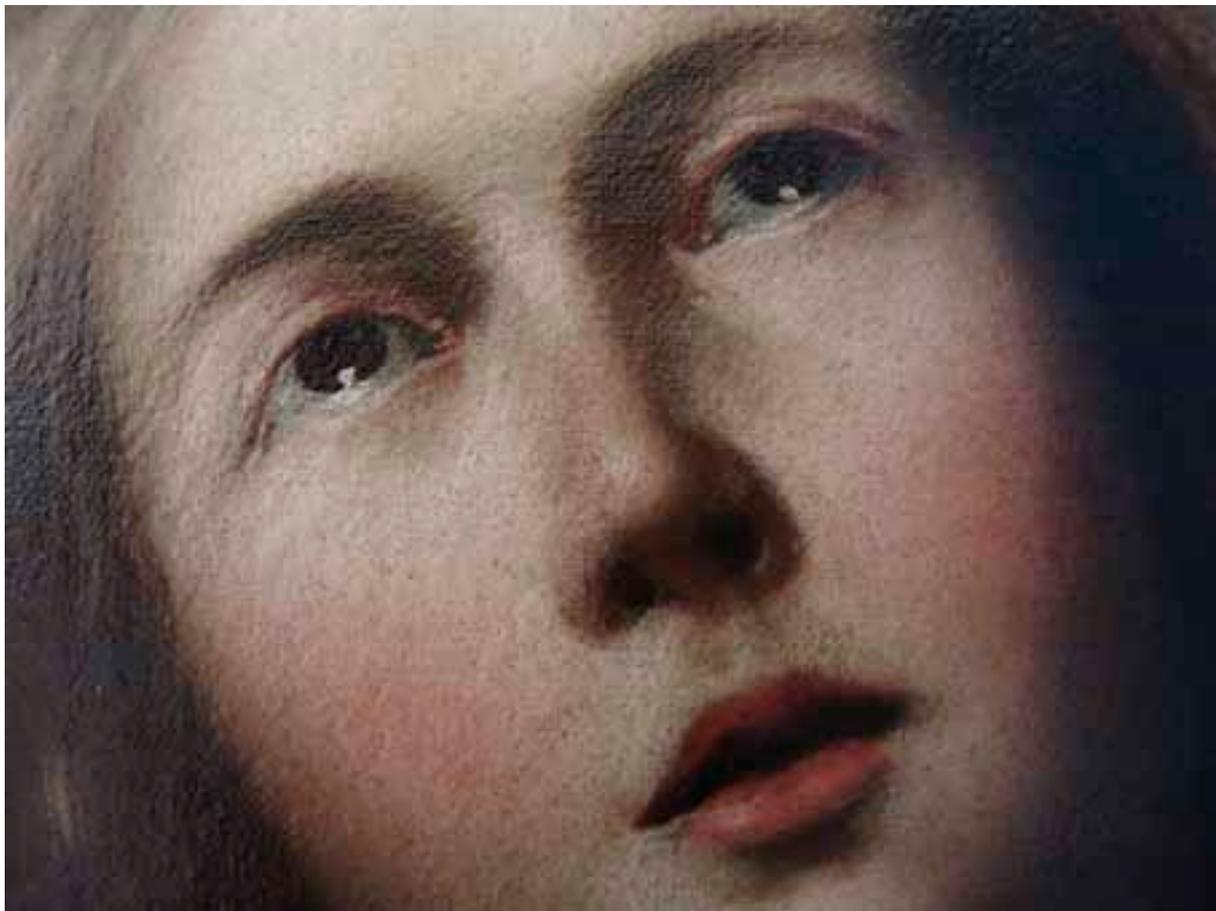
#### EXAMEN TÉCNICO

##### UV

En la fotografía ultravioleta se apreciaban las zonas más oscuras que se correspondían con los repintes más recientes y las más claras con los más antiguos, más atenuados por la capa de barniz superpuesta. La gruesa capa de barniz se veía con grandes acumulaciones que disipaban el tono de los repintes que estaban bajo ella.

##### RAYOS X

El estudio con rayos X nos descubre los daños que existen tanto en el soporte como en la capa pictórica, pero también nos informa de la estructura de la obra, y de la forma de trabajo de su autor. Se observa por ejemplo que trabaja reservando el espacio para la figura, comenzando por pintar el fondo. Esto provoca que a veces las zonas reservadas no tengan las dimensiones que finalmente desea pintar, y que éstas se superpongan al fondo de celaje o viceversa. Las pinturas carecen del acentuado perfil de contornos que caracterizaba a las obras de Zurbarán, particularmente en la pintura de Santa Lucía, pues en San Roque los contornos son algo más nítidos. Otro tanto sucede con las texturas y los efectos de relieve que el maestro conseguía mediante el uso de empastes en los que predomina el blanco de plomo, principal responsable del contraste radiográfico. La estructura de estas obras de Ayala, sin embargo, es ligera, mediante pinceladas que se funden hasta lograr una apariencia de superficie plana. Ayala pinta estas obras con delgadas capas de color y



Santa Lucía. Detalle final de la obra restaurada.

suaves transiciones, a diferencia de los vigorosos contrastes de gran parte de las pinturas de Zurbarán. Utiliza también el recurso del efecto óptico de la capa de imprimación para las zonas de clarooscuro o sombra. Estas características son comunes a las de otros maestros de la escuela sevillana, en cuyo ambiente artístico trabajó y del que sin duda recibió influencias [11].

#### ANÁLISIS QUÍMICO

Se han extraído micromuestras de preparación y película pictórica en puntos seleccionados en la obra, aprovechando zonas dañadas. Los análisis identifican los materiales orgánicos e inorgánicos así como su disposición relativa y la naturaleza de los recubrimientos originales o añadidos, tanto barnices, como veladuras, estucos y repintes [12].

Los materiales identificados como originales de las obras se corresponden con aquellos usados en la época en la que se encuadra la producción de Bernabé de

Ayala. La preparación en ambas pinturas es la característica de la escuela sevillana del XVII, a base de tierras y carbonato cálcico. La capa de color presenta un amplio espectro de tonos tierra, azules, negro de huesos, carbón vegetal y colorante rojo orgánico. En cuanto a los materiales orgánicos, encontramos cola animal, que debe proceder del encolado de la tela y de las capas de nuevo aparejo, o nuevos estucos y el aceite de lino como aglutinante, en las capas de pintura e imprimación que es de tipo oleoso.

En la pintura de *San Roque*, se recogieron cuatro muestras: nº 1, rojo de la túnica del ángel; nº 2, fondo oscuro de la tierra; nº 3, azul de los montes y nº 4 azulado del cielo. En todas las muestras salvo en la nº 4 se observa la capa original más dos repintes superpuestos formados por la preparación y un estrato de color cada uno. En la muestra nº 4 sin embargo aparecen hasta cuatro capas de repintes diferenciadas sobre el original. Esto hace pensar que posiblemente el

estrato pictórico haya sido intervenido en su totalidad en dos ocasiones y localmente en otras dos.

El resumen de los materiales identificados es el siguiente:

En la pintura de *Santa Lucía*, se tomaron también cuatro muestras: nº 1, correspondiente al azul del celaje; nº 2, del rosado de la manga; nº 3, de una zona clara del manto color ocre y la nº 4, del pecherín azul. En esta última muestra se aprecia la superposición de esmalte y ultramar, procedimiento consistente en el bañado del color que permitía ahorrar en el uso de un pigmento tan caro como el azul ultramarino pero con el que se lograba un intenso tono azul. [13] También se ha detectado la presencia de resina de colofonia en las capas de barniz antiguo y ya completamente transformado a oxalatos.

El resumen de los materiales identificados es el siguiente:

## MATERIALES IDENTIFICADOS EN LAS MICROMUESTRAS

COLOR	PIGMENTOS/CARGAS		
BLANCO (OPACOS Y TRANSPARENTES)	ALBAYALDE	BLANCO DE BARIO	
	CARBONATO CÁLCICO	YESO	
AZUL	AZUL ESMALTE	AZURITA	
VERDE	VERDE DE CROMO		
AMARILLO	AMARILLO DE PLOMO Y ESTAÑO		
ANARANJADO	TIERRAS	MINIO	
ROJO	TIERRA ROJA	BERMELLÓN	COLORANTE ROJO ORGÁNICO
PARDO	TIERRA DE SOMBRA		
NEGRO	CARBÓN VEGETAL	NEGRO DE HUESOS	
MATERIALES ORGÁNICOS	COLA DE ORIGEN ANIMAL EN LAS CAPAS DE NUEVO APAREJO EN LAS QUE EL MATERIAL PREDOMINANTE ES YESO		
	ACEITE DE LINO EN EL RESTO DE LAS CAPAS		

## MATERIALES IDENTIFICADOS EN LAS MICROMUESTRAS

COLOR	PIGMENTOS/CARGAS		
BLANCO (OPACOS Y TRANSPARENTES)	ALBAYALDE	CARBONATO CÁLCICO	YESO
AZUL	AZUL ULTRAMAR	AZUL ESMALTE	AZUL DE COBALTO
VERDE	VERDE DE CROMO		
AMARILLO	AMARILLO DE PLOMO Y ESTAÑO	TIERRA AMARILLA	
ANARANJADO	TIERRAS		
ROJO	TIERRA ROJA	BERMELLÓN	COLORANTE ROJO ORGÁNICO
NEGRO	NEGRO DE HUESOS	CARBÓN VEGETAL	
MATERIALES ORGÁNICOS	COLA DE ORIGEN ANIMAL EN LAS CAPAS DE ESTUCO O NUEVO APAREJO		
	ACEITE DE LINO EN EL RESTO DE LAS CAPAS DE PINTURA		
	RESINA DE COLOFONIA EN LAS CAPAS DE BARNIZ		

## TRATAMIENTO

Tras los estudios previos realizados a las obras con objeto de conocer su técnica de ejecución y su estado de conservación, se definieron los criterios a emplear, así como el tratamiento más adecuado para devolverles su estabilidad. Esta intervención se inició con la limpieza superficial, procediéndose después al levantamiento de los estucos y repintes más gruesos. Durante esta operación aparecieron en zonas determinadas de la pintura de *San Roque* distintas capas superpuestas hasta llegar al estrato de color original, fundamentalmente dos tipos de estucos que se sobreponían y que certifican que la obra había sido sometida al menos a dos intervenciones de restauración, distintas y distantes en el tiempo. [14] Posteriormente, tras la protección previa de la capa pictórica y

la fijación general de los estratos de color y preparación, se desmontaron las obras de su bastidor y se eliminaron la suciedad y los residuos depositados. Se retiraron después las telas de reentelado procedentes de una intervención anterior, donde le fueron colocados injertos de tela, se limpiaron los restos de adhesivo en la tela original y se eliminaron los añadidos que presentaba el soporte de *Santa Lucía* [15].

En esta fase del proceso se pudo estudiar el estado de conservación del soporte por el reverso. Se trataba como se ha dicho, de telas con ligamento de tafetán, con una densidad de 12 cm de urdimbre por 16 cm de trama. Estos soportes originales presentaban numerosas roturas y lagunas que hicieron considerar la necesidad de que se reforzaran con la adhesión de una

nueva tela, tras realizar previamente un tratamiento específico. Se reforzaron las grietas con hilos impregnados en resina acrílica y parches de gasa de seda, al igual que en el caso de las pérdidas de soporte. Consolidado el soporte se procedió entonces a la adhesión a una nueva tela de similares características de la original utilizando la tradicionalmente llamada *Gacha Florentina*. Una vez concluido el reentelado, se realizó el montaje de las obras en nuevos bastidores de madera de primera calidad con dos travesaños equidistantes y paralelos, colocados en sentido horizontal [16].

La fase posterior consistió en la limpieza del estrato pictórico. Para retirar la espesa y oscurecida capa de barniz que cubría toda la superficie, se empleó una solución de disolventes adecuada

a las características de las resinas y repintes alterados, previamente probados en el test de disolventes. Al retirar la primera capa de barniz, muy oxidado, la diferencia cromática con la pintura original resultaba muy evidente. Así mismo, quedaron al descubierto todos los daños y alteraciones del estrato de color: repintes, acumulaciones, cuarteados y arrepentimientos. Se pudo ver entonces con más claridad un cuarteado generalizado, más amplio en los tonos claros y más menudo en los oscuros. Los repintes ocultaban parte de original, y en ocasiones también deformaciones producidas por golpes en el estrato pictórico y lagunas de soporte. También se apreciaron los desgastes de la capa pictórica, algunos donde se veía el color de la preparación y otros donde el desgaste llega a la tela, dejando visibles en superficie los hilos de la trama y la urdimbre.

Fue necesario la colocación de los injertos en las pérdidas de soporte original, fundamentalmente en todo el perímetro de las obras y en zonas con pérdidas puntuales que lo requerían, ajustándose al nivel del soporte original. Finalizado el proceso de limpieza y previo a la reintegración de color, fueron estucadas y enrasadas todas las lagunas de preparación para nivelarlas al estrato de color. La reintegración cromática se llevó a cabo en dos fases, una primera con procedimiento acuoso y, tras un barnizado general, una segunda fase de

reintegración de color con pigmentos al barniz, ejecutada con la técnica de *rigatino*. Por último se aplicó una pulverización de barniz de resina natural con la finalidad de proteger no sólo las reintegraciones de color sino también toda la superficie pictórica.

Los marcos también fueron sometidos a una intervención, comenzando por su desinsectación con gases inertes. Se procedió luego a su limpieza y a la impregnación de la madera con un producto desinsectante como tratamiento barrera contra ataques biológicos. Se consolidó el soporte tras lo cual se protegió la madera del reverso con resina acrílica. En el anverso se realizaron fijaciones puntuales de la preparación y del dorado y tras su limpieza se estucaron lagunas y se reintegró el color para finalmente aplicar una capa de protección (17).

#### ESTILO

Concluido el proceso de restauración, pudo apreciarse con mayor detalle y claridad la forma en la que las pinturas fueron realizadas. El estilo pone de manifiesto el espíritu zurbaranesco, particularmente en la composición y en el concepto de los volúmenes y pliegues del ropaje, seguramente porque ambos pintores trabajaban valiéndose de maniqués. Otro tanto sucede con el tratamiento de manos y rostros o de los tejidos, brocados y sedas barrocas cuya

riqueza y calidades recuerdan a las que pintaba su maestro.

Las diferencias se aprecian fundamentalmente en la realización técnica de la obra. El dibujo es seguro y la técnica ligera, mediante pinceladas con las que aplica delgadas capas de color que, al fundirse, produce la impresión de superficie lisa y sin texturas. El colorido es suave y delicado pero rico en matices, y está realizado con suaves transiciones, sin que abunden los vigorosos contrastes o los empastes característicos de Zurbarán. Estos rasgos se hacen particularmente visibles en los tonos claros del celaje y en los serenos paisajes del fondo. Las características de ambas pinturas ponen de manifiesto que, aunque reflejen la impronta de Zurbarán, fueron realizadas bajo la influencia del ambiente artístico sevillano de la segunda mitad del XVII, en el que destacaban pintores como Murillo o Valdés Leal. El estudio de la escuela artística sevillana, línea fundamental del programa de investigación del museo, en el que se suma, a la tradicional investigación histórica, el examen científico encaminado al conocimiento de la técnica que utilizaron sus artistas, permitirá sin duda ir avanzando en el conocimiento de los grandes maestros que la integraron pero también de la larga nómina de discípulos y seguidores que como Bernabé de Ayala, trabajaron bajo su influencia.

#### NOTAS

1. Ceán Bermúdez, A., 1880, IV, p.85.

2. *Ibidem*.

3. La primera atribución de esta obra a Ayala se debe a Soria, M. S., 1953, p. 25. Gaya Nuño, J.A., 1966, p. 219 también recoge dicha atribución y posteriormente Bernal Ballesteros le dedica un artículo en *Archivo Hispalense*, 1969.

4. González de León, F.

5. Guinard, P., 1960, p. 283. Hernández Díaz, 1972, p. 11.

6. Valdívieso, E., 1999, pp.170-171 y 2003, pp. 296-297, señala que no deben considerarse como originales del artista las numerosas obras que se le atribuyen, como las citadas en su monografía por A. del Castillo, 1950, pp. 9-93, ni las que Hernández Díaz señala en su artículo de 1972 salvo las situadas en la iglesia de Nuestra Señora de la Paz.

7. Hernández Díaz, 1978, pp. 165-166, figs., 14 y 15.

8. En la ficha de las obras de la iglesia de Nuestra Señora de la Paz en la fototeca del Laboratorio de Arte se señalan las medidas de 198 x 103 cm para ambos cuadros, ligeramente inferiores a las de los cuadros de museo, 220 x 110 cm.

9. En el lienzo de *Santa Lucía* se colocó un añadido de tela tipo tafetán 1x1, de 5 cm. de alto en la zona inferior, de mayor grosor que la original, compuesto por dos piezas, y en el de *San Roque* para el reentelado se emplearon dos trozos de tela más gruesa que la original, unidos por una costura en sentido longitudinal, y con nudos. La tela nueva llegaba hasta el límite del bastidor, por lo que hace pensar que esta operación se llevó a cabo sin ser desmontado de éste.

10. Los soportes se encontraban destensados y con abolsamientos sobre todo en la zona inferior. Alrededor de todo el perímetro se apreciaban las ondulaciones primarias del tensado y los orificios equidistantes que indicaban que anteriormente había estado clavado en otro bastidor de dimensiones más reducidas. Quizá fue en este momento cuando se redujeron las dimensiones del de *Santa Lucía*, para adaptarla a dicho bastidor.

11. Para la técnica de Murillo véase el reciente trabajo de Muñoz, V y De la Paz, F., 2009, pp. 154-185.

12. Se extrajeron un total de ocho muestras. El estudio de los materiales empleados en la ejecución de las obras fue realizado por ARTE-LAB, S.L. mediante las siguientes técnicas:

Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV. Tinciones selectivas y ensayos microquímicos.

Espectrografía infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR).

Cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS).

Microscopía electrónica de barrido-microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM - EDXS).

13. La aplicación del pigmento azul de ultramar como veladura sobre otro pigmento azul fue recomendado por los tratadistas, pues así se ahorra en un pigmento caro, extraído de una piedra semipreciosa, el lapislázuli. Pacheco no aprobaba el uso de estos azules bañados si no se hacían con ultramarino.

14. Las capas superpuestas eran: 1ª -capa de barniz superficial, 2ª -repinte, que por su comportamiento frente al disolvente, parece haber sido empleado óleo. 3ª -estuco rojizo. 4ª -estuco de color negro. 5ª -estuco de color original con algunas pérdidas que dejan ver la tela original.

15. En el lienzo de *San Roque* ésta tela estaba formada por dos piezas del mismo tipo unidas por una costura en forma de zig-zag. Esta costura en dirección longitudinal a la obra estaba realizada con un hilo grueso que provocaba relieve por el anverso. Esta unión se encontraba a 3 cms del borde del travesaño derecho del bastidor. En el lienzo de *Santa Lucía* se retiraron los estucos añadidos para aumentar las dimensiones hasta alcanzar las medidas de 200,5 x 105 cm. Se descubrió entonces la presencia de los orillos en el lateral derecho, visto desde el reverso, que se conservaban en buen estado salvo por las pérdidas provocadas por los clavos que sujetaron la tela al bastidor original. Las medidas máximas del soporte, libre de elementos extraños, son de 194 x104 cm.

16. Para evitar alabeados y deformaciones, y dar más estabilidad a la obra, se ha aumentado la sección de los largueros que forman el nuevo bastidor, siendo de 9cm.de ancho por 3 cm. de grosor. Las uniones de las piezas son a caja y espiga, existiendo un total de ocho ensambles donde se insertan las cuñas de cedrela que dan tensión a la obra.

17. En el caso del lienzo de *Santa Lucía*, las dimensiones originales de la obra son sensiblemente menores a las del marco, por lo que a la hora de montarla, se le han colocado a éste unas maría-luisas que sólo dejan ver la pintura original.

# APLICACIÓN DE TRATAMIENTOS DE DESINSECTACIÓN POR ANOXIA. ENSAYOS Y PROTOTIPOS

JOSÉ DOMÉNECH VÁZQUEZ Y ELENA HERNÁNDEZ DE LA OBRA Conservadores del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla  
SIERRA MUÑOZ MEJÍAS Restauradora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



Interior cápsula: aprovechamiento del espacio.



EL ATAQUE BIOLÓGICO ES UNA DE LAS CAUSAS DE DEGRADACIÓN MÁS PELIGROSA QUE PUEDE LLEGAR A AFECTAR A LOS BIENES CULTURALES.

## EN ESPAÑA, ES MÁS HABITUAL EL ATAQUE DE INSECTOS QUE DE MICROORGANISMOS.

### EL ATAQUE BIOLÓGICO

es una de las causas de degradación más peligrosa que puede llegar a afectar a los bienes culturales, ya que si no se detecta y trata a tiempo, sus efectos pueden llegar a ser devastadores al causar la destrucción irreparable de la materia en un breve periodo de tiempo.

Los agentes bióticos producen alteraciones de las propiedades físico-químicas y mecánicas de los objetos, así como importantes transformaciones en su aspecto físico. La intensidad del ataque dependerá de la composición de los materiales y de las condiciones ambientales a las que están sometidos. Los fondos museográficos son en gran parte de naturaleza orgánica, siendo especialmente sensibles por su alta higroscopicidad, en especial cuando están sometidos a niveles de HR elevados. Este factor, en combinación con otros como las altas temperaturas, la insuficiente ventilación, la falta de luz y/o la presencia de contaminantes ambientales, favorece el desarrollo de las plagas.

En España, es más habitual el ataque de insectos que de microorganismos. Las plagas más frecuentes y peligrosas son las provocadas por: termitas (Orden Isóptera), cucarachas (Orden Dictyóptera), pececillos de plata (Orden Zingentoma Thysanura), carcomas (Orden Coleóptera) y polillas (Orden Lepidóptera).

La preocupación por combatir el biodeterioido ha sido constante desde la antigüedad. Los procedimientos con sustancias biocidas tóxicas fueron concebidos inicialmente para luchar contra las plagas agrícolas y comenzaron a utilizarse sistemáticamente desde el siglo XIX, llegando a su máximo apogeo y desarrollo en el siglo XX. Los múltiples efectos perniciosos de estas sustancias, justifica su rápida sustitución por los tratamientos por anoxia en la industria alimentaria, al tratarse de un método más seguro.

Fue a principios del siglo XX cuando se inician las primeras investigaciones científicas sobre su aplicación en la

conservación de los cereales, lo que dio lugar a la aparición en 1918 de las primeras publicaciones centradas en este tema, concretamente las de Balley y Gurjar y la de Dendy.

Al tomarse conciencia del peligro que suponía el uso de los plaguicidas y tras el desarrollo de las investigaciones durante la década de los 50, el espaldarazo definitivo llegó con la creación en los años 80, de la Agencia de Protección Ambiental en EEUU, que autorizó la aplicación del nitrógeno y del dióxido de carbono en el tratamiento de los productos agrícolas.

Tras su consolidación en la industria alimentaria y después de los estudios realizados y publicados en 1973 por Kraemer, que analizaban su aplicación en archivos y bibliotecas, los integrantes de la comunidad museística, conscientes de las ventajas que ofrecía, comenzaron a plantearse la posibilidad de adaptar este tipo de tecnología a las necesidades del museo, iniciándose las investigaciones a finales de los años 70, fecha en la que aparece la publicación de Florian, la primera que analiza su aplicación en los museos. A partir de este momento los estudios se centraron en perfilar el método más efectivo, con tratados en los que se valora el tipo de gas más adecuado como los de Keith Store (1985) sobre el uso del dióxido de carbono o el de De Cesare (1990) sobre el argón, o los que realiza Mark Gilberg en colaboración con Jonathan Banks en el Australian Museum, que culmina con la publicación en 1989 del primer informe centrado en el control de las plagas en museos, en el que se evalúa la influencia de factores como la temperatura, los índices de HR, los niveles de oxígeno requeridos y el tiempo de permanencia en función de las especies. Paralelamente la Getty Conservation Institute trabajaba en el diseño de vitrinas herméticas con atmósferas anóxicas, destinadas a las momias reales del Museo del Cairo, publicando además en 1989, los estudios previos llevados a cabo por Valentín y Preusser, sobre la efectividad del nitrógeno y cuyas conclusiones definitivas se recogen en dos importantes

trabajos que la Getty publicó en 1993 y 1998 y en los que se sentaron las bases de los procedimientos que se siguen empleando en la actualidad.

Un hito importante dentro de la desinsectación con atmósferas transformadas con gases inertes fue la incorporación de los generadores de nitrógeno, que proporcionan un gran número de ventajas con respecto al uso de otros métodos. En la evolución y mejora de este tipo de equipos se han utilizado diferentes sistemas para filtrar el oxígeno y obtener un nitrógeno de alta calidad. En este sentido hay que destacar el proyecto Save Arts, desarrollado en 1978 y financiado por la Comisión Europea, (ENV4-CT98-0711) que validó el sistema Vexoxy® (Very Low Oxygen) que posee un complejo sistema de membranas de fibras poliméricas que generan un flujo de nitrógeno de alta pureza inferior al 0,2%. Otro paso decisivo fue la incorporación de la tecnología CMS/PSA (Pressure Swing Adsorption) con la que se trabaja actualmente, que hace pasar el aire por dos recipientes con un tamiz de carbón molecular de altísima calidad que absorbe durante un tiempo determinado las moléculas de oxígeno.

En los últimos años, se ha producido una rápida difusión de este tipo de tratamientos, convirtiéndose en el método de desinsectación utilizado en la mayor parte de instituciones museísticas de todo el mundo.

Por otro lado y como ya se adelantaba, las atmósferas transformadas con gases inertes, además de la desinsectación, tienen otras muchas aplicaciones en el ámbito cultural, ya que al eliminarse el oxígeno se imposibilitan los numerosos procesos de deterioro en los que éste se encuentra implicado, principalmente la oxidación que afecta a metales, tejidos, caucho y algunos tipos de plásticos, frenándose también la decoloración de los materiales. En este sentido el sistema se usa con éxito en el almacenamiento en contenedores estancos y en la exhibición dentro de vitrinas herméticas de objetos especialmente sensibles. Otra de las

EL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA IMPLANTÓ LA ANOXIA COMO PROCEDIMIENTO DE DESINSECTACIÓN EN EL AÑO 2004, CONVIRTIÉNDOSE EN PIONERA EN EL USO Y EXPERIMENTACIÓN DE LOS GENERADORES DE NITRÓGENO.



1. Generador Bora.  
2. Cápsula y generador Zefiro.  
3. Humectador.

aplicaciones es el secado de piezas procedentes de inundaciones ya que evita la oxidación de metales y la proliferación de microorganismos. Así también esta descrito su uso en la prevención de incendios en archivos y bibliotecas, mediante la ventilación con aire hipóxido en el que se sustituye un 5% de oxígeno por nitrógeno evitando así la ignición.

#### EXPERIENCIAS, ENSAYOS Y PROTOTIPOS

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla es una institución que desde sus orígenes ha sido consciente del enorme peligro que el biodeterioro supone para sus fondos, por lo que se ha implicado en la búsqueda de soluciones así como en la investigación y en la experimentación. Tras los inicios con los biocidas convencionales y vistos los efectos perniciosos sobre los bienes y el riesgo que suponía para las personas, la institución implantó la anoxia como procedimiento de desinsectación en el año 2004, convirtiéndose en pionera en el uso y experimentación de los generadores de nitrógeno CMS/PSA y ha ido experimentando con diferentes procedimientos y contenedores hasta culminar en el año 2010 cuando el Museo participó en varios proyectos de investigación con la empresa Clan Tecnológica experimentando un prototipo de contenedor de gran tamaño, procedente del ámbito sanitario, para su adaptación a las necesidades de los museos.

El museo cuenta además con un programa de desinsectación preventiva que se aplica sistemáticamente a todas las piezas que ingresan en la institución y de forma periódica a los fondos ya almacenados. También existen programas de colaboración con instituciones que no poseen la infraestructura necesaria para llevar a cabo este tipo de tratamientos en las colecciones que custodian.

El presente artículo se ha concebido como una guía eminentemente práctica basada en nuestra experiencia real obtenida a lo largo de años. Pretende ser, además, una reflexión sobre las ventajas e

inconvenientes de los distintos sistemas, sobre las necesidades y los problemas habituales que han ido surgiendo día a día, dando a conocer además las soluciones que hemos ido adoptando.

El Museo ha realizado, a lo largo de su historia, numerosos planes de desinsectación de sus colecciones para los que ha aplicado diversos procedimientos y técnicas que han ido evolucionando hasta hoy. Del uso de fumigantes químicos como el paradiclorobenceno en cámaras rígidas o recipientes sellados, abandonados por su alto riesgo de toxicidad, se pasó al uso de atmósferas transformadas con gases inertes como método más respetuoso con los materiales a desinsectar y con las personas que realizan el proceso. Desde que se implantaron estos últimos sistemas, se ha desinsectado el 30% de los fondos del museo, con una media de seis bolsas grandes o cámaras al año.

Como ya se ha recogido en numerosas publicaciones, el procedimiento consiste en la creación de ambientes artificiales en los que se ha eliminado el oxígeno casi por completo y ha sido sustituido por un gas inerte, generalmente nitrógeno o argón, de manera que se consigue el 100% de mortalidad de los insectos por anoxia en todas sus fases biológicas, y el decrecimiento de la actividad de los microorganismos (hongos y bacterias).

A partir del año 2004 el Museo comenzó a experimentar con gases inertes aplicados a los tratamientos de desinsectación, concretamente con nitrógeno que, por su abundancia en la atmósfera (78,1%) y su bajo coste, comparado con otros gases como el argón, resultaba más asequible ofreciendo los mismos resultados. En las primeras experiencias se utilizó, además de las bolsas tradicionales, una cubeta contenedora de plástico modificada de la siguiente manera: se instalaron tres válvulas para gas en lados opuestos, una de entrada en la parte superior y dos de salida en la inferior, con el fin de facilitar el proceso de barrido. Asimismo se abrieron ventanas junto a las válvulas permitiendo

EL MUSEO CUENTA ADEMÁS CON UN PROGRAMA DE DESINSECTACIÓN PREVENTIVA QUE SE APLICA SISTEMÁTICAMENTE A TODAS LAS PIEZAS QUE INGRESAN EN LA INSTITUCIÓN.



Piezas tratadas por anoxia.

la visualización del instrumental de control que mide las constantes de temperatura, humedad y concentración de oxígeno en el interior del mismo. El equipo por entonces constaba de: botella de nitrógeno de 10 litros a 200 atmósferas, manómetro, fluxímetro y un humidificador adaptados a la botella, además de una bomba de vacío, oxímetro, pinza termosellante de 30 cm. (medida que permite que una sola persona la maneje con comodidad y sin peligro), bobina de plástico impermeable al oxígeno (de polietileno termofundible, que se activa con calor por la cara interna) y cinco válvulas de gas con mecanismo de bola.

Posteriormente en el año 2005, se adquirió una nueva cubeta contenedora rígida de 1500 litros que permitía realizar el tratamiento de desinsectación a objetos de mayor tamaño y a más cantidad de piezas, lo que obligó al alquiler de una botella de nitrógeno de mayor capacidad (5.0 de 9.4 m<sup>3</sup>). Este contenedor estaba realizado con resina de poliéster reforzada con fibra de

vidrio, con los bordes internos romos, sin ningún saliente que impidiera el cierre hermético y se modificó incorporándole las válvulas y abriéndole una ventana en la tapa. Un mejor aprovechamiento del interior de la cámara, ayuda a reducir el tiempo necesario para conseguir el nivel de oxígeno del 0%, además de permitir introducir un mayor número de piezas. Para conseguir nuestro objetivo, recurrimos a la utilización de distintos sistemas para la compartimentación del espacio interno, como por ejemplo la introducción de cajoneras y/o elementos de relleno que ayudan a ocupar el espacio libre entre piezas como los globos inflados con nitrógeno, obteniéndose efectos satisfactorios. Para conseguir que la tapa cerrara herméticamente, se realizaron varias pruebas con plantillas de silicona y burlletes, siendo esta última con la que se alcanzó el mejor resultado. Finalmente se cerraba la unión, con una cinta americana o una de similares características, sellando todo el borde y extrayendo el aire



de la cámara con la bomba de vacío para mejorar su adhesión y garantizar su total estanqueidad. Asimismo, con el fin de evitar el traslado de las obras, se colocó la cámara sobre un soporte con ruedas para realizar los tratamientos in situ, evitando el movimiento de las obras desde las distintas áreas de reserva y sus posibles deterioros producidos por el mismo.

Dado que el gas de la botella sale a muy baja temperatura, al introducirse en la cámara produce un descenso brusco de la misma en su interior. Para evitar este problema probamos a colocar una estufa de uso doméstico en la zona inferior de la cámara. Sin embargo este calentamiento parcial no resolvió el problema de los cambios de temperatura y humedad, comprobándose finalmente que la inestabilidad producida por el nitrógeno se corregía disminuyendo el caudal de presión de la salida del gas a 5 litros por minuto. No debemos olvidar, cuando realicemos el proceso de desinsectación, que el caudal de entrada no debe incidir

## EL PROCEDIMIENTO CONSISTE EN LA CREACIÓN DE AMBIENTES ARTIFICIALES EN LOS QUE SE HA ELIMINADO EL OXÍGENO CASI POR COMPLETO Y HA SIDO SUSTITUIDO POR UN GAS INERTE.

directamente sobre zonas especialmente delicadas de los objetos.

Los principales inconvenientes del uso de las botellas son, por un lado, la baja temperatura de salida del gas y su influencia en la HR, y por otro, el riesgo de accidentes debidos, sobre todo, a la difícil manipulación por el peso y la altura de las botellas, el cumplimiento de una estricta legislación sobre botellas de gases comprimidos y la dependencia del suministro.

En cuanto al oxímetro utilizado, se ha empleado en el museo un modelo de bajo costo y de fácil manejo (*ToxiRAEIII*) que entre sus características presenta la visualización digital continua de la concentración del gas, el encendido y el apagado manual y varios tipos de alarma, una visual con LED rojo, otra sonora y con vibración incorporada.

Para evitar que se produzca un gasto excesivo de la pila del aparato, una vez introducido en el interior de la cámara, se eliminan las alarmas de vibración y sonora a las que antes hacíamos referencia. No obstante si hubiera alguna incidencia podríamos tomar la medición

en el exterior colocando otro oxímetro con un adaptador a la válvula de salida. En el caso de utilización de bolsas, su fácil acceso permite su encendido y apagado, presionando su interruptor desde el exterior. Para asegurarnos de que la toma de datos es fiable y que alcanzamos los niveles recomendados, es aconsejable situarla cerca de la válvula de salida donde se registran las peores condiciones.

El Museo adquirió en el año 2007 un generador nitrógeno, CMS/PSA *Bora*, que presenta numerosas ventajas con respecto a los sistemas anteriores. Una de las ventajas y seguramente la más importante es que solo proporciona un caudal de 0,5 litros por minuto, lo que ayuda a mantener en el interior del contenedor la estabilidad de la HR y temperatura.

Para obtener con este generador, el 99,9% de pureza del nitrógeno se necesita realizar una purga previa del caudal del gas durante un periodo mínimo de 20 minutos, para lo cual utilizamos una válvula con salida al exterior del edificio, manteniendo cerrada la destinada al proceso de barrido. Una vez alcanzada la pureza

requerida se cierra la válvula de purga y se abre la conectada a la cámara o bolsa, introduciendo el gas en el interior hasta alcanzar 0,0% de nivel de oxígeno.

Durante el año 2010 y en colaboración con la empresa Clan Tecnológica, se han realizado tratamientos de desinsectación con el nuevo modelo de generador de nitrógeno *Zefirus*, empleando en un primer momento cámaras y bolsas convencionales y experimentando después con el prototipo cápsula reutilizable *Zonair 3D*, creado originariamente para ser utilizado como hospital de campaña y otras áreas de salud, deporte, belleza, etc.

Las características de los generadores sean de un modelo u otro, son prácticamente iguales, pero hay que tener en cuenta que en el caso del *Zefirus* su peso aumenta considerablemente y también el flujo de gas, llegando a los 5 litros por minuto, por lo que debemos tener precaución en el espacio en que se realice el tratamiento, ya que al realizarse el barrido, se puede acumular mayor cantidad de nitrógeno en el ambiente, llegando a ser perjudicial para la salud.

GENERADOR DE NITRÓGENO	SISTEMA	PRESIÓN DE SALIDA	CAUDAL	PUREZA	TIEMPO DE PURGA
BORA	CMS/PSA	4-5 BAR	500CC/MIN.	>99.999%	20 MIN.
ZEFIRO	CMS/PSA	4-5 BAR	5000CC/MIN.	>99.999%	30 MIN.

Los generadores de nitrógeno presentan numerosas ventajas con respecto a las bombonas, permiten abaratar los costes, proporcionan independencia absoluta respecto de los proveedores, son de fácil manejo, transportables para tratamientos in situ, y además proporcionan un flujo continuo de gas lo que facilita la desinsectación de objetos de grandes dimensiones. Sus inconvenientes son, el ruido que produce el motor, el mantenimiento con el cambio de filtros (cada 4.000 horas), la revisión del silenciador (4.000 horas siguientes) y la general del servicio técnico (cada 24.000 horas).

En los casos en que se detecte una posible fuga de nitrógeno en la bolsa o que durante un tiempo (fin de semana) no podamos seguir el control del nivel de oxígeno, se puede realizar un barrido continuo de nitrógeno. Por precaución se recomienda que en estos procesos en los que mantengamos el generador encendido por un tiempo prolongado la válvula de salida, una vez abierta, se canalice hasta el exterior del edificio.

Otro factor a tener en cuenta, es la pérdida de humedad que se produce en el interior de la cámara o bolsa al introducir el nitrógeno, siendo necesario humidificar el flujo del gas. Existen en el mercado

numerosos modelos de humectadores, sin embargo en el Museo se optó por un prototipo de fabricación propia. Para su elaboración se utilizó un tarro de cristal comercial con capacidad de 1 litro, con boca ancha y de cierre hermético, a cuya tapa metálica se añadieron dos válvulas, una de entrada y otra de salida, a través de las cuales pasa el flujo de gas antes de introducirse en la cámara o bolsa.

Aprovechando las pruebas que se hicieron con la nueva cápsula reutilizable *Zonair 3D* se desinsectaron de forma masiva gran parte de la colección de textiles, así como otras piezas de grandes dimensiones.

En total se han realizado cinco pruebas con la cápsula hasta conseguir resultados óptimos. En todos los casos se ha realizado un control exhaustivo de los resultados, lecturas y observación directa.

En los experimentos se probó la estanqueidad de la cápsula y se estimó que sin presión en su interior, ésta se podría mantener aceptable. También, se realizaron las adaptaciones necesarias en su diseño para su utilización en el ámbito museístico. Así por ejemplo se llevaron a cabo cambios en la distribución de las aperturas, se acoplaron adaptadores para las válvulas y se intercaló el humectador antes descrito.

Los primeros resultados fueron positivos en cuanto al periodo de tiempo en que se alcanzó el 0,0% de oxígeno (10 días) y a que dicho nivel se mantuvo estable durante todo el periodo de tratamiento (20 días) en modo dinámico (barrido continuo de nitrógeno). Además se consiguió la estabilidad del nivel de HR (49-52%) haciendo pasar o no el nitrógeno a través del agua para procurar un valor lo más cercano posible al 50% de HR.

Sin embargo durante los ensayos de desinsectación se detectó que los registros de la temperatura arrojaban lecturas demasiado altas (27-32,5 C°) para lo que requiere la conservación de los BIC. Esto

nos llevó a seguir realizando pruebas para intentar lograr niveles aceptables.

Lo primero fue detectar qué parámetro era el que influía más significativamente en la subida de la temperatura. Se descartaron pronto causas como la incidencia de la temperatura del aire que absorbe el generador o la influencia de los 40° C generados por la turbina de refrigeración del motor y se llegó a la conclusión, tras realizarse varios experimentos, de que es la temperatura de la sala donde se encuentra la cápsula la que influye directamente en el interior de la misma. Este hecho obliga a situarla en una estancia con la temperatura controlada entre 20 y 25° C.

Aunque el uso de la cápsula *Zonair 3D* ha dado resultados satisfactorios en cuanto a que permite la desinsectación masiva de piezas, incluidas las de gran tamaño, y que posibilita su reutilización y su montaje in situ, a pesar de ello y de acuerdo con nuestras experiencias se sugirieron a los fabricantes las siguientes mejoras:

- Aligerar el peso de la estructura metálica que arma la cápsula y dejar sólo dos aperturas, de las cinco originarias, una lo más cerca posible a una de las esquinas superiores y otra diametralmente opuesta en la esquina inferior.

- Utilizar válvulas de gas normalizadas y compatibles con la métrica y calibre del

material usado hasta ahora para facilitar la reposición y compatibilidad del sistema. Se recomienda que estas válvulas se sitúen en las caras externas y en zonas accesibles para su manipulación.

- Bajar la altura de la ventana transparente de observación o bien proveerla de al menos tres bolsillos o soportes internos que permitan sostener los instrumentos de medida sin que dificulten su correcto funcionamiento.

- Resolver el problema del calentamiento del aire producido por la turbina de refrigeración del motor del generador de nitrógeno, ya que contribuye a elevar la temperatura de la sala, con la consiguiente repercusión en el interior de la cápsula.

Esperamos que nuestra experiencia sirva a otros museos para que puedan seleccionar el sistema de desinsectación por anoxia que más se adapte a sus necesidades y condiciones y que la inversión que realicen en este sentido sea razonable, adecuada y útil desde el primer día.

Aunque se ha avanzado mucho en este campo todavía queda camino por recorrer hasta conseguir el sistema óptimo para la erradicación de las plagas. Recomendamos pues, en este sentido, seguir trabajando y compartiendo las experiencias obtenidas en beneficio de todos.

## BIBLIOGRAFÍA

SELWITZ, C y MAEKAWA, S.: *Inert Gases in the Control of Museum Insect Pests. The Getty Conservation Institute*. 1998.

V.V.A.A.: *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura, arte*. Edición de Juan Carlos Rico. Ed. Sílex. Madrid. 1999.

V.V.A.A.: *MÉTODO SCCI. Varias aplicaciones con atmósferas transformadas, control de la actividad biológica y proyecto de almacenamiento de metales a largo plazo*. III Reunión Nacional de Restauradores de Bienes Culturales Arqueológicos. 1997.

V.V.A.A.: Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas. Diciembre 1994. Boletín 5:2.

Valentín, N. y García, R.: *El biodeterioro en el Museo*. Arbor CLXIV, 645. 1999. Págs.: 85-107.

Valentín Rodrigo, N.: *Análisis de biodeterioro. Infestación y su erradicación*. Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. N° 2. 2003. Págs. 177-188.

Valentín Rodrigo, N.: *Diseño y propuestas para el control y erradicación del biodeterioro. Microorganismos e insectos*. Jornadas Monográficas de Prevención del Biodeterioro en Archivos y Bibliotecas. Instituto del Patrimonio Histórico Español. 14-15 junio 2004.

V.V.A.A.: *La desinsectación de la madera revisión de los últimos sistemas*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2008.

Nørgaard Madsen C, Jensen G, Holmberg J: *Ventilación con aire hipóxico. Prevención de incendios para las colecciones de las bibliotecas*. Congreso Mundial sobre Bibliotecas e Información. Oslo, Noruega. 2005.

# LA BODEGA DEL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

MARÍA VENEGAS ORTIZ Conservadora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

## CUANDO SE ACCEDE

a la planta semisótano del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla se percibe un olor poco habitual en un museo, un olor que recuerda a algo y que cuando los visitantes pasan a la sala VI les hace exclamar: ¡Ah, ya decía yo que olía a vino, aquí hay una bodega!

Así es, esta zona muestra una bodega del Condado de Huelva como parte de un área de servicios que se abrió al público en la década de los 80 y que se concibió como un área de descanso que englobaba las salas de audiovisuales, la bodega y el bar, una tienda y aseos. Mientras que la bodega siempre ha constituido un atractivo, las salas de audiovisuales se han utilizado de forma intermitente, la tienda estuvo poco tiempo en funcionamiento y el bar nunca se llegó a abrir. En los últimos años, sin embargo, se ha recuperado la función de área de descanso de este espacio con la habilitación de asientos para el público, la instalación de máquinas expendedoras de bebidas y la puesta en marcha de las dos salas de audiovisuales, una con proyección continua de documentales etnográficos y la otra para la visualización de elementos de apoyo a los talleres didácticos.

La bodega del Museo es un ejemplo de este tipo de instalaciones en Andalucía, región por excelencia de vinos generosos y de postre, procedentes de uvas como la *Palomino* en Jerez y la *Zalema* en Huelva, que permiten la elaboración de apreciables vinos de aperitivo, de buen carácter y agradable aroma floral.

La zona del Condado de Huelva es una de las grandes zonas históricas vitivinícolas. Ya antes del siglo XVI la mayor parte del vino que se consumía en Sevilla procedía de la zona, y desde allí se exportaba a Inglaterra y los Países Bajos. En el S. XVIII el traslado a Cádiz de la Casa de la Contratación, que lleva a la decadencia del puerto sevillano, y el florecimiento de las bodegas de Jerez, traerán consigo un espectacular descenso en las exportaciones del Condado y la imposición de la hegemonía jerezana. Pese a ello, en el S. XIX se produce un nuevo auge de la comarca, incrementándose en ella las tierras dedicadas a viñas y exportándose

muchos vinos a Francia. A comienzos del siglo XX el centro vitivinícola comarcal se desplaza desde Moguer a la zona de la Palma, Bollullos y Almonte.

Hoy, la zona amparada bajo la denominación de origen abarca unas 18.000 Ha. de viñedo y 17 municipios, entre los que se encuentran Niebla, La Palma, Bollullos, Almonte, Bonares, Moguer, Rociana, Villalba, Manzanilla, Beas, Chucena, San Juan del Puerto, Trigueros, Villarrasa y Cartaya.

Tal vez sea en esta zona del Condado donde se ha conservado mejor los procedimientos artesanales de crianza, pero junto a ellos se han desarrollado nuevas técnicas industriales para la elaboración de vinos de mesa de baja graduación alcohólica.

Las bodegas del Condado de Huelva, como todas las andaluzas, muestran características diferentes a las del resto de España, es decir, se trata de bodegas no subterráneas sino instaladas en espaciosas naves, para que la aireación sea máxima, formando andanas o filas de bocoyes apilados, con pocos y altos ventanales, para que la luz sea tenue y tamice la claridad exterior, con objeto de no interferir los cambios que están teniendo lugar en los depósitos, suelo de tierra para guardar la humedad y orientación adecuada para beneficiarse de los vientos favorables y protegerse de los perjudiciales.

En el caso de la del Museo se trata de una bodega artesanal de dos andanas, aunque la mayoría de las bodegas suelen tener varias más. Las de arriba se llaman *criaderas* y la de abajo, la del suelo, *solera*. Esta disposición es habitual en el sistema de crianza llamado *de soleras*, por el que se realiza prácticamente toda la producción andaluza y que consiste en el proceso siguiente: después de la vendimia y una vez que las uvas han sido prensadas se obtiene el llamado "mosto de yema", que se traslada a las bodegas y se deposita en las botas o bocoyes, que se fabrican siempre con madera de roble americano, madera porosa que permite que el vino "respire". Allí es donde comienza la fermentación y

donde el vino sufre un primer proceso de añejamiento de al menos un año. Cuando el vino es clasificado por los catadores y los enólogos, puede introducirse en el sistema de soleras siempre en los bocoyes de la fila más alta para ir pasando poco a poco a los de las filas inferiores para ir reponiendo las mermas. El protocolo es el siguiente: el vino para el consumo sólo se extrae de la fila inferior, de la solera, y de cada bocoy nunca más de su tercera parte. Este volumen es sustituido por el vino procedente del bocoy de la primera criadera, un tercio de cuyo contenido es trasvasado a los bocoyes de la solera, para reponerla. A su vez, un trasvase del mismo tipo tiene lugar de la segunda a la primera criadera, y así sucesivamente, siendo en los bocoyes de la fila más alta donde entra, como decíamos, el nuevo vino.

Ello conlleva que los vinos no tienen años, puesto que no envejece cada cosecha independientemente, por lo que tampoco existen calidades diferentes de un mismo vino dependiendo de las características del año.

Todo este proceso es llevado a cabo por una serie de especialistas que poseen los saberes, las técnicas y los conocimientos tradicionales y científicos para realizar su trabajo y que van pasando de una generación a otra.

En las bodegas del Condado era frecuente encontrar un tabanco o pequeña taberna como la que se halla situada al fondo de esta sala del Museo. Estaba formada por un castillete de medias botas rellenas con distintas calidades de vino y un mostrador en el que se despachaba a granel o se degustaba directamente en medio de animadas tertulias.

El vino que se cría en los bocoyes del Museo procede de uva *Zalema*, especie típica del Condado, a partir de la cual se elabora un mosto que, tras la primera fermentación, se aclara y tiene un aspecto y una graduación parecida a la del *fino*, pero con un sabor característico que lo diferencia de él. Recibe el nombre de *Solera del Condado* y como el *fino*, la *Solera madura*, evoluciona de modo natural hacia un *Oloroso seco* tras una fermentación oxidante y lenta. Gana

LAS BODEGAS DEL CONDADO DE HUELVA NO SON SUBTERRÁNEAS, SINO QUE ESTÁN INSTALADAS EN ESPACIOSAS NAVES PARA QUE LA AIREACIÓN SEA MÁXIMA.



EN LAS BODEGAS DEL CONDADO ERA FRECUENTE ENCONTRAR UN TABANCO O PEQUEÑA TABERNA COMO LA QUE SE HALLA SITUADA AL FONDO DE ESTA SALA DEL MUSEO.

## NO ES UNA BODEGA DEDICADA A LA CRIANZA PERO SÍ SE VAN REPONIENDO LAS PÉRDIDAS DE VINO QUE SE PRODUCEN TANTO POR EVAPORACIÓN COMO POR CONSUMO.

cuerpo y alcohol y se oscurece sin perder la transparencia.

El *Oloroso del Condado* ha sido envejecido en nuestra bodega durante unos diez años, ronda los 17º y posee un aroma tan potente que, como decíamos, se percibe en toda la planta semisótano del Museo.

Es un vino que, por su alta graduación, debe tomarse con moderación y admite bien ser acompañado con pequeños aperitivos como los altramuces o los frutos secos.

La bodega del Condado de Huelva fue adquirida al bodeguero de Bollullos del Condado Santiago Villarán, quien se encargó de su montaje y de su mantenimiento, controlando el envejecimiento de los 18.000 litros de vino de la zona que contienen sus bocoyes. El bocoy que se utiliza en esta zona, es un poco mayor y más panzudo que la *bota* usada en las bodegas de Jerez y es un tipo de contenedor que está desapareciendo, sustituyéndose progresivamente por la *bota jerezana*.

Estos bocoyes, de roble americano, contruidos con duelas de antiguos contenedores para aprovechar la madera curada, llegaron al Museo vacíos pero ya envinados tras pasar un tiempo con vino del año.

Las operaciones de instalación y llenado de vino no se vieron privadas de dificultades que llevaron al deterioro de los bocoyes.

En aquellos momentos, en los años ochenta, se preveía que la contratación para poner en marcha la zona de servicios de bodega-bar se haría en seguida. De hecho, los bocoyes no podían permanecer vacíos mucho tiempo porque la madera podía empezar a abrirse. Sin embargo, por diversas circunstancias, la contratación no salió. El paso siguiente, por tanto, fue dirigido a evitar el deterioro de los depósitos llenándolos de agua y añadiendo un conservante para que el agua no se estropeará. Pero transcurrió demasiado tiempo y el agua se corrompió, lo que obligó a sacarla con una bomba y tirarla. A partir de ahí los bocoyes quedaron a merced de las inclemencias de las condiciones climáticas. Así se quedaron un tiempo, hasta que las duelas se aflojaron y comenzaron a deshidratarse y a presentar ataques de carcoma.

Ante esta situación, a finales de los noventa, el Museo comunicó a la Dirección General de Instituciones de Patrimonio Histórico la urgencia de actuar proponiendo dos posibilidades: o bien realizar un tratamiento de desinsectación con gas inerte o bien reparar los bocoyes, reponer las duelas picadas y llenarlos de vino. Debido a las pocas posibilidades del Museo en aquellos momentos para poder llevar a cabo una desinsectación de tal magnitud, unido al hecho de que tenía que ser realizada por una empresa externa y a que más tarde podría volver a presentar ataques de insectos —cosa que nunca ocurre con el vino—, se decidió adoptar la segunda propuesta, que además resultó ser más económica.

El mismo bodeguero onubense al que se compró la bodega se ocupó de las reparaciones y del control, durante tres años, de las pérdidas de vino provocadas por las nuevas duelas todavía no convenientemente hinchadas.

El vino del Condado se convirtió, por fermentación oxidante, en *Oloroso*. Cuando éste quedó estabilizado, para evitar que se estropeará y se avinagrara, se procedió a una labor de homogeneización, añadiendo a todos los bocoyes vino de más alta graduación, hasta llegar a los 17º.

Una vez así, la bodega y su vino no necesitan más cuidados, tan sólo hace falta ir reponiendo las mermas. El vino que se va añadiendo, aunque no tiene la misma calidad, se uniforma y toma la madre del vino preexistente, que en este caso ronda los diez años, como ya hemos apuntado.

En el proyecto primero se contemplaba también la posibilidad de criar vino en el Museo, razón por la cual se construyó bajo los bocoyes un rehundido que puede rellenarse de albero y que permite ser regado y subir la humedad ambiente que se necesita. Hubiera sido interesante llevar a cabo esta experiencia para ver si realmente se podía realizar esta crianza y comprobar qué vino daba, ya que cada lugar, como es sabido, proporciona un vino diferente según sus características.

Aún quedando sólo como una bodega de maduración es una instalación significativa de un oficio, unas técnicas y una costumbre milenaria, como lo son, de igual forma, las

habilidades y conocimientos, es decir, los mecanismos mediante los que un recurso natural se transforma en un bien cultural.

La presencia de una instalación de estas características en un museo etnográfico sólo podría tener una significación completa con su uso. Como hemos apuntado, no es una bodega dedicada a la crianza pero sí se van reponiendo las pérdidas de vino que se producen tanto por evaporación como por consumo. En los últimos años, con motivo de la celebración de la "Noche Larga de los Museos" en sus tres ediciones, el Museo ha invitado a sus visitantes a una copa de este *Oloroso* acompañado de altramuces, actividad que se completó con la proyección de un documental sobre el vino en la sala de audiovisuales contigua a la bodega y con un folleto explicativo sobre la bodega y el vino del Condado de Huelva. Esta actividad ha tenido muy buena aceptación entre los asistentes y pone de manifiesto lo interesante de incluir en el Museo un servicio de bar donde poder degustar dicho vino. Se completaría así el proceso de transformación de la uva en vino y su consumo, y se transmitiría una costumbre tan arraigada en nuestra sociedad como es la de beber vino, no como una necesidad fisiológica sino como un fenómeno que favorece la comunicación social.

La cultura del vino, la viticultura y la viticultura constituyen tradiciones de los hombres que han sobrevivido a los cambios de la Historia y que continúan siendo un referente para la identidad de los pueblos como patrimonio cultural.

### BIBLIOGRAFÍA

JOHNSON, Hugh: *El vino. Atlas mundial de vinos y licores*. 2ª ed. Barcelona: Blume, 1981.

MARCOS ARÉVALO, Javier (Ed.): *Las Culturas del Vino*. Sevilla: Signatura Demos, 2005.

PEYNAUD, Emile: *Enología práctica. Conocimiento y elaboración del vino*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa, 1984.

VV.AA.: *El Gran Libro del Vino*. Barcelona: Blume, 1971.

VV.AA.: *Guía de los vinos y Bodegas de España*. Barcelona: Folio S.A., 1984.

# EN EL BAÑO

## AUTOR: ÁNGEL DÍAZ HUERTAS

### MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

PABLO GARCÍA CASADO Director de la Filмотeca de Andalucía



ESTA MUJER ES UN CUERPO EXTRAÑO, UNA INTRUSA QUE SE HA COLADO EN LA ESCENA.

“LOS ZAPATOS SON DE una curva excesiva. De un brillo que no es de domingo para ir a misa. Parecen más bien preparados para el baile, para la copa compartida, para la risa de chal contra el escote. Están en medio de la estancia, barcas en naufragio, esperando volver a unos pies delicados que le den un rumbo, un sentido a su quehacer. Si fuese la noche excesiva, la noche del reencuentro, la noche de las nubes de ginebra, los zapatos estarían en las escaleras, o en los adoquines de cualquier calle, botín de guerra para soldados de reemplazo. Pero ahí están,

testigos y mudos, con la horma hecha a esos pies que ahora rozan la tela de una prenda ligera.

Hay un orden en todo el cuarto, el de alguien capaz de detener la vorágine y poner un toque de color a la entropía. Alguien desde un pulcro cristianismo ha desecado las flores, ha limpiado la loza y la mantiene como signo heredado de pureza. Por eso, esta mujer es un cuerpo extraño, una intrusa que se ha colado en la escena, alguien que viene a romper el equilibrio. ¿De dónde llegó y cómo lo hizo? Nada de eso se cuenta en este

lienzo; lo que importa es lo que oculta, lo que no se hace explícito.

Sabemos, eso sí, que ha tenido tiempo de pintarse los labios y recogerse el cabello. Sabemos que adoptará un gesto clásico, burgués, que podrá mirar a los ojos de la gente. Nada en el exterior hablará de una quiebra, de una falla moral; hay una seguridad íntima en su forma de vestirse que nos aleja del territorio de pecado. No hay un Nabokov detrás de este dibujo optimista de mañana de domingo. Tan sólo esos zapatos, dispersos en la escena, esa curva excesiva que nos invita a la fiesta y a todo su cuerpo”.

# EXPOSICIÓN “CÁDIZ Y HUELVA, PUERTOS FENICIOS DEL ATLÁNTICO”

EDUARDO GARCÍA ALFONSO Y  
MARÍA DOLORES LÓPEZ DE LA ORDEN Comisarios de la exposición

## EN PRIMER LUGAR

queremos tener un recuerdo para Francisco del Río (d.e.p.), alma mater del proyecto, quien puso en él toda la ilusión y confianza que llevaron a hacerla realidad, y quien siempre confió en nosotros y nos apoyó en todo momento.

El Patrimonio Histórico de origen fenicio que conserva Andalucía es uno de los legados más singulares de la Comunidad Autónoma no solo por su originalidad y carácter singular, sino también por su escasez en el conjunto de las tierras ribereñas del Mediterráneo y del Atlántico. El carácter comercial y navegante de este pueblo les llevó a establecerse en zonas muy concretas, donde sus vestigios han sido localizados por la moderna arqueología. De ahí que los restos materiales fenicios solo aparezcan, además de en la madre patria libanesa, en lugares de Chipre, Sicilia, Túnez, Cerdeña, Ibiza y la fachada costera mediterránea y atlántica de la Península Ibérica y el Magreb, aunque su comercio alcanzó un radio de acción mucho más amplio.

El interés por los fenicios experimentó un enorme auge a raíz de la gran exposición organizada en el Palacio Grassi de Venecia en 1988, patrocinada por el gran patriarca de la FIAT Giovanni Agnelli. El éxito de público de *I Fenici* y la edición del monumental catálogo en varias lenguas animó a los responsables a promover otras exposiciones similares dedicadas a otros pueblos de la Antigüedad, como los griegos occidentales (1996) y los celtas (2001). La exposición del Palacio Grassi, irreplicable por su coste, convirtió, a los fenicios en los protagonistas de una nueva moda. Antes siempre marginados en favor de los “grandes protagonistas” de la Antigüedad, los fenicios se convirtieron de pronto en uno de los ejes esenciales de la historia del Mediterráneo. Esto solo podía suceder en Italia, país donde se había creado una primera Cátedra de Arqueología Fenicia y Púnica, ocupada inicialmente por el recordado Sabatino

Moscati y fundado el Instituto de la Civilización Fenicia y Púnica en Roma. Desde esta institución se promovió la primera y, hoy por hoy única, revista científica dedicada monográficamente a esta cultura: la *Rivista di Studi Fenici*, cuyo número uno vio la luz en 1973. Igualmente, serán los investigadores italianos los que impulsen inicialmente la celebración de los Congresos Internacionales de Estudios Fenicios y Púnicos, que tuvieron a Roma como sede de sus dos primeras ediciones (1989 y 1987).

España y Andalucía se incorporaron pronto a esta verdadera “feniciomanía”. Consecuencia de ello fue el impulso que recibió la investigación arqueológica en nuestro país a partir de la década de 1980. En el caso andaluz los proyectos estrella del mundo fenicio fueron el Castillo de Doña Blanca (Cádiz) y el Cerro del Villar (Málaga), que pusieron las bases para un conocimiento más profundo del fenómeno colonial, al tiempo que el caudal bibliográfico aumentaba considerablemente. Al tiempo que progresaban estos proyectos de investigación, la Península Ibérica iba alcanzando cada vez más un reconocimiento fuera de nuestras fronteras como uno de los puntales principales de este área de conocimiento, lo que impulsó la celebración en Cádiz del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos (1994). Sin embargo, estos avances en la investigación no encontraron su debida plasmación a nivel del gran público, con un programa de difusión que sacase de los cenáculos de los especialistas las grandes novedades que se estaban produciendo en nuestra comprensión de esta civilización. Solo las actuaciones individuales y aisladas de algunos Museos que poseían colecciones fenicias (Cádiz, Huelva, Almuñécar) hicieron llegar tímidamente a la sociedad estos nuevos planteamientos. Síntoma de este estado de cosas puede encontrarse en muchos libros de texto de educación primaria y secundaria



ANTES SIEMPRE MARGINADOS EN FAVOR DE LOS "GRANDES PROTAGONISTAS" DE LA ANTIGÜEDAD, LOS FENICIOS SE CONVIRTIERON DE PRONTO EN UNO DE LOS EJES ESENCIALES DE LA HISTORIA DEL MEDITERRÁNEO.

En página izquierda: Estatuilla de Melquart. Procedente de Santi Pectri. Museo de Cádiz. En esta página:  
1. Copa Con Comastas. Museo de Huelva. 2. Collar de oro y cornalina de la necrópolis de Cádiz. 3. Jarro Zoomorfo. Museo de Huelva.  
4. Grafito de Doña Blanca. Museo de Cádiz. 5. Escarabeo del ajuar del sarcófago femenino. Museo de Cádiz. 6. Colgante de oro. Museo de Cádiz.



o en obras de más amplio alcance de historia local y regional, donde los fenicios no consiguieron librarse de los tópicos de la historiografía más rancia.

Para que se pudiese ver una exposición monográfica sobre los fenicios en España tendríamos que esperar hasta el año 2000, cuando se inaugura Argantonio, rey de Tartessos, que pasó por Sevilla, Madrid y Valencia. El hilo argumental fue la vinculación del primer "Estado" peninsular que recogen los textos clásicos con la presencia colonial en general, y fenicia en particular. Aunque, como en otras ocasiones, se desaprovechó una excepcional oportunidad de conectar el ámbito estrictamente ibérico con el resto del Mediterráneo. Esta conexión

internacional sí la encontramos en otras exposiciones sobre los fenicios celebradas fuera de nuestro país, con objetos de diferentes ámbitos geográficos (incluyendo el español), que permitieron ofrecer una imagen de una cultura a la vez unificada, pero diversa. Nos referimos a las muestras Hannibal ad portas (Museo de Karlsruhe, 2004) y Le Méditerranée des Phéniciens (Instituto del Mundo Árabe, París, 2008).

En 2008 las entidades bancarias Cajasol y Sa Nostra propusieron la organización conjunta de una exposición sobre los fenicios y el Mediterráneo. En el año 2010 Cajasol decidió retomar el tema en solitario y propuso al Museo de Cádiz y al Museo de Huelva llevar a cabo dicha exposición, aunque de menor extensión

y coste más reducido a tenor de la coyuntura económica existente en esos momentos. Del acuerdo surgido entre la entidad bancaria y las dos instituciones museísticas andaluzas surge la idea de montar la exposición "Cádiz y Huelva. Puertos fenicios del Atlántico" que se pudo contemplar en Cádiz, Huelva y Sevilla entre julio de 2010 y julio de 2011.

Creemos que el título sintetiza el contenido global de la exposición y a la vez suena como algo muy conocido, la cultura fenicia, pero también sugiere novedades, lo que provocó una gran expectación y animó a visitarla. Esa novedad radica en el contexto atlántico a que hace referencia. El hecho de que la antigua Fenicia se sitúe en el Mediterráneo, donde se ubica el actual





Vista de la exposición.

ESA NOVEDAD RADICAL EN EL CONTEXTO ATLÁNTICO AL QUE HACE REFERENCIA.

Líbano, y en este mismo mar se encuentren Cerdeña, Cartago, Ibiza y otros puntos de primera importancia, ha provocado que las exposiciones realizadas hasta ahora se hayan ceñido principalmente a los fenicios y el Mediterráneo.

La exposición se dividió en cinco ámbitos: LA AVENTURA FENICIA, EL PUEBLO DE LA PÚRPURA, CIUDADES, PUERTOS Y ALDEAS: LAS ACTIVIDADES PRODUCTIVAS, BAJO LA PROTECCIÓN DE LOS DIOSES y EL ÚLTIMO VIAJE.

Estos ámbitos se subdividieron a su vez en otros más específicos, como LA AVENTURA FENICIA, EL ALFABETO, EL PUEBLO DE LA PÚRPURA, LOS SANTUARIOS, o EL ÚLTIMO VIAJE, por citar solo algunos.

De esta manera estructuramos el discurso expositivo para favorecer su entendimiento y comprensión por parte del visitante. Esta estructura de los conceptos permitió

distribuir los objetos expuestos en conjuntos, en grupos, y junto con los textos explicativos, que eran claros y concisos, se consiguió un discurso expositivo ordenado y de fácil comprensión para los que visitaron la muestra. Los diversos espacios en que se dividió la exposición sirvieron al visitante para saber qué se contaba en cada uno, tener un conocimiento de conjunto y seleccionar luego el que más le interesara. De ello creemos que dependió que la exposición tuviera el éxito que obtuvo.

En esta muestra se expusieron piezas ya conocidas e imprescindibles relacionadas con este tema, pero lo que nos propusimos también fue dar a conocer objetos que habían salido a la luz recientemente, procedentes de excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Cádiz y Huelva. Esto resultó muy interesante ya que la exposición trató sobre un tema muy conocido, del que se ha hablado y escrito

mucho y que constituía el hilo conductor, y de algo que aún no se conocía y que proporcionó nueva información. Así por ejemplo se pudieron ver los ajueres de las tumbas halladas en Los Chinchorros y la calle Mirador de Cádiz, o los hallazgos de la calle Méndez Núñez o de Ayamonte en Huelva, por citar solo algunos ejemplos.

Creemos que la exposición cumplió con la finalidad para la que fue organizada, la de suscitar curiosidad hacia nuestros orígenes fenicios, apoyándose en la atracción de los objetos expuestos, objetos que fueron utilizados y formaron parte de esa cultura tan importante para nosotros como es la fenicia.

# EXPOSICIÓN “LA CARTUJA, MUCHO MÁS QUE LOZA”. MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ Directora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



Panel de azulejos. Loza fina a molde estampada, pintada a mano y vidriada. Entre 1907 y 1920.

## LA MAYORÍA DE LOS ANDALUCES NO NECESITA MIRAR EL SELLO LOCALIZADO EN EL SOLETO DE ALGUNOS PLATOS, FUENTES Y SOPERAS, PARA IDENTIFICAR RÁPIDAMENTE LAS PIEZAS DE LA CARTUJA DE SEVILLA.

### EL MUSEO DE ARTES

y Costumbres Populares dedica una exposición temporal a la producción cerámica de la fábrica Pickman-La Cartuja (del 14 de febrero hasta finales de abril 2012). Dicha empresa ha permanecido en funcionamiento de manera continuada desde su creación en 1841 con ligeras interrupciones en las últimas décadas y, por méritos propios, es parte del patrimonio etnológico e industrial de nuestra Comunidad Autónoma.

No somos conscientes de la importancia y de la singularidad que supone que una empresa andaluza, aunque de origen inglés, haya perdurado tantos años y haya generado el patrimonio, material e inmaterial, que nos ha deparado Pickman. Muchas otras fábricas de cerámica retomaron una tradición artesanal y dieron el salto a la producción de carácter industrial en España y Europa pero de todas ellas, solo se conserva en activo y con gran parte de su historia conservada, La Cartuja.

La mayoría de los andaluces no necesita mirar el sello localizado en el soleto de algunos platos, fuentes y soperas, para identificarlas rápidamente como piezas de La Cartuja de Sevilla. Es natural que esta marca y algunos objetos que les son característicos sean tan conocidos y familiares para personas de distintas edades, lugares de origen, situación económica y social, nivel de formación, de extracción urbana o rural, etc., si tenemos en cuenta su larga historia y que sus productos se vendieron en toda España y fuera de ella. Las piezas de Pickman-La Cartuja han vestido las mesas los días señalados, los tocadores y los aseos, han decorado los chineros, patios y zaguanes, han sido la estrella de los ajuares de novia y objeto de deseo en las herencias.

Cualquier empresa cuenta con una serie de activos, la mayoría de ellos mensurables y que pueden variar en el

tiempo, pero pocas pueden presumir de contar con uno tan poderoso como éste. La cerámica de La Cartuja forma parte de nuestros recuerdos de momentos especiales vinculados a personas que ya no están con nosotros, y ese valor añadido no podía pasar desapercibido a los distintos propietarios que se han hecho cargo de la empresa.

Las piezas de La Cartuja son y fueron en primer lugar un bien de consumo, independientemente del interés patrimonial que hoy en día tienen. Como cualquier otro bien de consumo, está sujeto al juicio del consumidor que evalúa su calidad, funcionalidad o diseño pero, como muy bien saben los publicistas, éstas no son las únicas cuestiones que están en juego. Junto con esos aspectos materiales y objetivos, los bienes de consumo también están imbuidos de valores añadidos que son más sutiles y algo más difíciles de modificar y que juegan un papel muy importante en el éxito o fracaso de las estrategias empresariales y comerciales. Esos valores se formalizan en lo que llamamos imagen de marca y depende de factores muy diversos: el precio, la disponibilidad, las vías de comercialización y sobre todo, la asociación entre los objetos y las personas que los usan. Así consideramos que ciertos objetos dan y reflejan prestigio, exclusividad, buen gusto, personalidad, innovación, y muchos otros valores incluso los de tipo identitario. Un bolso de Gucci, un reloj Patek Philippe, un vestido de Dior, un coche Aston Martin no son vistos como otros bolsos, coches o relojes en razón de su factura y buen funcionamiento, ni siquiera necesitan parecer bonitos para ser deseados.

Las clases privilegiadas urbanas encumbraron las vajillas de la Cartuja y al cabo de pocas décadas, también las familias más modestas quisieron emularlas y participar un poco del prestigio asociado a la marca. Para ellas, la fábrica diversificó su producción

para cubrir esta incipiente demanda con productos menos exclusivos pero también más económicos anticipándose a la estrategia actual de muchas marcas que ofrecen líneas de perfume o de gafas para aquellos que quieren disfrutar del logotipo pero no pueden acceder a los productos estrella.

Para bien o para mal, la cerámica de La Cartuja, especialmente la producción histórica, parece estar fuera de la consideración estética y funcional, de si nos gusta o nos disgusta, de si es práctica o no. Es posible que la técnica gastronómica de algunos cocineros de prestigio sea impecable y sus preparaciones sean el máximo ejemplo de la perfección y la excelencia pero es seguro que para muchas personas esos platos no superan a los de sus madres o abuelas, especialmente cuando éstos ya no se pueden degustar y lo que nos ha quedado es el recuerdo.

Todas estas reflexiones pueden parecer fruto de un punto de vista nostálgico y emocional. Nada más alejado de la realidad. Si algo nos ha enseñado la etnología es que estos factores de carácter ideológico forman parte de lo que las cosas son y significan para las personas y que despreciar ese significado no es garantía de rigor científico y análisis objetivo sino todo lo contrario, supone más bien hacer una lectura sesgada e incompleta de los fenómenos culturales que provoca que las conclusiones y las acciones que se derivan de ellas no sean lo certeras y efectivas que debieran ser.

El legado de la fábrica de cerámica La Cartuja es un recurso patrimonial de primera magnitud que apenas hemos empezado a descubrir. El interés no se agota aquí. Las colecciones, sean del tipo que sean, no llevan grabado en su ADN que deban ser analizadas desde un único punto de vista. La condición de colecciones históricas, artísticas, industriales, etnográficas, etc., está más en los ojos del



1. Aguamanil y palangana. Loza moldeada y estampada. Entre 1900 y 1980.
2. Mesa Caña y loza fina a molde, decorada con cloisonné y vidriada. Finales del siglo XIX.
3. Fuente de loza blanca que corresponde a la forma "Ochavada", que decora su fondo con una estampación en color negro en la que se representa una vista de la ciudad de Sevilla, tomada desde la calle Betis. Loza fina a molde, estampada y vidriada. 1952.

4 y 5. Vistas de la exposición.



Panel de azulejos. Loza fina a molde, pintada a mano. Entre 1900 y 1920.

LAS PIEZAS DE LA CARTUJA SON Y FUERON EN PRIMER LUGAR UN BIEN DE CONSUMO, INDEPENDIEMENTE DEL INTERÉS PATRIMONIAL QUE TIENEN.

investigador que se acerca a ellas que en los objetos en sí mismos.

La producción de la Cartuja ha sido vista frecuentemente desde el punto de vista artístico de las artes decorativas. No es solo porque la hayan estudiado historiadores del arte sino que la propia colección conservada ha dado pie a esta orientación. Siempre han tenido más protagonismo las vajillas de encargo y lujosas y la cerámica artística, sobre esa otra producción de la Cartuja más modesta y funcional vinculada al comercio, la sanidad, la escuela, las comunicaciones, la construcción, etc., y así se ha sesgado la colección que hoy se conserva en instituciones públicas.

Pickman-La Cartuja, de tan cercana que es para los andaluces, es casi una desconocida ya que una buena parte de su producción ha quedado oscurecida al gran público y el patrimonio documental y archivístico que se ha generado a lo largo de su larga vida no sido suficientemente estudiado y difundido.

El criterio de organización de la exposición es funcional, es decir, se muestran las grandes líneas de producción que ha tenido Cartuja a lo largo de su historia:

1. Ajuar doméstico, tanto en entornos acomodados como en otros más modestos.
2. Los enseres domésticos dedicados al aseo personal y la higiene.

3. La cerámica artística y de adorno con un capítulo aparte dedicado a la cerámica de jardín que tuvo mucho peso en el conjunto de la producción de la Cartuja.

4. El azulejo, realizado en diversas técnicas y con muchas variantes iconográficas.

5. La producción de la "otra Cartuja". Enseres vinculados a la industria, las comunicaciones, la señalización, el comercio, etc.

Además se incluyen otras dos secciones que no son funcionales pero que complementan la exposición:

– La primera dedicada a dos técnicas decorativas que singularizan la cerámica de Cartuja: la estampación y la pintura a mano. Ambos trabajos se muestran con



Tibores. Loza china opaca a molde, pintada, estampada y vidriada. Entre 1899 y 1910.

los enseres e instrumentos que le son propios en una recreación ambiental.

– La segunda es una sección dedicada a mostrar ejemplos de las series decorativas más importantes que ha producido la Cartuja a lo largo de su historia, desde las más conocidas y que se han convertido en seña de identidad de la marca hasta las más desconocidas.

#### LOS FONDOS EXPUESTOS

La exposición muestra algo más de 150 piezas. La gran mayoría de ellas son propiedad del Estado y están asignadas al Museo Nacional de Artes Decorativas pero se conservan y custodian en Andalucía. La exposición se completa con fondos propios del Museo, tanto de su colección estable como depósitos de la Junta de Andalucía y por último, se incluyen dos piezas prestadas generosamente para esta exposición por Doña M<sup>a</sup> Luisa de Terry Sánchez-Blanco.

La cronología de las piezas abarca desde el principio de la actividad productiva de la Cartuja en 1841 hasta la década de los 70 del siglo XX aunque el conjunto más numeroso es el de piezas producidas en el periodo de 1880 a 1920.

#### ELEMENTOS COMPLEMENTARIOS

Este proyecto no se ha limitado a poner en valor una serie de piezas desconocidas que ofrezcan una visión más completa de la producción de esta industria

cerámica sino que se ha completado con la elaboración de un catálogo digital alojado en un micro-site en la página web del Museo y a disposición del público en soporte pen-drive. Esta aplicación informática tendrá una vida más larga que la propia exposición pero se incorpora a ésta para ofrecer información complementaria sobre la historia de la fábrica, los artistas que trabajaron en ella, la evolución de sus productos, los sistemas de producción y las técnicas decorativas, tanto en forma de textos y fotografías como en forma de documentales que han sido elaborados por el propio Museo en colaboración con distintos especialistas y el personal actual de la fábrica. Además, se incluye en el catálogo digital todas las piezas de la exposición con su correspondiente información y, gracias a la colaboración de la Filmoteca Nacional se han podido incluir también fragmentos de dos documentales: Noticiero Nodo dedicado a la fábrica en 1955 y de la Revista imágenes dedicado a la artesanía andaluza en 1946.

#### COLABORACIONES

En primer lugar, la colaboración de la fábrica de la Cartuja ha sido inestimable en la persona de su actual propietario y, especialmente de todos sus trabajadores que nos han facilitado el proceso de grabación del documental, han compartido sus conocimientos con nosotros y nos han facilitado toda la documentación e

información que tenían en aras de este proyecto. Ellos son herederos de una tradición y en ellos reconocemos a los artífices de las piezas y enseres que hoy podemos ver aquí.

Ni que decir tiene que sin el préstamo de las piezas por parte del propietario, el Museo Nacional de Artes Decorativas, y la colaboración generosa y eficaz de dos instituciones que custodian en su nombre la parte más voluminosa de la colección y que son el Centro de Depósito de la Consejería de Cultura y el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, este proyecto no hubiera sido posible.

La Asociación de Amigos del Museo ha facilitado apoyo logístico y económico a este proyecto como lo hace habitualmente en todas las iniciativas del Museo. Muy significativa es también la colaboración de especialistas y conocedores de la producción de la Cartuja como Beatriz Maestre, Alfonso Pleguezuelo, Antonio Limón, Carlos Bayarri, etc.

MUSEOS Y CENTROS GESTIONADOS  
POR LA DIRECCIÓN GENERAL  
DE MUSEOS Y PROMOCIÓN DEL ARTE.  
CONSEJERÍA DE CULTURA  
WWW.MUSEOSDEANDALUCIA.ES

## ALMERÍA

**MUSEO DE ALMERÍA**  
Carretera de Ronda, 91.  
04005 – Almería  
Tel.: 950 17 55 10  
Correo: museosalmeria.ccul@  
juntadeandalucia.es

**CENTRO ANDALUZ DE LA  
FOTOGRAFÍA**  
Pintor Díaz Molina, 9.  
04002 – Almería  
Tel.: 950 18 63 60  
Correo: caf.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO MONUMENTAL  
DE LA ALCAZABA DE ALMERÍA**  
Almanzor, s/n.  
04002 – Almería  
Tel.: 950 17 55 00  
Correo: alcazabaalmeria.ccul@  
juntadeandalucia.es

**FILMOTECA DE ANDALUCÍA.  
SEDE DE ALMERÍA**  
Museo de Almería  
Carretera de Ronda, 91.  
04005 – Almería

## CÁDIZ

**MUSEO DE CÁDIZ**  
Plaza de Mina, s/n.  
11004 – Cádiz  
Tel.: 956 20 33 68  
Correo: museocadiz.ccul@  
juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE BAELO CLAUDIA**  
Bolonía, s/n.  
11380 – Tarifa (Cádiz)  
Tel.: 956 10 67 97  
Correo: baeloclaudia.ccul@  
juntadeandalucia.es

## CÓRDOBA

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE CÓRDOBA**  
Plaza Jerónimo Páez, 7.  
14003 – Córdoba  
Tel.: 957 35 55 17  
Correo: museoarqueologicocordoba.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE CÓRDOBA**  
Plaza del Potro, 1.  
14002 – Córdoba  
Tel.: 957 35 55 50  
Correo: museobellasartescordoba.  
ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE MADINAT AL-ZAHRA**  
Carretera de Palma del Río, km. 5,5.  
14071 – Córdoba  
Tels.: 957 35 28 60 / 74  
Correo: madinatalzahra.ccul@  
juntadeandalucia.es

**FILMOTECA DE ANDALUCÍA**  
Medina y Corella, s/n.  
14003 – Córdoba  
Tel.: 957 35 56 55  
Correo: informacion.filMOTECA.ccul@  
juntadeandalucia.es

## GRANADA

**MUSEO ARQUEOLÓGICO DE  
GRANADA (cerrado por reformas)**  
Carrera del Darro, 41.  
18010 – Granada  
Tel.: 958 57 54 08  
Correo: museoarqueologicogranada.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE GRANADA**  
Palacio de Carlos V.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 57 54 50  
Correo: museobellasartescalgranada.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO CASA DE LOS TIROS**  
Pavaneras, 19.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 57 54 66  
Correo: museocasadelostiros.ccul@  
juntadeandalucia.es

**FILMOTECA ANDALUCÍA.  
SEDE GRANADA**  
Biblioteca de Granada.  
Sala Val del Omar  
Profesor Sainz Cantero, 6  
18002 Granada  
Tel.: 958 02 69 00

**MUSEO DE LA ALHAMBRA**  
Palacio de Carlos V – Alhambra.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 02 79 00  
Correo: museo.pag@  
juntadeandalucia.es

**CONJUNTO MONUMENTAL  
DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE**  
C/ Real de la Alhambra, s/n.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 02 79 71  
Correo: informacion.alhambra.pag@  
juntadeandalucia.es

## HUELVA

**MUSEO DE HUELVA**  
Alameda Sundheim, 13.  
21003 – Huelva  
Tel.: 959 65 04 24  
Correo: museohuelva.ccul@  
juntadeandalucia.es

## JAÉN

**MUSEO DE JAÉN**  
Paseo de la Estación, 27.  
23008 – Jaén  
Tel.: 953 31 33 39  
Correo: museojaen.ccul@  
juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE CÁSTULO**  
Carretera JV-3003.  
23700 – Linares (Jaén)  
Sede institucional: Museo  
Arqueológico de Linares  
General Echagüe, 2.  
23700 – Linares (Jaén)  
Tels.: 953 60 93 89 / 953 60 93 81  
Correo: museoarqueologicolinaires.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y  
COSTUMBRES POPULARES  
DEL ALTO GUADALQUIVIR**  
Castillo de la Yedra.  
23470 – Cazorra (Jaén)  
Tel.: 953 71 16 38  
Correo: museocazorla.ccul@  
juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE CÁSTULO**  
General Echagüe, 2.  
23700 – Linares (Jaén)  
Tel.: 953 60 93 81  
Correo: museoarqueologicolinaires.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE ÚBEDA**  
Casa Mudéjar  
Cervantes, 6.  
23400 – Úbeda (Jaén)  
Tel.: 953 77 94 32  
Correo: museoarqueologicoubeda.  
ccul@juntadeandalucia.es

## MÁLAGA

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DÓLMENES DE ANTEQUERA**  
Carretera de Málaga, 5.  
29200 – Antequera (Málaga)  
Tel.: 952 71 22 06  
Correo: dolmenesdeantequera.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO DE MÁLAGA**  
Palacio Episcopal – Sala de  
Exposiciones  
Plaza del obispo, s/n.  
29015 – Málaga  
Tel.: 951 29 40 51  
Correo: museomalaga.ccul@  
juntadeandalucia.es

**MUSEO PICASSO MÁLAGA**  
Palacio de Buenavista.  
C/ San Agustín, 8.  
29015 – Málaga  
Tel.: 902 44 33 77  
Correo: info@museopicassomalaga.org

## SEVILLA

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE SEVILLA**  
Plaza de América, s/n.  
41013 – Sevilla  
Tel.: 954 78 64 74  
Correo: museoarqueologicosevilla.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES  
POPULARES DE SEVILLA**  
Plaza de América, 3.  
41013 – Sevilla  
Tel.: 954 71 23 91  
Correo:  
museoartesycostumbrespobulares.  
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE SEVILLA**  
Plaza del Museo, 9.  
41001 – Sevilla  
Tel.: 954 78 65 00  
Correo: museobellasartessevilla.  
ccul@juntadeandalucia.es

**CENTRO ANDALUZ DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO**  
Monasterio de la Cartuja de Santa  
María de las Cuevas  
Avenida Américo Vespucio, 2.  
Isla de la Cartuja.  
41071 – Sevilla  
Tel.: 955 03 70 70  
Correo: informacion.caac@  
juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE CARMONA**  
Avenida de Jorge Bonsor, 9.  
41410 – Carmona (Sevilla)  
Tel.: 955 62 46 15  
Correo: necropolisarmona.ccul@  
juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE ITÁLICA**  
Avda. de Extremadura, 2.  
41970 – Santiponce (Sevilla)  
Tel.: 955 62 22 67  
Correo: info.italica.ccul@  
juntadeandalucia.es



