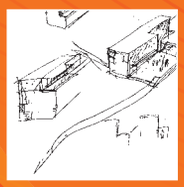
mus-A

año I
nº 03
abril 2004
pvp: 6 €

revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía






SEDES INSTITUCIONALES

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

"En recuerdo y homenaje a nuestra compañera Marili y a su hija Carmen, siempre cercanas en nuestra memoria, seguirán en nuestro corazón más allá del presente efímero".

mus-A
Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía
Publicación cuatrimestral con excepciones
Nº3
Abril 2004

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

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

Coordinación Editorial
Carmina David-Jones
Curra Gámez Lomeña
Carmen Meléndez Guerrero

Redacción
Dolores Baena Alcántara, Casimiro Fernández Muñoz, Soledad Gil de los Reyes, Julia González Pérez-Blanco, Luz Pérez Iriarte, Beatriz Sanjúan Ballano

Diseño y maquetación
Carmen Jiménez - Ainhoa Martín

Fotomecánica e impresión
Europrinter

Distribución
Aturem - CEDEPA S.L.

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

Para envío de colaboraciones o información, remita su nombre y apellidos, dirección, código postal y ciudad a:
Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura
C/ Levíes, 17 - 41004 Sevilla
Correo-e: informacion.dgiph.ccul@juntadeandalucia.es
Internet: http://www.junta-andalucia.es/cultura/

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

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

En este número de *mus-A*, que tenemos por fin en las manos, hemos intentado recoger las numerosas iniciativas y actividades que se han desarrollado en la Consejería de Cultura en los últimos meses, entre las que destaca especialmente la inauguración del Museo Picasso Málaga, por su innegable impacto social, tanto nacional como internacional. Dos de sus principales protagonistas, Carmen Calvo, hasta hace unas semanas Consejera de Cultura, y Carmen Giménez, directora del museo, nos ofrecen su privilegiada y cercana mirada sobre el gran acontecimiento cultural del año.

El análisis de los proyectos de construcción y renovación de las Sedes Institucionales de los Conjuntos Arqueológicos de Andalucía centra nuestro dossier temático, con diversos artículos que abordan la inauguración de la Sede Institucional de Carmona, y el comienzo de las obras de los proyectos de Baelo Claudia y Madinat al-Zahra. Representan un salto cualitativo en la prestación de las funciones culturales de calidad que este tipo de centros desempeñarán en el futuro más inmediato.

El impulso desde la Consejería de Cultura a la Sociedad de la Información, en el marco de la ambiciosa iniciativa del Gobierno Andaluz conocida como Segunda Modernización, se ha materializado a través de importantes proyectos de digitalización, como son *Domus* y *Baraka*, que realizarán una completa catalogación de todos los bienes de nuestros museos y conjuntos arqueológicos y monumentales, así como el desarrollo de las páginas Web y de las visitas virtuales de estas instituciones. Todas estas tareas facilitarán enormemente el acceso y conocimiento del público. Estas actividades, junto a la implantación de tiendas en los museos y conjuntos arqueológicos y monumentales, estaban ya previstas en el Plan de Calidad de Museos Andaluces, que será objeto de un futuro dossier temático de esta publicación.

A través de *Actividades y Noticias* también nos acercamos al momento del Fallo del Concurso Internacional de Ideas para el Museo Internacional de Arqueología y Arte Ibérico de Jaén, que se convertirá en una institución de referencia mundial en este campo. Asimismo, merece una mención especial la magnífica exposición dedicada a Pepe Espaliú en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), que reflejó la intensidad creativa de este gran artista cordobés. Sin olvidar la política de apoyo a los jóvenes artistas andaluces, potenciada gracias a las Ayudas a la Creación Artística Contemporánea de la Consejería de Cultura y a exposiciones como *The Real Royal Trip… by the Arts*, comisariada por Harald Szeemann en el PS1 de Nueva York, que contó con la participación de la Consejería de Cultura.

Por último, dentro de nuestras secciones habituales, presentamos, en *Meditando el Museo*, un texto de Antonio Rodríguez Almodóvar, que con una prosa llena de lirismo nos sumerge en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; en *Singulares*, un artículo sobre la recién hallada Amazona de Astigi (Écija) y un interesante recorrido por los mensajes de los denarios romanos; y en *Personajes*, el perfil de Alfredo Cazabán, primer director del Museo Provincial de Jaén.

Con este número cerramos con satisfacción un año pleno de iniciativas que han visto la luz tras un largo proceso de maduración. Queremos agradecer el esfuerzo que ha representado a todos los que han contribuido a transformar en realidades muchos esfuerzos e ilusiones compartidas.

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

índice

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. UNA BURBUJA EN EL TIEMPO

Antonio Rodríguez Almodóvar
Escritor. Presidente de la Asociación de Amigos del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Dependencias privadas. Recibidor
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Fotografía: Guillermo Mendo

Si yo pudiera, metería en una burbuja este museo. Lo escondería en una cápsula del tiempo, al abrigo de futuras atrocidades. Y cuando dentro de mil, dos mil años, alguien reparara en él, por la casualidad de una excavación o siguiendo el rastro de inseguras noticias, la humanidad sería salva. No harían falta más intermediarios a lo divino ni sacerdotes a lo humano, explotadores de alguno de esos escalofríos en la médula del miedo a los que llaman Fe, Trascendencia, Nación... Bastaría con levantar la tapa de este museo para comprender la verdadera dimensión de una cultura que no requería de ensoñaciones fatales, alientos de guerra ni redenciones inaplazables, para ser sencillamente humana, confortable, suficiente. Sería tal vez la última oportunidad de que los hombres se rescataran a sí mismos, en una civilización derruida desde dentro, donde ya apenas quedarían ríos donde mirarse, sino grandes cloacas de ponzoña industrial; calles para pasear, sino montañas de chatarra por las que trepar de un lado a otro; cocinas donde cocinar, sino tubos terminales de alimentación sintética.

Los encajes: de Venecia, de Alençon, de Godel. Las mantillas de Manila, de Chantilly, los tules bordados, milagrosamente incólumes por hallarse metidos entre cristales herméticos. Qué admirable constelación de palabras y cosas ignotas

Ya imagino la de comisiones que se formarían alrededor de los curiosos objetos y artesanías de este templo de la vida cotidiana de un antaño indescifrable. Una de aquellas comisiones trataría de averiguar qué cosas fueran los ajuares de boda, en sus múltiples registros y aparentes bagatelas: mantelerías, bordados, ropas de cama, con sus minuciosos y arcanos saberes: punto pasado a realce plano, de cordón, de plumetis, bodoques, de festón, de arena, punto de sombra, plumeado o de Bolonia. (¿Bolonia? ¿Qué sería eso? ¿Una ciudad, una técnica, una señora?) Y luego los encajes: de Venecia, de Alençon, de Godel. Las mantillas de Manila, de Chantilly, los tules bordados, milagrosamente incólumes por hallarse metidos entre cristales herméticos. Qué admirable constelación de palabras y cosas ignotas.

La comisión de muebles, nada más empezar, se toparía con un recibidor. ¿Qué recibirían aquí? Con unos sonajeros, ¿para qué? Unas jaulas para grillos. ¿Grillos? Ah, sí, unos insectos que hacían música. Déjese usted de cuentos, advertiría un sesudo investigador. Es verdad, lo he leído en un libro de zoología antigua, protestaría el otro. Trajes de volantes, qué incómodos. ¿Cómo podrían las mujeres andar con esto? Seguramente eran para bailar. ¿Bailar? ¿Por qué? ¿Acaso estaba autorizado bailar así como así? Un San Antonio al que ellas pedían novio, y un San Cucufate al que le ataban un nudo en los testículos hasta que aparecía algún objeto perdido. °Luego tenían religión!, exclamaría, eufórico, un cura del futuro. Sí, pero, a lo que veo, era una religión sin sacerdotes. °Imposible!, atacaría de nuevo el nigromante.

Mantillas de Chantilly
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Fotografía: Guillermo Mendo

Fotografía: Archivo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Fotografía: Guillermo Mendo

Bastaría con levantar la tapa de este museo para comprender la verdadera dimensión de una cultura que no requería de ensoñaciones fatales, alientos de guerra ni redenciones inaplazables, para ser sencillamente humana, confortable, suficiente

Miren, miren, ornamentos sagrados, aquí, en esta vitrina. Todavía resplandecen. Sí –admitiría el incrédulo–, pero todos bordados en hilo de plata y de oro, lo que indica que el pueblo llano nada tenía que ver con esas ínfulas... Discusión fatal, otra vez.

Por cada oficio del que no se tenía ninguna información eficaz, otra comisión. Así, para curtidores, tinajeros, guarnicioneros, talabarteros, marroquineros, alfareros, toneleros... Y para cada técnica rigurosamente perdida: azulejería en relieve, de cuerda seca, de arista, de pintura plana. (Ya entonces la cerámica industrial lo habría borrado todo).

De Especial Importancia fue definida y protegida la Comisión de Averiguadores del Pan, dado que una reciente avería en la Panificadora Universal Inteligente había dejado a la humanidad sin datos de cómo fabricar alternativamente el preciado

Taller del guitarrero
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Fotografía: Guillermo Mendo

alimento. Para ello hubieron de reconstruir un cansado proceso al que llamaban "amasar", que por lo visto consistía en mezclar adecuadamente agua, sal, harina y levadura (¿levadura?), en una artesa (°?), antes de la cocción en hornos de ladrillos refractarios (¿!), previamente calentados con ¿leña?, o radiación eléctrica no contaminante (°!).

Pero otras tres comisiones fueron calificadas de Especial Importancia Secretísima: la que buscaba cualquier indicio acerca de aquello que en los manuales del museo se denominaba "economía de la autosuficiencia", y que al parecer consistía en que las familias de aquel oscuro periodo eran capaces de sobrevivir sin apenas usar del dinero, pues se abastecían de lo básico a partir de un lugar misterioso llamado "corral", y hasta reciclaban las grasas en forma de jabón para lavarse, y toda suerte de desperdicios iban a retroalimentar a los animales de aquel sitio. A consecuencia de todo ello, la sociedad en su conjunto apenas producía basura, y así los ríos corrían limpios y la gente podía bañarse en verano al arrullo de los ruiseñores. (¿Rui...qué?).

La segunda de las comisiones especiales trataba de re-conocer la técnica de construcción de guitarras flamencas, con gran desconcierto inicial, puesto que el asunto implicaba una inquietante cuestión previa: ¿qué sería *flamenco*? Algunos indicios apuntaban a un arte de la alegría porque sí y de la pena porque no (°¿?!). Otra hipótesis, más artera, señalaba a un folclore de la vieja Turdetania que alimentaba tendencias desenfrenadas a la orgía y al consumo de vino. El pesquisidor de esta conjetura anotaba al margen, con claras intenciones de político escalador: "Vino: bebida producida, al parecer, por la fermentación de la uva, de áspero sabor, muy inferior a nuestro GBG. (Gran Bebedizo Globalizado, a base de cola espumosa, obligatoria en todas las edades). La tercera, en fin, se ocupaba inútilmente de la *metalistería artesana*, de la que no se lograba descifrar nada, absolutamente nada. No se había conseguido pasar de este primer párrafo, encontrado en una guía del museo, milagrosamente guardada en un formato arcaico de ordenador: "El fundidor rellena un molde con arena humedecida mascareta, luego hunde en ellos los modelos hasta su mitad. Sobre este modelo se superpone su contrario y, una vez relleno, se estampa la otra mitad de los modelos. Los moldes se complementan con la estampación en el bebedero o canal por donde entraría el metal fundido". Ni una sola parte de este proceso tan detalladamente descrito había podido ser entendida. No obstante, se esperaba poder hacerlo en un plazo no superior a seis años. Claro que podía tratarse de una argucia de becarios, por seguir percibiendo algún sustento. Para averiguarlo se había creado otra comisión. -

La segunda de las comisiones especiales trataba de re-conocer la técnica de construcción de guitarras flamencas, con gran desconcierto inicial, puesto que el asunto implicaba una inquietante cuestión previa: ¿qué sería *flamenco*?

CARMEN CALVO

Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

"El Museo Picasso de Málaga cierra algunas heridas que tienen que ver con la dictadura que hubo en este país"

Casimiro Fernández

Una vez cada mil años, los mortales que viven en este planeta tienen la posibilidad de contemplar la estela del cometa Halley cuando se aproxima a la tierra. Más de mil años hubieran sido necesarios para que los andaluces tuvieran la suerte de contemplar este Museo Picasso de Málaga de no ser porque el azar o el destino cruzara en el camino a tres mujeres de carácter: Christine Ruiz-Picasso, nuera del genio, cuyo deseo de ver en vida las obras de Picasso colgadas del Palacio de Buenavista ha posibilitado un acto de generosidad nunca visto en los mercados del arte. A Carmen Giménez, museóloga y una eminencia en arte contemporáneo, persona de confianza de la familia Picasso e interlocutora con las administraciones. Y a Carmen Calvo, consejera de Cultura, que accedió al cargo tras la efímera legislatura de la 'pinza' y que se convirtió en pieza clave de las negociaciones entre el Gobierno andaluz y los herederos de Picasso. Las sucesivas entrevistas que mantuvo Carmen Calvo con Christine Ruiz-Picasso sellaron el comienzo de una buena amistad y la voluntad cómplice de saldar una cuenta póstuma que tenía el artista más grande del último siglo: volver a Málaga, volver a su ciudad.

Fotografía: andaluciaimagen.com

En la inauguración del museo sentí la emoción de cumplir un deber que he considerado muy ambicioso culturalmente para Andalucía. La emoción del deber cumplido, sabiendo que tenía entre mis manos un tema verdaderamente histórico y trascendental para Andalucía

Casimiro Fernández: Más de cuarenta mil visitas en el primer mes de apertura del museo avalan el éxito de este proyecto y le confiere un sello especial, distinto al de otras pinacotecas picassianas.

Carmen Calvo: Pues efectivamente, ésta ha sido una grandísima apuesta de arte contemporáneo, situada en el nivel de la genialidad, en el que está Picasso. Pocos museos de arte contemporáneo dedicados a un solo autor pueden ser tan importantes y prestigiosos como uno que se le dedique a Picasso.

C. F.: Además, contará con una de las bibliotecas más importantes que existen sobre el pintor ¿no?

C. C.: Así es, lo que le da un añadido en los soportes de las nuevas tecnologías muy útil para los programas didácticos y para los investigadores.

C. F.: ¿Y hasta dónde puede crecer el Museo Picasso Málaga?

C. C.: Bueno, pues hasta el aforo máximo que pueda recibir de visitantes a lo largo de un año, que según los estudios de viabilidad están en torno a las seiscientas mil personas, esa es su capacidad máxima de visitas, al margen de las actividades, que independientemente de visitar el museo y las exposiciones temporales, desarrollan los programas educativos.

C. F.: He oído decir muchas veces que en el Museo Picasso Málaga estamos ante el museo de las emociones y, en concreto, ¿cuáles fueron las suyas a la hora de la inauguración?

Pocos museos de arte contemporáneo dedicados a un solo autor pueden ser tan importantes y prestigiosos como uno que se le dedique a Picasso

C. C.: Fundamentalmente, la emoción de cumplir un deber que he considerado muy ambicioso culturalmente para Andalucía. La emoción del deber cumplido, sabiendo que tenía entre mis manos un tema verdaderamente histórico y trascendental para Andalucía, el disfrute de los andaluces y para la magnífica imagen de los andaluces en el mundo.

C. F.: ¿Se acoge fielmente el Museo Picasso Málaga a la idea que usted siempre había tenido de lo que debe ser un museo, en cuanto a la labor pedagógica, dinámica, en definitiva, una institución viva?

C. C.: Totalmente, porque hemos primado el contenido y las actividades más que el formato arquitectónico en sí. Siendo un museo con una arquitectura sencilla, bella y armoniosa con el entorno, es decir, con el casco histórico, sin embargo, siempre hemos tenido claro que un museo son sus contenidos y sus actividades y no el desembarco que en otros lugares se ve de una gran arquitectura exterior, que a veces oscurece el interior de un museo o sus actividades. Para nosotros, el museo era el contenido y, en ese sentido, el envoltorio arquitectónico ha estado a disposición del contenido y no a la inversa.

C. F.: Se puede decir que el destino ha cruzado en el camino a tres mujeres (Christine Ruiz-Picasso, Carmen Giménez y Carmen Calvo) sin las cuales el museo no hubiera sido posible.

C. C.: Bueno, digamos que las mujeres tienen muchas veces una forma de trabajo que los hombres no desarrollan como nosotras y, en ese sentido, ha sido probablemente providencial que las personas que más directamente han tenido que tomar las decisiones, tanto en el ámbito de la donación como en el ámbito de la decisión política como en el de la dirección técnica, hayamos sido tres mujeres y sí que es verdad que trabajamos de forma diferente en muchos aspectos y, quizá, eso haya sido muy útil para el proyecto.

C. F.: ¿El Museo Picasso Málaga está siendo utilizado políticamente para destapar la caja de los agravios comparativos?

C. C.: Desgraciadamente, puede que existan algunos que no entiendan que era una oportunidad histórica para todos los andaluces, independientemente de que se ubicara en Málaga, porque Picasso era malagueño. Y si alguien no entiende o no ha entendido que ésta era una oportunidad que estaba por encima de toda discusión, de todo localismo,

me temo que no alcanza a saber que Picasso no debe de ser objeto de discusión. Una donación de esta envergadura que se nos viene a las manos no puede ser una oportunidad que desaprovechemos y, naturalmente, era Málaga porque Picasso era malagueño, pero era un proyecto de esta región y yo he sentido cómo los andaluces de a pie se han sentido realmente orgullosos. Aunque es verdad que es una pena que aún queden políticos que tienen una visión pequeña, estrecha de estas cosas y hay quien la ha tenido.

C. F.: Una vez inaugurado y en marcha el Museo Picasso Málaga ahora queda la tarea, no menos difícil, de mantenerlo vivo. ¿Las exposiciones temporales siguen siendo una pieza clave?

C. C.: Absolutamente, yo creo que las exposiciones temporales desde hace ya muchos años son las piezas claves de todos los museos. Porque los museos importantes del mundo tienen buenas colecciones, si no, no lo serían, pero como reclamo, para llamar la atención permanente de los visitantes se necesita ir renovando la oferta, cambiarla, además de sacar los fondos que se tienen, pues es ofrecer temporalmente cosas nuevas. Esto es así desde hace muchos años en cualquier museo importante y eso va a ser así en el Museo Picasso

Percibí el especial cariño que sentían los familiares de Picasso por un museo que lo consideran la casa y la ciudad de su padre y, por tanto, también en parte la de ellos, porque descienden de él. La verdad es que todos miran el Museo Picasso Málaga como algo distinto al resto de los museos que son pinacotecas de homenaje a su padre o a su abuelo

Fotografía: andaluciaimagen.com

Fotografía: andaluciaimagen.com

Málaga, que periódicamente llenará sus mejores salas con obras de Picasso de otros museos y de coleccionistas privados.

C. F.: La futura exposición temporal, por lo visto, es una sobre tauromaquia.

C. C.: Efectivamente, *Picasso y los Toros*.

C. F.: La apertura del Museo Picasso Málaga ha servido también para unir más a esta familia, a sus herederos, ¿no? A ilusionarlos en este proyecto. Tengo entendido que en un futuro no muy lejano seguirán facilitando obras para otras exposiciones temporales.

C. C.: Lo que sí es verdad es que estuvieron prácticamente todos. Sus hijos, sus nietos, aunque faltara alguien, por otra parte, lógico en una familia tan grande. Pero yo percibí el especial cariño que sentían por un museo que lo consideran la casa y la ciudad de su padre y, por tanto, también en parte la de ellos, porque descienden de él. La verdad es que todos miran el Museo Picasso Málaga como algo distinto al resto de los museos que son pinacotecas de homenaje a su padre o a su abuelo, pero éste, como yo le dije en muchas ocasiones a Maya, a Claude y a Paloma, era la Casa de su padre, porque era la ciudad de su padre. Estoy convencida de que este museo ha servido para que toda la familia se reuniera en un lugar al que al final todos pertenecen, porque todos provienen de Picasso y que eso los va a animar en un futuro, aunque hay que dejar tiempo al tiempo, ya que la decisión es personal de cada uno de ellos.

C. F.: Los andaluces nos debemos sentir unos privilegiados por tener el Museo en Málaga y poder ver las obras de las que no se quiso desprender Picasso, esas que no quiso nunca vender y pasaron a sus herederos.

C. C.: Efectivamente, una colección magnífica, muchas de las obras nunca vistas y que es una suerte de privilegio, porque entre otras razones Picasso no es discutible. Picasso es andaluz y yo consideraba que era una indignidad cultural que siendo Picasso andaluz no lo tuviéramos entre nosotros, por lo tanto este museo cierra algunas heridas que tienen que ver con el pasado político de este país, que tienen que ver con una dictadura y una guerra que colocó en el exilio a personas tan importantes para entender la cultura en el mundo como Picasso. Yo creo que ahora se cierra esa herida y, naturalmente, es un privilegio cultural sentirlo andaluz y tenerlo ya entre nosotros. Especialmente, estoy pensando en los niños y en las niñas que van a poder educarse en las aulas de este museo, pudiendo recibir con sus profesores y profesoras una magnífica lección de arte en vivo y en directo con Picasso, cosa que no nos ha ocurrido a los andaluces que somos ya más mayores. ▪

Nota: Esta entrevista se realizó después de inaugurado el Museo Picasso Málaga, momento en el que era Consejera de Cultura Carmen Calvo.

CARMEN GIMÉNEZ
Directora del Museo Picasso Málaga

“A Picasso le gustaba vivir en edificios con historia”

Casimiro Fernández

Hija de exiliado republicano, la museóloga Carmen Giménez pasea por el casco histórico de Málaga feliz de haber vuelto de ese otro exilio profesional al que le llevó su dedicación al arte. El Museo Picasso Málaga tiene, sin duda, a una de las mejores expertas en arte contemporáneo del panorama mundial. Asesora en un tiempo del Ministerio de Cultura, directora desde 1984 a 1989 del Centro Nacional de Exposiciones, conservadora del Museo Guggenheim de Nueva York, ha sido comisaria de importantísimas exposiciones tanto nacionales como internacionales. Tenaz y enérgica con su equipo de trabajo, Carmen Giménez confiesa que la inauguración del Picasso de Málaga puso el listón de sus emociones en lo más alto.

Fotografía: Jesús Domínguez

Casimiro Fernández: Ya tenemos abierto este museo y nos gustaría saber de su directora dónde están las claves para mantenerlo vivo y que las expectativas sigan en alza.

Carmen Giménez: Yo creo que para mantener vivo este museo falta hacer un programa de exposiciones que lo mantenga al día, pero sobre todo debe haber, como así lo haremos, un

Fotografía: andaluciaimagen.com

El Palacio de Buenavista estaba cerca de su casa natal, en pleno casco histórico, y eso le da una connotación de volver a su casa, de volver a su ciudad, en vez de coger a un arquitecto que compitiera con el artista. Eso creo que no le hubiera gustado para nada a Picasso. Yo creo que aquí, y en eso Christine ha hecho mucho hincapié, tenía que ser algo en la ciudad, en el casco antiguo

equilibrio entre la colección permanente y las exposiciones temporales. La colección está compuesta por piezas donadas y piezas prestadas y todo ello reforzado por las muestras temporales. El objetivo es conseguir tres al año; una grande, una mediana y una pequeña. Eso es fundamental para no bajar la atención. Otro aspecto fundamental que da mucha animación es el servicio de educación, la Biblioteca y el Auditorio, que se abrirán próximamente.

C. F.: Porque las visitas van a un ritmo fantástico.

C. G.: Así es y yo creo que para este año no hay problema. El primer año de un museo siempre es bueno, después hay que mantener el nivel. Pero, repito, con tres exposiciones temporales al año se puede mantener la atención. Además, le sacaremos el mejor partido a la colección del museo, todo no está colgado e iremos renovando algunas salas.

C. F.: ¿Qué diferencia este museo de Málaga de los otros dos de Picasso en París y Barcelona?

C. G.: El Museo Picasso de Barcelona fue el primero que se creó en el año 1963 por deseo de Sabartés, que era amigo y secretario de Picasso, quien cuando lo vio se puso muy contento y envió todas las obras que él tenía en casa de su hermana Lola, digamos todas las obras de juventud

que tenía en Barcelona. También en el año 1957, cuando se encierra y realiza esta serie tan importante de las *Meninas* en homenaje a Velázquez, también las regala al Museo de Barcelona. En definitiva, ese museo se hace por Sabartés, pero con Picasso en vida. Tiene la peculiaridad de que quien quiera conocer la obra de Picasso joven tiene que ir a Barcelona.

El Museo Picasso de París es otra historia. Muere el genio en Francia, los herederos tienen que pagar los derechos de sucesión y Francia, con mucha inteligencia, aceptó cobrarlos en obras, creando ese maravilloso museo en París. La mala suerte nuestra es que Picasso muere dos años antes que Franco y, a parte del *Guernica* y la *Dama Oferente,* que había donado al Museo del Prado, no había nada para nosotros. El resto de obras del 'Reina Sofía' han sido adquiridas por compras.

Pero aquí, en Málaga, nos encontramos con una situación muy especial. Treinta años después de la muerte de Picasso –un solo cuadro suyo vale una fortuna–, Christine nos da esta colección de 183 obras y las prestadas por su hijo Bernard, lo que hace de este museo un museo único de la 'familia', que nace de la voluntad de los herederos.

C. F.: Luego, sin la donación jamás hubiéramos tenido Museo.

C. G.: Eso está claro. Yo, que empecé con Javier Solana en 1983, tengo presente que a esa familia hacía falta cuidarla, yo nunca pensé que uno de ellos podría donar tanto. La verdad es que me parece un milagro. La Junta de Andalucía no podría haber comprado todos esos cuadros. No tendríamos museo.

C. F.: ¿Tuvo usted muchas dudas a la hora de decidir cómo estructurar las obras y el lugar que cada una de ellas iba a ocupar en las salas?

C. G.: No tuve ninguna duda. La *casa* era perfecta. Años antes de su inauguración yo ya hice un montaje virtual. Lo que a mí más me gusta de este museo, y es importante para nosotros, es que es cronológico y me gustaría mantener esa cronología de manera que aquí podamos ver toda la obra de Picasso, que se puedan visualizar todas las épocas de Picasso, porque eso es lo que le dará el sello a este museo: que el visitante sepa que aquí puede ver muestras de todas las etapas y todas las técnicas del genio; pintura, escultura, dibujo.

C. F.: La arquitectura, los edificios que albergan las obras de arte también imprimen un sello a los museos, ¿qué cree usted que imprime el Palacio de Buenavista al Museo Picasso Málaga?

C. G.: Yo creo que aporta algo esencial. Primero, que a Picasso le gustaba vivir en edificios que tuvieran historia y después, el Palacio de Buenavista estaba cerca de su casa natal, en pleno casco histórico, y eso le da una connotación de volver a su casa, de volver a su ciudad, en vez de coger a un arquitecto que compitiera con el artista. Eso creo que no le hubiera gustado para nada a Picasso. Yo creo que aquí, y en eso Christine ha hecho mucho hincapié, tenía que ser algo en la ciudad, en el casco antiguo. Además, en este palacio también ha sido muy bonito el haber

Fotografía: Jesús Domínguez

Lo que a mí más me gusta de este museo, y es importante para nosotros, es que es cronológico y me gustaría mantener esa cronología de manera que aquí podamos ver toda la obra de Picasso, que se puedan visualizar todas las épocas de Picasso

hallado los restos fenicios, que hacen que este edificio tenga otra connotación, que pasamos del siglo VI a.C. a la arquitectura de nuestros días. Además, se ha rehabilitado un barrio histórico frente a la Alcazaba y el Teatro Romano. Esto hace que el Museo Picasso Málaga se halle en un enclave único.

C. F.: Y pensando en el futuro próximo, las salas temporales albergarán una exposición sobre la tauromaquia y otra sobre Olga Kokhlova.

C. G.: Sí, sí, para mí lo que era bonito es continuar esta historia que hemos empezado. Las raíces de Pablo Picasso, sus sabores y su historia son andaluzas. Por eso, hemos elegido esas temáticas. Bernard heredó muchas obras sobre toros. Sólo con sus obras se podría hacer la exposición. Entonces, para mí, era interesante ver lo que el artista guardó para él. También todos han heredado cuadros y obras inspiradas en Olga Kokhlova. Pintó seiscientos dibujos sobre ella. Bernard, Paloma, casi toda la familia tienen obras sobre ella. De nuevo la familia. Yo lo que quiero es recurrir a los herederos, que esa familia venga y se sienta aquí como en su casa. No hay que olvidar que nunca se había reunido tanto la familia y con tan buenas vibraciones como con la inauguración del museo. Fue un momento único que hay que mantener a través de las primeras exposiciones.

C. F.: ¿Ha tenido tiempo de pulsar qué impresión hay en los ambientes culturales de París sobre el Museo Picasso Málaga?

C. G.: Sí, sí, fantástico, muy bueno, excelente. A nivel mediático, *Le Monde* nos dio la primera página. Desde allí, todo son cartas de agradecimiento y realmente la acogida ha sido increíble. Yo ya tengo conocimiento de gente que va a venir y que nunca hubiera venido a Málaga. A nivel internacional, también tengo una serie de llegadas de personajes de la cultura de Estados Unidos.

C. F.: En cuanto a próximas adquisiciones, es fundamental el apoyo de patrocinadores y mecenas.

C. G.: Bueno, eso siempre lo hemos tenido presente, aunque no se ha abordado, porque lo que más nos centraba era abrir e inaugurar, aunque yo insisto en que tenemos que tener más exposiciones, porque en 2004 sólo tenemos una exposición y no quiero que cuando se vaya esta temporal la gente tenga la sensación de que el museo ha quedado algo vacío. Además, montaremos la exposición gráfica en las salas de abajo.

C. F.: Desde el punto de vista turístico, el Patronato de Turismo de Málaga ya ha iniciado los primeros contactos con las autoridades catalanas para ver si se puede crear un circuito que englobe el eje picassiano, París-Barcelona-Málaga, ¿qué opinión le merece esa idea?

C. G.: Queremos aprovechar el tirón de la inauguración donde había muchísima prensa y mantenerlo, quizás invitando a medios de comunicación que no hayan venido antes. Quiero que venga *The New York Times*, porque hay que seguir manteniendo viva la noticia y que la gente no se olvide de que aquí estamos. Incluso vamos a hacer campaña con banderolas, más adelante anuncios para que el público venga a esta joya; luego, si a través de ese circuito se puede mantener vivo el interés por el museo pues bienvenido sea.

C. F.: ¿Cómo va el ritmo de visitas?

C. G.: En estos momentos, tenemos más de 1.500 por día, que es un buen número, y que debemos aumentar con ofertas a los malagueños, a los que nos dirigimos para que vean el museo de su ciudad. Los grupos también estarán incentivados con reducción en el abono de entrada. Yo, a mi nivel, también quisiera contribuir con ese circuito París-Barcelona, llegando a acuerdos para organizar exposiciones conjuntamente.

C. F.: Al parecer, en España todavía no existe una cultura popular del arte contemporáneo, ¿esta vuelta de Picasso a su casa contribuirá a abrir a todas las clases sociales esa visión de lo que es el arte contemporáneo

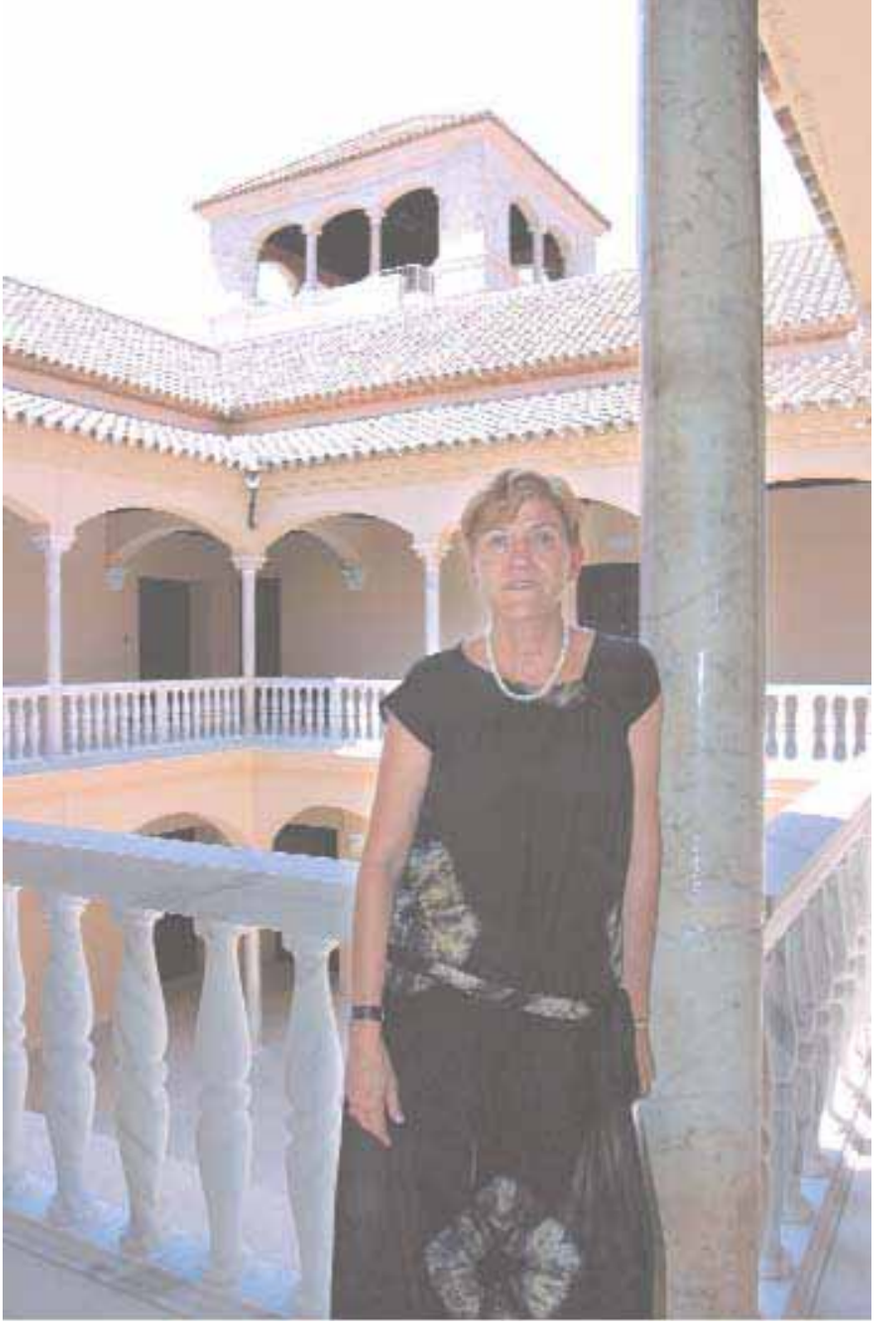
No hay que olvidar que nunca se había reunido tanto la familia y con tan buenas vibraciones como con la inauguración del museo. Fue un momento único que hay que mantener a través de las primeras exposiciones

que para cierto público es tan difícil de digerir?

C. G.: Así es, estoy totalmente convencida de eso. Yo estoy segura de que existen personas para las que Picasso es difícil. Entienden al Picasso de la época Azul, de la época Rosa, el de la época Clásica, pero ya el cubismo es más complicado. Sin embargo, el último Picasso, que para mí es un Picasso joven, vuelve a enganchar a todos, por lo que entiendo que sí, que el genio nos acerca al arte contemporáneo y, sobre todo, lo da a conocer.

C. F.: Con esta inauguración no sólo Picasso ha vuelto a Málaga, usted también ha vuelto a su país, ¿no?

C. G.: Pues sí. Para mí ha sido muy importante a nivel personal. Soy hija de republicano, de andaluces, así que para mí es un momento fantástico. ▪



Fotografías: Jesús Domínguez
andaluciaimagen.com

NUEVOS ESPACIOS PARA EL FUTURO DE LOS CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS

Mercedes Mudarra Barrero
Jefa del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales
Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Sede Institucional del Conjunto Arqueológico de Carmona

Entre las instituciones más relevantes de nuestro Patrimonio Histórico se encuentran los Conjuntos Arqueológicos y Monumentales, de titularidad y gestión autonómica. Se trata de un tipo de instituciones específicas, incorporadas a la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía (1991), con la finalidad de facilitar la administración y custodia de inmuebles integrantes del Patrimonio Histórico andaluz.

Por sus funciones y objetivos son equiparables a otras instituciones de mayor tradición y más conocidas del Patrimonio Histórico, los museos. Si bien, por su configuración y carácter presentan ciertas singularidades que afectan principalmente a la gestión del sitio. Consciente de su especificidad y de la importancia de su rico legado histórico y cultural, la Consejería de Cultura ha ido definiendo desde 1985 un modelo de gestión de estos lugares, que culminará con la construcción de espacios específicos destinados a mejorar la tutela y la difusión, infraestructura que hemos denominado **sede institucional**.

Hemos querido, así, enfatizar el carácter de lugar abierto, original y heredado, propio de los Conjuntos en su condición de

Enfatizar el carácter de lugar abierto, original y heredado, propio de los Conjuntos en su condición de Zonas Arqueológicas, así como la necesidad de habilitar espacios cerrados, modernos y nuevos que puedan acoger las funciones que le son propias

Zonas Arqueológicas, así como la necesidad de habilitar espacios cerrados, modernos y nuevos que puedan acoger las funciones que le son propias y asumir las funciones patrimoniales que estas instituciones tienen encomendadas por ley.

La incorporación de estas nuevas instalaciones, que deben convivir con los yacimientos tutelados, ha sido objeto de un meditado proceso de reflexión, previamente planificado. En ellas deben estar contenidos todos los servicios necesarios para que estas instituciones puedan asumir la administración y custodia de sus bienes, las actuaciones en materia de conservación, restauración e investigación, así como la propuesta de actividades en materia de difusión y de otras que atañen a la articulación, en torno a la Zona Arqueológica, del ámbito territorial que complementa y define su vinculación histórica al lugar.

El modelo constructivo que va a implantarse en cada uno de estos espacios, protegidos como bienes de interés cultural, se ha compatibilizado con los valores patrimoniales del lugar donde se inserta, al tiempo que se ha dimensionado en función de la extensión y los servicios que cada uno de los Conjuntos Arqueológicos tiene y presta.

De los cinco Conjuntos Arqueológicos, creados por Decreto, con que cuenta el patrimonio histórico andaluz, en tres se ha alcanzado ya el objetivo de contar con nuevas sedes institucionales para la tutela y fruición de sus bienes. En el año 2003, en el Conjunto Arqueológico de Carmona fue inaugurada la adaptación de la antigua vivienda de Jorge Bonsor, realizada por el arquitecto Francisco Reina Fernández-Trujillo. Esta intervención tuvo como objetivo la recuperación de un edificio asociado desde el siglo XIX al lugar, como

Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra

Conjunto Arqueológico de Itálica

espacio simbólico vinculado a la figura de Bonsor, así como dar respuesta a las necesidades primarias del yacimiento como centro de recepción y exposición. En esta implantación han primado las preexistencias y el carácter dimensionado de la necrópolis de Carmona.

También en el 2003 se inició en el Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia la construcción de un nuevo edificio, siguiendo el proyecto realizado entre 1997-1999 por el arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra. Los criterios mantenidos desde el primer momento imponían la localización de la sede administrativa y de recepción extramuros de la ciudad, con un diseño adaptado a la topografía y a la riqueza natural de la ensenada de Bolonia, mediante una disposición compatible con el marcado urbanismo de traza romana que caracteriza la ciudad de Baelo. De ahí su configuración longitudinal siguiendo el eje este-oeste, grácilmente adaptado a la topografía y en el camino de entrada a la antigua ciudad romana.

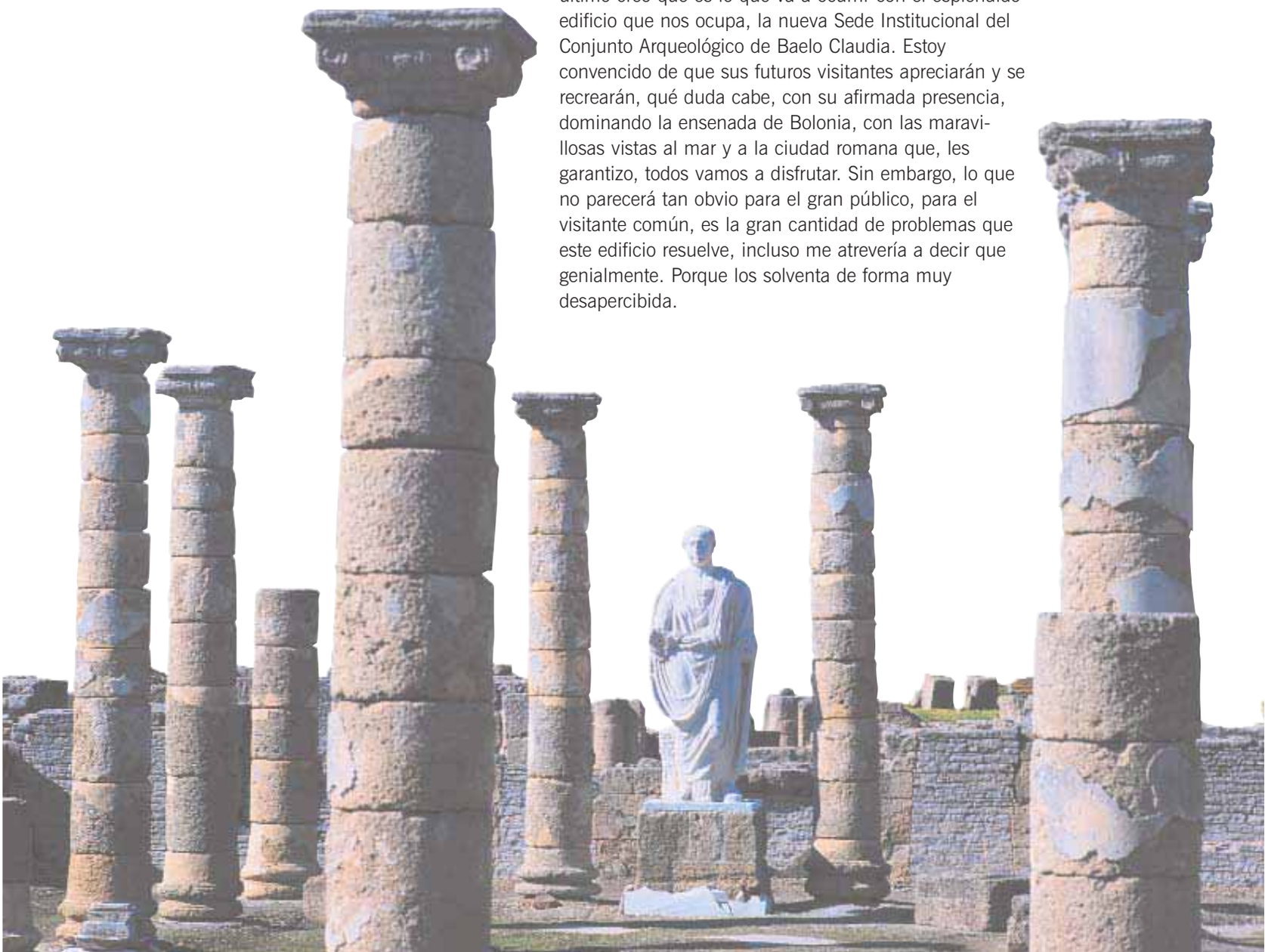
En Madinat al-Zahra, la sede institucional iniciada en diciembre de 2003 viene a solucionar un problema histórico que sufre la ciudad omeya desde los inicios de su recuperación, en las primeras décadas del siglo XX, y supone la entrada en un futuro enriquecedor, tanto para la propia institución como para los visitantes, que verán incrementada la comprensión de este rico legado de carácter excepcional en el mundo occidental. El emplazamiento marcado para el nuevo edificio viene establecido en el propio Plan Especial de Protección del Conjunto, situado en el exterior de la medina y en el camino de acceso de uno de los antiguos caminos de ingreso a la ciudad. Se eligió el proyecto ganador del Concurso Internacional convocado por la Consejería de Cultura, cuyos autores fueron los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. La singularidad del nuevo edificio viene motivada por la propia concepción del mismo como una gran malla reticular de la que irá surgiendo la planta, los muros y el resto de estancias, como si de una excavación arqueológica se tratara, pero en sentido inverso.

Con la puesta en marcha de estos grandes proyectos, que tienen por objeto la articulación de una red de sedes en los Conjuntos Arqueológicos y Monumentales, estamos reforzando el gran potencial que tienen estas instituciones como lugares dinamizadores de nuestra historia y cultura, y apostando por un nuevo modelo museístico que responde a la propia filosofía expresada en el Plan de Calidad de los Museos Andaluces, cuyo objetivo principal es mejorar su *papel como servicio público, insertando su actividad en el territorio como proyecto cultural y contribuyendo al desarrollo social y económico de la comunidad andaluza*. -

UNA NUEVA ARQUITECTURA PARA UN CONJUNTO MILENARIO: LA SEDE INSTITUCIONAL DE BAELO CLAUDIA

Antonio Álvarez Rojas
Ex director de Baelo Claudia
Director del Museo de Cádiz

Creo que todos estaremos de acuerdo en que la mala arquitectura siempre destaca a primera vista, ya sea por su fealdad o por su falta de funcionalidad, a diferencia de lo bien hecho que, a veces, pasa más desapercibido. Las cosas cuando funcionan casi siempre son bellas pero, además, encierran en su esencia cualidades que se esconden, son discretas. Las usamos, las disfrutamos, pero pocas veces nos paramos a pensar en la carga de pensamiento aplicado que han necesitado en su origen. Esto último creo que es lo que va a ocurrir con el espléndido edificio que nos ocupa, la nueva Sede Institucional del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia. Estoy convencido de que sus futuros visitantes apreciarán y se recrearán, qué duda cabe, con su afirmada presencia, dominando la ensenada de Bolonia, con las maravillosas vistas al mar y a la ciudad romana que, les garantizo, todos vamos a disfrutar. Sin embargo, lo que no parecerá tan obvio para el gran público, para el visitante común, es la gran cantidad de problemas que este edificio resuelve, incluso me atrevería a decir que genialmente. Porque los solventa de forma muy desapercibida.



Vista general de la ciudad. Obsérvese la sede actual en el centro de la foto, en la confluencia del Cardo Máximo y del Decumano Máximo. Anexo se localiza un enclavado ya expropiado y demolido. En el ángulo inferior derecho, el núcleo de restaurantes y segundas residencias asimismo afectados por Decreto de Expropiación Forzosa
Fotografía: Paisajes Españoles

Por ponerles un solo ejemplo, indicar que su alargada disposición no es casual ni arbitraria. Desde el punto de vista de la tutela del conjunto, era indispensable que el nuevo edificio se localizara extramuros a la ciudad romana para no dañar los estratos arqueológicos, con el agravante de la presencia excluyente de la necrópolis oriental de Baelo, situada a ambos lados de la calzada. Por tanto, era inevitable alejar la entrada del público de la zona visitable como tal. Imaginen los fuertes vientos de la zona o bien el calor del verano. Había que evitar a toda costa el excesivo desplazamiento del público a pleno sol hasta llegar a la ciudad. Esta nefasta circunstancia es común experimentarla en la mayoría de los conjuntos hispánicos. Sin embargo, en el proyecto de Vázquez Consuegra el visitante ya se acerca al punto de admisión por el singular planteamiento del aparcamiento adaptado a la topografía. Una vez en los accesos al centro, se ofrece un recorrido de 120 metros a través del edificio, que evitará absolutamente la sensación de lejanía, puesto que va a ser un desplazamiento ameno, con información previa a la visita, a cubierto, disfrutando cómodamente de las vistas a la ensenada. En el extremo

opuesto, nuestro visitante ya habrá recorrido sin darse cuenta estos 120 metros y estará prácticamente en las puertas de Baelo. Por tanto, la solución arquitectónica, además de otros planteamientos de índole estético y de integración con el entorno, resuelve un problema museográfico básico: evitar en lo posible el cansancio del público.

Por otra parte, con la construcción de esta sede se satisface una vieja aspiración y necesidad del conjunto arqueológico. Téngase en cuenta que la actual, ubicada en el antiguo cuartel de la Guardia Civil, está situada exactamente en medio del Cardo Máximo, una de las dos calles principales de la ciudad romana. Por tanto, la conservación del bien tutelado es la principal razón del traslado al nuevo emplazamiento.

Pero no solamente es importante la conservación del bien. Igualmente esencial es la propia dinámica de carácter cultural que se ha creado en los últimos trece años, con un conjunto arqueológico que acoge ya anualmente 100.000 visitantes. Baelo Claudia se ha convertido en un referente a escala nacional, modelo de conjunto arqueológico musealizado. Y un centro cultural de estas características no puede quedar limitado en las actuales dependencias. Por ello, el edificio institucional proyectado contempla una serie de elementos esenciales: despachos –tanto de la dirección como de los técnicos–, taller de restauración, sala de investigadores, biblioteca, salón de actos, oficina administrativa, los mal llamados "centros de interpretación" –mejor "sala de visitantes"–, talleres de mantenimiento, tienda, espacios para maquinaria, etc.

La propia dinámica interna del edificio está plenamente conseguida. Y no era tarea fácil, puesto que era obligado instalar el módulo de

La solución arquitectónica, además de otros planteamientos de índole estético y de integración con el entorno, resuelve un problema museográfico básico: evitar en lo posible el cansancio del público

1

2

1. Basílica de Baelo Claudia

2. Vista del *Decumanus Maximus*

El Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia se encuentra en un maravilloso enclave: la ensenada de Bolonia
Fotografía: Paisajes Españoles

administración, técnico y de mantenimiento en el interior de un inmueble recorrido por el público y que no podía tener una altura considerable por el consiguiente impacto medioambiental. El carácter encajado en la ladera del terreno ayuda a resolver este problema, apartando los aspectos más técnicos, de mantenimiento o de almacenes y maquinaria a la zona baja, mientras que los espacios de administración y de dirección, por tanto más relacionados con un posible uso y servicio público, se integran, hábilmente, en la zona superior.

En definitiva, una gran sede que aúna espacios administrativos y técnicos de carácter interno con otros espacios públicos, que estamos seguros constituirán una herramienta esencial para el futuro desarrollo de Baelo Claudia.

Indicar, finalmente, que la zona prevista ha sido prospectada sistemáticamente con el fin,

Vista aérea de Baelo Claudia
Fotografía: Paisajes Españoles

precisamente, de situar la nueva sede en el lugar menos lesivo para los restos arqueológicos. Esta preocupación arranca de antiguo. Ya, en 1993, se procedió a realizar una serie de sondeos geofísicos en toda la superficie propiedad de la Junta de Andalucía, que delimitaron unas zonas sin anomalías apreciables y otras donde sí se localizaron. Una de estas fuertes anomalías corresponde con toda probabilidad al acueducto Este de la ciudad. En 2001, se procedió a excavar el espacio a edificar, controlándose la ubicación del acueducto para su protección y comprobándose que en la superficie a construir no existían restos de tumbas. La ausencia de enterramientos se ha comprobado en la práctica. Cualquier otro emplazamiento perjudicaría de forma grave o bien el circuito de visita pública o bien el funcionamiento del conjunto o bien provocaría un fuerte impacto ambiental o, incluso, todos estos elementos al mismo tiempo. -

Baelo Claudia se ha convertido en un referente a escala nacional, modelo de conjunto arqueológico musealizado

SEDE INSTITUCIONAL DEL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE BAELO CLAUDIA

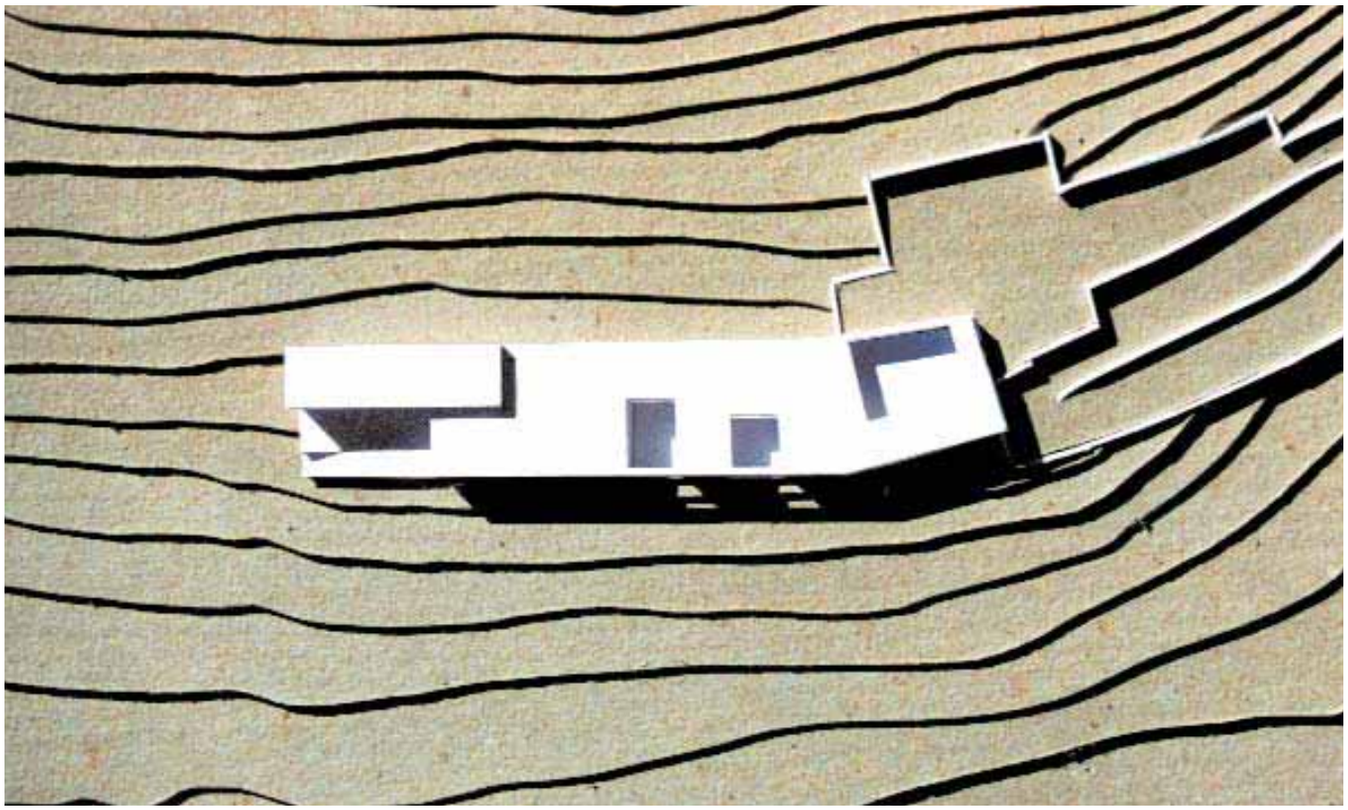
Guillermo Vázquez Consuegra
Arquitecto

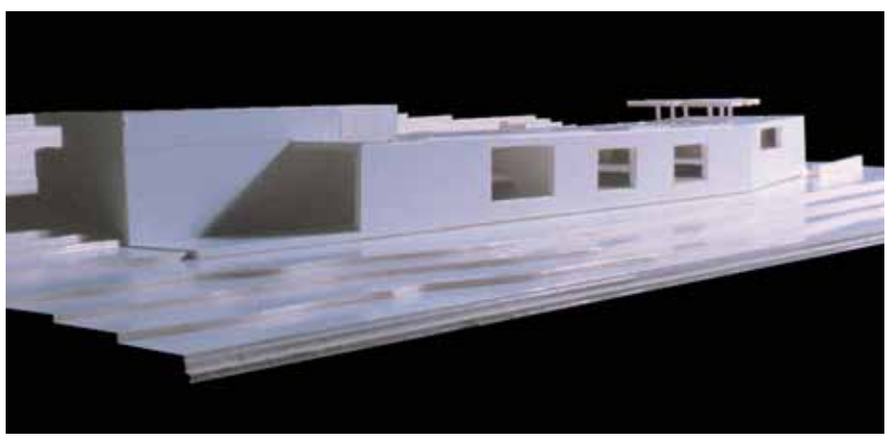
- PROYECTO: 1997-1999
  INICIO DE LA CONSTRUCCIÓN: 2003

La Sede Institucional de Baelo Claudia se plantea como un edificio en el camino a la ciudad romana, como un edificio compacto y unitario, alargado en la dirección Este-Oeste y apoyado en la ladera que desciende suavemente hacia la ensenada de Bolonia.

Su disposición longitudinal permitirá que el visitante entienda este centro como parte del trayecto hasta el conjunto, como un tramo más, reduciendo la larga distancia que lo separa del aparcamiento situado en la carretera de Las Buitreras.

El edificio se presenta como una única pieza de 120 metros de longitud y una anchura media de 20 metros, que se quiebra en su cabeza, en un gesto por salir al encuentro del acceso rodado, al tiempo que dibuja en su geometría la voluntad de adaptarse a la topografía del terreno, una topografía que ha





Dos imágenes de la maqueta de la Sede Institucional de Baelo Claudia

aconsejado su construcción en dos niveles y de tal forma que las fachadas no estén expuestas a la dirección de los vientos dominantes: levante y poniente.

Este único inmueble estará horadado por seis patios, cada uno de ellos de características y dimensiones diversas, que permiten resolver satisfactoriamente las complejas necesidades del programa de usos. Así, el primero es grande, cerrado y arbolado y el último está abierto en dos de sus lados, con una terraza directa al paisaje. Esta disposición permite también que todos los huecos abran a patios, que a su vez se asoman a las fachadas, confiriendo al edificio un carácter de mayor abstracción, más cercano a su condición institucional, evitando la escala doméstica poco conveniente de un edificio público. Su fachada continua, de escasa altura, estará transitada por pozos de sombra, donde la luz jugará un papel deliberadamente activo en la definición del edificio. Su volumen blanco, construido en hormigón dejado a la vista y perforado por patios, con la poderosa presencia de largos muros

Vista general de Baelo Claudia
Fotografía: Paisajes Españoles

Planta de situación

cerrados, propone una imagen en sintonía con las construcciones rurales que jalonan el campo de Andalucía.

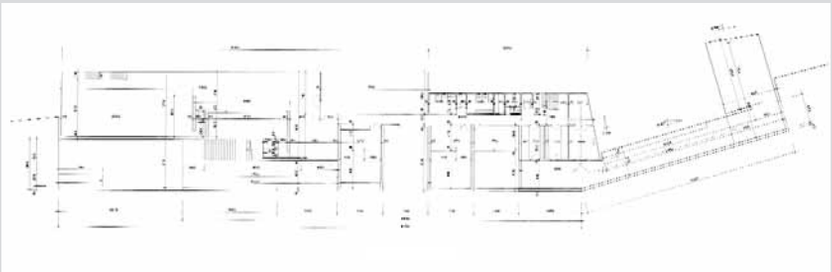
El programa de usos del edificio se desdobla básicamente en dos grandes áreas: la pública o de difusión (exposiciones permanentes y temporales, sala de actos y gabinete pedagógico) y la interna, compuesta por las dedicadas a conservación, investigación y administración.

El primer patio –patio grande y arbolado– contiene la cafetería-restaurante, así como el control, los aseos públicos y el guardarropa. Desde este lugar se puede acceder a las dos zonas antes descritas, situándose la pública al final del recorrido.

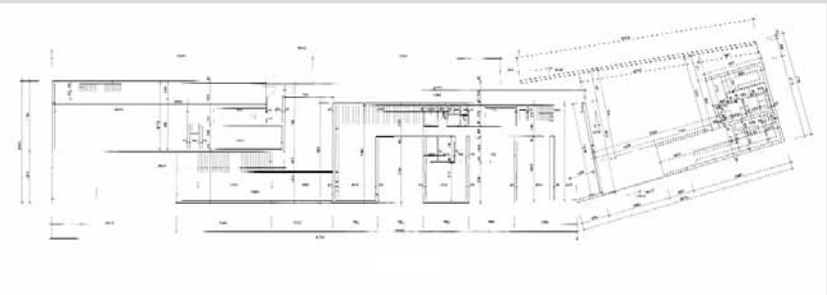
Un trayecto sólo abierto a la montaña conduce al visitante desde el patio de entrada a un espacio vestibular que, a modo de terraza cubierta, mira hacia el mar. Este lugar se considera de bifurcación, ya que sirve tanto de acceso al área expositiva para el usuario que inicia la visita, como lugar de llegada del que regresa de la ciudad romana y se dirige al aparcamiento.

El área expositiva se divide en tres partes: ingreso, en el que se situaría la tienda, con una altura de una planta; la sala de exposición permanente, a la que se llega a través de una pasarela, con una altura doble de nueve metros, ya en

La Sede Institucional de Baelo Claudia se plantea como un edificio en el camino a la ciudad romana, como un edificio compacto y unitario, alargado en la dirección Este-Oeste y apoyado en la ladera que desciende suavemente hacia la ensenada de Bolonia



Planta inferior

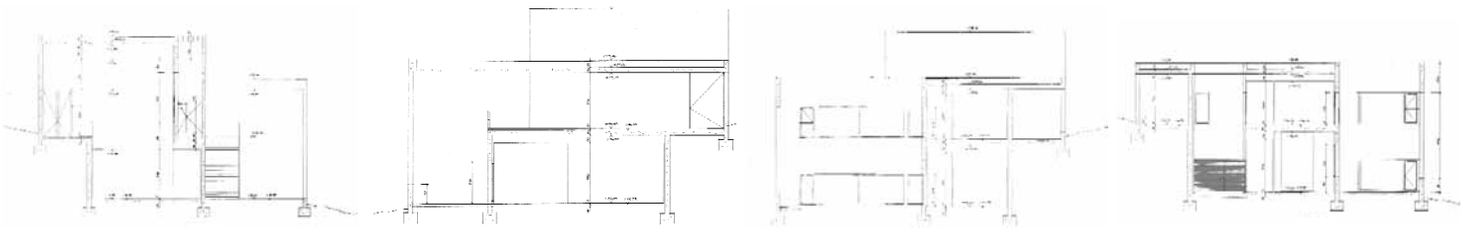


Planta superior

el nivel inferior, e iluminada por ventanales altos abiertos a la orientación Norte, y por último, el espacio destinado a las exposiciones temporales, neutro y versátil e iluminado a través de un pequeño patio. Desde esta zona, se accede al salón de actos (multiusos) y al gabinete pedagógico, tal y como sugiere el programa de usos y necesidades del centro. Este lugar sirve de punto de partida para el camino de entrada al yacimiento arqueológico, un sendero que se inicia en una terraza apenas elevada sobre el terreno, espacio exterior pero aún edificio, y que finaliza en la puerta de la ciudad romana, situada sobre la vía principal trazada de Este a Oeste.

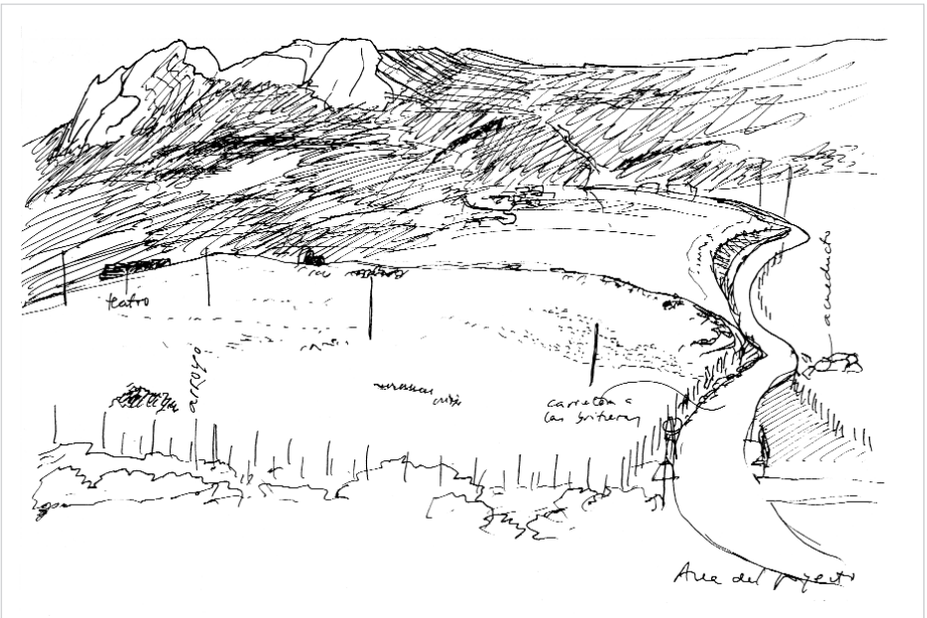
En el nivel inferior se encuentran ubicados los espacios correspondientes a la unidad de recepción, conservación –con sus respectivos talleres y almacenes– así como el acceso rodado a los mismos y al parque de maquinaria. Las áreas dedicadas a administración e investigación ocupan la planta alta del edificio, cota de acceso desde el aparcamiento.

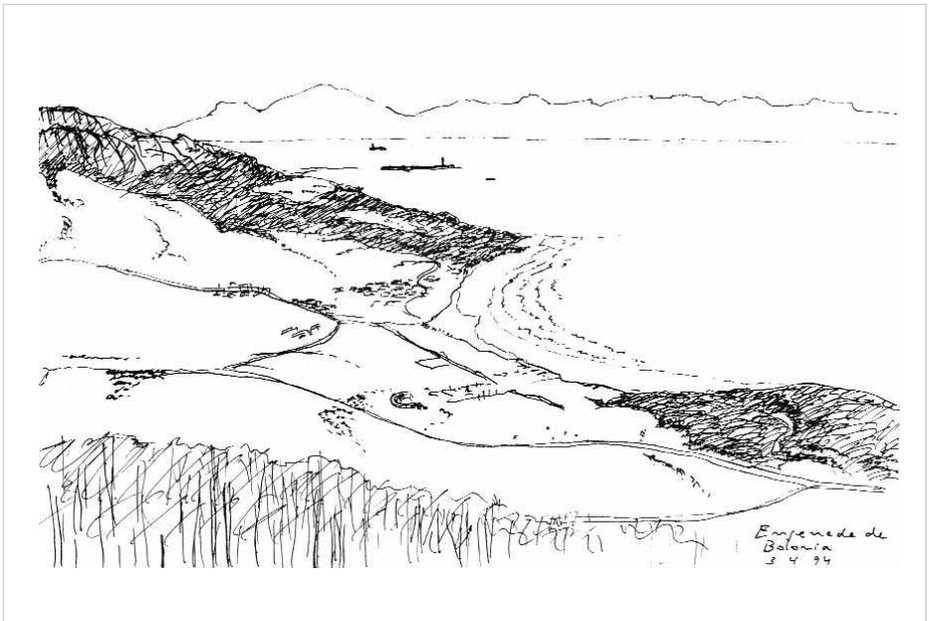
Este estacionamiento de bicicletas, coches y autobuses se sitúa a media



Secciones transversales

Se propone un edificio de escasa altura, a fin de evitar un fuerte impacto sobre el espléndido paisaje, pero que no renuncia a afirmar su matizada presencia sobre el terreno





ladera, de manera que el público peatonal puede entrar desde la cota alta y el rodado privado puede hacerlo desde la cota inferior. Pequeños muretes de contención, realizados de piedra con junta seca, dibujan el abanico que permite organizar el aparcamiento y resolver la pendiente de la parcela.

Esta colocación conseguirá que los vehículos no sean visibles ni desde la ciudad romana ni desde la playa. Parasoles horizontales de cañizo podrían cubrir el área del parking, de manera que sólo estos planos ingrávidos sobre el terreno y los muretes de piedra seca, como los que recorren las sierras de la Plata y San Bartolomé, darían cuenta de la presencia del aparcamiento.

En definitiva, se propone un edificio de escasa altura, a fin de evitar un fuerte impacto sobre el espléndido paisaje de la ensenada de Bolonia, pero que no renuncia a afirmar su matizada presencia sobre el terreno, ya que se trata de un edificio institucional, centro de recepción y puerta de ingreso del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia. Arquitectura densa y mediterránea, cerrada y compacta, abierta solo a sus patios, que reconoce los atributos del lugar y quiere responder de forma coherente con su delicada implantación. -

DE MORADA DE BONSOR A MIRADOR EXCEPCIONAL DE LA NECRÓPOLIS DE CARMONA

Florencio Aspas Jiménez
Director del Conjunto Arqueológico de Carmona

Gema Tocino Rentero
Conservadora del Conjunto Arqueológico de Carmona

Muy recientemente, y después de dos años de obras, se ha inaugurado la Sede Institucional del Conjunto Arqueológico de Carmona, una rehabilitación del antiguo Museo de Jorge Bonsor en la Necrópolis Romana de Carmona.

Esta rehabilitación ha consistido en la remodelación de las zonas accesibles a los visitantes del antiguo edificio, conservando sus estructuras, y creando en la planta superior un nuevo espacio diáfano, a modo de urna de cristal, que funciona como nexo entre la zona de exposición y la de administración, espacio que permite la referencia espacial del visitante.

Ante todo, hemos pretendido optimizar la funcionalidad del continente, ya que en el cambio de milenio el concepto de espacios expositivos en los conjuntos arqueológicos ha evolucionado hacia los centros de recepción y sedes institucionales, que complementan la visita de una manera más extensa y compleja, de lo que podría suponer la antigua visita. Pero también supone el cambio de conceptos museológicos, en el que prima la didáctica sobre la mera contemplación del objeto por el objeto.

1

2

1. Antiguo museo de Jorge Bonsor
2. Estado actual de la Sede Institucional de Carmona

1

2

1. Sede institucional en la actualidad

2. Sala del antiguo Museo de Jorge Bonsor

Hemos pasado del coleccionismo de las *wunderkammer* y gabinetes de curiosidades, a la didáctica integral en la que prima la comprensión y asimilación del espectador de todo aquello que se le quiere enseñar

Hemos pasado del coleccionismo de las *wunderkammer* y gabinetes de curiosidades a la didáctica integral, en la que prima la comprensión y asimilación del espectador de todo aquello que se le quiere enseñar.

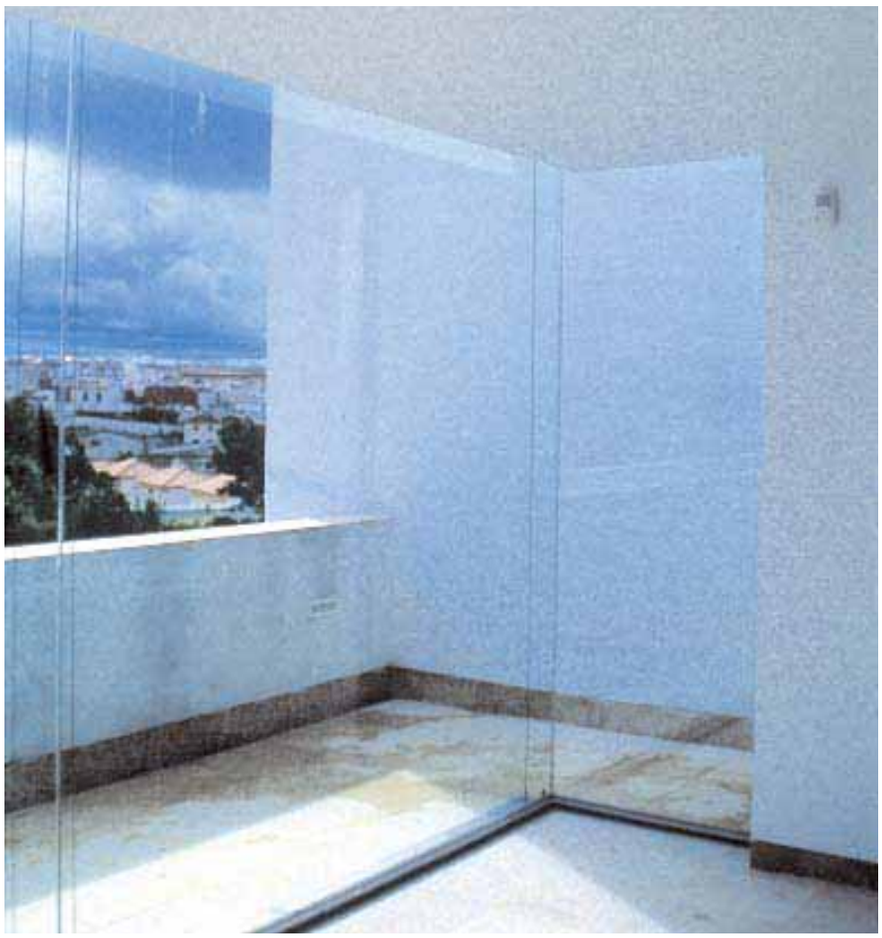
En lo que se refiere al primer punto expuesto, podemos ver la evolución del edificio contenedor, antes museo y ahora nueva sede institucional, desde la época de su fundación hasta la reciente remodelación (fotografías contrapuestas págs. 33 y 34)

En cuanto a lo que a criterios expositivos se refiere, del paso al cúmulo "ordenado" de objetos hasta la exposición que selecciona, que evita cansar la vista y busca la comprensión y asimilación de la información en su justa medida, han pasado ya siglos.

Ambos tienen un substrato estético, de cuya existencia no hay duda, tal y como podemos observar en una de las salas del antiguo Museo de Jorge Bonsor (principios del s.XX), pasando por el museo tradicional anterior (segunda mitad del s.XX), a la actualidad.

Además de unos nuevos criterios didácticos y de difusión integral, que duda cabe que en un conjunto arqueológico el paisaje juega un papel esencial, por lo que la sede debe estar integrada en el mismo, formando parte de los objetos expositivos. Para llevar esto a la realidad se hacen visitables las terrazas del edificio y se crea un espacio diáfano que, por su orientación, permite la visión de las ciudades de Sevilla y Carmona, que a la vez se integra en la misma sala de exposiciones.

Pero si para algo debemos estar preparados es para la recepción y acogida de todo tipo de público. Es por ello que nos hemos esforzado, a lo largo de todo el recorrido, en



Desde la sede se puede disfrutar de unas vistas excepcionales de las ciudades de Sevilla y Carmona

En cuanto a lo que a criterios expositivos se refiere, del paso al cúmulo "ordenado" de objetos, hasta la exposición que selecciona, que evita cansar la vista, y busca la comprensión y asimilación de la información en su justa medida, han pasado ya siglos

plasmar en paneles explicativos un discurso claro y neutro.

Hay que tener en cuenta que la mayoría de nuestros visitantes son escolares, en visitas organizadas por sus centros o asociaciones, y ello queda reflejado en nuestras estadísticas.

Es por eso, y por nuestra razón de ser para cumplir con nuestra función de difusión, que para la nueva sede y los nuevos criterios expositivos, necesitábamos una colección de paneles que, además de un lenguaje directo y accesible, tuviera una parte dedicada especialmente a los niños, con un guía que les explicara lo que para los adultos se dice (ver ejemplo de paneles).

Estos paneles están traducidos al inglés, francés y alemán, al igual que los trípticos de visita general al conjunto arqueológico.

Además del servicio al público en general, en la nueva sede institucional se va a ofrecer un servicio específico al investigador, al haber incrementado nuestros fondos con

Para cumplir con la labor de difusión, se ha instalado una colección de paneles, que además de un lenguaje claro y accesible tiene una parte dedicada especialmente a los niños

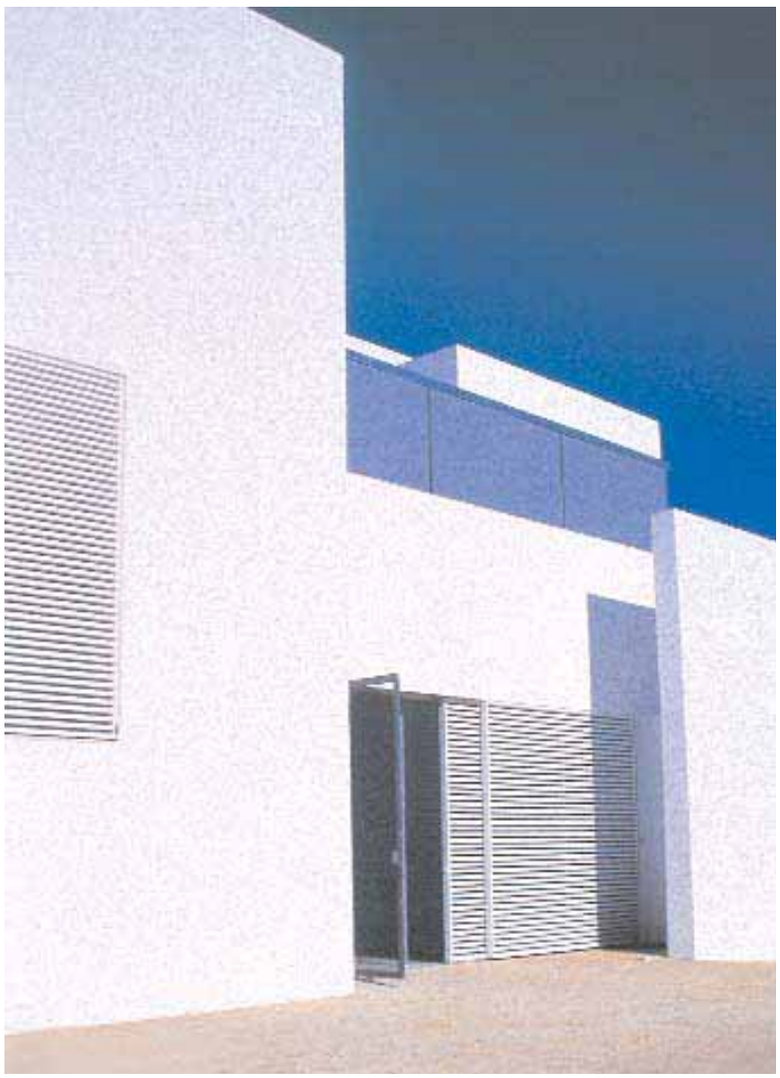
las bibliotecas personales de Juan Fernández López y Jorge Bonsor, así como la documentación original de la Sociedad Arqueológica de Carmona.

Esta previsto, por otra parte, la apertura de una tienda, y a posteriori de una sala de reuniones y conferencias,entre otros servicios, así como la ampliación de horarios y recorridos visitables, incluyendo los fondos almacenados.

La sede institucional de Carmona, con un formato que responde a las propias dimensiones de la zona arqueológica, ha sido realizada siguiendo las últimas tendencias museológicas, y supondrá una mejora creciente en cuanto se refiere a accesibilidad, percepción y mejor difusión de la necrópolis, que conforma este conjunto arqueológico tan singular de nuestro Patrimonio Histórico.

SEDE INSTITUCIONAL DEL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE CARMONA

Francisco Reina Fernández-Trujillo
Arquitecto

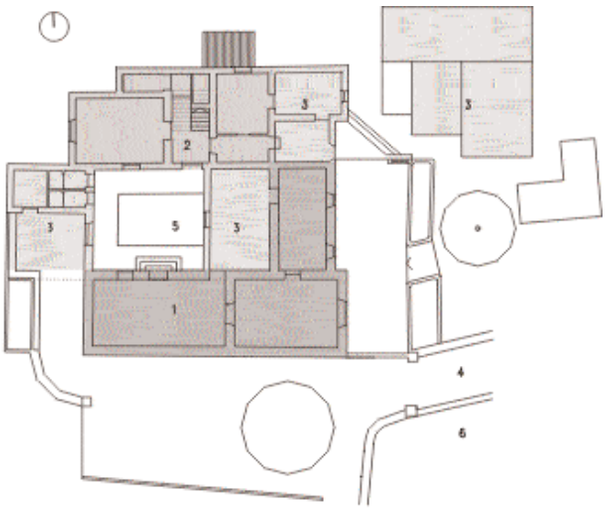


Vista de la nueva Sede Institucional desde el acceso

Las sedes institucionales, de manera complementaria a su función administrativa, prestan un servicio fundamental al visitante como referencia inicial para el entendimiento de los conjuntos arqueológicos. En el de Carmona (declarado por decreto de la Junta de Andalucía 146/1992 de 4 de agosto), estas funciones se han venido desarrollando en un inmueble construido bajo supuestos de partida bien distintos a los actuales, y que ha sido objeto a lo largo del siglo pasado de intervenciones puntuales de adecuación y ampliación.

Se requería, por parte de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, una intervención ajustada que, además de solucionar los problemas de accesibilidad y seguridad que padece el inmueble, afectase de manera exclusiva a la zona expositiva del primitivo museo –evitando actuar sobre la sede administrativa– para transformarla en el espacio más representativo del nuevo centro.

Acceso al patio desde la zona de tumbas



ESQUEMA–ESTADO PREVIO

1 PRIMER GABINETE Y SALA EXPOSITIVA 1885
2 VIVIENDA, 1887
3 REFORMA 1973 Y OTRAS ACTUACIONES POSTERIORES
4 CAMINO DE ACCESO
5 PATIO
6 YACIMIENTO ARQUEOLOGICO

0 5 10m
ESCALA GRAFICA

ESTADO PREVIO

El Conjunto Arqueológico de Carmona se sitúa al Oeste del núcleo urbano, próximo al antiguo acceso desde Sevilla, en la Avenida de Jorge Bonsor nº19. La actual sede institucional –edificio objeto de la intervención– se ubica en la parte más elevada de la colina donde se asienta la necrópolis, a la cota +233,65 m., lo que permite disfrutar de un dominio visual privilegiado del entorno.

La sede institucional ocupa la antigua vivienda y gabinete del arqueólogo Jorge Bonsor, construidos a finales del siglo XIX. Los primeros edificios que se erigen en el promontorio de la necrópolis se inauguran en 1885, albergando el primer gabinete de trabajo del arqueólogo y una sala expositiva de material procedente de las excavaciones. Se trataba de volúmenes austeros de gruesos muros de mampostería de roca de albero y tapial que, en forma de L, construyen la actual sede hacia el Sur y Este: hacia el Sur, una nave de considerable dimensiones rematada parcialmente por una azotea-mirador; hacia el Este, un inmueble anexo de una planta donde se disponían los accesos. En 1887, fue construido un segundo edificio de dos plantas destinado a vivienda y nuevo gabinete, éste ya con muros de fábrica de ladrillo. Dispuesto en paralelo a la antigua nave y con orientación Sur, delimitaba un patio entre ambas edificaciones.

Otras intervenciones completaban el desordenado aspecto del inmueble. Entre ellas, destacar la llevada a cabo en 1973, consistente en la ampliación del museo construyendo

Lucernario sobre la sala longitudinal. Al fondo, la Vega y Sevilla

un cuerpo de una planta, ocupando una franja de patio. Asimismo, se añadieron aleros –para proteger zonas de paso tanto al nuevo gabinete, ya con funciones administrativas, como a las salas del pequeño museo– y un porche tejado, que habilitaba la nueva recepción en el frente Oeste. El sistema de accesos original fue por tanto invertido, circunstancia que favoreció la construcción de otro edificio auxiliar e independiente en la zona Este, frente al antiguo acceso.

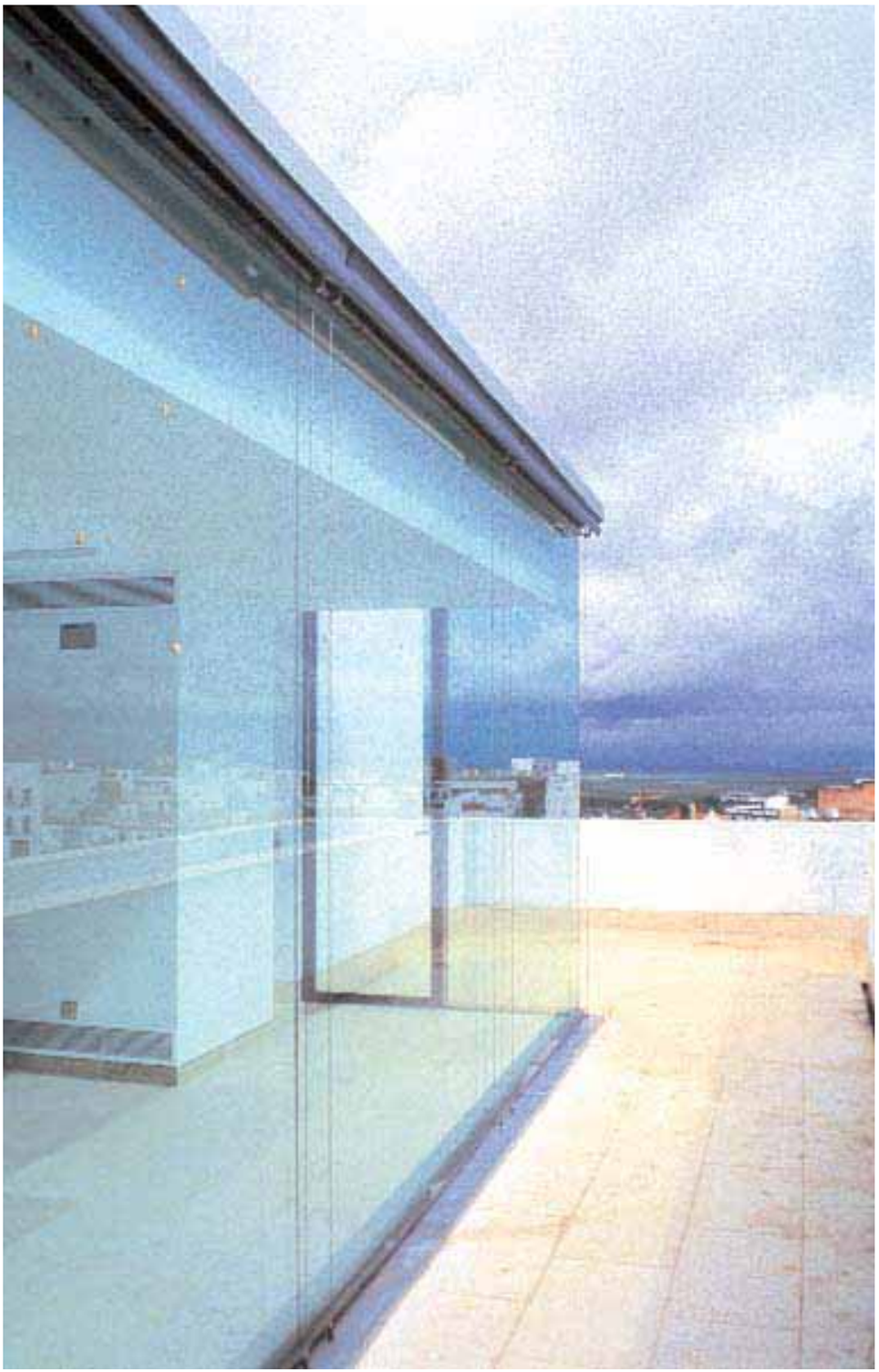
De 70 m^2 de superficie, fue destinado inicialmente a vivienda del guarda, para ser posteriormente adaptado como zona de reserva arqueológica (clasificación, almacenaje, tratamiento, etc. de material procedente del conjunto).

La entrada que se producía desde el patio tanto a la sede administrativa como a la zona de exposición, aunque favorable para la vigilancia del edificio, provocaba problemas tanto para el control de visitantes a la zona de tumbas como para la accesibilidad de las salas de exposición. Los visitantes llegan al conjunto ascendiendo desde el Sureste e iniciando el recorrido a la necrópolis en la explanada situada junto al frente Sur del edificio. Los

Se sugiere un recorrido que se inicia en el camino original y penetra con naturalidad en el edificio, enlazando las distintas visiones del paisaje que se producen desde los distintos niveles hasta alcanzar las cubiertas

El mirador se propone como una estructura claramente superpuesta y transparente que, cobijada entre los volúmenes originales con cierta independencia formal, permita desde la lejanía ser traspasada por la mirada, haciendo reconocible el espacio que ocupa

Vista del mirador de la Sede Institucional del Conjunto Arqueológico de Carmona



conserjes, con su puesto situado hacia el Oeste, no tenían control visual sobre el acceso, por lo que estaban obligados a salir a la explanada para evitar la entrada directa de visitantes a la zona de tumbas.

No obstante, se reconocen algunos aspectos fundamentales que inciden en la valoración de lo preexistente: Su situación en el punto más elevado del alcor le permite disfrutar de un dominio visual privilegiado del territorio, un lugar caracterizado por el asentamiento de la necrópolis y su intensa relación con Carmona y Sevilla. Situación que permite al visitante reconocer con facilidad el indiscutible valor estratégico del asentamiento y su posición relativa en el paisaje.

Es destacable el criterio tan sencillo seguido en la disposición de los volúmenes originales que acogían al gabinete y la vivienda: dos piezas de envergadura similar, paralelas e independientes, situadas en dirección Este-Oeste y tangencialmente al camino de ascenso, que articulaban un espacio exterior de relación entre ambas. La secuencia resultante entre edificios cualificaba el frente que cierra la composición hacia el Este (hacia la ciudad), donde se ubicaba el primitivo control de accesos. Posteriormente, y debido a las distintas reformas de las que ha sido objeto el inmueble –destacando por su relevancia formal las llevadas a cabo en 1973–, se complica su claridad original, diluyendo la significativa rotundidad y pureza volumétrica de las construcciones iniciales, cualidades análogas que se reconocen en arquitecturas propias del lugar.

Acceso a recorrido exterior a través de las terrazas

La valoración de estas cuestiones en las piezas edificadas –la relación con el lugar y la manera de posicionarse– unido a la vinculación lejana de su origen a la figura de Jorge Bonsor son, quizás, los argumentos que inciden de manera más determinante en el carácter patrimonial del *modesto* –constructiva y materialmente pobre– inmueble, resultando discutible destacar elementos arquitectónicos de relevancia.

La superficie total construida ascendía a 245 m^2.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

La capacidad que ofrece la sede de entender el territorio y formar parte de él se convierte en el argumento de la propuesta. Se sugiere un recorrido que se inicia en el camino original y penetra con naturalidad en el edificio, enlazando las distintas visiones del paisaje que se producen desde los distintos niveles hasta alcanzar las cubiertas. Un paseo continuo, donde aparecen los espacios expositivos de manera subordinada, asumiendo su pertenencia a un inmueble cuya función básica es servir como mirador.

Partiendo de un trabajo previo de eliminación general de elementos añadidos, y de acuerdo con las premisas del encargo, la reforma se centra sobre los volúmenes del antiguo museo y los espacios de relación con la sede administrativa, afectando a una superficie total aproximada de 374 m^2. Se propone la recuperación del acceso original orientado hacia Carmona, camino tradicional de llegada de visitantes, dado que relaciona de manera inmediata las pendientes del terreno y los niveles interiores del inmueble.

La crujía de una planta que construye la fachada Este y que aparece entre los volúmenes mayores recupera de este modo su antigua función y se horada para acondicionar la entrada. La relación de esta nueva penetración con el acceso que se producía al antiguo museo desde el patio nos lleva a proponer el enlace visual entre ambos extremos del inmueble, valorando la secuencia que se produce desde el Este –la llegada– hacia el Oeste, con la visión elevada sobre la propia necrópolis, en primer plano, y al fondo el Valle del Guadalquivir.

El patio y las crujías menores que existen entre el antiguo gabinete y la vivienda constituyen, una vez transformadas, el nuevo eje de recorrido y registro, donde se ubican escaleras y terrazas. Una caja acristalada acondi-

Recorrido exterior y mirador

ciona el espacio de llegada en la planta primera, que descubre de manera inesperada al visitante visiones inéditas y contrapuestas de Carmona y Sevilla, erigiéndose en el auténtico mirador. Los antiguos volúmenes de vivienda y gabinete –puros y paralelos– recortan el paisaje y enmarcan la mirada; los reflejos de los vidrios acentúan la relación entre las vistas, produciendo extraños efectos de superposición entre ambas imágenes. El mirador se propone como una estructura claramente superpuesta y transparente que, cobijada entre los volúmenes originales con cierta independencia formal, permita desde la lejanía ser traspasada por la mirada, haciendo reconocible el espacio que ocupa.

Las terrazas, incorporadas al recorrido, aproximan al usuario al entendimiento del lugar desde unas coordenadas más generales: la importancia de la necrópolis en el territorio del alcor, el anfiteatro aledaño y su relación inmediata con los tejidos urbanos, la ordenación del itinerario ideado por Bonsor y su acuerdo con la topografía, la incidencia en el paisaje de los cortes de cantera romanos y su relación con la ocupación posterior como necrópolis. Un itinerario que puede llevarse a cabo previamente a la visita a la zona de tumbas o con independencia con respecto a las salas.

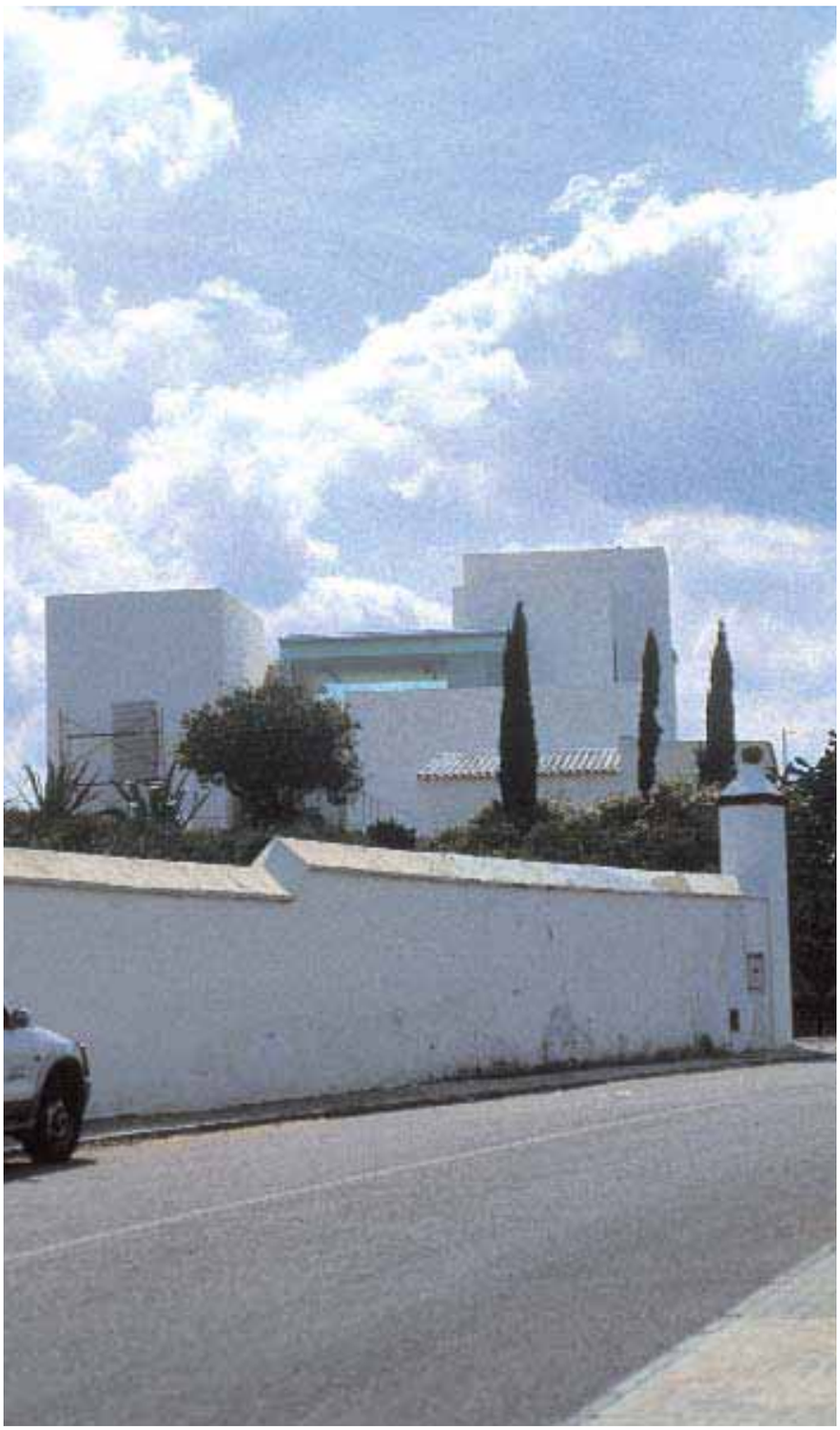
Esta circunstancia nos lleva a plantear un sistema de escaleras alternativo situado al exterior, que permite la salida del público desde el nivel de la planta primera sin necesidad de retomar las escaleras interiores, o bien la subida directa

desde la plataforma de accesos. Ambos recorridos –interior y exterior– se funden en el ascenso a la terraza del nivel superior, que se realiza a través de un último tramo superpuesto al trazado de las escaleras interiores.

Existe la intención de que el resto de espacios destinados a acoger el programa expositivo sirva como estancias donde el flujo de visitantes se remanse, evitando interrumpir la continuidad del recorrido general por el edificio. En principio, la planta baja se destinaría a las colecciones de arte romano y tartésico, destacando la escultura de Servilia que, iluminada cenitalmente, remata uno de los extremos del volumen longitudinal. Este cuerpo edificado, que podría incluir los actos representativos de la sede, dispone de una altura libre interior considerable que ha permitido la introducción de un nivel intermedio. La planta superior mostraría la vinculación de la necrópolis con su entorno, pudiendo igualmente acoger exposiciones temporales.

Con la nueva organización espacial, aunque es posible la entrada independiente a la zona administrativa, nos ha parecido razonable que existiera cierta versatilidad entre sus usos. Ambos accesos quedan relacionados visualmente desde el eje que atraviesa las dependencias de Este a Oeste, posibilitando el control simultáneo desde el puesto de conserjes. Asimismo, la galería acristalada del patio permite la conexión entre las plantas, salvando el inevitable desnivel existente.

Una vez que las instalaciones se cierran al público, los huecos del



Vista desde la Avenida Jorge Bonsor

Una caja acristalada acondiciona el espacio de llegada en la planta primera, que descubre de manera inesperada al visitante visiones inéditas y contrapuestas de Carmona y Sevilla

edificio se velan mediante un sistema de celosías de acero que le sirve de protección. Un tratamiento que, al igual que el resto de soluciones constructivas y de acabados, redunda en el carácter contenido de la volumetría donde destaca, por contraste, la pieza acristalada del mirador que se convierte en el nuevo referente urbano de la sede.

La reforma realizada ha tenido como objetivo dotar al conjunto arqueológico de espacios adecuados para una mayor comprensión del mismo por parte de los visitantes.

Otros servicios complementarios deben ser objeto de una planificación posterior que han de articularse desde una visión integral del conjunto en relación con el espacio donde se ubica.

REHABILITACIÓN DEL CENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE CARMONA. SEVILLA

Situación
Avenida Jorge Bonsor nº 9. Carmona. Sevilla

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

Proyecto
Francisco Reina Fernández-Trujillo, arquitecto

Colaboradores
Mª Jesús Carmona Salas y José Vázquez Mora, arquitectos

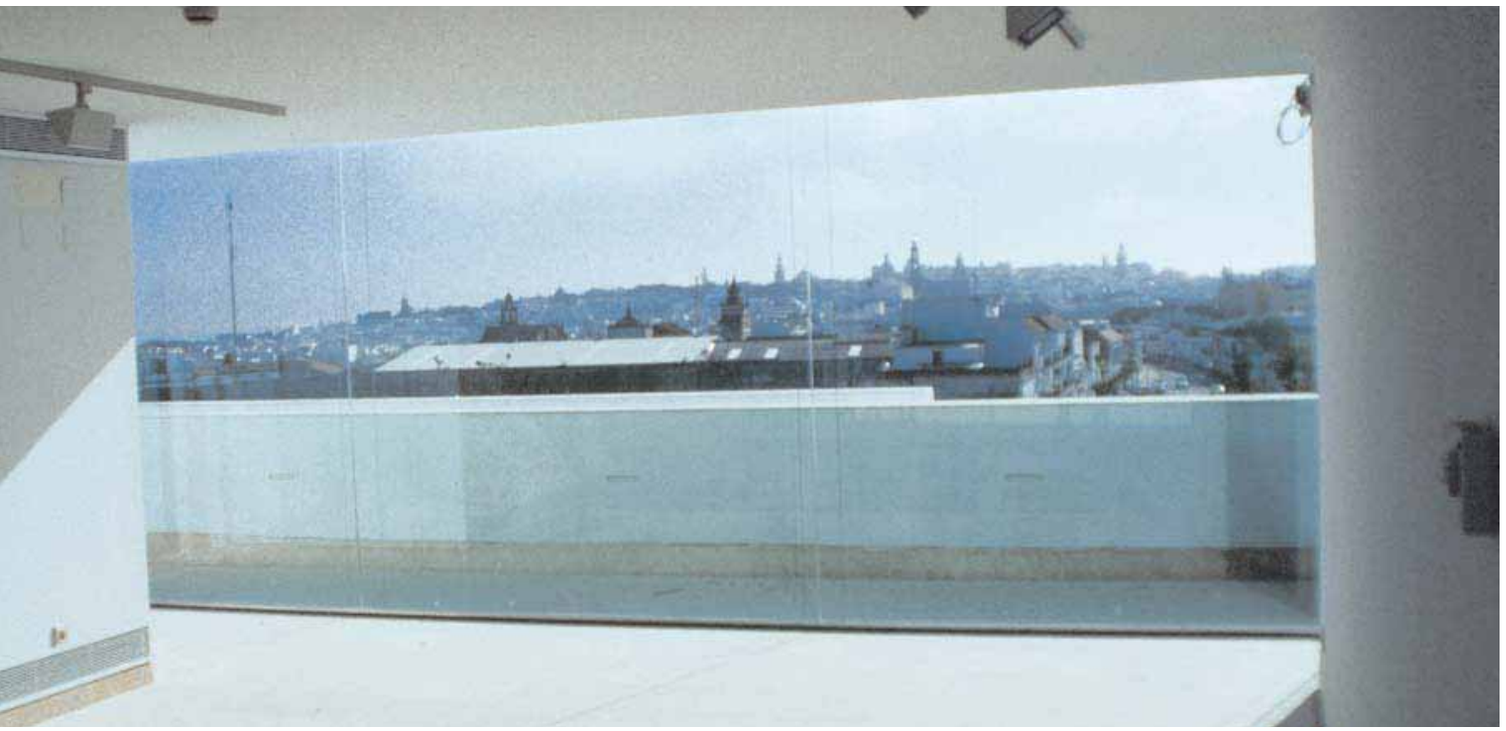
Dirección de obra
Francisco Reina Fernández-Trujillo, arquitecto
Mariano Delgado Cordero, arquitecto técnico

Empresa constructora
Joaquín Pérez Díez S.L.

Plazo de ejecución
Julio 2.001-Abril 2003

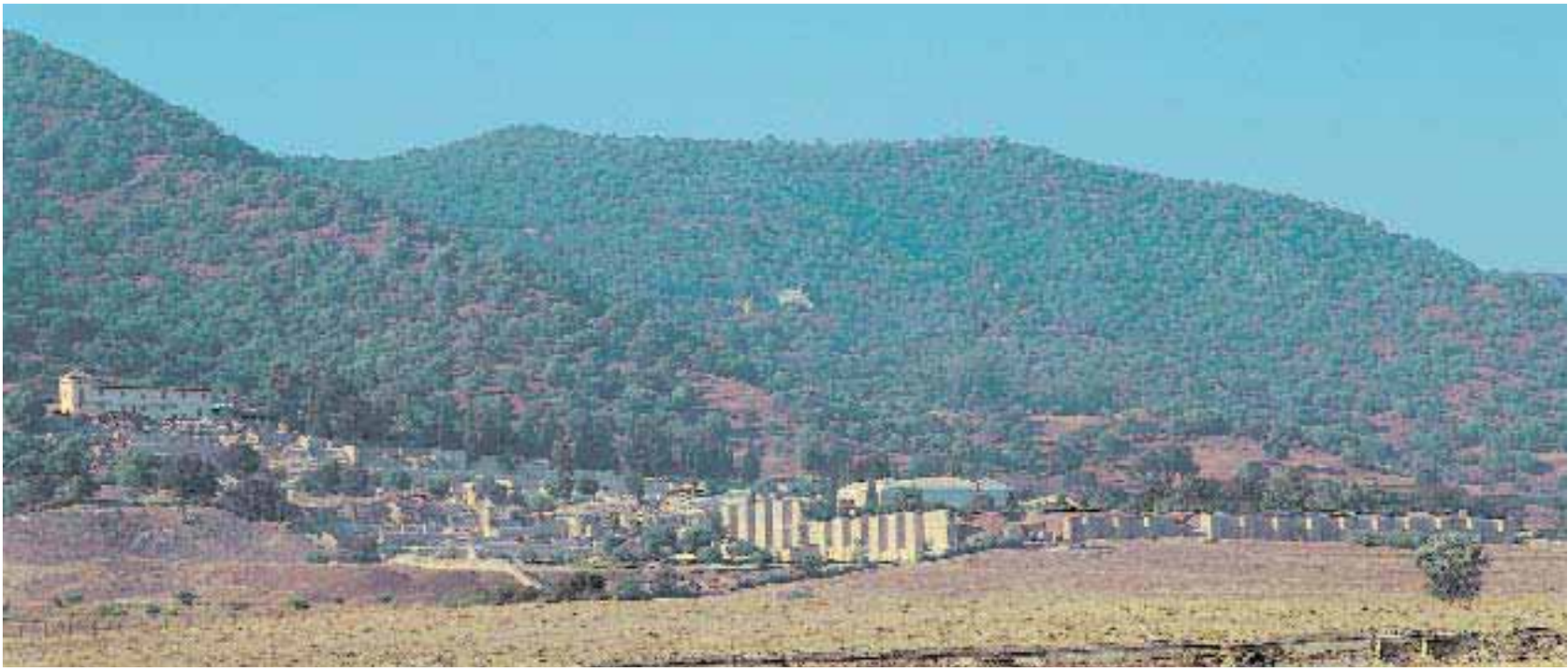
Presupuesto
406.017 €

El mirador se convierte en el nuevo referente urbano de la Sede



ARQUITECTURA PARA LA MEMORIA: LA SEDE INSTITUCIONAL DEL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO MADINAT AL-ZAHRA

Antonio Vallejo Trajano
Director del Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra



Panorámica del Conjunto Arqueológico de Madinat Al-Zahara

La necesidad de una infraestructura museística para Madinat al-Zahra constituye un problema histórico.

Desde el inicio de las excavaciones, en 1911, el volumen de material arqueológico aparecido fue tan ingente, especialmente la decoración arquitectónica, que llevó a plantear muy pronto la necesidad de construir un museo donde instalar, estudiar y exponer adecuadamente ese material, pues "lo mismo en Pompeya que en la Argelia y que en Egipto, se renuncia ya a llevar lo descubierto a los museos, dejándolo convenientemente instalado en el sitio mismo en que se encuentra", como expresaba Velázquez Bosco en su memoria póstuma de 1923. La respuesta administrativa encomendando su traslado al Museo Arqueológico de Córdoba no se hizo nunca efectiva de forma completa por parte de los responsables de las excavaciones, conscientes de que lo conservado desbordaba la capacidad de la institución cordobesa, aún cuando fue esta última la encargada de su tutela bajo la figura del Museo Monográfico, dependiente del de Córdoba. El edificio y las naves construidas al efecto en Madinat al-Zahra en esa década sólo paliaron parcialmente el problema, pero al

menos permitieron organizar un taller de recomposición de cerámicas, ataurique y otros materiales que, con el tiempo, resultaron claramente insuficientes.

La reanudación de las excavaciones tras la postguerra no hizo más que agudizar esta situación. La excavación del Salón de Abd al-Rahman III en 1944 arrojó a la luz un volumen de atauriques incapaz de ser absorbido por ningún museo. La respuesta científica a este nuevo desafío –reconstruir el edificio y devolver la decoración a su emplazamiento original– mitigó, por un lado, el conflicto planteado, pero evidenció, por otro, las carencias infraestructurales de todo tipo existentes para abordar un proyecto de esta envergadura, que sólo la inteligencia y el empeño de F. Hernández fueron capaces de superar.

Las excavaciones siguientes situaron el problema en términos dramáticos y los espacios exhumados quedaron repletos de material arqueológico, contribuyendo a consolidar una de las imágenes más características y negativas de Madinat al-Zahra, la de decenas de miles de fragmentos de atauriques tapizando las distintas estancias del palacio y especialmente los jardines. Esta solución provisional, que vinculaba físicamente los materiales con su lugar de excavación, fue, no obstante, la menos mala de entre todas las posibles, pues con anterioridad el desconocimiento de la procedencia había ocasionado ya serios conflictos, como la propuesta de reconstrucción de un edificio

Madinat al-Zahra como ejemplo del urbanismo del Califato
Fotografía: Paisajes Españoles

basándose en unos materiales que no pertenecían a éste.

A inicios de la década de los años 80, este grave problema de almacenamiento y exposición se intentó solucionar utilizando la propia estructura arqueológica como contenedor de las funciones museísticas. La extraordinaria espacialidad del edificio basilical de la terraza alta, con sus 1.100 m² de superficie útil, fue el lugar elegido para la instalación del Museo de Madinat al-Zahra, ejecutando un polémico proyecto de reconstrucción que fue paralizado por el Ministerio de Cultura en 1982.

No cabe duda que esta intervención puntual habría abierto las puertas a las reconstrucciones por motivos funcionales y a la utilización de otros espacios para completar el programa de necesidades del conjunto, como ha ocurrido en otros centros patrimoniales de nuestro país, que han visto comprometido de una u otra forma el desarrollo de sus excavaciones o causado daños irreparables en la propia estructura arqueológica.

Unos años más tarde, en 1985, con la asunción de competencias por parte de la Junta de Andalucía, la administración autonómica creó una institución para la tutela de la zona arqueológica: el Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra. La estrategia de recuperación desarrollada en estos años ha puesto

En primer plano, terreno donde se ubicará la futura sede de Madinat. Al fondo, el conjunto arqueológico
Fotografía: Paisajes Españoles

La elección del emplazamiento, establecida en el Plan Especial de Protección, constituye una apuesta firme para la recuperación del conjunto, pues se ubica en el exterior de la medina, aprovechando el trazado de uno los caminos originales de acceso, el meridional, de forma que no condiciona las excavaciones futuras ni la recuperación completa y total de la ciudad

de relieve algunos de los rasgos singulares de Madinat al-Zahra, y ha evidenciado nuevas necesidades. Madinat al-Zahra constituye el centro de un conjunto de infraestructuras territoriales históricas, cuya recuperación y puesta en valor y el mantenimiento de sus valores paisajísticos y ambientales resultan claves en el proceso de comprensión y entendimiento de la ciudad. Es, además, en esencia, un lugar privilegiado de investigación científica, un extraordinario laboratorio de investigación que necesita espacios adecuados para esas funciones.

A estas necesidades de espacio para la gestión, el conocimiento y la conservación se unieron las derivadas de la creciente demanda social de conocer y disfrutar este patrimonio como uno de los hitos de la cultura universal y, por tanto, las exigencias de unas instalaciones de calidad, con espacios adecuados para la presentación y explicación del lugar, la exposición de sus bienes muebles y otros servicios básicos.

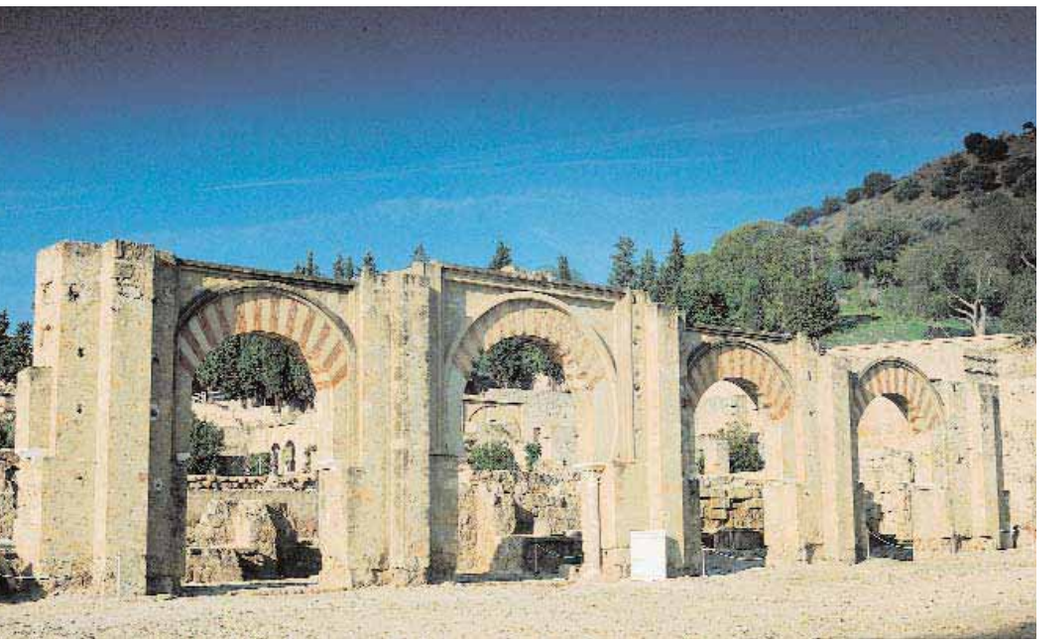
Frente a la opción diseñada en 1980, el modelo abordado en esta nueva etapa ha sido plantear de forma unitaria y planificada estas exigencias a través de una nueva infraestructura, cuyo programa abarca un amplio espectro de funciones.

Se presenta como una instalación compleja que contiene todos los elementos propios de un museo, ya que cuenta con espacios expositivos permanentes y temporales, talleres, almacenes, así como toda la infraestructura de administración, conservación, investigación y protección que demanda el conjunto arqueológico. Por otra parte, muestra también similitudes con un centro de interpretación, tal como se concibe en el momento actual, porque está planteada como el punto de partida para la visita al conjunto, sirviendo de presentación y ayuda para su comprensión.

La elección del emplazamiento, establecida en el Plan Especial de Protección, constituye una apuesta firme para la recuperación del conjunto, pues se ubica en el exterior de la medina, aprovechando el trazado de uno los caminos originales de acceso, el meridional, de forma que no condiciona las excavaciones futuras ni la recuperación completa y total de la ciudad.

Esta localización ha sido objeto de una investigación exhaustiva para asegurar la ausencia de estructuras arqueológicas, mediante diversos procedimientos y técnicas, como la

Arquería porticada de acceso al Alcázar



Acto de colocación de la primera piedra de la futura sede institucional de Madinat al-Zahra

fotografía aérea con película infrarroja, la prospección geofísica, magnética y eléctrica y, finalmente, la excavación arqueológica.

Decidido el emplazamiento y el programa de necesidades, la Consejería de Cultura realizó una convocatoria internacional entre arquitectos/arquitectas y urbanistas, cuyo objeto se recogía de manera explícita en las bases. Se trataba de obtener una respuesta arquitectónica y de ordenación, de gran calidad en el diseño, que permitiera resolver el programa propuesto, la relación del edificio con la monumental naturaleza que circunda el entorno y su articulación como puerta de entrada hacia el conjunto y hacia los demás elementos patrimoniales de la zona.

El proyecto ganador, firmado por los arquitectos Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto, parte de valorar las extraordinarias cualidades paisajísticas de Madinat al-Zahra y se integra en ese paisaje, pasando prácticamente inadvertido, de forma que no constituye una interferencia más en un territorio seriamente amenazado por construcciones ilegales de diverso tipo, que rompen todas las visuales entre el valle y el pie de sierra. Desde esta consideración, el edificio se hunde en el territorio del que emerge escasamente un metro sobre el nivel de suelo. Junto a la solución formal y su distribución espacial, lo más interesante de la sede es, pues, la sumisión clara al contexto histórico y paisajístico en el que se implanta.

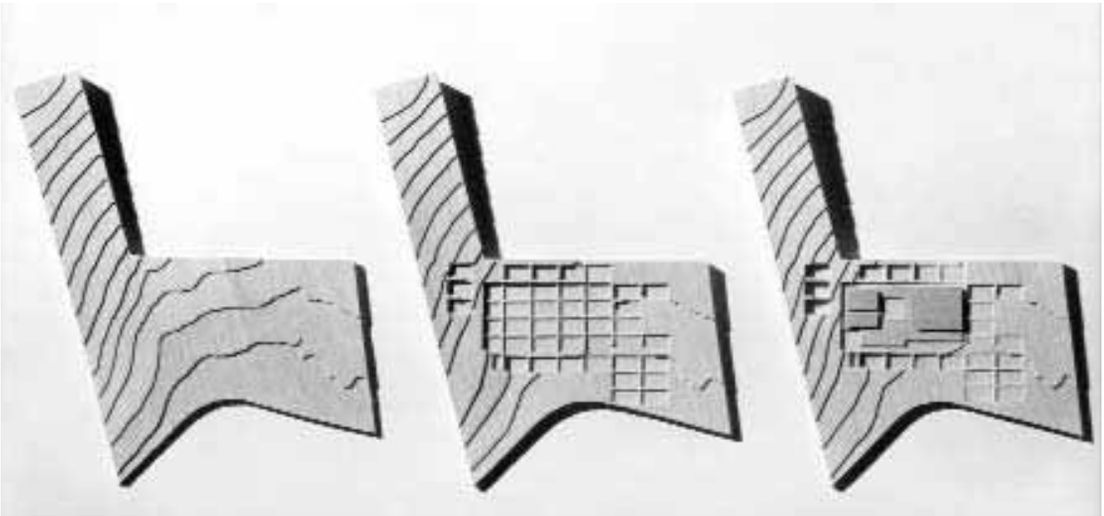
La construcción de esta infraestructura va a marcar decisivamente el futuro de Madinat al-Zahra, tanto en el orden interno de la gestión y recuperación del propio conjunto, como en su relación con el territorio y con la ciudad de Córdoba. En primer lugar, va a cualificar la visita en varios sentidos. Además de los instrumentos que permitirán la interpretación del conjunto en su diversa complejidad, la sede va a suponer la posibilidad de enriquecer la visión de éste, al integrar el espacio de la medina en el itinerario de visita, accediendo a la ciudad por el sur, desde una perspectiva nunca abordada que resulta clave en el sistema de percepción para el que la urbe fue concebida.

La sede va a significar también la inclusión del territorio y sus elementos patrimoniales más cualificados en toda la estrategia de la visita pública.

Pero, además, Madinat al-Zahra va a ofrecer a la ciudad de Córdoba una infraestructura museística de primer orden, poniendo a su disposición una serie de servicios que contribuirán, sin duda, a consolidar la compleja tarea iniciada hace unos años de lograr el acercamiento y la identificación de este patrimonio con los ciudadanos.

SEDE INSTITUCIONAL DE MADINAT AL-ZAHRA. CÓRDOBA

Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano
Arquitectos



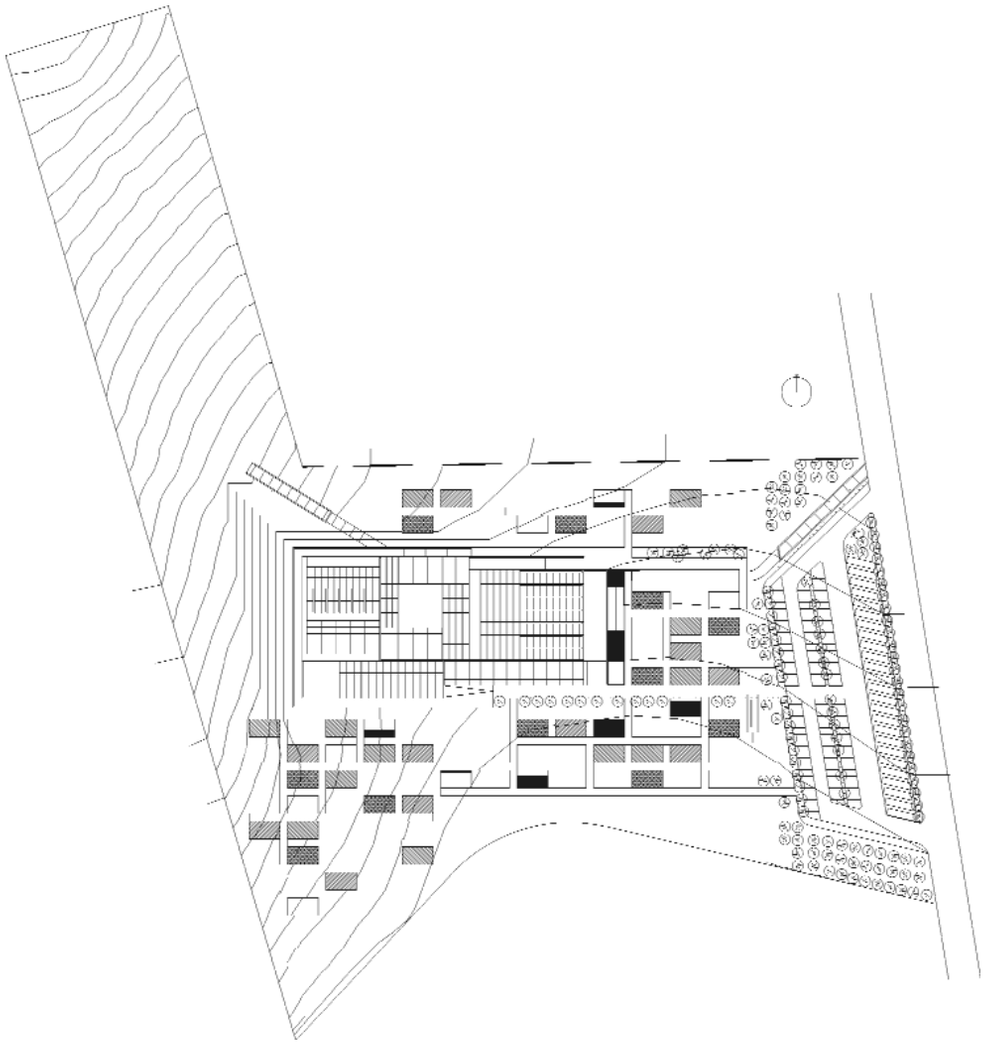
Implantación de la Sede Institucional en el territorio

La nueva Sede Institucional del Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra es un proyecto de características muy singulares, no sólo debido a su ubicación, sino al propio programa de usos que ha de albergar.

Dos cuestiones estuvieron presentes desde el inicio del proyecto: *¿De qué modo debe la arquitectura contemporánea incorporarse a un entorno tan significado como son las ruinas de la antigua ciudad califal? ¿Cómo dar una respuesta unitaria a un programa diverso y múltiple que debe ser a un tiempo centro de acogida, de interpretación, de conservación e investigación, museo de sitio, biblioteca y almacén arqueológico?*

Las respuestas a esas preguntas no fueron únicamente consecuencia de un atento análisis del emplazamiento y del funcionamiento de la institución, sino que, como en ocasiones ocurre, surgieron de la experiencia y la memoria personal, de las sugerencias que un lugar tan cargado de historia es capaz de transmitir.

Los proyectos, sin saberlo, están presentes en nuestra memoria aún antes de iniciarlos: surgen inesperadamente a partir de asociaciones de las



Emplazamiento

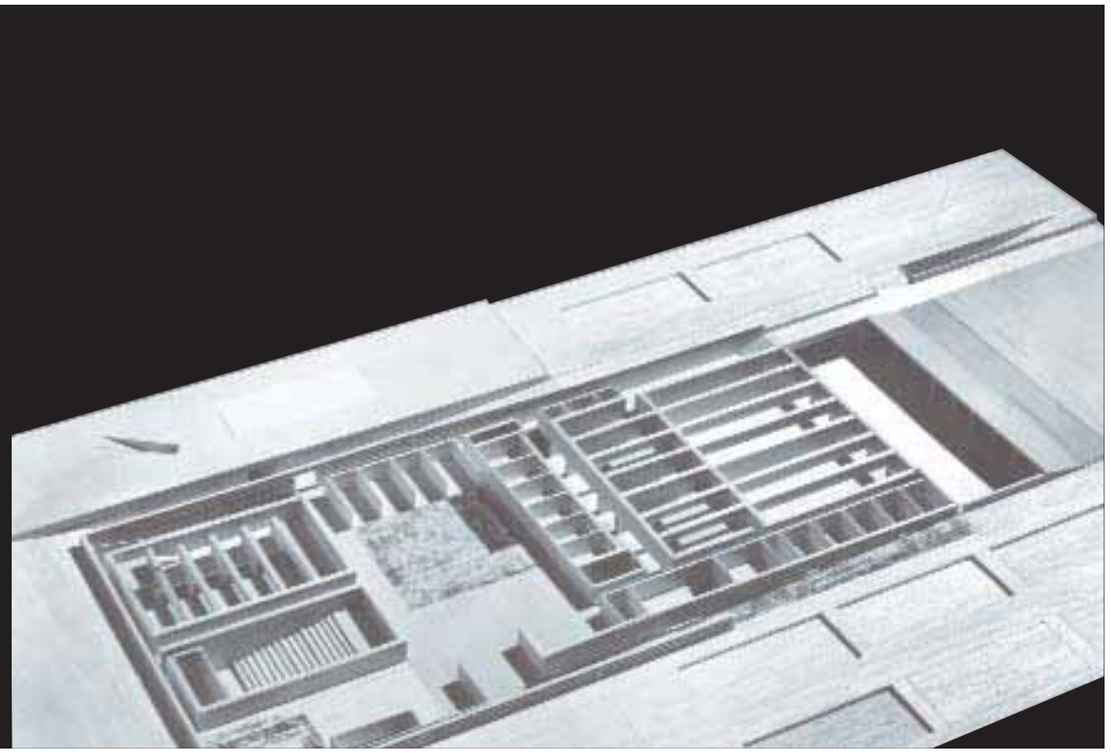
Los proyectos, sin saberlo, están presentes en nuestra memoria aún antes de iniciarlos: surgen inesperadamente a partir de asociaciones de las que casi nunca somos totalmente conscientes

que casi nunca somos totalmente conscientes. Estamos ligados a recuerdos e imágenes que determinan todo lo que proyectamos: lugares vividos, a veces soñados, otras, imaginados. En el proceso de todo proyecto, en algún momento, regresa un recuerdo ya olvidado, un indicio que nos conduce hacia un camino determinado.

Pocos lugares resultan tan evocadores como las ruinas; quizá por ello las hemos visitado siempre que se nos ha presentado la ocasión. Muchas veces nos hemos preguntado cuál es la razón. Tal vez sea porque nos remiten a imágenes incompletas que reconstruimos mentalmente y transformamos en espacios arquitectónicos de acuerdo a nuestras propias experiencias. Hemos atravesado muros semiderruidos en Tivoli, hemos visto reflejada la luz del amanecer sobre fragmentos de columnas en Palmyra, nos hemos sorprendido ante la magnitud paisajística de excavaciones abiertas en Ebla, hemos descendido a pozos enterrados en Adalaj. Cada uno de aquellos lugares –en Roma, en Siria, en India–, fue capaz de anunciarnos otras arquitecturas, diferentes probablemente a las que de hecho fueron, y sin embargo tan reales para nosotros como los que un día estuvieron en pie.

La visita al Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra y al propio solar destinado a la sede institucional provoca sentimientos encontrados. Por una parte, la nostalgia de un pasado remoto aún por descubrir impregna el paisaje que se extiende hacia la sierra de Córdoba. Por otra parte, el desordenado avance de las construcciones contemporáneas se cierne inquietante sobre los alrededores de lo que un día fue ciudad-palacio.

Nuestra primera reacción al llegar al lugar habría de marcar desde el primer momento la futura propuesta: no debíamos *edificar* en aquel paisaje. Ante una extensión de tal amplitud que aún espera ser excavada en la antigua ciudad islámica, nos gustaría actuar como lo haría un arqueólogo: en otras palabras, no *construiríamos* un nuevo edificio, tan solo si fuéramos



Distrtibución en
planta de la Sede

En realidad, el edificio articulará sus nuevos usos en torno a una secuencia de llenos y vacíos, espacios cubiertos y patios que, como sucede en los mejores ejemplos de la arquitectura islámica, guiarán al viajero en su visita

afortunados, lo *encontraríamos* bajo tierra, como si el paso del tiempo lo hubiera ocultado hasta hoy.

La arquitectura no puede desvincularse nunca totalmente del significado que transmite. Podemos intentar negar la dimensión metafórica de los edificios, pretendiendo que no se representan más que a sí mismos, que no deben transportar otros significados. Pero, incluso así, resulta inevitable asociar lo que vemos a otros objetos o imágenes diferentes, ya que todo edificio tiene la capacidad de representar algo distinto a lo que es: *el proyecto de la nueva Sede Institucional de Madinat al-Zahra se originó como la metáfora de una excavación arqueológica.*

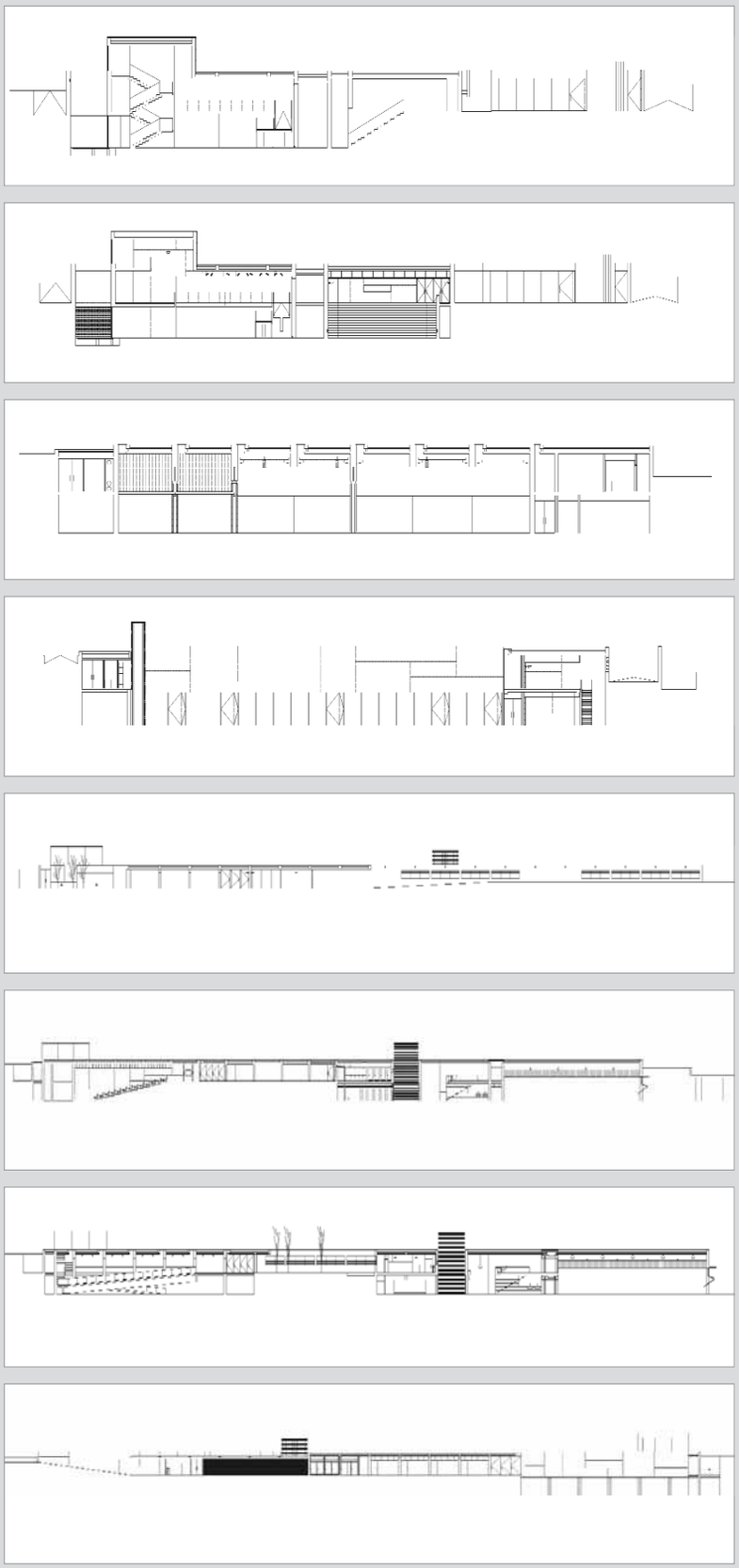
Como si de una nueva campaña arqueológica se tratase, imaginamos que debíamos establecer una malla ortogonal bidimensional, un punto de origen, y un nivel de altura referenciado. Una vez delimitada una retícula de cajas rectangulares, iniciaríamos la excavación del terreno en capas sucesivas de estratos uniformes.

La paciente tarea terminaría produciendo resultados esperanzadores: nuestras fotos, dibujos y notas de campo desvelarían la planta de tres

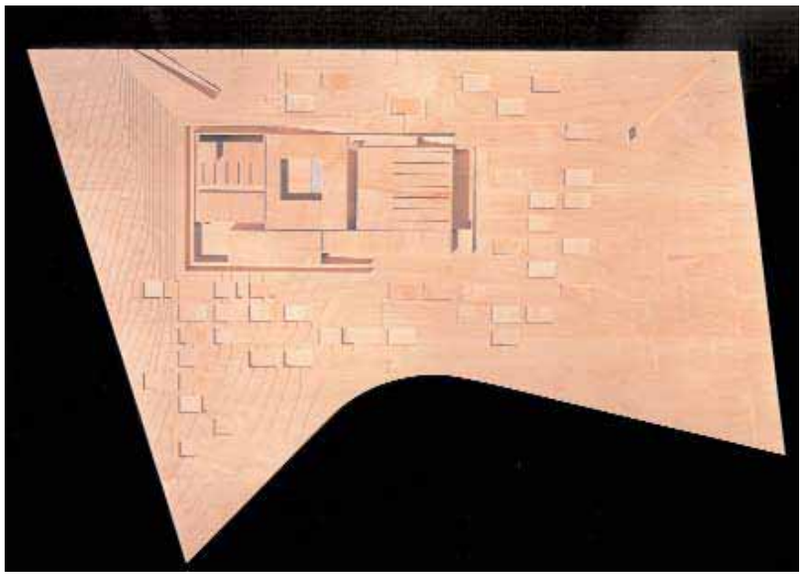
Los materiales con que se construirá el edificio responderán a la voluntad de dialogar con los colores blanco y rojo/sangre, que en su día recubrieron los muros de Madinat al-Zahra

edificios, cuyos muros configuran los que serán los espacios principales de la nueva sede institucional: el museo, el auditorio, el taller-almacén. Consolidaremos los muros, estableceremos una cota uniforme de remate, los cubriremos, a su alrededor adecuaremos nuevos espacios que servirán a los anteriores. Descubriremos pavimentos de antiguos patios y corredores: los haremos protagonistas del nuevo proyecto. Delimitaremos, finalmente, el ámbito de nuestra intervención, construyendo un cerramiento perimetral: un recinto que protegerá los restos encontrados.

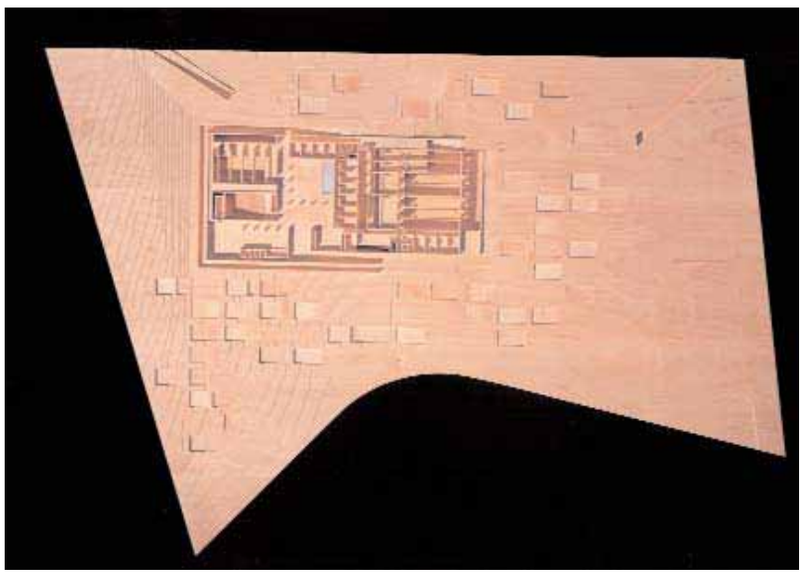
Esta idea arquitectónica se convierte en generadora de toda la actuación. En realidad, el edificio articulará sus nuevos usos en torno a una secuencia de llenos y vacíos, espacios cubiertos y patios que, como sucede en los mejores ejemplos de la arquitectura islámica, guiarán al viajero en su visita. A partir del vestíbulo principal, se

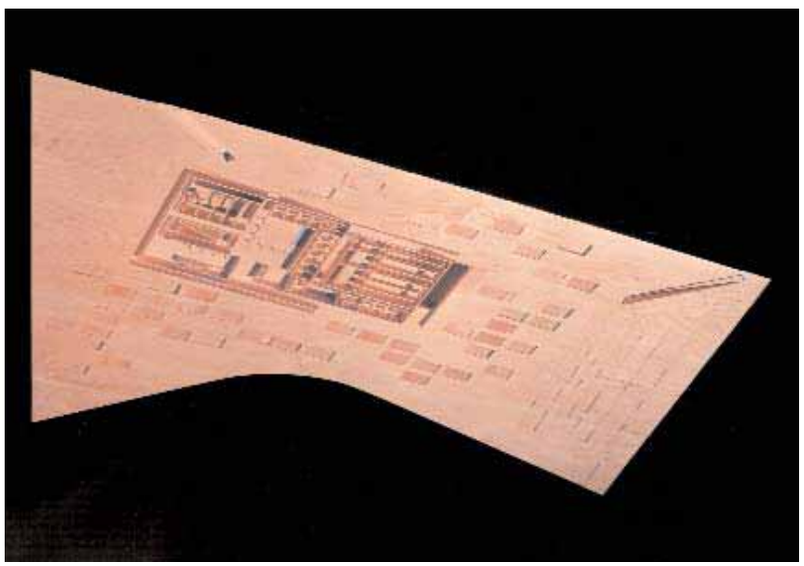


Secciones por distintos planos del edificio



Distrtibución en planta de la Sede





El proyecto de la nueva Sede Institucional de Madinat al-Zahra se originó como la metáfora de una excavación arqueológica

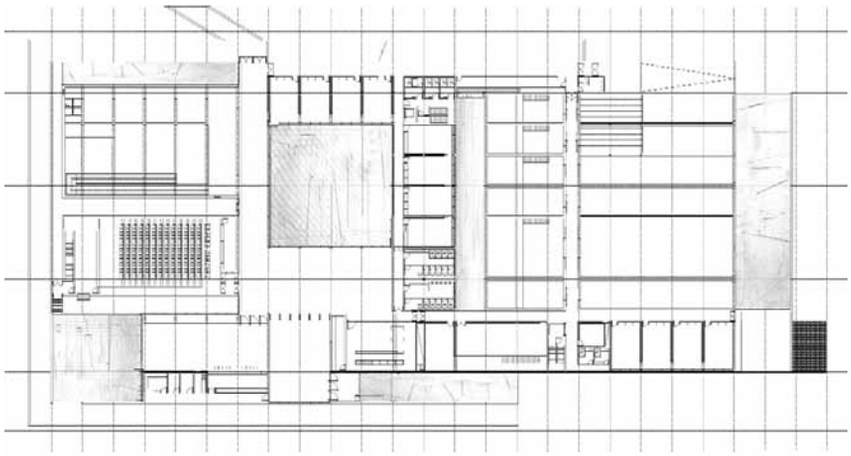
extiende un amplio patio de planta cuadrada, azul por el reflejo del estanque que lo preside, que organizará en torno suyo los espacios públicos principales: exposición de maquetas, venta de libros y catálogos, cafetería, salón de actos y salas de exposiciones. Otro patio profundo, longitudinal –verde por la vegetación que lo envolverá– articula áreas de uso privado: administración, talleres de conservación e investigación. Un último patio, que reflejará la luz dorada de los atauriques y otros restos arqueológicos que en él se mostrarán, constituye la prolongación exterior del espacio de exposición del museo. Una planta semisótano bajo rasante completa las zonas dedicadas a exposición, auditorio y talleres, y alberga amplias áreas para almacenes e instalaciones.

Los materiales con que se construirá el edificio responderán a la voluntad de dialogar con los colores *blanco y*

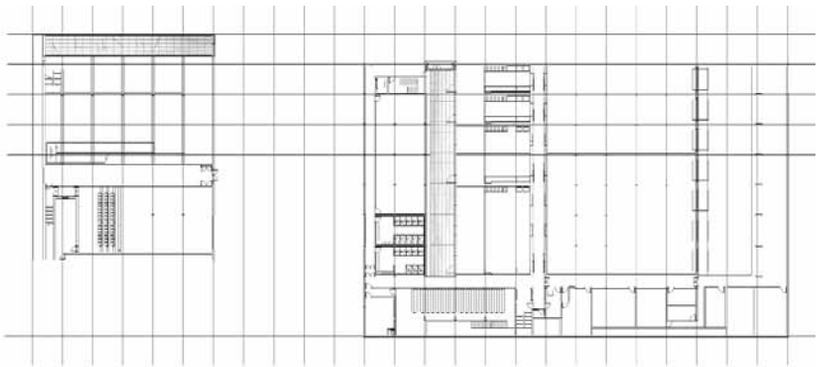
rojo/sangre, que en su día recubrieron los muros de Madinat al-Zahra. Los nuevos cerramientos "*hallados en la excavación"* serán gruesos muros de hormigón blanco; las cubiertas que sobre ellos descansan serán delgadas losas; los solados de patios se pavimentarán con losas de piedra caliza.

La propia concepción del proyecto lleva implícito su futuro crecimiento, especialmente en las áreas de museo y talleres que, como si de resultado de nuevas excavaciones se tratase, podrían agregar nuevos pabellones.

La nueva Sede Institucional de Madinat al-Zahra será un edificio introvertido, oculto bajo el terreno, que no revelará al exterior la sorprendente secuencia de sus espacios interiores: habrá aparecido en el paisaje silenciosamente, *desenterrado,* como a lo largo de los próximos años lo harán los restos de la antigua ciudad de Abd al-Rahman III. ▪



Planta baja



Planta semisótano

MADINAT AL-ZAHRA
Museo y Sede Institucional
Concurso 1er Premio

Situación
Recinto arqueológico Madinat al Zahra, Córdoba, España

Propiedad
Junta de Andalucía

Arquitectos
Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano

Colaboradores
Carlos Ballesteros
Denis Bouvier
Luis Labrandero
Pedro Quero
Juan Carlos Redondo

Dirección de obra
Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano
Arquitectos
Miguel Mesas Izquierdo
Aparejador

Estructura
N.B.35 S.L. Jesús Jiménez Cañas

Instalaciones
Geasyt S.A. Gustavo Álvarez

Maquetas
Estudio Nieto-Sobejano
Juan de Dios Hernández-Jesús Rey

Fotografías
Aurofoto S.L.

EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA HASTA LA CREACIÓN DE SU PRIMER REGLAMENTO

Mercedes Vega Toro
Restauradora del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Vista de la espadaña desde el claustro mayor
del ex convento de la Merced
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: Pedro Feria

En el presente artículo trataré sobre un documento encontrado en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla que, por problemas de espacio, sólo voy a incluir parcialmente. Tras hacer una breve referencia a los inicios del museo con la aportación de algunos datos inéditos, me centraré en parte del escrito que recoge una introducción realizada por la Junta de Museos de Sevilla, organismo del que dependía esta institución, sin entrar en los cincuenta y dos puntos de que consta el primer estatuto del museo, ni en la exposición de los primeros presupuestos, asuntos muy interesantes y que dejo pendientes para una próxima ocasión.

Hasta 1839 el museo no se ubica definitivamente y a todos los efectos en el convento de la Merced, sede actual

ANTECEDENTES

Fue el 16 de septiembre de 1835, a propuesta del gobernador civil de la ciudad, José Muso y Valiente, cuando se decreta la creación del Museo de Pinturas. Tras los conatos que tuvieron como sedes, el Alcázar (1810-1812) y el Colegio de San Buenaventura (durante el trienio liberal), nace definitivamente el museo con una primera dirección tricéfala que recae en Francisco Pereira, canónigo de la catedral y consiliario de la Real Escuela de Nobles Artes; Manuel López Cepero, nombrado el año anterior canónigo de la catedral hispalense, miembro principal de la primera comisión llamada de "museos", socio de la Real Academia de San Fernando, vicepresidente de la Junta de Gobierno de Sevilla y gran coleccionista; y José Huet, que perteneció al Senado durante los años 1834 a 1837. La Junta directiva, formada por estos tres directores y los miembros de la comisión[1], se reúne por primera vez en la Casa de Pereira el 19 de octubre de ese mismo año. Aunque desde el principio se piensa en el edificio de San Pablo, convento dominico expropiado, para albergar la mayor parte de las piezas procedentes de la reciente ley desamortizadora de bienes eclesiásticos, ante las numerosas trabas que se plantean, se estudia la posibilidad de desalojar el Hospital del Espíritu Santo para tal fin. Mientras, las primeras reuniones de la junta tienen lugar, aunque sólo ocasionalmente, en el Colegio de San Telmo.

En noviembre de 1835, tanto las labores de recolección de obras de arte por parte de las comisiones,

Antonio Mª Esquivel
Retrato de Cabral Bejarano, 1836
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: Pedro Feria

Antonio Mª Esquivel
Retrato del Deán López Cepero, 1856
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: Pedro Feria

como las reuniones de la junta se paralizan, debido a la falta de fondos, que en marzo de 1836 se subsana gracias a la donación de seis mil reales realizada por la reina Isabel II.

En noviembre de 1836, José Ruiz del Arco, marqués del Arco Hermoso, miembro destacado de la junta, comunica la indefensión y el peligro real que corren las obras almacenadas, ya entonces, en el ex convento de San Pablo, uno de los principales depósitos de las piezas incautadas y sede de la junta. Con tal motivo, se acuerda con carácter de urgencia poner a una persona que custodie las obras noche y día. Se piensa, para ello, en un monje exclaustrado al que se le daría a cambio una habitación dentro del edificio.

Durante ese año de 1836, la capital sevillana vive momentos de especial tensión, además de por los habituales enfrentamientos internos entre partidarios carlistas e isabelinos y los continuos escarceos y pillajes que la situación de inestabilidad propiciaba, por la proximidad a la ciudad del general carlista Miguel Sancho Gómez. Ante la cercanía del enemigo, se tomaron numerosas medidas de protección que también afectaron a las obras de arte. Fue el momento en el que, entre otras decisiones, por mediación del entonces canónigo López Cepero se trasladó el cuadro de gran formato de *Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán a la Catedral, y allí estuvo convenientemente custodiado mientras duró el peligro de asedio que finalmente no tuvo lugar[2].

Es ese mismo año cuando queda administrativamente destinado el ex convento de la Merced como sede de la comisión y de la junta. También empiezan a trasladarse algunas obras a este nuevo emplazamiento, aunque la mayoría aún se encuentra dispersa por numerosos edificios de la ciudad (Catedral, Colegio de San Buenaventura, San Pablo, Hospital de la Sangre y del Espíritu Santo,etc.) En diciembre de ese año, deciden volver a suspender las reuniones de la junta, debido a las penurias económicas por las que están pasando, reanudándose de nuevo el 29 de julio de 1837. Los problemas económicos y la escasez de fondos

persisten y para subsanar dicha situación incluso se plantean la venta de cuadros de escaso mérito artístico. En esta ocasión, dicha propuesta se desestima por la oposición, entre otros, de Antonio Cabral Bejarano, pintor, profesor de la Escuela de Bellas Artes, miembro destacado de la junta del museo y del recién creado Liceo Artístico de Sevilla[3], que consideró la medida insuficiente sin tener en cuenta otras consideraciones morales.

En 1838, fue él mismo el que se encargará de realizar un primer *inventario* general a partir de la recopilación hecha por las distintas comisiones de recolección, contando para ello con la ayuda de dos mozos que van manipulando los cuadros. La ausencia de más personal para dicho menester es denunciada por Bejarano, que solicita al menos dos hombres más para poder realizar los movimientos de las piezas durante la catalogación.

Hasta 1839, el museo no se ubica definitivamente y a todos los efectos en el Convento de la Merced, sede actual, aunque sigue compartiendo el edificio con la Sociedad Económica del País, entidad de corte patriótico liberal, cohabitación que dura hasta que ésta se marcha en 1846. Y es en octubre de ese año de 1839 cuando Antonio Cabral Bejarano es nombrado el primer conservador del museo.

PRIMER REGLAMENTO DEL MUSEO

Se autoriza el 16 de diciembre de 1839, por requerimiento del gobernador de la provincia, la creación del primer reglamento para el régimen y gobierno del museo de la provincia de Sevilla[4] aunque, con carácter provisional, también se aprueba el primer presupuesto para el personal y mantenimiento del edificio.

En dicha asamblea extraordinaria están presentes el presidente de la Junta de Museos, diputado provincial José Mª Amor; los vocales nombrados por el jefe político, Manuel López Cepero; el marqués del Arco Hermoso, José Mª Cabello; Antonio Cabral Bejarano y Antonio Mª Esquivel, estos dos últimos pintores y miembros destacados del Liceo, y ejerce como secretario, José Mª del Río.

En el mismo documento, previa a la enumeración del reglamento y al desglose de los presupuestos, se incluye un auténtico alegato, en el que José Mª Amor, como presidente, expone, con un lenguaje directo y apasionado, el balance de todos los años de gestión, desde los primeros momentos de recolección, pasando por la tutela y conservación de las obras de arte, hasta al fin crear el museo. Aprovecha también este espacio para defender la labor y la conducta, muchas veces criticada, de los miembros de la corporación y reivindicar la importancia que para las generaciones venideras tendrá la recién creada pinacoteca "*...puede calificarla Sevilla y la provincia y se regozarán todos en la seguridad de un establecimiento que ha de contribuir tanto a la prosperidad y brillo del país".*

Se autoriza el 16 de diciembre de 1839, por requerimiento del gobernador de la provincia, la creación del primer reglamento para el régimen y gobierno del museo de la provincia de Sevilla

En estos primeros años, tras la desamortización, planea la sombra de la corrupción sobre los miembros de las distintas comisiones y juntas que se habían encargado de recopilar y custodiar la ingente cantidad de bienes muebles e inmuebles procedentes de la exclaustración. La compraventa de obras de arte, muchas con viso de ilegalidad, pone bajo sospecha a miembros de las mismas comisiones de museos. Buena muestra son los intentos mercantilistas del Barón Taylor, personaje influyente de la corte de Luis Felipe de Francia, hombre de pocos escrúpulos y gran coleccionista, que mantiene durante esas fechas una fluida correspondencia con el canónigo y miembro principal de la Comisión de Museos, Manuel López Cepero, intentando la adquisición, bajo el beneplácito del canónigo, de cuadros depositados en

Con la aprobación de los reglamentos, se pretende también dar transparencia a las actuaciones de la Junta de Museos y evitar de esta manera cualquier tipo de especulación

el Hospital de la Sangre, objetivo que en esta ocasión no logró.

Con la aprobación de los reglamentos, se pretende también dar transparencia a las actuaciones de la Junta de Museos y evitar de esta manera cualquier tipo de especulación. Así, José Mª del Río da cuenta de cómo en una de las primeras sesiones uno de los asistentes preguntó inquisitivamente por el número exacto de cuadros que había, el inventario del que resultaban, y dónde y cómo estaban clasificados. El secretario lamenta que tales cuestiones no obtuvieran una pronta respuesta, achacando, por boca de la junta, la ausencia de datos concretos a la precipitación y al caos en que se encontraba la provincia. Recordemos que Antonio Cabral Bejarano fue el encargado de realizar un primer *inventario* general, pero a la vista de esta reclamación éste no sería todo lo riguroso y completo como cabría esperar. También se desprende que aún en esta fecha de 1839 las obras permanecen dispersas por distintos edificios de la ciudad.

Esto hace que entre las prioridades más inmediatas se acuerde la realización de un nuevo *inventario* más exhaustivo y pormenorizado, a consecuencia del cual se logran localizar obras de las que se desconocía su paradero y *"…cuya integridad peligraba" "…se condujeron todos* (los cuadros) *a dos almacenes, se mejoró en cuanto fue posible el mal estado de éstos, también se empezaron a calificar los cuadros para desestimar aquellos de mala calidad que se habían amontonado inútilmente, y lejos de ser convenientes para algo, servían para abultar responsabilidad y dar testimonio de descrédito de las bellas artes".*

Los almacenes a los que hace referencia el texto anterior pueden ser los situados, uno en la calle de los Colcheros (Hospital del Espíritu Santo) y otro en la calle San Acasio, convento agustino de San Acasio, que quedó bastante deteriorado tras la ocupación francesa y que en 1813, parte del edificio, fue ocupado por la Academia de las Tres Nobles Artes. Aunque también uno de ellos puede tratarse del convento franciscano de San Buenaventura, situado en la calle Catalanes, que desde 1820 a 1823 (trienio liberal) se proyectó como sede de un museo de pinturas, albergando, ya por entonces, gran cantidad de obras procedentes, en su mayor parte, de los Reales Alcázares, donde habían sido depositadas por el gobierno invasor durante la ocupación francesa[5].

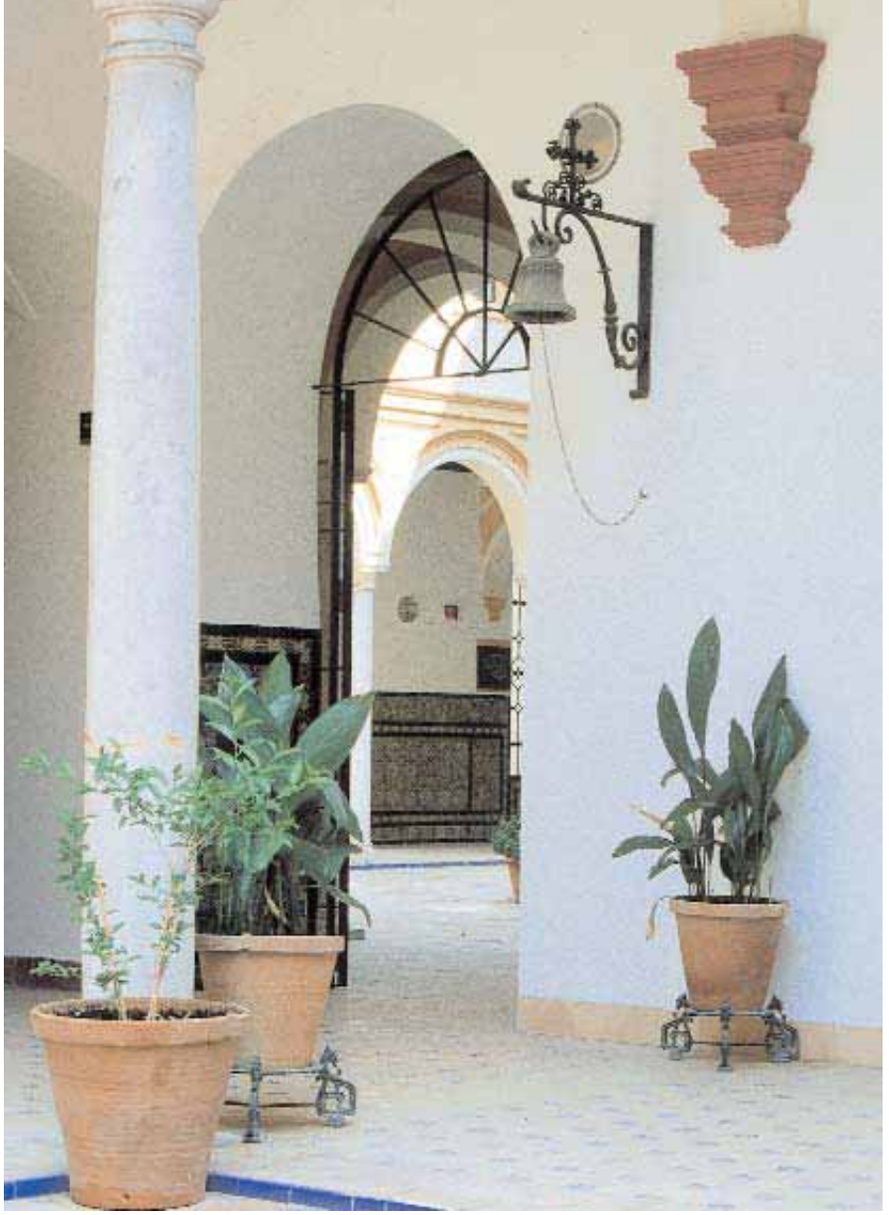
Las continuas inundaciones que anegaban Sevilla –la última de envergadura fue, precisamente, en 1835– hacían que dichos almacenes, y otros diseminados por diferentes edificios públicos o privados, fueran lugares bastantes insalubres, mal iluminados y ventilados, y focos, cuanto menos, de humedad, lo que los convertía en lugares poco recomendables para la conservación de obras de arte, cuanto más para obras que en su mayoría ya contaban con una historia material bastante azarosa. De 1836 a 1839 (por no entrar en el periodo de la invasión francesa o de las anteriores desamortizaciones parciales), no cesa el trasiego de cuadros y piezas artísticas de un lugar a otro, unas veces por seguridad para evitar daños o robos, otras por problemas de espacio o bien para ser inventariadas. Las condiciones en que se realizan dichos traslados carecen de las más mínimas medidas, tanto en cuanto a manipulación y medios, como en cuanto al escaso y nada cualificado personal. Las obras de gran formato se trasladan sin marco y en la mayoría de los casos enrolladas (como refieren en numerosas ocasiones los comisionados), proceso delicado que, si no es realizado con los convenientes requisitos, puede ocasionar en la obra daños importantes tanto a nivel de estratos como de soporte, que se agravarían con un almacenaje inadecuado.

A pesar de que el edificio de la Merced aún no estaba terminado de acondicionar, la junta acuerda que se empiecen a traer todos aquellos cuadros que se encuentren más deteriorados y cuya conservación peligrase, dejando los llamados "*inútiles*", por su escasa o nula calidad artística. En cuanto a estos últimos, su destino fue, por fin, la venta para aliviar, aunque fuera sólo parcialmente, los apuros económicos por los que venían atravesando "*…por el mengüe precio que por ellos pagaron*". Dicha práctica fue

habitual hasta junio de 1840, en que oficialmente queda prohibida, y el destino de los que se encuentran en peor estado será el "aprovechamiento" para labores de restauración (parches, injertos, etc.) La merma en el patrimonio que supone dicho comercio aparece reflejada en una rectificación del primer inventario. En ese inventario, se hacía constar que la colección contaba con "...*ochocientos cuadros de mérito,* (se había hablado de una cifra muy superior en otras ocasiones) *de ellos colgados y expuestos aunque sin orden ni con otro fin que el de asegurar su conservación trescientos ...mayor número hay enrollados, y además lo superior, lo escogido existe en la Catedral, en algunos establecimientos públicos como el Liceo y Diputación Provincial y varios templos destinados al culto*."

Patio del Aljibe
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: Pedro Feria

A pesar de que el edificio de la Merced aún no estaba terminado de acondicionar, la Junta de Museos acuerda que se empiecen a traer todos aquellos cuadros que se encuentren más deteriorados y cuya conservación peligrase, dejando los llamados "inútiles", por su escasa o nula calidad artística



Patio de los Bojes. Detalle
Ex convento de la Merced
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: Pedro Feria

La Junta de Museos confirma, con resignación, que aún quedan muchos cuadros, estatuas y otros objetos artísticos por recoger e inventariar y que, aún teniendo constancia de su existencia en conventos del interior y de extramuros de la ciudad de Sevilla, ha optado por no recogerlos al carecer de un lugar a propósito para depositarlos con ciertas garantías. A la ingente cantidad de piezas artísticas de toda índole procedente de la exclaustración, hay que sumar las que llegan de las primeras excavaciones de Itálica, formando parte, una vez más, López Cepero de la comisión encargada de llevar dichos sondeos arqueológicos[6].

La Junta de Museos se lamenta de la impotencia que siente al verse desbordada por el número de piezas que debe custodiar y el estado en que se encuentra el edificio, embarcado como está en continuas e interminables obras. También, por el estado deplorable que muchas de ellas ofrecen y lo poco o nada que puede hacer para remediarlo, por falta de medios materiales y económicos para "*...atender de una forma digna las obras que acogen*".

Por otro lado, el tener que compartir el edificio con la Sociedad Económica del País provoca a la junta más de un quebradero de cabeza, tanto por la disminución de espacio disponible "*...las salas disponibles no son suficientes por lo que las obras se disponen de forma arbitraria sin un criterio de escuela o simplemente histórico...*" como por problemas de convivencia que surgen continuamente entre ambas corporaciones, "*...sin embargo de cuanto indican estas reflexiones la Junta trabaja esmeradamente para poseer con exclusión de toda otra corporación el*

convento de la Merced, y espera de los ilustradas asociaciones que lo ocupan ...que es observancia de sus estatutos particulares, de su ilustración y de su amor al bien público, depondrán quejas vagas, rectificaran el juicio equivocado de ciertos hechos, y no darán motivo, sosteniendo injustas pretensiones, a que se aflija e incomode más a las autoridades constituidas".

Prosigue José Mª Amor en el mismo escrito relatando los primeros e inseguros pasos en la búsqueda de un edificio acorde con el patrimonio atesorado y, una vez encontrado, adecuarlo a su nueva función. *"Nunca fue más desventajosa la posición de esta Junta que cuando hecha cargo de tanta riqueza* (hacen un cálculo aproximado de veinte millones de reales el valor material de las obras que acopian) *se vio obligada no sólo a conservarla sino a constituirla en forma de Museo ...buscaba en todas partes los medios que facilitaran su cometido, y no sólo no atinaba con ellos, sino que disentían todos sus individuos sobre la elección del local. Una inspiración feliz de una parte y una promesa ...de otra produjeron el empezar las obras en el convento de la Merced, y la constancia más asidua, y un sufrimiento imponderable de todas las cosas, han dado como resultado que a todos parece producido por encanto... Una parte ruinosa de este basto edificio se destinaría a museo y se procuraría borrar la forma de convento...*"

El presidente se queja de que esas primeras etapas estaban llenas de dificultades y obstáculos que en gran parte se habían debido, según su percepción y la del resto de los miembros en cuyo nombre se manifiesta, a "*...no contar con un brazo fuerte ni con la segura protección de la autoridad que deshacer los infinitos inconvenientes que se le han opuesto*", y "*... por la delicada situación política por la que atraviesa la región*" y continúa su argumento "*...los establecimientos públicos de la clase de los del Museo no dejan ver sus ventajas sino después de mucho tiempo transcurrido* (por su escasa o nula rentabilidad) *adolecen de otro mal mayor ...últimamente la falta de ilustración es otro inconveniente que lucha constantemente con los establecimientos científicos y no cede sino cuando el mismo establecimiento ha creado tantos amigos como antes tenía enemigos".*

"Una inspiración feliz de una parte y una promesa... de otra produjeron el empezar las obras en el Convento de la Merced, y la constancia más asidua, y un sufrimiento imponderable de todas las cosas, han dado como resultado que a todos parece producido por encanto..."

Son conscientes de la falta de apoyo institucional y de las numerosas carencias y los exiguos presupuestos con los que se pone en marcha la empresa, pero al mismo tiempo las circunstancias antes expuestas justifican la necesidad imperiosa de crear un reglamento y un presupuesto, que consideran imperfectos, para comenzar e ir avanzando con transparencia sin la sombra continua de la sospecha y el recelo: "*Si los presupuestos que acompañamos para que se cumpla este reglamento parecen mezquinos es que aún faltan ciertas cantidades como para restaurar cuadros, marcos, que esperan aumentar una vez superadas circunstancias políticas adversas".*

A pesar del mal estado que debía presentar gran parte de la colección, la primera partida destinada a restauración no llega hasta 1841 para el *Padre Eterno* de Zurbarán por el lamentable estado en el que se encontraba, y no hay ninguna cantidad destinada a este fin hasta 1848, en que se restauran cuatro cuadros de Murillo y los cuadros de Espinal sobre la vida de San Jerónimo. Hasta la fecha, las restauraciones corren a cargo del mismo Cabral Bejarano, conservador del museo, encargado también de "componer" las obras deterioradas. No figura en el presupuesto una cantidad para el restaurador, ya que éste se lo cobraría en especie "*...con alguna obra acompañada de un oficio en que se manifieste a este último lo satisfecha que queda la comisión por lo bien que ha desempeñado los trabajos que se le encomendaron".*

"*Todos los trabajos que ha realizado la Junta desde su establecimiento hasta la formación de un reglamento imperfecto con las mejoras que sucesivamente reciba el establecimiento completarán algún día la historia que hemos querido empezar*

Escalera principal
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: Guillermo Mendo

a trazar. Por lo demás debe conocerse que un establecimiento naciente recibirá mejoras graduales que variarán las reglas que hoy establecemos, que han tenido por objeto corregir seguridad, orden, conservación de la riqueza artística, y proporcionar al público un disfrute".

Y termina la extensa y vehemente proclama con un *"...labremos el cimiento de este monumento de las Artes, que las luces del siglo y la ansiada paz harán lo demás en días más felices. La mayor gloria es la primera piedra sentada con solidez y oportunidad, por eso los esfuerzos de VSS serán coronados a su tiempo como merecen tan dignamente".* -

Notas

1. El 29 de julio de 1835 se ordena la supresión de algunos monasterios y casas religiosas, y se procede al nombramiento de una primera comisión compuesta de *"...cinco o más individuos de autoridad e inteligencia para que examinen, inventaríen y recojan cuanto contengan los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos e igualmente que los objetos de Bellas Artes que por su mérito deban conservarse..."*. Tras esta primera comisión, se sucederán otras con distintos miembros pero igual cometido.

2. *La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de Francisco de Zurbarán, proveniente del Colegio de Santo Tomás cerca de la catedral, había sido llevado al Alcázar en 1810 y luego, en 1813, Soult lo traslada a París (Museo del Louvre) para formar parte del museo de Napoleón. En 1822, preside la iglesia del Colegio de San Buenaventura, como pieza principal del proyectado museo de la ciudad, durante el Trienio Liberal con sede en dicho edificio (ver Tromans, op. Cit).3. Movimiento literario y artístico creado en Sevilla en 1838, el Liceo Artístico de Sevilla se estableció en un salón del ex convento dominico de San Pablo, según José Velázquez y Sánchez en *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, mientras que Félix González de León en *Noticia Artística de Sevilla* lo sitúa en el Hospital del Espíritu Santo, edificio hoy día desaparecido y que se situaría en la esquina de Tetuán con Rioja.

4. Todas las citas literales que se encuentran en cursiva están extraídas del análisis previo a la aprobación del primer reglamento del museo y de los primeros presupuestos que realiza la Junta del Museo, así como también de las actas de la Comisión de Monumentos. Tras dicha introducción, se enumeran los cincuenta y dos artículos del reglamento y se desglosa el primer presupuesto del museo, aprobados ambos, el 16 de diciembre de 1839. Los originales se encuentra en el Archivo de la Real Academia de BB.AA. de Sevilla.

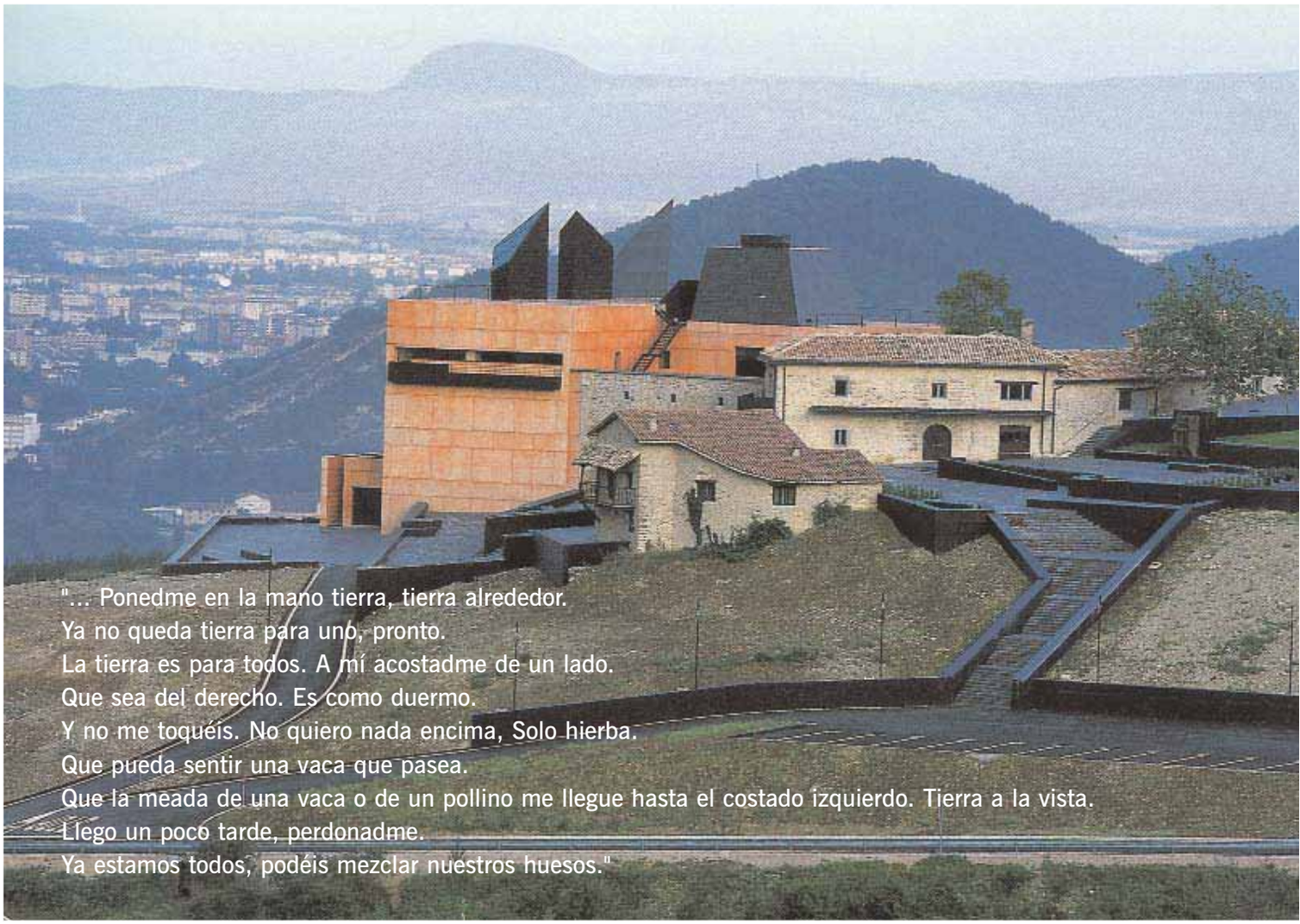
5. La calle San Acasio es hoy la calle Pedro Caravaca y en su lugar se encuentra la sede del Real Círculo de Labradores de Sevilla.

Nicholas Tromans en su artículo *Un Museo en Sevilla en 1822* ve detrás de dicho proyecto de museo del Colegio de San Buenaventura, de claro talante propagandístico liberal, la mano de Manuel López Cepero, como liberal, coleccionista y personaje fundamental en la reforma de la Iglesia durante el Trienio. Tromans no cree que llegara a funcionar como museo público por la falta de noticias y por el breve periodo de tiempo que estuvo operativo, pero sí como sede de recepciones cívicas de la ciudad.

6. El espacio de la Iglesia del ex convento de la Merced no entró al principio en el plan del museo y continuó abierto al culto hasta 1841, en que se desalojó e incorporó a la pinacoteca.

OIZA-OTEIZA, JUNTOS DE NUEVO -Y PARA SIEMPRE- EN ALZUZA: MUSEO-FUNDACIÓN JORGE OTEIZA

F. Javier López Rivera
Ramón Pico Valimaña
Arquitectos



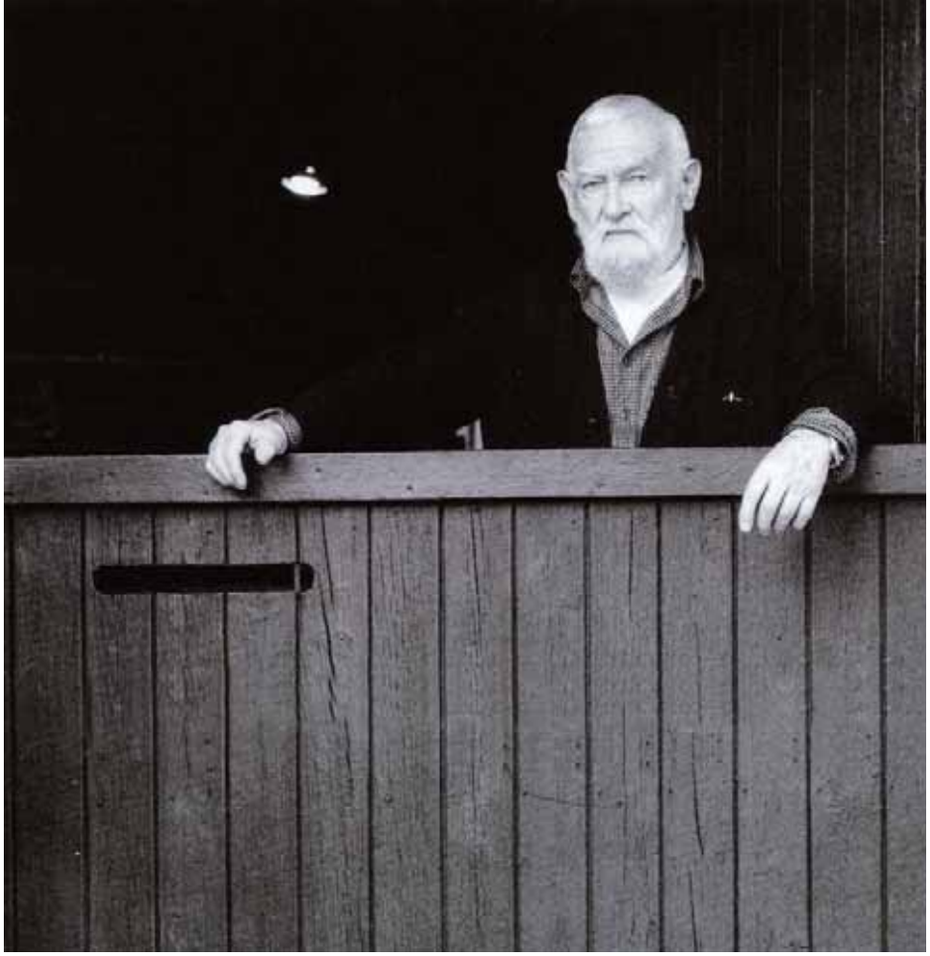
"... Ponedme en la mano tierra, tierra alrededor.
Ya no queda tierra para uno, pronto.
La tierra es para todos. A mí acostadme de un lado.
Que sea del derecho. Es como duermo.
Y no me toquéis. No quiero nada encima, Solo hierba.
Que pueda sentir una vaca que pasea.
Que la meada de una vaca o de un pollino me llegue hasta el costado izquierdo. Tierra a la vista.
Llego un poco tarde, perdonadme.
Ya estamos todos, podéis mezclar nuestros huesos."

La casa-taller y el nuevo edificio del museo sobre el Valle de Egüés

Con estos versos finalizaba uno de los poemas que escribió Jorge Oteiza Embil (Orio 1908-Donostia 2003) tras la muerte el 31 de diciembre de 1991 de su inseparable compañera Itziar Carreño Etxeandía. Puede decirse que, desde ese momento, el intempestivo escultor tenía abierta su tumba a la espera de que le llegara el momento. A partir de entonces, no cesó de proclamar periódicamente su fallecimiento: "*Estoy muerto, dejadme en paz. La muerte no mata, solo entierra a los que están muertos*"

Hoy, desde su tumba en el minúsculo y elevado cementerio del pueblito de Alzuza (Navarra), divisa, junto a su mujer, su casa y el hermoso edificio de la fundación que lleva su nombre, así como los ilimitados cielos del Valle de Egüés. Finalmente, el cuerpo, la mente (contradictoria y privilegiada como la de pocos) y la obra del escultor oriotarra descansan en paz, y no lejos los unos de los otros.

Fue precisamente en este lugar donde, al llegar en 1975, transformó un asca[1] en una bella fuente pública de la que sigue manando agua fresca. Allí también, al morir su esposa, diseñó dos austeras cruces de bronce unidas por sus brazos, donde grabó el nombre de ella y el suyo con tres fechas inscritas. Las del nacimiento y muerte de Itziar y la de su nacimiento. Durante 12 años, a la espera de su propia muerte, permaneció en el lugar, a la sombra de la iglesia y de un gran árbol, una réplica en madera que fue reemplazada por la de bronce el pasado 10 de abril, inscribiéndose en ella la fecha que faltaba.[2]



El escultor en el umbral de su vivienda

Cruces en el cementerio

PEQUEÑA BIOGRAFÍA

Como corresponde a un ser apasionado hasta el extremo, a un extremista, a un radical, todo lo que hizo –e hizo de todo: arte, arquitectura, enseñanza, poesía, ensayo, política, etc.– alcanzaba el punto álgido de ignición. Era un rebelde, un inconformista, un polemista nato, como en definitiva debe ser un creador.

Su fuerte personalidad no impidió que en el tramo final de su procelosa existencia recibiera los más altos reconocimientos, como la Medalla de Oro de las Bellas Artes, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y la Medalla de Oro de Navarra, así como la admiración hacia su obra por parte de figuras internacionales de la talla de Richard Serra o Frank Ghery

Todo comienza cuando en 1927, estudiando Medicina en Madrid y tras leer un tratado de hidráulica y descubrir fascinado la bioquímica, decide abandonar los estudios y dedicarse a la escultura. Ya antes se había interesado por la arquitectura. Se matricula en la Escuela de Artes y Oficios y comienza una trayectoria que le lleva esos primeros años -1935- a Argentina, Chile, Colombia y Perú.

Allí, durante 13 años, no dejó terreno alguno por explorar: teatro político experimental y contactos con el Frente Popular (Santiago de Chile), profesor de la Escuela Nacional de Cerámica (Buenos Aires), estudios sobre la estatuaria megalítica americana. Hasta se casó con el gran amor de su vida, Itziar, hija de emigrantes vascos en Chile, tras haber sido amante de Evita Perón.

Regresa a Bilbao en 1948 y tras posar junto a Itziar bajo el árbol de Gernika, se encuentra con un auténtico páramo cultural, tratando de revitalizar y cohesionar el mundo artístico vasco. En 1951, comienza su época dorada como escultor y el largo proceso de la estatuaria para la Basílica de Aránzazu, no finalizado hasta 18 años después. Su primer éxito internacional le llega en 1957, al obtener el Primer Premio de Escultura en la IV Bienal de São Paulo.

La publicación del *Quosque tandem...*! en 1963 influyó decisivamente en la sociedad vasca de la época. Por entonces, asomó el Oteiza activista, el que primero se identificó con la estética etarra de los inicios y que luego diseño, tras el asesinato de Yoyes en 1986, el primer cartel contra la organización terrorista con este mensaje: "Una cruz gamada se está formando entre nosotros". Con anterioridad, tras finalizar en 1969 los trabajos de Aránzazu, tuvo interés en hacer saber que el Cristo yaciente que había colocado a los pies de la Piedad representaba a Javier Echebarrieta, el primer miembro de ETA en matar y el primero en morir. Pero antes, en un homenaje a ese activista, pidió que se instalase en el lugar donde lo mataron una placa que recordase también al guardia civil asesinado por él horas antes.

Su fuerte personalidad no impidió que en el tramo final de su procelosa existencia recibiera los más altos reconocimientos, como la Medalla de Oro de las Bellas Artes, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y la Medalla de Oro de Navarra, así como la admiración hacia su obra por parte de figuras internacionales de la talla de Richard Serra o Frank Ghery.

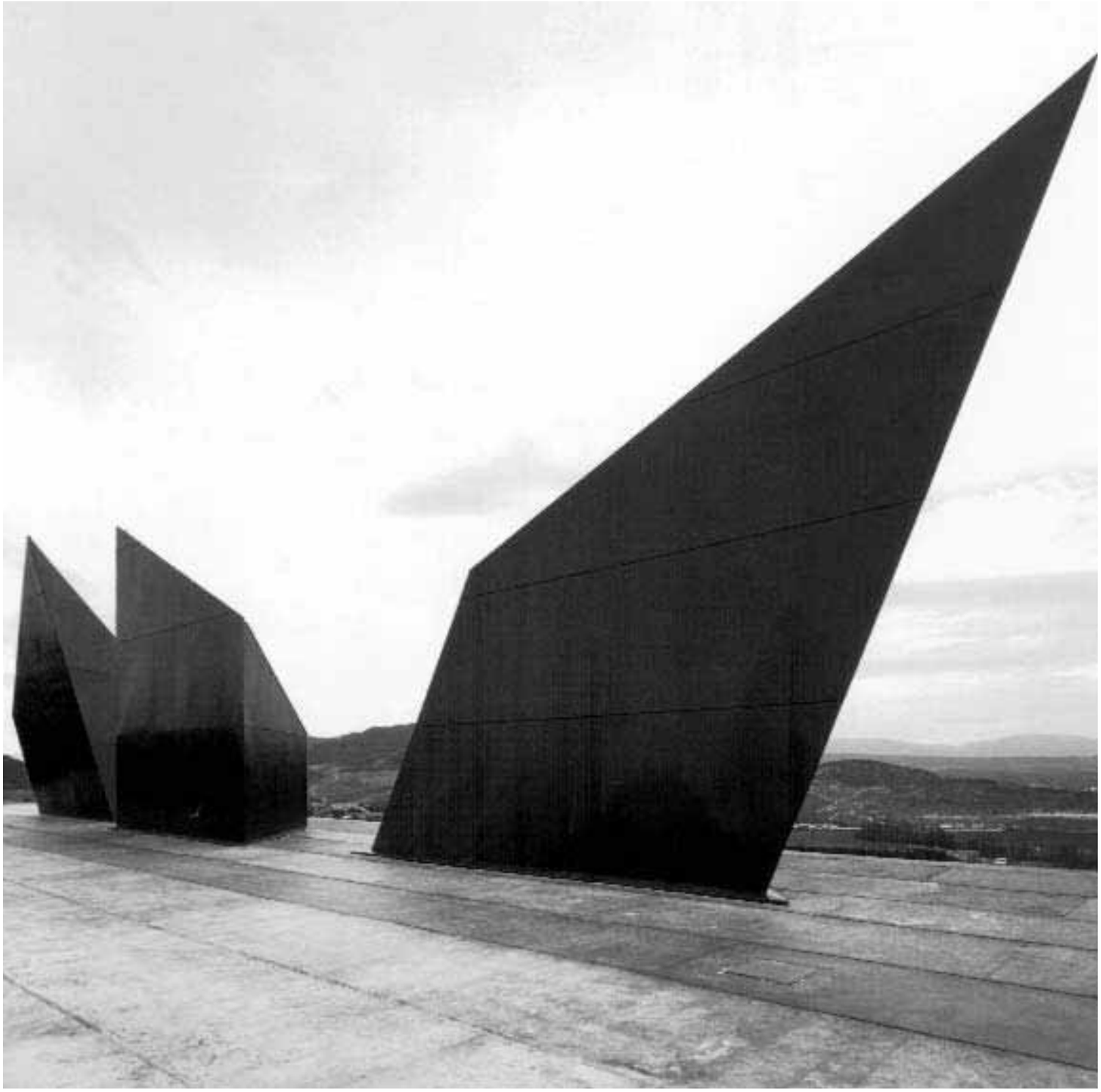
VINCULACIÓN OTEIZA-ALZUZA

Cabe preguntarnos cómo se produjo la llegada del escultor de Orio a este privilegiado y apartado lugar. Fue un arquitecto, Fernando San Martín Carreño, la figura que un buen día trajo a Alzuza a su tío, el sacerdote José Luis Carreño Etxeandía, para ofrecerle un lugar donde fundar una pequeña residencia salesiana. Quedándose prendado de aquel paraje, no es difícil imaginar cómo pudo influir el padre Carreño en su hermana Itziar para que se trasladase allí junto a su marido Jorge.

Y así fue como la pareja adquirió en 1975 una casa llamada *Bernardinerena* con la intención de ser rehabilitada por el citado arquitecto. También el escultor y discípulo de Oteiza, Néstor Basterrechea proyectó vivir en Alzuza al lado de su maestro y adquirió un terreno próximo, en el que

Oteiza y Oiza conversando

Espacio central en penumbra, iluminado desde las naves contiguas



Detalle de los característicos lucernarios de cubierta

Aparecen las entradas de luz que reproducen ese ambiente, un tanto misterioso, de acogida y recogimiento, propio de un templo

finalmente no se llevó a cabo ninguna actuación. El propio arquitecto San Martín fijó asimismo su residencia en una promoción cercana y el padre José Luis Carreño decidió, conjuntamente con Oteiza, ser enterrado en el pequeño cementerio, a los pies de la iglesia, junto a su hermana y el escultor.

El primer encuentro de Oteiza con Alzuza se produjo en 1970, algunos años antes de la compra efectiva de la casa, si bien su relación con Navarra podría haber comenzado algunas décadas antes, cuando al toparse con el crónlech de Aguiña[3] alumbró toda su genial concepción del vacío protector. Es en Alzuza donde el escultor encuentra el lugar idóneo para completar sus deseos estéticos y vitales y sus estancias allí se hacen cada vez más frecuentes.

Este progresivo acercamiento a Navarra y Alzuza es inversamente proporcional a sus constantes desavenencias con el Gobierno Vasco, entonces con Carlos Garaicoechea al frente. Su descontento se centra en planteamientos y proyectos pedagógicos que no se llevaron nunca a cabo, lo que le condujo a vituperar a la clase política vasca. Mientras tanto, su casa de Alzuza se va convirtiendo en un centro de peregrinación de artistas e intelectuales atraídos por la figura y la personalidad inigualable del escultor, que va alimentando la idea de convertir la casa en un centro estético, "una especie de museo antropológico", tal como se expresaba él mismo en 1974.

DONACIÓN DEL LEGADO, CREACIÓN DE LA FUNDACIÓN, AVATARES DEL PROYECTO Y LA EJECUCIÓN

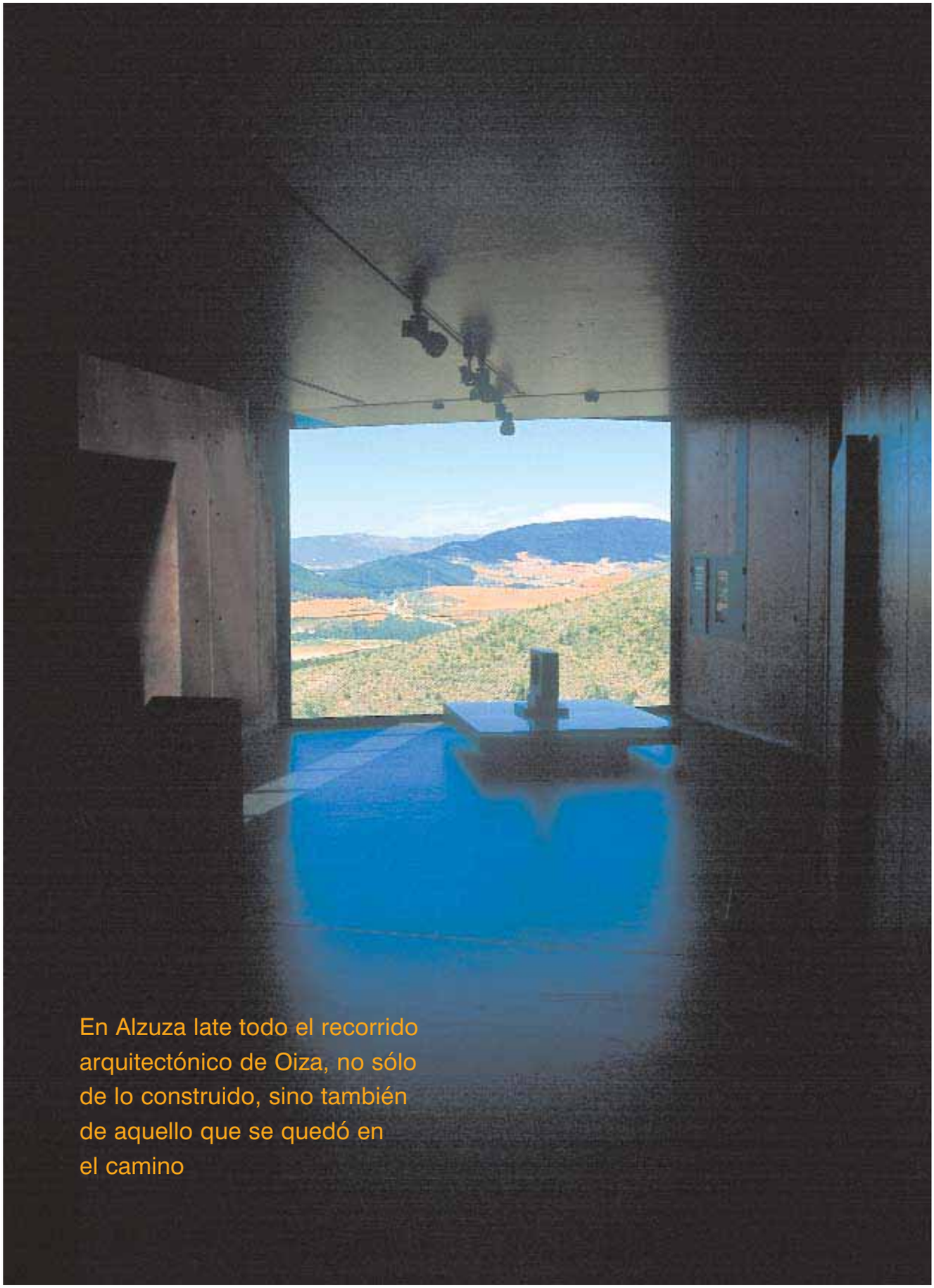
En el señalado año de 1988[4], las instituciones navarras dan el primer paso formal hacia la creación de la fundación, con la firma de un acuerdo entre el presidente del concejo de Alzuza y el consejero de Cultura del Gobierno Foral de Navarra, para la creación en esa localidad de un museo dedicado a la obra de Oteiza.

Sin embargo, el año clave en la posterior creación de la Fundación-Museo es 1992. El 4 de febrero se firma un protocolo en presencia del presidente de Navarra, Juan Cruz Alli Aranguren, por el que el escultor dona el conjunto de su obra[5] y sus bienes muebles e inmuebles que poseía en su casa-taller de Alzuza al pueblo navarro, "harto del país y de sus gobernantes", en sus propias palabras. Pero no quedaría ahí la cosa: su decisión obligaba a la creación de una fundación que diera cabida a objetivos más amplios que el propio museo.

Tras una serie de avatares, hasta el 21 de octubre de 1996[6] no da Oteiza la aprobación definitiva a los estatutos de una fundación de carácter privado, aunque gestionada con dinero público[7]. Asimismo, designó a los ocho patronos que gestionarían su legado, de los que seis eran amigos suyos: Juan Huarte Beaumont como presidente, Paco Sáenz de Oiza (sustituido tras su muerte por su hija), Jaione Apalategui, Juan A. Urbeltz, Xabier Morrás, y José A. Irigaray, a los que se sumarían el Consejero de Cultura y el Director de la institución Príncipe de Viana.

Las obras del museo, con un coste final de 10,2 millones de euros, se iniciaron en julio de 1998, no siendo inaugurado hasta el pasado 8 de mayo, casi cuatro años después de las previsiones iniciales de apertura y sin habilitar, por el momento, la antigua vivienda del escultor. Al acto de inauguración no acudió el llamado sector crítico de la fundación (Jaione Apalategui, Juan A. Urbeltz, Xavier Morrás, y José A. Irigaray), argumentando el carácter oportunista, partidista y electoralista de los actos. "No hay proyecto museístico ni diseño de funciones; no hay equipo humano que lo haya desarrollado, ni guía museística. Este simulacro nada tiene que ver con lo que Él fue y lo que para la fundación quiso".[8]

El Museo Oteiza constituye el proyecto central de la Fundación Museo Jorge Oteiza, que dispone, según la voluntad expresada por el artista, de unos objetivos más ambiciosos de intervención cultural, basados en la extensión de las reflexiones humanísticas realizadas por Jorge Oteiza, a través de la experimentación del lenguaje escultórico, la poesía o las investigaciones antropológicas y lingüísticas, hacia el horizonte de la educación estética del hombre nuevo.



En Alzuza late todo el recorrido arquitectónico de Oiza, no sólo de lo construido, sino también de aquello que se quedó en el camino

Escultura enfrentada al paisaje

Logotipo e interior con escultura

Sin duda, la difícil labor del Museo Oteiza se centra en hacerse eco de todas las caras y dimensiones de su genio. Las mayores dudas sobre la eficacia del contenedor propuesto radican en la imposibilidad de mostrar y abarcar esa realidad poliédrica, en la que las esculturas y, en general, todos sus objetos no son más que episodios transitorios que esconden al teórico, pedagogo, hombre de ideas, lingüista, antropólogo, agitador político; en definitiva, al artista total, en esa dimensión plural que exigió el mejor espíritu de la vanguardia del siglo XX, persiguiendo el utópico deseo de proyectar el arte a la sociedad para buscar, en último término, la transformación del individuo.

PROYECTO ARQUITECTÓNICO

- Sáenz de Oiza-Oteiza. (Dirección de obra tras la muerte del arquitecto: Vicente y Marisa Sáenz Guerra)

"*Caja que proponemos para la Fundación Oteiza, anexa a la casa-taller de Alzuza.*
Como depósito experimental de su obra, piedra o palabra,
que nos acerque a descubrir su grandeza de creador.
Por aquello de "El creador contiene la obra, la obra al creador", según el dicho clásico.
Arquitectura como experiencia espacial, que deviene tal,
como la poesía o la música, en el tiempo.
A modo de "promenade architectural" corbusierano.
Espacios sucesivos relacionados, gobernados por la luz,
sustancial protagonista de la forma.
A partir del recuerdo del túnel-taller de Aranzazu,
donde tuvimos la oportunidad de admirarle como maestro,
o padre, de todos".

Como bien refleja el maestro Francisco Javier Sáenz de Oiza en estas letras, que definen sus ideas sobre el museo, la relación entre el arquitecto (Nacido en Cáseda –Navarra– en 1918 y fallecido en el año 2000, durante la ejecución de las obras del museo) y el escultor arranca durante el largo y complicado proceso (1950-55) de proyecto y construcción de la Basílica de Aránzazu, en Oñate (Guipúzcoa). Al concluir el proyecto definitivo para la basílica (junio 1951), el equipo Luis Laorga-Paco Oiza se pone en contacto con una serie de escultores para colaborar en las obras, de entre los cuales resulta elegido Oteiza. Tras un proceso largo y lleno de polémicas –paralización incluida– con la Comisión Pontificia de Arte Sacro, no se culmina la labor del escultor hasta 1969.

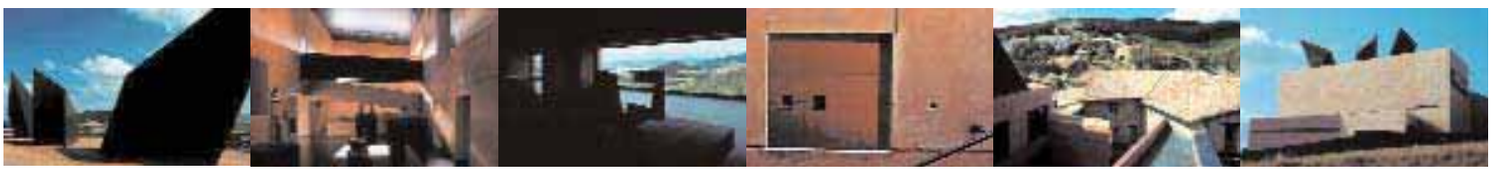
Allí, al pie de las montañas de Euskadi, arranca una profunda amistad entre los dos artistas que no se romperá en vida.[9] El mismo escultor impone como condición para la donación de su obra que "su" arquitecto se haga cargo del proyecto.

En Alzuza late todo el recorrido arquitectónico de Sáenz de Oiza, no sólo de lo construido, sino también de aquello que se quedó en el camino. Intuía que afrontaba su última obra y lo fue confirmando poco a poco. Los últimos cuatro años lo supo con toda certeza. El museo es contenedor de sus conceptos arquitectónicos prioritarios, como son el uso de los materiales y del espacio. El vidrio no adquiere la importancia de otras obras –BBVA o Alhóndiga– pero sí, en cambio, el concepto de vacío que le conecta con las cajas metafísicas de Oteiza o con los huecos de Le Corbusier. Están presentes conceptos espaciales, como los del proyecto de la Capilla del Camino de Santiago –Premio Nacional de Arquitectura 1954– o los del imponente cubo de cristal de 70 metros de lado de la Alhóndiga de Bilbao con su malla aérea.

Todo comienza en un lugar alejado de Navarra, pero muy próximo en la obra y en la vida de Oiza: Pollensa (Mallorca), su lugar de veraneo. Allí comienza a realizar los primeros croquis, jugando con la idea de lo que podría ser el museo, de memoria, sin datos reales de la parcela. No avanzó mucho con los croquis a sabiendas del poco aprecio que el escultor les tenía, por lo que recurrió muy pronto a la representación en maqueta, mucho más apreciada –obviamente– por aquél.

La primera maqueta que realiza aquel verano es de corcho y en ella se ven ya la disposición de la casa-taller, el nuevo edificio del museo y el

El proyecto museográfico que podemos observar hasta la fecha –a falta de la apertura de la casa taller– se configura, en palabras de sus autores, "como un mapa desplegado de la personalidad poliédrica de Oteiza como escultor, biólogo del espacio, esteta, mitologizador, arquitecto, poeta y creador interdisciplinar



patio entre ambos. En estos primeros escarceos ya está presente la idea básica de que el museo evocara aquella atmósfera del túnel-taller de Aránzazu, donde se conocieron y trabajaron juntos. Aparecen las entradas de luz que reproducen ese ambiente, un tanto misterioso, de acogida y recogimiento, propio de un templo. Tras sucesivas variaciones y conversaciones entre ambos en Alzuza –no muchas–, empieza a definirse un contenedor neutro que no quitase protagonismo a la escultura que se pretendía mostrar en su interior. Y siguiendo con la idea de templo y la entrada de luz, al contrario que en Aránzazu, en que la luz entra por la nave central y se desparrama hacia las laterales, en Alzuza ocurre al revés: son las naves laterales las que proyectan la luz hacia la central para que el túnel situado en ella tuviera la penumbra y el recogimiento deseado. Se trata, en definitiva, de una secuencia interrelacionada de espacios de muy distinta escala, presididos por el espacio central, dominante, a doble altura.

La gran libertad proporcionada al arquitecto por parte de un cliente tan especial y versado no fue sino fuente de dificultades. Una de las pocas peticiones explícitas realizadas por Oteiza fue que el ingreso principal al edificio se hiciera por la puerta de su casa-taller, ya que le atraía la idea de que el público visitante se sumergiera de esa forma en el ambiente de su taller de modelado y vaciado, con su revoltijo de piezas.

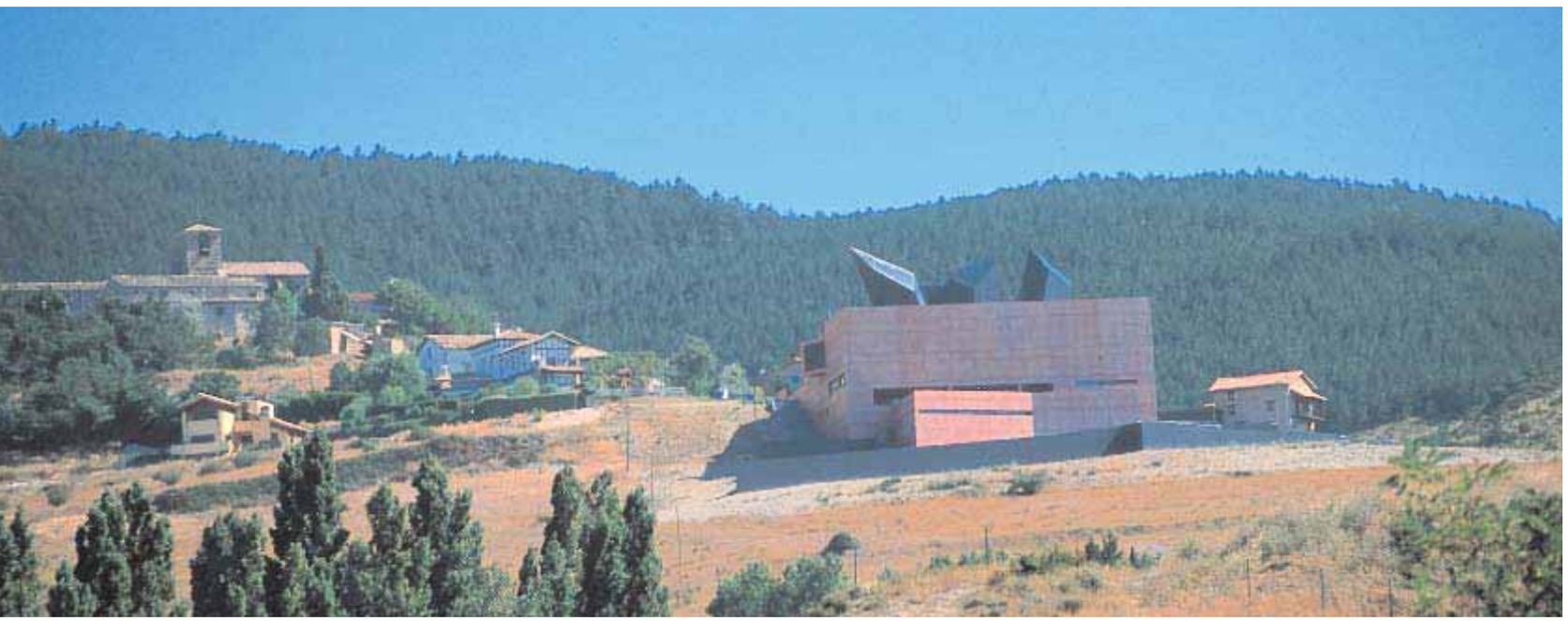
TRES MATERIALES-DOS COLORES

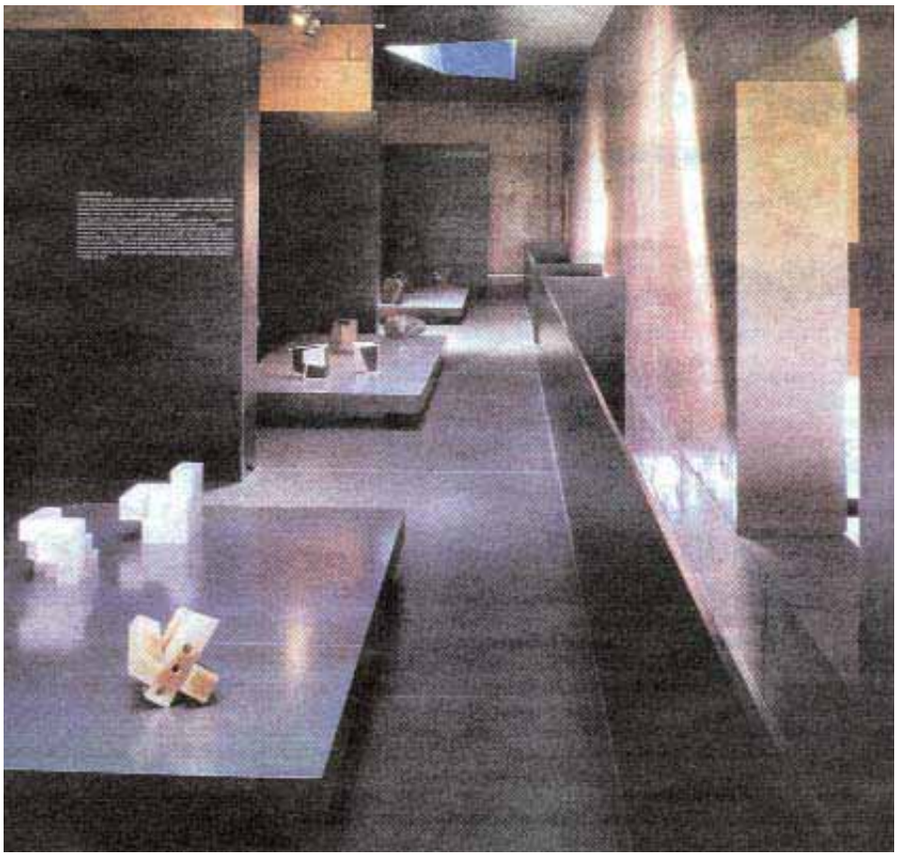
Techo, paredes y suelo se resuelven con uno de los materiales preferidos de Oiza: el hormigón, de tal modo que pareciese como excavado en la roca de la ladera del monte, al igual que una cueva etrusca. De ahí, también el polémico color rojo de su acabado final; es el color de Pompeya, el color de la sangre de los antiguos ritos religiosos, la simbología del rojo en la vida.

Oteiza también compartió la elección del color[10], pues le recordaba su trabajo al fundir el hierro, y ambos pensaban que el blanco originario del hormigón no está casi presente en el ambiente rural en que se asienta el museo. En un principio, se pensó incorporar el color mediante pigmentos en la masa del hormigón, si bien al disminuir considerablemente su resistencia, se optó por abandonar esa idea. Se pasó entonces a la solución del teñido, que permite apreciar esas irregularidades y veladuras tan propias y que tanta belleza aportan a este material. En el proceso de teñido se añadió un protector que proporciona un brillo satinado, que da dureza al material y apariencia marmórea al conjunto.

El sistema constructivo empleado es de pantalla de hormigón armado de

Alzuza y el museo desde el valle de acceso





Interior zona de lucernarios

doble pared (20 + 20 cm.) con un espacio intermedio de 5 cm. ocupado por un panel rígido de poliuretano. Los forjados son de losa armada continua de 35 cm. de canto. Todo el museo es de hormigón rojo, por dentro y por fuera. Le acompañan las zonas de chapa –negra– dentro y fuera, así como la pizarra negra en la urbanización exterior.

PROYECTO MUSEOGRÁFICO

- Darío Gazapo-Concha Lapayese-Vicente Sáenz

"*...Este sitio para contar lo que pasa, para conversar creadoramente entre nosotros, no es otro que el Instituto de Investigaciones Estéticas o Laboratorio de Estética Comparada. El único curso, la única asignatura: la información y el cuidado de la sensibilidad, en primer lugar del educador, del político, del creador, del escultor, del artista...*"

El proyecto museográfico que podemos observar hasta la fecha –a falta de la apertura de la casa-taller– se configura, en palabras de sus autores, "como un mapa desplegado de la personalidad poliédrica de Oteiza como escultor, biólogo del espacio, esteta, mitologizador, arquitecto, poeta y creador interdisciplinar". La serie de obras que conforman este discurso recorren desde su laboratorio de tizas hasta una selección de sus textos, pasando por las piezas conclusivas de su investigación artística en el terreno de la arquitectura y la escultura.

El proyecto crea una cartografía imaginaria, una geografía específica dentro del lugar mágico creado, como último homenaje, por Oiza. En torno a esta arquitectura pensada por ambos, se van generando los distintos espacios (*Espacio Mítico, Espacio de Día, De la Noche, Biología Espacial, Astillero de la Palabra, Depósito Experimental,*

Techo, paredes y suelo se resuelven con uno de los materiales preferidos de Oiza: el hormigón, de tal modo que pareciese como excavado en la roca de la ladera del monte, al igual que una cueva etrusca

Desocupación Espacial), como una constelación abstracta, aludiendo a la visión de la Vía Láctea descrita por Oteiza en sus incursiones en el paisaje, en los territorios del vacío.

Bajo las rampas se accede a una localización interna, oscura, el túnel-cueva: el vientre de la Arquitectura, espacio compartido con Oiza, para su proyecto conjunto. Se ofrece aquí una selección realizada por el propio Oteiza de parte de sus proyectos arquitectónicos: Monumento al Preso Político Desconocido, Capilla en el Camino de Santiago –con Oiza–, Monumento a Batlle, Cementerio de Ameztagaña, etc.

Funcionalmente, se propone un sistema de circulaciones con doble propósito, que permite organizar una secuencia lineal de recorrido, al tiempo que admite recorridos libres para la lectura del material expuesto. El itinerario cambia los niveles de exposición y los niveles o planos de lectura, de forma que las obras puedan disfrutarse desde muy diversos puntos de vista y perspectiva. Toda la obra se muestra bien dispuesta en mesas horizontales de wengué o bien en pedestales individuales, quizá más fieles al propio proceso de trabajo de Oteiza, que rodeaba cada pieza por los cuatro lados.

La reciente apertura de la casa-taller adosada al museo amplia notablemente la visión interdisciplinar del artista, alejándose cada vez más del fantasma del museo-mausoleo, que tanto odiaba el escultor. Pero quizá quede aún sin resolver el equilibrio de fuerzas entre *Lo Estético* –cualidad principal del actual montaje– y el resto de conceptos consustanciales al legado Oteiza (*Lo Ético, Lo Teórico, Lo Didáctico, Lo Político, Lo Antropológico, Lo Utópico*).

PALABRAS, NO SÓLO OBRAS

En todo el proceso de trabajo de Oteiza, la palabra, las ideas y la experiencia espiritual fueron tanto o más importantes que los recorridos formales. De hecho, en los actos finales de su existencia le acompañaron de forma inseparable. Así, tras la muerte de Itziar, su esposa, encontró una válvula de escape en la poesía: "*Es una buena barca, siempre que no te conduzca a ninguna parte*", decía. Dejó escrito este epitafio:

"*Amo a mi país profundamente; me da rabia (mi país) profundamente.*
Le doy mi vida.
Profundamente le doy mi muerte."

Es en Alzuza donde el escultor encuentra el lugar idóneo para completar sus deseos estétivo y vitales

En su funeral, celebrado en la iglesia de Egüés, sus familiares repartieron fragmentos de sus obras. Uno de ellos, citando a Walt Whitman, concluye con estos versos:

"*Lo mejor del tiempo y del espacio es -ya- mío*
del tiempo y del espacio que nunca se han medido
del tiempo y del espacio que nadie medirá."

Y ya en el entierro, la alcaldesa de Orio (Guipúzcoa) vertió sobre el féretro arena recogida en las playas de la localidad natal del artista. La misma arena sobre la que años antes había escrito:

"*De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio sólo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor... Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación*"[11]. -

Notas

1. En Navarra, pila donde abreva el ganado.

2. Cuando a mediodía de ese día, bajo un cielo gris amenazante, se procedía a enterrar el cuerpo del escultor, otro de los versos dedicados a su mujer sirvió para despedirle: "*... He visto morir a Itziar, no he podido hacer nada. Me acerco, lloro junto al árbol, miramos los dos al cielo. Seguramente no estás ya en ninguna parte, solamente aquí, en mí, conmigo. La ha besado la muerte...*"

3. Monumento megalítico formado por una serie de piedras clavadas verticalmente en la tierra formando un círculo, situado cerca de Lesaka, próximo a la muga (frontera) con Guipúzcoa.

4. Ese mismo año el escultor recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, y se celebra en Madrid una muestra antológica de su obra con el título: *Oteiza, Propósito Experimental*.

5. Unas 1.700 esculturas, 600 dibujos, 2.000 estudios en tiza, unos 5.000 libros y todos sus escritos.

6. Ese mismo día celebró su 88 cumpleaños.

7. Entre los objetivos primordiales figuran: "El ordenamiento de la secuencia histórica del trabajo del fundador, la ordenación, catalogación, y clasificación del material del mismo; la formación estética del niño como un derecho del hombre, ya sea directamente o a través de la formación estética de sus educadores; el estudio de las lenguas preindoeuropeas y concretamente del euskera y la difusión de la obra escultórica del fundador a nivel nacional e internacional".

8. El mismo día de la inauguración del museo fue presentada en sociedad la Asociación de Amigos de Jorge Oteiza, presidida por el escultor Néstor Basterrechea, amigo del artista desde el exilio americano, vecino de la casa-taller de Irún -1957- y colaborador en la obra de Aránzazu.

9. Paradójicamente, ni Oteiza ni Basterrechea acudieron a la boda de Oiza en Madrid, enfadados con el navarro tras desechar éste, durante año y medio, hasta 12 versiones del proyecto para la casa-taller de Irún. Finalmente, el proyecto fue encargado en 1956 y realizado por Luis Vallet (1896-1982), antiguo miembro del GATEPAC y arquitecto municipal de Irún.

10. Precisamente, de mármol rojo de una cantera de Deba, Guipúzcoa, era el monolito que señalaba la frontera entre España y Francia, entre Irún y Hendaya, realizado por Oteiza en 1971 y derribado en 1995. Asimismo, en El Muro -Quosque tandem...!- ya escribió : "… Lo que sale del hombre es rojo, lo que sale de la Naturaleza (de la noche entonces del mundo) es negro…"

11. Fragmento del libro *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (Ed. Pamiela y Txertoa 1963).

suscripción '04

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

El precio de suscripción es: España: 6 euros | número; 15 euros | 3 números.
Europa y América: 12 euros | número; 30 euros | 3 números.

Solicitud de suscripción

Titular (Nombre y Apellidos o Institución-Sección-Departamento) _____

Titulación Académica · Profesión _____

Dirección _____

C.P. _____ Ciudad _____ País _____

Teléfono _____ Fax _____ NIF _____

Correo-e _____

Forma de pago

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

Pago con tarjeta

TARJETA

Nº ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ CADUCIDAD ☐☐☐☐ FIRMA DEL TITULAR

Domiciliación bancaria

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

BANCO | CAJA _____ AGENCIA Nº _____

DIRECCIÓN _____

TITULAR DE LA CUENTA _____ DOMICILIO DEL TITULAR _____

CTA. | LIBRETA Nº

Clave entidad ☐☐☐☐ Oficina ☐☐☐☐ DC ☐☐ Nº de cuenta ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

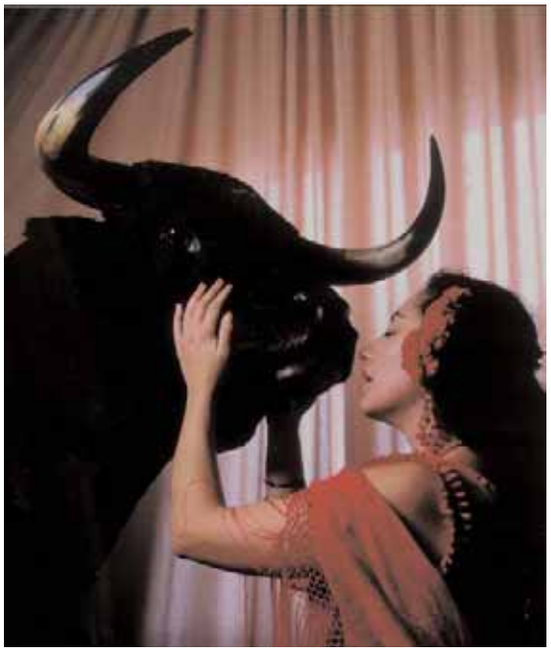
FIRMA DEL TITULAR

Remita este boletín a: Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos | Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico | Consejería de Cultura | Levíes 17 | 41004 Sevilla | Fax: 955 03 66 14

Los datos de carácter personal incluidos en el presente formulario serán incorporados a la base de datos *mus-A* y serán tratados de forma confidencial, conforme a lo establecido en la l.o.p.d. El interesado puede ejercitar sus derechos de acceso, rectificación y cancelación dirigiéndose a Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales - Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico - Consejería de Cultura - Levíes 17 - 41004 Sevilla.

LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MÁLAGA: ¿Fondos de Arte Contemporáneo o Colección Pública?

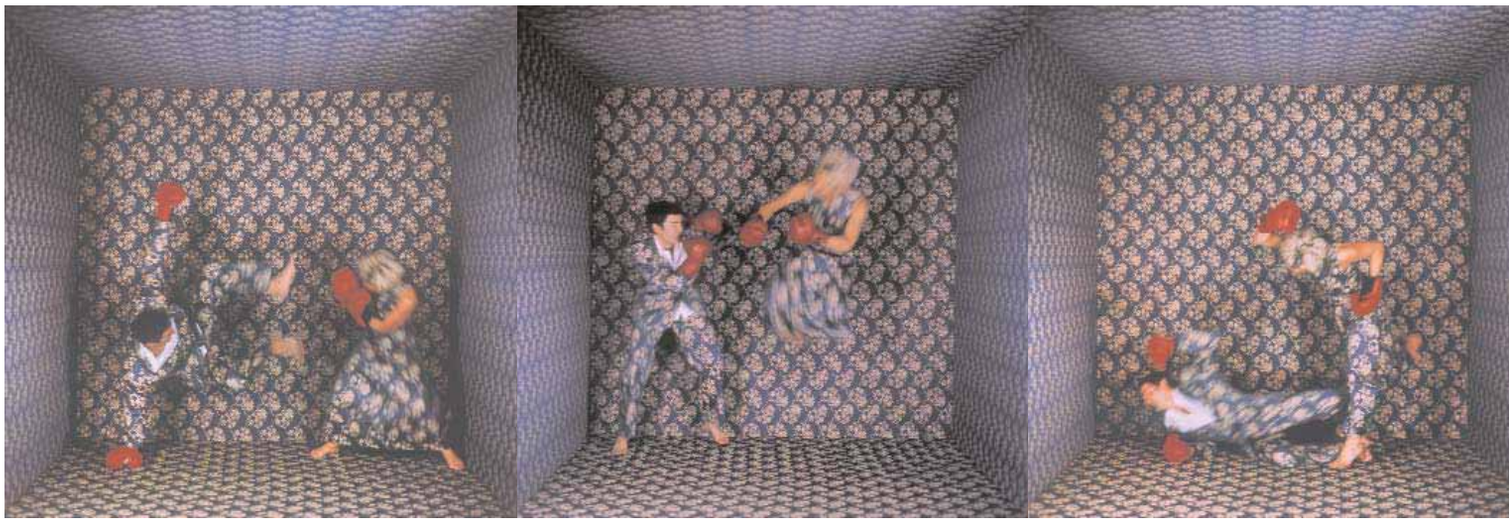
Tecla Lumbreras Krauel
Profesora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación
de la Universidad de Málaga



Pilar Albarracín
Verónica, 2001
Fotografía en color
Fotografías: Juan María Álvarez Espadas

La aparición de un coleccionismo público y privado en España tiene su origen en el siglo XIX, como consecuencia de la industrialización y el ascenso de una nueva clase social, la burguesía. Es también en este siglo, cuando la creación de los museos permite a un público ilustrado el acceso a las obras de arte. Y cuando las diputaciones, y más concretamente la Diputación de Málaga, comienzan a ejercer una labor cultural y de mecenazgo artístico. En este sentido, como apunta Rafael Gil en su libro *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, las colecciones públicas y privadas adquieren un valor documental de primer orden sobre la cultura de una época y de una comunidad. El valor artístico de una colección viene dado no sólo por su valor estético, sino también por su valor subjetivo. Es decir, por las características sicológicas y personales del que crea la colección, así como por el ambiente socio-político y cultural de la época en que esta colección se formó.

El patrimonio artístico de la Diputación Provincial de Málaga tiene más de un siglo y medio de historia. El número de obras



Ángeles Agrela
Desaparecida en combate, 2000-2001
Fotografía sobre aluminio

asciende en la actualidad a casi un millar, entre pintura, escultura, dibujo, obra gráfica, fotografía, y alguna instalación. El conjunto de las mismas se dilata en un período cronológico que va desde el siglo XVII hasta la actualidad, siendo lo más representativo la pintura, y en especial la pintura malagueña de los siglos XIX y XX. Este extenso fondo de obras de arte no es accesible al público de manera espontánea, sino que está repartido por varios edificios y dependencias que la Diputación de Málaga posee en la ciudad y en algunas localidades de la provincia. Lógicamente, el mayor número de obras y de mayor calidad se encuentran situadas en el edificio principal, situado en la Plaza de la Marina.

Conocemos muy poco la política en materia de artes plásticas llevada a cabo en su origen por la institución pública, ya que las actas han desaparecido como consecuencia de las devastadoras inundaciones ocurridas en la ciudad en el primer tercio del siglo XX.

La publicación, en el año 1996, del libro *Patrimonio Artístico de la Diputación Provincial de Málaga/catálogo-inventario*, coordinado por Aurora Miró y un equipo de colaboradores, y editado por el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, nos permite hacer un extenso recorrido por la historia de esta colección pública. En este trabajo, de gran valor documental, se recogen dos hechos fundamentales en la evolución del patrimonio artístico de la Diputación de Málaga, al que añadiremos uno más que se produce en fechas posteriores y en el que me detendré más concretamente:

- El primero es la creación, en el año 1849, de la Academia de Bellas Artes, y más tarde de la Escuela de Bellas Artes, sufragada en su totalidad por el Ayuntamiento y la Diputación Provincial, con la creación de cátedras y la concesión de becas de estudio en el extranjero, sobre todo en Roma y París. Fruto de estas aportaciones son las donaciones realizadas por artistas como Muñoz Degrain, José Moreno Carbonero, Antonio Reyna Manescau y Leoncio Talavera a la institución malagueña. La Diputación de Málaga también posee obras de períodos anteriores, y más concretamente de los siglos XVII y XVIII, cuadros en su mayoría anónimos, de temas religiosos, mitológicos, paisajes y retratos, que se encontraban en la Casa de los Colarte de Antequera, adquirida por el organismo provincial.

No obstante, el núcleo de obras más numeroso e interesante es el correspondiente a los pintores del último tercio del siglo XIX. Coincidiendo con la industrialización de la ciudad y el crecimiento económico de la misma, se produce una renovación de la pintura malagueña y la aparición de una cantera de pintores de gran interés, entre los que se encuentran: José Denis, Joaquín Martínez de la Vega, Pedro Sáenz y Sáenz, Enrique Jaraba, José María Bracho Murillo, Horacio Lengo, etc. De las diversas y variadas obras de estos autores que la Diputación posee, merece la pena conocer dos cuadros que se

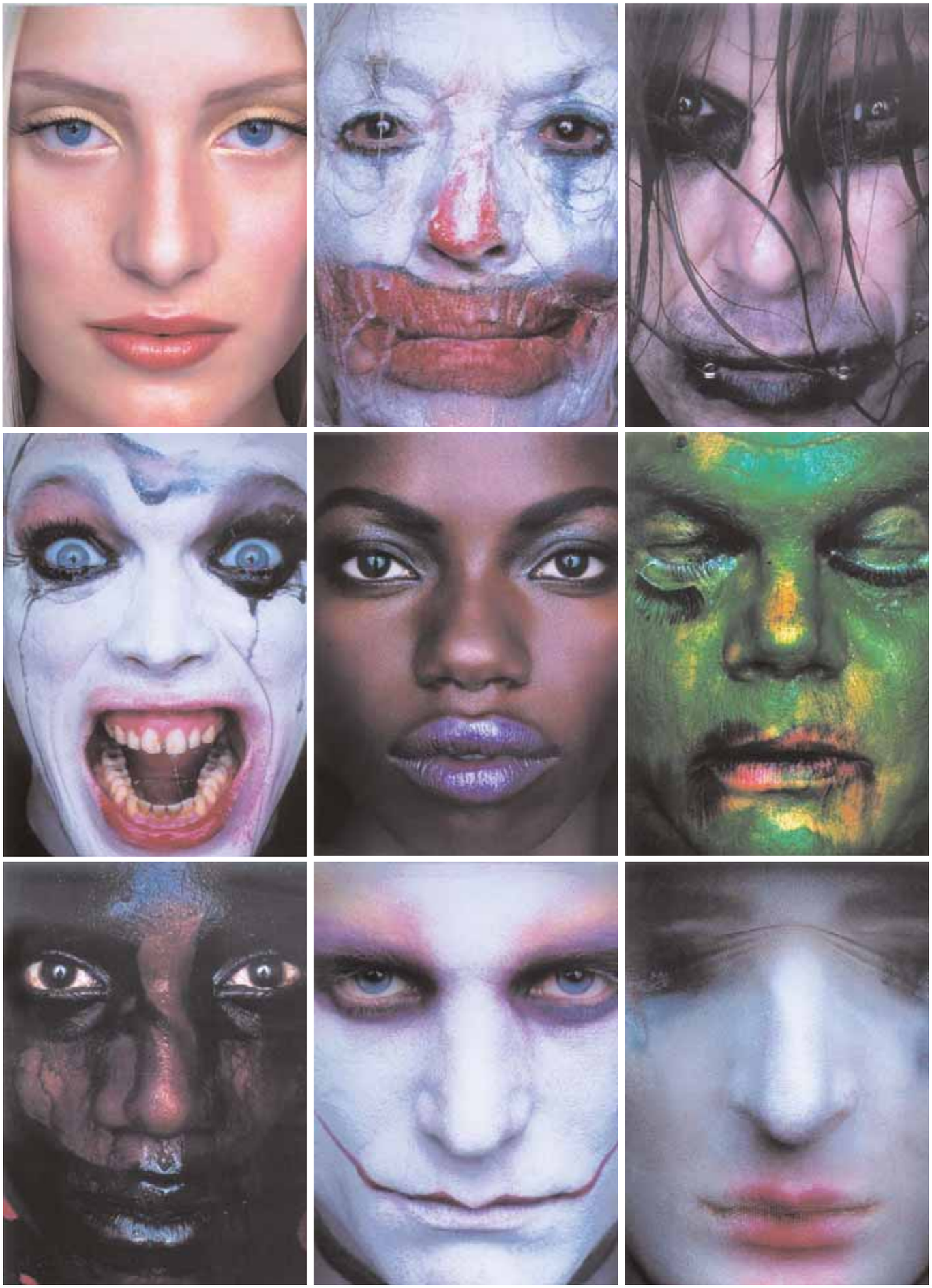
encuentran en el edificio de la Plaza de la Marina. Uno de ellos, un dibujo al pastel y carboncillo del artista almeriense afincado en Málaga, Martínez de la Vega (1846-1905), que lleva por título *En la Alameda*, realizado por el autor entre 1900 y 1905. La obra representa una reunión nocturna, bajo una alameda. La instantaneidad de la escena, el trazo rápido y fuertemente marcado por el dibujo, con un lenguaje cercano al postimpresionismo, conectan con las corrientes europeas, y más concretamente con la obra de artistas como Toulouse-Lautrec o el español Ramón Casas. El otro cuadro, un óleo sobre lienzo titulado *Japonesa*, del artista Pedro Sáenz y Sáenz (1863-1927), es el retrato de una niña-mujer ataviada con un kimono de una gran sensualidad y belleza. La obra muestra cómo los artistas del momento no son ajenos a la corriente orientalista del Modernismo.

Un género muy cultivado en la pintura malagueña del siglo XIX es el de las marinas. La estancia del paisajista belga Carlos Haes en Málaga y la creación, en 1883, de una Cátedra de Marina y Paisaje, gracias al empeño de la Academia de San Telmo y de la Diputación de Málaga, dirigida por el pintor Emilio Ocón, impulsan la aparición de una escuela de marinistas, entre cuyos más dignos representantes se encuentran el propio Ocón, Ricardo Verdugo Landi y José Navarrete Oppelt. De todos ellos, la Diputación posee varias obras de género.

■ El segundo hecho a resaltar tiene lugar en el curso de la década de los setenta del pasado siglo, cuando se decide apostar por la apertura de una sala de exposiciones, situada en el edificio de la Plaza de la Marina. Esta sala no existe en la actualidad, debido a la creación de dos nuevos espacios expositivos a mediados de los noventa: la Sala Alameda y las dos salas de exposiciones del Centro Cultural Provincial. La política expositiva del nuevo espacio, dirigido por Miguel Alcobendas, estipulaba la donación a la Diputación de una obra por parte de los artistas programados. Fruto de esta iniciativa será el crecimiento de los fondos de arte contemporáneo de la corporación, con piezas fechadas desde los años cuarenta y cincuenta.

A partir de este momento, la práctica artística comienza a estar marcada no sólo por las preferencias de un artista, un grupo de artistas o un grupo dirigente concreto, sino fundamentalmente por las preferencias de los críticos de arte y los galeristas que, unidas a la gestación del gusto personal como consecuencia de afiliaciones artísticas, sociales o políticas, condiciona la formación de la colección en un sentido u otro.

Al carecer la institución de unos criterios de adquisición (en su triple vertiente de compras, depósitos y donaciones), los sucesivos directores con los que ha contado la sala de la Diputación han ido conformando, durante cuatro décadas, una particular muestra del devenir artístico de esta ciudad. Si repasamos los fondos de arte contemporáneo de la Diputación de Málaga posee, encontramos obras, unas veces buenas otras no tanto, de todas las tendencias artísticas del siglo XX, pertenecientes la mayor parte de ellas a artistas malagueños, aunque muchos también al resto del territorio nacional. Todas ellas son un reflejo del ambiente cultural y artístico que la ciudad ha ido conociendo a través del tiempo. Todas las generaciones de artistas malagueños han ido dejando alguna obra para la colección. Siguiendo la clasificación empleada por Enrique Castaños en su libro *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX*, la llamada generación de los cincuenta está ampliamente representada con obras que van desde el informalismo de Jorge Lindell, la abstracción geométrica de Dámaso Ruano y Pepa Caballero, la pintura cibernética de Barbadillo, la figuración fantástica, el neosurrealismo y el neodadaísmo de Brinkmann, Peinado y Stefan y, por último, el pop de Chicano, por citar algunos de los sus más destacados representantes. De la generación de mediados de los setenta y primera mitad de los ochenta, que introduce la neofiguración madrileña en nuestra ciudad, la Diputación de Málaga tiene obras de Carlos Durán, Gabriel Padilla, Joaquín de Molina, Diego Santos, Antonio Herráiz y Chema Tato. La generación más joven de plásticos malagueños, que se desarrolla a partir de la segunda mitad de los ochenta y a lo largo de los años noventa, conforma un conjunto muy heterogéneo que va desde las corrientes neoexpresionistas hasta las más conceptuales de los noventa; hablamos de artistas como Chema Lumbreras, Rafael Alvarado, Sebastián Navas, Enrique Queipo, Óscar Pérez, Pablo Alonso Herráiz y por último, José Carlos Casado, Joaquín Ivars, Jesús Marín y Cristina Martín Lara. Resulta muy difícil encuadrar las obras de estos artistas que la Diputación posee en una tendencia concreta, ya que, a veces,



Erwin Olaf
La serie Paradise. The portraits, 2001
Fotografía en color

Begoña Montalbán
Interiores 11 (3/3), 2002
Fotografía en color, aluminio y metacrilato

algunos no están todavía bien definidos o pasan por distintas etapas hasta encontrar un estilo propio.

De artistas de fuera de nuestra ciudad, destacaremos algunas obras presentes en la colección que por su singularidad e interés conviene reseñar. Las estructuras de Yturralde y Elena Asins, el realismo crítico de Luis Eduardo Aute, el informalismo de Rafael Canogar, Gerardo Delgado, Ignacio Tovar y María Lara, la abstracción geométrica de Soledad Sevilla, la neofiguración de José María Baez, o la conceptual de Lourdes Murillo. Por último, dos rarezas: un pequeño boceto representando una figura femenina, articulada con grandes manchas de color, del artista cubano Felipe Orlando y el óleo *Atentado Chiíta*, impregnado de valores expresionistas, del artista madrileño afincado en Málaga José de la Puerta.

■ El tercer hecho digno de mención se produce a partir del año 1999, con la entrada de un nuevo equipo directivo al frente del Área de Cultura y Educación. Es a partir de este año, cuando la Diputación de Málaga se plantea, por primera vez, un compromiso decidido con el coleccionismo público e inicia una política de adquisiciones a través de galerías de arte malagueñas y andaluzas como una forma de fortalecer y potenciar el raquítico mercado del arte en nuestra comunidad y, por ende, a los artistas que trabajan en ella.

Las últimas adquisiciones de la Diputación Provincial de Málaga, a través de su Área de Cultura y Educación, se han realizado con base en dos criterios:

Primero, completar la colección con obras de autores malagueños que no están presentes en los fondos o no están suficientemente representados, adquiriendo aquellas que pertenecen a períodos diferentes de la creación del artista. Siguiendo este criterio, se han comprado tres pinturas actuales de los artistas malagueños Enrique Brinkmann, Jorge Lindell y Carlos Durán, y una escultura de Stefan, de los que la Institución sólo poseía obras realizadas en los setenta, así como a Rogelio López Cuenca, Nono Bandera y Cristina Cañamero, de los que la Diputación no tenía ninguna.

Segundo, la adquisición de obras de artistas emergentes que trabajan con nuevos soportes y nuevos medios, prestando especial atención a la obra de artistas mujeres. Lo que significa apostar por la creación más actual. En definitiva, arte de nuestro tiempo. La obra de Begoña Montalbán (Bilbao, 1965), adquirida por la Diputación de Málaga en el año 2002, pertenece a una serie fotográfica que lleva por título *Interiores 11*. Se trata de dos torsos femeninos, maquillados en blanco y de una sensualidad que sólo se insinúa en las líneas de los ojos y en el rojo de los labios. Esos rostros inexpresivos y ausentes, que emergen de un fondo también blanco, nos recuerdan los retratos publicitarios. Dicha serie no se plantea a la manera narcicista sino a modo de una naturaleza muerta en la que el retratado, en este caso el doble figurativo –unas veces fantasma o máscara, otras, el otro-yo–, adquiere el aspecto de muñeca que la hace parecerse extraordinariamente a las maniquíes de escaparates. Esta visión de la mujer como muñeca se corresponde con una cultura que tradicionalmente ha colocado a la mujer en una posición de sumisión y pasividad. La fotografía sumerge al espectador *voyeur*, ávido de imágenes, en un espacio inquietante de ausencia y silencio.

La Diputación de Málaga ha adquirido obras de artistas emergentes que trabajan con nuevos soportes y nuevos medios, prestando especial atención a las realizadas por mujeres. Lo que significa apostar por la creación más actual. En definitiva, arte de nuestro tiempo

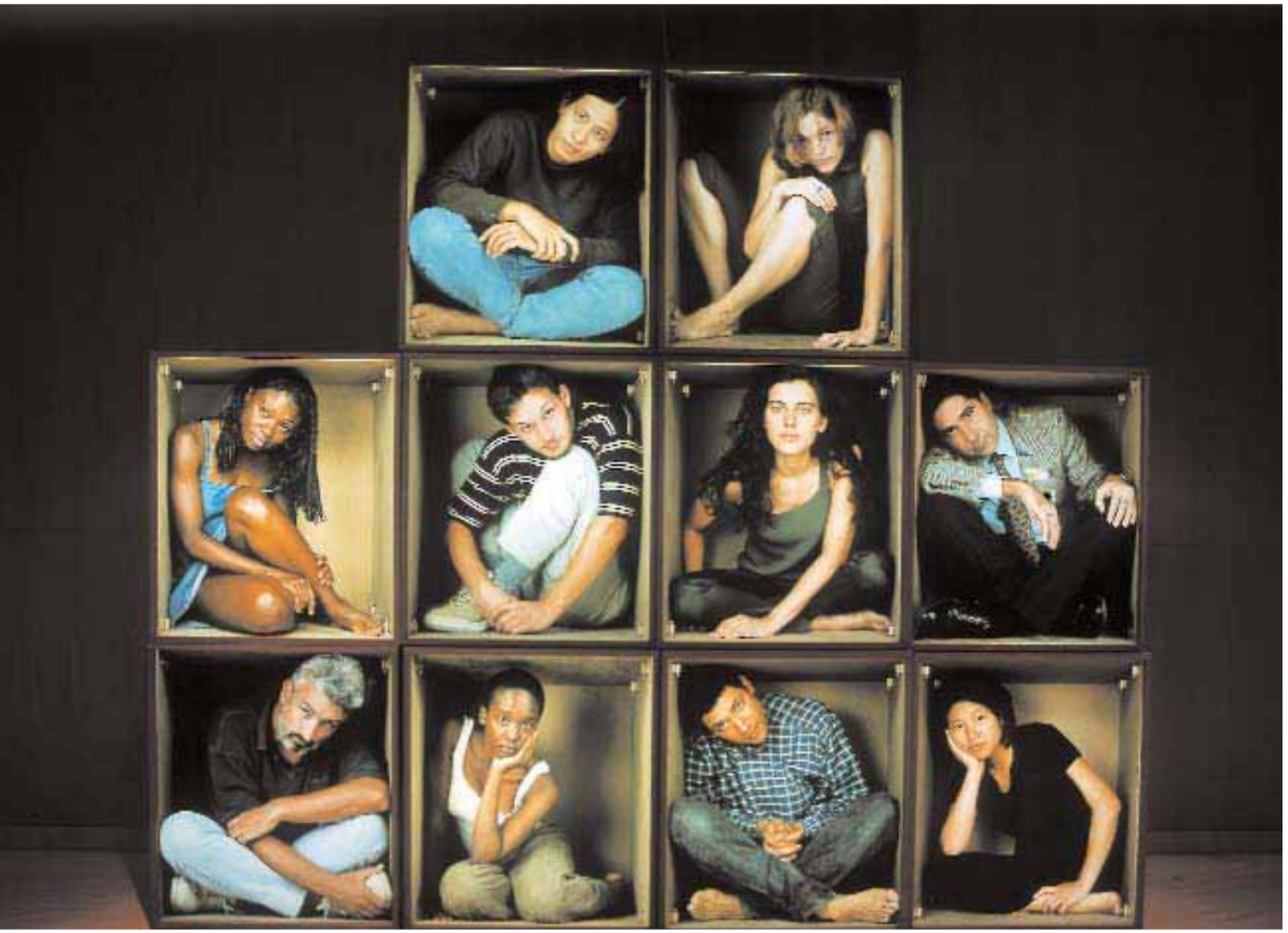
El tríptico *Desaparecida en combate*, de la artista jienense Ángeles Agrela, adquirido por la Diputación pertenece a la serie *Camuflajes*, realizado en 2001. Las tres fotografías muestran distintas secuencias de un combate cuerpo a cuerpo entre dos pesonajes, uno masculino y otro femenino. La escena se desarrolla dentro de una habitación cúbica, en la que los combatientes aparecen camuflados con vestimentas iguales a las que empapelan paredes, techo y suelo. Mimetizarse con la Naturaleza ofrece a los animales la posibilidad de protegerse en un medio hostil, también los soldados se camuflan cuando se encuentran en territorio enemigo. A través de este juego de referencias, la artista ironiza con las relaciones hombre-mujer en la que ambos, víctimas de las convenciones sociales, se encuentran en una lucha permanente y sin salida. Ángeles Agrela, que utiliza las técnicas del dibujo, la escultura, la pintura o la fotografía en función de aquello que quiere expresar en un determinado momento, cuenta ya con una sólida

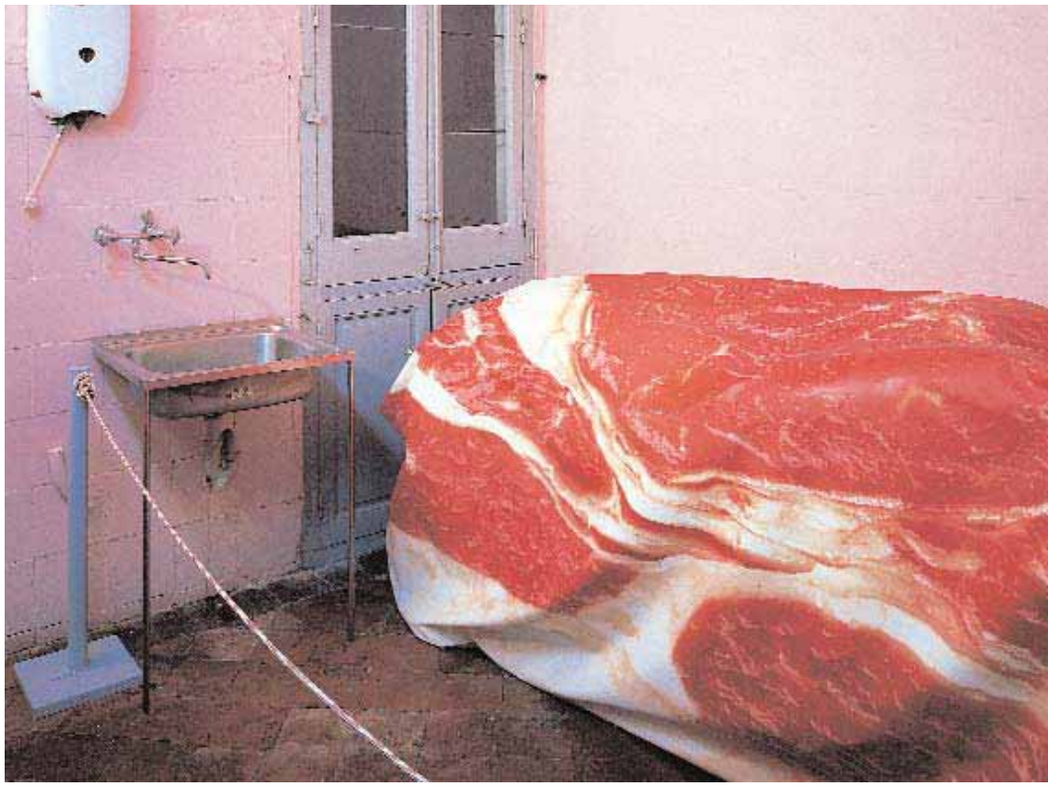
trayectoria y sus obras están presentes desde hace ocho años en ARCO.

De Pilar Albarracín (Aracena, 1968), creadora multidisciplinar por excelencia, la Diputación posee dos obras: *Verónica*, en la que la propia artista vestida de gitana se dispone a besar la cabeza disecada de un toro, y el vídeo-performance *Prohibido el Cante*. En ambas obras, esta artista formada en Sevilla, que se mueve con soltura en el campo de la vídeo-creación, la pintura, la construcción de objetos, las instalaciones, las fotografías y los *performances*, juega con los tópicos que durante muchos años han sido el referente de lo español y con el papel que dentro de ellos ha correspondido a la mujer.

La obra *La Carne* de la artista Elena Blasco (Madrid, 1950) fue adquirida por esta Diputación tras una muestra individual realizada en la Sala Alameda en 2002. La fotografía, de gran tamaño, muestra un filetón

Dionisio González
Rooms
Impresión digital sobre papel, 28 cajas de luz (DM) y duratrans





Elena Blasco
La Carne, 2002
Fotografía

gigante cubriendo un camastro en una habitación pobremente amueblada. La autora realiza una continua búsqueda en la realidad para transformar lo cotidiano en algo desenfadado e irónico, jugando con los dobles sentidos de imágenes y palabras.

La instalación de Dionisio González, adquirida por la Diputación en su primera comparecencia en ARCO 2001, lleva por título *Rooms*. Consta de diez cajas de luz en las que personas de géneros, razas y culturas distintas aparecen enclaustradas y aisladas entre sí y al mismo tiempo conformando una comunidad. El trabajo de este artista fue realizado después de una larga búsqueda en los *chats* de Internet. Tras plantear una serie de cuestiones a sus usuarios, fue eligiendo a sus personajes, a los que fotografió dentro del mismo cubo que luego usaría como soporte de las fotografías, consiguiendo un sorprendente efecto de realidad. Este juego entre realidad y representación le sirve para plantear temas que atañen a la incomunicación de la vida moderna y a la posibilidad de otra realidad que ocurre en el campo de la creación.

La serie Paradise. The portraits del fotógrafo holandés Erwin Olaf está compuesta por nueve retratos, primeros planos a gran tamaño del rostro de algunos personajes que han participado en una fiesta en la discoteca Paradiso de Amsterdam. Olaf nos presenta payasos envejecidos, con el maquillaje corrido y borrado en parte, de retorcida y enternecedora locura; junto a ellos, dos mujeres enigmáticas y de gran belleza miran al espectador.

Por último, *Retrato de Camarón* y *Autorretrato con pajarito* del fotógrafo madrileño Alberto García Alix, premio nacional de fotografía, genuino representante de lo que se ha venido en llamar la *movida madrileña*, del que la Diputación realizó una exposición antológica en sus dos salas del Centro Cultural Provincial, pone fin a este rápido repaso por las últimas adquisiciones realizadas por este organismo en los últimos tres años.

Y ya para terminar, quisiera expresar el deseo de que los fondos de obra de arte de la Diputación de Málaga se constituyan realmente en una auténtica colección pública y encuentren una ubicación definitiva en un futuro museo, accesible a todos los malagueños. -

Quisiera expresar el deseo de que los fondos de obra de arte de la Diputación de Málaga se constituyan realmente en una auténtica colección pública y encuentren una ubicación definitiva en un futuro museo, accesible a todos los malagueños

DOMUS Y BARAKA. Documentación de las colecciones en museos. Catalogación y reconstrucción virtual en conjuntos arqueológicos y monumentales

Mercedes Mudarra Barrero
Jefa del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales
Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

1

2

1. Museo de Cádiz

2. Conjunto Arqueológico de Carmona

Cuando en el año 2001, con la creación del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales, hicimos un análisis crítico de las mayores carencias en la gestión de nuestras instituciones museísticas, detectamos que existía un insuficiente conocimiento de los objetos y materiales conservados en ellas, como consecuencia del estado embrionario de inventarios y catálogos.

Esto nos llevó a poner en marcha un amplio programa de actuaciones para la catalogación de fondos, trabajando en paralelo con otras acciones relacionadas con el área de difusión, que nos condujo a reflexionar sobre los propios activos de las instituciones, las colecciones, y, como consecuencia, a marcarnos un gran reto: la realización de un estudio pormenorizado de los fondos con el objetivo final de diseñar un plan general de ordenación de las colecciones.

El punto de partida era emprender la catalogación y el inventario de los fondos bajo un sistema homogéneo y normalizado, que permitiera el intercambio de información y la rentabilización de los recursos disponibles. Tras un análisis de la situación, la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico optó por la integración de los museos en un sistema común. De ahí la decisión de adherirnos, mediante un convenio de colabo-

ración con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a la implantación de DOMUS en los museos andaluces de titularidad estatal y gestión transferida; de esta forma, nuestras instituciones podrían contar con un sistema unificado y de calidad. Dicha incorporación posibilitaba un acercamiento asequible, cómodo y rápido a la riqueza de nuestras colecciones y, en definitiva, a nuestra idiosincrasia e historia.

Esta iniciativa supuso tomar decisiones de gran calado, como la sustitución del programa ODISEUS por el programa DOMUS, o como la puesta en marcha de un programa específico para los conjuntos arqueológicos y monumentales, que decidimos denominar BARAKA, y que nació con la misma filosofía de constituir un sistema integral de gestión de la información. BARAKA es un programa pionero, realizado desde sus orígenes por la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, basado en la referenciación espacial de la información que permite un SIG (Sistema de Información Geográfico), dada la especificidad de estos sitios patrimoniales respecto de los museos. En la actualidad se ha desarrollado ya el análisis funcional del sistema y se ha implantado en los conjuntos una herramienta de catalogación y reconstrucción virtual de los bienes arqueológicos tutelados.

Estos proyectos se inscriben dentro de un bloque de medidas más amplio, que tiene por objeto abrir los museos al conocimiento, introduciéndolos en el mundo de las nuevas tecnologías. Éste es un pilar básico que garantiza un buen uso de los sistemas de información y la incorporación de los museos a Internet, estableciendo una red de servicios e intercambio de información que nos permitirá acercar el museo al público.

La decisión de incorporarnos al proyecto DOMUS, a pesar de que ODISEUS presentaba grandes similitudes, estuvo apoyada sobre todo en la gran ventaja de que este proyecto había nacido con vocación de implantarse en cualquier museo, independientemente de su tipología. Por otra parte, su aplicación tanto en museos dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte como en los vinculados a otras comunidades autónomas abría un amplio abanico de posibilidades, tanto de trabajo conjunto como de intercambio de información, resolviendo así un déficit del que adolecen nuestros museos.

A su vez, la iniciativa de desarrollar un programa específico para conjuntos se adoptó porque, si bien los conjuntos presentan grandes similitudes con los museos, la problemática en la sistematización de la información se deriva de la propia especificidad de estas instituciones. Además de las funcionalidades propias de un sistema de catalogación de museos era necesario implementar otras que consiguieran establecer referencias territoriales y de ayuda para los proyectos de restauración y conservación de elementos inmuebles.

Pensamos que la informatización de los fondos era el punto de partida necesario para poner en marcha un buen número de iniciativas que se sustentaban en la ordenación y sistematización de estos fondos. La informatización es un hecho básico como instrumento de gestión, que afecta tanto a la toma de decisiones como a los mensajes que puedan extraerse del conjunto de datos derivados de la ordenación y sistematización de las colecciones. La opción por esta implantación se hace con la seguridad de que profundizar en la mejora de los sistemas de información asegura un nivel de gestión óptimo.

Estos sistemas serán de gran ayuda a nuestras instituciones museísticas tanto en el tratamiento documental de sus colecciones como en la gestión diaria, mejorando el servicio, el acceso y la comunicación de las mismas respecto a investigadores, estudiantes y público en general. Asimismo, este amplio proceso de documentación de las colecciones facilitará la incorporación y conexión de los museos a través de Internet.

La puesta en marcha del proyecto de sistematización de las colecciones, tarea arriesgada y compleja, fue posible después de una primera fase de detección de las necesidades, ya contempladas en el Plan de Calidad de los Museos Andaluces. La Línea Estratégica 2 subraya la importancia de que se establezca una comunicación entre colecciones y público (MEDIDA 2.1 *Las colecciones informan a sus públicos*). Este objetivo específico consiste en:

- Desarrollar un sistema unificado de bases de datos.

- Conversión de los sistemas actuales de catalogación e inventario. Optimización de contenidos.

- Coordinación con sistemas nacionales e internacionales.

■ Interconexión entre los museos andaluces.

■ Conexión con la línea estratégica *Comunicación* del Plan de Calidad.

Este desarrollo se ha podido abordar mediante la incorporación de un artículo en el Decreto de Medidas de Impulso a la Sociedad del Conocimiento de Andalucía (Decreto 72/2003, de 18 de marzo), que establece:

Artículo 21.- Acceso público a las instituciones a través de Internet.

1. Se facilitará el acceso a Internet a la Red de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales gestionados por la Administración de la Junta de Andalucía, mediante el desarrollo de las páginas Web y los demás instrumentos que sean necesarios.

2. En la información suministrada se incluirá la catalogación y registro informatizado de los fondos y colecciones de las instituciones, a las que se refiere el apartado anterior

3. En las páginas Web de los Museos y Conjuntos Arqueológicos que se determine, se ofrecerán servicios de visitas y paseos virtuales por dichas instituciones y conjuntos

La iniciativa fomenta la interacción entre dos funciones complementarias, como son la documentación y la difusión, lo que permite profundizar en el conocimiento de nuestras instituciones y poner a disposición del público el rico legado que contienen.

La implantación de estos sistemas para la catalogación y el registro informatizado de las colecciones ha sido producto de un laborioso programa, para el que se ha necesitado la contratación de 24 catalogadores para la introducción de datos en cada una de las instituciones museísticas, con un perfil de licenciados en geografía e historia y con conocimientos en gestión documental, así como de dos coordinadores, uno para DOMUS y otro para BARAKA. Paralelamente, hemos coordinado con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte el trasvase y adaptación de las bases de datos ya existentes en los museos y la migración al nuevo sistema DOMUS.

Desde julio de 2003 a enero de 2004 se han acometido tareas de muy diversa índole. En los museos andaluces se han revisado más de 1.200 registros; se han introducido en DOMUS más de 8.600 datos de las fichas de catalogación e inventario del museo; y se han incorporado más de 450 nuevos registros de piezas sin catalogar. Se han revisado e introducido más de 1.000 nuevos términos, necesarios para culminar el proceso de catalogación. Se han incorporado más de 3.292 documentos fotográficos y digitalizado más de 3.182 imágenes correspondientes a fondos museográficos. Además, se ha contribuido con más de 369 entradas a la depuración de términos y a la introducción de otros nuevos en el Thesauro desarrollado por DOMUS. Consideramos que ésta es una de las aportaciones más importantes de la comunidad al proyecto DOMUS, ya que podrá ser compartida por el resto de museos del territorio nacional y contribuirá en el futuro a perfeccionar y completar los listados generados para cada museo. En estos listados hemos ido corrigiendo algunas deficiencias estructurales, gramaticales, ortográficas y de duplicidad, que dificultaban su utilización para diferentes aplicaciones, habiendo sido necesaria, asimismo, la incorporación de nuevos términos para mejorar el registro y volcado de nuestras colecciones, que, como en otros casos, presentan su singularidad. Todas estas incorporaciones podrán ser compartidas con el resto de museos acogidos al sistema.

En el caso de BARAKA, la fortaleza del programa reside en haber sabido conjugar las necesidades de los conjuntos arqueológicos y monumentales en funciones complementarias, como catalogación e inventario, con las de protección, conservación y restauración de materiales y estructuras. Se ha implantando en los cinco conjuntos de gestión y titularidad autonómica.

El proyecto de sistematización integral de la información de nuestras instituciones nace además con la vocación de servir como punto de arranque para cumplir con los objetivos de comunicación de las instituciones, es decir con la Línea Estratégica 6 del Plan de Calidad, *presencia de los Museos andaluces en la sociedad de la Información*. Fundamentalmente, dará respuesta a la necesidad de acceso del usuario a través de la red a la oferta de los Museos Andaluces, proceso que ya ha sido abordado mediante la publicación del portal de Museos y el desarrollo de cada una de las páginas web de museos y conjuntos arqueológicos y monumentales. -

EL PROYECTO BARAKA EN LOS CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y MONUMENTALES

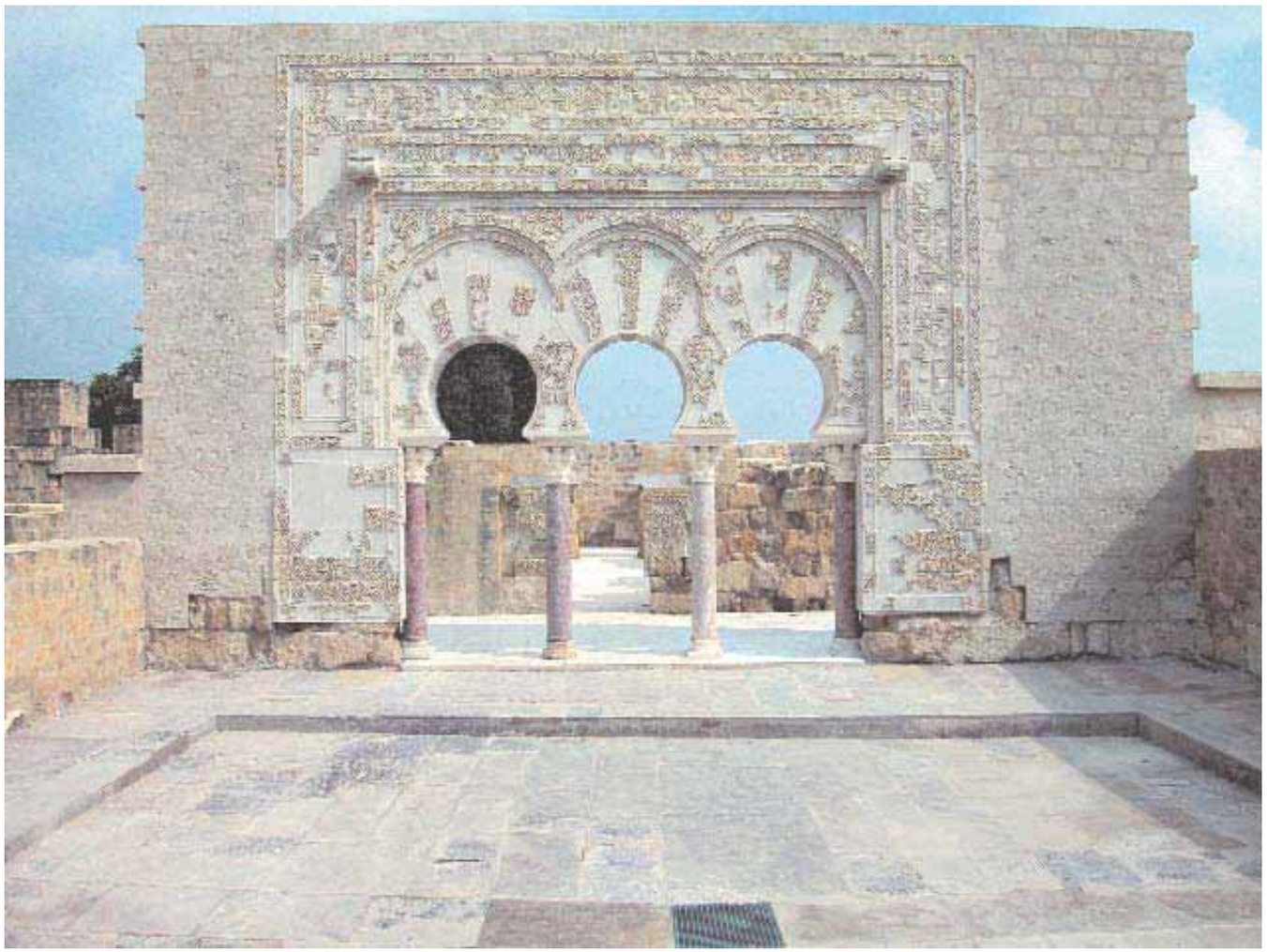
Ana Romo Salas
Coordinadora del Programa Baraka
Arqueóloga

Vista de la Alcazaba
Foto: Archivo Conjunto Monumental de la Alcazaba

En los conjuntos arqueológicos y monumentales, por sus especiales características de ser yacimientos de cultura, llaves para interpretar la historia de su territorio, la Dirección General de Instituciones inicia ahora un proyecto específico de gestión de la información, único a nivel europeo, el cual tendrá su ámbito de desarrollo en toda la comunidad autónoma.

Se trata del Proyecto Baraka, una aplicación informática para un modelo integral de información, que va a sistematizar los procedimientos de actuación, dotando a estas instituciones de los instrumentos necesarios para avanzar de forma cualitativa en el trabajo diario; con la creación y la oferta de herramientas informáticas capaces de racionalizar y simplificar los aspectos administrativos, de homogeneizar los sistemas de catalogación y de ofrecer útiles específicos de investigación, adaptados a las necesidades de cada conjunto.

Es un proyecto plural y participado, impulsado desde los servicios centrales, pero en el que colaboran sin embargo todos y cada uno de los profesionales implicados en la gestión directa de los bienes



Restitución de atauriques. Portada de la casa de Ya'far
Fotografía: Archivo Conjunto Arqueológico de Madinat Al-Zahra

Una aplicación informática para un modelo integral de información, que va a sistematizar los procedimientos de actuación, dotando a estas instituciones de los instrumentos necesarios para avanzar de forma cualitativa en el trabajo diario

inmuebles, declarados conjuntos arqueológicos y monumentales.

El programa tiene como cuerpo central una gran base de datos dedicada a la catalogación, cuyo rasgo inicial es el homogeneizar modelos catalográficos y tesauros al uso en todo el ámbito de aplicación de Baraka y de esta forma, aglutinar y actuar como revulsivo y paso adelante en las metodologías hasta ahora en vigor.

En el caso de los bienes muebles, el programa alberga de forma normalizada la información textual y gráfica correspondiente a las colecciones de los conjuntos, independientemente de la institución donde están depositadas, agrupando así los materiales dispersos y ausentes de su contexto

original. En el caso de los fondos alojados en los propios conjuntos, la aplicación es una herramienta de gran utilidad para organizar las colecciones –problema secular de nuestros almacenes–, de tal forma que podrá sistematizar su análisis, ponerlas en valor y ofrecer nuevos datos cronológicos, estilísticos, de contactos comerciales o culturales, que van a revertir como nueva documentación al conjunto.

El catálogo de bienes inmuebles: murallas, torreones, calzadas o templos enlaza con la propia naturaleza de estos enclaves. Son yacimientos con una evolución cronológica y cultural que conforma físicamente el propio lugar teniendo su consecuencia directa en un complejo proceso de ampliaciones y transformaciones, con la utilización de una amplia gama de materiales y técnicas constructivas. Los estudios paramentales, de estructuras, de ámbitos o elementos arquitectónicos singulares, ayudarán al mejor entendimiento de estos espacios históricos.

Otra parte esencial del núcleo documental son los archivos gráficos. Los conjuntos, por su dilatada historia previa a su institucionalización, han sido vividos de manera especial por las poblaciones del entorno, generando un cuerpo documental de primer orden en forma de planimetría histórica, antiguas fotografías, dibujos, grabados, etc. dispersos en archivos, cuadernos de viajes, antiguos diarios y colecciones. El programa Baraka consta de una poderosa herramienta para almacenar, organizar y visualizar este inmenso banco gráfico. Posibilita el poder trabajar sobre estos documentos sin menoscabo de su conservación y, en última instancia, favorece la permanente actualización de la historia gráfica del enclave, con la incorporación del nuevo fondo de imágenes digitalizadas y planimetrías vectorizadas.

Su finalidad no es estática, sino que su objetivo es el ofrecer nuevas posibilidades al conjunto, a sus gestores, investigadores y usuarios del patrimonio. Dado que se constituye en una base de información imprescindible

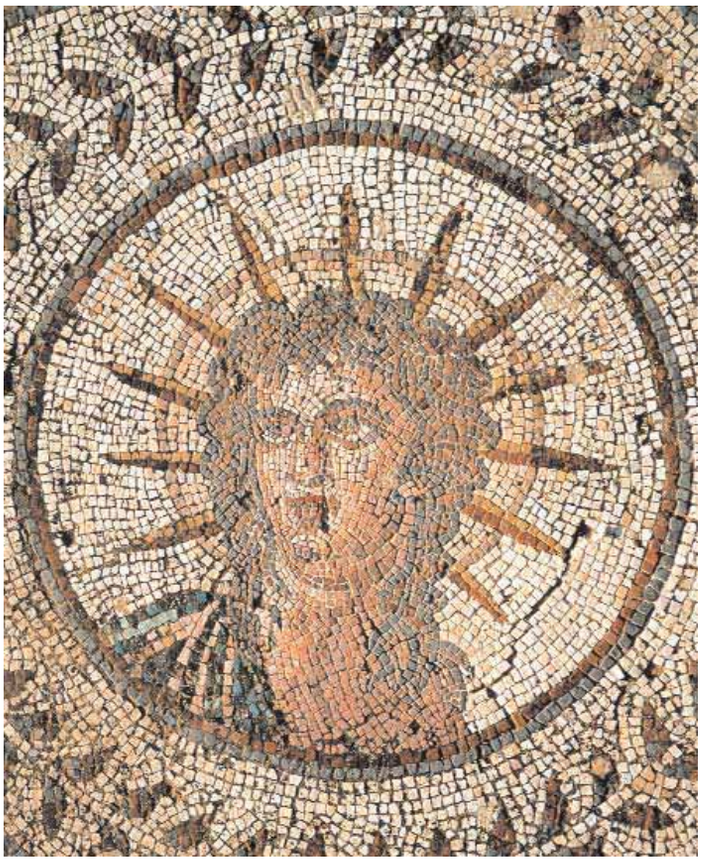
Las bases de datos mencionadas –de bienes muebles, inmuebles, archivo gráfico, planimétrico– y algunas otras también en proyecto –de la historia de las investigaciones, de conservación y protección del yacimiento e instalaciones, de proyectos de anastilosis, etc.– dada la especificidad espacial de los conjuntos, estarán imbricadas en un Sistema de Información Geográfica, capaz de gestionar la topografía del yacimiento, mediante la cartografía de base. Se posibilita así el localizar en planimetría el elemento que se requiera, enlazado a su información, o el filtrar los aspectos documentales o analíticos que se seleccionen: redes de infraestructuras, visualización de las últimas intervenciones de protección, conservación, etc. De esta forma, queda conectado el conjunto a su territorio, dando dimensión espacial a características intuidas hasta el momento, pero sin las herramientas necesarias para su investigación.

No obstante, el propósito de este gran cuerpo documental no es la catalogación en sí misma; su finalidad no es estática, sino que su objetivo es el ofrecer nuevas posibilidades al conjunto, a sus gestores, investigadores y usuarios del patrimonio. Dado que se constituye en una base de información imprescindible para los proyectos de investigación internos y externos, puede ayudar a la conservación del enclave y contribuir, mediante el mejor conocimiento, a la protección del mismo.

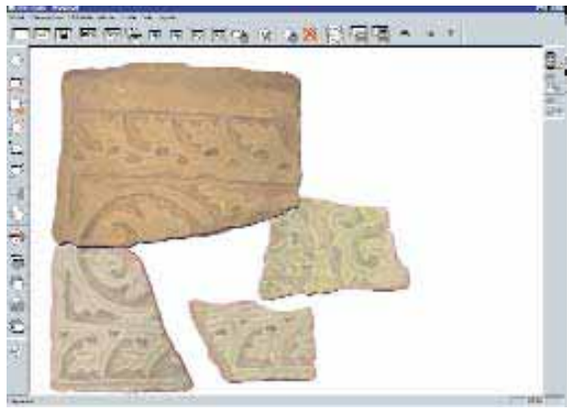
Como decíamos inicialmente, el programa Baraka va a homogeneizar criterios y formas de actuación, pero respeta las peculiaridades de cada yacimiento, fomentando sus rasgos de identidad, de tal forma que una de sus herramientas de mayor alcance es el módulo de Simulación Constructiva Virtual. La ingente cantidad de vestigios muebles e inmuebles, su dispersión a lo largo de varias hectáreas, las dificultades inherentes al manejo y transporte de piezas, así como los problemas de conservación implícitos en su manipulación, han generado instrumentos específicos adaptados a las necesidades de cada conjunto.

En Madinat al-Zahra este módulo focaliza su atención sobre los miles de fragmentos de atauriques que decoraron en su día los espacios palaciegos. En Itálica, la aplicación se centra en las decenas de mosaicos segmentados y extraídos de su contexto original. En Baelo Claudia,

1



2



Habrá de ser una ventana abierta al exterior y, con la adecuación oportuna, un escaparate de los conjuntos insertos en la sociedad de la información y de las nuevas tecnologías, intérpretes de la cultura y la historia de su entorno

1. Detalle de Helios
Mosaico del Planetario. Itálica. Fotografía: J. Morón

2. Proyecto Baraka. Módulo de reconstrucción virtual
Fotografía: Guadaltel

sobre la monumental arquitectura y en la Alcazaba de Almería, sobre las hectáreas de edilicias mixtas fruto de una intensa actividad constructiva y cultural. Desde esta dimensión virtual es posible: reconstruir complejos paneles de piedra, con lo que esto supone para profundizar en el mundo decorativo islámico; concebir de nuevo los mosaicos restituidos sin necesidad de laboriosos trabajos de conservación; o visualizar anastilosis sin necesidad de ser efectuadas; contribuyendo sin duda a impulsar la investigación y la gestión en estos magníficos enclaves.

Sólo nos queda hablar de Baraka –en esta ocasión lo hemos hecho brevemente, y sin que queden agotados ni mucho menos los planteamientos que se abordan–, respecto de su vocación de compatibilidad e interconexión con los programas ya establecidos en la Consejería de Cultura, lo que facilitará la propia administración de los conjuntos. Así, entre otros, se podrá acometer la gestión del personal a través de la importación de datos desde el programa Sirhus; el control económico y presupuestario a través del programa Saeta y la gestión de bibliotecas y archivos a través del Absys.

Por último, en lo que supone de mejora en la infraestructura y de dotación de herramientas para la investigación y las posibilidades que se abren para la difusión, Baraka habrá de ser una ventana abierta al exterior y, con la adecuación oportuna, un escaparate de los conjuntos insertos en la sociedad de la información y de las nuevas tecnologías, intérpretes de la cultura y la historia de su entorno. Baraka permitirá, en un horizonte temporal no muy lejano, la permeabilidad y accesibilidad desde el exterior a los fondos catalogados, a las actividades del centro, a la taquilla, tienda o biblioteca, favoreciendo así una óptima comunicación mediante páginas Web, circuitos virtuales y otros productos multimedia. ▪

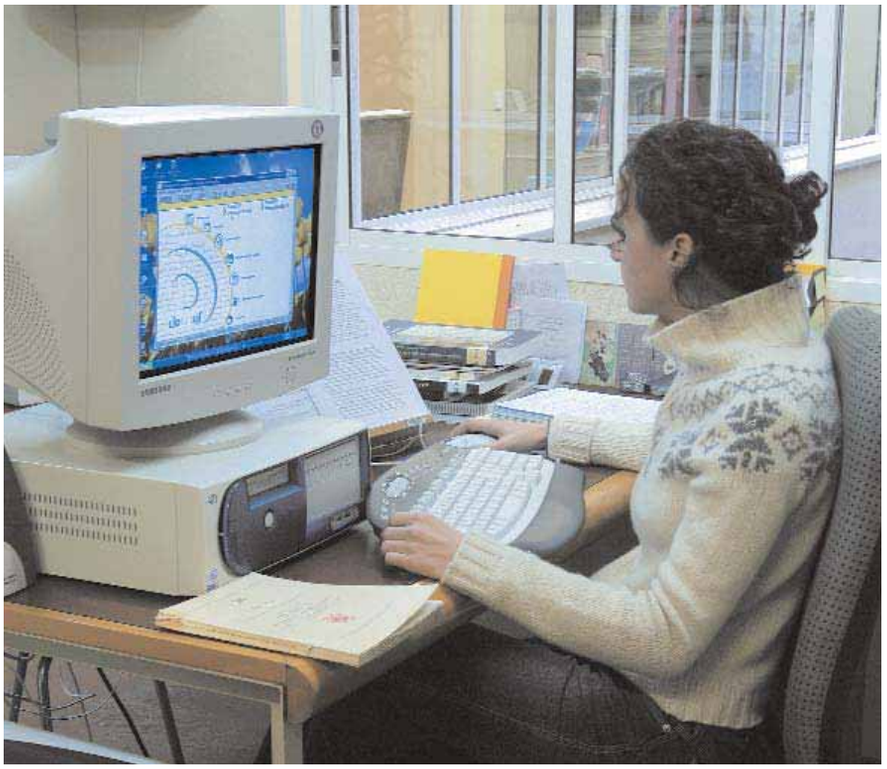
DOMUS. INFORMATIZACIÓN DE LOS MUSEOS ANDALUCES

Estrella Vilches Márquez
Coordinadora del Programa Domus
en los Museos Andaluces
Licenciada en Historia del Arte

Es el medio por el cual, el personal del museo, investigadores y visitantes, pueden encontrar la información que necesitan, permitiendo una adecuada gestión, compresión e interpretación de las colecciones del museo

Domus es el Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Fue creado en 1993, por encargo de la Dirección de los Museos Estatales, como proyecto que trataba de sistematizar normas documentales, tanto en lo relativo a la catalogación y tratamiento técnico-administrativo de los fondos museográficos, como en el establecimiento de una terminología para la clasificación, denominación y descripción de diversos tipos de ítems. Por Resolución de 25 de octubre de 1994 de la Dirección General de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, adquirió rango oficial la Comisión de Normalización Documental de los Museos Estatales, cuyos objetivos prioritarios eran "definir y unificar los procesos documentales museográficos y administrativos, la normalización de terminología y el desarrollo de su aplicación informática"[1].

En este sentido, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, consciente de la importancia de que los museos andaluces estén integrados en este sistema común, firmó el Convenio de Colaboración con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, para el apoyo técnico a los Museos de Titularidad Estatal y Gestión Transferida, para la explotación conjunta de la aplicación de gestión museográfica Domus y el intercambio de información a través de la misma. La implantación de este programa será extensible a museos inscritos en el Registro de Museos de Andalucía.
Sin embargo, no ha sido la única intención por parte de la Consejería de Cultura andaluza de informatizar sus colecciones y de que la gestión



La finalidad básica de Domus es unificar la gestión documental y administrativa del Patrimonio Histórico Español, y conseguir una máxima difusión entre las instituciones y unidades administrativas del área

de sus instituciones museísticas estuvieran a la vanguardia de las últimas tendencias informáticas. Por ello, y como primera iniciativa, se instauró el sistema Odiseus, que al igual que el Programa Domus, sistematiza diversas funciones además de valerse de thesauros para la ejecución de diferentes aplicaciones.

Dieciséis son las instituciones andaluzas en las que se ha implantado este sistema Domus:

- Museo de Almería
- Museo de Cádiz
- Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba
- Museo de Bellas Artes de Córdoba
- Museo Arqueológico y Etnológico de Granada
- Museo Casa de los Tiros de Granada
- Museo de Bellas Artes de Granada
- Museo de Huelva
- Museo de Jaén
- Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir de Cazorla (Jaén)
- Museo Arqueológico de Linares. Monográfico de Cástulo (Jaén)
- Museo Arqueológico de Úbeda (Jaén)
- Museo de Málaga
- Museo Arqueológico de Sevilla
- Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
- Museo de Bellas Artes de Sevilla

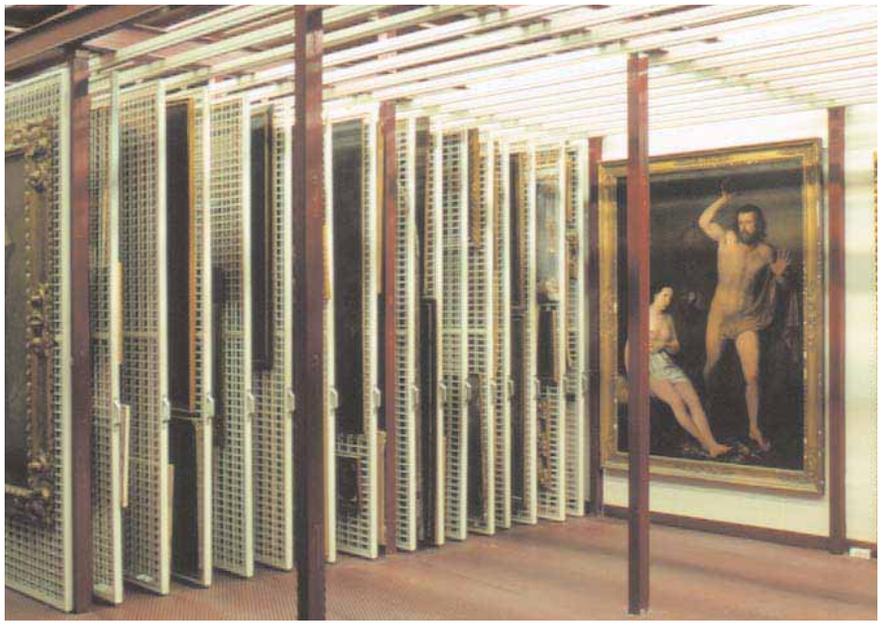
Informatizar la documentación de las colecciones en los museos es esencial como método de conocimiento de los bienes que alberga, además de contemplar la actividad de registro, recogida, almacenamiento, manipulación y recuperación de esa información. Es el medio por el cual, el personal del museo, investigadores y visitantes, pueden encontrar la información que necesitan, permitiendo una adecuada gestión, compresión e interpretación de las colecciones del museo, ahora y en un futuro. Los bienes susceptibles de ser catalogados y/o registrados en Domus pueden ser de diferentes tipos: objetos, fotografías, películas, libros, archivos, grabaciones, etc. Incluye campos de descripción, relativos a la historia del fondo, a cómo y cuándo se adquirió, al lugar donde se ubica dentro de la institución, diferentes informes de conservación y muchas

otras cuestiones relacionadas. Es decir, no sólo recoge los diferentes aspectos que una obra pueda poseer, sino que se gestiona el quehacer diario de un museo. Domus no reúne una documentación estática sobre una pieza, sino que presenta la capacidad de mutar y actualizarse conforme a las incidencias, de cualquier tipo, que afecten a las colecciones.

El Programa Domus acoge una información de interés científico, histórico o artístico que un fondo pueda tener. Se refiere a aspectos catalográficos o de gestión de fondos museográficos, documentales, bibliográficos o administrativos. El tratamiento electrónico y/o informático permitirá la gestión efectiva y ágil de los registros, inventarios y catálogos de los centros; la eliminación de tareas de ordenación manual y duplicación de documentos, que implica el funcionamiento de un museo; la simplificación de trámites administrativos de movimientos, reproducciones, restauraciones, etc., que afectan a las obras de arte; y el control administrativo por los Servicios Centrales de los Registros de Bienes de Interés Cultural y de las colecciones custodiadas en los museos.

La finalidad básica de Domus es unificar la gestión documental y administrativa del Patrimonio Histórico Español, y conseguir una máxima difusión entre las instituciones y unidades administrativas del área. Además de definir y unificar los procesos documentales museográficos y administrativos, la normalización de terminologías y el desarrollo de su aplicación.

La puesta en marcha de este sistema informático proporciona a los museos una gran ayuda en el tratamiento documental de sus colecciones, en la gestión diaria de los mismos y mejora el servicio respecto a investigadores, estudiantes y público en general. Actualmente, se está trabajando de una forma autónoma e independiente, en cada una de las instituciones museísticas de titularidad estatal y de gestión transferida a las comunidades autonómicas, con la futura intención de conectarlas en red. La interconexión informática de los diferentes centros nacionales permitirá que los canales de conocimiento e información sean más efectivos y directos.



La incorporación de los museos andaluces a esta travesía supone el acercamiento a la riqueza de nuestras colecciones y, en definitiva, a nuestra idiosincrasia e historia, de una forma más asequible, cómoda y rápida

La incorporación de los museos andaluces a esta travesía supone el acercamiento a la riqueza de nuestras colecciones y, en definitiva, a nuestra idiosincrasia e historia, de una forma más asequible, cómoda y rápida. Así, se da respuesta a la necesidad y la obligación que tienen nuestras instituciones de contar con un sistema de bases de datos para ofrecer un servicio unificado y de calidad. -

Notas

1. Op. cit.: CARRETERO PÉREZ, A., CHINCHILLA GÓMEZ, M., et al., Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación Informática de Gestión Museográfica. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Madrid, 1996, p. XIII.

EL MUSEO FRENTE A LAS NUEVAS VÍAS DE DIFUSIÓN

Emilia Morales Cañadas
Conservadora del Museo Arqueológico de Sevilla

Museo de Huelva

Tate Modern, Londres

Estas líneas quieren servir de reflexión acerca de la revolución comunicativa que ha supuesto Internet como hecho generalizado y sus aplicaciones en la difusión de la cultura y, más concretamente, en el ámbito de los museos.

En la era de las telecomunicaciones y la informática parece obvia la necesidad de que instituciones como los museos se encuentren representados en el medio informativo más extendido y de actualidad, Internet. Sin embargo, sería superficial subirse a este tren de progreso por estar a la altura de las circunstancias, sin analizar antes el verdadero interés que esto reporta y cuál es la forma de hacer coherente con la idiosincrasia de la institución la propuesta de difundir determinada información que ha de llegar a todo el planeta.

EL FUNCIONAMIENTO DE LOS NUEVOS MEDIOS

Se puede decir que en Internet convergen los medios tradicionales de comunicación (telefonía, informática, televisión y edición), siendo posible acceder a datos, textos, imágenes y sonidos en un mismo soporte, pero la verdadera innovación de los nuevos medios viene de la virtualización de dicho soporte: ya no es necesario reproducir los contenidos y distribuirlos en el espacio físico.

Para conocer en esencia cómo funciona esta nueva forma de comunicación hay que atender a tres conceptos básicos: interactividad, multimedia e hipertextualidad.

La interactividad transforma la relación entre usuario y medio. Permite al espectador intervenir directamente en la creación, ritmo y duración del mensaje.

La multimedia es la presentación de manera integrada sobre un soporte único, de textos, imágenes fijas, vídeo y animación por ordenador. Estos dos elementos existen tanto en la red como *off line*, es decir, en formatos como el CD-Rom y el DVD.

La hipertextualidad se refiere a la organización del texto de manera no secuencial o lineal, sin un principio y un final predeterminados. El usuario elige el recorrido en función de sus intereses y preferencias. El hipertexto está constituido por nodos de contenido unidos entre sí por enlaces, que permiten pasar de uno a otro siguiendo una de las vías posibles. La Web es un ejemplo de hipertexto donde cada documento está ligado a otros a través de palabras destacadas o imágenes.

En resumen, la Red permite acceder a contenidos a demanda; recibir información sin barreras de espacio ni tiempo; utilizar los contenidos integradamente en el mismo momento en que son producidos; cooperar a través de la telepresencia con individuos de cualquier parte del mundo.

"La aparición de Internet, a pesar de sus carencias, ha supuesto un impulso al acceso por parte del público a los recursos de los museos. Es el paso a una economía de la abundancia, donde no hay limitación de espacio de exposición y todos los recursos son accesibles desde cualquier sitio las 24 horas del día (incluyendo festivos). La información se encuentra presente en un espacio virtual al que el usuario puede continuamente volver."[1]

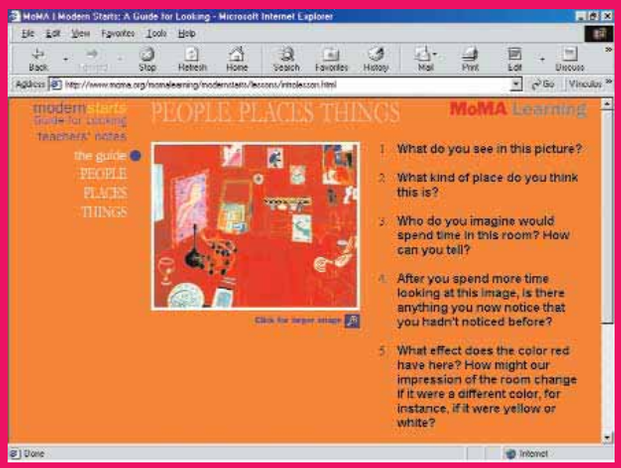
CÓMO ES EL SITIO WEB DE UN MUSEO: ASPECTOS ESTRUCTURALES Y FORMALES

Los museos que se encuentran en la Red pueden tener su página propia, pero también es frecuente que los veamos incluidos en sitios de los organismos que los gestionan, ya que son necesarios ciertos requisitos para instalar una página Web, como es un servidor potente, albergado en la propia institución o contratado con una empresa. Hay que contar con personal para la actualización del sitio, decidir con qué frecuencia se lleva a cabo, y es muy importante que, aparte del diseñador a quien se encargue la ejecución técnica y visual de la página, un equipo del propio museo defina los contenidos y supervise el diseño, ya que éste deberá ir en consonancia con el talante del museo en cuestión y la imagen que se pretende dar, determinando en primer lugar si sólo se quiere presentar la institución como tal o si se utilizará la página como medio de educación y exposición. Hay que tener en cuenta el valor representativo que tiene esta identidad visual del museo, que además se refleja por lo general en una serie de marcas o fondos que unifican el estilo entre pantallas, aunque se introduzcan variaciones según la función de cada una de ellas.

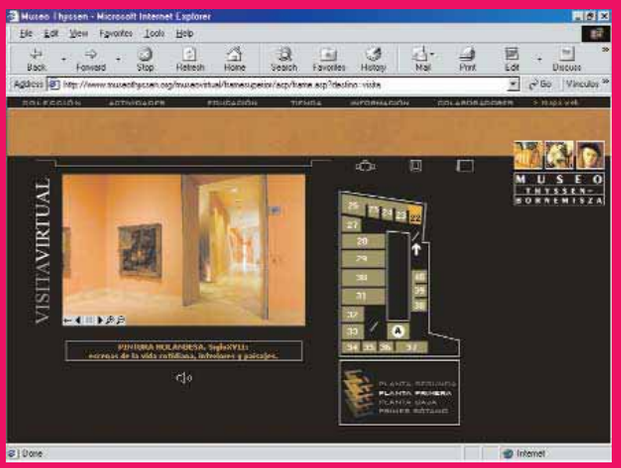
En la construcción de las páginas, suele observarse la posibilidad de mantener abiertas ventanas de contenidos junto a la información necesaria para moverse dentro del sitio Web, mediante auxiliares de navegación que hacen posible combinar el material nuevo con el permanente. El movimiento por el sitio Web se facilitará si se crean botones de enlace entre secciones, vuelta al inicio desde cualquier punto y, sobre todo, es recomendable que esta página de inicio evite incluir imágenes de alta resolución o a toda pantalla por su lentitud en cargarse –no olvidemos que estamos hablando precisamente de las ventajas de este medio por su inmediatez–; pero a partir de estos elementos básicos, cada museo puede elegir el tipo de orientación para su página Web, teniendo como objetivo la colección y los conocimientos, o bien el público y la significación, sin que estos dos enfoques sean excluyentes entre sí.

Si la principal función del museo en la Red es proporcionar información e imágenes de las colecciones –es decir, el contenido del museo real–, habrá que potenciar aspectos externos, como la efectividad del interfaz, la claridad del diseño y la facilidad para descifrar los iconos, la fluidez para navegar, etc. En cuanto a la transferencia de información, será necesario valorar la velocidad de descarga, así como la efectividad de esta información en relación con las necesidades del usuario.

Si por otra parte el sitio Web se orienta al público y los significados, nos encontraremos con un museo que prima los fines educativos –además de los componentes anteriores–, que valorará las propuestas en beneficio de las experiencias subjetivas y reflexivas del visitante, pasando de la información en datos y conocimientos objetivos a los conocimientos subjetivos y al



Museum of Modern Art, Nueva York



Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

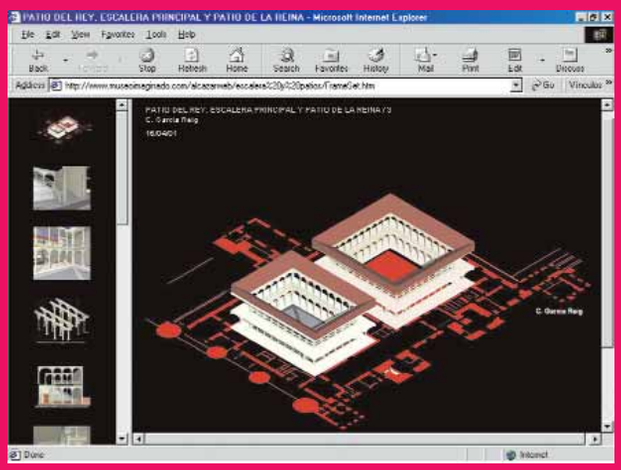
significado que es "negociado" entre museo y visitante como alternativa a la simple réplica de la institución física.

PÁGINAS COMO MUSEOS

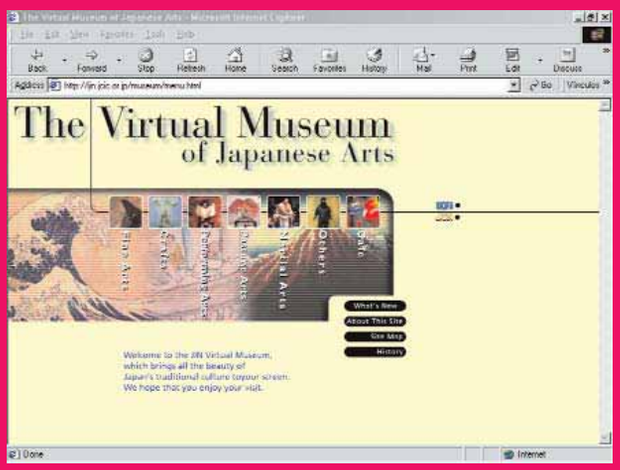
Son muy numerosos los casos de páginas que toman como referencia los servicios que el museo ofrece a su público, atendiendo a un deseo de mostrar cómo es la institución real. Sin apartarnos por tanto de las funciones que el público conoce de un museo, una vez que se accede a este tipo de sitio Web nos encontraremos ante un menú que nos presenta distintas posibilidades de movimiento dentro de esa misma estructura: acceso, historia y edificio, colección, exposiciones y actividades complementarias; otros servicios del museo (didáctica, biblioteca, tienda, etc.). Seleccionando cualquiera de estas opciones, comprobaremos cómo el estilo de cada museo sigue distinguiéndose por la forma de desarrollar los contenidos. En algunos de ellos se hace gala de una extrema sobriedad en la presentación, valorando el texto por encima del diseño. Esta tendencia se aplica principalmente a las secciones descriptivas como la historia de la institución, a veces ilustrada por imágenes ampliables de su sede u otros elementos con atisbos de interactividad. El edificio puede estar representado gráficamente en planos y alzados con la posibilidad de seleccionar sus distintas dependencias a modo de menú, accediendo así a las colecciones. En cuanto a éstas, puede ofrecerse información más o menos detallada, con imágenes, datos propios de una cartela o analizando y comentando en mayor profundidad una parte de las piezas que contiene[2].

De todo el material de que dispone el museo, será necesario realizar una selección exhaustiva de aquello que más interesa destacar, tanto piezas como información, catálogos, bases de datos, o material gráfico, que deben estar previamente digitalizados. Para todo esto habría que contar con una normalización documental que, si bien en bibliotecas funciona desde hace mucho tiempo, en museos aún está en marcha y depende del consenso entre organismos e instituciones. Por una parte, hay que comenzar con la informatización del catálogo, algo que pocos museos tienen completado. Mª Concepción García Sáez hace a este respecto unas reflexiones acerca del desconocimiento de la totalidad de los fondos que se custodian en los museos españoles, cuya solución dice no es la informática, aunque sí sea un instrumento que facilita la necesaria labor de documentación. Apunta gráficamente:

"La transformación de un museo exclusivamente en un centro de información, a cuya documentación se



MUSIMA, El Museo Imaginado



The Virtual Museum of Japanese Arts

Toda la información proporcionada por un museo en su página Web puede ser adaptada para visitantes con problemas de visión

puede acceder a través de los más sofisticados sistemas informáticos, desde cualquier punto del mundo, mientras permanece cerrado al visitante de forma indefinida, es un espejismo basado en una mal entendida modernidad".[3]

Es bastante común entre las páginas Web de museos la fácil entrada a las tiendas de recuerdos, pudiendo efectuar compras, lo que en determinados casos cobra singular interés, por aportar cuantiosos beneficios económicos a la institución. Para ello, hay que contar con un soporte técnico de pago con tarjeta. Dependiendo del grado de desarrollo técnico de la página existe la posibilidad de ofrecer una visita virtual. Bajo esta denominación, algunos museos ofrecen unas imágenes fotográficas de los espacios arquitectónicos, tratadas con el programa *Quick Time VR* que genera el movimiento giratorio de 360° a partir de tomas secuenciales, y la aproximación de la imagen desde el teclado. Otras mucho más elaboradas, en cuanto a la virtualidad e interactividad, permiten avanzar por el interior de las salas, aproximarse a las obras, detener o reiniciar la marcha y solicitar información sobre alguna pieza en particular.[4] Son todos ellos elementos visuales atractivos que aprovechan las ventajas del medio audiovisual, pero sin apartarse en esencia de lo que sería una visita convencional al museo.

El análisis de las obras de la colección que se ofrece tiende a ser didáctico, teniendo en cuenta la franja amplia e informe de público a que se destina, y traducido al menos a un idioma además del original. En cuanto al apartado de Didáctica propiamente, suele ser una sección informativa que hace referencia a las actividades para distintos grupos de población –adultos, escolares, familias– que tienen lugar en el museo, a manera de anuncio. Pero existen casos como el MoMA, que disponen además de actividades interactivas en línea, con un diseño singularizado de las pantallas.[5]

Toda la información proporcionada por un museo en su página Web puede ser adaptada para visitantes con problemas de visión, con el contenido audiodescrito, por medio de ficheros MP3 de compresión de sonidos, siendo factible la introducción de una voz que se active al pasar por encima de los botones de menú.

UNA EXPERIENCIA ALTERNATIVA

Otra forma de entender la presencia del museo en la Red es desde el punto de vista educativo, por encima de la representación institucional e incluso de las colecciones. Si entre los museos suele decirse que los de Ciencia y Técnica, Ciencias Naturales o Historia, entre otros, son los más propicios para el tratamiento didáctico y la interpretación de sus contenidos, dentro del ámbito virtual sería extensible también a otras especialidades. Partiendo de premisas como la contextualización del mensaje del museo en su emplazamiento geográfico y en relación con los habitantes, la renovación museológica protagonizada por Estados Unidos y Canadá consiste en llegar a la mayor parte de la población.

Según algunos, la imagen virtual del museo no tiene por qué asemejarse a él. Un interesante estudio de Teather y Wilhelm recopila opiniones de los expertos acerca de lo que el sitio Web puede añadir a la experiencia de visita a un museo, analizando ellos mismos cuáles son los propósitos y aportaciones que ofrece:

"Un desafío clave para los museos en la Red, entonces, es explotar el potencial del medio Web y diseñar sitios que faciliten una experiencia única al visitante virtual que no pueda repetirse en el museo físico".[6]

Ellos, desde los proyectos llevados a cabo por la Universidad de Toronto, propugnan una visita diferente al museo en Internet, aprovechando los recursos que este sistema pone al alcance de los usuarios, como son los thesauros, esquemas, construcciones orgánicas, etc., que facilitan la comprensión. Pero, sobre todo, parten de la idea de que un museo es más que una institución que custodia objetos y conocimientos "objetivos", y que la experiencia Web parte de otros elementos perceptivos y participativos, que capacitan al usuario para introducir sus significados personales. Se habla incluso de proponer al visitante crear su propio museo, seleccionando obras y elaborando un discurso personal y nuevo cada vez; en definitiva, una idea de educación constructiva.

PARA QUÉ Y PARA QUIÉN EL MUSEO EN INTERNET

Jonathan Bowen, promotor de las páginas sobre museos que se incluyen en la *Virtual Library*, considera más importante que plantear si un museo debe o no tener un sitio Web, para qué: el museo debe buscar la utilidad real de tener una página en la Red. Y añadiríamos ¿para quién?

Indudablemente, hablaremos de difusión, pero cada institución tendrá distintas pretensiones que la animan a asomarse a la ventana del ordenador de un público amplio e indefinido. En Internet pueden darse tres niveles distintos de comunicación: la información, la investigación y la formación, dependiendo

En Internet pueden darse tres niveles distintos de comunicación: la información, la investigación y la formación, dependiendo de los distintos tipos de auditorio a que se desee llegar

Guide de l'Internet Culturel, Francia

de los distintos tipos de auditorio a que se desee llegar. El museo puede ir más allá de su público habitual para atraer a un grupo mucho más numeroso, que se conecta a Internet por otras razones: el interés del usuario puede ser muy variado y cada internauta buscará algo que le interesa personalmente, pero no hay que pensar que la visita virtual a la página Web de un museo vaya a sustituir a la real, sino que por el contrario lo anime a acudir. De hecho, uno de los enlaces más frecuentes se produce a través de revistas y sitios de promotores turísticos[7], con la posibilidad de obtener directorios e incluso itinerarios calculados expresamente para desplazarse a la ciudad y al museo deseado.[8]

Sabemos que la información que el público recibe a través de una pantalla tiene una eficacia mayor que cualquier otro medio, no sólo por ser más directa sino por el hecho de haberse convertido en una forma cotidiana de percibir la realidad.[9] Pero si además contamos con la accesibilidad a dicha pantalla de forma individualizada y con la posibilidad de renovar los contenidos puntualmente, estamos ante la ventaja inmediata de la Red sobre el soporte físico al uso: dentro de la página Web se dará curso a toda la información relativa al museo y sus actividades, siendo posible sobrepasar los límites del díptico o tríptico en papel, y permitiendo su actualización sin necesidad de reimprimirlo cada vez que se produzca alguna novedad o cambio en los contenidos. No hay que insistir en que su nivel de promoción es mucho mayor, ya que generalmente los folletos solamente se encuentran en la propia institución o en su caso en el organismo que la gestiona, en la red de museos de una misma adscripción, en una oficina de turismo local todo lo más, pero no fuera de la propia ciudad. Desde el punto de vista económico, también puede ser rentable elegir esta nueva forma de publicidad.

Por difusión entendemos un abanico amplio de tareas que pueden estar desempeñadas incluso por distintos departamentos de un mismo museo, es decir, que abarcaría desde la organización de exposiciones temporales a la información que aparece en la prensa y medios de comunicación convencionales, las publicaciones asociadas a las distintas acciones o los folletos que sirven para dar publicidad a la institución, así como las noticias que se derivan de sus acontecimientos.

Como campo de investigación, la página Web contiene las materias propias de la especialidad del museo, de las que se extraen datos y referencias para llegar a conocimientos más amplios.

También es destacable la inquietud y el interés que demuestran instituciones educativas por los museos como instrumento de aprendizaje: los museos contribuyen a la formación del público, pero muy especialmente se relacionan con la formación a todos los niveles, produciéndose programas específicos en colaboración con universidades, como el "Art Museum Image Consortium, Inc.", o dentro de los sitios de museos como el *Fine Arts Museum* de San Francisco. Éstos son como bibliotecas de arte que muestran un gran número de imágenes para ser utilizadas por las universidades y que en el primer ejemplo pueden adquirirse mediante el pago de los correspondientes derechos. Teniendo en cuenta que la informática ha entrado en las aulas y existe una clara tendencia a conseguir equipamiento y acceso a Internet para los colegios, la utilidad de las páginas museísticas como material complementario de la enseñanza es indiscutible.

Como campo de investigación, la página Web contiene las materias propias de la especialidad del museo, de las que se extraen datos y referencias para llegar a conocimientos más amplios

EVALUACIÓN DEL ÉXITO

Un gran número de museos incluye en su página Web un contador que registra el número de visitantes, datos que no permiten una interpretación del tipo de público, sino simplemente dan a conocer el grado de popularidad de un sitio y si se mantiene o no el interés por el mismo. También hay instrumentos

para conocer la duración de la visita y la información visualizada (*WebTrends Corporation*) cuando existen accesos diferentes para cada bloque en los que se piden datos al navegador del usuario. Si es posible disponer de cuestionarios interactivos en los que el usuario responda una serie de preguntas, a la manera de las encuestas de público normales, o bien como "libro de visitas", sí se podrá conocer qué tipo de público acude a la página, si es un público distinto del visitante real, si busca información general o desea hacer consultas especializadas. Incluso es posible entablar "foros de debate" con la intervención de los usuarios, que establecen así una verdadera comunicación interactiva.

Con estos datos que recogen la opinión del público podrá mejorarse la calidad del servicio, añadirse datos de interés o suprimir aquello que no está aportando nada y en cambio ocupa espacio útil para otras exposiciones.

MUSEOS VIRTUALES

Del mismo modo que la interactividad es un concepto relativamente aplicable a ciertas expresiones de las presentaciones multimedia, dependiendo de las posibilidades reales de elección de contenidos y enlaces, así la virtualidad tiene también niveles.

Es sabido que los museos generalmente poseen colecciones más extensas de lo que les es posible exponer por falta de espacio, y la página Web les permitirá ampliar la exposición, enseñando al público tanto las piezas que habitualmente están a la vista, como aquello que permanece en los almacenes la mayor parte del tiempo. Esto es posible introducirlo en la página Web a manera de catálogo de imágenes en sucesión o como exposición virtual, bien recreando los espacios reales del museo, bien diseñando salas imaginarias para tal efecto, como ya se ha mencionado al hablar del diseño de las páginas de museos.

Los museos generalmente poseen colecciones más extensas de lo que les es posible exponer por falta de espacio, y la página Web les permitirá ampliar la exposición

Pero por museo virtual entendemos aquél que no existe físicamente. Un ejemplo de museo enteramente virtual es el MUVA, *Museo Virtual de Arte El País*, en Uruguay. Se crea para solventar la carencia de museos en los que mostrar el arte del país, por falta de medios económicos para sostener una institución con sede estable. Recoge obras de artistas uruguayos pertenecientes a diversas colecciones, incluso privadas, en un edificio imaginario diseñado expresamente para tal fin por arquitectos. Recibió el premio "Best of the Web" de la Conferencia MW ("Los Museos en la Web")

Otro museo virtual muy recomendable es el dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón, *The Virtual Museum of Japanese Arts*, que recoge las manifestaciones artísticas de dicho país, no sólo plásticas y decorativas, sino incluso teatro y artes marciales, en fragmentos de vídeos con sonido, donde se dan a conocer todas ellas.[10]

En España, una iniciativa particular ha dado lugar a *El Museo Imaginado (MUSIMA). Museo Virtual de la Pintura Española / Base de Datos de la Pintura Española fuera de España*, una interesante catalogación de obras, con propuestas de exposiciones, reproducciones de los cuadros y una reconstrucción tridimensional del Alcázar de Madrid.[11]

ACCESIBILIDAD Y MUSEOS EN RED

Si Internet ofrece un inconveniente serio al usuario es precisamente el del acceso a la información que realmente interesa. Ante la avalancha de páginas de todo tipo, dominadas numéricamente por las comerciales, y mezcladas todas sin un orden lógico, sin guías alfabéticas o temáticas, es fácil que el internauta se pierda. Los buscadores ayudan a realizar selecciones muy amplias, a veces poco acotadas e igualmente confusas. Así que los enlaces o *links* entre sitios Web de temas relacionados constituyen la forma más fácil de acceso: se produce una reciprocidad entre sitios que se enlazan unos con otros, y del mismo modo se conoce la popularidad de un sitio por su presencia en enlaces de otros. Los

vínculos que se establecen entre páginas son posibles también a través de las búsquedas por temas, a través de palabras clave.

Es importante que la dirección Web figure en toda la documentación y publicidad de la institución y se facilite a los directorios y sistemas de búsqueda de la red.

Por otra parte, contamos con directorios y portales –aparte de los turísticos ya mencionados– que agrupan direcciones de museos: las páginas museísticas que se suman a la Biblioteca Virtual en 1994, por iniciativa de Jonathan Bowen, constituyen un esfuerzo inicial por establecer una comunidad museística en la red. Estas listas se ordenan por países de todo el mundo y se actualizan a través de los Comités Nacionales del ICOM, resolviendo así un problema de desbordamiento de la información, que surgió cuando se intentaba concentrar todo desde la VLmp. Es importante en este sentido destacar el papel que juega el ICOM como organismo internacional que abarca y ofrece el directorio de museos de todo el mundo, propiciando así el acceso a ellos, al principio como identidad colectiva y más tarde redistribuido en servidores y sitios espejo de los distintos países representados.

Por otra parte, se tiende a establecer redes de museos que intercambien información entre sí y faciliten no sólo el acceso a todos ellos sino también la rentabilidad de su presencia en Internet.

Haciéndonos eco del modelo propugnado por la Art Museum Network, la organización de redes de museos debe servir para:

- Proporcionar instrumentos educativos, no sólo de cada museo sino en colaboración con los departamentos pedagógicos de todos los miembros.

- Mejorar la accesibilidad, ampliando el número de visitantes potenciales.

- Promover los museos desde el punto de vista turístico, educativo, de conservación, y atraer el interés de los organismos públicos y/o privados para su financiación, por los beneficios que reporta a la comunidad.

- Estimular a futuros visitantes a partir de la visita a la página Web. En este sentido, debe permitir el acceso a servicios del museo como venta de entradas, preparación de visitas, etc.

- Alcanzar mayor eficiencia mediante bases de datos de consulta.

- Propiciar el apoyo a museos locales.[12]

National Gallery, Londres

Se tiende a establecer redes de museos que intercambien información entre sí y faciliten no sólo el acceso a todos ellos sino también la rentabilidad de su presencia en Internet

En el Reino Unido existe el llamado "24 Hour Museum", que cuenta con bases de datos de unos dos mil museos de todo el país, tengan página propia o no. Proporciona información sobre los museos, noticias, recursos destinados a niños, etc. (www.24hourmuseum.org.uk)

Sin embargo, el catálogo de piezas de una colección de museo no tiene por qué incluir datos que hagan peligrar la integridad de las mismas, ni su conservación, ni tampoco aportar conocimientos procedentes de investigaciones en curso, sean de personal de la institución o de profesionales externos a ella. Como revela el conciliador artículo de Amparo Sebastián,

"Y a veces me pregunto, conociendo el contenido general de las secciones de algún importante museo, cómo alguien que ha realizado una mera descripción y una clasificación que podría realizar cualquier otro especialista del mundo, puede temer que le copien esa información.

Proteger a toda costa una documentación, en vez de favorecer la difusión y la divulgación a que estamos obligados, para una mejor educación, parece poco positivo".
Si se quiere que la página del museo sea algo más que un instrumento de divulgación, y ponerla al servicio de los investigadores, el acceso a la información más completa de las piezas, a imágenes para ser reproducidas[14], así como la posibilidad de solicitar los fondos bibliográficos en préstamo, deberían realizarse mediante un acceso interactivo en el que el interesado rellene un formulario, abone los derechos de reproducción o bien se dé curso a la petición a través de otra institución, mediante convenios con otros museos, universidades, archivos y centros de investigación. Y del mismo modo que determinados centros, como el Museo Arqueológico Nacional o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ponen a disposición del usuario de Internet la base de datos de sus bibliotecas, que pueden ser consultadas, puede hacerse con el catálogo de obras.

La calidad de una página Web de museo no tiene que estar unida necesariamente a un despliegue de medios audiovisuales espectaculares, aunque las técnicas multimedia y la cultura visual publicitaria a que estamos acostumbrados actualmente lo hagan especialmente llamativo. En conclusión, de lo que se trata es de saber aprovechar lo que la técnica pone al servicio de la cultura y la formación del público, y utilizarlo en consonancia con los medios efectivos del museo, en beneficio no sólo de la difusión sino de las mejoras que con ello pueda también procurarle a la propia institución. ▪

Si se quiere que la página del museo sea algo más que un instrumento de divulgación, y ponerla al servicio de los investigadores, el acceso a la información más completa de las piezas, a las imágenes para ser reproducidas [...], debería realizarse mediante un acceso interactivo

EL PROBLEMA DE LOS DERECHOS

Se percibe una preocupación generalizada entre los profesionales de museos acerca de los derechos de autor y de reproducción de la información textual y gráfica que se facilita en la página Web. La legislación actual sigue teniendo vacíos en lo que concierne específicamente a textos en Internet. Según el abogado Javier Cremades: "En el ciberespacio es normal hacer un uso libre e indiscriminado de todo lo que se encuentra [...] Si bien es cierto que el trabajo intelectual tomado como mercancía hay que protegerlo, también es cierto que ese mismo trabajo, tomado como conocimiento, hay que promocionarlo. En todo caso, la OMPI –Organización Mundial de la Propiedad Intelectual– trabaja desde hace años en el establecimiento de un marco jurídico que establezca unas reglas del juego que den seguridad y eviten abusos".[13]

Notas

1. CREMADES, Javier: Cultura e Internet: una nueva revolución, en *Asociación de Usuarios de Internet*, Madrid (www.aui.es/Index.htm). Este autor también reflexiona, no obstante, acerca de las barreras que sí existen, en el momento en que hay países ricos y pobres y los equipos informáticos no están al alcance de todos.

2. La página del Museo del Prado, por ejemplo, contiene una sección llamada *El Cuadro del Mes,* a la que van añadiéndose piezas escogidas, con la explicación pertinente, siendo accesibles también las de meses anteriores. (www.museoprado.mcu.es). Otros museos incluyen un apartado de piezas destacadas.

3. GARCÍA SÁIZ, Mª Concepción: La documentación en los museos: una para todos y todos para una, en revista *Museo. Nº2, El museo: centro de documentación.* Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España, 1997. p.106.

4. Recomendamos la página de la Fundación Thyssen-Bornemisza en Madrid: www.offcampus.es/museo.thyssen-bornemisza

5. Es el servicio "MoMA Learning". MoMA: www.moma.org

6. TEATHER, Lynne Y WILHELM, Kelly: "Web Musing": Evaluating Museums on the Web from Learning to Methodology. En www.archimuse.com/mw99

7. Por mencionar sólo algunos próximos, encontramos información sobre museos andaluces en www.isocanda.org, o en www.revistaiberica.com

8. En Francia, iTi, empresa filial de France Telecom tiene un convenio con el Ministerio de Cultura para proporcionar estos servicios. Véase AVENIER, Philippe, "El público ante todo: la experiencia francesa", en *Museum Internacional*, nº204 (Vol.51, nº4), París, UNESCO 1999. Pp.31-34.

9. JIMÉNEZ GARCÍA, Julián: "Los medios audiovisuales", en *Los conocimientos técnicos* (Juan Carlos Rico ed.), Madrid: Sílex, 1999. P.463.

10. jin.jcic.or.jp

11. www.museoimaginado.com

12. ANDERSON, Maxwell L.: La coordinación de los museos en línea, en *Museum Internacional*, nº204, París: UNESCO, 2000. pp.25-30.

13. CREMADES, Javier: Cultura e Internet: una nueva revolución, en *Asociación de Usuarios de Internet*, Madrid (www.aui.es/Index.htm)

14. Téngase en cuenta que la resolución de pantalla de las imágenes es de 72 pp. mientras la de imprenta debe ser de 300.

REFERENCIAS

Bibliográficas:

■ *Museum Internacional* nº204 (Vol.51, nº4). París: UNESCO 1999. *Museos e Internet I.*

■ *Museum Internacional* nº205 (Vol.52, nº1). París: UNESCO 2000. *Museos e Internet II.*

■ *Museo* nº2. Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España, 1997. *El museo: centro de documentación.*

■ LÓPEZ DE PRADO, Rosario: Museos en Internet; análisis de recursos documentales. En *VI Jornadas Españolas de Documentación: Los Sistemas de Información al Servicio de la Sociedad.* Valencia, 29, 30 y 31 de octubre, 1998. FESABID (Disponible en Red).

■ PROFITA, Gianni, "Le logiche di diffusione dei new media". Mesa redonda "Research, innovation and training: what is the future of multimedia?. FORMEDIA – PST MAGICA MEDIA, Salerno, 15 septiembre 2000.

En la Red:

■ Art Museum Image Consortium (AMICO): www.amico.org

■ Art Museum Network: www.amn.org , dependiente de la Association of Art Museum Directors: www.aamd.org

■ Conferencia Internacional Los Museos y la Web (desde 1997): www.archimuse.com/mw (Varias ponencias)

■ Excalendar: www.excalendar.net Programación de exposiciones de todo el mundo

■ Federación Mundial de Amigos de Museos (FMAM): www.friendsmuseums.org.mx

■ Guide de l'Internet Culturel: www.portail.culture.fr

■ Guide to Museums and Cultural Resources on the Web: www.lam.mus.ca.us/webmuseums/

■ International Council of Museums: www.icom.org.

■ Musée on-line: www.museeonline.org/directo.htm (Directorio de museos)

■ Museum Network: www.museumnetwork.com (Directorio de museos)

■ Museos andaluces: www.museosdeandalucia.com; www.junta-andalucia.es/cultura

■ Virtual Museums Library Pages (VLmp): www.palimpsest.stanford.edu/icom/vlmp/

■ CREMADES, Javier, "Cultura e Internet: Una nueva revolución". Asociación de Usuarios de Internet: www.aui.es/Index.htm

■ MACÍAS, Cristóbal, "Museos en la red": www.anmal.uma.es

■ Los museos en la Web: una revolución en la enseñanza (Editorial), en *EDUTEKA*: www.eduteka.org

MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA PALACIO DE CARLOS V. PLANTA PRINCIPAL

Antonio Jiménez Torrecillas
Arquitecto
Responsable del Equipo

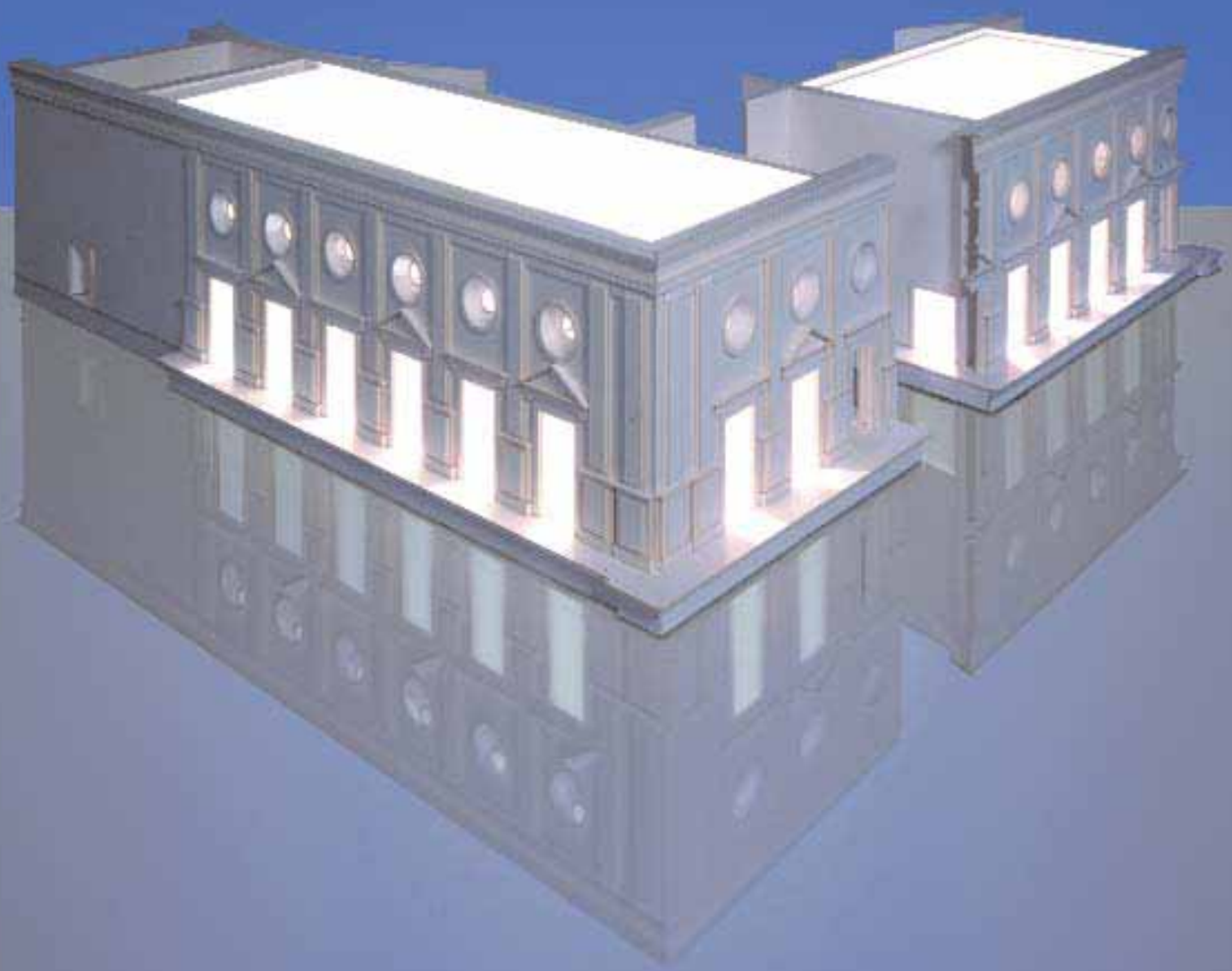
Afirmar que el Palacio de Carlos V en Granada constituye un exponente fiel del concepto de larga duración, acuñado por la historiografía contemporánea, supone afirmar de partida que la dilatada historia de su terminación definitiva (cuatro centurias) es un proceso abierto y, en modo alguno, cerrado. Es decir, que pese a su apariencia de edificio concluido ésta es resultado de decisiones administrativas y proyectuales independientes y ajenas a las intenciones históricas que determinaron su ejecución, y es resultado del proceso histórico que motivó su inconclusión. Las soluciones arquitectónicas adoptadas por tales decisiones no son sino hipótesis históricas o formales, materializadas sobre un edificio concreto, cuyo proyecto jamás llegó a ejecutarse en su totalidad.

Puesto que en el origen del programa a que da lugar la redacción de este proyecto de adecuación de la planta principal del palacio se halla, en realidad, la decisión de dotar de un uso a sus espacios y asegurar así su mantenimiento y conservación, el proyecto nace de una aceptación tácita de la preservación de los valores del inmueble, ya que garantizándole un uso asegura la continuidad en el tiempo del soporte material de sus valores culturales.

Vista del Palacio de Carlos V en Granada

DE PALACIO A MUSEO

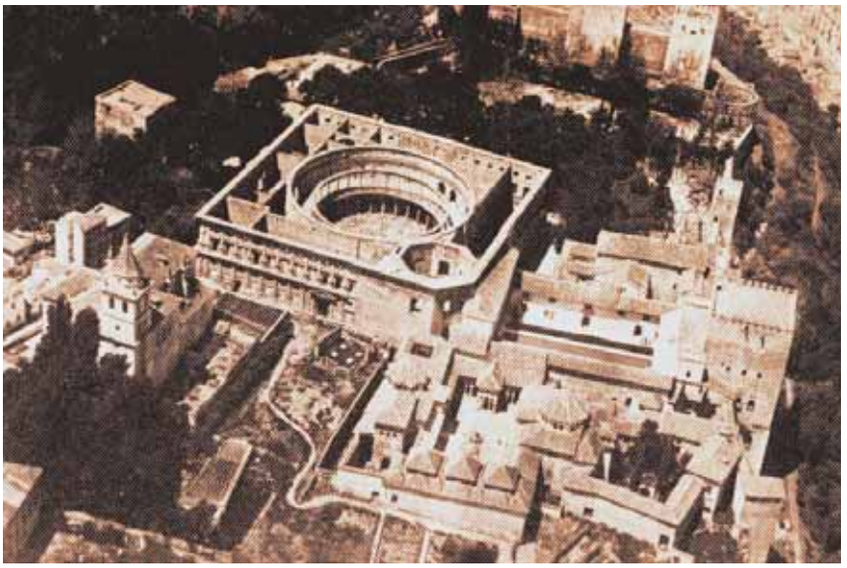
En suma, se trata de una solución que parte de la valoración arquitectónica de los espacios existentes y de la valoración histórica de las diferentes fases constructivas del edificio. Por ello evita atacar los paramentos verticales (los correspondientes a los primeros estadios constructivos de la fábrica) y recurre a una estructura anclada a los forjados horizontales (resultado de actuaciones constructivas posteriores a las conservadas del proyecto de palacio imperial). De este modo preserva la percepción global de las salas tal y como estas quedaron definidas en época moderna. Pero además esta estructura a base de un sistema de largueros telescópicos cumple dos funciones esenciales. La primera, acoger en su interior las instalaciones necesarias. La segunda, organizar y jerarquizar dos escalas: la expositiva y la arquitectónica. A esto se añade que gracias a la jerarquía buscada entre planos expositivos y escala arquitectónica del espacio contenedor, la parte superior de los paramentos actúa como caja de resonancia de luz, que aporta una iluminación difusa y pareja a la iluminación natural. Así se consiguen adaptar las condiciones espaciales existentes a nuevos usos sin comprometer los valores arquitectónicos del edificio y exhibir el devenir histórico de su fábrica: de palacio a museo.

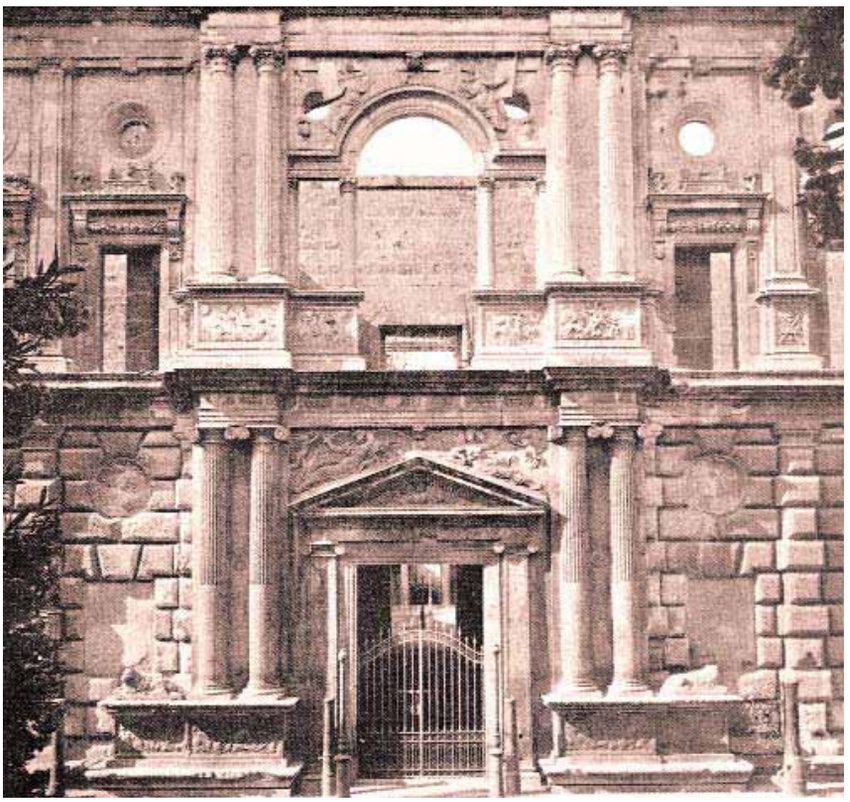


Por ello, el proyecto asume desde un primer momento como premisa básica de investigación asegurar la coexistencia de unas instalaciones técnicas necesarias al uso propuesto para sus espacios, con el respeto a la naturaleza material del inmueble. Y he aquí que la investigación arquitectónica deviene, a su vez, indagación histórica. Indagación histórica entendida como análisis histórico y arquitectónico cuyo cometido, más que construir una hipótesis sobre las fases de desarrollo del edificio (lo que contribuye a enriquecer los datos de partida del proyecto de intervención), consiste en individualizar precisamente cuáles son los valores culturales aportados por cada una de tales fases constructivas de manera individual al todo que el palacio representa.

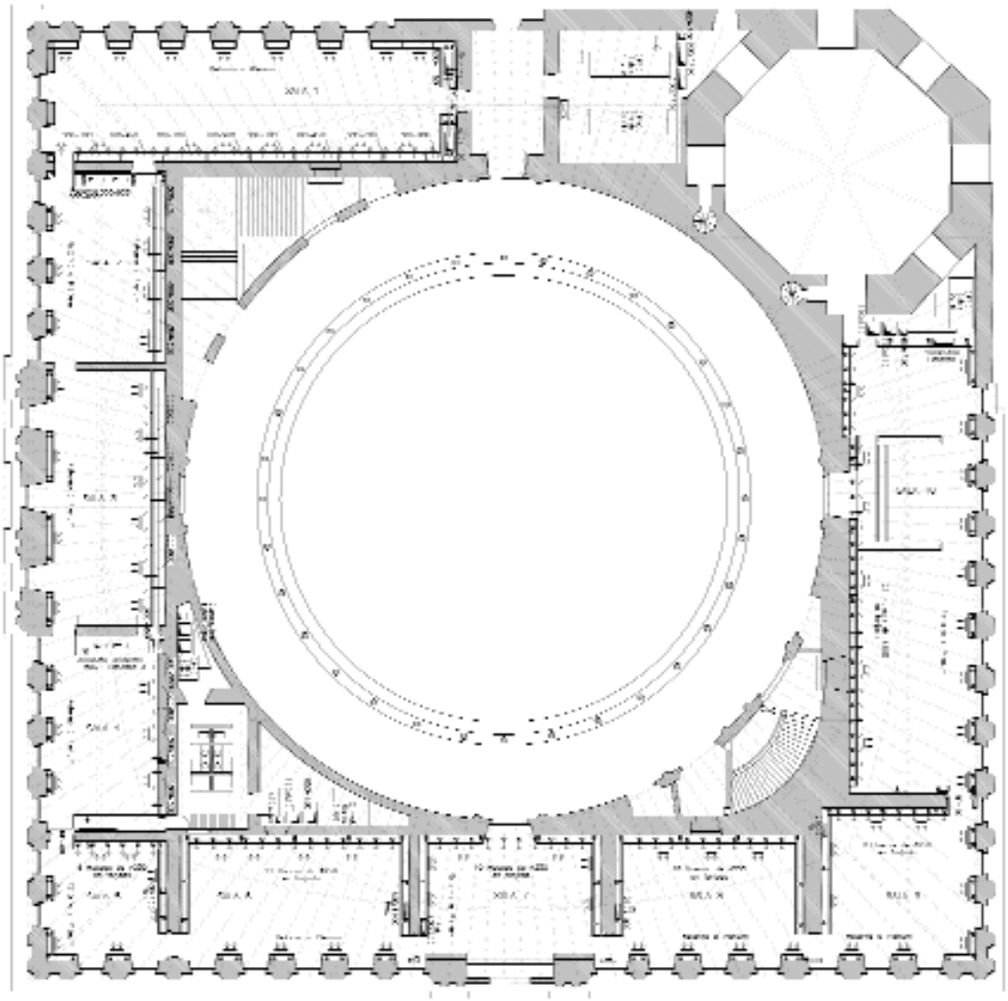
Es decir, que entendemos la investigación histórico-artística como elaboración historiográfica de los diversos momentos proyectuales que se han dado cita sobre el edificio y que, a manera de estratos, se superponen unos a otros hasta acabar generando una imagen homogénea de, lo que en realidad, no es sino un conjunto heterogéneo de decisiones de muy distinto signo. Pues conviene apuntar que, contrariamente a la imagen estática elaborada por la historiografía tradicional, un edificio considerado como monumento histórico está sometido a un régimen temporal de larga duración, debido a la suma de dos órdenes de factores. Por una parte, están aquellos factores relacionados con las decisiones políticas, administrativas o simplemente simbólicas que han contribuido a mantener determinados edificios. Y, por otra parte, están los factores relativos a un conjunto escogido de edificios en los que programa, proyecto, ejecución y uso suponen una dilación temporal de su conclusión. El Palacio de Carlos V en la

El proyecto asume desde un primer momento como premisa básica de investigación asegurar la coexistencia de unas instalaciones técnicas necesarias al uso propuesto para sus espacios, con el respeto a la naturaleza material del inmueble





Estado del palacio hacia 1920. La imagen evoca el estado del edificio cuando Ricardo Velázquez Bosco trazó las líneas maestras de su terminación que continuaría Torres Balbás. El edificio se hallaba sin cubrir, sin cierres y sin uso. Sólo la solidez de su fábrica evitó su desaparición
Fotografías: Torres Medina

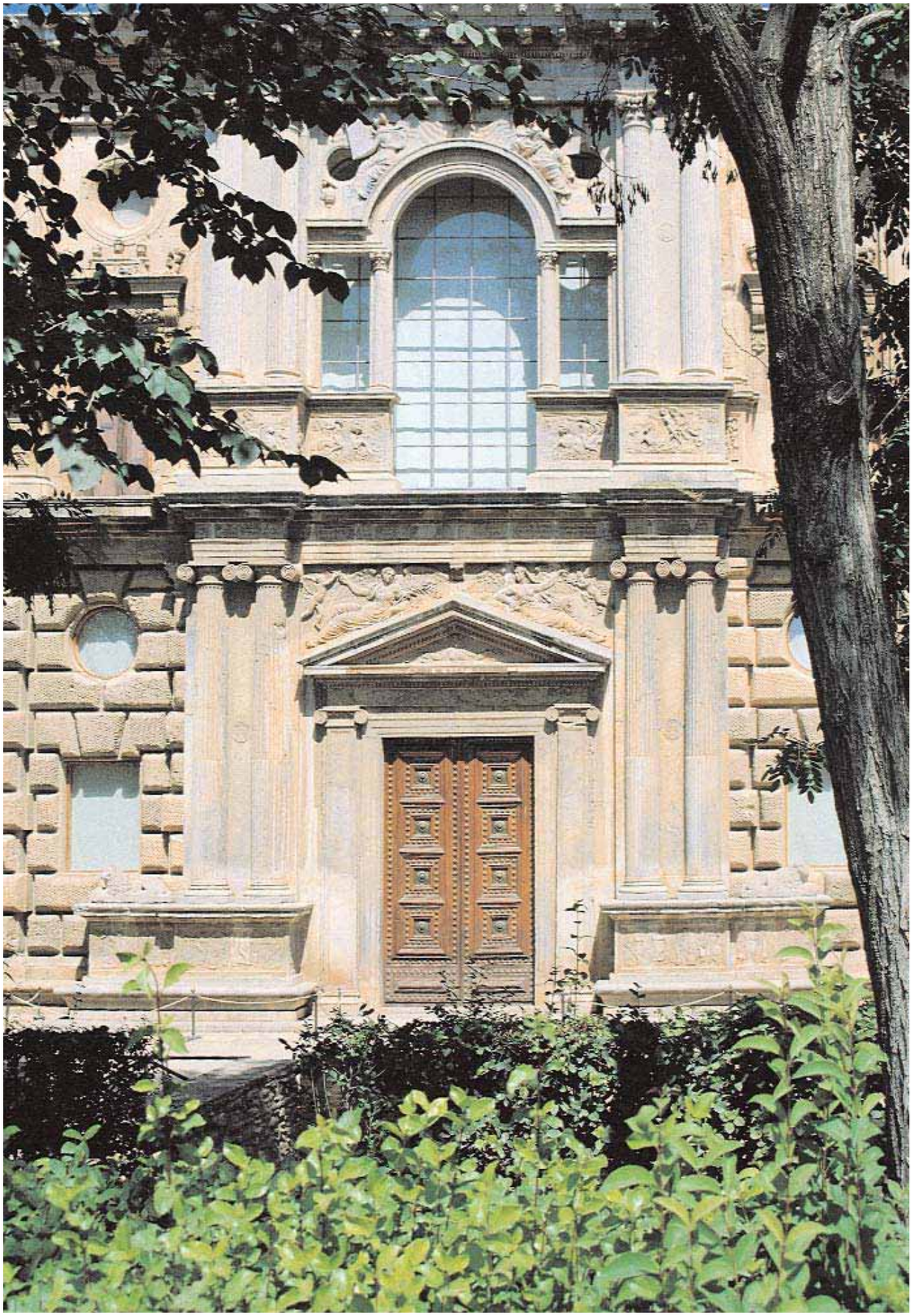


Planta Principal del Palacio de Carlos V. Superpuesta a ella, estructura radial del sistema constructivo de la cubierta, utilizada como planta de instalaciones

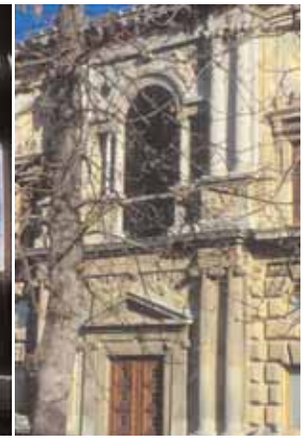
Alhambra de Granada obedece, como expondremos a continuación, a la suma de ambos.

En resumen, se trata de una solución que parte de la valoración arquitectónica de los espacios existentes y de la valoración histórica de las diferentes fases constructivas del edificio. Por ello, evita atacar los paramentos verticales (los correspondientes a los primeros estadios constructivos de la fábrica) y recurre a una estructura anclada a los forjados horizontales (resultado de actuaciones constructivas posteriores a las conservadas del proyecto de palacio imperial). De este modo, preserva la percepción global de las salas tal y como éstas quedaron definidas en época moderna. Pero, además, esta estructura a base de un sistema de largueros telescópicos cumple dos funciones esenciales. La primera, acoger en su interior las instalaciones necesarias. La segunda, organizar y jerarquizar dos escalas: la expositiva y la arquitectónica. A esto se añade que, gracias a la jerarquía buscada entre paños expositivos y escala arquitectónica del espacio contenedor, la parte superior de los paramentos actúa como caja de resonancia de luz, que suma una iluminación difusa general a la iluminación natural. Así se consiguen adaptar las condiciones espaciales existentes a nuevos usos, sin comprometer los valores arquitectónicos del edificio, y exhibir el devenir histórico de su fábrica: de palacio a museo.

El proyecto propone revestir sus espacios interiores mediante trasdosados de paneles ligeros, fijados a una estructura metálica anclada a los forjados de suelo y techo. El diseño de la estructura metálica sigue un perfil con el tramo inferior avanzado del plano del superior hasta la cota +4.20 m. para cumplir una doble finalidad. La cara interna del tramo inferior de la estructura sirve para acoger la red de conductos del sistema de climatización, mientras que el tramo superior, al retranquearse, establece una escala adecuada a las exigencias de un espacio expositivo albergado en salas de doble altura, a la vez que el retranqueo se utiliza para disponer en él el sistema de iluminación (por reflexión hacia los techos).



La Serliana reviste una importancia inusitada. Es este elemento el que cualifica la sala arquitectónicamente al introducir una discontinuidad en la sucesión espacial de las diversas estancias, sujetadas en su apreciación a la reiteración rítmica de la serie de ventanas rectangulares surmontadas por óculos

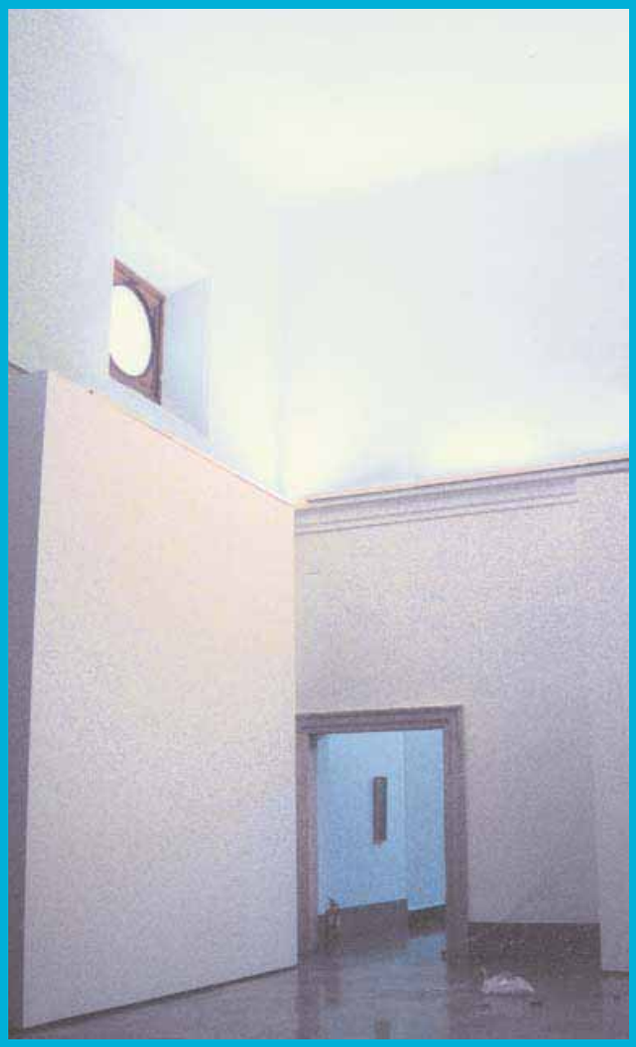


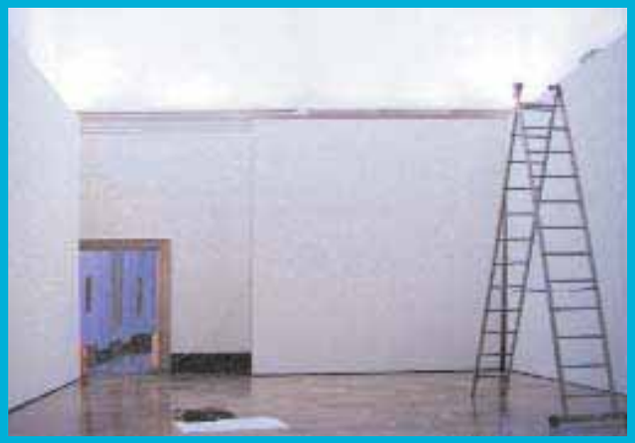
PRIMERAS INTERVENCIONES ADECUACIÓN DE LA SALA DE LA SERLIANA. 1999

Para aproximar edificio y museo y satisfacer sus mutuas exigencias, la intervención en la Sala de la Serliana ha tenido en consideración, por una parte, la valoración arquitectónica del palacio y, por otra, la cualidad simbólica de la Sala de la Serliana como ingreso representativo del museo, frente a su inadecuado uso expositivo.

El deterioro sufrido por la carpintería metálica de la vidriera que cierra el testero de la Serliana ha obligado a la sustitución. Se considera más adecuada su reproducción que un nuevo diseño. La palillería se ha realizado en perfiles laminados de acero inoxidable sin tratar, y los vidrios se han sustituido por otros que mejoran las condiciones climáticas del interior. Por su parte, los junquillos se han reproducido también en madera, con las mismas escuadrías. El aumento derivado del incremento en el espesor del vidrio también lo conlleva en la longitud de las secciones de la perfilería estructural. Esto ha mejorado considerablemente sus características autoportantes, eliminando los tirantes que de manera provisional se habían instalado. Se resuelve así el alarmante estado de estabilidad en el que se encontraba.

Fotografías: Vicente del Amo





LA ILUMINACIÓN

Debido a los barnices y a los sucesivos repintes que presenta la obra exhibida, los sistemas de iluminación indirecta se presentan como los más convenientes. Punto de partida de esta instalación, ésta se consigue por reflexión en el techo y en la zona superior de los paramentos verticales, que actuarán como grandes reflectores. Se dotará, además, a todas las salas de un sistema para colocar iluminación directa, siempre que las exigencias de la exposición lo requieran.

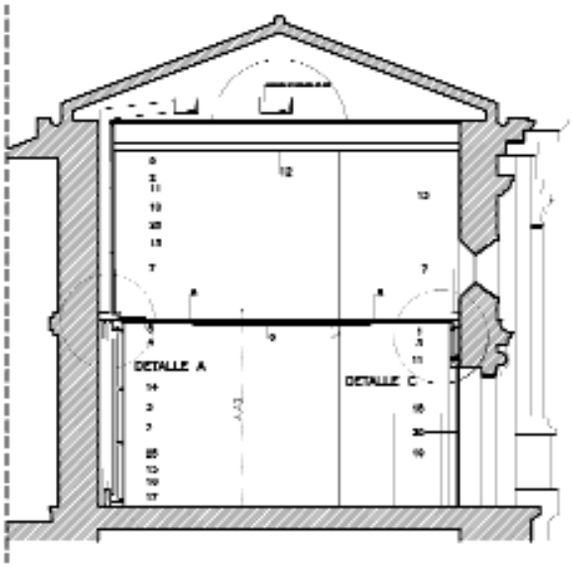
Se plantea un sistema de iluminación alojado en la cara interior del muro de Instalaciones, situado en el perímetro de las salas.

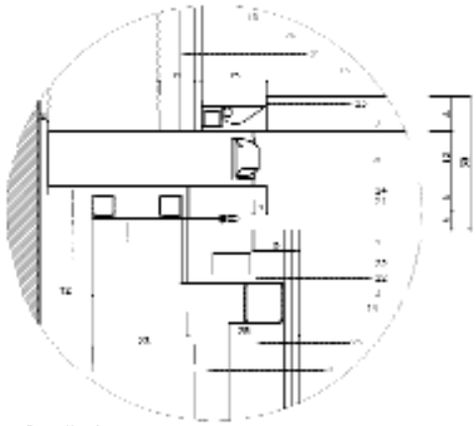
El proyecto quiere, además de mejorar la calidad espacial de las salas, incorporar la iluminación natural que hoy está casi anulada, con el fin de conseguir un considerable ahorro energético, mejorar la calidad y calidez de las salas, además de relacionar el museo con el entorno de la Alhambra, puesto que esta relación interior-exterior se considera muy conveniente, ya que relaja la tensión del visitante y enriquece el paseo del espectador. La intervención pretende, por tanto, aprovechar la luz natural, además de incorporar un sofisticado sistema artificial que permita, en aquellas salas que lo precisen, una iluminación de acentuación además de una iluminación general.

Para resolver el problema que plantearía un posible cambio de exposición en lo que se refiere a niveles de iluminancia, se propone una instalación dotada de reguladores de luz que permitan de forma sencilla la regulación manual. De este modo, se quiere dar respuesta a la previsión de cualquier cambio de contenidos que el museo pudiera presentar en el futuro, al mismo tiempo que a la posibilidad de regulación del nivel de iluminación en función de la épocadel año.

Planta Principal del Palacio de Carlos V
Sala de exposiciones temporales
Fotografías: Olvido Muñoz

Prueba de alumbrado realizada el día 16 de enero de 2001
En ella se tiene ocasión de comprobar la veracidad de los resultados de la simulación realizada en la sala
Fotografías: Olvido Muñoz

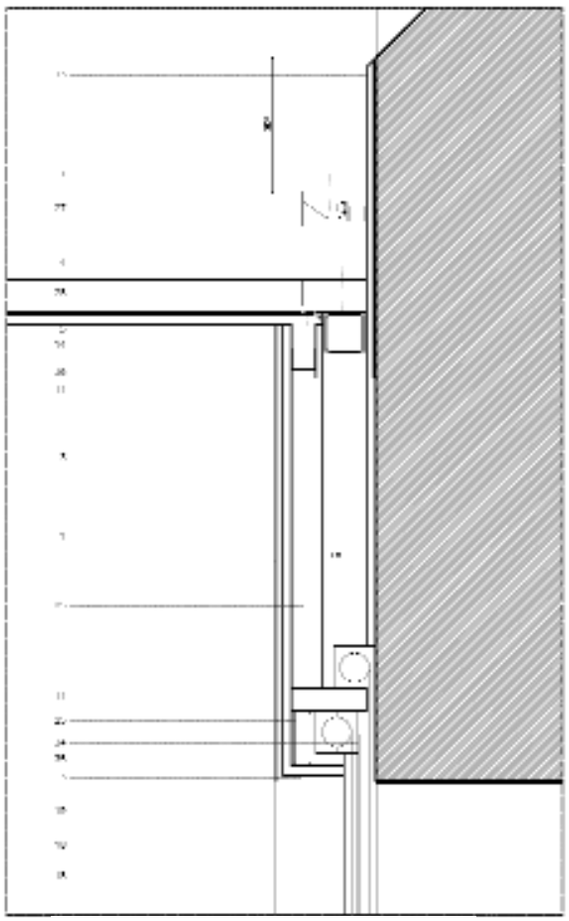




Detalle A

SECCIÓN TRANSVERSAL Y DETALLES CONSTRUCTIVOS

SISTEMAS DE ILUMINACIÓN Y CLIMATIZACIÓN EN SALAS



Detalle C

1. ESTRUCTURA DE ACERO EN PERFILES LAMINADOS EN CALIENTE FORMADA POR HEB-100

2. ESTRUCTURA DE ACERO EN PERFILES TUBULARES LAMINADOS EN FRÍO DE DIMENSIONES #200.120.5 CON SEPARACIÓN APROXIMADA DE 4 m. COMO ESTRUCTURA PORTANTE DE LOS PAÑOS DE EXPOSICIÓN

3. PANEL SANDWICH FORMADO POR TABLERO AGLOMERADO DE 20 mm. + PLADUR N15 O SIMILAR COMO SOPORTE DE OBRA PICTÓRICA CON CAPACIDAD PORTANTE DE 70 Kg POR PUNTO

4. CHAPA PERFORADA CUADRADA DE 10 mm. Y ESPESOR 3 mm. DE EUROPERF S.A. O SIMILAR COMO SOPORTE DEL DIFUSOR Y PARA ENGANCHE DEL TENSOR

5. TENSOR EN INOXIDABLE AISI 316 RCBA O SIMILAR DE HORQUILLA FIJA, FIJADA AL CABLE DE LAMINACIÓN, HORQUILLA DE COLOCACIÓN MANUAL HMD, FABRICADO EN ACERO INOXIDABLE AISI 316 Y CABLE INOXIDABLE AISI 316, 5 mm. EXTRA FLEXIBLE 1x19 HILOS DE LA CASA IGEMA O SIMILAR

6. RAIL ELECTRIFICADO DE LA CASA ERCO O SIMILAR, CON PERFIL DE ALUMINIO EXTRUSIONADO DE DIÁMETRO 50 mm. EN BLANCO (RAL 9002), PINTURA EN POLVO, 4 CONDUCTORES DE COBRE AISLADOS Y UN CONDUCTOR A TIERRA

7. UPLIGHTS PARA LÁMPARAS FLUORESCENTES T16 DE LA CASA ERCO O SIMILAR, CUERPO EN PERFIL DE ALUMINIO BLANCO (RAL 9002) PINTURA EN POLVO, 1 ENTRADA DE CABLE, CLEMA DE CONEXIÓN DE 3 POLOS, REACTANCIA ELECTRÓNICA, PORTALÁMPARAS G5, REFLECTOR ALUMINIO Y DIAFRAGMA ABATIBLE PARA EL CAMBIO DE LÁMPARA

8. UNIDAD MULTITOBERA DE LARGO ALCANCE MODELO WGA-V-R DE LA CASA SCHAKO O SIMILAR

9. PLACA DE ANCLAJE DE DIMENSIONES #300.220.8 EN ACERO LAMINADO EN CALIENTE FIJADA A LA LOSA DE HORMIGÓN MEDIANTE 4 ANCLAJES HILTI HST-M10 O SIMILAR

10. CONDUCTO FLEXIBLE PARA IMPULSIÓN DE CLIMATIZACIÓN

11. ESTRUCTURA DE ARRIOSTRAMIENTO DE ACERO EN PERFILES TUBULARES LAMINADOS EN FRÍO DE DIMENSIONES #50.50.3

12. FALSO TECHO DE ESCAYOLA DE 1,5 cm. DE ESPESOR, PIEZAS CONTRAPEADAS PARA EVITAR LA CONTINUIDAD EN LAS JUNTAS, LIJADO Y PINTADO CON PINTURA PLÁSTICA LISA BLANCA MATE

13. PLADUR N-15 O SIMILAR FORMANDO EL PARAMENTO PARA REFLEXIÓN DE ILUMINACIÓN (REFLEXIÓN 50%)

14. ESTRUCTURA DE ARRIOSTRAMIENTO DE ACERO EN PERFILES TUBULARES LAMINADOS EN FRÍO DE DIMENSIONES #90.90.4

15. PLACA DE ANCLAJE DE DIMENSIONES 240 EN ACERO LAMINADO EN CALIENTE FIJADA A LA SOLERÍA EXISTENTE MEDIANTE 4 TORNILLOS QUÍMICOS HILTI-8 HVA O SIMILAR

16. PIEZA DE REGULARIZACIÓN DE ALTURA, FORMADA MEDIANTE TUBO EXTERIOR DE 114,3 mm. Y LONGITUD 220 mm. Y TUBO INTERIOR DE INTERIOR 120 mm.

17. SEPARACIÓN DEL SUELO DE 2,5 cm. DE ALTURA A LO LARGO DE TODA LA SALA

18. FILTRO SOLAR DE ACCIONAMIENTO MECÁNICO TELA SARGA BLANCA 0202-S DE LA CASA BEC O SIMILAR

19. PIEZA EN FORMA DE U DE ALUMINIO GRATADO CON ACABADO PLATA MATE DE DIMENSIONES 160x35 mm. FIJADA A PERFIL

20. FILTRO SOLAR EXISTENTE

21. ESTRUCTURA DE ARRIOSTRAMIENTO DE ACERO EN PERFILES TUBULARES LAMINADOS EN FRÍO DE DIMENSIONES 2#50.50.3

22. TABLERO AGLOMERADO DE 20 mm. DE ESPESOR ATORNILLADO A LOS PERFILES 2#50.50.3 PARA APOYO DE LA UNIDAD MULTITOBERA

23. PIEZA DE CHAPA DE 2 mm. DE ESPESOR EN FORMA DE L DE DIMENSIONES 180x80 mm. FIJADA AL PLEMUN DE IMPULSIÓN DE CHAPA

24. PIEZA DE CHAPA DE 2 mm. DE ESPESOR EN FORMA DE L DE DIMENSIONES 490x60 mm. FIJADA AL TABLERO AGLOMERADO

25. MONTANTE METÁLICO EN FORMA DE "C" COMO ESTRUCTURA PORTANTE DEL PANEL SANDWICH DE DIMENSIONES 124x36 mm. FIJADO ENTRE LOS PERFILES #90.90.4 CADA 40 cm. DE SEPARACIÓN

26. MONTANTE METÁLICO EN FORMA DE "C" COMO ESTRUCTURA PORTANTE DEL PANEL SANDWICH DE DIMENSIONES 34x36 mm. FIJADO ENTRE LOS PERFILES #50.50.3

27. PIEZA DE CHAPA DE 2 mm. DE ESPESOR EN FORMA DE OMEGA DE DIMENSIONES 80x180x40 mm. FIJADA A LA PARED

28. PIEZA DE CHAPA DE 2 mm. DE ESPESOR EN FORMA DE OMEGA DE DIMENSIONES 60x180x40 mm. FIJADA A LA PARED

30. ESTRUCTURA DE ARRIOSTRAMIENTO DE ACERO EN PERFILES TUBULARES LAMINADOS EN FRÍO DE DIMENSIONES #200.80.5

31. PIEZA EN FORMA DE L DE ALUMINIO GRATADO CON ACABADO PLATA MATE DE DIMENSIONES 160x32,5 mm. FIJADA A PERFIL

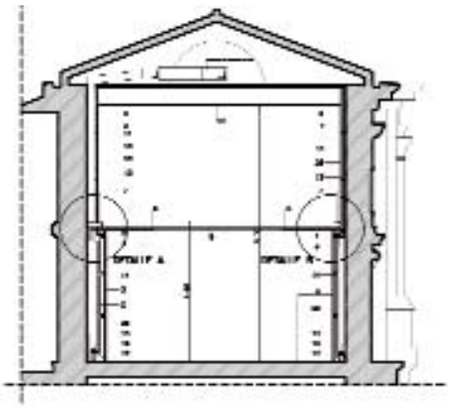
32. PÓRTICO FORMADO POR HEB-100 PARA SUSTITUCIÓN DE LOS TABIQUILLOS DE CUBIERTA

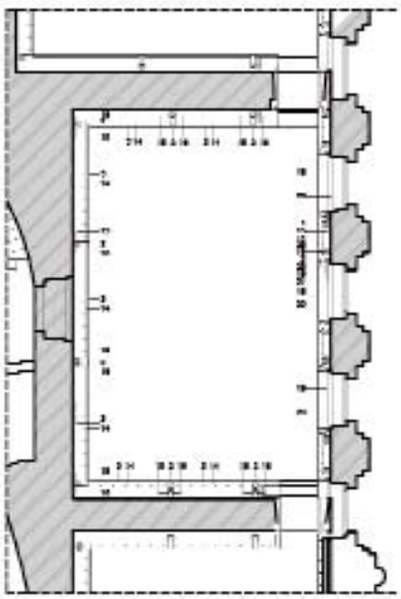
33. PLACA DE ANCLAJE DE DIMENSIONES #200.200.8 EN ACERO LAMINADO EN CALIENTE FIJADA A LA LOSA DE HORMIGÓN EXISTENTE MEDIANTE 4 ANCLAJES HILTI HST-M10 O SIMILAR

34. PIEZA EN FORMA DE L DE ALUMINIO GRATADO CON ACABADO PLATA MATE DE DIMENSIONES 65x65 mm. FIJADA AL CAJÓN DE ENROLLAMIENTO DEL FILTRO SOLAR

35. PLETINA DE ALUMINIO GRATADO CON ACABADO PLATA MATE DE 105 mm. FIJADA AL CAJÓN DE ENROLLAMIENTO DEL FILTRO SOLAR

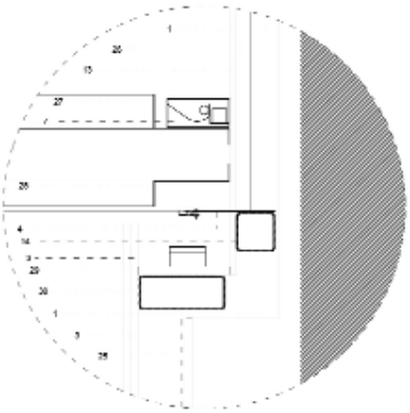
36. TABLERO AGLOMERADO DE 20 mm. DE ESPESOR ATORNILLADO AL PERFIL 200.80 PARA APOYO DE LAS CAJAS DE REGISTRO



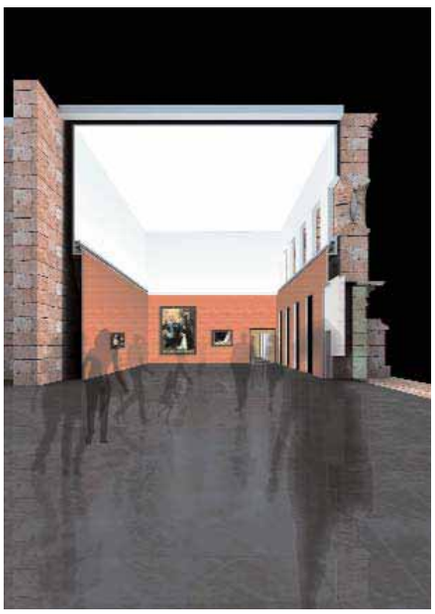


Sección y planta de una de las salas. Detalle del sistema de iluminación y climatización en sus salas

El proyecto quiere incorporar la iluminación natural, con el fin de lograr ahorro energético, mejorar la calidad y calidez de las salas, además de relacionar el museo con el entorno de la Alhambra



Detalle B



No hay mantenimiento de un edificio si este carece de uso. Pero adecuar a un uso nuevo un inmueble preexistente supone, como ya se ha hecho notar, acomodar su estructura a fines nuevos, para los cuales es necesario dar respuesta adecuada a las exigencias técnicas que este acomodo supone. Y la respuesta proyectual debe considerar, gracias al análisis histórico y crítico, aquella solución que mejor concilie la dimensión documental, cultural y de uso del monumento.

Y es a partir de esta triple constatación como se entiende la solución adoptada, como síntesis entre las exigencias de uso y las culturales (que engloban, a su vez la dimensión documental y estética del inmueble).

Para lograr esa síntesis, se ha procedido a evaluar cada una de las fases constructivas y proyectuales, desde la hipótesis histórica de trabajo de entender el Palacio de Carlos V desde un marco temporal de larga duración, en el que, a partir de un proyecto muy concreto que buscaba conformar la residencia y el símbolo del poder de un príncipe, quedó a la espera de su terminación, cuando los factores históricos que marcaron su génesis desaparecieron, y que esta terminación sólo se produjo cuatro centurias más tarde vinculada al cambio de uso del edificio, de palacio a museo. Cada una de sus fases proyectuales dejó su huella sobre la estructura construida originariamente y forma parte de su historia, pero la historia no es algo estático, sino un proceso continuado de toma de decisiones, que en el caso concreto de la intervención sobre este edificio supone entenderlas desde su contribución particular a la valoración y lectura de un hecho único, como es el palacio. Por todo ello, el proyecto asume su condición de decisión tomada en un momento preciso desde el respeto a su forma arquitectónica final, sin renunciar a que, adecuándolo a un uso, perviva.

EQUIPO

Antonio Jiménez Torrecillas
Arquitecto

Nicolás Torices Abarca
Licenciado en Historia del Arte

Juan José Sendra Salas
Arquitecto

Manuel Guzmán Castaños
Ingeniero

Miguel Ángel Ramos Puertollano
Arquitecto técnico

María Jesús Conde Sánchez
Arquitecta técnica

Miguel Dumont Mingorance
Arquitecto

Olvido Muñoz Heras
Arquitecta

Samuel Domínguez Amarillo
Arquitecto

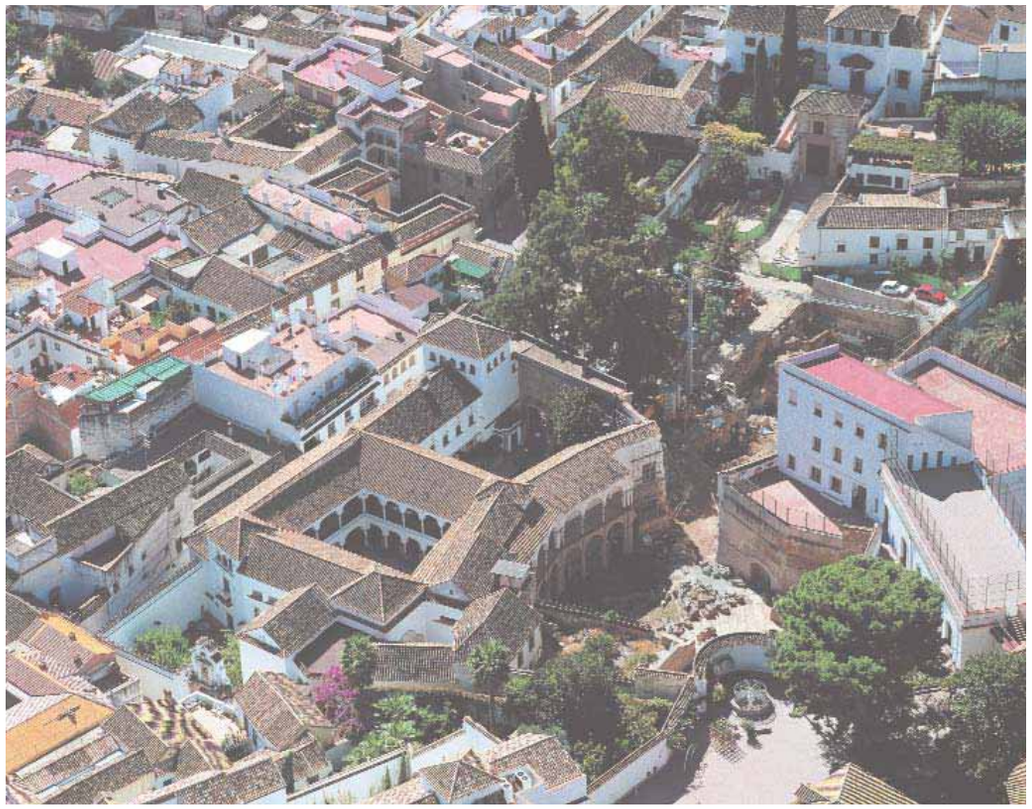
Salvador Muñoz Muñoz
Arquitecto

EL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA: UNA PROPUESTA PARA EL TRATAMIENTO INTEGRAL DEL PATRIMONIO

Mª Dolores Baena Alcántara
Directora del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

El Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba se encuentra en la actualidad inmerso en un profundo proceso de cambio, cuya finalidad es que la institución cumpla con las demandas de la sociedad de este nuevo siglo. Ese cambio se ve plasmado en el proyecto de ampliación y reforma.

Ésta es una institución centenaria, de gran peso histórico y patrimonial, tanto por la variedad y calidad de las colecciones que custodia como por el valor del edificio que las alberga. El museo a lo largo de su historia ha contado con diversas sedes, hasta situarse en el palacio renacentista de los Páez de Castillejo a mediados del siglo XX. En esta ubicación, actualmente se distinguen tres zonas: el palacio, dedicado a la exposición permanente; los solares, adquiridos en los años 70 para la ampliación del museo, y el llamado patio norte (con 800 m^2), donde se localiza un gran yacimiento arqueológico de época romana. A estos espacios corresponden las tres fases de actuación en que se divide el proyecto de reforma del museo, de las cuales se está llevando a cabo en primer lugar la ampliación



Vista general del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba
Fotografía: Paisajes Españoles

de nueva planta en el solar anexo al palacio.

La necesidad de adecuar el museo a las funciones que debe realizar y a los servicios que tiene que prestar a la comunidad determinó el estudio y redacción del programa museológico de la institución, el cual ha constituido la base del proyecto de ampliación y reforma, hoy en marcha[1]. La premisa de dar respuesta a las nuevas necesidades derivadas de la renovada relación museo-sociedad marca los contenidos del documento museológico.

Este museo se ha tratado desde muy diversas perspectivas: la importancia de sus distintas colecciones, su historia y evolución como institución museística, los planes sobre la sede, el programa museológico y su desarrollo en el proyecto de ampliación y reforma, el yacimiento arqueológico que alberga la sede, su potencial como elemento articulador de una posible musealización de la ciudad, etc. Pero aún hay otro aspecto fundamental que completa la complejidad cultural de esta institución: el ámbito espacial que ocupa dentro de la estructura urbana es una magnífica muestra del carácter de la propia ciudad superpuesta en la que nos encontramos. Se trata de un espacio ideal para explicar la historia de una ciudad milenaria como Córdoba.

El espacio físico donde se ubica y con el cual se relaciona no puede ni debe desligarse de la identidad del propio museo. La elección de la opción rehabilitación del palacio más ampliación de nueva planta para el proyecto de reforma, frente a otras posibles propuestas, vino determinada por entender que la imbricación de una institución como ésta en la ciudad posibilita sobremanera un tratamiento integral de todos los valores patrimoniales que posee.

Esa elección se fundamenta en una serie de factores determinantes que dan contenido a la concepción integral de tratamiento del Patrimonio Histórico de la que se parte. A la perduración y salvaguarda del palacio renacentista como marco arquitectónico revalorizable se unen, por una parte, la excepcional dimensión dentro de ese planteamiento de tratamiento integral que supone la conservación y puesta en valor del yacimiento arqueológico. Por otra, su ubicación en una determinada zona del casco histórico de la ciudad, declarado Patrimonio de la Humanidad, donde además se encuentran otras importantes instituciones culturales. A todo ello se añade el papel que este museo debe tener en la musealización de Córdoba: la integración de un excepcional yacimiento arqueológico y su tratamiento conceptual global, indisoluble al propio museo, constituyen un ejemplo de las características de esta ciudad.

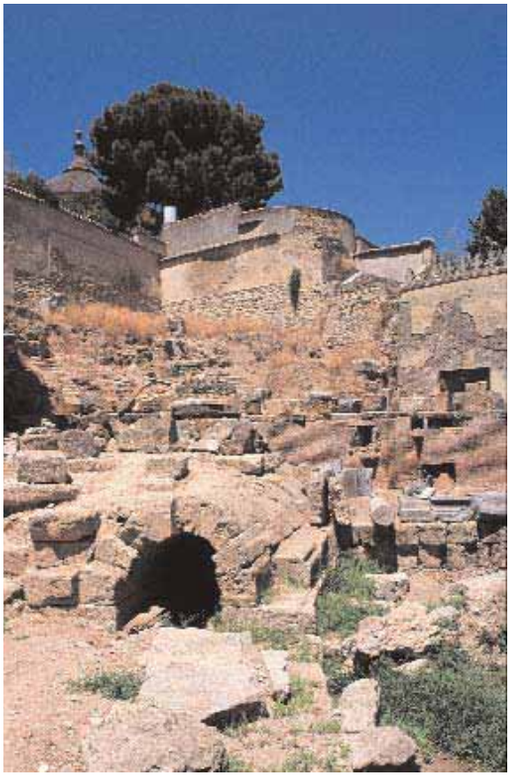
La evolución histórica del espacio físico del museo es considerablemente amplia. El estudio del palacio renacentista y del parcelario previo de época bajomedieval se completa con la secuencia obtenida a partir de las diversas intervenciones arqueológicas que se han ido sucediendo desde 1945. En las obras de adaptación a museo del palacio a mediados del siglo XX, se descubrió el graderío de una plaza de la ciudad romana, que quedó

El ámbito espacial que ocupa dentro de la estructura urbana es una magnífica muestra del carácter de la propia ciudad superpuesta en la que nos encontramos. Se trata de un espacio ideal para explicar la historia de una ciudad milenaria como Córdoba

integrado en el edificio, y que se interpretó como parte del teatro romano[2]. Esta identificación no era acertada, aunque sí la idea de que en el solar se hallaba el teatro y sí que formara parte de la estructura urbana proyectada conjuntamente con el edificio de espectáculos.

También en el denominado patio norte del museo se localizaron estructuras monumentales de época romana entre los años 1960 y 1983[3]. A partir de 1994, se han sucedido diversos trabajos arqueológicos destinados a obtener información de cara a la integración de las estructuras arqueológicas en el proyecto de ampliación y reforma. Los resultados de estas intervenciones han mostrado una secuencia histórica completa de la zona. También han permitido identificar las estructuras y elementos arquitectónicos con las cimentaciones de la *cavea* o graderío y la fachada exterior del teatro de la *Colonia Patricia Corduba*, y la funcionalidad de las plazas urbanas anexas al edificio de espectáculos[4].

Escaleras de acceso al graderío del teatro romano
Fotografías: Álvaro Holgado



Yacimiento arqueológico con las terrazas urbanas anexas al teatro romano

La secuencia histórica de este espacio urbano comienza con la ubicación de la línea de muralla que limitaba por el sur la ciudad republicana romana (siglos I-II a.C.). Entre los años 15 a.C. y 5 d.C., la ciudad se amplía hacia el sur, realizándose una actuación urbanística que engloba teatro y plazas laterales anexas, en el marco del proceso de monumentalización de la ciudad desarrollado en época del emperador Augusto.

En esta zona podría haberse formado, según algunas hipótesis, un "barrio de espectáculos", situándose el anfiteatro cercano al teatro[5]. El edificio de espectáculos es en la actualidad el teatro conocido mayor de Hispania, con una capacidad estimada de entre 10.000 y 15.000 espectadores. A lo largo de los siglos I y II d.C., el teatro sufrió varias reformas, recibiendo nueva decoración en mármol destinada a completar la original; entre los años 270 y 280, un terremoto provocó la ruina y el abandono del edificio, lo que propicia que desde comienzos del siglo IV hasta el siglo VI se generalice el uso del material de construcción del teatro para otras obras de la ciudad, produciéndose además una acumulación de rellenos, a la vez que se sitúan en ese espacio talleres de reelaboración del material decorativo de mármol (por ejemplo, de tesellas o piezas para mosaicos) y un calerín, donde se convertían las piezas de mármol en cal para la construcción en el resto de la ciudad. A partir del siglo VI, no queda sillar visible y los constantes rellenos de tierra van formando una especie de colina artificial sobre el desnivel donde se encontraba el edificio.

En época visigoda, se establecen las primeras viviendas sobre los restos del antiguo teatro. Entre las dos terrazas que quedan, al utilizarse el teatro como cantera, se salva el desnivel mediante un muro de 16 metros de longitud, construido en una de las galerías anulares, que da forma a la calle que aún hoy discurre por la zona (Cuesta de Pero Mato). Durante el período islámico emiral, parece consolidarse el uso doméstico de esta zona, reparándose ese muro de contención entre las dos terrazas,

en las que ha quedado dividido lo que era el interior del teatro.

En la etapa califal, se rehabilita de nuevo el muro. Ya en el siglo XII, con el dominio almohade, se reorganiza el urbanismo, manteniéndose la cuesta de comunicación de las dos terrazas que, pavimentada y con alcantarillado, se convierte en una verdadera calle. La disposición de las casas en la terraza superior coincide con la documentada en época visigoda y emiral.

En la Edad Media, las casas construidas sobre el solar del antiguo teatro romano pertenecían al alfaquí Ibrahim Ben Nasçer, siendo ya a comienzos del siglo XV de la familia de los Páez, tras los continuos cambios producidos por el repartimiento de Fernando III después de la conquista de Córdoba por los cristianos. En el siglo XVI, Luis Páez de Castillejo realiza importantes reformas en las casas, convirtiéndolas el arquitecto Hernán Ruiz en el palacio renacentista que hoy conocemos. El palacio, además de presentar una magnífica fachada de piedra con decoración labrada, conserva la estructura del XVI, la escalera principal, artesonados y algunos elementos anteriores (mudéjares y góticos). En el transcurso del siglo XVII, pasa a la familia de los Bañuelos y después a la Casa de Alba, que lo enajenó en el siglo XIX. De los posteriores avatares, cabe reseñar que albergó el primer centro telefónico de Córdoba. Por otra parte, la Plaza de Jerónimo Páez, denominada antiguamente como “de los Paraísos”, por los grandes árboles allí situados, responde a un espacio ya existente en el medievo, que no ha sufrido reformas de importancia.

Tanto la Cuesta de Pero Mato como la plaza continúan delimitando un sector urbano que ha permanecido estable hasta la actualidad.

Esta secuencia, tratada aquí *grosso modo*, fundamenta el tratamiento conceptual que se propone para el museo: además de unas colecciones de gran significación, el espacio físico posee un valor patrimonial de gran importancia. De ahí, el planteamiento de integrar el yacimiento arqueológico, el palacio y las colecciones en un discurso global. Este discurso, plasmado en la exposición y en su relación con el

En las obras de adaptación a museo del palacio a mediados del siglo XX, se descubrió el graderío de una plaza de la ciudad romana, que quedó integrado en el edificio, y que se interpretó como parte del teatro romano. Esta identificación no era acertada aunque sí la idea de que en el solar se hallaba el teatro

Patio III. Plaza aterrazada romana conservada *in situ*

Además de unas colecciones de gran significación, el espacio físico posee un valor patrimonial de gran importancia. De ahí, el planteamiento de integrar el yacimiento arqueológico, el palacio y las colecciones en un discurso global

Yacimiento con los restos del teatro romano
Fotografía: Álvaro Holgado

yacimiento arqueológico, se basará en potenciar determinados aspectos culturales en base a la relevancia de las colecciones y a las etapas históricas más representativas. La selección temática se plantea en función de un argumento histórico condicionado por un ámbito espacial definido: Córdoba.

Se trataría de establecer un argumento histórico-cronológico continuo, dividido en bloques temáticos, y éstos a su vez en conjuntos específicos. Se establecen grandes grupos: Prehistoria-Protohistoria, Roma, Cultura Visigoda, Islam y Mudéjar, además de un bloque dedicado a los fondos bajomedievales cristianos, modernos y contemporáneos. En estos bloques temáticos sería prioritario mostrar los materiales contextualizados, basándose en los conceptos actualizados de interpretación arqueológica y museológica.

La intención comunicativa de difusión enfocada al gran público se dirigirá a:

- Definir la secuencia cronológica e histórica dentro del discurso y su sistematización por las ciencias: Historia y Arqueología.
- Responder a las exigencias actuales en materia de interpretación arqueológica y museológica, creando una exposición flexible que permita la renovación del montaje.
- No convertir al museo en un mero transmisor de información, sino recuperar también para los objetivos de difusión, de forma renovada, el aspecto estético y de disfrute de las obras expuestas.
- El museo debe hacer partícipe a la comunidad de la necesidad de que se implique en la protección y conservación del Patrimonio Histórico como un bien social, una vez que ha conocido por medio de la exposición para qué sirve la recuperación y disfrute del mismo.

En cuanto a las fases del proyecto general, en el edificio de nueva planta[6], además de amplios espacios de exposición temporal y permanente, se establece un gran área de recepción y acceso, creación de servicios al público (salón de actos, biblioteca, sala didáctica, salas para investigadores, etc.), dotación de zonas internas de trabajo e integración de los restos arqueológicos situados en el solar objeto de esta obra, para su puesta en valor y conexión con los otros dos núcleos: palacio y patio norte.

Conectado tanto al edificio de nueva planta como al yacimiento arqueológico, el Palacio Renacentista de los Páez de Castillejo continuará siendo el núcleo central de la exposición. Su reforma se centrará en la conservación de los elementos originales del mismo y en la reestructuración de las áreas de exposición para adecuarse a las cambiantes

necesidades de la exposición. Los patios seguirán constituyendo el eje articulador del espacio. En el denominado Patio de la Noria, situado al Noreste del palacio, se proyecta un área de reserva arqueológica, habilitándose también como zona de descanso del recorrido de visita con una magnífica posibilidad, debido a la diferencia de altura, de conexión visual con el yacimiento arqueológico.

En cuanto a éste, ocupa el solar donde se construye la ampliación y el patio norte. Los restos de mayor entidad conservados corresponden a las estructuras de época romana (la infraestructura y elementos arquitectónicos del teatro, junto a las plazas que lo delimitan), que conectan con las preservadas dentro del palacio en los años 40. Se plantea la conservación de todo el yacimiento dentro del conjunto del renovado museo, conectando todas las áreas mediante un discurso basado en la importancia de preservar el patrimonio superpuesto en una ciudad histórica como Córdoba. Se trataría así de explicar la historia del yacimiento, relacionándolo con la del resto de la ciudad. Su propia presencia en el museo otorga a éste un carácter excepcional: si uno de los objetivos del museo es explicar el funcionamiento de la Arqueología como ciencia, el yacimiento es un valor añadido de gran importancia para ello dentro del propio recorrido expositivo.

Una cuestión consensuada durante las obras de ampliación es –además de la de tipo de soporte estructural adecuado para crear en el sótano un espacio lo más diáfano posible y con la menor afección a los restos– la de dotar a la planta sótano de un modelo de cerramiento que permita algún día conectarlo con el subsuelo de la Plaza de Jerónimo Páez. En el futuro se proyecta intervenir en la plaza para continuar recuperando el yacimiento. -

El palacio, además de presentar una magnífica fachada de piedra con decoración labrada, conserva la estructura del XVI, la escalera principal, artesonados y algunos elementos anteriores

Galería superior con brocales de pozo medievales

BIBLIOGRAFÍA

■ AA.VV (2002.), *El teatro romano de Córdoba. Catálogo de exposición*, Córdoba.

■ BAENA ALCÁNTARA, Mª D. (2002): Una transformación capital: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, *Mus-A nº 0*, pp.52-55.

■ BAENA ALCÁNTARA, Mª D. y GODOY DELGADO, F. (2001): El Museo Arqueológico de Córdoba: Una visión de futuro, *Arte y Arqueología nº 8*, Córdoba, pp. 118-125.

■ BAENA ALCÁNTARA, Mª D. y GODOY DELGADO, F. (2001): "Programa museológico y concepto de reservas. Proyecto de ampliación y rehabilitación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba", Dossier Museos *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº 34 de Marzo 2001*, pp. 110- 116, Sevilla.

■ GODOY DELGADO, F. y BAENA ALCÁNTARA, Mª D. (2000): "Programa Museológico del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba" *Museo nº 5 IV Jornadas de Museología*, APME, Madrid, pp. 135-152.

■ MÁRQUEZ MORENO, C. (1998): *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba Romana*, Córdoba.

■ MURILLO, J.F., ARAQUE, F. (1987): "Informe preliminar de las excavaciones arqueológicas realizadas en el solar destinado a ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba", *Anuario Arqueológico de Andalucía 1987, Tomo III*, pp. 203-205.

■ NAVASCUES, J. Mª. (1959): *Aportaciones a la museografía española*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

■ SANTOS GENER, S. en *MMAP* 1945 pp.31-38.

■ SANTOS GENER, S. (1950): *Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, Madrid.

■ SANTOS GENER, S. (1955) "Memorias de las excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba (1948-1950)", *Comisaría General de Excavaciones, Informes y Memorias, nº 31*, Madrid.

■ VENTURA VILLANUEVA, A. (1996): *El abastecimiento de agua a la Córdoba romana II. Acueductos, ciclo de distribución y urbanismo*. Córdoba.

■ VENTURA VILLANUEVA, A. (1997): "La recuperación de la Córdoba romana: los edificios de espectáculos", en: *Vivir las ciudades históricas. Coloquio Internacional sobre ciudades modernas superpuestas a las antiguas, 10 años de investigación* (Mérida, 15-16 de Julio de 1996), Badajoz, pp. 33-54.

■ VICENT ZARAGOZA, ANA Mª. (1965): *Guía del Museo Arqueológico de Córdoba*. Guías de los Museos de España, XXIII, Madrid.

Notas

1. El programa museológico del Museo Arqueológico de Córdoba fue redactado en 1993 por el director y la conservadora del museo, F. Godoy y Mª D. Baena, con una actualización en 1997, con colaboraciones de otro personal del museo.

El camino hasta la ampliación actual ha sido dilatado en el tiempo. En estos procesos destaca la actuación de A. Mª Vicent, directora entre comienzos de los años 60 y 1987, que procuró al museo los espacios necesarios para la futura ampliación. El director entre 1990 y 2001, F. Godoy, dio impulso al proyecto, avalado primero por la administración gestora y después por la administración titular de la propiedad.

2. NAVASCUES: 1959; SANTOS GENER: 1945 y 1955.

3. A. Mª Vicent, directora del museo, y A. Marcos, conservador del mismo, excavaron en diferentes campañas ese patio norte, poniendo al descubierto gran parte de las estructuras, cimentaciones y elementos arquitectónicos ahora visibles, consolidando las estructuras y mostrando la existencia de un espacio público monumental aterrazado, articulado por escalinatas, que ponía en conexión dos áreas divididas por el declive abrupto existente en este lugar de la ciudad. En 1987, se realiza una intervención de urgencia en el solar anexo, destinado a la ampliación, dirigida por J.F. Murillo y F. Araque.

4. Desde 1994, y a instancias de la dirección del museo y bajo su coordinación, miembros del Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba han intervenido en estos solares, estableciéndose una línea de colaboración entre instituciones. Campaña 1994: intervención codirigida por C. Márquez y A. Ventura. Campaña de 1998-99: dirección de A. Ventura. Campaña de 1999-2000: codirección A. Ventura y A. Monterroso. Campaña 2001-2002. Seguimiento durante la ejecución del proyecto de ampliación dirigido por A. Monterroso.

5. VENTURA VILLANUEVA, A.: 1996.

6. Según proyecto de IDOM, formado por los arquitectos Pau Soler, Jesús Mª Susperregui y Joaquín Lizasoain.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA. RESTAURACIÓN DE LA OBRA DE FRAY JUAN SÁNCHEZ COTÁN *INMACULADA CONCEPCIÓN*

Judit Gasca Miramón
Ángeles Solís Parra
Silvia Viana Sánchez
Restauradoras de la empresa Albayalde Restauro S.L.

Ricardo Tenorio Vera
Director del Museo de Bellas Artes de Granada

Según Emilio Orozco Díaz, Fray Juan Sánchez Cotán (Orgaz 1560-Granada 1627) realizó esta Inmaculada Concepción hacia 1617 para el Monasterio de la Cartuja, lugar donde permaneció hasta la Desamortización de Mendizábal. De allí pasó a formar parte, junto con otras obras de la Cartuja, de la incipiente colección del Museo de Bellas Artes de Granada.

Se trata de una pintura realizada en un periodo, como es el contrarreformista, en el que en España adquiere especial relevancia, aun sin ser todavía dogma de fe, tanto la devoción como el debate teológico sobre la Inmaculada Concepción de María. Paralelamente, se llevan a cabo importantes esfuerzos por fijar el modelo iconográfico del tema de la

Fray Juan Sánchez Cotán
(Orgaz 1560 - Granada 1627)
Inmaculada Concepción, 1617
Óleo sobre lienzo
253 x 170 cm.
Fotografías: Albayalde Restauro, S.L.

Inmaculada, proceso en el que jugó un papel fundamental el pintor Francisco Pacheco (1564-1644), el cual, además, desde su posición como veedor del Santo Oficio, velaba por el rigor en el tratamiento de los temas.

Cercana al modelo de Pacheco[1], Fray Juan Sánchez Cotán representa la Inmaculada como una niña de doce o trece años, de larga y dorada cabellera, vestida con túnica blanca jacinto (color de la pureza) y manto azul celeste (de la eternidad). En este caso, Sánchez Cotán adorna la túnica con un rico bordado y los bordes del manto con un rico brocado orlado de perlas. De pie, con la mirada baja, está apoyada sobre una media luna (símbolo de pureza y castidad) y lleva las manos unidas a la altura del pecho en actitud orante. Recoge de las vírgenes apocalípticas que proliferan en el manierismo ciertos rasgos que influirán decisivamente en la iconografía inmaculista, de manera que, al igual que aquellas representaciones marianas "vestidas de sol", coronadas por nimbo de estrellas (en este caso doce), con una media luna bajo sus pies, que hace las veces de escabel, Cotán nos presenta esta Inmaculada envuelta en sol, rodeada de nubes doradas, que se abren para dejar ver su figura, con la presencia del Espíritu Santo sobre su cabeza.

Dispone simétricamente a ambos lados de la Virgen y a sus pies de diversos símbolos de la Letanía Lauretana y otros recogidos en los capítulos 24 a 50 del Sagrado Libro Eclesiástico ("...*Como cedro me he elevado en el Líbano, como ciprés en el monte de Hermón*..."), como títulos de honor que proclaman las glorias de María o que hacen referencia a su carácter divino y su pureza. Así, podemos identificar los siguientes: el sol (*Electa ut sol*: escogida como el sol[2].); la luna (*Pulchra ut luna*: hermosa como la luna[3]); un espejo (*Speculum sine macula*: espejo sin mancha[4], y espejo de justicia); una puerta abierta (*Porta Coeli*: puerta del cielo[5]); una escalera ascendente, como símbolo de ascensión al conocimiento divino; una estrella (*Stella matituna*: estrella de la mañana[6]). En el suelo, bajo la Virgen, un rosal (*Plantatio rosae*: planta de rosa[7]) flanqueado por unos

Pérdida de tejido en el soporte original

Cercana al modelo de Pacheco, Fray Juan Sánchez Cotán representa la Inmaculada como una niña de doce o trece años, de larga y dorada cabellera, vestida con túnica blanca jacinto (color de la pureza) y manto azul celeste (de la eternidad)

lirios a la izquierda (*Sicut lilium Inter spinas*: como lirio entre espinas[8]) y azucenas a la derecha (símbolo de pureza); un pozo (*Puteus aquarum viventium*: pozo de aguas vivas[9]); una fuente (*Fons ortorum*: fuente de huertos[10]); un ciprés, árbol sagrado que evoca la inmortalidad; una torre (*Turris Davis cum propugnaculis*: Torre de David con baluartes[11]); una fuente (*Fons ortorum*: fuente de huertos[12]); y en cada extremo, a la izquierda al fondo, una ciudad (*Civitas Dei*: ciudad de Dios[13]) y a la derecha, un jardín cerrado (*Ortus conclusus*: jardín cerrado[14]).

En este lienzo, así como en otros temas marianos realizados por él, se aprecian ciertos rasgos muy característicos en sus obras, como son la delicadeza y elegancia a la hora de tratar la figura de la Virgen y la idealización de los rasgos que responden a un canon de belleza muy personal, pero lleno de rasgos naturalistas. Igualmente, resaltan otras características suyas que nos hablan de un cierto medievalismo, como son el hieratismo y la inmovilidad de las figura que, por otra parte, parece resaltar la majestuosidad y dignidad del personaje representado. En definitiva, una pintura muy personal englobable dentro del manierismo previo a la eclosión del pleno barroco.

Respecto a su estilo y técnica, nos encontramos con una pincelada muy sutil, de capas muy finas, casi transparentes, sobre todo en los fondos, o pinceladas más amplias y cargadas de pintura en el tratamiento del paisaje del fondo. Por otro lado, apreciamos una gran exquisitez y detallismo en el tratamiento de los bordados y brocados del vestido, en el estrellado del manto azul y su ribeteado de perlas, así como en el tratamiento de los atributos florales que aparecen a los pies de la Virgen, obra de un gran maestro de los bodegones.

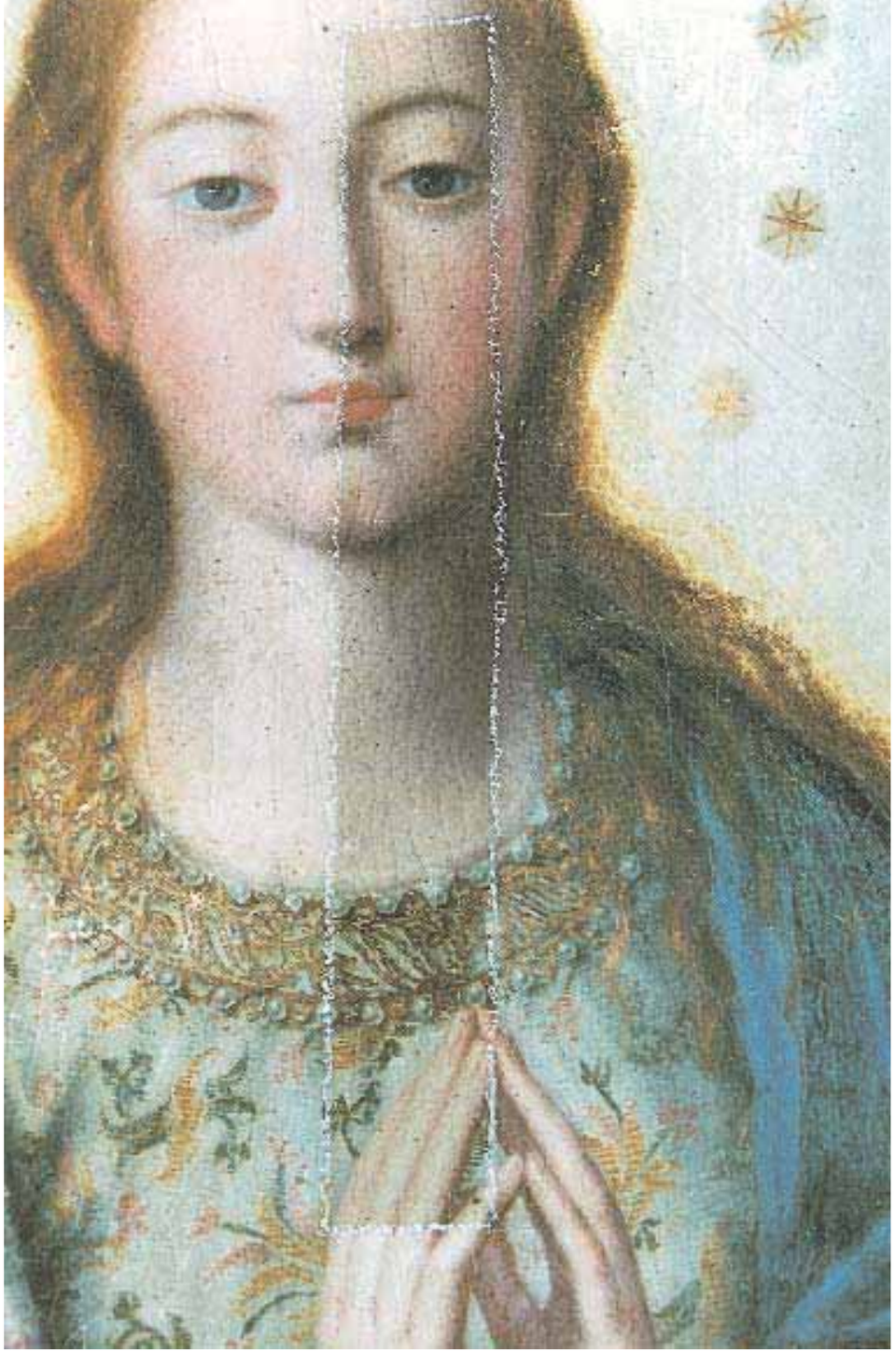
LA INTERVENCIÓN. ANÁLISIS PREVIOS Y DOCUMENTACIÓN

El proceso de restauración al que ha sido sometida esta obra ha permitido no sólo consolidarla físicamente sino devolverle todos sus valores pictóricos ocultos. Para evitar falsos históricos y a la vez permitir su correcta lectura, se han practicado reintegraciones cromáticas reconocibles y reversibles, como reversibles son también los materiales nuevos añadidos. Previamente a la intervención se recopiló, por una parte, toda la información existente respecto al autor y a la obra, incluida su historia material, rastreando la bibliografía existente y el fondo documental del museo; por otra parte, los exámenes visuales y con luces de diversa longitud de onda, junto con la extracción y análisis de micromuestras, proporcionaron los datos suficientes para acometer la intervención con garantías suficientes.

Después de un análisis visual y de un análisis con luz ultravioleta, se llegó a reconocer dos intervenciones anteriores. Descubrimos excesivos y toscos repintes que sobrepasaban el original, así como refuerzos en las zonas de sombra de los pliegues del manto azul, que ocultaban los verdaderos colores usados por Cotán. También fueron retocados los brocados del vestido, del manto; y las doce estrellas que coronan la cabeza de la Inmaculada. Finalmente, se apreciaba un grueso barniz con tonalidad parda, que ocultaba el dibujo y el gran detallismo en la iconografía floral a los pies de la Virgen.

La documentación existente en el museo corroboró que este cuadro fue intervenido en dos ocasiones: una primera realizada en 1957 por restauradores del Museo del Prado y una segunda, en 1962

La técnica de ejecución del lienzo, partiendo de los resultados de los análisis estratigráficos[15] que se llevaron a cabo, nos indica que la capa de imprimación ha sido preparada en dos: una primera de imprimación blanquecina (carbonato cálcico, yeso, tierras y negro humo) y sobre ésta una segunda parda rojiza (tierras, albayalde, minio, carbonato cálcico y negro carbón vegetal), ambas aglutinadas con colas animales. A continuación, se han aplicado las capas de pintura, ejecutadas al óleo con aceite de linaza. Sobre éstas aparece un barniz oxidado que distorsiona visualmente dichas capas. El soporte utilizado se trata de una tela de fibras de lino con ligamentos tipo sarga, textura tupida, hilos finos y trama e urdimbre del mismo grosor, sobre un bastidor de pino con travesaño en medio y cuñas.



Cata de la segunda limpieza

Además de los datos aportados por las analíticas realizadas, la documentación existente en el museo corroboró que este cuadro fue intervenido en dos ocasiones: una primera realizada en 1957 por restauradores del Museo del Prado y una segunda, en 1962.

En la primera intervención, la de 1957, se llevó a cabo un reentelado a la gacha con una tela de lino tipo tafetán de hilos gruesos, debido a una rotura con pérdida de tejido en el soporte. En este proceso, se cambiaron las dimensiones del lienzo por la falta de bordes para el tensado, dándole mayor tamaño de lo que era en origen, ya que se aprecian en el anverso de la obra las perforaciones de los clavos de fijación al bastidor. Se realizaron repintes al óleo para ocultar pérdidas de la capa pictórica, desgastes, acumulaciones de gacha en el anverso, excrementos de insectos, goterones. Estos repintes en su totalidad ocultaban parte de la pintura original, además de haberse producido alteraciones del color que son muy evidentes a simple vista. Lo más probable es que no se realizara una limpieza antes de barnizar, ya que al eliminar dicho barniz oxidado apareció una capa fina grisácea con tonalidad parda en algunas zonas, muy consolidada posiblemente por el engrudo utilizado en el reentelado. Por otro lado, en la segunda intervención (1962), se realizaron nuevos repintes de calidad mate y que resultaron ser a la acuarela.

Por tanto, las principales alteraciones que afectaban a la obra en el momento de ser restaurada fueron:

- La tela se encontraba destensada. En zonas puntuales del perímetro del lienzo se había separado la tela original del reentelado.

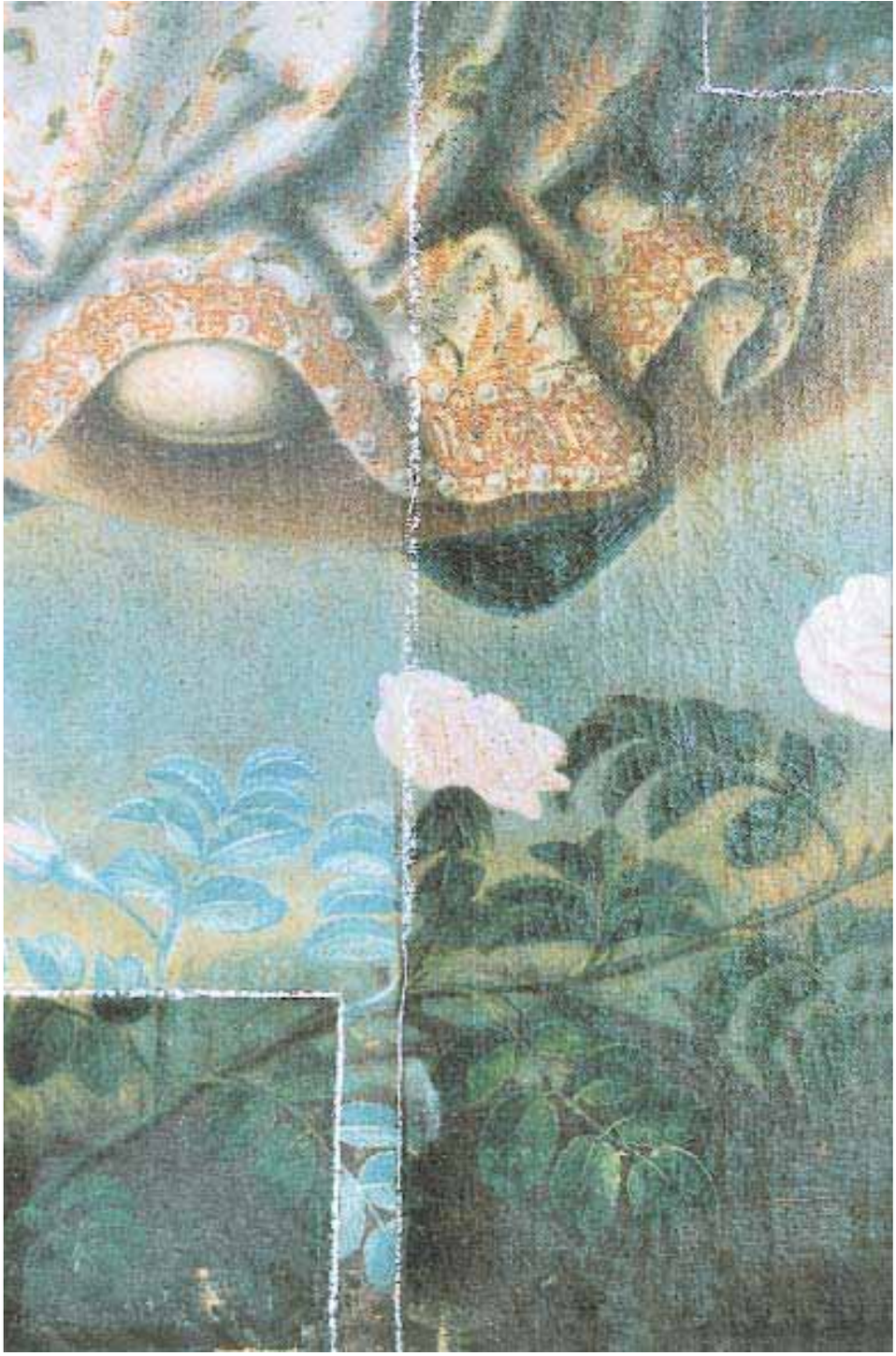
- Deformaciones producidas por una etiqueta de papel en el reverso, que había creado una marcación en el anverso, seguramente por el uso de glutina como adhesivo. Otra, consecuencia de un arañazo accidental y las producidas en la parte inferior por las acumulaciones

de polvo y otras partículas entre el soporte y el bastidor.

- Una perforación accidental muy acusada en la parte inferior del lienzo con poca pérdida de tejido.
- Gruesa capa de barniz oxidado.
- Craqueladuras muy acusadas, algunas en forma de espiral, debido a la técnica pictórica. Éstas van acompañadas puntualmente por pérdidas de la capa de preparación o pictórica.
- Levantamientos puntuales de la capa pictórica.
- Salpicaduras generalizadas de barniz con tonalidad parda oscura, así como excrementos de mosca.
- Manchas oscuras con tonalidad pardo verdoso, que correspondían a los repintes de la anterior intervención.

EL TRATAMIENTO

- Retirada de las etiquetas de papel, mediante *papettas* de agua templada, inmediatamente la deformación desapareció casi en su totalidad.
- Limpieza del polvo y partículas que se encontraban entre el soporte y el bastidor.
- Empapelado y sentado de la capa pictórica.
- El soporte original se unió al reentelado mediante gacha.
- Eliminación del barniz mediante alcohol etílico, *white-spirit* y amoniaco para el barniz más grueso que se encontraba en la parte inferior del lienzo, y con alcohol etílico y amoniaco para el resto. En esta fase, se eliminaron los repintes de acuarela y los oleosos. Apareció, en la esquina inferior derecha, una gran laguna reintegrada al óleo mediante pinceladas.



Catas de la primera limpieza

La restauración ha permitido poner de manifiesto, una vez más, algo que ya conocíamos de Cotán: su capacidad y maestría técnica para representar las naturalezas y las distintas calidades de los objetos

- Eliminación de salpicaduras de barniz y restos de adhesivo del reentelado a punta de bisturí.
- Eliminación de los excrementos de mosca.
- Se realizó una segunda limpieza mediante concentrado aniónico diluido en agua, para eliminar una fina capa de tonalidad parda-grisácea que se encontraba debajo del barniz oxidado. En esta segunda limpieza, se eliminaron más repintes que ocultaban manchas y más excrementos de mosca.
- Tratamiento de la perforación del soporte mediante cosido con hilos de resina sintética.
- Eliminación de estucos que ocultaban la capa pictórica original.
- Estucado y desestucado de las lagunas y pequeñas pérdidas mediante estuco sintético.
- Se realizó una primera aplicación con brocha de barniz *Dammar* en *white-spirit* al 50 %.
- Reintegración cromática visible a puntos mediante pigmentos al barniz.
- Protección final mediante barniz sintético en spray.

Culminado el proceso de restauración, se ha conseguido la recuperación visual de la obra, que se encontraba dañada y alterada, como hemos visto, por varias intervenciones anteriores a ésta y que habían ido ocultando la manufactura del artista y los valores cromáticos. En este sentido, ha permitido poner de manifiesto, una vez más, algo que ya conocíamos de Cotán: su capacidad y maestría técnica para representar las naturalezas y las distintas calidades de los objetos. Nos muestra un Cotán luminoso, de brillantes entonaciones, que utiliza sabiamente una amplia gama de tonalidades de un solo color para componer elementos que se encuentran sobrepuestos y en distintos planos del cuadro. Es una pintura rica también en técnica, ya que emplea desde la pincelada empastada hasta la más sutil de las veladuras para conseguir los efectos pictóricos deseados. -

BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ GONZÁLEZ, Mª Luisa: *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Ministerio de Cultura, 1994.
- GONZÁLEZ - VARAS, Ignacio: *Conservación de Bienes Culturales*. Teoría, historia, principios y normas. Ed. Cátedra. Madrid 1999.
- HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial.
- MORALES Y MARíN, José Luis: *Diccionario de iconografía y simbología*. Ed. Taurus.
- OROZCO DíAZ, Emilio: *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad Diputación Provincial, 1993.
- OROZCO DíAZ, Emilio: "Un pintor español en la Contrarreforma". En *Arbor*, núm. 29, mayo 1948.
- OROZCO DíAZ, Emilio: *Las Vírgenes de Sánchez Cotán*. Granada, 1954.
- OROZCO DíAZ, Emilio: *Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán*. En Gaya, num.1, pp. 19 - 28. Madrid, 1954.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (s. XVII). Ed. Cátedra. Madrid, 1990.

Notas

1. Los modelos iconográficos de este tema se basan fundamentalmente en las visiones de San Buenaventura (siglo XIII) y de Santa Brígida de Suecia (siglo XIV). Parece ser que las Revelaciones de Santa Brígida inspiraron el modelo que siguió y difundió Pacheco.
2. Cantar de los Cantares VI, 9.
3. Cantar de los Cantares VI, 9.
4. Sap.VII, 26.
5. Génesis XXVIII, 17.
6. *O Stella maris*: estrella de la mañana (Himno litúrgico).
7. Cantar de los Cantares II, 18.
8. Cantar de los Cantares II, 2.
9. Cantar de los Cantares IV, 12.
10. Cantar de los Cantares IV, 15.
11. Cantar de los Cantares IV, 15. En la Letanía: Torre de David y Torre de marfil.
12. Cantar de los Cantares IV, 15.
13. Salmo LXXXVI, 3.
14. Cantar de los Cantares IV, 12.
15. Análisis realizados por la empresa Arte-Lab.

recomendaciones para la presentación de colaboraciones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFLEXIONES ACERCA DE LAS ACTUACIONES LLEVADAS A CABO EN LA SEDE ADMINISTRATIVA Y ACCESOS DEL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE ITÁLICA

Francisco Reina Fernández-Trujillo
Arquitecto

Mª Soledad Gil de los Reyes
Directora del Conjunto Arqueológico de Itálica (Sevilla)

Antonio Pérez Paz
Arqueólogo

Vista de acceso principal del público al Conjunto Arqueológico de Itálica
Fotografías: Archivo del Conjunto Arqueológico de Itálica

El edificio destinado como Sede Administrativa del Conjunto Arqueológico de Itálica (Sevilla) responde básicamente al proyectado por Rafael Manzano en 1971 para albergar una biblioteca y una serie de salas, donde se exponían de manera preferente los resultados de las excavaciones que en aquel momento se llevaban a cabo en el teatro.

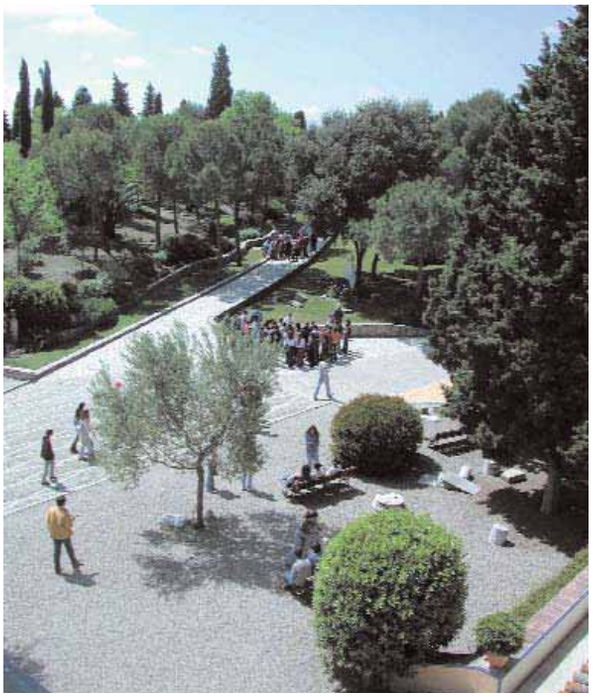
Para tales fines, Manzano proyecta un edificio simétrico y de sencilla volumetría, compuesto por un cuerpo central de una planta y gran desarrollo en altura, que se remata en sus extremos por dos torreones de tres niveles. La planta baja, destinada a área expositiva, ocupaba el mayor espacio de la nave central y se extendía hacia salas menores situadas en sus extremos. Los niveles superiores de cada una de las torres contemplaban en origen un programa funcional distinto: uno de ellos dedicado a funciones de biblioteca,

Vista de la sede administrativa

taller de fotografía y de restauración de pequeños objetos y, la otra torre, diseñada y ocupada como vivienda del conservador, en línea con los planteamientos preexistentes en otros yacimientos arqueológicos andaluces.

Con el traspaso de competencias del Estado a la Comunidad Autónoma de Andalucía y el posterior desarrollo del primer Plan General de Bienes Culturales, se modifica radicalmente la filosofía de actuación con repercusiones funcionales en lo que al antiguo edificio se refiere, dado que se desmontan las salas de exposiciones, trasladándose al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla tanto los bienes muebles como los fondos documentales y bibliográficos más significativos. A raíz de esta decisión política e institucional, se produce una redistribución de los espacios, degradando el proyecto original con sucesivas remodelaciones carentes, en alguno de los casos, de una visión de conjunto tanto desde el punto de vista funcional como desde una perspectiva de unas instalaciones que se han ido adaptando a necesidades y usos no previstos. Esto provocó la alteración parcial de los espacios, por acumulación de nuevas funciones, al tiempo que un considerable desfase en lo que a los actuales requisitos de calidad de los servicios al público se refiere.

Ésta es la situación en que se encontraba el edificio cuando, a finales del año 2000, se realizaron una serie de encargos parciales relacionados con la adecuación del control de accesos al conjunto y servicios generales básicos, y que incidían en el cumplimiento del decreto de eliminación de barreras arquitectónicas. El objetivo inicial consistía en dar respuesta a las necesidades mínimas requeridas



A la izquierda entrada al anfiteatro
A la derecha, acceso a la zona del parque del conjunto

tanto por el visitante como por el personal de Itálica, racionalizando las posibilidades espaciales del inmueble. Se requería una intervención arquitectónica ajustada, que evitara incidencias formales, toda vez que existía una limitación expresa de modificación de las instalaciones existentes.

Desde esa perspectiva, se comenzó a trabajar en dos frentes bien diferenciados: el primero, relacionado con la renovación y/o adaptación de infraestructuras del entorno inmediato de acceso al conjunto y sede administrativa y, el segundo, planteado tras una definición conceptual de todos los aspectos funcionales de los espacios preexistentes. Así, comenzamos a trabajar en la adecuación de usos previstos, mediante sucesivos expedientes de obras que han posibilitado *de facto* la renovación de dichos ámbitos y la adaptación de espacios compatibles con esas nuevas expectativas[1].

En este sentido, las intervenciones programadas y ejecutadas responden a las siguientes unidades de obras y servicios:

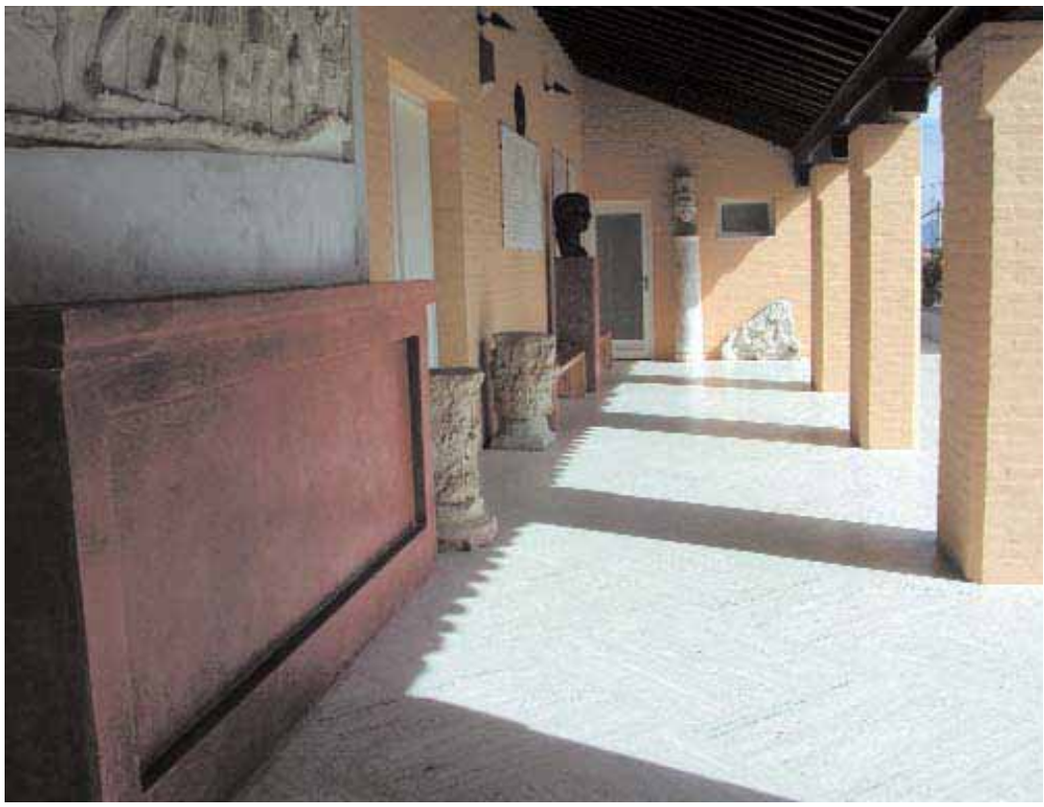
■ **Reforma del sistema de alcantarillado y drenaje del entorno inmediato a la sede y acceso principal de Itálica:** la zona intervenida constituye una ladera ocupada principalmente con áreas ajardinadas y senderos peatonales de albero compactado, que reciben gran aporte de agua de lluvia y de riego que, al no ser debidamente canalizada, vertía "libremente" arrastrando a su paso el albero disgregado y colapsando las canalizaciones existentes,

Se han generado espacios más diáfanos, ordenados y unificados con un mobiliario ligero, con el ánimo de optimizar la superficie disponible, al tiempo que se da cumplimiento a una serie de requisitos planteados, tales como el estar climatizados y segurizados, con objeto de garantizar la custodia de dichas instalaciones

haciéndolas prácticamente inservibles. La trasera del edificio sede se inundaba, acumulándose gran cantidad de terreno contra el cerramiento del mismo. Los senderos peatonales se erosionaban, perdiendo albero y apareciendo cárcavas, que dificultaban el tránsito de las personas y medios auxiliares necesarios para las labores de mantenimiento del conjunto. Las canalizaciones enterradas fueron sustituidas por unas de sección y pendiente más adecuadas a las necesidades del entorno, complementando el trazado con nuevos ramales y sumideros lineales de recogida de aguas en los puntos conflictivos (traseras de la sede administrativa, senderos peatonales,etc.). Estas actuaciones se complementaron con la modificación de los acabados de los caminos existentes por una mezcla de cal y albero que les ha aportado una mayor estabilidad y solidez.

■ **Acondicionamiento del servicio de taquilla y consigna:** consistió en adaptar los dos puestos de vigilancia que flanquean la valla y puerta de acceso a Itálica para uso de uno de ellos como consigna y el otro como expendeduría del centro. De este modo, quedaban habilitados como primer punto de contacto con el público y diseñados conforme a las necesarias medidas de seguridad que requieren unos espacios de custodia de bienes del visitante, así como el propio servicio de expendeduría. Se pretendía crear unos espacios más amables para el visitante y para los trabajadores encargados de prestar dichos servicios. A tal efecto, se generaron espacios más diáfanos, ordenados y unificados con un mobiliario ligero, con el ánimo de optimizar la superficie disponible, al tiempo que se da cumplimiento a una serie de requisitos planteados, tales como el estar climatizados y segurizados, con objeto de garantizar la custodia de dichas instalaciones. La intervención se complementó con la ordenación del propio acceso al recinto, poco acogedor en principio, dado que se accedía a través de una pequeña puerta, suplementada con un cerramiento de baja calidad dispuesto para el tránsito de vehículos. Se procedió a la sustitución del anterior sistema por una única puerta de casi cuatro metros de luz, que combina las funciones de acceso de público y paso controlado de vehículos. La actuación más significativa de la propuesta consistió en la ordenación de los espacios inmediatos al acceso, habilitando zonas de descanso que alivian al público y permiten una mejor organización de la visita. Un toldo que se extiende de un lado al otro del paso recrea la sensación de puerta y acondiciona en sombra dos espacios de estancia donde se disponen bancos.

■ **Adaptación y renovación de los aseos públicos de Itálica:** la ubicación de los aseos destinados al visitante



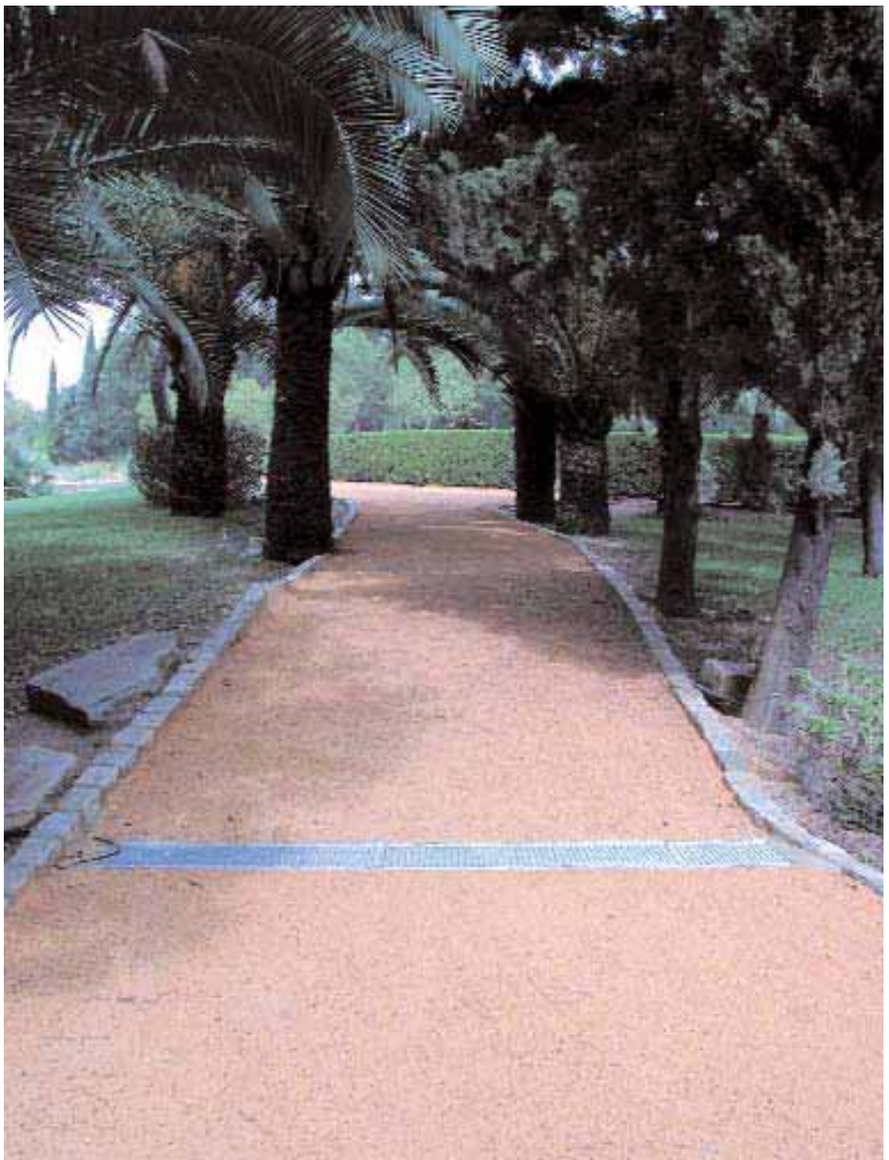
Galería de la sede administrativa

presentaba una situación de deterioro y de inaccesibilidad que nos comprometían con la reforma realizada, tanto desde la renovación prevista para uso público en general, en la que había que contemplar los requisitos fitosanitarios, como por la obligatoriedad de la accesibilidad y el equipamiento preceptivo para el uso de dichas instalaciones por parte de usuarios con minusvalías físicas. De ahí que, además de la adecuación de los aseos a esas circunstancias, tuvimos que acometer la reconversión del andén inferior del edificio en una zona de acceso a minusválidos, a través del ingreso desde el itinerario de visita del anfiteatro y parque del conjunto, mediante el despliegue de una rampa de tierra compactada y sólo significada por un perfil de acero, que delimita y conduce al andén que originalmente se cerraba con una exedra y que, tras la eliminación de uno de sus lados, permite acceder tanto a los servicios como a la tienda y actual sala de conferencias.

■ **Adaptación e instalación de La tiend-A de Itálica:** esta iniciativa surgió como una de las acciones encaminadas a mejorar la calidad del servicio, en tanto que ha sido objeto de una permanente demanda del público. Para ello, se habilitó un módulo reducido, integrado en el andén anexo que aglutinan las áreas de servicio de la actual Sede Administrativa, garantizando la efectividad de la ubicación de la misma en base a la concentración de prestaciones actuales (aseos públicos, sala de conferencias, área de descanso, etc.) y futuras (sala de presentación del conjunto), lo que garantiza, cuando menos, la fidelización por complementariedad de dichos servicios.

■ **Remodelación de la Sede Administrativa del conjunto:** se perseguía una mayor racionalización del ámbito administrativo, en el

La actuación más significativa de la propuesta consistió en la ordenación de los espacios inmediatos al acceso, habilitando zonas de descanso que alivian al público y permiten una mejor organización de la visita



Salida del parque del conjunto

Dos imágenes de La tiend-A

sentido de optimizar el escaso espacio del que se disponía para las funciones de gestión y de adecuación a las nuevas exigencias previstas en la prestación del servicio público. A tal fin, se organizó una de las torres que flanquean el edificio como base de operaciones del área de administración y dirección. La segunda torre se dedica al desempeño de las labores de carácter técnico relacionadas principalmente con el área de conservación y difusión de Itálica. Paralelamente, se ha previsto dar respuesta a la necesidad de equipamiento de un espacio que, aunque necesariamente limitado por razones estrictas de disponibilidad de la instalación donde antiguamente se ubicaba el museo, se destine, una parte, a soporte expositivo de presentación del conjunto, y otra, a las funciones de consulta y de atención al personal investigador, en lo que respecta a los servicios de biblioteca y archivo[2].

Es evidente que tras la aplicación de este cúmulo de intervenciones se mejoran las condiciones de uso y se ordenan los espacios de manera orgánica en unas instalaciones que ofrecen unas posibilidades muy limitadas, de ahí que aún estamos lejos de poder presentar esta operación como algo totalmente concluido. La gestión del conjunto es cada vez más compleja en función tanto de las nuevas expectativas del público, como también desde una perspectiva organizativa del personal, que debe incorporarse paulatinamente para dar respuesta a esos nuevos requisitos, más acordes con la realidad socio-cultural de Itálica, tal y como se han previsto en otros conjuntos andaluces.

En suma, las actuaciones aquí presentadas permiten, por una parte, actualizar el servicio público desde una perspectiva organizativa e instrumental al límite de las posibilidades actuales de las instalaciones existentes y, por otra, crear un marco de trabajo, más sosegado, cuya principal inspiración provenga de los resultados de la redacción del Plan Director del Conjunto, que será fruto de la reflexión y evaluación, experiencia acumulada y proyección futura de Itálica como establecimiento cultural andaluz de primer orden.

Notas

1. La supervisión técnica de todas estas actuaciones han sido llevadas a cabo por el Departamento de Obras de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

2. El encargo y redacción del proyecto de reforma y climatización de la Sede Administrativa es del arquitecto Pedro Lobato y del ingeniero Francisco Margüenda.

ALFREDO CAZABÁN Y EL PATRIMONIO HISTÓRICO DE JAÉN

José Luis Chicharro Chamorro
Doctor en Historia. Director del Museo de Jaén

Retrato de Cazabán (detalle, 1970) de J. Mª. Tamayo (1888-1975) con la representación en segundo plano de Don Lope de Sosa, ideado en su *Cena Jocosa* por Baltasar del Alcázar en el XVI y que utilizó el cronista como seudónimo

Alfredo Cazabán Laguna (1870-1931) ha sido una figura muy importante en la cultura del Jaén contemporáneo. Podríamos decir que se convirtió en un personaje esencial para el Patrimonio Histórico entre la última década del siglo XIX y el primer tercio del XX. Su labor amplia, rigurosa y polifacética ha tenido un peso específico en el ámbito de la historiografía, el periodismo y la poesía giennenses. Cazabán durante muchos años fue miembro y presidente de la Comisión Provincial de Monumentos y proclamó a la revista *Don Lope de Sosa* órgano de comunicación de la misma. Su labor ha sido muy notable para los historiadores actuales, pues esta publicación se ha convertido en una obra de consulta obligada para todo aquel que se acerca al estudio del pasado giennense.

La persona y la obra de Alfredo Cazabán son conocidas desde antiguo y a ellas se han acercado diversos autores[1]. Sin embargo, en cuanto a director del Museo Provincial de Bellas Artes su sistematización ha sido más reciente[2]. Cazabán fue el primer director del museo y lo fue desde el día 8 de enero de 1914, en que se firmó la Real Orden de su nombramiento, hasta el 14 de enero de 1931, fecha de su fallecimiento. Su tarea fue muy notable. Partiendo de cero, puso en funcionamiento el museo en los bajos de la Diputación, con el apoyo de Prado y Palacio fue consiguiendo los fondos artísticos, elaboró el inventario y siempre estuvo atento a la gestión del museo, aunque éste en aquellos tiempos era un sencillo centro museístico. En resumen, en los años de Cazabán se pusieron las bases para lo que luego ha acabado siendo el Museo de Jaén.

Alfredo Cazabán Laguna nació en Úbeda el 13 de abril de 1870 y murió en Jaén el 14 de enero de 1931. Tras conseguir el título de bachiller en Artes, estudió Magisterio, carrera que terminó con 17 años. La situación económica de su familia le obligó a trasladarse a diversos puntos de España e incluso tuvo que emigrar a Francia. Se estableció en Jaén en 1888 y desde entonces y hasta su fallecimiento, en 1931, se convirtió en su lugar de residencia, ciudad a la que él le dedicaría muchísimas horas de estudio a lo largo de los años.

En 1889 ingresó como funcionario en la Delegación de Hacienda y en 1891 lo hizo en la Diputación Provincial, en donde ocupó diversos puestos de tipo administrativo. Durante algún tiempo fue profesor en el internado Teresiano, de la mano de la profesora María Josefa Segovia.

Su labor como periodista fue extraordinariamente fecunda. Así, colaboró con periódicos como *ABC*, *La Vanguardia, Pluma y Lápiz*, *Tribuna*... en la provincia de Jaén y desde muy joven publicó numerosos artículos en *El Látigo*, *El Moscardón*, *El Industrial*, *Patria*, *El Conservador*, *El Cid, El Eco de la Provincia*, *El Norte Andaluz*, *Diario de Linares*, etc. Entre 1899 y 1900, fue redactor jefe de *La Agencia*; en 1901, de *La Unión*, y de 1904 a 1912, de *La Lealtad*. El líder del Partido Conservador en Jaén y promotor del Museo de Jaén, José del Prado y Palacio, lo nombró director de *La Regeneración*, cargo que ocupó desde 1913 hasta el fallecimiento de su propietario en 1926.

Su labor como historiador y cronista también tuvo sus buenos frutos. Así, muy joven escribió *Apuntes para la Historia de Úbeda* (1887), más adelante *Cosas de Antaño...* (1892), *El reino de Jaén y San Fernando* (1893) y *Jaén como base de la reconquista de Granada* (1904). Esta obra está dedicada a la Diputación Provincial de Jaén que lo había

Acto de entrega de la Cámara de Toya (Peal de Becerro) en agosto de 1927 tras la restauración de Cayetano Mergelina (Cazabán, con traje blanco y corbata)

1

2

1. Portada del Pósito
Portada renacentista del antiguo Pósito de la ciudad, que se incorporó en el edificio del Museo en el Paseo de la Estación en 1920. Es una obra de Francisco del Castillo del Siglo XVI

2. Vista general del edificio noble del Museo de Jaén proyectado en 1920 por Antonio Flórez Urdapilleta (1877-1941). Avanzada la construcción en 1931 se decidió su uso como Escuela Normal, pero las obras y la Guerra Civil lo impidieron. El museo lo recuperó en 1964 tras la ocupación del ejército desde 1940

nombrado cronista oficial de la provincia de Jaén en 1904, tras el fallecimiento de Almendros Aguilar.

En 1913 comenzó a publicar *Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén*. Esta revista, que se mantuvo ininterrumpidamente hasta su fallecimiento y donde escribe 1.651 artículos –en recuento de Manuel Caballero[3]–, es de obligada consulta para los historiadores del Reino de Jaén, debido a que proporciona numerosos datos y da muchas pistas de los pueblos, iglesias, hechos, escudos... Asimismo, es un lugar básico para el conocimiento del Museo Provincial de Bellas Artes, puesto que tienen el mismo director y además coinciden prácticamente en el tiempo. El museo se funda en 1914, por lo que tenemos datos en la revista desde su fundación. Incluso podemos decir, sin lugar a equivocaciones, que *Don Lope de Sosa* es el órgano difusor del museo o lo que es lo mismo su boletín.

Una faceta muy significativa de Cazabán es su notable labor como presidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. Ésta se encontraba en un lamentable estado interior con una inactividad elocuente. Sin embargo, desde que el cronista se hizo cargo de ella la impulsó de manera especial. Son numerosos los expedientes que elaboró y que se encuentran en el Archivo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en Alcalá de Henares (A. G. A.). Intervino para frenar demoliciones en Baeza, Jaén y en otras poblaciones. Elaboró numerosísimos informes sobre hallazgos en poblaciones como Porcuna, Vilches, Toya, Úbeda... Siempre actuó con rigor y diligencia y ha sido la piedra de clave de la conservación del Patrimonio Histórico de Jaén en el primer tercio del siglo XX. Cazabán hoy día está considerado el cronista por excelencia de Jaén. Hay que reconocerle su esfuerzo continuado, su dedicación a los temas culturales con indicación al dato preciso, la variedad de lo tratado

y siempre su amenidad en los textos. Alfredo Cazabán fue reconocido en su labor en vida, pues era académico correspondiente de las de Bellas Artes y de la Historia, lo que le facilitó el nombramiento de director del museo. También en 1914 fue designado director de la Academia de Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba y, en 1921, de la de Ciencias Históricas de Toledo. En 1926, el gobierno francés lo nombró caballero de la Legión de Honor. Fue también hijo adoptivo de Jaén y con el tiempo en muchas poblaciones de la provincia colocaron su nombre a una calle.

En la sesión de la Junta de Patronato del Museo de 3 de febrero de 1931, se lamentaban de su muerte[4] *"...acordándose por unanimidad constara en acta el sentimiento de la Junta por tan irreparable pérdida, pues notorias son las cualidades de inteligencia y laboriosidad que al Sr. Cazabán distinguían y que tanto hizo para la organización e instalación de este Museo Provincial de Bellas Artes"*.

El Instituto de Estudios Giennenses, con motivo del centenario de su nacimiento en 1970, promovió un homenaje que se reflejó en el número 51 de su boletín. Entre otras actividades, colocaron una placa conmemorativa en la fachada en la que vivió el cronista, acto que contó con presencia del alcalde y otras autoridades. Igualmente, llevaron a cabo una sesión solemne en la Diputación y descubrieron en el Museo Provincial de Jaén el retrato hecho por el escultor y amigo del cronista, Jacinto Higueras.

Estoy convencido de que en los próximos años nuevos estudios sistematizarán y completarán las aportaciones de Alfredo Cazabán en relación con el Patrimonio Histórico.

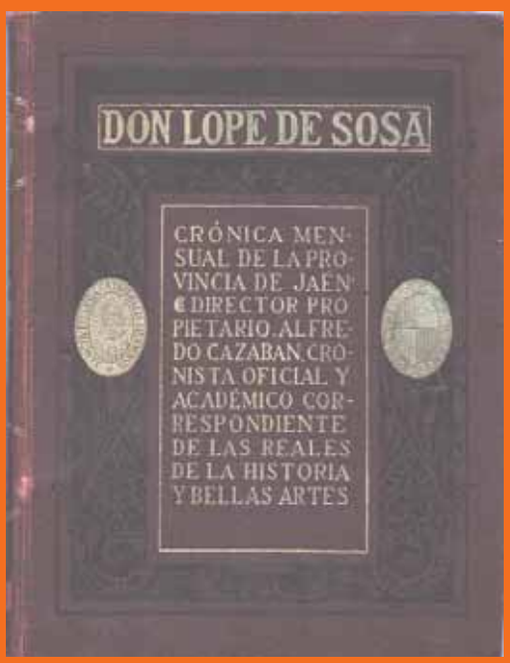
Notas

1. Hay escrita una biografía por Tomás Moreno Bravo, *Alfredo Cazabán (biografía apasionada),* Jaén, 1976. Aparte de ésta existen numerosos artículos sobre Cazabán, que han sido sistematizados en sus referencias por Manuel Caballero Venzalá en *Diccionario Bio-bibliográfico del Santo Reino*, tomo II C, Jaén, 1986. Págs. 238-239. El mismo M. Caballero le dedica algunas páginas biográficas. Hay dos volúmenes monográficos dedicados al antiguo director del museo: *La Provincia (*Úbeda), Nº 1 extraordinario de homenaje a Cazabán, 10-1-1927 y *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Nº 51. 1967.

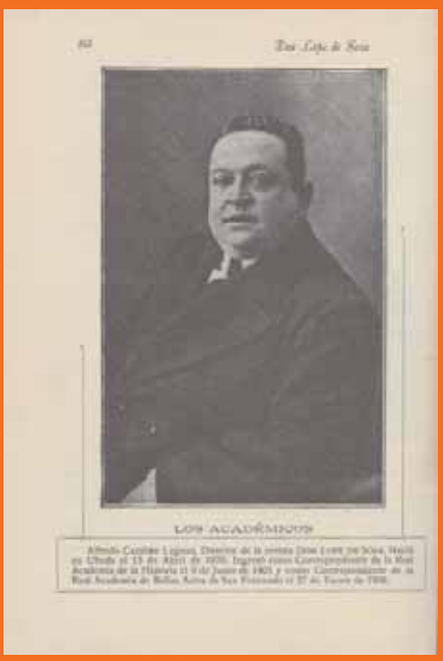
2. José Luis Chicharro Chamorro, *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén, 1999.

3. Manuel Caballero Venzalá, *Diccionario Bio-bibliográfico del Santo Reino*, tomo II C, Jaén,1986. Págs. 238-239.

4. *Libro de Actas de la Junta de Patronato*, p.85. Archivo del Museo Provincial de Jaén.



3



4

3. Cubierta del tomo de 1913 de *Don Lope de Sosa* existente en el Museo de Jaén y coleccionado por el propio Cazabán

4. Página del número de abril de 1913 de *Don Lope de Sosa* en la que se da a conocer el propio Cazabán con un retrato y un breve comentario en una sección que denominó *Los Académicos*

IMAGEN Y PROPAGANDA A TRAVÉS DE LOS DENARIOS ROMANOS

Concepción Choclán Sabina
Directora del Museo de Linares. Monográfico de Cástulo, Linares (Jaén)

Marcelo Castro López
Conservador de patrimonio de la Delegación Provincial de Cultura en Jaén

Cuando se estaba constituyendo el Museo Arqueológico de Linares, hacia 1956, Elvira Acino dona a esta naciente institución un pequeño tesoro, que consistía en 73 piezas de plata que una década antes se habían encontrado en sus tierras. El contexto original estratigráfico de este hallazgo se ha perdido para la investigación científica y, por tanto, la posibilidad de conocer las circunstancias que, en su origen, rodearon a estas monedas. Sin embargo, se puede afirmar que se trataba de un ocultamiento intencionado, que alguien las había escondido en los últimos años de la República Romana con intención de recuperarlas más tarde. Pero nadie volvió al lugar del ocultamiento, hasta que muchos siglos después llegaron los operarios de Elvira Acino.

Este conjunto de monedas, en concreto denarios acuñados entre los años 148 a.C. y 4 d.C., según los estudios de la profesora Francisca Chaves (1989, 1996), junto con otro pequeño grupo de monedas de la misma época con los que cuenta este museo constituyeron el núcleo fundamental de una exposición itinerante, organizada por esta institución en 1996 bajo el título: *Imagen y Propaganda: los Denarios del Museo de Linares*. El objeto de esta exposición, que pudo ser disfrutada por numerosos visitantes en los diversos municipios que acogieron la muestra, era divulgar la idea de que la moneda funciona como soporte de concretos discursos propagandísticos, que puede, igualmente, ilustrar una historia, frente al limitado reconocimiento de la misma como simple objeto de colección.

Efectivamente, cualquier grupo de monedas, como cualquier otro conjunto de objetos, puede servir para ese propósito, pero la variedad de los motivos que se acuñan en las de la República Romana y, en especial, de aquellas que se emiten en los años finales del régimen republicano, nos permiten adentrarnos en numerosos discursos, complejos y llenos de matices. Se presentaron en ellas las discusiones y los programas ideológicos y políticos que caracterizaron a esta época convulsa. Sin duda, esta dimensión simbólica de estas piezas, que en primer término nos habla de quienes las emitieron y usaron, a menudo pasa desapercibida para el público ante la inmediatez de la dimensión económica de las mismas.

Con la exposición realizada en el Museo de Linares, de la que partimos para elaborar estas líneas, se trataba de romper con esa imagen. Se intentó ofrecer la visión de la moneda como campo iconográfico y lugar de presentación de todo un mundo de mensajes y significados. Obviamente, la mayoría de estos mensajes debieron tener toda su capacidad comunicativa en comunidades que reconocían los mitos y leyendas que se utilizaron para lanzarlos. En cierta manera, fueron manipulados por los acuñadores, que así pretendían hacerlos llegar a sus conciudadanos.

DENARIOS Y SÍMBOLOS

Numerosos autores reconocen que los denarios acuñados en los S. II y I a.C. tuvieron una especial carga simbólica, manifestada en la elección de imágenes que se utilizaron para las numerosas acuñaciones de estos siglos, de forma que el valor documental de estas piezas se extiende desde el campo de la economía y la circulación monetaria, al campo de la discusión política. La moneda se convirtió en esos siglos en un lugar o medio idóneo donde gobernantes y encargados de su emisión plasmaron su propaganda política.

El conjunto de denarios del Museo de Linares data justamente de esa etapa, cuando se está produciendo la crisis y liquidación final del régimen de la República romana, una etapa jalonada de conflictos antes de la instauración del nuevo orden representado en el Principado de Augusto. Zanker (1987), recogiendo palabras de Tonio Hölscher (1985), expresa cómo, desde finales del S. II. a.C, se percibe en las imágenes de las monedas un creciente predominio de los intereses particulares de los *monetales* (responsables de las acuñaciones), que se traduce en la elección de nuevos motivos y el abandono de las representaciones tradicionales. Hasta entonces, las imágenes que se plasmaban en estas piezas se habían mantenido inalteradas durante años y, por supuesto, eran reconocidas con facilidad por todos los ciudadanos.

Las representaciones de Roma (fig. 1), Victoria, Minerva y Júpiter, que habían sido los símbolos tradicionales de la República romana, se sustituyen progresivamente por motivos de carácter personal, normalmente centrados en glosar las glorias y proezas de los antepasados de las distintas facciones de la clase dirigente que se disputaba el control de las instituciones republicanas. Sin duda, una de las primeras decisiones en la carrera política se adoptaba desde el desempeño del cargo de *monetal*, y casi siempre acababa convirtiéndose en la primera instrumentalización de la moneda a favor de una familia concreta.

> Con la exposición de estos denarios se intentó ofrecer la visión de la moneda como campo iconográfico y lugar de presentación de todo un mundo de mensajes y significados

LUCHAS POR EL PODER

Una vez iniciado el camino del cambio iconográfico en la moneda, cuando lo símbolos comunes de la República se sustituyen por representaciones puramente personales, ésta pasa a ser el escenario de luchas internas y propaganda de aquellos que tenían aspiraciones políticas. Tras la muerte de César (44 a.C.), se abre un nuevo periodo de enfrentamientos en el seno de los ciudadanos romanos, que ocupa los años finales de la República y culmina con la victoria definitiva de Octavio Augusto sobre Marco Antonio en Accio en el año 30 a.C., inaugurándose un nuevo régimen político, el Principado.

Los distintos bandos que se disputan el poder a lo largo del siglo I a.C no dudan en utilizar la moneda como lugar de presentación de alianzas y luchas. Así, en el año 41 a.C., un denario muestra las efigies de Marco Antonio en el anverso y de Octavio en el reverso, como expresión de la alianza que existía en ese preciso instante entre estos generales romanos. Sin embargo, esta unión

coyuntural se rompería poco después, provocando un nuevo episodio de guerra civil.

En esos momentos, los enfrentamientos entre Sexto Pompeyo y Octavio, tras la muerte de César, supusieron un tiempo de máxima rivalidad, de tal forma que las imágenes de las monedas muestran un extenso campo de divergencias y antagonismos entre los contendientes. El uso de los antepasados legendarios, del panteón romano y de hechos míticos a favor de uno u otro general quedan patentes en estas piezas. Un denario acuñado por Sexto Pompeyo en Sicilia (42-40 a.C.) (fig. 2) muestra, en esa línea, la idea de que desciende de Neptuno, al reproducir la leyenda de los hermanos cataneos, Anapias y Amphinomus, que salvan a sus padres de las llamas del Etna, llevándolos sobre sus hombros, en tanto que Neptuno aparece entre los dos. Esta moneda compitió con otras que Octavio acuñó con imágenes similares, en las que aparece Eneas, descendiente de Venus, de quien la familia de Octavio se proclama descendiente, trasladando a hombros a su padre, Anquises.

En ambos casos, se trata de reafirmar el origen divino y los ascendientes míticos de ambos contendientes. Octavio pretende hacerlo evidente en las numerosas acuñaciones, en las que utilizará la divinización de César, su padre por adopción, y en las que se identifica a Augusto como DIVI F (hijo del divino) (fig. 3).

La moneda se convirtió en esos siglos en un lugar o medio idóneo donde gobernantes y encargados de su emisión plasmaron su propaganda política

Las actitudes y suertes de los distintos contendientes también podemos verlas en distintas imágenes. Un denario acuñado por Octavio en el 31-29 a.C., junto con la inscripción CAESAR DIVI F, muestra a un Octavio legionario con atributos regios, dirigiéndose al ejército en los momentos previos a la batalla de Accio (fig. 4). Según los atributos utilizados en la moneda, el objetivo de la lucha era evidentemente la PAZ y, así, (fig. 5) en el anverso aparece la figura de Pax con cornucopia y laurel. Marco Antonio, por su parte, se representa, en las numerosas monedas que acuña en ese momento, con motivos legionarios (galera y águila legionaria) (fig. 6), lo que contrasta con las de Octavio, en las que predominan los símbolos que prometen paz, orden y respeto a la herencia de César, aprovechando la hostilidad popular creciente contra Marco Antonio, reforzada, entre otras cosas, por su boda con Cleopatra.

VICTORIA DE OCTAVIO AUGUSTO

Con la victoria de Octavio Augusto en Accio, se cierra un periodo de guerras civiles y se consolida un nuevo régimen basado en el poder personal, el Principado. Su victoria se verá recompensada con homenajes y honores. La ciudad de Roma erige al vencedor arcos de triunfo, estatuas ecuestres y columnas *rostratas,* construidas con los espolones de las naves vencidas. Estos monumentos van a funcionar como propaganda sobre propaganda y serán representados en las monedas, asegurando, de esa forma, una amplia difusión de la victoria y una mayor eficacia de los discursos propagandísticos.

No obstante, el triunfo de Octavio Augusto sobre una parte de la ciudadanía no se podía considerar de la misma forma que una victoria sobre los enemigos de Roma. La victoria sobre Marco Antonio no debía asociarse a ninguna imagen de humillación, como solía ser habitual en monedas alusivas a guerras de conquista (celtas, partos o hispanos de rodillas entregando sus armas al general victorioso, armas y armaduras de los vencidos amontonadas, etc.) (fig. 7), puesto que formaba parte de la ciudadanía, y el nuevo régimen aspira a representar la concordia entre los ciudadanos romanos. De ahí que, en las monedas acuñadas en esos momentos, se representara la Victoria, situando en segundo plano las circunstancias de la derrota de sus enemigos. En esa línea, en los primeros tiempos tras la victoria, son frecuentes en los reversos las imágenes de Augusto en cuadriga triunfal, honor con el que se recompensaban las victorias militares, arcos de triunfo sobre el que se sitúa la cuadriga triunfal y la leyenda en el arquitrabe IMP.CAESAR (fig. 8) y, especialmente, la Victoria llevando una corona triunfal, que será la imagen más difundida en el Imperio. En todos los casos mencionados, los anversos de las monedas representan la efigie de Augusto sin leyenda alguna. Como vencedor definitivo en las luchas por el poder no necesita reforzar su efigie con leyendas. Su triunfo es definitivo.

1

2

3

4

5

6

...la moneda como campo iconográfico y lugar de presentación de todo un mundo de mensajes y significados

Estas fiestas aparecen con frecuencia en los denarios e, incluso, algunos se acuñaron expresamente para su financiación. Una vez acabado un banquete especialmente generoso, la moneda acuñada por ese motivo recordaría su celebración durante mucho tiempo después

TRADICIÓN FESTIVA

Al margen de las luchas políticas unas veces, pero firmemente impregnadas por ellas en otras ocasiones, se representan en los denarios romanos de finales de la República referencias a temas y acontecimientos de especial relevancia para los ciudadanos romanos. Entre estos temas, podemos señalar dos de gran interés, por cuanto reflejan tradiciones y costumbres de la época. En este sentido, se debe subrayar que los romanos fueron en su origen una sociedad de campesinos y que la mayoría de las tradiciones festivas de la República tardía se remontaban a los cultos ancestrales del mundo agrario relacionados con los días de cosecha, la fertilidad de la tierra o la abundancia. La conservación de estas tradiciones era una responsabilidad del Senado, que organizaba banquetes, juegos y otros ritos para mantener viva la memoria de los ciudadanos. Estos actos eran financiados por los miembros más poderosos de la sociedad romana y, de esta manera, la fortuna de unos pocos era redistribuida, en parte, al conjunto de la comunidad.

Estas fiestas aparecen con frecuencia en los denarios e, incluso, algunos se acuñan expresamente para su financiación. Una vez acabado un banquete especialmente generoso, la moneda acuñada por ese motivo recordaría su celebración durante mucho tiempo después. No sólo quedaría el recuerdo del agasajo, también quedaría grabada la memoria del contribuyente que había obsequiado a sus conciudadanos y, sin duda, el prestigio obtenido por esa generosidad marcaría en el futuro su destino político. Entre los denarios del Museo de Linares encontramos, por ejemplo, referencias a festividades dedicadas a Ceres (fig. 9) como la que se observa en uno acuñado por C. Memmius (56 a.C.), en el que ésta aparece sentada con antorcha, espiga y serpiente, con la leyenda MEMIVS AED CEREALIA PREIMVS FECIT, que alude a los *Ludi Cereales.* Estos juegos anuales tenían lugar entre los días 12 y 19 de abril y eran organizados por los ediles plebeyos en conmemoración del regreso de Proserpina a la tierra, tras pasar seis meses en el infierno con Plutón. Se trataba, por tanto, de la fiesta de la primavera, cuando se celebraba el retorno de la vegetación.

Otra de las fiestas que podemos identificar entre los denarios del Museo de Linares es la de los LVDOS SAECULARES, desarrollados una vez cada siglo, o la de LVDI PLEBEII, que acontecía entre los días 4 y 17 de noviembre. La primera aparece representada en una moneda acuñada por M.Sanquinius (17 a. C.), en cuyo reverso podemos ver un sacerdote con larga túnica y casco con dos plumas que porta un *caduceo* y un escudo redondo con dibujo del cometa juliano (fig. 10). Corresponde a un sacerdote-pastor, institución muy antigua en Roma, que tenía asignada la custodia de los escudos sagrados conservados en el templo de Marte. En esta acuñación Augusto, definitivamente asentado en el poder, aprovecha la celebración de esta festividad para otorgarle un carácter astral, introduciendo el cometa aparecido durante los funerales de César y que le ayudó a justificar, entre otros motivos, la divinización de éste y, de modo indirecto, asentar su propia naturaleza divina, pues se presenta como “HIJO DEL DIVINO”.

TRADICIÓN GLORIOSA

Junto con las festividades, también determinados acontecimientos en la vida de la ciudad eran representados y conmemorados en las emisiones monetales. En particular, los ciudadanos romanos acogían con agrado las imágenes relativas a hazañas o hechos gloriosos del pasado de la República. El mantenimiento de esta memoria común era necesario en una época marcada por las turbulencias políticas y los enfrentamientos civiles. No obstante, cualquier celebración tenía, como en la actualidad, siempre una clave de lectura política. Sin duda, el promotor de la misma obtiene una ventaja asociando su nombre y su propaganda a estos eventos gloriosos del pasado.

Este propósito se observa en muchas acuñaciones de moneda que adoptan como motivos algunos de estos acontecimientos, tales como la

7

8

9

10

11

12

Junto con las festividades, también determinados acontecimientos en la vida de la ciudad eran representados y conmemorados en las emisiones monetales. En particular, los ciudadanos romanos acogían con agrado las imágenes relativas a hazañas o hechos gloriosos del pasado de la República

elección del primer cónsul de la República, los repartos de tierras entre la plebe urbana o los veteranos del ejército, que constituyeron siempre una reivindicación de los ciudadanos más desfavorecidos, las victorias sobre los pueblos vecinos o las llamadas guerras serviles, que consistieron en el aplastamiento de las revueltas de los esclavos contra sus amos.

El uso de ese tipo de conmemoraciones resulta especialmente abundante en los años centrales del siglo I a.C. Éste es el caso de denarios acuñados por Marcus Arrius Secundus (41 a.C.), donde se representa una imagen de los *dona militia* (corona laureada), asta pura (lanza sin punta de hierro) y *phalerae* (placas de decoración militar hechas en metales preciosos o en marfil, sobre las que se grababan diversos símbolos) a modo de condecoraciones (fig. 11). Con esta imagen, Arrius Secundus recuerda en esta moneda las recompensas que Roma otorga a su padre, el pretor Q. Arrius, por evitar que la república fuera reducida a la esclavitud al vencer a Crixus, seguidor de Espartaco en el años 72 a.C. en el curso de la llamada guerra servil.

Un caso similar se encuentra en un denario acuñado por C. Coelius Caldus (51 a.C.). En su anverso, encontramos la efigie de C. Coelius Caldus, abuelo del monetal, con la imagen de un vexilium (fig. 12). Este estandarte lleva la inscripción HIS(pania) como referencia a sus victorias en España, donde fue procónsul, en el 98 a.C. En el reverso, aparece un lecho de madera preparado para el baquete divino. Sobre éste, una figura sentada y a cada lado un triunfo. Delante está inscrito: L.CALDVS VIVIR (septemvir) EPVL (orum). Evoca al padre del monetal, que formaba parte de un colegio de siete sacerdotes encargado de organizar los banquetes ofrecidos a los dioses. A la izquierda, se lee C.CALDVS. A la derecha, IMP(erator) A(ugur) X (decemvir), evocación a su tío. Debajo, el nombre del monetal CALDVS III VIR. Con esta moneda, se alude a un acontecimiento importante para esta familia de la nobleza romana, la victoria en Hispania del procónsul Coelius Caldos (fig. 12).

En definitiva, los temas que se han extraído de este pequeño conjunto de piezas no dejan de ser una muestra de la información que las monedas ofrecen para el estudio de la historia y la sociedad romana. Se debe hacer hincapié en que cada una de las imágenes mencionadas, como también la moneda en general, especialmente la romana de los siglos II a.C. a I. d.C., nos permiten realizar varias lecturas, conteniendo, por tanto, diversas claves y variadas informaciones sobre la antigua Roma, programas políticos, la nueva sociedad impuesta por Augusto, el papel de la religión, la representación de Roma victoriosa ante sus ciudadanos y ante los vencidos, y otros muchos temas.

La moneda funcionó, en palabras de Christine PÉREZ (1989, 67-68), como “soporte de un discurso en imágenes, que difunde ideas, valores, modos de pensar o lenguajes. Es un fenómeno ante todo social, un agente activo de evolución cultural... Las imágenes grabadas en las monedas producen un discurso simbólico tan rico y tan preciso que puede ser entendido como una condensación de civilización. La mutación que se opera de valores republicanos tradicionales en valores imperiales es el fruto de un proceso complejo de innovación pero, sobre todo, y al mismo tiempo, de reactualización de elementos y de instituciones transmitidas desde el comienzo de la historia de Roma, y Augusto utiliza los mismos símbolos republicanos para aparecer como el “restaurador” y continuador de dichas instituciones”.

Transmitir, como en el caso de estas monedas y esta exposición, la carga informativa de los objetos arqueológicos es un reto importante al que nos podemos enfrentar desde los museos, ya que consideramos que permitirá, con el tiempo, un mejor y mayor aprecio de nuestro patrimonio arqueológico y una progresiva sensibilización sobre la necesidad de su conservación.

BIBLIOGRAFÍA

- 1985 HÖLSCHER, Tonio, recogido en ZANKER, Paul, 1992.
- 1989 PEREZ, Christine: "La monnaie de Rome a la fin de la Republique. Un discours en images". *Collections numismatiques*. Editions Errance, Paris.
- 1989 CHAVES, Francisca: "Tesoros de monedas inéditos ocultados en la Bética durante la República Romana II: Linares y cortijo de los Cosmes”. En *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*. Madrid.
- 1996 CHAVES, Francisca: *Los Tesoros en el sur de Hispania. Conjuntos de denarios y de objetos de plata durante los siglos II y I a.C.* Ed. Fundación el Monte. Sevilla.
- 1992 ZANKER, Paul: *Augusto y el poder de las imágenes*. Ed. Alianza Forma, Madrid.
- 1996 ALFARO, Carmen: *La moneda algo más que dinero*. Ed. MAN (Ministerio de Cultura) Ayuntamiento de Leganés. Madrid.

LA AMAZONA DE ASTIGI Y LAS CIRCUNSTANCIAS DE SU HALLAZGO

Ana Romo Salas
Arqueóloga. Directora de la excavación de la Plaza de España de Écija (Sevilla)

El 7 de febrero de 2002, en las excavaciones arqueológicas de las termas de la *Colonia Firma Astigi*, ubicadas en la actual Plaza Mayor de Écija (Sevilla)[1], tiene lugar la aparición de una de las piezas escultóricas más emblemática surgida en los últimos tiempos: se trata de la Amazona Astigitana, una escultura en mármol blanco, de tamaño mayor que el natural y que ha llegado hasta nosotros en condiciones óptimas de conservación.

Su descubrimiento tiene lugar en el proceso de excavación de la *natatio* del frigidario, ámbito que se nos había manifestado ya en la campaña de 1998 como un contenedor arqueológico excepcional, haciéndonos partícipes del gran potencial de su contenido escultórico al aparecer, entre otros fragmentos marmóreos, el soberbio pie de bronce dorado, perteneciente muy posiblemente a una estatua de culto imperial, de escala mayor que el natural y muy posiblemente importado de talleres foráneos[2].

Es concretamente junto a las escalinatas occidentales de esta piscina donde se detecta la escultura femenina, depositada al pie de éstas y rodeada de pesados sillares, cornisas monumentales y grandes epígrafes, que la cubrían en su totalidad sin dañarla. Este hecho, unido a otras características del

La Amazona Astigitana. Estado actual
Fotografía: M. Pijuán

Descubrimiento de la Amazona en la *natatio* de las termas

Detalle de la Amazona *in situ*
Fotografías: A. Romo

depósito nos inclinan a pensar que se trata de una ocultación intencionada.

La escultura se encontraba descansando sobre su espalda, con los pies, el plinto y parte del pilar de apoyo desgajados en una segunda pieza, aunque situada casi en conexión anatómica con el tronco principal, por lo que debió fracturarse al ser descendida hacia el interior[3]. La Amazona se encuentra pues completa, con fracturas a la altura de los tobillos, antebrazo izquierdo y muñecas, faltándole tan sólo algunas falanges de sus manos[4].

Es una imponente escultura femenina, de dos metros de altura, tallada en mármol blanco de fina veta micácea. En pie y en actitud indolente, apoya el brazo izquierdo sobre un pequeño pilar moldurado, mientras eleva el derecho hasta rozar la nuca, dejando al descubierto una herida junto a su costado. Viste chitón corto de acentuados pliegues y levemente jaspeado, doblemente anudado a la cintura y con un ajuste que deja apreciar los remaches metálicos de su original. Su rostro, de suaves facciones, expresión serena y atemporal, queda enmarcado por un cabello ondulado, con la clásica raya central, y recogido trasero. Su evidente naturalismo nos manifiesta, una vez más, la excepcional calidad de la labra.

La temática clásica, la fidelidad al original y la excelente calidad técnica colocan a esta talla en la línea de la más clásica estatuaria ideal griega, así como ciertas características, como la falta de pulimento de su superficie

Como característica poco habitual, prueba de su magnífica conservación, la escultura presenta restos de cromatismo rojo en el cabello, ojos, cíngulo, bordes del chitón, cintas de los tobillos y en el pilar de apoyo. Dado que este rasgo es compartido por otras piezas aparecidas junto a la Amazona, aunque de distinto soporte marmóreo e inferior calidad técnica, apreciamos que no debe ser un rasgo de taller sino, muy probablemente, aplicado con posterioridad, ya en su destino termal.

La temática clásica, la fidelidad al original y la excelente calidad técnica colocan a esta talla en la línea de la más clásica estatuaria ideal griega, así como ciertas características, como la falta de pulimento de su superficie. No obstante, detalles técnicos, como los puntos de trépano en la comisura de los labios, las finas oquedades nasales o el vaciado de los intersticios del chitón, nos hacen pensar en una fecha de la segunda mitad del s. I d.C. o inicios del s. II para la ejecución de esta soberbia copia, muy posiblemente pieza importada.

El modelo astigitano corresponde a la denominada Amazona tipo *Sciarra o Lansdowne*, de la que existen otras tres copias conocidas: la de aparición más temprana fue la adquirida por el Cardenal Del Monte en 1628, encontrada probablemente en los jardines de Salustio y, tras su estancia en el Palacio Barberini, pasó a engrosar los fondos de la *Glyptoteca* de Copenhagen. En 1868, aparece otra copia, muy próxima a la anterior, junto al Quirinal, y en 1869 pasará al *Staatliche Museen* de Berlín, donde podemos apreciarla en la actualidad.

La última copia, en mejores condiciones de conservación que las anteriores, será donada por Rockefeller al *Metropolitan Museum* de Nueva York.

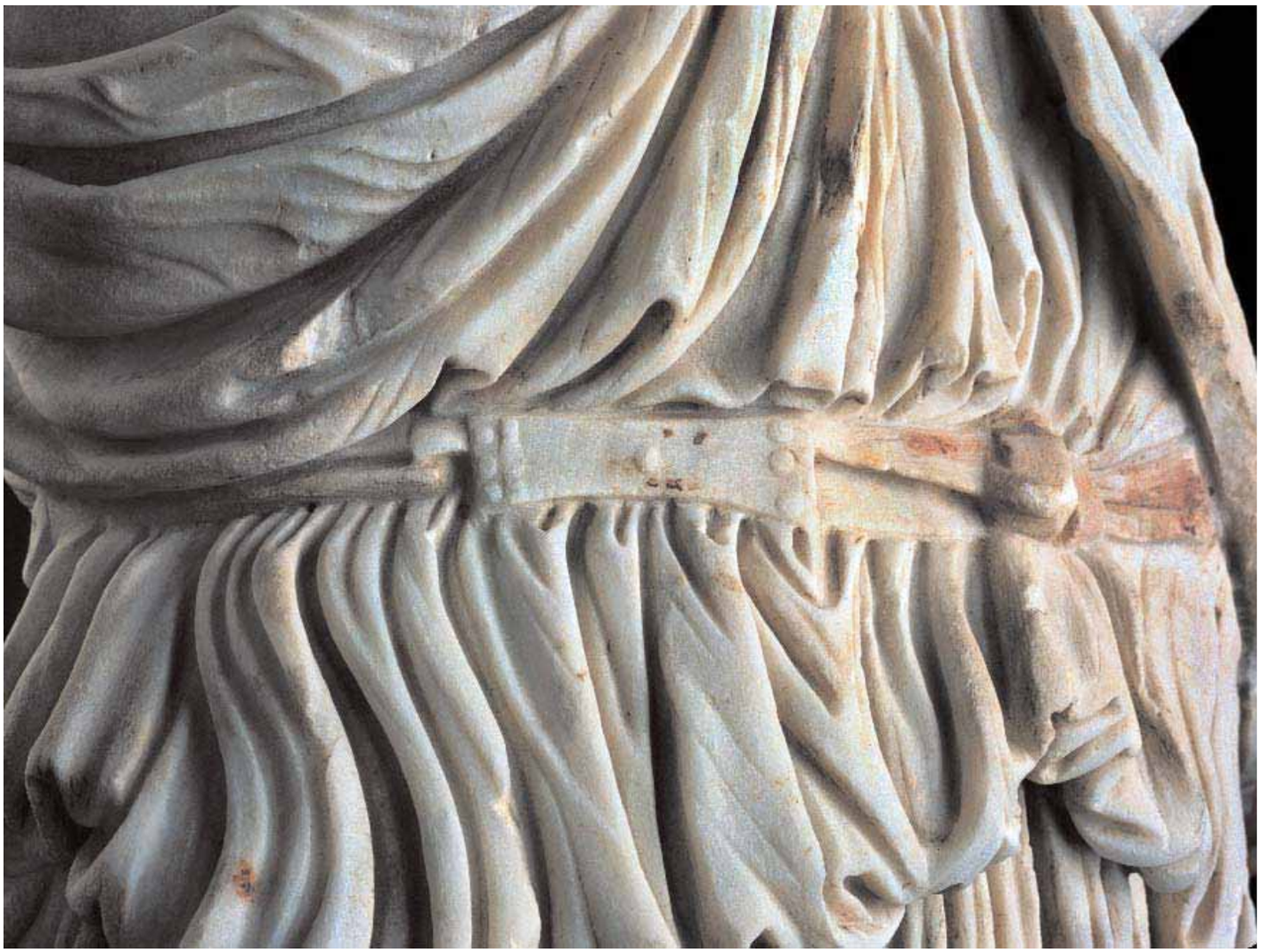
Existen otros dos prototipos de esta iconografía correspondientes a la estilística clásica del tercer cuarto del s. V a.C.: uno sería la Amazona *Mattei*, a la que podemos contemplar, entre otros lugares, en los Museos Vaticanos, y otro, la dórica del Museo Capitolino. Estas tres versiones han hecho pensar en la verosimilitud del pasaje de Plinio, donde se nos narra el denominado concurso de las amazonas, prueba organizada con objeto de rehacer el *Artemision* de Éfeso y su encargo a los mejores escultores del momento: Polícleto, Fidias, Crésilas y Fradmón, entre los que vence el primero, tras hacerse necesaria una segunda vuelta de votaciones por elegir todos su propio trabajo. En la actualidad, la crítica especializada relaciona a la Amazona *Sciarra* con las características de este escultor[5].

Al aparecer contextualizada estratigráficamente en el seno de una intervención arqueológica actual, nos brinda la oportunidad de poder interpretar unos sucesos históricos que rara vez podemos aprehender de la secuencia de estos imponentes archivos que son los yacimientos

Pero la insigne astigitana no es sólo significativa por la calidad de la talla, su imponente porte o por la fidelidad a los originales griegos, sino porque, al aparecer contextualizada estratigráficamente en el seno de una intervención arqueológica actual, nos brinda la oportunidad de poder interpretar unos sucesos históricos que rara vez podemos aprehender de la secuencia de estos imponentes archivos que son los yacimientos.

Si bien la gran estatuaria ideal fue realizada para representar los conceptos del imperio en las áreas sacras y espacios públicos, en raras ocasiones las esculturas que alojan nuestros museos han podido ser relacionadas con sus contextos originales. La antigüedad de los hallazgos, los variados procesos postdeposicionales, que pueden alterar su ubicación primaria, son casi siempre los responsables de esta falta de información.

La Amazona de Écija aparece en las termas del foro y en un sector aledaño a la palestra, espacio al aire libre idóneo para la exhibición de este tipo de esculturas[6]. Pero su temática y los otros ejemplares que la acompañan son claves a la hora de decidir si éste fue su destino en la colonia. Como decíamos, numerosos han sido los vestigios escultóricos exhumados, pero reparemos ahora en aquellos que por su similitud

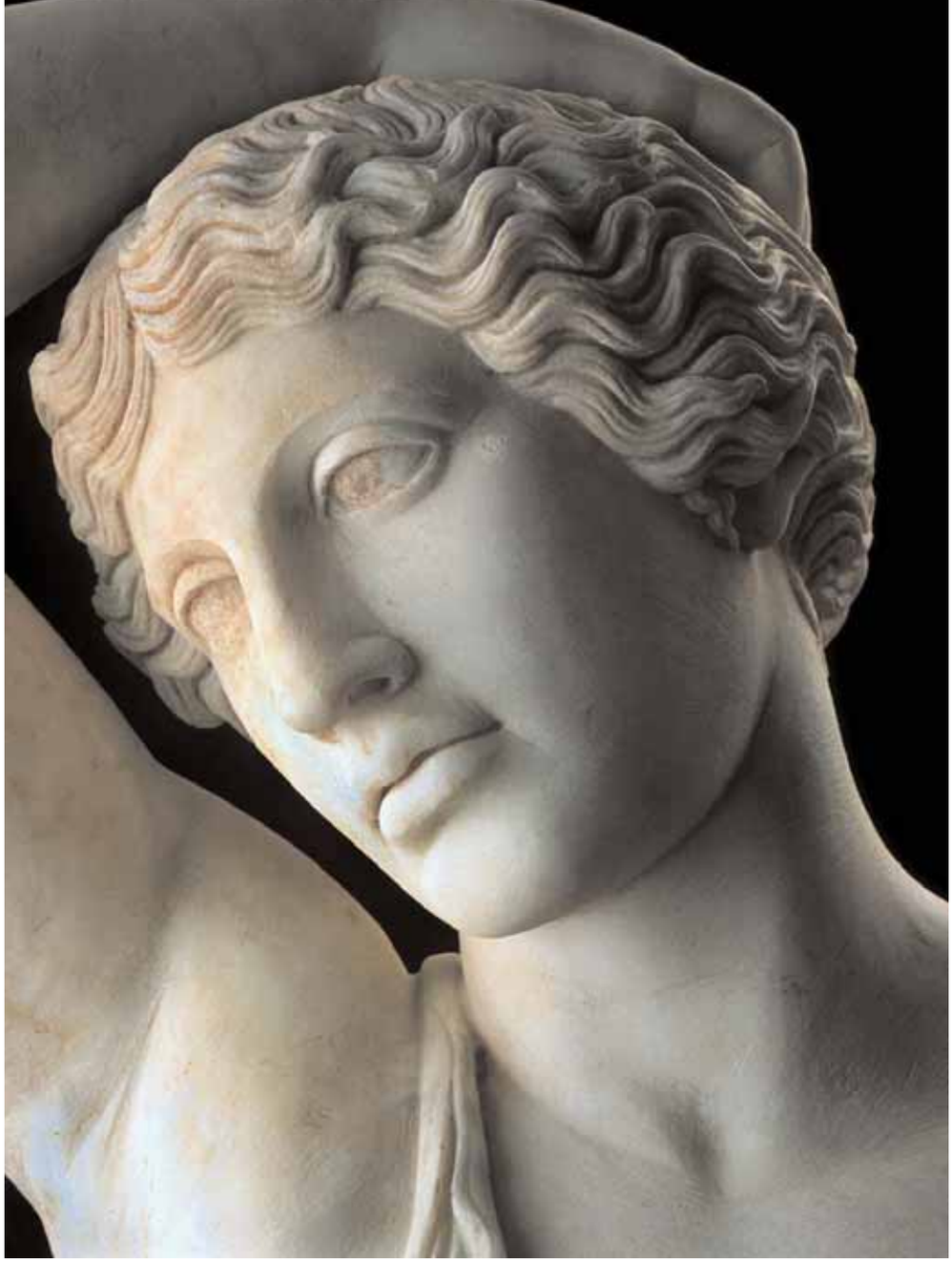


Detalle del cinturón
Fotografía: M. Pijuán

estilística, su inspiración en los modelos clásicos y su homogénea temática nos hacen vincularlos al propio conjunto termal. En efecto, el torso de mármol aparecido, de escala igual al natural y con un estudio anatómico de gran destreza, corresponde a un atleta desnudo[7], al igual que las piernas masculinas apoyadas sobre vástago arbóreo[8]. Estas figuras y la propia Amazona, representación femenina de la lucha heroica, encajan perfectamente en estos espacios termales consagrados al ejercicio y a la actividad deportiva, fijando las piezas a un radio muy escueto de donde fueron descubiertas.

Pero ¿qué llevó a estas esculturas a su destino en la *natatio*? Durante todo el altoimperio, la ciudad continuó próspera gracias a su potencial agrícola basado en las

El modelo astigitano corresponde a la denominada Amazona tipo *Sciarra* o *Lansdowne*, de la que existen otras tres copias conocidas



Detalle del rostro
Fotografía: M. Pijuán

exportaciones olearias, lo que favoreció la construcción de costosos edificios marmorizados y los aportes epigráficos y escultóricos de los que tenemos constancia. No obstante, a partir del s. III, comenzamos a ver ciertos detalles que nos indican el inicio de problemas en la preeminencia de lo público o, lo que es lo mismo, se produce una cierta relajación de la disciplina institucional, evidenciada en la intervención arqueológica de la Plaza de España, por la apropiación de calzadas por parte de las lujosas *domus* del entorno termal.

Es concretamente en el s. IV d.C.[9] cuando se producen los acontecimientos que van a conducir los restos hasta la estructura hidráulica donde los encontramos. Las atléticas esculturas no se hallan aisladas, sino que junto a ellas se depositaron fragmentos menores correspondientes al menos a una docena de esculturas: manos, dedos, senos, grebas, etc., así como casi un centenar de epígrafes y toneladas de elementos marmóreos procedentes de edificios de variada escala y cronología, que en parte debieron provenir del foro[10] o del entorno próximo.

Si estos fragmentos escultóricos fueron agrupados y depositados conjuntamente, no debió existir un lapso temporal demasiado amplio desde que se generaron, es decir, el momento en que se producen estas

destrucciones, ya que en caso contrario se hubiesen dispersado y perdido. Si descartamos un episodio natural, pensamos que debió de haber un movimiento iconoclasta en la ciudad responsable de la producción de estos desmantelamientos, y que afectó eminentemente a los lugares públicos.

Si analizamos la situación del entorno, este siglo corresponde a una época convulsa, caracterizada por cambios políticos y sociales que van a tener su revulsivo en el mundo de las mentalidades. La nueva religión, el Cristianismo, se va imponiendo con fuerza y el final del politeísmo clásico toca a su fin. A principios de este siglo, en torno al 309, se celebra el *Concilio de Iliberris* (Granada), donde nos consta que asiste Barbatus, representante del obispado astigitano. Aquí se prohibirá taxativamente la idolatría y se abogará por la eliminación de imágenes, incluso en los nuevos lugares de culto[11]. Es este marco inestable, de horizontes mentales poco definidos, el contexto idóneo para una revuelta pública, tras la cual algunos romanos viejos ocultaron uno de los pocos iconos que debió quedar en pie, resguardándolo con celo en el fondo de unas termas que, como otros establecimientos públicos, habían caído en desuso, quizás por imperativo de las nuevas corrientes.

En la actualidad, y tras diecisiete siglos de anonimato, la azarosa vida de esta escultura inicia ahora una nueva andadura en el Museo Histórico Municipal de Écija, donde podemos visitarla, acompañada de una selección de piezas escultóricas y elementos arquitectónicos detectados en las termas, y que vienen a mostrarnos el rico contexto decorativo al que llegaron estas ciudades altoimperiales de la Bética.

Tres perspectivas de la escultura
Fotografías: M. Pijuán

En la actualidad, y tras diecisiete siglos de anonimato, la azarosa vida de esta escultura inicia ahora una nueva andadura en el Museo Histórico Municipal de Écija

Detalles de la Amazona de Écija
Fotografías: M. Pijuán

Notas

1. Romo, A. (2002). "Las termas del Foro de la *Colonia Firma Astigi* (Écija, Sevilla)". *Romula* 1. Sevilla, 151-174. Ana Romo Salas, "Recent excavations and sculptural finds in the colony Astigi (Baetica)", *Journal Roman Archaeology* (en prensa).

2. Romo, A. *et alii.* (2001). "De las termas a la mackbara. Intervención arqueológica en la Plaza de España de Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía. III. 1998*, Sevilla, 979-996.

3. La Amazona (Nº Invent. 8041-197), pesa unos 800 Kg; descenderla de forma manual a través de los cinco escalones que separan la superficie del fondo de la *natatio* no debió ser empresa fácil.

4. En el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico se ha procedido a su reintegración, siendo la restauradora Ana Bouzas la responsable de este proceso.

5. Berns, C. (2002), *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, Berlín, 129 ss., nº 28.

6. Recordemos el *Apoxiomeno* de las Termas de Agripa o el *Doríforo* de la palestra pompeyana.

7. Nº Invent. 8045-330.

8. Nº Invent. 8041-342.

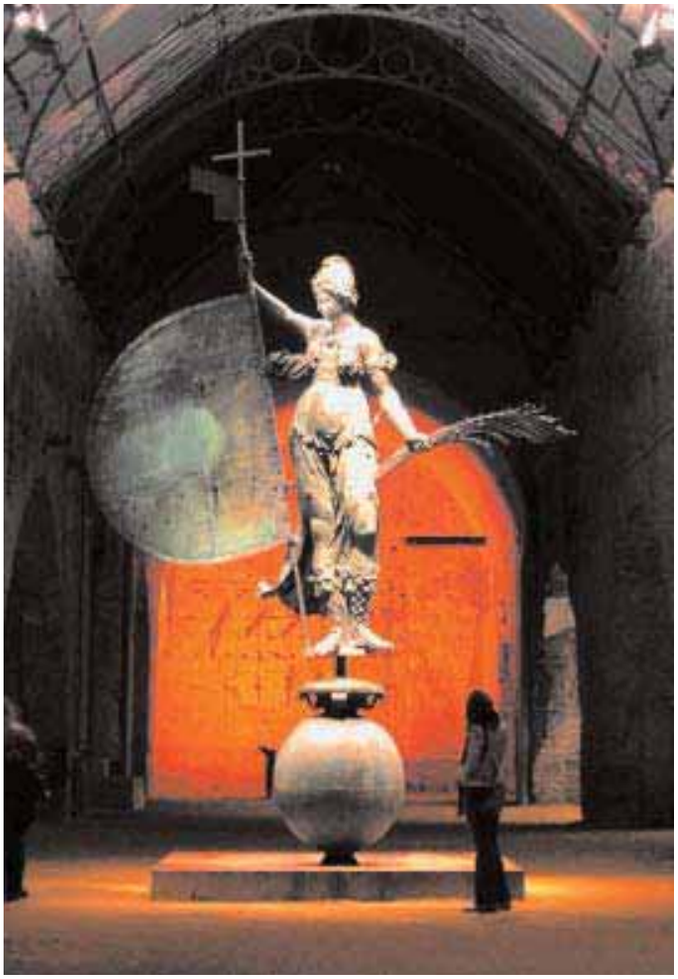
9. Según nos informan las importaciones de cerámicas africanas por las que podemos datar los contextos.

10. En los antiguos edificios que rodean la Plaza de España se encontraron plintos que hacen referencia a la donación de estatuas de plata, dedicadas a la Piedad, *Pantheus* o *Bonus Eventus*, todos ellos relacionados con el culto imperial y por tanto procedentes del foro. A este contexto atribuimos también el soberbio pie de bronce detectado en la intervención de 1998.

11. Vives, J. (1963), *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid, 1-15.

EL GIRALDILLO EN LAS ATARAZANAS

Marta García de Casasola Gómez
Enrique Larive López
Fernando Pérez Blanco
Arquitectos



Fotografías: Eugenio Fernández Ruiz y los autores

Exponer El Giraldillo en las Reales Atarazanas de Sevilla suponía enfrentarnos a la exhibición de una pieza de gran contenido simbólico en la ciudad, así como hacerlo en un espacio anclado también en la memoria histórica pasada y reciente de sus habitantes.

La complejidad de esta muestra se basaba en la posibilidad de conjugar la singularidad de pieza y espacio, un reto y una oportunidad deseada en cualquier proyecto expositivo. A esto se unía la gran expectación que iba a despertar y que se refleja en las 80.000 personas que visitaron esta exposición en un periodo relativamente corto de tiempo: del 22 de octubre de 2003 al 6 de enero de 2004.

PROGRAMA

Al objetivo principal de exponer El Giraldillo, le acompañaba el interés por explicar el proceso de restauración, una labor que se realizó a través de paneles explicativos. La exposición se completaba con una tienda, en la que se ofrecía al público asistente diferentes productos relacionados con la muestra.

Contábamos además con la estructura interna de 1770, objeto fundamental a la hora de entender la intervención: *El Giraldillo vuelve a GIRAR más seguro que nunca gracias a una nueva estructura interna realizada en acero inoxidable*.

El Giraldillo vuelve a GIRAR más seguro que nunca gracias a una nueva estructura interna realizada en acero inoxidable

LOS ESPACIOS

Entendimos, antes que nada, que en las Reales Atarazanas los espacios estaban generados, que de nada serviría aislarse o pretender dominarlos. En todo caso, había que mostrarlos, generar acentos, inducir recorridos.

La luz natural durante las horas del día y el movimiento de los visitantes se encargaron de moldear y transformar el lugar. La alternancia de naves abiertas y cerradas que conforman el edificio genera una sucesión de espacios longitudinales, a modo de bandas de luz y sombra, con una marcada direccionalidad. En este sentido, era necesario potenciar visuales transversales que invitaran al recorrido.

La posibilidad de recorrer Atarazanas era una oportunidad que no debíamos dejar pasar.

Se propuso, además, ampliar la zona actualmente visitable y eliminar la llamada Sala de la Muralla (espacio acotado para exposiciones temporales), situada de forma que impedía la percepción total del edificio. Así, disponíamos de mayor superficie y los elementos de la exposición podían distribuirse y pautar la visita.

LA INTERVENCIÓN

El público debía invadir las Atarazanas, recorrer los espacios, pasear, moverse. Había que conducir sin guiar el recorrido.

La pieza de acceso, una gran superficie de chapa de acero negro, presentaba la exposición a la vez que nos presentaba Atarazanas. De esta forma, se mantenía la exposición permanente sobre el edificio, el visitante podía conocer las intervenciones llevadas a cabo, los estudios arqueológicos, etc.

Se organizaron entonces tres grandes sectores temáticos distribuidos por el edificio, donde los elementos allí dispuestos generaban una relación visual con los demás sectores, conformando un conjunto de piezas claramente identificables que pautaban e inducían el movimiento.

Estas piezas eran a su vez fuente de luz y por ello se situaron bajo las naves abovedadas.

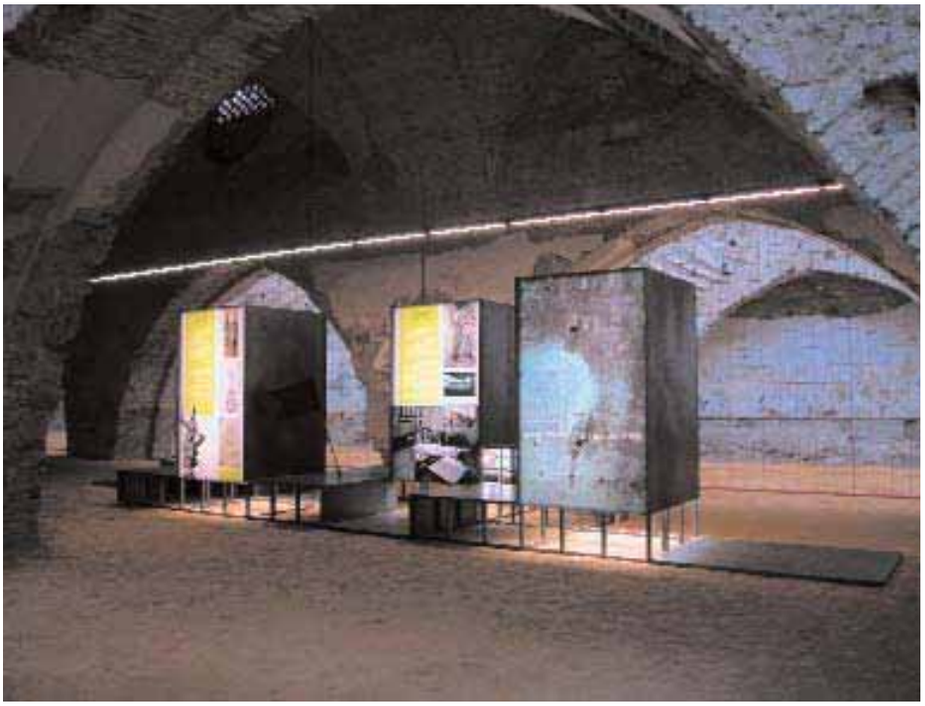
Colocadas en forma exenta, se leían como elementos ajenos al lugar y para eso se optó por una estructura metálica reticular, revestida con chapa de acero negro plegada, cuya forma se moldeaba siendo soporte de los objetos que se mostraban.

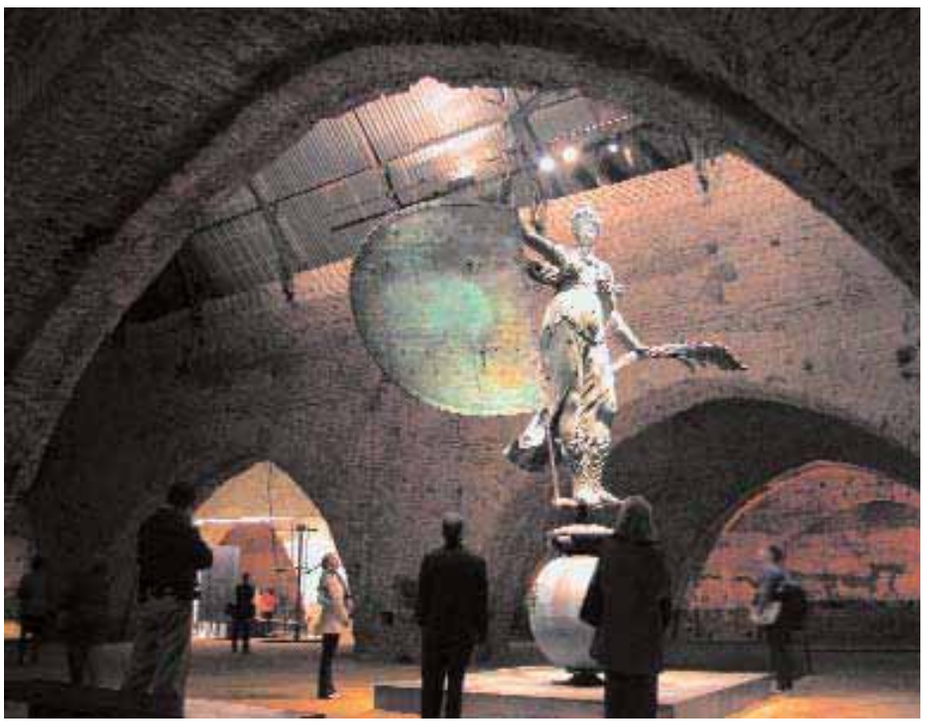
En los expositores, los pliegues de la chapa generaban dos bandas que contenían prismas de luz, soporte de los paneles, que transmitían la información al visitante, y generaban superficies sobre las que exponer otros objetos. En la tienda estas bandas contenían vitrinas, mostradores, bancos, carteles y otros.

Todo fue resuelto con acero y policarbonato, opaco/translúcido. Dos únicos materiales que contrastan y a la vez se complementan con lo existente para resolver toda la intervención.

Con la ubicación de El Giraldillo, pieza central de la exposición, se pretendía evitar la obviedad y, por eso, no estaba en el centro, no era ni el comienzo ni el final de la exposición. Era una pieza más en el recorrido, aunque sin duda la pieza singular.





El público debía invadir las Atarazanas, recorrer los espacios, pasear, moverse. Había que conducir sin guiar el recorrido

La visita a la exposición durante la noche nos mostraba una sucesión de espacios diferentes. Cada uno de los objetos tenía iluminación propia, de forma que se generaban focos de atracción. El Giraldillo se iluminaba resolviendo un ejercicio en el que se delimitaba fondo y figura.

Así, el visitante recorría el espacio de Atarazanas, giraba alrededor de la pieza, se encontraba con los objetos que configuraban la exposición.

Así, el visitante se quedaba en Atarazanas, plaza pública en la que podíamos sentarnos a contemplar un fragmento de la historia de la ciudad.

Así, El Giraldillo, pieza central de la exposición, era a la vez la excusa para que Sevilla descubriera este magnífico espacio.

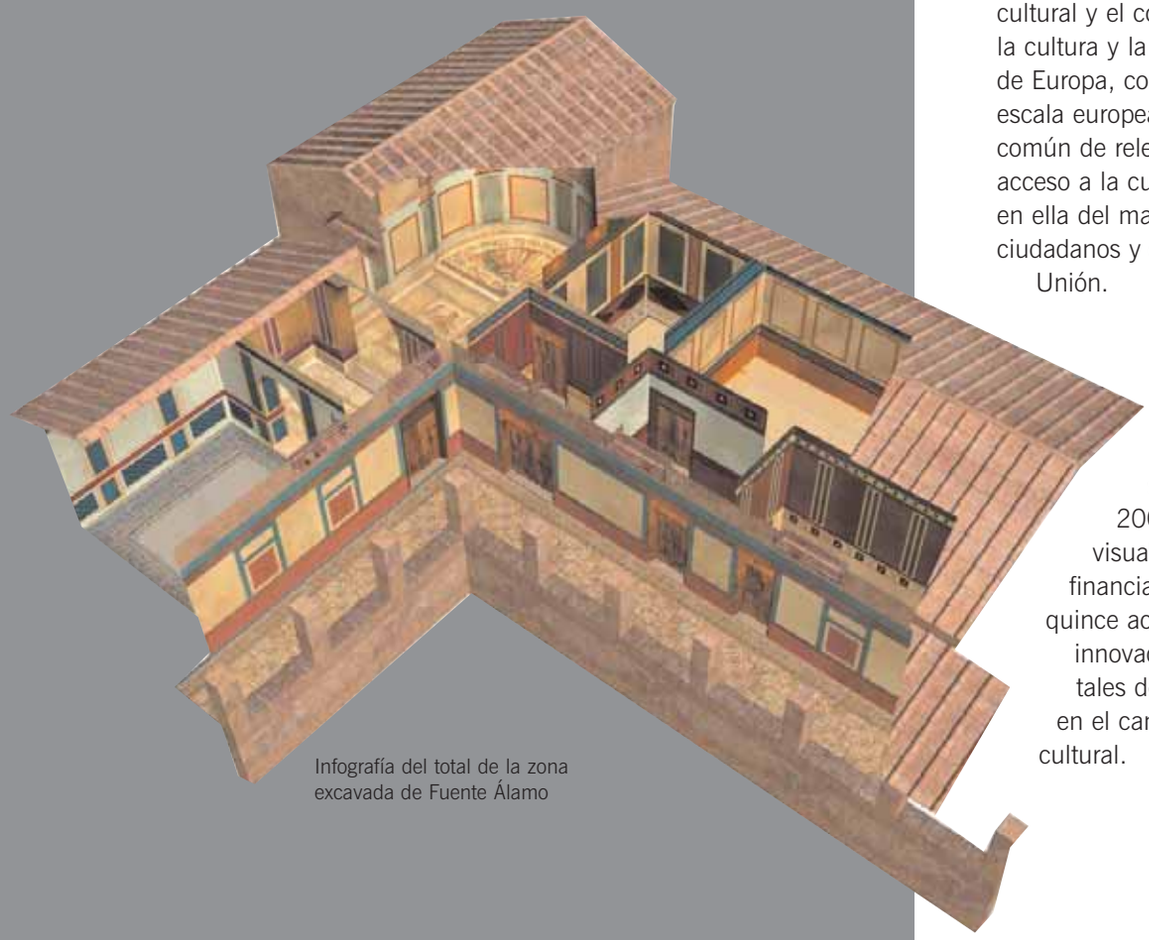
El público recuperaba El Giraldillo a través de Atarazanas / El público recuperaba Atarazanas a través de El Giraldillo: espacio público, contenedor de historia, lugar de encuentro, soporte de distintas actividades. Un espacio casi olvidado para la ciudad, hasta ahora. -

■ EL GIRALDILLO. Proceso de una restauración
22 de octubre - 6 de enero de 2004
Reales Atarazanas, C/ Temprado, 1. Sevilla

LOS CAMINOS DE PEREGRINUS. Patrimonio, ciudadanos y nuevas tecnologías

Manuel Delgado Torres[1]
Francisco Javier Ávila Casasola
Jorge Molina Lamothe
Sandra Martínez García

Póngase la capa y las sandalias de Peregrinus "El Caminante" y descubra las raíces comunes de nuestra herencia europea www.peregrinus.org

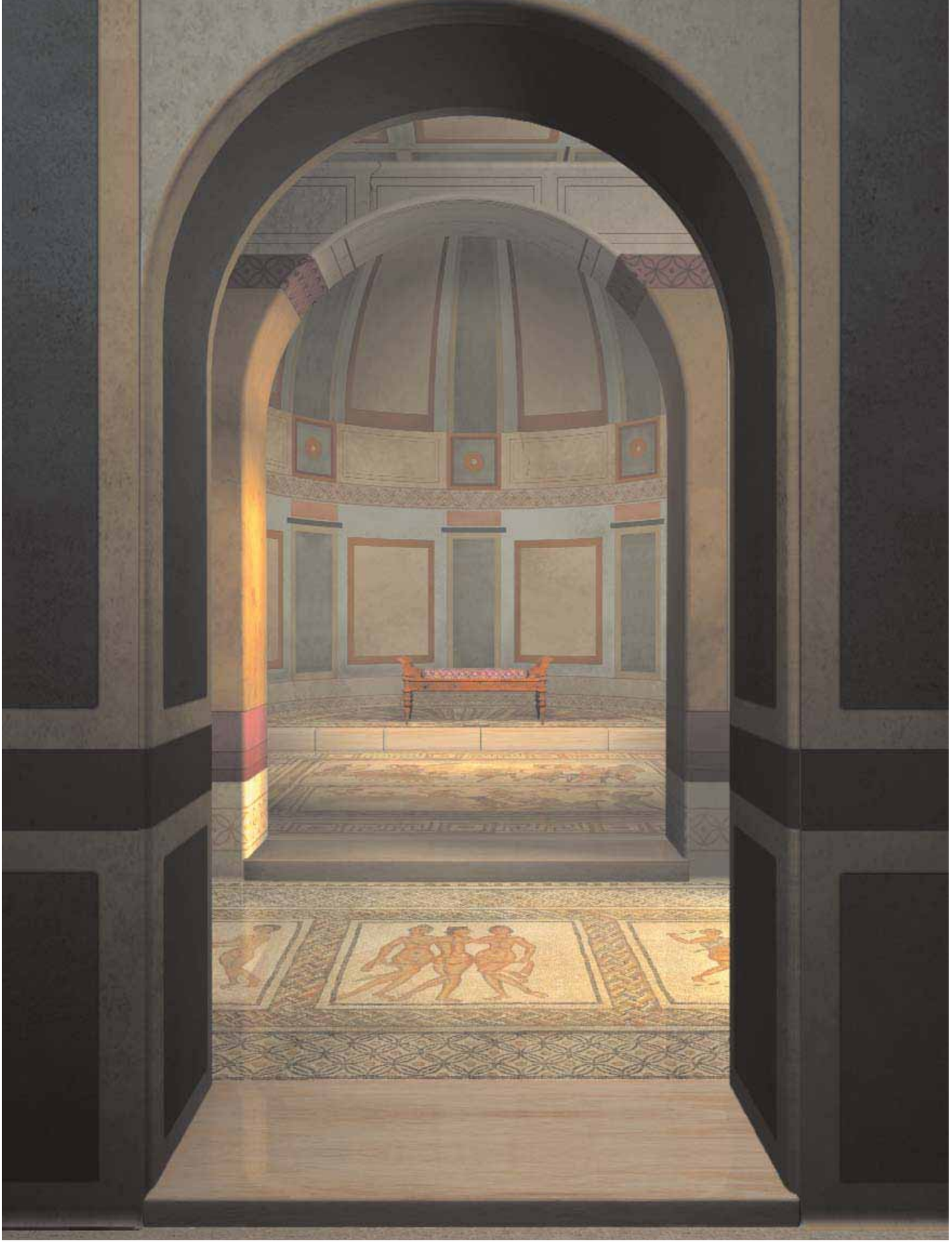


Infografía del total de la zona excavada de Fuente Álamo

En agosto de 2001, la Comisión Europea publicaba la convocatoria de propuestas para el año 2002 del Programa Cultura 2000. Se pretende contribuir a la valorización de un espacio cultural común a los pueblos de Europa, favoreciendo la cooperación entre los creadores, los operadores culturales, los promotores privados y públicos y las instituciones culturales de los estados miembros.

Básicamente, tiene como objetivos generales, en lo que respecta al patrimonio, el fomento del diálogo cultural y el conocimiento mutuo de la cultura y la historia de los pueblos de Europa, compartir y destacar, a escala europea, el patrimonio cultural común de relevancia y mejorar el acceso a la cultura y la participación en ella del mayor número posible de ciudadanos y ciudadanas de la Unión.

A pesar de que la convocatoria establecía que el sector principal que se abordaba en el 2002 sería el de las artes visuales, las bases preveían financiar aproximadamente quince acciones específicas, innovadoras y/o experimentales de un año de duración en el campo del patrimonio cultural.



Vista del mosaico de Las Tres Gracias.
Fuente Álamo

En 1999, la Delegación de Patrimonio del Ayuntamiento de Puente Genil redactaba y ponía en marcha un plan, denominado Astapa, de valorización del patrimonio local, que sentaba las bases para un acercamiento distinto y un acceso generalizado de la población a los restos más notables, tangibles o no, de su pasado.

Se trataba de dar una "vuelta de tuerca" a la consideración que desde la ciudadanía se tiene del patrimonio, para hacerlo accesible, en definitiva, situarlo más allá de los círculos eruditos o científicos en los que la mayor parte de las veces se desenvuelve. Devolver al conjunto de la ciudadanía, traducido, descifrado lo que todos consideramos que es suyo.

De la conjunción de ambos factores, nació el Proyecto Peregrinus, que combina tres aspectos básicos:

- Está dirigido al conjunto de los ciudadanos y ciudadanas.
- Utiliza de forma creativa las nuevas tecnologías.
- Combina tradición e innovación, vinculando el pasado y el futuro.

Pero antes, nos gustaría hacer algunas breves consideraciones sobre la aplicación a la arqueología y el patrimonio de las nuevas tecnologías y el amplio campo de actuación que a su calor se abre.

LA ARQUEOLOGÍA Y LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y LA COMUNICACIÓN

Queda fuera de toda duda el impacto que el uso de las nuevas tecnologías ha generado en todos los niveles, social, profesional, afectando incluso a nuestra vida cotidiana. Sin embargo, la tecnología no debe convertirse en un fin, más bien debe ser un medio, una herramienta capaz de implementar recursos fácilmente accesibles por la ciudadanía.

Peregrinus[2] significa "viajero", "trotamundos". Es el nombre de un ciudadano romano nacido en la zona del Rhin que erigió un altar en *Aquae Sulis*, ciudad de *Britannia*, como ofrenda de agradecimiento

Desgraciadamente, en España la aplicación de las nuevas tecnologías en el ámbito de la arqueología o en el más amplio del patrimonio cultural no ha hecho más que empezar. Aún así, las posibilidades que ofrecen las nuevas aplicaciones informáticas auguran un panorama esperanzador, abriendo nuevas perspectivas en la investigación, conservación y difusión del patrimonio cultural.

Si bien es cierto que desde hace algunos años vienen utilizándose en arqueología diversas herramientas informáticas, como el diseño asistido por ordenador, sistemas de información geográfica (SIG), bases de datos y distintos *software*, Peregrinus se centra en la utilización de la infografía (tratamiento de las imágenes digitales) y la reconstrucción en 3D (tratamiento de imágenes en tres dimensiones).

Su utilización nos ha permitido trabajar en dos direcciones. La primera hace referencia a cuestiones técnicas. El uso de esta tecnología permite que una vez formulada la hipótesis reconstructiva, ésta pueda cambiar al ritmo que avanzan las investigaciones, convirtiéndose así en un elemento de valiosa ayuda en los procesos de restauración o rehabilitación patrimoniales. La segunda dirección apunta hacia un aspecto fundamentalmente divulgativo. El hecho de que estas aplicaciones informáticas puedan producir y generar modelos de gran realidad, hace posible que personas ajenas al mundo de la arqueología puedan comprender lo que los investigadores tratan de difundir. De este modo, la infografía y la animación se convierten en un valioso instrumento pedagógico, de amplia aceptación y repercusión social, algo que la arqueología no puede ni debe obviar.

PROYECTO PEREGRINUS

Peregrinus[2] significa "viajero", "trotamundos". Es el nombre de un ciudadano romano nacido en la zona del Rhin que erigió un altar en *Aquae Sulis*, ciudad de *Britannia*, como ofrenda de agradecimiento. No sabemos adónde más viajó, pero sabemos que, como muchas otras gentes del Imperio Romano, podía moverse pacíficamente a través del mundo conocido como nunca antes podía hacerlo.

Como Peregrinus, hoy día los ciudadanos y ciudadanas de Europa también pueden viajar sin impedimentos alrededor de la Unión Europea y los países adyacentes. Como no sabemos adónde fue Peregrinus, podemos trasladarlo hasta

Se trataba, básicamente, de crear un itinerario virtual cultural a través de distintos yacimientos arqueológicos pertenecientes al amplio espectro cultural y cronológico que conocemos como Imperio Romano

donde nos lleve nuestra imaginación, sin fronteras de espacio y tiempo.

Se trataba, básicamente, de crear un itinerario virtual cultural a través de distintos yacimientos arqueológicos pertenecientes al amplio espectro cultural y cronológico que conocemos como Imperio Romano.

LOS CAMINOS DE PEREGRINUS

La búsqueda de socios, o caminos que recorriera Peregrinus, fue una de las tareas más arduas y complicadas en la confección de un proyecto de estas características. Los condicionantes eran grandes, pues debíamos encontrar socios con experiencia en el desarrollo de reconstrucciones por ordenador de sitios arqueológicos y/o socios que comenzaran a usar este tipo de tecnologías para incrementar el conocimiento del pasado. Finalmente, el *staff* de socios quedó configurado de la siguiente forma:

■ *Museo de los Baños Romanos, Bath, REINO UNIDO*: El Museo de los Baños Romanos de Bath es uno de los socios conceptuales del Proyecto Peregrinus. Ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad, alberga el mejor conjunto de termas romanas conservadas en Europa. Conocida en época romana como *Aquae Sulis*, fue una pequeña ciudad fundada cerca de la ribera del río Avon en el oeste de *Britannia* hacia mediados del siglo I d.C. Sus manantiales de agua caliente eran únicos en toda Britannia, guardados por la gran *diosa Sulis Minerva*. La ciudad se hizo famosa por su gran templo y baños termales, atrayendo visitantes de todo el Imperio. Peregrinus visitará este lugar y quizás tome un baño.

■ *Villa Romana de Fuente Álamo, Puente Genil, ESPAÑA*: Puente Genil coordinó a los socios originales y llevó a cabo la búsqueda de socios interesados. Es el lugar donde se encuentra la Villa Romana de Fuente Álamo, asentamiento del siglo IV d.C., que conserva mosaicos únicos en todo el Imperio. Peregrinus comprará aceite de oliva aquí.

■ *Ascoli Piceno, región de Marche, ITALIA:* Aquí existe una de las vías romanas mejor conservadas del Imperio. Peregrinus podría caminar por aquí, llevando su aceite de oliva y el *garum*.

■ *Museo Arqueológico Provincial, Alicante, ESPAÑA:* Lugar de la ciudad romana de *Lucentum* (Tossal de Manises) en un inmejorable estado de conservación. También se encuentra aquí la Illeta dels Banyets, lugar de interés arqueológico situado en la costa, con una piscifactoría de época romana. Esto significa que durante su viaje Peregrinus pudo venir aquí a pescar para hacer *garum*.

■ *Enna, Sicilia, ITALIA:* Villa Imperial del Casale en Piazza Armerina, Patrimonio de la Humanidad, constituye uno de los yacimientos arqueológicos más conocidos del mundo, reflejando el lujo y costumbres de una época. Peregrinus será un invitado aquí y nos hablará de la suntuosidad y hermosos mosaicos de esta villa.

Museo del Condado de Baranya, Peçs, HUNGRÍA: como país de próxima incorporación a la U.E. mira hacia el futuro de una mayor integración europea. Lugar de la antigua *Sopianae* en la provincia romana de *Panonia*, los decorativos frescos de sus catacumbas romanas han contribuido a su declaración como ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. La participación de Peçs asegura una amplia difusión para los viajes de Peregrinus.

www.peregrinus.org

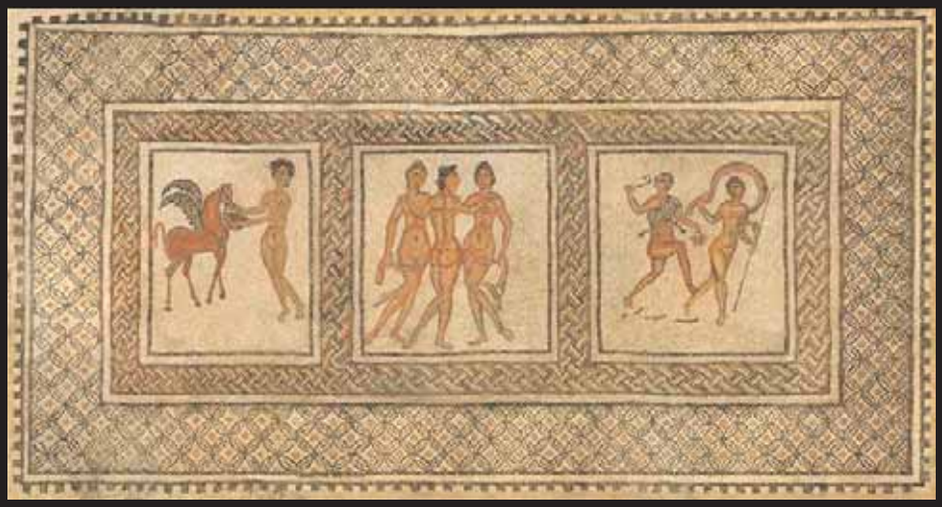
Como dijimos anteriormente, el proyecto desarrolla nuevos estilos de interpretación usando tecnologías basadas en los ordenadores, diseñadas para dar al conjunto de la ciudadanía mejor acceso y comprensión del patrimonio cultural europeo. De este modo, se ha creado una página web[3] y se han desarrollado animaciones virtuales.

El método utilizado para enlazar el pasado con el futuro ha sido la personalidad de Peregrinus y el tour virtual del cual es guía. La página de inicio del sitio web presenta a nuestro personaje, incluyendo opciones de lenguaje en inglés, español, italiano y húngaro, que lleva al usuario a una página de inicio en su propio idioma.

Desde ésta, el visitante puede atajar el tour a través de un mapa interactivo. Cada vez que el visitante

La página presenta animaciones virtuales, en número superior a diez, de la Villa Romana de Fuente Álamo, las Termas de Bath, la ciudad de Lucentum y los conjuntos y cámaras mortuorias paleocristianas de Peçs. En el caso español, las de *Lucentum* y Fuente Álamo pasan por ser, hoy por hoy, de las mejores animaciones de un sitio arqueológico en toda Europa

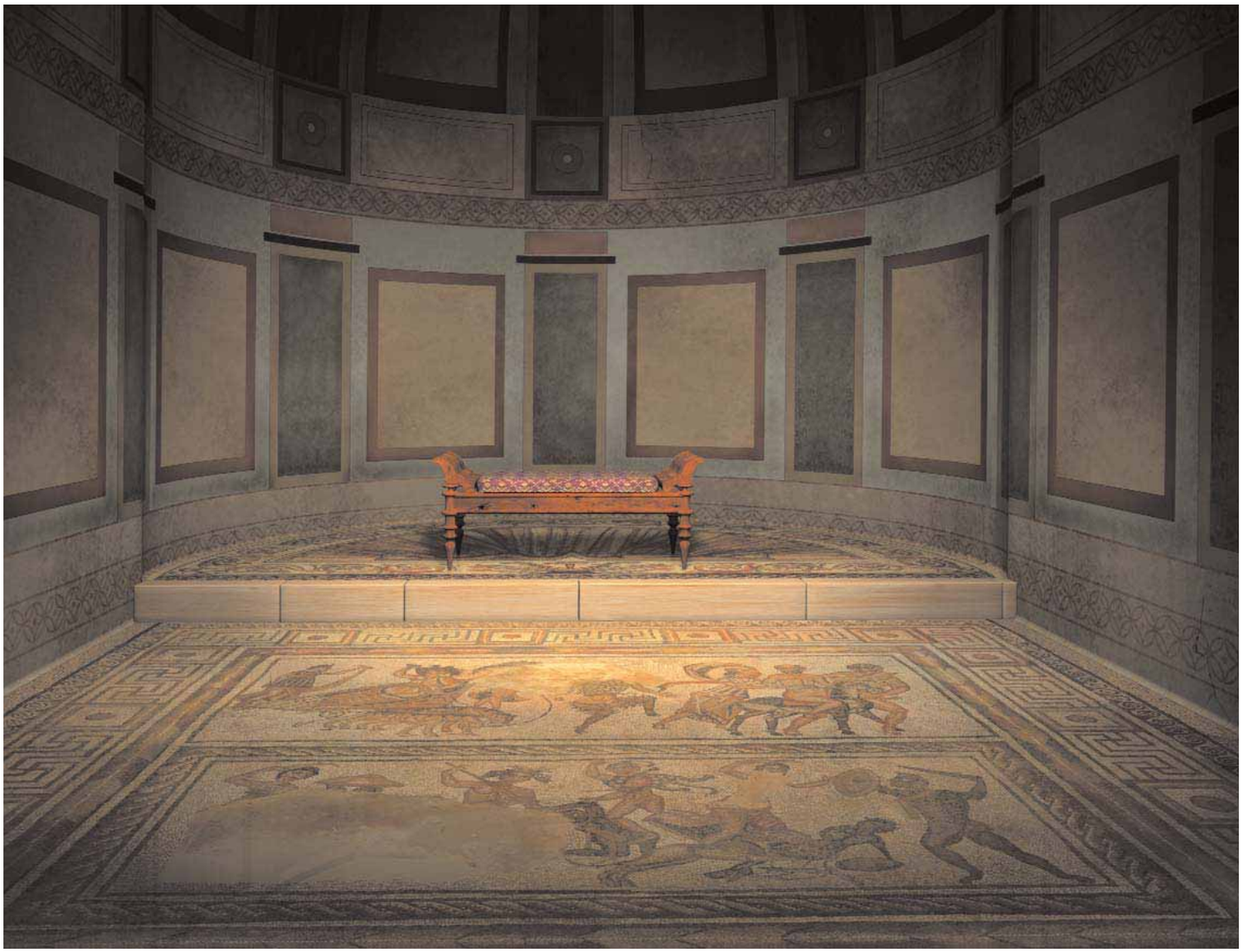
1



2

1. Mosaico de Las Tres Gracias previo a su restauración digital

2. Restauración digital del mosaico de Las Tres Gracias



Infografía del mosaico de Baco. Fuente Álamo

Las animaciones e infografías de Peregrinus consisten en una reconstrucción de cada uno de los sitios arqueológicos, con el objetivo de ayudar a un mejor conocimiento de su realidad en tiempos romanos

elige un destino, se abre una página que presenta ese sitio particular. En esta página, Peregrinus le cuenta algo acerca del lugar, acercándonos a la información más relevante del sitio arqueológico. Le invita a dar una vuelta pulsando un botón para ver la animación. Este *link* nos lleva a una reconstrucción animada del sitio que se ha escogido para visitar. Durante todo el tiempo, un menú permite abandonar la animación y regresar a la página de inicio[4].

LAS ANIMACIONES DE PEREGRINUS

Las animaciones e infografías de Peregrinus consisten en una reconstrucción de cada uno de los sitios arqueológicos, con el objetivo

Oecus de Fuente Álamo visto desde el ábside

de ayudar a un mejor conocimiento de su realidad en tiempos romanos.

Las reconstrucciones animadas son una manera muy efectiva de aumentar el interés del público en general acerca de los sitios arqueológicos. Estos yacimientos raramente se conservan al completo, incluso aunque hayan sido bien preservados, y por eso puede ser difícil para la ciudadanía imaginar cómo eran en la antigüedad.

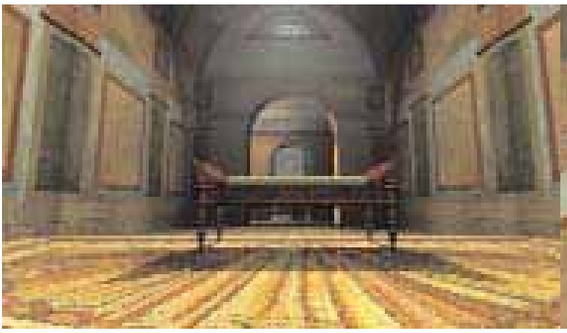
La tecnología usada es innovadora, porque va a producir algunas animaciones, que no sólo crearán reconstrucciones arquitectónicas sino también interpretaciones sociales de los edificios creados. Esto se puede conseguir integrando actores en las animaciones, que realizarán diversas actividades en un espacio virtual, usando la tecnología de la "habitación azul".

El proyecto utiliza las nuevas tecnologías para promover y difundir un mejor conocimiento del pasado para el beneficio de ésta y futuras generaciones. Habla de una nueva manera de explorar el pasado desde el presente. Las animaciones

producidas también ayudarán a animar las presentaciones tradicionales de la arqueología en los sitios arqueológicos de los socios. Además, éstos podrán usar las animaciones para reproducirlas en sus yacimientos y museos para beneficio de los visitantes que vayan directamente allí. De este modo, se podría alcanzar una audiencia aproximada de más de un millón de personas al año.

integrado por arqueólogos, historiadores, arquitectos, intérpretes del patrimonio, diseñadores, etc. En Peregrinus se dan las dos premisas básicas para la reconstrucción digital de un sitio arqueológico: por un lado, la existencia de una hipótesis basada en una exhaustiva documentación arqueológica y, por otro, el conocimiento exacto de las técnicas que posibiliten la conversión de esa hipótesis en imágenes.

solucionar fue la obtención de las ortofotos de los mosaicos en su estado actual. Para ello, aplicamos un método fotográfico digital semejante al que se aplica para obtener ortofotos aéreas de territorios. Mediante una cámara digital de mediana resolución, equipada con un objetivo *Nikon* de 50 mm y un sistema de posicionamiento basado en punteros de láser de bajo precio, para establecer un plano virtual de



En la actualidad, la página presenta animaciones virtuales, en número superior a diez, de la Villa Romana de Fuente Álamo, las Termas de Bath, la ciudad de *Lucentum* y los conjuntos y cámaras mortuorias paleocristianas de Peçs. En el caso español, las de *Lucentum* y Fuente Álamo pasan por ser, hoy por hoy, de las mejores animaciones realizadas de un sitio arqueológico en toda Europa.

Todas las animaciones se han realizado con el máximo rigor, utilizando restos materiales existentes, levantamientos topográficos, documentación histórica, aunando para ello un equipo

EL CASO DE FUENTE ÁLAMO

Peregrinus nos ha dado la posibilidad de abordar la reconstrucción virtual de una villa romana, mediante el uso de técnicas audiovisuales que se emplean habitualmente en el campo de la producción cinematográfica o publicitaria. Equipos y programas que hace unos años era impensable su uso por arqueólogos y que ahora, cada vez más, se van a ir añadiendo a la caja de herramientas de los investigadores junto al cepillo o los jalones.

Cuando nos planteamos reconstruir virtualmente la parte excavada de la villa, lo primero que tuvimos que

referencia, realizamos la captura de imágenes. Ésta se efectuó en horas nocturnas para poder controlar la fuente de luz en intensidad y temperatura de color (con luz solar habría cambiado a lo largo de la sesión). Una vez obtenidas las fotos parciales de los mosaicos, unas 48 cuadrículas de 4.256 x 2.848 *pixels*, procedimos a recomponer el mosaico de los mosaicos.

El resultado final es un documento de imagen, donde la tesela promedio está definida por 43 x 43 *pixels*, lo que nos da una resolución ideal para el análisis y comparación de los mosaicos. A partir de este documento, que refleja el estado

actual del mosaico, hemos realizado una restauración virtual de los mismos, mediante optimización de geometrías y reposición de las teselas desaparecidas, así como una uniformización de los colores y restauración de otros daños, como fuego, calcificaciones, etc. Hay que resaltar el hecho de que nuestro objetivo inicial no era el de realizar un trabajo fotogramétrico, que es lo que en la práctica hemos hecho, sino obtener la imagen de los mosaicos para ser aplicada como textura a las reconstrucciones virtuales de la villa. Estamos contentos de haber producido de paso un material de estudio útil.

Para la reconstrucción virtual de la villa nos hemos basado en los documentos *cad* disponibles del yacimiento, así como del reconocimiento de los restos, muestras de materiales e hipótesis reconstructivas posibles para una villa romana del siglo IV en la Bética. El modelaje del edificio se ha realizado con un *software* comercial, *Maya* en este caso, de los más avanzados del mercado. La animación, iluminación, texturización y render final se han producido mediante el programa de animación *3D Electric Image Universe*, que es un programa asequible en precio, velocidad de render y versatilidad.

El resultado de este proceso no es sólo las animaciones que se pueden visualizar en la página de Peregrinus, sino que es un paso importante para usar la infografía como herramienta de estudio y divulgación de la Villa de Fuente Álamo. Un trabajo de base, que será enriquecido progresivamente con los datos que nos descubra el yacimiento y con la familiarización del equipo de arqueólogos con los nuevos útiles que la infografía hace cada día más asequibles.

EL FUTURO DE PEREGRINUS

¿Qué futuro le aguarda a este viajero incansable? En el momento de escribir este artículo nos encontramos en una nueva etapa del proyecto, la Comisión Europea ha lanzado su propuesta para el 2004 y Peregrinus tiene vocación de continuidad. La ampliación del número de animaciones, la incorporación de nuevos socios al proyecto, convertir la web en un foro de acceso ciudadano a cualquier aspecto de la vida cotidiana en el mundo romano, en definitiva, Peregrinus quiere seguir viajando para promover el diálogo intercultural y el intercambio mutuo entre las culturas europeas. -

Notas

1. Manuel Delgado, Francisco J. Ávila y Sandra Martínez trabajan en la Delegación de Turismo y Patrimonio del Ayuntamiento de Puente Genil (Córdoba). Arqueólogos y experta en Turismo cultural, respectivamente. Jorge Molina es autor de las animaciones e infografías de Fuente Álamo y *Lucentum*.

2. Proyecto financiado por la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea. Puede consultarse el sitio web en español del Programa Cultura 2000 en la dirección www.mcu.es/cooperacion/pcc

3. El sitio internet del proyecto está accesible a través de la red en la dirección www.peregrinus.org

TALLER ARQUEOLÓGICO Y ARQUITECTÓNICO EUROPEO. El agua y su función en el espacio urbano, social y arquitectónico: ¿Cómo restaurarla?

Nota de redacción

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía está desarrollando, en colaboración con L' Ecole Française de Rome, la Soprintendenza Archeologica di Ostia Antica y el Instituto del Agua de la Junta de Andalucía, un proyecto experimental de formación en la conservación de los conjuntos arqueológicos, titulado *Taller Arqueológico y Arquitectónico Europeo. El agua y su función en el espacio urbano, social y arquitectónico: ¿Cómo restaurarla?* Esta actividad se inserta en el marco de la Comunidad Europea, a través del Programa Cultura 2000.

Se trata de un laboratorio que, de manera pluridisciplinar, aborda los problemas del estudio y de la conservación de las áreas arqueológicas desde una óptica teórica y práctica innovadora.

Su intención principal es hacer coincidir a especialistas y estudiantes, arqueólogos, restauradores, arquitectos, historiadores, topógrafos, geógrafos, ingenieros y artistas europeos, muchas veces aislados en su práctica profesional, y permitir un trabajo

1

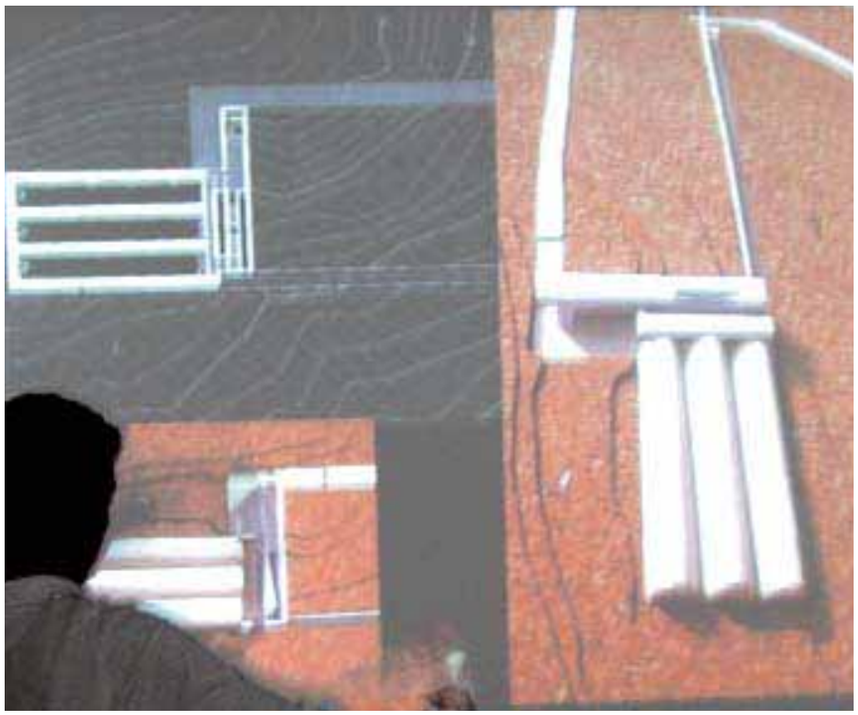
2

1. Un momento de la presentación del proyecto

2. Imagen de la inauguración de las jornadas

3

4



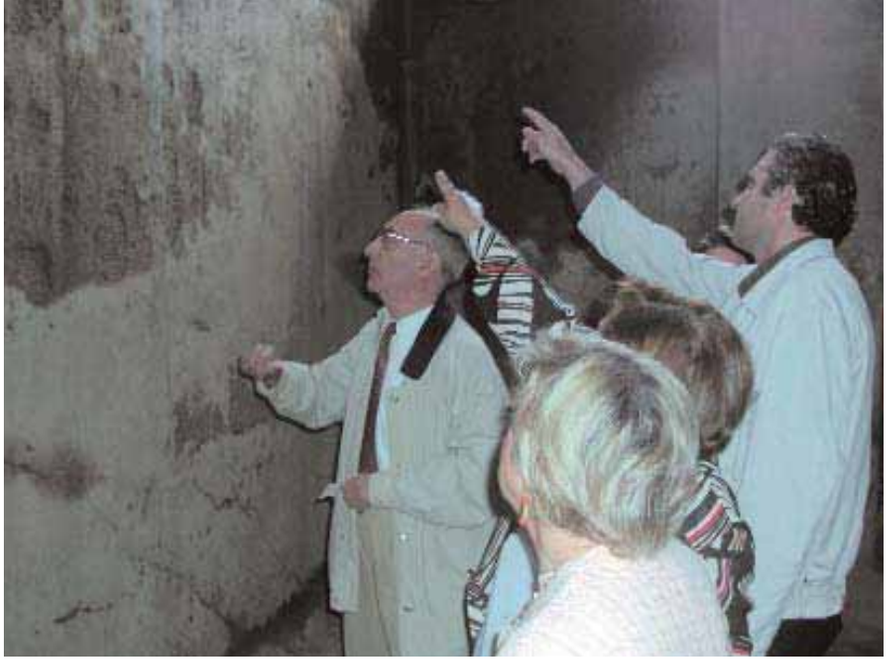
3. Estado actual de las cisternas romanas de Itálica

4. Una de las propuestas arquitectónicas presentadas durante el taller

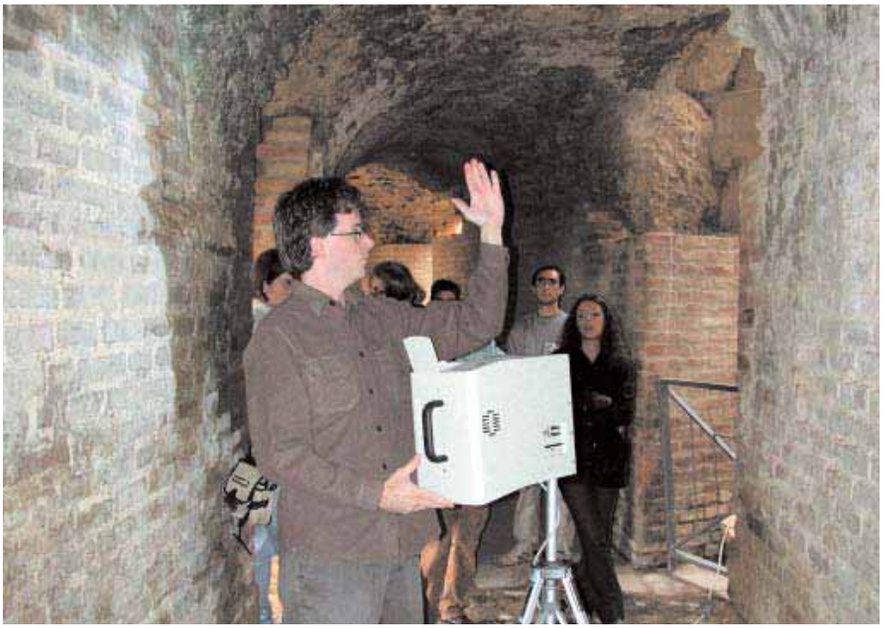
conjunto en la búsqueda de nuevos enfoques en la forma de conservar y de presentar al público las áreas arqueológicas. De esta manera, se revisan los modos de revalorización del patrimonio arqueológico, a través del estudio profundo de los valores históricos, arquitectónicos, paisajísticos y territoriales de los restos, intentando desarrollar al máximo sus posibilidades expresivas e integrando valores habitualmente dejados de lado, tomando como hilo conductor el estudio y restauración de los sistemas hidráulicos urbanos.

El laboratorio experimental se desarrolló desde abril de 2003 a febrero de 2004 repartido en cinco fases:

Una primera se ocupó del estudio y preparación de los talleres prácticos. La segunda contempló la puesta en marcha de una serie de sesiones teóricas de apoyo a estos talleres, que se desarrollaron durante el mes de julio de 2003 en Ostia Antica y Roma, en las sedes del Museo del Alto Medievo y del Ecole Française de Roma; y durante la segunda quincena del mes de octubre y primera quincena de noviembre de 2003, en Itálica y Sevilla, en las sedes del Conjunto Arqueológico y del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. En ellas, se contó con especialistas del más alto nivel profesional del mundo de la arquitectura, arqueología, restauración, etc. Entre los temas tratados, se hizo especial hincapié en el titulado: “El estudio de los efectos del agua sobre la



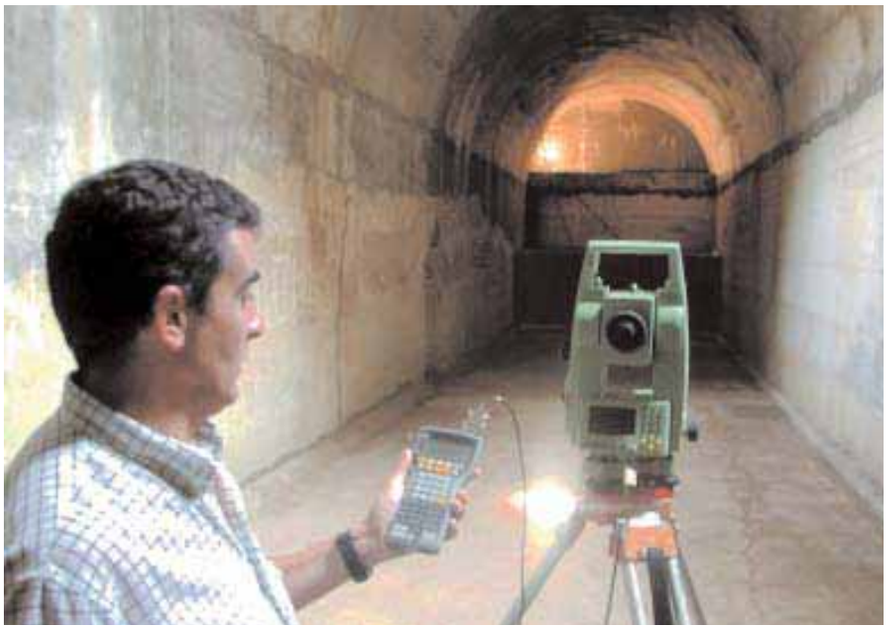
Presentación de las jornadas en las cisternas y trabajos de topografía



evolución del paisaje y la ciudad patrimonial. La presentación de las técnicas hidráulicas romanas y sus problemas de restitución".

Los profesionales invitados a participar en esta fase de reflexión pertenecen a instituciones nacionales e internacionales, como el ICCROM, Ecole Normale Superieur de Paris, Universidad de Sevilla, Universidad de Roma Tre, Superintendecias Arqueológicas Italianas, Instituto de Investigación de la Arquitectura Antigua de Aix-en-Provence, Academy Projects de Londres, etc.

Durante la tercera fase, se llevó a cabo el primer laboratorio experimental sobre el área arqueológica de Ostia Antica, en Roma (Italia). Este taller se ha desarrollado durante el mes de julio de 2003 y ha permitido hacer coincidir estudiantes y expertos españoles, franceses e italianos en torno al tema del agua en esta ciudad romana. En esta ocasión, se trabajó sobre el depósito de acumulación de Porta Romana en Ostia Antica, profundizando en el conocimiento de la red general de abastecimiento



hidráulico de esta ciudad, con el fin de llegar a una propuesta de restitución del espacio en estudio.

Recientemente, se ha ejecutado la cuarta fase, que ha tenido lugar durante los meses de octubre y noviembre de 2003 en el Conjunto Arqueológico de Itálica (Sevilla). De nuevo, se ha tratado de un taller experimental en torno al tema del agua y ha reunido a jóvenes investigadores y estudiantes de distintas especialidades. En concreto, el objeto de estudio ha sido la cisterna de la ciudad romana de Itálica y su sistema de redes hidráulicas urbanas. Tras realizar los participantes un análisis arqueológico, geográfico, urbano y social del tema en cuestión, han planteado una serie de propuestas de intervención sobre estas redes y, más específicamente, sobre la cisterna, y una presentación al público que tiene como hilo conductor el agua.

El proyecto concluirá con la difusión de todo el trabajo realizado, por lo que se ha propuesto llevar a cabo una exposición itinerante con los resultados obtenidos. Esta muestra está previsto que se celebre en Itálica, Sant Roman en Gal, y Ostia Antica, entre otros lugares vinculados temáticamente al objeto de este programa.

Sesiones de trabajo del taller arqueológico-arquitectónico
Fotografías: Archivo del Conjunto Arqueológico de Itálica

PEPE ESPALIÚ 1986-1993

Nota de redacción

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acogió del 25 de septiembre al 8 de diciembre de 2003 la exposición *Pepe Espaliú 1986-1993*. Esta muestra estuvo compuesta por más de cien trabajos de este artista cordobés, además de una serie de documentos, con los que se pretendía contextualizar la obra de Espaliú en su entorno creativo más cercano y durante sus años transcurridos en Sevilla, en la etapa de la revista *Figura*, alrededor de la cual gravitaba un grupo de artistas con quienes compartía amistad y paralelismos.

La obra de Pepe Espaliú (Córdoba 1955-1993) es de corto aliento. Se desarrolla entre 1986 y 1993, año en que murió de Sida, aunque ya en la temprana fecha de 1975 lleva a cabo en la ciudad de Barcelona sus primeros balbuceos artísticos.

1

Fotografías: Guillermo Mendo

2

3

1. Sala de entrada a la exposición. Fotografía de Pepe Espaliú y figuras africanas en vitrina

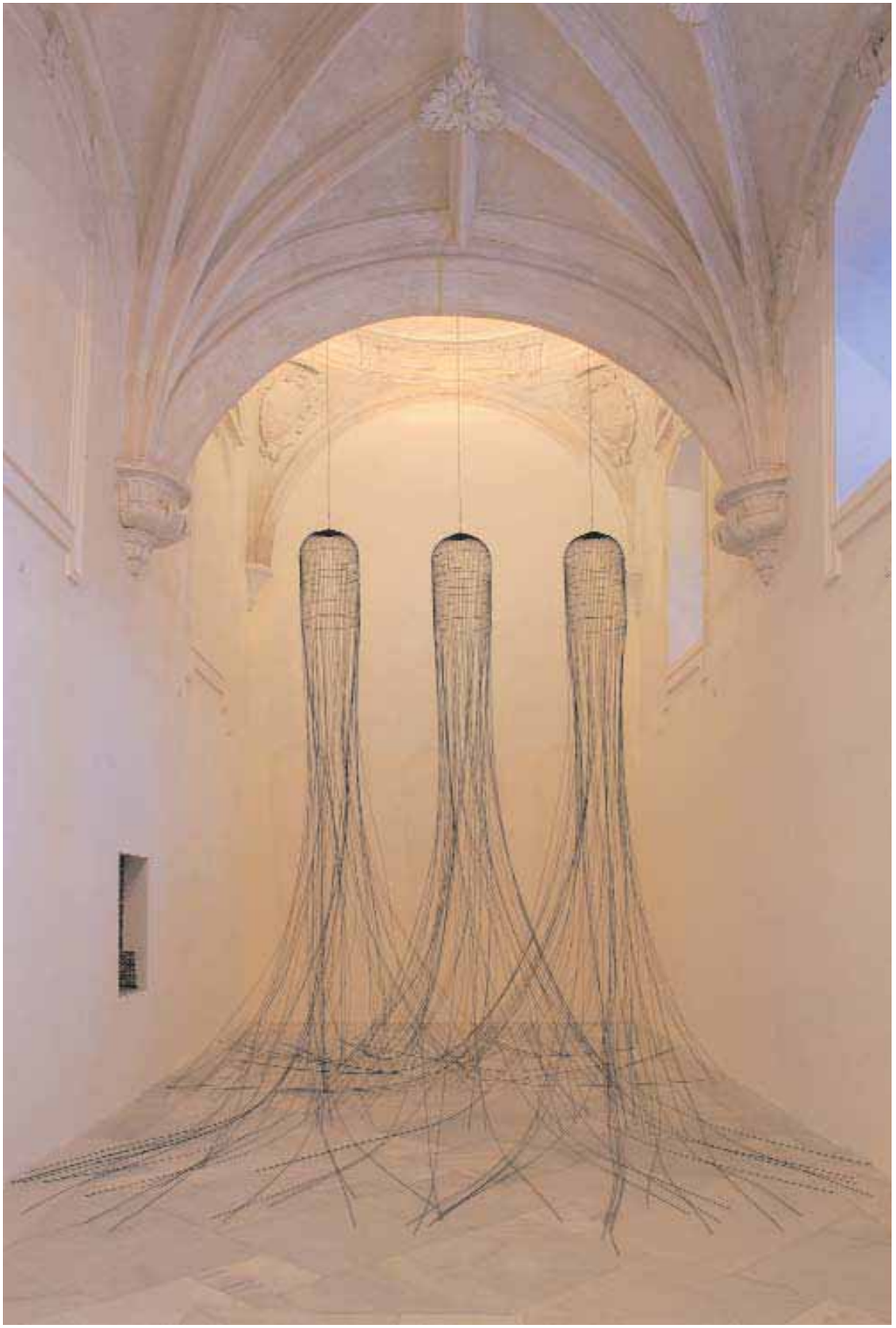
2. **Pepe Espaliú**
Memorial, 1989
Bronce (en el suelo)

Aunque bajo el temor..., 1990
Óleo, hierro y madera (en la pared)
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

3. **Pepe Espaliú**
To an Unknown God II, 1989
Bronce
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Sin embargo, el breve periodo que abarca la trayectoria de este artista andaluz fue de gran intensidad creativa, lo que le condujo a exponer en vida en ciudades como Ámsterdam, Venecia, Nueva York y París.

La estética de Espaliú se formula como un anhelo por traducir las realidades más complejas en un lenguaje límpido, escueto y sobrio. Dotado de facultades especiales en el contexto artístico español en que trabajó, dado su bagaje en materia filosófica, literaria y artística, supo plasmar en su corpus de obras algunas de las preocupaciones palpitantes que, años después, han obsesionado a parte de toda una generación posterior de artistas. Abundan tanto en sus pinturas como en las esculturas, los dibujos y, por supuesto, también en las acciones,



Pepe Espaliú
Sin título (Tres Jaulas), 1992
Alambre de hierro esmaltado en negro
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

indicios, signos y síntomas, cuando no palpables, evidencias, de un conjunto de aspectos capitales para entender el arte de las dos últimas décadas: la presencia constante del componente autobiográfico, las tribulaciones sobre la identidad, analizadas con el bisturí psicoanalítico, la pujanza y las miserias del cuerpo, la sexualidad como manantial que fluye y constituye al sujeto, la angustia que mana del vacío y, entre otros, el deseo de introducirse en el espacio social y transformarlo en alguna medida.

Quienes recuerden a Espaliú pensarán tal vez en él como un artífice de la concienciación artística en torno a la problemática del Sida en el contexto español, o quizá en sus continuos devaneos sobre los pliegues de la identidad del sujeto, revestidos siempre de máscaras y disfraces o en la pasión sin disimulo hacia la espiritualidad del sufismo o, incluso, en el artista que habló abiertamente de su homosexualidad en un momento en que en España casi nadie lo había hecho.

Lector ferviente, se detectan en su estética la huella de Jean Genet, ejemplo de transgresión, de Jacques Lacan y de Yalal-al din Rumi, fundador de la orden de los Mevlevis o derviches girovagos.

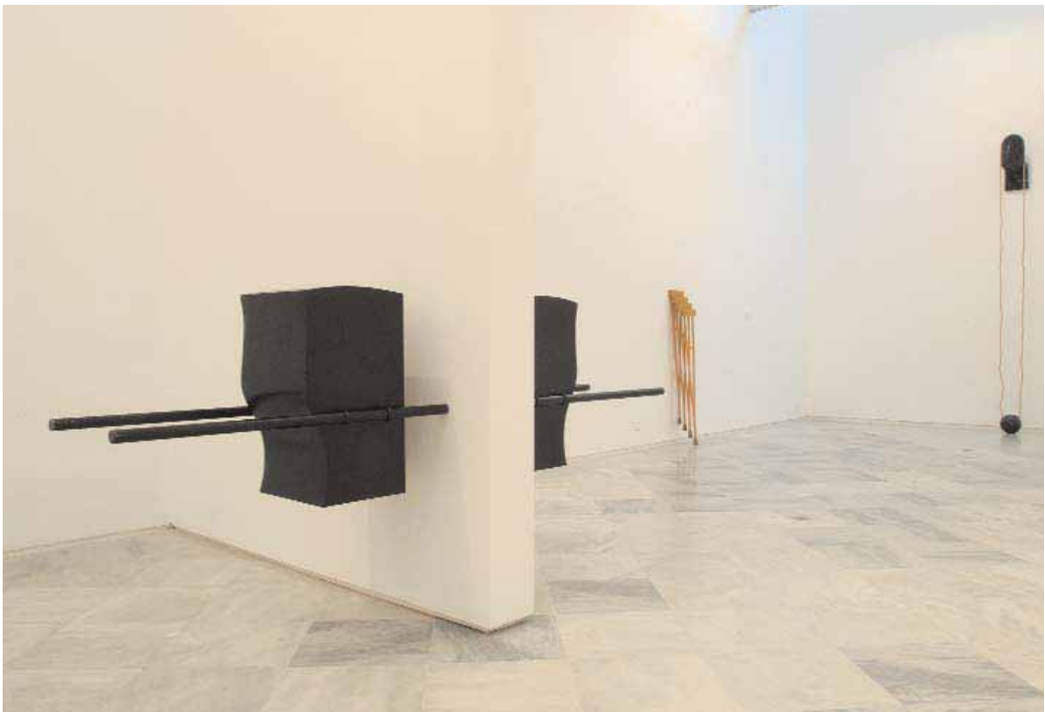
En el año del décimo aniversario de su muerte y para la ocasión se ha publicado un catálogo que cuenta con textos de Juan Vicente Aliaga, comisario de la exposición, Adrian Searle y Marie-Laure Bernadac. Asimismo, se incluyen todos los escritos y poemas del artista, una faceta de su producción todavía hoy poco conocida. -

4. **Pepe Espaliú**
Santos, 1998
Cuero
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

5. **Pepe Espaliú**
Carrying, 1992
Hierro
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

4

5



PICASSO VUELVE

Nota de redacción

Los Reyes de España, junto a autoridades y familiares de Picasso, en la inauguración del museo
Fotografías: Pepe Ponce

Málaga alberga ya el sueño de Pablo Picasso. Tras 122 años de su nacimiento, el genio andaluz regresó a su ciudad natal y lo hizo rodeado de hijos, nietos y biznietos, que quisieron arropar con su presencia el sueño hecho realidad del artista: la creación en esa Málaga que siempre permaneció viva en su memoria de un centro dedicado a su obra: el Museo Picasso Malága.

La culminación de una "historia de amor" así definió Christine Ruiz-Picasso, nuera del artista, todo el proceso de esta institución, que ha sido posible, por una parte, gracias a la voluntad de Christine y su hijo Bernard, conocedores del deseo del creador malagueño –no en vano, la propia Christine viajó a España, en 1954 por expreso deseo de Picasso,

1

2

3

para estudiar esta posibilidad, interrumpida por el régimen de Franco– y, por otra, por el decidido apoyo de la Junta de Andalucía que comprendió enseguida su importancia y no escatimó medios ni esfuerzos en materializar un proyecto que estuviera a la altura de las circunstancias, como así ha sido. Merece hacer una mención especial a la consejera de Cultura, Carmen Calvo, quien desde el primer momento puso todo su empeño en aunar voluntades y supo liderar este proyecto.

Y la culminación de esta historia de amor se hizo evidente en la emotiva y multitudinaria rueda de prensa previa a la inauguración del Museo Picasso Málaga, que contó con la presencia de todos sus artífices. El presidente de la Junta de Andalucía, Manuel Chaves, quien reconoció su "profunda emoción"; la consejera de Cultura, Carmen Calvo, quien se mostró satisfecha "por el deber cumplido"; la nuera del pintor Christine Ruiz-Picasso, su hijo Bernard, y la directora del museo, Carmen Giménez, quienes no se cansaron de repetir la palabra agradecimiento.

Esta presentación fue también la puesta de largo de la espectacular rehabilitación del Palacio de Buenavista y las salas de exposiciones de nueva construcción, realizadas por los arquitectos Richard Gluckman, Isabel Cámara y Rafael Martín Delgado. Un edificio que fue especialmente elogiado por Doña Sofía durante el acto de inauguración. "Está a la altura de las grandes salas de arte", afirmó la Reina.

Tras una noche mágica, que sirvió para conmemorar la entrada del 25 de octubre, aniversario del pintor, llegó el día más esperado, el momento de saldar las cuentas pendientes con la desmemoria y rendir un merecido homenaje al andaluz universal. Y este momento histórico para Málaga comenzó con la llegada de Sus Majestades Los Reyes al Palacio de Buenavista, donde les esperaban, además de la familia Picasso, una amplia representación política, social y cultural andaluza, nacional e internacional. Tras dar por inaugurado el museo, Don Juan Carlos y Doña Sofía realizaron una visita de hora y media

1. El Presidente de la Junta de Andalucía, Manuel Chaves, abraza a Christine Ruiz-Picasso, ante la Consejera de Cultura, Carmen Calvo

2. Carmen Calvo, parte de la familia Picasso y la Directora del Museo Picasso Málaga, Carmen Giménez

3. La Consejera de Cultura y Christine Ruiz-Picasso

Los Reyes, junto a autoridades y miembros de la familia Picasso que se dieron cita en Málaga

de duración por la pinacoteca, visita que estuvo cuajada de detalles afectuosos hacia Christine, a la que el Rey besó en la frente y en la mano. Una vez finalizada, el Monarca agradeció "el importante gesto de la familia" y añadió "Málaga se merecía esto y Picasso se merecía también estar aquí en Málaga, en un museo de esta importancia". Con estas sencillas palabras resumía el sentir de una ciudadanía que se aglutinaba alrededor del edificio.

Los Reyes pudieron ver en la visita, lo que todos los visitantes podrán apreciar en este museo: un completo recorrido por el universo picassiano. El Picasso joven, el cubista, el clásico, el surrealista, la ternura de los retratos familiares, sus mujeres, la angustia de la guerra y la energía desbordante de un genio con más de 90 años están en las 204 obras de la colección permanente, fruto de la donación o cesión de Christine y Bernard Ruiz-Picasso. Pero también están todas las edades del genio universal. Desde *Mujer con mantilla*, obra de un Picasso adolescente y con la que comienza la exhibición de la colección, hasta la impresionante figura de un hombre desnudo mostrando sus atributos sexuales, de un Picasso nonagenario. Los Reyes también visitaron la exposición temporal titulada *El Picasso de los Picasso*, considerada sin precedentes en España y que estuvo abierta hasta el pasado 29 de febrero. Su título alude a las obras más personales que el propio artista guardó para sí y que permanecían en manos de sus más directos herederos o en los museos relacionados con el creador del Guernica. Sin embargo, la visita no se queda aquí. En el subsuelo del museo, se pueden apreciar las ruinas de la época fenicia, romana y árabe que aparecieron en la zona mientras se realizaban las excavaciones previas a la rehabilitación del inmueble que alberga el Museo Picasso.

Definitivamente, el recuerdo del insigne andaluz queda plasmado para siempre en Málaga, y como dijo una emocionada Christine: "Es hora de guardar silencio y de que hable la pintura de Picasso".















Personalidades de la Cultura acudieron a la inauguración del Museo Picasso Málaga

CONCURSO INTERNACIONAL DE IDEAS. MUSEO INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ARTE IBÉRICO DE JAÉN

Nota de redacción

El estudio Solid Arquitectura S.L. resultó el ganador del Concurso Internacional de Ideas para el Museo Internacional de Arqueología y Arte Ibérico de Jaén, organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico y que se falló en la capital jiennense.

El jurado estuvo compuesto por la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, Carmen Calvo Poyato, que ejerció de presidenta; la Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico, María del Mar Villafranca Jiménez, que actuó como vicepresidenta, y los vocales Román Fernández-Baca Casares (arquitecto de Sevilla), Víctor Pérez Escolano (arquitecto de Sevilla), Rafael Moneo Vallés (arquitecto de Madrid), Pedro Salmerón Escobar (arquitecto de Granada), Luis Enguita Mayo (arquitecto de Madrid) y Mercedes Mudarra Barrero, jefa del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de la Consejería de Cultura. Asimismo, Ángel Muñoz Cadenas, Jefe del Servicio de Infraestructuras y Gestión de Instituciones del Patrimonio Histórico, fue el secretario de este concurso, mientras que el consultor internacional Benoit de Tapol trabajó como asesor del jurado.

Los arquitectos ganadores, Javier Maroto Ramos y Álvaro Soto Aguirre, recibirán 20.000 euros y el encargo de este proyecto, que pretende ser “el principal referente mundial del arte ibero”, según afirmó Carmen Calvo.

Por su parte, Rafael Moneo, que ejerció de portavoz del jurado en la rueda de prensa donde se hizo público el fallo, afirmó que la propuesta ganadora “mantiene la

La Consejera de Cultura, Carmen Calvo y Rafael Moneo revisan el proyecto ganador
Fotografías: Tornero Fotógrafos

huella de lo que era la cárcel con distintos pabellones adosados", mientras que la Consejera de Cultura aseguró que es "un proyecto armonioso y arriesgado desde el punto de vista de la arquitectura contemporánea".

Continuando con los ganadores de este concurso, el segundo premio ha correspondido a Ricardo Alario López, el tercer premio recayó en Ignacio Vicens y Hualde, mientras que Manuel Vázquez Muiño y Luis Martínez Santa-María recibieron los dos accésit que incluían las bases.

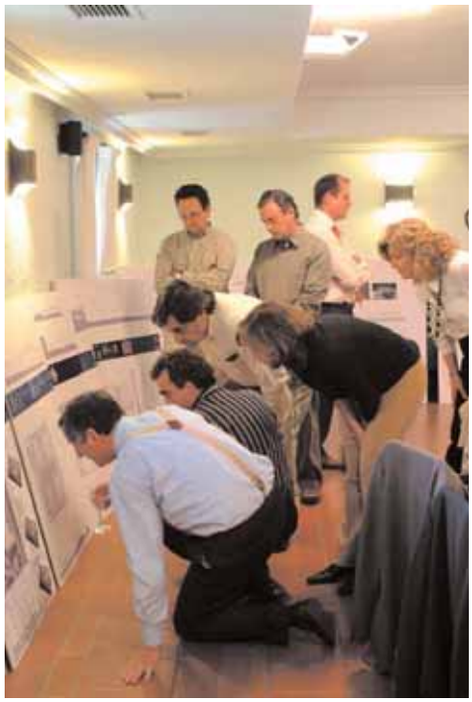
Respecto al primer premio, el jurado valoró "muy favorablemente la presencia urbana de los nuevos volúmenes propuestos". Y añade, en el acta, que *"sirviéndose del vacío que se producirá con la transformación de la cárcel, se organizan cuerpos en altura que permiten asumir la diversidad del programa. Mantener presente la memoria de la cárcel de manera sutil, no dolorosa, es un inteligente modo de actuar sobre ella, lo que unido a las imágenes del vacío anticipan un buen uso de lo que fue el espacio de la cárcel, adecuándolo a espacio de recepción de acogida"*.

PROYECTOS PRESENTADOS

Un total de 56 proyectos se presentaron a este Concurso Internacional, de los cuales 49 procedían de estudios de arquitectura españoles y el resto de Alemania (3), Portugal (2), Marruecos (1) y Letonia (1). Es importante destacar que 19 trabajos correspondían a estudios de la Comunidad Andaluza. Sevilla fue la provincia que más proyectos aportó (9), seguida de Jaén (5), Granada (3) y Cádiz y Córdoba (1). Otras

Rafael Moneo afirmó que la propuesta ganadora "mantiene la huella de los que era la cárcel con distintos pabellones adosados"; la Consejera de Cultura aseguró que es "un proyecto armonioso y arriesgado desde el punto de vista de la arquitectura contemporánea"

Tras arduas sesiones, los miembros del jurado posaron en la terraza del Parador de Jaén



provincias representadas han sido Madrid (17), Barcelona (4), Navarra (2), A Coruña (2), Pontevedra (3) y Salamanca y Vizcaya (1).

La parcela propuesta para esta intervención ocupa una superficie de 9.209 m^2, de los que 5.746 m^2 están ocupados por los edificios destinados a la antigua prisión y objeto de esta rehabilitación. El programa propuesto de necesidades ocupa una superficie total construida de 12.285 m^2, de la que 9.100 m^2 serán útiles. El área expositiva estará compuesta por 3.845 m^2; el espacio destinado a servicios y circulación del público constará de 875 m^2; reservas y restauración dispondrá de 1.280 m^2; gestión, conservación e investigación se instalará en 490 m^2; accesibilidad contará con 480 m^2; instalaciones y mantenimiento se ubicará en 1.050 m^2 y circulaciones generales tendrá 1.085 m^2.

JAÉN Y LA CULTURA IBÉRICA

El Museo Internacional de Arte Ibérico es un proyecto emblemático para Jaén, que proporcionará a esta provincia un espacio exclusivo para exponer una de las colecciones de piezas iberas más importantes de España y que actualmente se encuentra en el Museo Provincial.

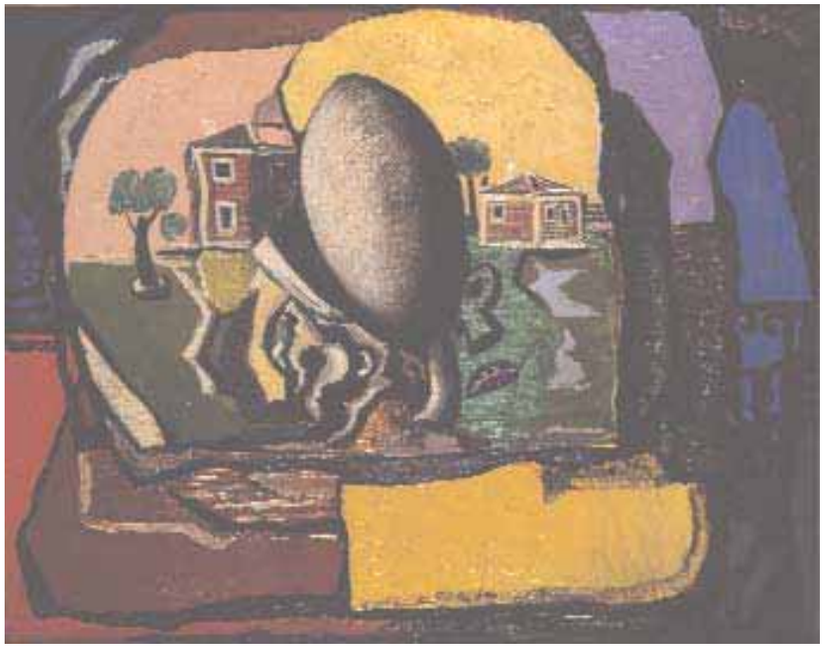
Jaén tuvo un papel relevante en la caracterización de la cultura ibérica. Este protagonismo se puede observar en unos restos arqueológicos que se ubican por toda la geografía de la provincia y que cuentan con la ventaja de que son de los mejores conservados del país. Ejemplo de estos son los dos santuarios rupestres de Despeñaperros y de los Altos del Sotillo en Castellar (siglos IV y II a.C). La Cámara de Toya en Peal de Becerro (siglo IV a.C.), el Santuario Heroico del Cerro del Pajarillo de Huelma y las Fortificaciones de las Norias en la Atalayuela de Puente del Rey, entre otros.

Por otra parte, entre las colecciones de arte ibérico que se encuentran actualmente en el seno del Museo Provincial, destacan la procedente del Cerrillo Blanco, de Porcuna y la de El Pajarillo de Huelma.

Con esta iniciativa, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía muestra su apoyo a la riqueza de los yacimientos de esta antigua civilización que se encuentran en Jaén, a la vez que dotará a la provincia de un espacio único para poder disfrutar del valioso legado de los iberos.

OBRAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

Eduardo Quesada Dorador
Comisario de la exposición



Ismael de la Serna
La semilla, 1930
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Granada

Con motivo de los trabajos de climatización del Museo de Bellas Artes de Granada, instalado en la planta noble del Palacio de Carlos V, en la Alhambra, una selección de sus obras podrá verse sucesivamente, de noviembre de este año 2003 a junio de 2004, en el Museo Provincial de Jaén; el Centro Cultural Puerta Real, de la Caja General de Ahorros de Granada, en Granada; el Museo de Bellas Artes de Sevilla; y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Organizan la exposición la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la propia Caja General de Ahorros de Granada.

Dicha selección intenta reflejar lo que es en esencia el museo: el museo de la historia del arte en Granada, el que permite recorrer cinco siglos de arte de destino, autor o tema granadino desde la fecha inicial de 1492, año de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos. Sólo en la continuidad histórica y cultural de Castilla, España y Europa en Granada a partir de ese momento, punto de partida de la Granada de hoy, cabe pensar en un proceso artístico como el suyo, ante el que, naturalmente, hay que hablar de un gótico final que ya era renacimiento en gran parte, de renacimiento pleno, manierismo, barroco, barroco tardío, academicismo, neoclasicismo, romanticismo, historicismo, realismo, simbolismo, novecentismo, arte moderno, arte nuevo y modernidad plena, postmodernidad incluida.

Eso ha sido o tratado de ser el museo desde su temprana inauguración, el

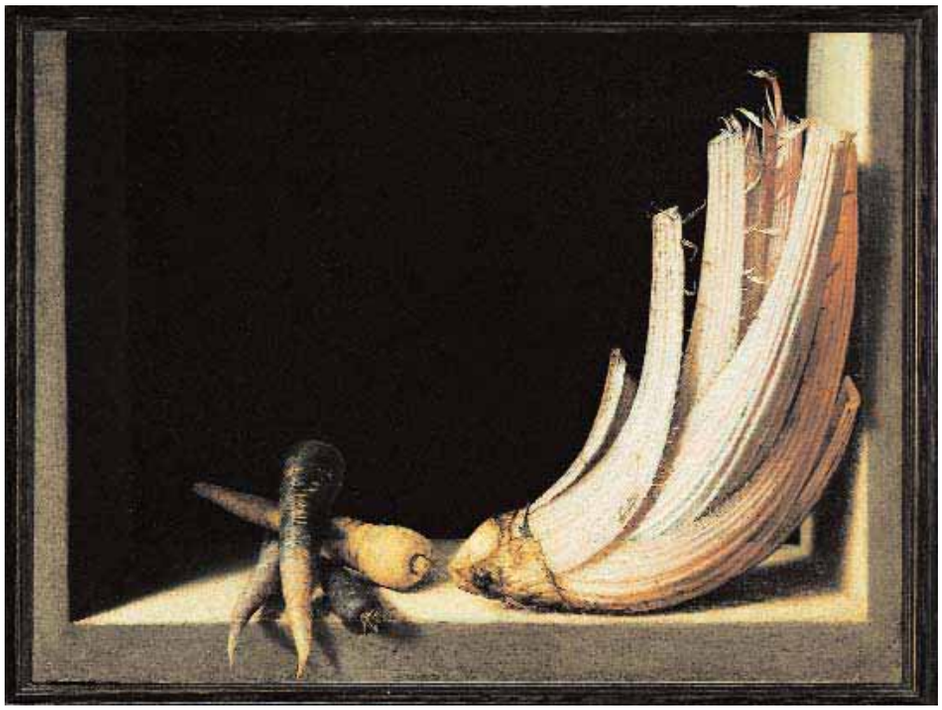
domingo 11 de agosto de 1839: el mejor espejo, la mejor síntesis posible del devenir de lo artístico en Granada. Eso ha sido y sigue siendo lo que argumenta el núcleo de su colección, aunque otras piezas hayan venido a completarlo, ampliarlo o contrastarlo, incorporadas, sobre todo, con motivo de su instalación en el Palacio de Carlos V, junto al corazón de la Alhambra nazarí, en 1958.

Esta selección trata, en efecto, de serlo, de mostrar el argumento central del museo a través de varias de sus mejores piezas. Así, entre otras, el llamado *Tríptico del Gran Capitán*, espléndido esmalte de Limoges de fines del siglo XV, atribuido a los Pénicaud, representaría un primer momento de importación de obras de arte, entre un goticismo declinante y un renacimiento emergente, en la hasta hacía nada capital nazarí; el

Con motivo de esta exposición, se ha restaurado un buen número de piezas, que ofrecerán su nuevo aspecto, más cercano al original, aun al público más especializado o habitual del museo

Alonso Cano
San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena, 1653-1657
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Granada

Como el museo, la exposición permite recorrer cinco siglos de arte de destino, autor o tema granadino desde la fecha inicial de 1492, año de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos



Fray Juan Sánchez Cotán
Bodegón del cardo, entre 1603 y 1627
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Granada

grupo escultórico del *Entierro de Cristo* atribuido a Jacobo Florentino y el relieve de la *Virgen con el Niño* de Diego de Siloé, el establecimiento de los artistas que, sólo un poco después, casi contemporáneamente, harían de Granada un centro de actividad sorprendentemente innovador, plenamente renacentista, clasicista o romanista; las de Pedro de Raxis y, en especial, Fray Juan Sánchez Cotán, el curioso origen manierista de un naturalismo inequívocamente barroco, que podía llegar al ilusionismo extremo del *Bodegón del cardo*; las de Alonso Cano en pintura y escultura, la plenitud del barroco en Granada, cuyo impacto generó una escuela con rasgos hechos de naturalismo y clasicismo que no acabarían de perderse, al menos, hasta bien entrado el siglo XVIII; los lienzos de Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla, y las tallas policromadas de Pedro de Mena y José de Mora, lo más destacado y característico de esa escuela, que, a menudo, unió un fuerte influjo flamenco al continuo eco o paráfrasis del arte de Cano; las imaginativas visiones de John Frederick Lewis y, sobre todo, David Roberts, el mito paisajístico en que el romanticismo convirtió a Granada; la de Mariano Fortuny, la principal renovación de ese mismo mito; *Sierra Nevada* de Muñoz Degraín y *Patio de los Arrayanes* de López Mezquita, dos de sus más vistosos desarrollos, alcanzando ya el novecientos; la pintura religiosa y de historia de Manuel Gómez-Moreno González, la principal excepción al declive del arte granadino en el ochocientos en relación a sus brillantes antecedentes renacentistas y barrocos, casi sólo compensado por el despliegue de ese paisajismo, fundamentalmente foráneo, aunque inspirado y realizado en Granada; el conjunto de cuadros de José María López Mezquita y José María Rodríguez-Acosta, junto a las esculturas de Juan Cristóbal, la vuelta de los artistas granadinos al primer plano del panorama nacional e incluso internacional; las todavía frescas creaciones de Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz y Manuel Rivera, una limitada muestra de la aportación granadina a la actividad artística moderna, derivada de las vanguardias de principios del siglo XX y aún en curso.

Con motivo de esta exposición, *Obras del Museo de Bellas Artes de Granada*, se ha restaurado un buen número de piezas, que ofrecerán su nuevo aspecto, más cercano al original, aun al público más especializado o habitual del museo. Es uno de los modos en los que esta muestra quiere hacer avanzar su conocimiento, el de las obras y los artistas que integran su colección y el del proceso que refleja y sintetiza: el de Granada como espacio artístico propio en el mundo del que forma parte desde 1492. -

LA CONSEJERÍA DE CULTURA INICIA LA IMPLANTACIÓN DE TIENDAS EN LOS MUSEOS Y CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS ANDALUCES

Nota de redacción

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, ha iniciado durante el pasado mes de julio la implantación del servicio de tiendas en los museos gestionados, así como en los conjuntos arqueológicos y monumentales, un proyecto demandado por los usuarios y contemplado en el Plan de Calidad de los Museos Andaluces, puesto en marcha por esta Consejería. Aunque ya estaba funcionando en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y en el de Artes y Costumbres Populares desde 1999 y 2000 respectivamente, se ha abierto una segunda etapa de ampliación en cuanto al número de tiendas abiertas y el sistema de gestión elegido.

El Plan de Calidad de los Museos Andaluces incluye el establecimiento de tiendas en su medida 1.1, que

La imagen corporativa, que incluye el diseño de las tiendas, así como el de los productos que en ella están a la venta, ha sido seguida directamente desde la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, a través del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales y las propias instituciones implicadas

prevé la implantación de *Nuevos atrios en los museos para preparar la visita al público mediante zonas de acogida y servicios*. Esta medida forma parte, a su vez, de la Línea Estratégica 1 que, bajo el nombre *Museo dentro del Museo*, contempla *Cualificar la visita a los museos andaluces a través de medidas que atiendan las necesidades del público*.

La imagen corporativa, que incluye el diseño de las tiendas, así como el de los productos que en ella están a la venta, ha sido seguida directamente desde la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, a través del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales y las propias instituciones implicadas.

En cuanto imagen propia de las tiendas, se ha trabajado el nombre de las mismas con un tratamiento unitario, su logotipo, aplicable a productos y otros objetos promocionales, muebles, bolsas, etc.

Ganada por el equipo García de Paredes en concurso público, la idea básica que ha intentado plasmar corresponde a las nociones de unidad y modernización a la que responden los museos y conjuntos arqueológicos y monumentales.

Así, el logotipo refleja en su diseño un carácter sobrio y actual, fácilmente identificable con unas instituciones que quieren responder a las necesidades de una sociedad moderna.

De la misma manera ocurre con los muebles realizados en haya, que se adaptan a la gama de productos

El control del diseño de las tiendas, contenedores y contenidos han sido trabajados y concebidos como productos culturales de alta incidencia en la imagen percibida por el público de nuestros museos, los museos de Andalucía

desarrollados a partir de los referentes icónicos más representativos de cada museo.

El control del diseño de las tiendas, contenedores y contenidos no ha sido, ni lo será en un futuro, algo improvisado, fortuito o caprichoso. Desde las directrices implícitas en el Plan de Calidad de los Museos Andaluces, documento estratégico al que hacemos referencia al principio de esta información, se hace ver la importancia de todos y cada uno de los elementos comunicativos y por tanto, considerados como tales, éstos han sido trabajados y concebidos no como meros productos comerciales, sino como productos culturales de alta incidencia en la imagen percibida por el público de nuestros museos, los museos de Andalucía.

La gestión de las tiendas pertenece en exclusiva a la Consejería de Cultura que, a través de la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, lleva todo el control económico de las mismas. En nuestro país, esta experiencia supone uno de los pocos casos de gestión propia de un servicio como las tiendas de los museos.

Estaremos atentos a los resultados de una evaluación que, según todos los datos previos, serán exitosos.

THE REAL ROYAL TRIP... BY THE ARTS

Nota de redacción

P.S.1 MoMA

Los artistas Pilar Albarracín (Sevilla, 1964) y Javier Velasco (La Línea, 1964) tomaron parte en la exposición *The Real Royal Trip...by the Arts*, que se inauguró los días 10 y 12 de octubre en el PS1 Contemporary Art Center de Nueva York. La participación de estos dos andaluces se hace posible gracias a la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, con la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, organizador de la muestra.

Este acuerdo surge de la política de apoyo y promoción al arte contemporáneo que la Consejería de Cultura viene desarrollando bien a través de las Ayudas a la Creación Artística Contemporánea, la aportación a los artistas andaluces que participaron en la Bienal de Venecia 2001, o en las diversas colaboraciones con diferentes organismos públicos y privados. Buena muestra de esta labor continuada es que ambos artistas hayan sido beneficiarios de las ayudas que anteriormente citamos.

Harald Szeemann, comisario de la muestra, se planteó la exposición como una traslación de un hecho histórico: la tercera travesía de Cristóbal Colón. Esta vez, en lugar de llevar a conflictos étnicos y enfermedades epidémicas, el viaje será portador de conocimiento, belleza y espiritualidad a través de la obra de diecinueve artistas españoles e iberoamericanos.

Según declaraciones del propio comisario, no ha querido hacer una exposición colectiva en el sentido tradicional, sino “conseguir captar y expresar la energía de un nuevo arte español, ampliado éste con la mirada de algunos artistas latinoamericanos”.

Para ello, ha escogido, entre otros, las obras de: Juan Muñoz, Santiago Sierra, Cristina García Rodero, Alicia Martín, Eulalia Valldosera, Priscilla Monge o Pilar Albarracín y Javier Velasco.

■ Pilar Albarracín
El Viaje. Habibi
Prohibido el cante

Siguiendo a Cecile Bourne, en el texto *Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz, my friends all drive Porches…,* Pilar Albarracín creó e instaló un dispositivo automático en un viejo Mercedes 200D, que ella rebautizó como Habibi, representando la problemática del transporte en el continente africano donde el Mercedes, concretamente, es un signo de reconocimiento social y de opulencia. Todos conocemos, en ciertas épocas del año, el movimiento en carretera de estos emigrantes, imposible de esquivar. El automóvil representa el ascenso a un cierto status, algo que llevar a casa tras triunfar en el Norte, y eso es precisamente lo que la artista ha decidido hacer, pero en sentido inverso, llevando en éste caso el vehículo desde el Sur a la metrópoli. En el caso de la exposición que nos ocupa, al centro mundial del arte contemporáneo.

El espectador puede acceder a vivir la experiencia del viaje en primera persona, durante un par minutos, con el traqueteo del vehículo como si se desplazara a bordo de un taxi tangerino, a través de los olores de los países norteafricanos. Dejándose llevar por el instante, los pasajeros (re)descubren, entre al azafrán y las acogedoras alfombras acrílicas, la sensación de proximidad que existe en los taxis colectivos, la promiscuidad de un viaje que lo mismo puede hacerse eterno que discurrir a la velocidad del rayo. El olor a azafrán, cilantro, canela, clavo, menta y desodorante se mezcla en los sentidos de una manera que nunca esperaríamos experimentar en la visita a una feria de arte o un museo.

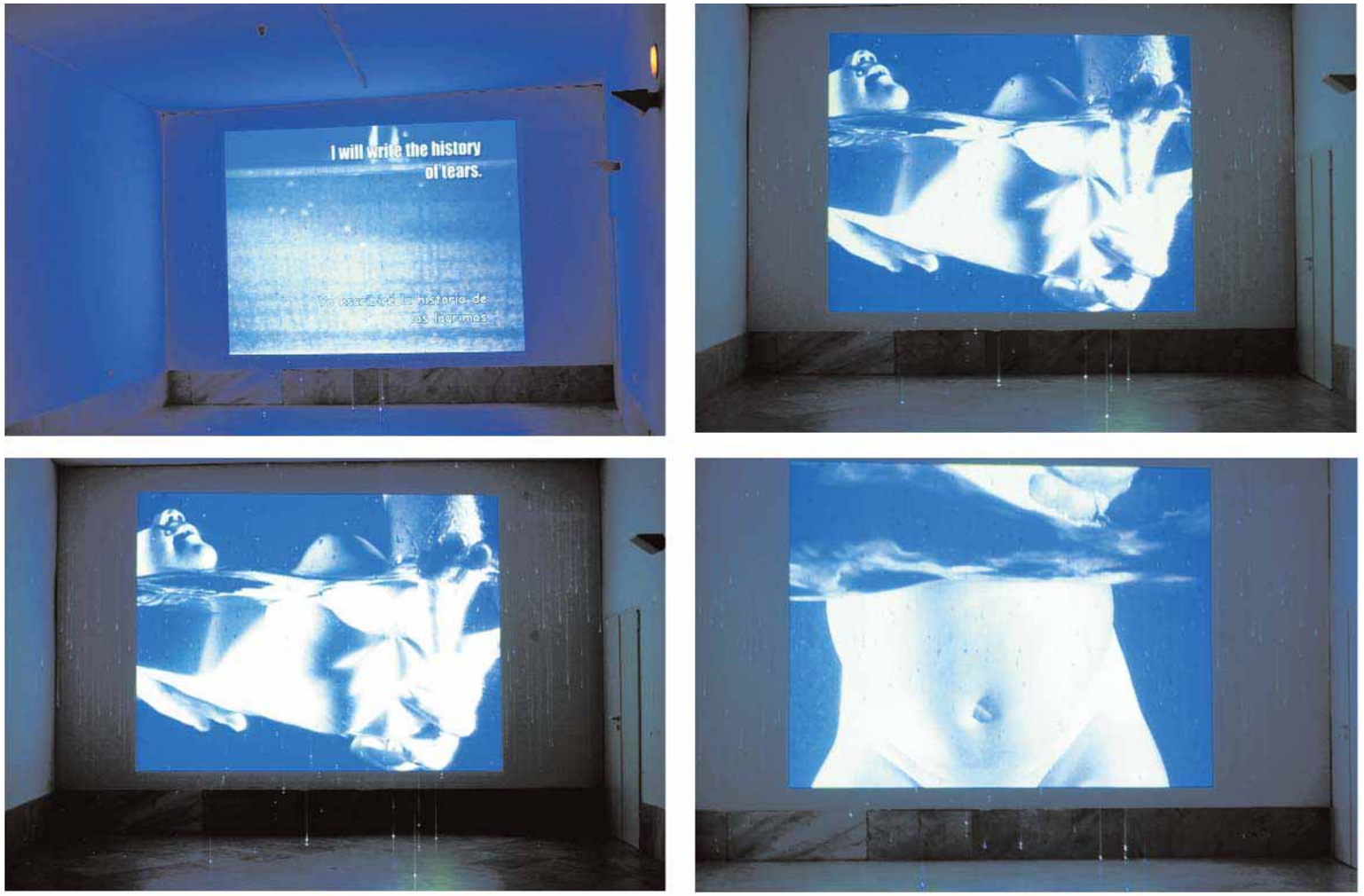
Confrontados con la visión de este coche, los espectadores no pueden evitar preguntarse si desean o no participar en un viaje que equivale a disfrutar, a despojar a la dolorosa división Norte-Sur de sus aspectos más traumáticos, para resaltar otras conexiones que prescinden de lo negativo o de la corrección política al uso.

Su proyecto *El viaje* nos plantea dejar a un lado nuestro ego en un mundo que se ha olvidado de reírse de sí mismo, porque el arte no es sino un proceso de confrontación y de (re)invención.

Pilar Albarracín y Javier Velasco representaron a Andalucía en esta exposición

El público disfrutó con la obra de Pilar Albarracín: *El Viaje. Habibi*

Pilar Albarracín creó e instaló un dispositivo automático en un viejo Mercedes 200D, que ella rebautizó como *Habibi*, representando la problemática del transporte en el continente africano donde el Mercedes, concretamente, es un signo de reconocimiento social y de opulencia



Detalle del trabajo de Javier Valasco

■ **Javier Velasco**
I will write the history of tears
(Yo escribiré la historia de las lágrimas)

Es una obra acerca de las primeras lágrimas humanas: las de un bebé que juega y chapotea dentro de un recipiente transparente de agua, a modo de bañera, donde juega, ríe o llora. Una tercera parte de la sala está llena de una densa cortina de lágrimas de vidrio, que parten desde el techo y en distintas medidas hasta el suelo, con la que se crea un efecto de lluvia densa. Tanto los hilos de vidrio como las propias lágrimas hacen de sutil pantalla de proyección. Un espacio poetizado y mágico sobre el inicio de la vida, y del llanto como primer elemento de expresión y comunicación humana.

La obra de Javier Velasco es acerca de las primeras lágrimas humanas: las de un bebé que juega y chapotea dentro de un recipiente transparente de agua, a modo de bañera, donde juega, ríe o llora

El día 10 de octubre tuvo lugar la primera de las inauguraciones, de carácter restringido, a la que acudió Don Felipe de Borbón. Previamente, se celebró una rueda de prensa, que contó con la presencia de Jesús Silva, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores; Alana Heiss, directora del PS1; Miguel Ángel Cortés, secretario de estado de Cooperación Cultural; Glenn Lowry, director del MoMA, y la consejera de Cultura de la Junta de Castilla-León.

Tras este acto, tuvimos la oportunidad de realizar una *pre-view* a la exposición, junto a los artistas y otros invitados.

El día 11 se dedicó a la celebración de una serie de mesas redondas sobre el arte contemporáneo español, que estuvo a cargo, entre otros, de Octavio Zaya, Juan Vicente Aliaga, Margarita Aizpuru y Katia García Antón, así como coloquios con algunos de los artistas de la exposición y el comisario Harald Szeemann.

Y el 12, *Columbus Day*, de nuevo inauguración abierta a un público, esta vez, más numerosamente americano.

Así quedó allí la energía, la belleza, la protesta, el grito, el llanto, la ironía, la palabra no escrita de parte del arte español más actual. Según los datos que tenemos, ésta es la primera exposición colectiva de arte contemporáneo español en Nueva York. Ahora está en manos de la opinión especializada, de la opinión del público espectador, que constituya un éxito, y de las instituciones, que esta exposición no sea un hecho aislado, sino una práctica que forma parte de su deber social.

Así quedó allí la energía, la belleza, la protesta, el grito, el llanto, la ironía, la palabra no escrita de parte del arte español más actual

1. Instalación completa de *I will write the history of tears*, obra de Javier Velasco

2. Alana Heiss, directora del PS1, Mª del Mar Villafranca, directora Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Glenn Lowry, director del MoMA y Harald Szeemann, comisario de la muestra

3. Imagen de la recepción en la Embajada de España ante la ONU en Nueva York

1

2

3

AYUDAS A LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA 2003

Nota de redacción

Con el objeto de potenciar el desarrollo de actividades de impulso y divulgación de las áreas vinculadas con el arte contemporáneo, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, ha concedido recientemente sus Ayudas a la Creación Artística Contemporánea 2003.

Esta convocatoria, continuación de la política de subvenciones de ejercicios anteriores, fue todo un éxito, ya que se presentaron un total de 112 proyectos, casi el doble que en la edición anterior. De estos trabajos, 34 correspondían al área de pintura y obra gráfica; 27, a esculturas e instalaciones; 24, a videoarte y cine; 20, a fotografía y 7, a perfomance.

La comisión responsable del estudio de las solicitudes presentadas decidió seleccionar los trabajos de María José Belbell y Virginia Villaplana Ruiz, Ana Soler Baena, Paula Rubio Infante, Daniel Cuberta Touzón, Ángel Masip Soriano, Asunción Lozano Salmerón, Antonio Javier Parrilla Parrilla, Miguel Ángel Tornero Cruz, Juan del Junco González, Miguel Benlloch Marín y Rubén Barroso Álvarez.

En ediciones anteriores, artistas hoy conocidos como Rogelio López Cuenca, Dionisio González, Pilar Albarracín, Mar García Ranedo, MP&MP Rosado Garcés, Carlos Aires o Javier Velasco han sido receptores de estas ayudas, con las que la Consejería de Cultura espera haber colaborado en la difusión de las obras de estos jóvenes creadores.

La dotación de estas ayudas ascendió a 60.101 euros, estableciéndose una limitación máxima de 6.010 euros por proyecto.

PROYECTOS SELECCIONADOS

- **Antonio Javier Parrilla Parrilla**
  Historia Natural

  Proyecto de investigación pictórica que intenta ponderar los valores naturales del paisaje con la intervención antrópica sobre el mismo (hecho cultural), utilizando una metodología basada en la observación analítica de la naturaleza.

- **Asunción Lozano Salmerón**
  Proyecto de Investigación

  Realización de cuadros utilizando como materiales la piel natural o teñida en fuertes colores primarios (rojo, amarillo, magenta) o secundarios (verde, ocre) y recortada en distintas formas de hojas y cosidas a máquina sobre tela o también sobre papel. Fundamentalmente, dos son las ideas principales sobre

Paula Rubio Infante
8.0 Habited Home

Asunción Lozano Salmerón
Árboles

las que giran las obras: mostrar el lado perverso y oculto de la naturaleza y cómo ésta impone su propio orden lógico.

- **Paula Rubio Infante**
8.0 Habited Home

Proyecto que consiste en la recreación de una vivienda de inmigrantes ilegales en la zona del Cabo de Gata (Almería), fabricada de madera contrachapada y recubierta con plásticos de los campos de Níjar. Se intenta sumar al debate público acerca de los recién llegados. El acceso y la utilización práctica de la caseta serán libres y gratuitos.

- **Daniel Cuberta Touzón**
Todos los Sitios del Mundo

Película estructurada en base a piezas-cajón que recogen desarrollos visuales propios y cerrados, aunque retazos de los unos aparecerán como flash-back. Las nostalgias de Pulgarcito pasan por la idea de diario, la fe en la certeza de haber estado, haber mirado y haber sido. Así, cada uno de los cuadro-piezas que forman la película van encabezados por una fecha. Su título es una fecha, una ilusión de diario que se contrasta con el hecho de que las fechas no son secuenciales, presentan constantes saltos en el tiempo.

Ana Soler Baena
Corsé

Rubén Barroso Álvarez
Véndete (Espacios de Publicidad Personal)

■ Ángel Masip Soriano
El Desierto

Trabajo de investigación plástico-pictórico sobre la alineación del individuo en el panorama social actual y la mímesis que éste sufre en su comportamiento, debido a la manipulación a la que está sometido. Por ello la investigación se centra en el papel que juegan los *mass media* en esta atmósfera, como manipuladores y administradores del poder y la economía. Trabajará sobre el paisaje autóctono mediterráneo y desértico, realizando pinturas acompañadas por tubos fluorescentes situados en la parte posterior de los mismos.

■ Ana Soler Baena
Huellas, heridas y cicatrices. La conciencia del Dolor

Creación de una serie de obras a partir del desarrollo de ideas, como los mapas del cuerpo, la huella, la piel, las heridas, el tiempo, el dolor, el silencio… Se juega con las identidades de los masculino y lo femenino, empleando materiales como pelo, agujas, zapatos de tacón, etc., enfrentando los vacíos y los llenos, los moldes y la materia modelada, lo transparente y lo opaco. En definitiva, las huellas o heridas que van dejando las experiencias y los recorridos de las mismas.

■ Juan del Junco González
Interiores

Producción y exposición de una serie de fotografías sobre individuos dentro de su espacio privado, analizando y narrando sensaciones personales y comunes. Para ello, será fundamental comprender la idea de vivienda como un lugar distinto al espacio público en cuanto a aspectos de comportamiento.

■ Rubén Barroso Álvarez
Véndete (Espacios de Publicidad Personal)

Ofrecer un espacio de publicidad personal a distintas personas escogidas a través de una convocatoria pública realizada en cuatro ciudades andaluzas. Para ello, se construirá un set de publicidad a modo de instalación, donde ubicar las distintas propuestas que sean seleccionadas en la convocatoria,

una por cada ciudad, bajo el lema: VÉNDASE. Una vez hecha la selección, recabará de cada persona todos los datos necesarios según la propuesta de "venta" que ésta quiera hacer, para establecer juntos la "estrategia publicitaria" en los límites del arte.

- **Mª José Bellbel Bullejos**
  Virginia Villaplana Ruiz
  Retóricas de Género: de la Identidad a la Performatividad

  Propuesta de investigación centrada en las consideraciones sobre la relación entre géneros. De esta forma, se quiere reflexionar sobre el propio concepto de identidad, sobre la producción del género y el sexo y cómo influye en nuestras vidas. Se producirá un documental audio-visual con diversos apartados narrativos (género-historia, género-teoría política, género-sexuación, etc.) que actúan a modo de micro-rrelatos integrados por entrevistas, puestas en escena, grabación de performances, etc.

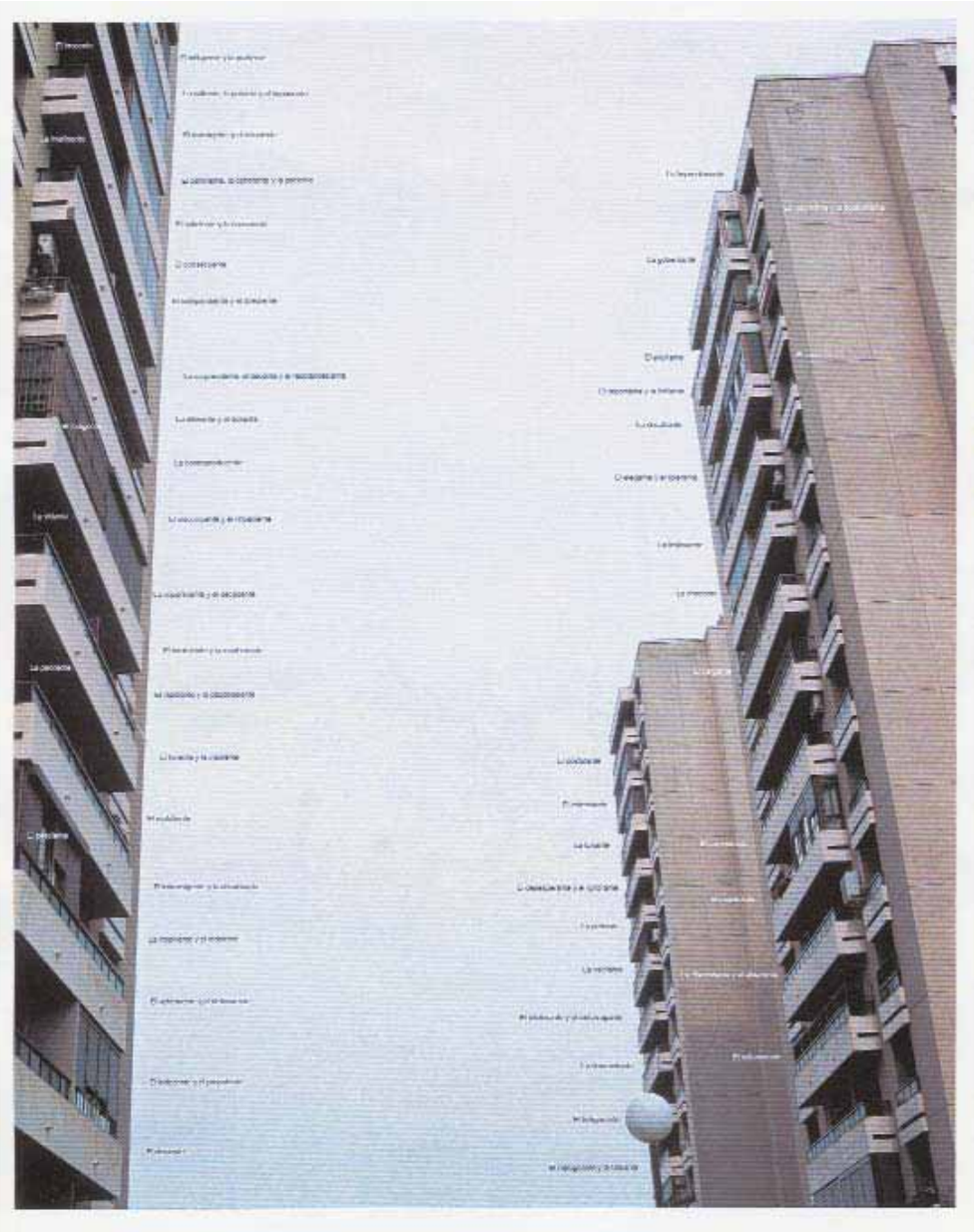
- **Miguel Benlloch Marín**
  Incensarios, Performatividad y Prótesis en lo Sagrado

  El proyecto de performance pretende reconocer y desentrañar uno de los actos performativos de la cultura popular (los Incensarios de Loja), que en su origen respondería a necesidades de la comunidad para relacionarse con lo sagrado. Por ello, el trabajo propuesto consiste en la elaboración de un documento sonoro y visual que recoja los bailes y cantes hasta ahora no recopilados y, principalmente, se realizará una performance orientada a la visualización de las prótesis constructoras del individuo incensario y a las transformaciones que éstas producen en ellos, recorriendo el espacio procesual que existe entre el incensario y su documentador.

- **Miguel Ángel Tornero Cruz**
  Botánica Periférica

  Serie fotográfica que recrea interiores domésticos en los que el uso de la luz es más crudo y se limita a presentarnos en un primer término lo que capta un flash, y que es incapaz de llegar a mostrarnos qué hay más allá. Se trata de encontrar en el paisaje una reconocible sensación.

Juan del Junco González
Interiores



LAS LÁMPARAS DE MEDINA ELVIRA

Carlos Vílchez Vílchez
Director del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada

Hemos concebido esta exposición para dar a conocer y divulgar la totalidad de las lámparas de platillo encontradas en Medina Elvira (Atarfe) en el siglo XIX. El tema de Medina Elvira está absolutamente candente, ya que se quiere recuperar parte de la estructura urbana de esa ciudad árabe, proyecto que ha surgido del Ayuntamiento de Atarfe, y de la calificación como Bien de Interés Cultural (BIC) de esta zona por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

A partir de 1842 se hallaron en el Cortijo de las Monjas, en la localidad de Atarfe, una serie de restos árabes y romanos que mostraron la ubicación de la antigua ciudad emiral-califal (s. VIII-XI) de Medina Elvira (*Madinat Ilbira*).

Madinat Ilbira era la capital de la *cora* o provincia de *Ilbira* o Elvira en el largo periodo que abarca desde la entrada de los musulmanes en España (711) hasta la caída del califato cordobés en el año 1010. En ese momento, se trasladó la capitalidad a Granada. Sabemos por textos que a lo largo del siglo XI la ciudad de *Ilbira*, ya abandonada, sufrió saqueos y en uno de ellos, en 1074, el infante navarro Ramiro incendió la mezquita mayor.

En 1874, se hallaron, bajo la supervisión de la Comisión de Monumentos de Granada, en el solar llamado *Secano de la Mezquita* (nombre que hace clara referencia a la ubicación de la mezquita) los restos en bronce de seis lámparas de platillo de extraordinario valor. Todas conservaban vestigios del incendio que sufrieron en distinto grado debido al abrasador calor desprendido.

En ese momento, se hizo cargo de una primera restauración el insigne pintor Manuel Gómez-Moreno González, miembro de la Comisión de Monumentos. Una de las lámparas estaba y está totalmente fundida sobre el platillo, donde podemos observar la cadena y demás elementos que la componían. Otra se pudo montar completa soldándola, y las restantes fueron montadas sobre una base de madera, en la que el pintor dibujó su forma y fue colocando las piezas que había.

Entre los años 2000 y 2002 se han restaurado y montado sobre una base de metacrilato, adaptando todas las piezas de base y los eslabones y bola superior, dos lámparas, por Mª Dolores Blanca López, Julia Ramos Molina y Lourdes Blanca López; una, por Carmen Navarrete y otra, por el restaurador del museo, Rafael Gómez Benito.

Lámpara de platillo de Medina Elvira restaurada en 2002

La exposición se ha montado en la sala VII, Andalusí, del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, un contexto idóneo ya que en ella están las extraordinarias piezas cerámicas y de bronce encontradas en Medina

1. Lámpara de platillo de Medina Elvira quemada en el incendio de la mezquita en el s. XI

2. Huella de la estera del suelo de la mezquita mayor de Medina Elvira sobre bronce fundido por el incendio del s. XI

1

2

Elvira a finales del siglo XIX. La exposición se ha distribuido en cuatro vitrinas, en las que se encuentran las seis lámparas completas y todos los restos de las procedentes de la mezquita (cadenas, humeros, bolas, restos de platillos). También se ha mostrado por primera vez el original del primer plano de Medina Elvira, elaborado por Manuel Gómez-Moreno, en 1875, y que conservamos en nuestro museo.

La exposición se ha completado con tres paneles informativos con texto en español y un resumen en inglés, un montaje multimedia y la publicación del catálogo con las piezas expuestas y varios artículos sobre Medina Elvira.

El museo ha aprovechado esta ocasión para renovar en parte la Sala VII y dejar en la exposición permanente las seis lámparas emirales-califales, cuya forma de platillo arranca de la tradición copta egipcia. Varios museos disponen de estas características piezas, además de en la mezquita mayor de Qayrawan (Túnez), aunque las lámparas del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada conforman la mejor colección de este tipo que se conserva en el mundo.

La exposición *Las Lámparas de Medina Elvira* ha tenido una muy buena aceptación por parte del público, habiendo sido visitada por 12.217 personas.

- LUGAR
  Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. Sala VII.
  Carrera del Darro 41-43. 18010 Granada.
- FECHA
  Mayo-Septiembre de 2003.
- ORGANIZAN
  Museo Arqueológico y Etnológico de Granada.
  JUNTA DE ANDALUCÍA. CONSEJERÍA DE CULTURA
  Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico.
  Delegación Provincial de Granada.
- FINANCIAN
  Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico.
  Fundación Caja Rural de Granada.
- COMISARIO
  Carlos Vílchez Vílchez, Director del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada.

LA PRESENTACIÓN DE LA PIEZA DEL MES COMO ACTIVIDAD DE DIFUSIÓN. La experiencia del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

Juan Bautista Carpio Dueñas
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

En el momento actual, resulta evidente que los museos, si quieren continuar manteniendo su consideración de centros culturales y cívicos, deben realizar actividades que les permitan prestar al público un servicio de calidad. Pero el público de los museos ya no es esa masa uniforme, perteneciente a la elite social e intelectual de nuestras ciudades, que visitaba prácticamente en exclusividad estos centros culturales hace sólo unas décadas. La democratización de la educación y de la cultura ha propiciado algo impensable unos años atrás: que cualquier persona pueda llegar a comprender y apreciar las piezas expuestas en un museo, ya se trate de un grabado de Picasso o de una cerámica neolítica. Una simple mirada a los actuales niveles de visitas a las exposiciones permanentes, y más aún a las de carácter temporal, nos confirma que nuestras instituciones se están convirtiendo, como otras de tipo cultural, en objetos de consumo masivo.

Pero la democratización de la cultura, hecho indudablemente positivo, es un proceso que no deja de plantear algunos problemas. El principal de ellos, desde el punto de vista de quienes diseñan las exposiciones permanentes de los museos, está en la gran diversidad de público al que éstas deben dirigirse. Ya no valen las exposiciones enciclopedistas, alarde de sabiduría del museólogo, dirigidas únicamente a los especialistas, porque apabullarían y aburrirían a la mayor parte de nuestro público potencial. La propia musealización de los

1

2

1. Las explicaciones suelen dar lugar a un interesante debate con el público asistente. En la imagen, José Escudero atiende las consultas tras su explicación centrada en la *Jirafa* de Madinat al-Zahra (septiembre de 2003)

2. Público asistente a la presentación de la *Jirafa, cerámica de Madinat al-Zahra.* Domingo 28 de septiembre de 2003
Fotografías: Archivo del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

objetos en las exposiciones, pero sobre todo los textos explicativos que las acompañan tienden en la actualidad a dirigirse a unos destinatarios no especializados.

Se ha superado, por lo tanto, esa fase en la que el público escolar era el destinatario único de las actividades de difusión programadas por el museo, ya que se consideraba el único que necesitaba una ayuda complementaria para sacar un mayor partido a la exposición. Sin embargo, no existe un público estándar. Dentro del conjunto de visitantes podemos diferenciar grupos diversos susceptibles de convertirse en receptores de actividades de difusión. De hecho, hoy se están desarrollando en muchos museos y centros culturales actividades de difusión con diferentes destinatarios: niños entre 6 y 8 años, estudiantes universitarios, vecinos del barrio, asociaciones de amas de casa, de la tercera edad, etc. Siguiendo una corriente que ya está muy extendida en otros ámbitos, comenzamos ahora a dirigirnos a segmentos bien definidos de nuestro público potencial, buscando realizar no una oferta cultural única para todos ellos, sino ofertas especializadas en cada uno de estos grupos. Y estas actuaciones no deben dirigirse únicamente a captar un tipo de público tradicionalmente poco relacionado con el museo, sino que no podemos olvidar las necesidades de unos visitantes que son o pueden llegar a ser habituales.

Estos visitantes real o potencialmente asiduos al museo son los destinatarios principales del programa titulado *La presentación de la pieza del mes*, desarrollado por el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba en colaboración, con la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Córdoba (AMAC). Se trata de una actividad periódica, desarrollada desde hace varios años los últimos domingos de cada mes, que se encuentra plenamente consolidada. Consiste en una visita guiada que se centra en un objeto, una colección o un conjunto de piezas agrupado en torno a un tema, explicado por destacados especialistas y seguido de un debate abierto con el público. La asistencia es completamente libre y gratuita, difundiéndose su celebración a través de anuncios en el museo y de las notas de prensa enviadas para las agendas culturales de los diferentes medios de comunicación locales. Aunque, como suele ser habitual, el conocimiento directo de la actividad a través de AMAC, la participación casual en ocasiones anteriores o el *boca a boca* cumplen a la perfección con las necesidades publicitarias del programa. El número de participantes oscila entre las 40 y las 60 personas lo que, en función de las características de una actividad cercana y participativa, consideramos como un máximo que no es conveniente sobrepasar.

Esta actividad consiste en una visita guiada que se centra en un objeto, una colección o un conjunto de piezas agrupado en torno a un tema, explicado por destacados especialistas y seguido de un debate abierto con el público

En sus inicios, la actividad consistía en una explicación arqueológica de una pieza destacada de la colección del museo. Así, técnicos de esta institución, profesores de Arqueología y arqueólogos profesionales ofrecían al público, ante la pieza seleccionada, una charla sobre las circunstancias de su hallazgo, su importancia cultural, histórica y artística. Aunque se han introducido importantes cambios en su diseño, aún se mantiene en ocasiones especiales este esquema de explicación de un objeto aislado. Siguiendo este modelo, por ejemplo, el domingo 24 de febrero de 2002, la explicación estuvo centrada en una de las obras maestras de la colección romana del museo: la escultura en bronce procedente de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba) que representa una *figura hermafrodita*. En el mes de noviembre, coincidiendo con la celebración de la exposición temporal sobre el Teatro Romano de Córdoba, el objeto escogido fue una *ninfa de fuente*, que originariamente habría estado colocada en las inmediaciones de este edificio de espectáculos. Finalmente, la reanudación en septiembre de 2003 de esta actividad, tras el período de cierre por obras del museo, ha sido aprovechada para presentar una pieza recientemente adquirida por la Consejería de Cultura: la *Jirafa,*

cerámica procedente de Madinat al-Zahra.

Pero, recientemente, se ha producido una importante evolución de esta actividad. En lugar de ceñirse exclusivamente a un objeto destacado, como en los casos que se acaban de comentar, se ha comenzado a admitir la explicación de conjuntos o grupos de piezas con una unidad física (por procedencia o tipología) o temática. Así, un recorrido por varias de las salas dedicadas a la cultura romana sirvió en el mes de marzo de 2002 para explicar *la vida cotidiana en la Córdoba romana*. En cuanto a la colección andalusí, ha sido objeto de dos visitas temáticas, una de ellas centrada en la economía y la cultura monetaria *(los tesorillos del museo)* y la segunda, con el título *al-Andalus: de la convivencia a la intolerancia*, dedicada a las relaciones entre musulmanes, judíos y cristianos en Córdoba entre los siglos VIII y XII, a través de tres piezas esenciales: la campana mozárabe del siglo X, una lápida funeraria con caracteres hebreos y el capitel califal con representación de cuatro músicos. Por supuesto, todas estas actividades continúan estando referidas de forma muy directa a piezas expuestas en el museo.

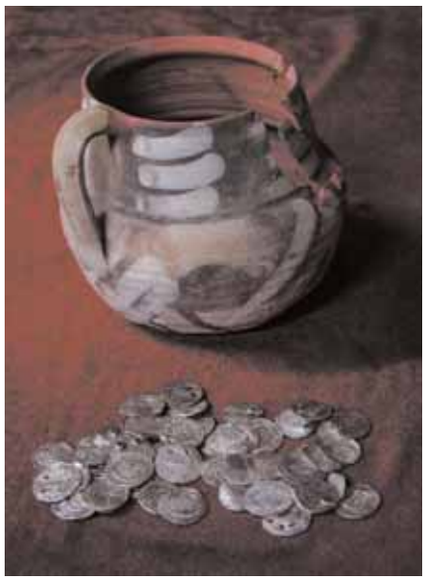
La respuesta del público a esta modificación ha sido muy positiva, y consideramos conveniente no sólo mantener, sino incluso potenciar esta ampliación del objeto de las visitas integradas en el programa de *La pieza del mes.* En este sentido, nos hemos planteado que los temas susceptibles de ser explicados a través de las piezas del museo pueden ir mucho más allá de los planteamientos puramente arqueológicos. Contar con especialistas en lenguas clásicas o semíticas para tratar aspectos relacionados con inscripciones latinas, griegas, árabes o hebreas, con juristas para desarrollar la explicación del contenido y sentido jurídico de las tablas legislativas expuestas, profesionales de la medicina para, delante del instrumental médico andalusí, hablar del desarrollo de la medicina y la cirugía en la Córdoba musulmana,

Grupo de participantes en la actividad *La Pieza del Mes*

etc., sería un claro valor añadido para los objetivos de esta actividad. De esta forma, se pretende abrir *La pieza del mes* a especialistas procedentes de otras ciencias diferentes a la arqueología (física, matemáticas, medicina, derecho, lingüística, etc.). A su vez, a los arqueólogos y amantes de la historia y la arqueología nos ofrecería una visión distinta, complementaria y, por lo tanto, enriquecedora, sobre piezas de nuestra colección.

El mes de enero de 2003 fue el momento escogido para llevar a la práctica esta idea. Coincidiendo con el desarrollo de la campaña anual de recogida de la aceituna, de gran importancia económica para buena parte de Andalucía, contamos con una bióloga especialista en aceite de oliva de la Delegación Provincial de Agricultura de la Junta de Andalucía en Jaén, que desarrolló el tema *La calidad del aceite en la Bética romana,* centrando su explicación en varias piezas de la colección romana del museo, y particularmente en el relieve, perteneciente a un frontal de sarcófago, que representa la recogida de las aceitunas. Tanto por la participación de público como por el interesante debate suscitado con posterioridad, esta primera prueba nos animó a continuar con esta línea de desarrollo de las presentaciones de *La pieza del mes*.

En definitiva, *La presentación de la pieza del mes* ha terminado de consolidarse durante los dos últimos años. Desde el primer momento, esta actividad estuvo dirigida de forma prioritaria a un público muy concreto, formado por personas interesadas en llegar más allá de la información básica y generalista ofrecida en los



Tesoro: Parte del tesorillo califal hallado en el solar del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

paneles informativos. Por afición a la historia, la arqueología o el arte, por vecindad con la sede del museo, por interés en participar en actividades culturales, o por el simple hecho de continuar aprendiendo, hay personas que demandaban del museo una atención más cercana y continuada. Para ellos, aunque sin olvidar a todos cuantos puedan estar interesados en participar puntual o periódicamente, está pensado este programa.

La valoración que hacemos desde el museo no puede ser más que positiva. En primer lugar, se consigue la satisfacción de las necesidades culturales de un importante sector del público, que suele ser visitante asiduo, y al que podemos conseguir *fidelizar* ofreciendo nuevas posibilidades de formación y disfrute de las colecciones del centro. Y los mismos participantes, que comienzan a sentir esta institución como algo suyo, son el mejor medio de difusión del centro, a través de las recomendaciones personales o de las visitas que realizan acompañando a familiares o amigos. Además, la incidencia de la celebración de esta actividad en la prensa local (tanto las referencias en las agendas culturales como la aparición de noticias) contribuye a recordar a los ciudadanos que el museo existe y está vivo y abierto.

Por último, no debemos olvidar la importancia que tiene la participación de la sociedad civil, a través de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico (AMAC), en el funcionamiento habitual de este centro. AMAC organiza estas visitas conjuntamente con el museo, y sus socios son los primeros invitados a participar. De esta forma, se establece una periodicidad (todos los últimos domingos de cada mes) que permite mantener un contacto directo de los asociados con la institución. AMAC se aleja de esta forma del peligro de convertirse tanto en una asociación fantasma, aislada de la realidad cotidiana del museo, como en una prolongación del sistema administrativo de éste, lejana a su base social.

Todo ello nos anima a continuar trabajando por el desarrollo del programa de difusión, y de la actividad denominada *Presentación de la pieza del mes* en particular, de cara al futuro. Ya saben todos ustedes que los últimos domingos de cada mes, a las 13 horas, están invitados a un paseo por las colecciones del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Espero que lo disfruten.

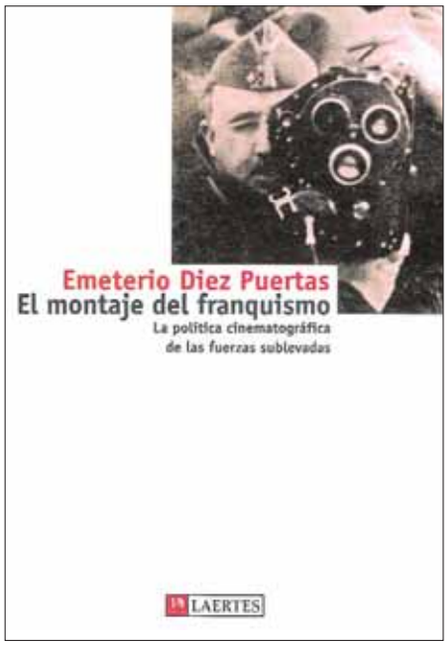
EL MONTAJE DEL FRANQUISMO

La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas

DIEZ PUERTAS, Emeterio

Ed. Laertes y Consejería de Cultura. Filmoteca de Andalucía, 2002

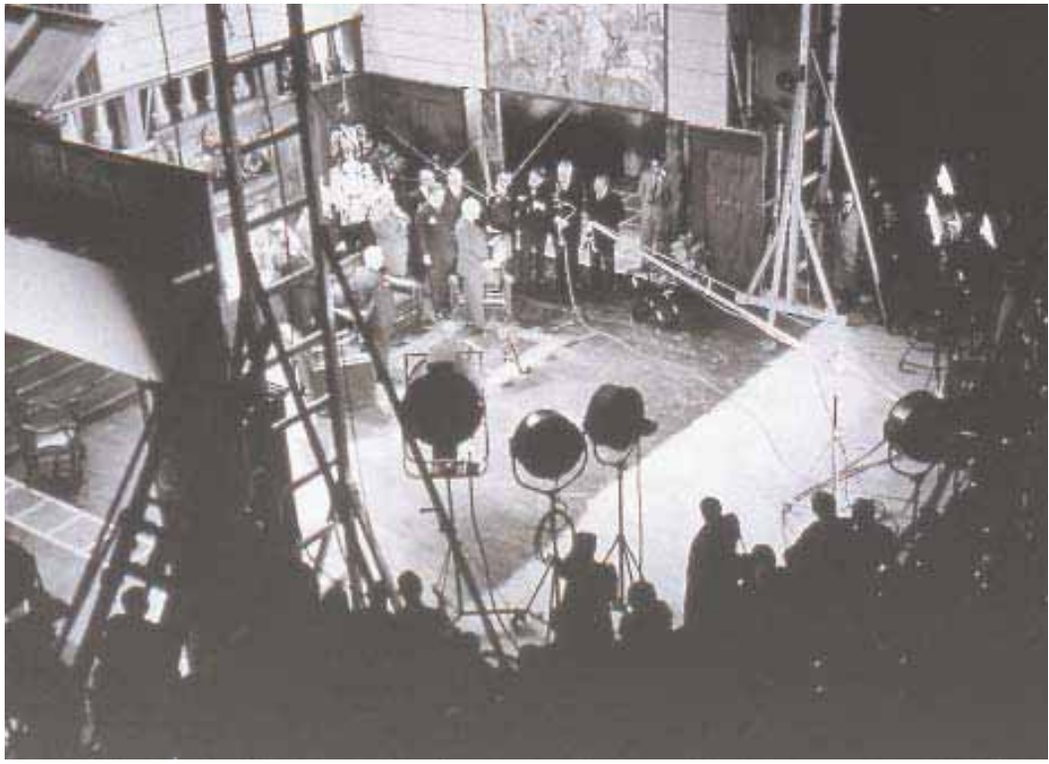
José Enrique Monasterio Morales
Director de la Filmoteca de Andalucía



Portada

"*Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones es un absurdo, creer que las necesitan y negárselas es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa, darles diversiones y prescindir de la influencia que pueden tener en sus ideas y costumbres sería una inocencia harto más absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsecuencia. Resulta, pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas será uno de los primeros objetos de toda buena política*". Perdida toda inocencia, a fuerza de soportar día tras día el empuje y asalto de los *mass media* actuales al servicio de los grupos influyentes de opinión, podría parecer que esta cita pertenece a algún personaje contemporáneo ligado al poder y con ambición de perpetuarse. Sin embargo, está recogida del libro *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, fechado en 1790 y que pertenece a ese gran ilustrado que fue Gaspar Melchor de Jovellanos. Este punto de partida nos lleva a

plantearnos que, a lo largo de la historia, todos los gobiernos han estudiado la manera de aplicar políticas encaminadas a dirigir los usos sociales y de entretenimiento de sus ciudadanos y, de esa forma, poder justificarse y perpetuarse en el poder. Salvando los matices de sus diferencias formales aplicadas al contexto de su tiempo, como por ejemplo releer esas viejas crónicas de la Francia revolucionaria en donde las masas se congregaban en las plazas para ver cómo rodaban las cabezas, o la Roma Imperial con un público entusiasmado con las carnicerías sangrientas entre gladiadores y bestias en la arena del Coliseo, hasta llegar a nuestros días con el fútbol y la congregación ante los programas del corazón y las noticias del canal estatal, todas las épocas tienen un denominador común: "las masas requieren del entretenimiento como base del bienestar social".



Los políticos y el cine: acto de inauguración de los estudios CEA de Madrid por el Presidente de la República Alcalá Zamora (1933)

Emeterio Diez Puertas, autor del libro que nos ocupa: *El montaje del franquismo: La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, y para el que dedicó siete años de investigación, ahonda no tanto en ese público latente que señalamos anteriormente, sino en los mecanismos que articularon los dos contendientes enfrentados en la guerra: el nacional y el republicano, con sus distintas técnicas cinematográficas como un producto de sus rivalidades y sus aspiraciones a la hora de atraer la simpatía de la opinión pública nacional e internacional. Interesante, sin duda, el planteamiento de estudiar aquel cine como el antecesor de los actuales medios de comunicación y para el que ya habían existido, previas al caso español, experiencias determinantes en la historia de otras naciones. Fue así como la naciente revolución soviética, con un índice de analfabetismo cercano al 90% de la población, comprendió que el cine era la verdadera locomotora de difusión de los ideales. Para la historia quedarán las míticas películas *El acorazado Potemkin* y *Octubre*, entre otros títulos del maestro Albert Eisenstein. También Alemania buscó su Eisenstein (Goebbels había pronunciado su admiración por Eisenstein y el modelo de cine que debía instaurarse) y encontró en Lenni Rifenstal a su figura más brillante a través de esas dos obras maestras, que son *El triunfo de la voluntad*, retrato de la convención del partido nazi, y *Olimpiada*, documental sobre las Olimpiadas de Berlín, en 1936. Bajo esos ejemplos

El franquismo, según el autor, se configura como el primer régimen español que se sirvió de una política cinematográfica para gobernar y mantenerse en el poder, y lo hizo elaborando un sistema de fomento de su ideología a través de sus títulos cinematográficos, como el Noticiario Español, antecedente del NODO

existentes, el franquismo, según el autor, se configura como el primer régimen español que se sirvió de una política cinematográfica para gobernar y mantenerse en el poder, y lo hizo elaborando un sistema de fomento de su ideología a través de sus títulos cinematográficos, como el Noticiario Español, antecedente del NODO y que elaboraba el Departamento Nacional de Cinematografía. Sin embargo, nada de esto habría sido posible sin recibir el apoyo nada desinteresado de sus aliados, ya que los principales núcleos de producción del cine en España (Madrid y Barcelona) permanecían en manos de los republicanos, por lo tanto la infraestructura era mínima para los requerimientos de un incipiente régimen que necesitaba expandirse lo antes posible en toda la nación. Una de las novedades que destaca esta investigación reside en reivindicar que el bando franquista tuvo claro desde el principio, incluso antes de gobernar e instituirse, el modelo integral que tendría que imperar y que se puede resumir en cuatro puntos fundamentales del sistema de producción de películas, y que en el libro se desarrollan en cuatro capítulos. En el primero, trata sobre la protección económica para la producción nacional privada, en donde queda establecido el libre mercado capitalista, pero con la particularidad de que es el Estado el que decide las preferencias de producción y no el mercado, la intervención en la industria a la hora de apoyar a determinadas asociaciones (CIFESA, CEA) el pacto proteccionista e intervencionista. El segundo capítulo es uno de los que más afecta a Andalucía, por cuanto que en él se trata la férrea censura de las películas en una búsqueda de la contrarrevolución y la instauración del totalitarismo y que, en ese caso, llevó a crear la Junta de Censura en Sevilla, donde algunos censores elaboraron en el año 37 el primer código de censura de España y que tuvo una aplicación integrista, tanto que incluso algunas producciones alemanas, para perplejidad de los aliados nazis, sufrieron los rigores del bolígrafo censor. El tercer punto sería el empleo de la fuerza física, represión de los profesionales y disidentes, separación, marginación y eliminación física. Detalla hasta qué punto la delación y los peores instintos afloran en el contexto de la contienda, sirviendo para que otros actores, bien por oportunismo o como única manera de sobrevivir, se conviertan en el futuro *star system*. Por último, estaría el rodaje de películas oficiales de propaganda, antesala de lo que sería el NODO, copia del noticiario practicado por los nazis con su *UFA-Ton-Woche* y de los italianos y su *LUCE*.

El estudio también analiza las distintas fuerzas vivas que integraban el régimen: la patronal de cine, los católicos, las fuerzas armadas y los falangistas. Destaca que las relaciones y aspiraciones en las que se movían motivaban que en bastantes ocasiones colisionaran sus intereses y se configuraran en rivales. Concluye que el régimen franquista, a pesar de contar con el apoyo de Alemania e Italia, lejos de peligrar su existencia con la caída de estos regímenes, se perpetúa gracias al pacto de cohabitación que se firma con la industria de Hollywood. Sin embargo, añade que, a pesar de todo el esfuerzo por eliminar a la República y volcarse en la creación de una industria propagandística y la censura de las películas extranjeras, según los datos manejados, se prueba que primero el cine de los países fascistas y después el cine de Hollywood dominaron una parte fundamental de la cinematografía en el imaginario social de la España franquista.

La Filmoteca de Andalucía, en colaboración con la editorial Laertes, ha querido con la publicación de este libro apostar, además de tratar temas locales y regionales en profundidad, por adentrarse en la historia cinematográfica general y, a través de resaltar la importancia del aspecto internacional, recuperar la propia historia del cine en la Comunidad Andaluza.

Interesante, sin duda, el planteamiento de estudiar aquel cine como el antecesor de los actuales medios de comunicación y para el que ya habían existido, previas al caso español, experiencias determinantes en la historia de otras naciones

1

2

1. Los políticos y el cine: Franco retratado por las cámaras en el frente del Ebro (1938)

2. Cámaras en las trincheras: un reportero del Departamento Nacional de Cinematografía rueda unas explosiones en el frente (1938)

Emeterio Diez es doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad, es responsable del Departamento de Comunicación y Publicaciones de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

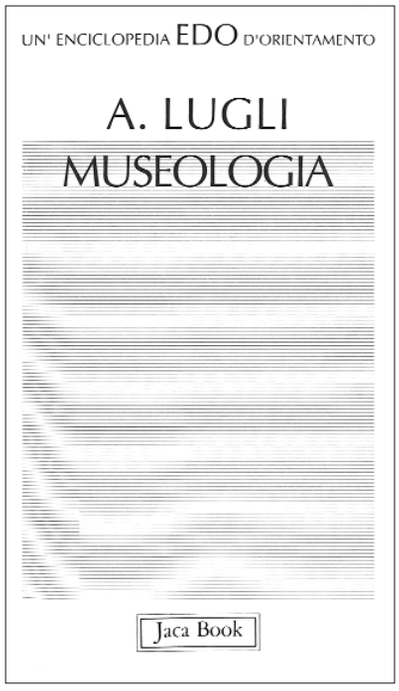
La publicación de la Filmoteca de Andalucía y la editorial Laertes: El montaje del franquismo: La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas *ha obtenido el premio a la mejor investigación sobre cine del año 2002 del Centro de Investigaciones Film-Historia de la Universidad de Barcelona, por constituir un riguroso estudio legislativo sobre el cine español de la posguerra*.

MUSEOLOGIA

LUGLI, Adalgisa
Ed. Jaca Book. Milano, 1992

Concha San Martín Montilla
Conservadora de museos

Cuando lo económico se convierte en el único argumento de la gestión museal, descubrimos una Museografía que ha conseguido separarse de justificaciones museológicas y se ha rendido autónoma y prevaricante



Portada

La Museología –término de adopción anglosajona que sustituyó gradualmente al de Museografía, codificado por Caspar Friedrich Neickel en 1727– es una disciplina aún imprecisa e inestable, afectada por un confusionismo terminológico y conceptual con la Museografía, tanto en su antigua acepción como en la actual. Ambas son hijas del museo; concretamente, son fruto del museo abierto a la sociedad que, en sus relaciones con el público, se ha ido dotando de un complejo aparato metodológico en el sistema de exposición, la legibilidad de los contenidos, el funcionamiento general o los problemas de seguridad y conservación. Todo ello ha salido lentamente de la Museología y se ha asentado en la Museografía.

Los problemas prácticos que afronta la Museografía, eminentemente técnica, necesitan una consonancia proyectual con lo que el museo quiere ser, con la Museología. Son las dos caras de una moneda. Para definirse se necesitan una a la otra y, consecuentemente, comparten actualmente un peligro de escollamiento, debido a una intensa actividad de creaciones e intervenciones museísticas, en las que la Museografía opera en total ausencia –al menos aparente– de teoría museológica. Una tendencia que nos aleja de aquellos años 60-70, que hicieron del museo uno de los campos más fecundos de pensamiento y estudio, y nos acerca al museo decimonónico, destino terminal de objetos procedentes de

las supresiones conventuales y las destrucciones patrimoniales, en el que únicamente se pudo construir un discurso de tutela y no un proyecto cultural.

El protagonismo adquirido por el concepto de bien cultural, en el decenio 1980-90, ha venido a coincidir con esa concepción decimonónica –que no ha dejado de desarrollarse– y la reflexión sobre el museo ha sido relegada a un segundo plano. Como nunca antes, se han construido un gran número de museos y grandes estructuras prestigiosas. Es en éstas, sobre todo, donde más se produce la síntesis entre bienes culturales y bienes económicos. Cuando lo económico se convierte en el único argumento de la gestión museal, descubrimos una Museografía que ha conseguido separarse de justificaciones museológicas y se ha rendido autónoma y prevaricante.

Adalgisa Lugli (1946-1995) describe ésta y otras situaciones museales contemporáneas, como contexto en el que repensar la función de la Museología y justificación de la necesidad de un recorrido complejo en torno a ella, utilizando la metáfora del mapa de un territorio, de cuya configuración definitiva estamos aún lejos y del que debemos estar preparados para redibujar de vez en cuando sus confines.

El propósito explícito de *Museologia* es el de esbozar en ese mapa algunas líneas directrices, con la ayuda de la señalización de unos puntos de orientación. Uno de ellos es la atención al proceso histórico, puesto que la Museología no puede dejar de fundamentarse en la Historia del Museo. Otro es el reconocimiento de la diversidad, de la complejidad del fenómeno museo.

Investigadora de la Historia del Coleccionismo, autora de *Naturalia et Mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (Milano, 1983), Lugli aplica sus amplios conocimientos en este campo para trazar líneas de tendencia que atraviesan la institución museal y crecen con el tiempo. Pero no estamos ante una Historia del Museo, ni siquiera del coleccionismo, sino de un seguimiento histórico de la Museología, que nace del museo y no al revés. Esto obliga a iniciar el recorrido con una serie de precisiones semánticas en torno al término museo y su uso en el sentido moderno que introdujeron los humanistas. No como recuperación directa del *mouseion*, registrado por Estrabón en el siglo III d.C., sino como "traducción" de trayectoria más compleja, en el ámbito humanístico. La autora se detiene en ella y hace un relato preciso de la implantación paulatina del término; su convivencia con otros como *studio, studiolo, antiquarium* y, más tarde, galería; su génesis como metáfora comparable a la del teatro –*Musaeum sive theatrum*, escrito por Samuel Quiccheberg en 1565, puede considerarse el primer tratado de museología– y, finalmente, su codificación por Paolo Giovo en 1543.

La indagación sobre las fuentes léxicas del término permite encontrar, en sus orígenes renacentistas, tres rasgos esenciales de la naturaleza particular de esta institución.

■ Su identificación con un lugar donde habitan las musas, en el que

Realmente, no se puede hablar de colección sin un proyecto, mediante el cual el coleccionista, ya sea privado o un museo público, expresa su visión del mundo, de la Historia del Arte o el sentido de una investigación en un determinado campo de estudio

los estudiosos recrean en torno a sí un microcosmos, que es la proyección de un magisterio intelectual. El museo es el ambiente de una colección en el que, además de la conservación y la tesaurización, se desarrolla un proceso de conocimiento.

■ Es también el lugar en el que los objetos se dotan de una función simbólica, en su relación con otros objetos y en la de éstos con el ambiente. Se transforma su valoración y significación al formar parte de un sistema objetual, donde se desarrolla el mensaje del museo y su función de portador de conocimiento e información. Un rasgo que comparte con el coleccionismo.

■ El *studiolo, el musaeum*, es un espacio dotado de una atmósfera de sacralidad, templo dedicado a las musas y a Apolo o a Minerva. Esta atmósfera persiste en la gran galería que se afirma a partir de la mitad del siglo XVI. Sobre el modelo del *studiolo*, sobre todo, pero también de la galería, se imponen algunas

Investigadora de la Historia del Coleccionismo, autora de *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (Milano, 1983), Lugli aplica sus amplios conocimientos en este campo para trazar líneas de tendencia que atraviesan la institución museal y crecen con el tiempo

colecciones de maravillas. Este aura de sacralidad no irá nunca a menos, ni siquiera en nuestros días: el umbral que se atraviesa, al penetrar en el museo, es una frontera entre éste y lo cotidiano.

El aura del museo es una característica básica que recorre toda su historia. En el Renacimiento, es proyección hacia la autoridad de la cultura de la Antigüedad, pero también del Arte, como una de las más elevadas formas de expresión y como documento de la Historia. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, es el lugar donde hacerse camino en el conocimiento del mundo; una buena parte de la investigación de la naturaleza y de la ciencia pasa a través del museo, especialmente todo lo que encierra problemas de orden y clasificación. Con la Ilustración se consolida el carácter de esta institución como forma de conocimiento mediato, que progresivamente pertenece a un círculo más amplio de personas, a partir de las academias. En el siglo XIX, se convierte en un instrumento del poder político para crear un aura sagrada: la imagen de la Cultura y la Historia que éste quiere dar. Hoy, después de la desacralización del siglo XX y de los esfuerzos de la museología tras la segunda guerra mundial, el museo conserva intacta su aura. Si pensamos en las largas colas en la pirámide del Louvre, dice Lugli, vemos que se está reproponiendo, quizás involuntariamente, la experiencia de un lugar que hay que meritar de algún modo.

A lo largo de la Historia se advierte una permeabilidad terminológica entre museo y colección, que llega hasta nuestros días. Hemos visto cómo comparten el carácter esencial de constituir sistemas objetuales significativos. Hay otro rasgo museológico que es también propio del coleccionismo: en el origen de toda colección, como en el de un museo, hay un proyecto –reunir un determinado repertorio– que guía la selección y nos da las claves de lectura del conjunto atesorado. Realmente, no se puede hablar de colección sin un proyecto, mediante el cual el coleccionista, ya sea privado o un museo público, expresa su visión del mundo, de la Historia del Arte o el sentido de una investigación en un determinado campo de estudio.

Para la Museología es esencial la reconstrucción de los proyectos de colecciones hoy dispersas, a través de los catálogos, cuando existan, del testamento del coleccionista y de sus disposiciones. En éstas, a veces, podemos incluso encontrar una conciencia museológica, al expresar aquél los motivos que le han impulsado a formar su colección y esbozar un proyecto de posteridad. Adalgisa Lugli pone algunos interesantes ejemplos de ello.

Debido a la centralidad del objeto en la crítica a la sociedad de consumo, el museo se ha encontrado inmerso, al menos desde los años sesenta, en el seno de una reflexión sobre los objetos que lo han transformado en el lugar realizado de una propiedad colectiva. Paralelamente, el coleccionismo privado ha sido considerado caduco para el interés colectivo y ha sido objeto de reprobación. Pero es la historia del coleccionismo la que permite reconstruir la secuencia de significados que una obra o un objeto ha tenido a lo largo del tiempo. Un destino museal como el actual no tiene en cuenta esta historia y un espectador, que no sea informado al respecto, no puede reconocer esa cadena de significados precedentes.

Es por ello que Lugli incide, finalmente, sobre la necesidad de que el catálogo sea como un potente mapa de orientación que se ofrece al visitante, de forma que éste pueda llegar a advertir que el museo no es un único y gran bocado para ingerir en un instante, sino un lugar ordinario al que se va, de vez en cuando, a visitar una sección, ver una o varias obras. Si se repiensa el catálogo en estos términos –o bien se utilizan en su lugar medios audiovisuales–, esto es, en modo legible, con respuestas precisas, se potencia un mayor contacto con la obra o el objeto; algo que la autora considera insustituible si queremos que el museo se mueva según el proyecto de una verdadera promoción de la cultura, no erudita, y sea potente motor de *humanitas*.

Conjuntos y Museos gestionados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería
C/ Almanzor, s/n.
04002 - Almería
Teléfono: 950 27 16 17 Fax: 950 27 14 11
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Almería
Carretera de Ronda, 91.
04005 - Almería
Teléfono: 950 26 44 92 Fax: 950 24 57 92
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico Baelo Claudia
C/ Bolonia, s/n.
11380 - Tarifa (Cádiz)
Teléfonos: 956 68 85 30 - 956 68 85 40
Fax: 956 68 85 60
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Cádiz
Plaza de Mina, s/n.
11004 - Cádiz
Teléfonos: 956 21 22 81 - 956 21 43 00
Fax: 956 22 62 15
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra
Carretera de Palma del Río, Km. 8.
14071 - Córdoba
Teléfonos: 957 32 91 30 - 957 32 91 18
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: madinatalzahra.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba
Plaza Jerónimo Páez, 7.
14003 - Córdoba
Teléfonos: 957 47 40 11 - 957 47 10 76
Fax: 957 48 19 87
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Córdoba
Plaza del Potro, 1.
14002 - Córdoba
Teléfonos: 957 47 33 45 - 957 47 13 14
Fax: 957 47 09 52
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico y Etnológico de Granada
Carrera del Darro, 41.
18010 - Granada
Teléfonos: 958 22 56 03 - 958 22 56 40
Fax: 958 22 80 14
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Granada
Palacio de Carlos V.
18009 - Granada
Teléfono: 958 22 48 43 - 958 22 14 49
Fax: 958 22 14 49
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Casa de los Tiros
C/ Pavaneras, 19.
18009 - Granada
Teléfono: 958 22 10 72 Fax: 958 22 06 29
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocasadelostiros.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de la Alhambra
Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife.
Palacio de Carlos V.
18009 - Granada
Teléfono: 958 02 79 00 Fax: 958 22 63 63
Web: www.alhambra-patronato.es

Patronato de la Alhambra y Generalife
Calle Real de la Alhambra, s/n.
18009 - Granada
Teléfono: 958 02 79 00
Web: www.alhambra-patronato.es

Museo de Huelva
Alameda Sundheim, 13.
21003 - Huelva
Teléfono: 959 25 93 00 Fax: 959 28 55 47
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Jaén
Paseo de la Estación, 27.
23008 - Jaén
Teléfonos: 953 27 45 07 - 953 25 06 00
Fax: 953 25 03 20
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museojaen.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir
Castillo de la Yedra.
23470 - Cazorla (Jaén)
Teléfono | Fax: 953 71 00 39
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Linares - Monográfico de Cástulo
General Echagüe, 2.
23700 - Linares (Jaén)
Teléfono y Fax: 953 69 24 63
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Úbeda
Casa Mudéjar.
C/ Cervantes, 6.
23400 - Úbeda (Jaén)
Teléfono | Fax: 953 75 37 02
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Málaga
Palacio de la Aduana: C/ Alcazabilla s/n.
29015 - Málaga
Teléfono: 952 21 83 82 Fax: 952 21 83 82
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Sevilla
Plaza de América, s/n.
41013 - Sevilla
Teléfonos: 954 23 24 01 Fax: 954 62 95 42
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Plaza de América, 3.
41013 - Sevilla
Teléfono: 954 23 25 76 Fax: 954 23 21 54
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoartesycostumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Sevilla
Plaza del Museo, 9.
41001 - Sevilla
Teléfonos: 954 22 07 90 - 954 22 18 29
Fax: 954 22 43 24
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
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
Teléfono: 955 03 70 70 Fax: 955 03 70 52
Web: www.caac.es

Conjunto Arqueológico de Carmona
Avda. de Jorge Bonsor, 9.
41410 - Carmona (Sevilla)
Teléfono: 954 14 08 11 Fax: 954 19 14 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: carmona.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico de Itálica
Avda. de Extremadura, 2.
41970 - Santiponce (Sevilla)
Teléfono: 955 99 65 83 Fax: 955 99 73 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: italica.ccul@juntadeandalucia.es