

# mus-A

revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía

año II  
nº 04  
octubre 2004  
pvp: 6 €



## El Museo y su Edificio

ARQUITECTURA, PROYECTOS Y REGENERACIÓN URBANA





## **mus-A**

Revista de las instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía  
Publicación cuatrimestral con excepciones  
Nº 4  
Octubre 2004

### **EDITA Y DIRIGE**

Consejería de Cultura. Junta de Andalucía  
Dirección General de Museos

### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

#### **Presidencia**

Pablo Suárez Martín  
Director General de Museos

#### **Secretaría**

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

#### **Coordinación Editorial**

Carmina David-Jones  
Curra Gámez Lomeña  
Pedro Sánchez Blanco

#### **Redacción**

Dolores Baena Alcántara, Bosco Gallardo Quirós,  
Soledad Gil de los Reyes, Julia González Pérez-Blanco,  
Luz Pérez Iriarte, Beatriz Sanjúan Ballano

#### **Diseño**

Carmen Jiménez - Ainhoa Martín

#### **Maquetación**

Carmen Jiménez

#### **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:

Revista *mus-A*

Dirección General de Museos

Consejería de Cultura

C/ Levías, 17 - 41004 Sevilla

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.

**A**l presentar este número de mus-A, ya el cuarto, y tras más de un año de experiencia, deseamos compartir con los lectores nuestra aspiración de que esta edición de la revista se convierta en el punto de partida de un nuevo rumbo para mus-A. Nos fijamos dos objetivos principales en este nuevo rumbo: evitar la excepcionalidad de la cuatrimestralidad de mus-A y abrir nuestra revista a todo lo que sucede en el mundo de los museos más allá de nuestra comunidad, aunque sin olvidar nunca nuestro punto de partida, Andalucía.

Ya en este número hemos querido iniciar, tímidamente, esta nueva senda, introduciendo en el dossier temático, así como en varias secciones fijas, algunos artículos que estudian la realidad de los museos desde una perspectiva global.

El núcleo de la revista, el dossier temático, está dedicado en esta ocasión a la arquitectura de los museos, o a los museos y la arquitectura, conscientes de la importancia y actualidad del debate que está generando este tema. El dossier se abre con varias voces que analizan la cuestión desde perspectivas muy diferentes: el arquitecto, la regeneración urbana y la eclosión de museos en la España de los últimos años. A continuación, como espejo de este análisis previo, se reflejan varios proyectos y experiencias que se han desarrollado, o que están en curso o incluso iniciándose, en Andalucía, como la ampliación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba; la recientemente finalizada nueva sede del Museo de Almería; el Museo Picasso de Málaga y su impacto sobre la ciudad; y, finalmente, el proyecto del futuro Museo de Arte Ibero de Jaén.

El resto de la revista mantiene la estructura y las secciones habituales, partiendo de la reflexión de Salvador Compán y la entrevista a Valie Export; continuando con la sección *Museológica* y sus informaciones sobre museos y centros de arte, coleccionismo y tendencias; dos destacadas intervenciones de restauración desarrolladas en el marco de nuestra comunidad; el perfil de Luis Siret, personaje indiscutible por su contribución al desarrollo de la arqueología en España; dos textos sobre piezas singulares conservadas en nuestros museos, con misterio incluido; concluyendo con las necesarias y lógicas reseñas, análisis y comentarios sobre proyectos, exposiciones, actividades, noticias, así como la reseña del libro *The Architecture of The Museum. Symbolic Structures*.

Queremos agradecer una vez más el apoyo que estamos recibiendo desde multitud de foros, personales e institucionales, españoles y extranjeros, museos, universidades, estudiantes, centros de arte, instituciones públicas, bibliotecas, galerías... Gracias también, por supuesto, a nuestros muchos colaboradores, sin los cuales mus-A no sería posible. Respetaremos las ideas que nos han traído hasta aquí e intentaremos corresponder a este apoyo con un salto de calidad, una mayor aspiración de universalidad, fruto de nuestra experiencia y deseos de crecimiento, que esperamos se vean reflejados progresivamente en los próximos números de la revista que compartimos en nuestras manos.

El mundo de los museos está, o quizás sigue, cambiando rápidamente. Queremos seguir siendo testigos de estos cambios y volcar nuestra mirada propia en estas páginas.

# índice



## 3 EDITORIAL

## 6 MEDITANDO EL MUSEO

- 6| El Museo de los Pájaros.  
Salvador Compán

## 10 ENTREVISTA

- 10| Entrevista a Valie Export.  
Elisabeth Lebovici

## 16 DOSSIER TEMÁTICO

- 16| **Presentación.**  
Mercedes Mudarra Barrero
- 20| **El arquitecto en su museo (serviréis al hacedor).**  
Javier Gómez Martínez
- 27| **Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible.**  
J. Pedro Lorente
- 34| **La Arquitectura de Museos en España.**  
M<sup>a</sup> Ángeles Layuno Rosas
- 44| **Una historia con futuro: proyecto de ampliación y reforma del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.**  
M<sup>a</sup> Dolores Baena Alcántara
- 50| **Ampliación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.**  
Joaquín Lizasoain, Pau Soler, Jesús Susperregui
- 54| **El proyecto arquitectónico del Museo de Almería.**  
Paredes Pedrosa Arquitectos
- 61| **Las tareas de Hércules: Picasso regresa a Málaga.**  
Alfredo Taján
- 66| **Museo de Arte Ibero de Jaén.**  
Álvaro Soto y Javier Maroto  
Rafael Moneo  
Luis Enguita Mayo

## 70 MUSEOLÓGICA. Museos y Centros de Arte

- 70| **El instituto de Santa Fe.**  
Juan Antonio Jiménez Villafranca
- 77| **Nuevas perspectivas de futuro para los museos: reflexiones en torno al CAC Málaga.**  
José Ángel Palomares Samper
- 85| **El nacimiento de un nuevo museo en Vigo.**  
Carlota Álvarez Basso
- 91| **Burdeos, L'Entrepôt Réel des Denrées Coloniales.** El Capc, Museo de Arte Contemporáneo.  
François Guillemetaud

## 100 MUSEOLÓGICA. Coleccionismo

- 100| **La Colección Villacevallos.** Historia de un "Museo" Arqueológico del XVIII en Córdoba.  
José Beltrán Fortes
- 112| **La Colección Pictórica Moreno Villa del Museo de Málaga.**  
Rafael Valentín López

## 122 MUSEOLÓGICA. Tendencias

- 122| **Arte Gráfico y Lenguaje.**  
Javier Blas y José Manuel Matilla
- 129| **Museos y patrimonio intangible: una realidad material.**  
Esther Fernández de Paz
- 138| **"Museo Cerralbo: Recuperación de ambientes originales".**  
Carmen Jiménez Sanz

- 147| **Música, sonrisas, lágrimas, sueños y propaganda: éxitos cinematográficos en la Andalucía nacionalista durante la Guerra Civil.**  
José María Claver Esteban

## 154 INTERVENCIONES

- 154| **Intervención en un Guadamecín en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.**  
Gabriel Ferreras Romero y Silvia Martínez García-Otero
- 161| ***El Entierro de Cristo* de Jacopo Florentino en la exposición *Obras del Museo de Bellas Artes de Granada*.**  
José María Rueda

## 168 PERSONAJES

- 168| **Luis Siret y los inicios de la Arqueología en el sureste de España.**  
José Luis López Castro

## 176 SINGULARES

- 176| **Una pieza excepcional en el Museo de Jerez de la Frontera: el Casco Corintio.**  
Francisco Antonio García Romero
- 179| **Reshef: el dios que vino del mar.**  
Juana Bedia García, Enrique C. Martín Rodríguez y Eduardo Prados Pérez

## 186 PROYECTOS Y EXPOSICIONES

- 186| **La colección del cielo.**  
Manuel Falces
- 189| **Exposición *Triángulo de al-Andalus*.**  
Inmaculada Cortés Martínez
- 192| ***Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.**  
Patrick Lenaghan
- 196| **Obra gráfica y cerámica de Picasso en el Museo Picasso Málaga.** Nota de redacción
- 200| ***Torredonjimeno. Tesoro, Monarquía y Liturgia*.** Exposición temporal en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.  
Juan Bautista Carpio Dueñas

## 206 ACTIVIDADES Y NOTICIAS

- 206| ***Arte en el Aula*.** Una experiencia didáctica en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.  
Federico Medrano Cabrerizo y Jacob Rodríguez Delgado
- 212| ***Tarraco Viva*.** Un festival internacional especializado en la divulgación histórica.  
Magí Seritjol Ferré
- 218| **Día Internacional de los Museos, 2004.** Nota de redacción
- 221| ***Madinat al-Zahra: una historia apasionante*.** Conjunto Arqueológico Madinat Al-Zahra
- 224| ***Primeros Encuentros Internacionales de Arte y Género*.**  
Margarita Aizpuru
- 230| **Seminario Internacional de Museos.** Nota de redacción
- 232| ***Santana. Tránsito de la Luz*.** Nota de redacción
- 236| **Exposición en la galería de entrada a Madinat Al-Zahra.** Conjunto Arqueológico Madinat Al-Zahra
- 240| **Nuevo montaje en la Colección Permanente del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Salas XII, XIII y XIV).**  
Nota de redacción

## 242 RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

- 242| **GIEBELHAUSEN, Michaela (ed.), 2003, *The Architecture of the Museum. Symbolic Structures, Urban Contexts*.**  
Javier Gómez

## 246 CONJUNTOS Y MUSEOS GESTIONADOS POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA



## EL MUSEO DE LOS PÁJAROS

Salvador Compán  
Escritor



Portada principal del Palacio de los Páez de Castillejo, sede del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba Renacimiento, primera mitad del siglo XVI  
Diseño del arquitecto Hernán Ruiz II; decoración escultórica de Francisco Jato y Francisco de Linares

El poder de evocación que tienen ciertas asociaciones de la mente reside en que, aunque fueron fortuitas, se presentan en tu memoria como algo constante. Así, la música, que asocias por ejemplo a un beso, subraya ese momento de especial intensidad hasta el punto de que lo asociado contagia su significado a la vivencia que arroja, y ambos se potencian entre sí, se suman y confunden para formar un mundo, en cierto modo, aparte y unitario.

Para mí, el Museo Arqueológico de Córdoba es el museo de los pájaros. Se trata de una asociación que me la ha impuesto la realidad, pero que ha adquirido un carácter que ni siquiera me parece arbitrario o inútil. Trataré de explicarme.

Aunque he ido en varias ocasiones y a distintas horas a visitar el museo de la plaza Jerónimo Páez, lo recordaba de un modo fijo, como lo vi la primera vez, en una tarde de primavera en la que el estruendo de los gorriones bullía por sus patios. La sensación que me quedó es la de un espacio vivo donde la ciudad entraba y salía o, más exactamente, donde Córdoba continuaba –como si el paseante se hubiera metido en uno de sus secretos rincones–, aunque recogiendo sobre sí misma para hacerse aún más profunda.



Voluta de capitel procedente de Alamiriyya  
Época califal, fines del siglo X  
Mármol blanco  
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

Aunque he ido en varias ocasiones y a distintas horas a visitar el museo de la plaza Jerónimo Páez, lo recordaba de un modo fijo, como lo vi la primera vez, en una tarde de primavera en la que el estruendo de los gorriones bullía por sus patios

Los que amamos a Córdoba –quiero decir los que la conocemos– no ignoramos que casi todo su entramado urbano es una especie de museo a cielo abierto porque está lleno de huellas, palabras hechas piedra que te sorprenden en torres o plazas y saben hablarte mientras doblas esquinas de cal

La última visita que hice al museo fue en una tarde del pasado mes de enero en la que también me acompañaron los pájaros: una vibración de gorriones que salía de los jazmineros o se dejaba caer desde el magnolio del primer patio para rozar la alberca y los enormes capiteles que la flanquean, para posarse sobre basas y sarcófagos, sin llegar a traspasar las arcadas del segundo patio bajo las cuales una Afrodita agachada o el espléndido toro de Mithras parecían intimidarlos. Después, cuando fui entrando en las salas sucesivas –y los pájaros eran apenas un recuerdo– no me abandonó, en cambio, la idea de que sus pasillos tenían mucho de la angostura de las calles que había dejado atrás, y yo me adentraba por un espacio donde la ciudad se hacía más sutil para ofrecerme una de sus mejores cristalizaciones.

Los que amamos a Córdoba –quiero decir los que la conocemos– no

ignoramos que casi todo su entramado urbano es una especie de museo a cielo abierto porque está lleno de huellas, palabras hechas piedra que te sorprenden en torres o plazas y saben hablarte mientras doblas esquinas de cal. Es, pues, el Arqueológico un museo dentro del otro museo inmenso de la ciudad. Sólo que aquí la urbe adensa su tejido histórico y nos muestra su esplendor en el recinto de una plaza con aire romántico por donde aflora un teatro romano que convive con la fachada de un palacio del siglo XIV, sede del Arqueológico.

Cuando se llega a la plaza de Jerónimo Páez, el visitante se da cuenta de que sus pasos se van a hacer más lentos porque está pisando un espacio escénico, un yacimiento histórico escalonado en varios niveles que descienden desde la calle Santa Ana, se remansan en los restos del teatro romano y van a caer en las coníferas que sombrean la briosa fachada del palacio. Tras dejar atrás la bienvenida de los gorriones, sin demasiada transición, el caminante entra en un mundo de neones y vitrinas, en un orden de objetos que ha sido impuesto por alguna mano calculadora que seleccionó lo útil, lo bueno o lo bello. Se entra entonces en la ciudad vertical, en su vida estratificada por la lógica del tiempo. Y sabe el caminante que está haciendo un descenso por los peldaños de la



*Cervatillo* de Madinat al-Zahra  
Época califal. Segunda mitad del siglo X  
Bronce, 61'6 cm de altura  
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

Cuando vas a abandonar el museo, te llevas una colección de imágenes que son excepcionales y, por ello, van a resistir al desgaste del olvido

memoria, cajas chinas del recuerdo colectivo desde las que Córdoba contiene y ensancha a Córdoba.

Se nos cuenta allí una historia prodigiosa, la de un pueblo, pero basada en la elipsis, en el voluntario olvido de todo lo que ha sido incapaz ni de mejorarnos ni de dejar muescas en el cuerpo de nuestro común mapa genético. Sin embargo, esa impresión de memoria filtrada y extendida en el orden didáctico de las salas se pierde por momentos porque todo tiene un extraño aire de presente: el hoy de la ciudad impregna a su museo y éste nos remite continuamente a aquella. Lo confirmas al mirar las leyendas que explican la procedencia de vasijas o herramientas pues duplican el callejero de la ciudad –Parque Cruz Conde, Plaza de las Bulas, Calle Humosa–, al ver azulejos o vasijas

muy parecidas a las que ya viste en patios y zaguanes, o cuando te sorprenden de pronto las gradas del teatro que, sin aviso, traspasan una de las salas y te saltan junto a los pies.

Cuando vas a abandonar el museo, te llevas una colección de imágenes que son excepcionales y, por ello, van a resistir al desgaste del olvido. Serán ya una referencia de tu memoria la



Ladrillo visigodo decorado  
Época visigoda. Siglo VI  
Barro cocido. La representación decorativa es una alegoría eucarística  
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

colección de brocales de pozo, las esculturas ibéricas u obras especialmente logradas como la del Hermafrodita de El Ruedo y el cervatillo de Medina Azahara.

Antes de salir de nuevo a la plaza, vas pensando que abandonar el Arqueológico es parecido a salir de la entraña de Córdoba, un paraíso subterráneo hecho con la lógica del tiempo, y que, cuando traspases el primer patio, subirás de nuevo al inmenso museo, horizontal y blanco, de la ciudad.

Los pájaros, que siguen trasegando su alboroto entre el palacio y la plaza –uniendo las dos Córdobas– te avisan de que, aunque creas salir, sólo vas a empezar a caminar por las salas al aire libre de un mismo, inagotable, muestrario de lo inolvidable. ▀



*Hermafrodita de bronce*  
Época adrianea (fines S. I - inicios S. II)  
Bronce, 43'2 cm de altura  
Procede de Almedinilla (Córdoba)  
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

## VALIE EXPORT

Elisabeth Lebovici

Las respuestas de VALIE EXPORT fueron transcritas y traducidas por Susanne Schwinghammer-Kogler  
Traducción Pierre Souchar



*Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968*  
Del portafolio de Doggedness, VALIE EXPORT,  
Peter Weibel  
Fotografía de una acción, b/n  
86,2 x 126,3 cm  
Foto: Josef Tendl © Valie Export

**E**l Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acogió del 22 de enero al 2 de mayo de 2004 la primera exposición retrospectiva que se llevaba a cabo en España sobre la artista austriaca Valie Export. *VALIE EXPORT. Un día en 1967* es una coproducción del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Centre National de la Photographie (CNP) de París, Museo de Arte Contemporáneo (NAMCO) de Ginebra, Candem Art Center de Londres y Colección ESSL de Viena.

Reproducimos algunos fragmentos de la entrevista recogida en el catálogo de la muestra, editado por Éditions de l'oeil.

**Para empezar, quisiera resaltar que usted no sólo ha creado nuevas formas artísticas, también ha creado sus propios medios de expresión, descubierto sus propios territorios y ha extendido los límites de lo que comúnmente se llama artista.**

Durante los primeros años, lo único que sabía era que quería ser artista y que no quería ser pintora. Yo pintaba desde muy joven y la pintura ya no me satisfacía. En ese momento me parecía que ya todo estaba dicho y hecho en la pintura. No había movimiento en el espacio. Luego, tuve la oportunidad de conocer las obras del constructivismo que me impresionaron mucho. Me impactó su uso del espacio, del espacio “por” el arte y “como” forma de arte. Más adelante, descubrí sola la fotografía. Amaba la fotografía ya que la imagen no se ve inmediatamente. Sólo el negativo. Se puede ver el dispositivo, la fotografía, mas no la imagen misma. Para verla hay que ejecutar un proceso de producción ulterior. Me

gustaba, por ejemplo, que las diapositivas pasasen rápidamente y su movimiento en la velocidad. Luego descubrí el cine y la filmadora. En aquel entonces, me interesaban los reptiles. Tenía un amigo, en la escuela, a quien acompañaba cuando iba a cazar serpientes. Me fascinaban sus movimientos rápidos, al igual que la muda, con su piel despegada del cuerpo.

**En aquella época, ¿se identificaba usted con otros artistas?**

En ese entonces, no conocía a ningún artista con quien pudiese identificarme. En primer lugar, debo precisar que en los años 50 no sabía mucho de arte contemporáneo. En casa, había una biblioteca con algunos buenos libros de arte que mi madre había escondido durante la guerra. En las librerías escaseaban los libros de arte. Conocía el surrealismo, el constructivismo y el dadaísmo pero no me identificaba con ninguno en particular. Me identificaba más con el arte en general que con personas específicas. Sabía que los dadaístas habían realizado acciones en público, que no se llamaban aún performances y sentía que me gustaría hacer algo similar. Ser un artista a la manera de los dadaístas. Pero la razón principal por la cual no me identificaba con ningún artista era que la gran mayoría de eran de sexo masculino. No me podía identificar con ningún artista hombre. Eso estaba demasiado lejos de mí, se trataba de un modelo demasiado autoritario. Me sentía más cercana de alguien como Leonora Carrington, por ejemplo, aunque yo no estuviese completamente comprometida con el surrealismo. Ser joven en aquella época no producía el mismo efecto que hoy en día. Vivía

**No me podía identificar con ningún artista hombre. Eso estaba demasiado lejos de mí, se trataba de un modelo demasiado autoritario. Me sentía más cercana de alguien como Leonora Carrington, por ejemplo, aunque yo no estuviese completamente comprometida con el surrealismo**

en un mundo muy distinto, sin cultura joven.

**Después de la guerra, Austria y Alemania no estaban del “buen lado” de Europa. ¿Qué sucedía desde el punto de vista cultural?**

Dado que Austria estuvo ocupada por los alemanes hasta mediados de los 50 pudo beneficiarse del Plan Marshall. Yo vivía en ese entonces en Linz, en el sector americano. Fui a una escuela religiosa y luego a una academia de artes y oficios. Finalmente, después de mi divorcio, me mudé a Viena y estudié diseño textil. A mi madre no le gustó la idea de que yo fuese artista pero, pese a ello, siempre me apoyó. En los años 60, el ambiente en Viena era represivo, deprimente y bastante conservador. Sólo había un pequeño movimiento estudiantil. Los museos y las galerías de arte exponían, en su mayoría, obras tradicionales y conservadoras, perpetuando así una concepción burguesa del arte. Sin embargo, una pequeña revuelta se vislumbraba en el seno de nuevos movimientos artísticos tales como el Wiener Gruppe, los accionistas vieneses, los cineastas experimentales y demás. Todos comprometidos

en una sublevación artística, estética y política.

**¿Cuándo comenzó a realizar sus performances?**

Cuando tenía 18 años era probable que quisiera “actuar”. No decía “hacer performances”, sólo actuar. Para ese momento ya había hecho una serie de fotografías, desgraciadamente desaparecidas en las que figurábamos mi novio y yo. En ellas, intercambiábamos nuestro género, nuestra apariencia física, nuestro aspecto externo. El muchacho no tenía nada de particular, era buena persona y había aceptado cordialmente el intercambio. Para mí fue más fácil “convertirme” en varón que para él transformarse en niña.

**¿Fue usted su propio modelo por comodidad y economía? ¿O estaba consciente de lograr nuevas experiencias?**

Para mí era una manera de comprometerme con nuevas experiencias. Ponerme en tela de juicio era una

manera de experimentar, de vivir una experiencia y de generar una experiencia.

**¿Cuál fue la primera acción artística a la que le puso un título?**

A la película *Abstract Film nº1. Self-Portrait*, de 1966, fue mi primera pieza fílmica y *Abstract Film nº1* de 1967, mi primera obra artística. Antes produje *Menstruation*. Sabía que el ciclo de los nacimientos y de las menstruaciones era fuente de múltiples angustias para las mujeres. Para mí, la maternidad no está implícita en mi feminidad, ya que implica mi reconocimiento previo de una responsabilidad. Yo era mucho más sensible a lo que me define como perteneciente a lo que llamamos género femenino. Es por ello que hice la pieza sobre la menstruación, que tenía mucho que ver con la sexualidad –más bien al estilo “crudo” de la sexualidad que con la sexualidad burguesa–. La pieza se montó en Suiza, en casa de mi hermana. Me sentaba sobre un muro blanco, bastante alto y orinaba, durante los días de mis períodos. La orina colorada corría a lo largo del muro creando motivos abstractos, rojos y líquidos. Mi hermana filmaba.

**¿Se puede decir acaso que usted descubrió su espacio en ese momento, un espacio genérico, desde el punto de vista del género femenino?**

Yo había descubierto mi espacio con anterioridad, pero aquí experimentaba con un espacio activo y provocador. De ahí salieron igualmente *Action pants: Genital Panic*<sup>1</sup> y *Abstract Film nº1*. Utilicé, años después, otros colores –como en Viena, en mi exposición de 1997– porque si

utilizaba el rojo, lo asociarían inmediatamente a connotaciones sanguinolentas. Siempre llevaba agua, a veces aceite, colores... en fin, lo que tuviese a mano.

**¿Eso quiere decir que ya entendía la paradoja de la performance que hace interactuar a una acción efímera con los rasgos repetitivos o reproductibles del arte?**

Repetí la acción ya que la consideraba como parte del “Expanded Cinema”. La presenté como tal, un cine ampliado donde yo estaba presente, en donde yo misma realizaba la acción, y en donde yo era un componente del filme. En general, se hacen copias de las películas que son proyectadas sin necesidad de mi presencia. La acción fílmica puede igualmente ser realizada por otros. Pero en el “Expanded Cinema” las acciones y las performances requieren la presencia de una persona. En 1967, consideraba al “Expanded Cinema” como una denuncia fuerte del concepto de autor. Era mi idea, mi huella, pero cualquier persona, en cualquier lugar del mundo, podía hacer *Abstract Film nº1*.

**¿Cómo se hace un *Abstract Film* de VALIE EXPORT?**

La base es la pantalla. En *Abstract Film nº1*, hay un espejo frente a la pantalla. La pantalla es un espejo ya que refleja los motivos y los signos de la película. Cada una de las dos pantallas reflectoras entablan un diálogo de imágenes. Un proyector de cine proyecta su luz sobre el espejo, la pantalla espejo, sobre la cual vertí diversos líquidos –líquidos comunes y corrientes como el agua u otros más viscosos, para que se esparzan más

Ponerme en tela de juicio era una manera de experimentar, de vivir una experiencia y de generar una experiencia



*Body Sign Action 2*, 1970  
Fotografía, b/n  
© Valie Export



lentamente y de diversos colores. Los movimientos líquidos se desplazaban verticalmente y formaban distintos motivos y signos; eran dibujos, iluminados por el proyector de cine y proyectados sobre la pantalla, donde se materializaban grafismos abstractos e imágenes, imágenes coloridas, imágenes en movimiento... Se crea así un filme abstracto, que no se había creado con los medios tradicionales del cine, sin película, sin cámara, como una acción, como

una performance frente a una pantalla de cine. De ese modo creé un filme abstracto siempre distinto, siempre nuevo.

**¿En dónde presentaba usted su cine abstracto?**

Me invitaban a distintos lugares. Podía presentarlos en una sala de cine tradicional, o en esos lugares independientes y "underground" como el Xscreen de Colonia, dirigido

*Valie Export - Smart Export, 1970*  
Fotografía, b/n  
71,5 x 63 cm  
Foto & ©: Gertraude Wolfschwenger

## Desde muy temprano escogí las calles y el medio ambiente de lo cotidiano. Era importante para mí presentar mis trabajos al público, y no en el espacio restringido del arte conservador, pero sí en lo que llamaba "underground"

por Wilhem y Brigitte Hein, o bien podía ser programada en un festival, como cualquier otra película. Que se tratase de *Abstract Film nº1* o de *Cutting* prefería presentarlos como un evento durante un programa de películas o en un festival de cine. Como por ejemplo en Londres, en donde participé en el primer festival de Cine Underground. Dos años más tarde, asistía al Festival de Cine de Vanguardia y unos años más tarde participaba en el Festival Internacional de Cine en donde obtuve un premio. Poco a poco lo "underground" cambiaba.

### ¿Se puede decir que el intercambio de roles es el hilo conductor de todo lo que usted ha hecho?

Si, relacionándolo con distintos contextos y significaciones es un hilo conductor de mi trabajo. Se puede vincular incluso más temprano, a las transposiciones de identidad que hice anteriormente sin considerarlas como obras de arte. Eran ejercicios creativos para mi espíritu. Hacía gran cantidad de autorretratos delante de la cámara fotográfica.

### ¿Por qué escogió extenderse a la ciudad? Ese paso de lo privado, de la intimidad del cuerpo al espacio público ¿es una de sus primeras preocupaciones?

Desde muy temprano escogí las calles y el medio ambiente de lo cotidiano. No quería actuar en un museo ni en una galería. Esos lugares son muy conservadores para mí y si me aventuraba en ellos, sólo

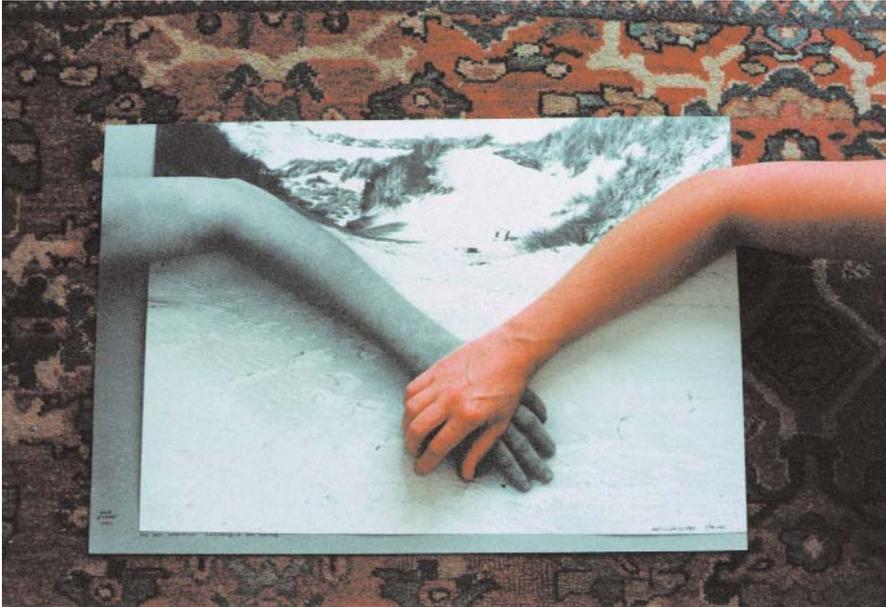
obtendría respuestas convencionales a trabajos experimentales. Era importante para mí presentar mis trabajos al público, y no en el espacio restringido del arte conservador, pero sí en lo que llamaba "underground". En el espacio público hay espectadores distintos a los de una galería, está el público de la calle. Mis trabajos presentan conceptos distintos de los que se exponen en la sala de un museo. Cuando hice mis performances en público, en las calles, en el espacio urbano se desarrollaban nuevas formas de recepción, diferentes. En las calles, provoqué nuevas respuestas. Quería provocar, ser provocadora y la agresión también era parte de mi intención. Quería provocar porque pensaba cambiar la manera de ver y de pensar de la gente. Sin embargo, la provocación no era la única motivación de mi trabajo, pero sí una parte intrínseca de éste. Si no era provocadora no podía evidenciar lo que quería mostrar. Tenía que penetrar las cosas para sacarlas al exterior. No creaba arte tradicional, necesitaba una audiencia distinta y esta audiencia estaba fuera del museo. Era natural para mí salir a la calle, al público urbano, a lo underground. Por otro lado, no tenía ningún interés en presentar mis trabajos en los espacios tradicionales del arte como los museos y las galerías. Cuando realicé *Touch Cinema* por primera vez fue durante un festival de cine. Con esa acción establecí un postulado. La acción siguiente la realicé en la plaza Stachus de Munich, en un espacio completamente distinto...

### Cuando usted dice que se encontró con el feminismo, ¿quiere decir que formaba parte de un grupo militante?

No. Cuando yo estaba en Suecia, entre 1966-67, descubrí todo eso en las revistas. Por la misma fuente y en compañía de Peter Weibel descubrí al mismo tiempo la expresión "Expanded Cinema". Para ser exactos, el término que descubrimos fue "Expanded art" que luego cambiamos a una terminología más rigurosa de "Expanded Cinema". Sabía que en los Estados Unidos había un movimiento feminista, pero en lo que a mí me concierne, conocí los colectivos y las artistas mujeres mucho más tarde.

### Desde muy temprano usted hace referencia a Gertrude Stein y Virginia Woolf...

Woolf fue muy importante para mí. Es la pionera del pensamiento femenino. Ella era, como lo dije en 1973, un ejemplo brillante "del vínculo entre una sensibilidad femenina y una pulsión artística creadora que lleva a modelos universales".<sup>2</sup> Gertrude Stein es la pionera del uso poético, de la aplicación poética del lenguaje. En ese momento escribí: Gertrude Stein pone de relieve que una sensibilidad femenina, subjetiva y problemática puede conducir a un modelo artístico común, a una técnica objetiva. Sus obras se insertan entre sus frases: "well feudal days were the days of fathers"<sup>3</sup> y "once upon a time I met myself and ran"<sup>4</sup>, insertadas entre un puritanismo adquirido y pasiones innatas, buscando una nueva forma de autodefinición, de identidad. Eso es ser independiente de la sociedad y de la cultura.<sup>5</sup>



*Ontologischer Sprung Arm*, 1974  
Salto ontológico de brazo  
Fotografía, color  
70,3 x 100 cm  
© Valie Export

### ¿Cómo se relacionan la parte conceptual de su trabajo con la experimentación del cuerpo y las performances?

Es un poco ingenuo decirlo así pero yo leí mucho. °No parí todo mi trabajo de mi vientre! Parte de mi trabajo es intuitivo. Pero también leía y sabía, o sentía que debía llevar mi trabajo a la luz de la teoría ya que la teoría es el contexto a la vez del pensamiento, de la vida y de otras teorías. El trabajo artístico como tal no es esencial, está vinculado a una teoría y esa teoría está vinculada a otras teorías, al presente como a la historia, al pasado como al futuro. Me interesaban igualmente los conceptos. Mis fotografías conceptuales se gestaron a partir de la idea de que existía un concepto en relación con el dispositivo fotográfico, con el espacio artificial de la cámara fotográfica. ¿Cómo utilizar ese aparato o ese dispositivo, la mirada de ese aparato, el uso de mi propia mirada, de la mirada del espectador, del objeto fotografiado puesto que el objeto representa igualmente una mirada...?

¿Cómo transformar, gracias a ese complejo artefacto, un objeto real en objeto visible? ¿Cuál es la realidad o cómo son las realidades del espacio artificial de ese aparato? ¿Cuántas comunicaciones podemos establecer? En esa época, cuando surgieron esas preguntas relacionadas con la noción y con la función de la representación, de la imagen intrínseca, de la imagen en la imagen, de la presentación y de la representación, fue importante para mí indagar sobre el origen de esas transformaciones.

En nuestra cabeza, no tenemos una fotografía, tenemos la imagen de una imagen. Podemos decir que no sabemos si esa imagen existe pero convenimos en decir que el objeto existe. Es un acuerdo tácito entre nosotros, los habitantes de este planeta. Todo lo que vemos, oímos, olemos y hacemos resulta de este acuerdo. Sin embargo, hay cierta cantidad de imágenes que sólo administramos para nosotros mismos. Pensé que el dispositivo técnico de la fotografía tenía una vida por sí sola, una mirada y un comportamiento

diferente: puedo utilizarlo pero éste puede igualmente utilizarme. Este dispositivo me parecía una excelente explicación de la construcción filosófica de la subjetividad. El espacio fotográfico es un espacio artificial, un espacio que no existe pero que tiene sus propias realidades.

### ¿Su tatuaje en forma de liga es una obra?

Es una pieza artística que vivirá tanto como yo. Las obras de arte viven tanto como los artistas y luego pasan a la historia: el tatuaje apunta ese hecho. Es un trabajo artístico presente permanentemente, me acompaña, lo llevo conmigo, está escondido —pero no siempre!— está sobre mi piel, hace referencia a mi trabajo sobre el cuerpo pero también al dibujo. Y precisamente, ese dibujo que cuenta la identidad y la historia de las mujeres y de la sexualidad, es también un icono sexual, un fetiche. ■

#### Notas

1. Pantalones de acción: pánico genital (NT).
2. VALIE EXPORT: Feminismus und Kunst. Gertrude Stein/ Virginia Woolf, in: Neues Forum, vol 228, Vienna, 1973.
3. "Los tiempos feudales eran los de los padres" (NT).
4. "Una vez me encontré conmigo y salí corriendo" (NT).
5. ibid.

## ARQUITECTURA Y MUSEO: UNA HISTORIA INACABADA

**Mercedes Mudarra Barrero**

Jefa del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales

Dirección General de Museos

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

**S**i dejamos a un lado las nuevas tipologías (museos discontinuos, abiertos, al aire libre...) todo museo posee un *espacio arquitectónico* en el que se ubica y del que depende. La museología actual ha arrinconado definitivamente el concepto de museo estático: en consonancia con su propia definición y con las funciones que realiza, el museo forma parte de un proceso “inacabado”, en constante transformación y adaptación al espacio y tiempo en el que surge, concepto que fue expresado poéticamente por Aurora León como “autobiografía inacabada”. De ello son testigo las continuas obras de ampliación, mejora y adaptación que se llevan a cabo, así como el diseño e incorporación de nuevos edificios amoldados a las necesidades de cada lugar y momento histórico.

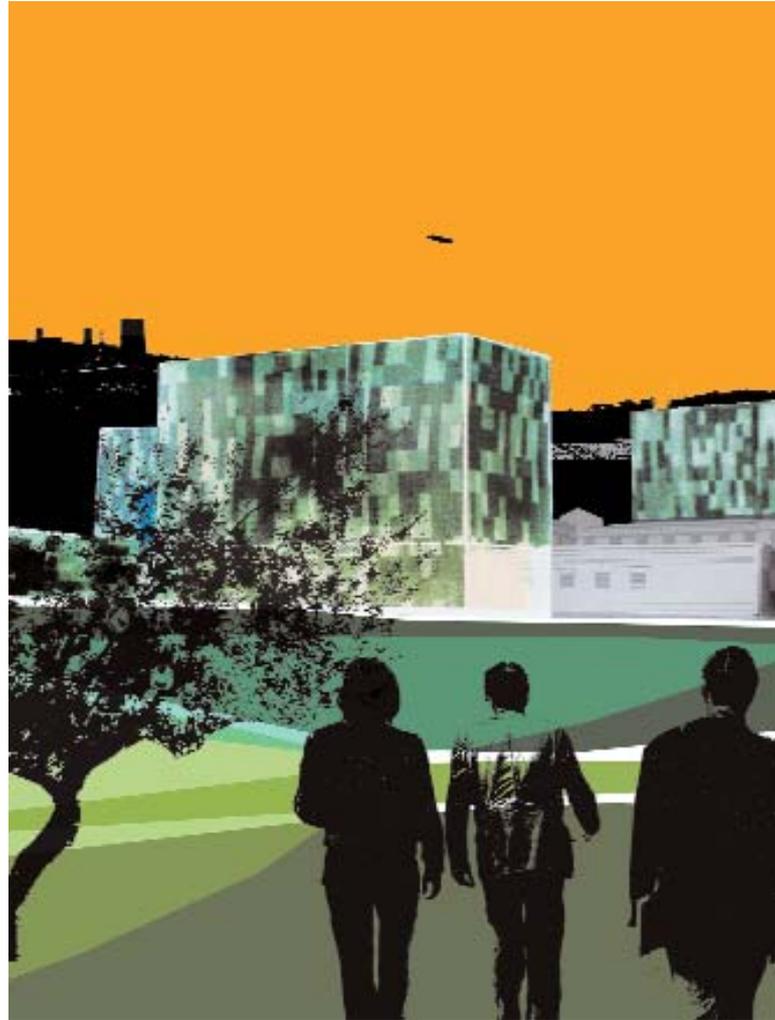


Museo de Almería

Al abordar el museo como contenedor, desde la perspectiva de su arquitectura, vemos reflejada su complejidad como producto de una sociedad cambiante que reclama una adaptación permanente del museo como institución. Muchos estudios sobre museos inciden en señalar que una de las razones que condiciona su historia es la arquitectura. La interrelación entre contenido y continente se ha ido conformando a través de la historia en un lento proceso de estructuración y organización, no siempre homogéneo, hasta llegar al diseño y funcionamiento actuales, que sin duda diferirán de los vigentes en un futuro próximo.

Aunque la construcción de edificios específicamente diseñados y dedicados a las funciones museísticas comienza, en sentido estricto, en el siglo XVI, con los *Uffizi* de Florencia, la realidad de esta asociación entre contenidos y contenedores proviene de tiempos y circunstancias anteriores.

Para estudiar este proceso en el contexto occidental europeo hay que acudir a la obra *El tiempo de los museos* de Bazin, que ejemplifica la influencia del pasado sobre la arquitectura del museo. Desde antiguo, los tesoros se han conservado en templos, pinacotecas, iglesias y monasterios. En el siglo XIX, con el inicio de la democratización del acceso a la cultura, muchos palacios y edificios nobles, símbolos de un poder caduco, fueron convertidos en museos. Incluso países sin esta tradición arquitectónica, como Estados Unidos, terminaron por imitar estas construcciones para los nuevos usos expositivos. Los nuevos planteamientos de la museología y la



Proyecto Museo de Arte Ibero de Jaén

museografía surgidos después de 1945 provocan una evolución de la teoría de la arquitectura de los museos.

Podemos afirmar que, desde el punto de vista arquitectónico, la tipología de los museos está condicionada desde sus orígenes por los modelos de “museo-templo” y “museo-palacio”, que se mantienen, con matices, hasta la segunda mitad del siglo XX. La ruptura con estos modelos se va a producir por su falta de funcionalidad, que se ha ido constatando en aspectos tan importantes como:

limitaciones de circulación para los visitantes; problemas de iluminación, de control de los valores climáticos, de seguridad, de mantenimiento; falta de flexibilidad espacial; o dificultades para encontrar espacios adecuados donde mejorar el servicio que se ofrece al visitante.

### NUEVA PLANTA O EDIFICIO HISTÓRICO

El problema inmediato que se plantea en el origen de la programación de todo museo es, precisamente, el de

su espacio arquitectónico. Dejando al margen alternativas mixtas, podemos sintetizar en dos las modalidades de edificios destinados a museo:

- El monumento histórico reutilizado (palacios, castillos, arquitectura industrial o construcciones arquitectónicas diversas), lo que algunos llaman el “arreglo” frente al “modelo”.
- El edificio de nueva planta, diseñado y construido ex profeso para albergar un museo.

Tanto la primera como la segunda opción cuentan con defensores y detractores.

Respecto a la primera modalidad, sus defensores esgrimen que una adecuada intervención puede rescatar del olvido y de la destrucción a edificios de indudable valor histórico. Además, tanto la buena localización de los edificios antiguos en los centros urbanos como sus características artísticas e históricas propias hacen que éstos se conciban, de modo ya tradicional, como posibles contenedores de instituciones museísticas.

Los partidarios de la segunda aducen que muy pocas veces puede conseguirse la funcionalidad adecuada desde el respeto escrupuloso al edificio, por lo que es imposible lograr la flexibilidad y modularidad necesarias. Además, las obligadas intervenciones son arriesgadas y costosas, y la ubicación de los inmuebles en los centros históricos permite pocas posibilidades de crecimiento y de dotación de los servicios básicos (estacionamiento, cafetería-restaurante, atención a visitantes, etc.). Por otra parte, la adaptación a las modernas tendencias museográ-

ficas origina en ocasiones unos costes superiores a los derivados de la construcción de edificios de nueva planta.

Desde hace algún tiempo, la utilización de edificios antiguos se ha venido realizando con resultados positivos, siempre que se ha logrado llegar a una adecuada solución en lo referente al problema de una instalación correcta de las colecciones. En algunos países, como Italia, Francia y España, ésta ha sido una práctica habitual.

La concepción de que los edificios sólo se conservan si son usados y de que su uso cultural no necesita destruir o alterar sus valores ha hecho abusar de la idea de utilizar los edificios antiguos como museo. Sin embargo, la reutilización de edificios históricos tiene unos límites, sobre todo en su incorporación a las nuevas tecnologías, por lo cual hay que sopesar cuidadosamente las alternativas de rehabilitación o construcción. Además, la adaptación de la función museística a cualquier espacio puede provocar que la disciplina que debe presidir el programa museológico se quiebre para poder adaptarse mejor al espacio que de forma predeterminada le va a acoger, el que se ha impuesto.

Los museos no son almacenes de obras de arte, sino instituciones de carácter científico que desarrollan diversas funciones didácticas y de investigación y que se constituyen en los centros de conexión de la disciplina arqueológica o artística. Unos principios que a veces se contraponen a las soluciones propuestas por algunos autores, que en ocasiones prefieren antes un

museo como lugar de retiro de las obras de arte que como centro en diálogo constante con la comunidad, con una actitud no meramente contemplativa sino crítica y de atribución de valores.

## EDIFICIOS PARA MUSEOS EN ANDALUCÍA

Tenemos que establecer una diferencia entre los museos que se rehabilitan o acondicionan tras estar ya destinados a museos y aquellos otros que se adquieren para su uso como museos.

Existe una gran variedad de contenidos museísticos en Andalucía, poseedora como sabemos de un extenso patrimonio inmobiliario inutilizado o en ruinas. Esta realidad tiene su origen en una falta de racionalidad y programación en el planteamiento del destino museográfico de los edificios históricos más o menos monumentales, lo cual nos ha apartado de las ventajas e inconvenientes de la aplicación de un modelo italiano *sensu stricto*.

Encontramos una casuística muy diversa:

- Museos de reciente construcción, aunque no siempre el edificio tuvo en su origen una finalidad museística (Jaén-Huelva).
- Edificios construidos ex profeso para su uso como museo (Almería).
- Soluciones intermedias en edificios de nueva planta, supuestamente efímeros y destinados desde su origen a funciones expositivas, aunque no estrictamente museísticas (Museo Arqueológico y Museo de



Museo de Almería

- Infradotación de instalaciones convencionales y de seguridad, a pesar del esfuerzo realizado en estos últimos años.
- Insuficiencia de servicios internos, especialmente talleres y almacenes adecuados.
- Insuficiencia de servicios públicos (biblioteca, sala de actos, sala de exposiciones temporales, etc.).
- Situaciones variables de degradación y falta de adecuado mantenimiento, siendo extrema la situación del Museo Arqueológico de Sevilla.

Los edificios en que se instalan las colecciones impiden, en la mayoría de los casos, la adecuación a los modernos mecanismos expositivos, lo que ha provocado que los museos andaluces no hayan podido incorporar ideas y técnicas expositivas y funcionales contemporáneas, resultando una situación híbrida entre los nuevos planteamientos y la pérdida de la ordenación museográfica antigua, hoy ya histórica, que los dotaba de una cierta identidad ambiental, que podría haber sido incorporada a los planteamientos funcionales actuales.

Planificar en el futuro la reordenación de los fondos de nuestros museos, su discurso museológico y su instalación museográfica, es un reto que debemos abordar con la prontitud que el conocimiento de cómo acometer este proceso de transformación nos permita. ■

Artes y Costumbres Populares, ambos de Sevilla, realizados para la exposición de 1929).

- Reutilización de edificios relevantes, ya sea conventos (Bellas Artes de Sevilla y Bellas Artes de Córdoba) o palacios (Arqueológico de Granada y Arqueológico de Córdoba).

Los casos más destacados de edificios históricos plantean una problemática diversa, ya que su adaptación a fines museísticos es antigua, sin que se haya producido una readaptación

reciente, exceptuando el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba y, de manera más puntual, el Museo de Bellas Artes de Sevilla, lo que implica la imposibilidad de seguir creciendo al ritmo que lo hacen las necesidades actuales.

La problemática que plantean estos contenedores históricos pueden resumirse en:

- Insuficiencia de espacio, según los criterios de cada dirección, acompañada de una falta de criterios expositivos selectivos.

## EL ARQUITECTO EN SU MUSEO (SERVIRÉIS AL HACEDOR)

Javier Gómez Martínez  
Universidad de Cantabria



I.M. Pei. Ala este de la Galería Nacional de Arte de Washington. A esta obra pionera le cuadra un término que iba a ir asociado a los museos de la postmodernidad: desde un principio actuó como *landmark*, como un hito, un edificio singular. La oblicuidad expresionista de las formas, tan característica de Pei, también iba a encontrar eco en arquitectos más jóvenes

Desde finales de la década de los últimos noventa, venimos asistiendo a sucesivas manifestaciones de un fenómeno insólito pero que, a fuerza de repetirse, está definiendo una nueva norma. Cada vez son más los museos que le dedican una exposición al arquitecto que los ha construido o ampliado su sede. Hay algo perverso en una medida como ésta, que beneficia a ambas partes: al arquitecto, porque, más allá de la consagración, prácticamente lo santifica; al museo, porque todo lo que redunde en beneficio del autor revalorizará un inmueble que es, claramente ya, un activo económico. Si anómala respecto al pasado reciente es esta nueva realidad, no lo son menos las condiciones que la han propiciado, que pasan por una inversión de valores operada entre las artes plásticas y la arquitectura.

En el principio fueron los nuevos museos erigidos durante la década de los setenta, primicias de la postmodernidad, llamados a convertirse en auténticos *blockbusters* en sí mismos, independientemente del contenido, en el momento mismo de su apertura. A la cabeza de ese grupo han de figurar el East Building de la National Gallery de Washington (I.M. Pei, 1968-1978) y el Centro Georges Pompidou de París (Renzo Piano y Richard Rogers, 1970-1977). En los dos primeros meses que siguieron a la inauguración del ala oriental del museo norteamericano, el 1 de junio de 1978, un millón de personas se agolparon entre los muros de un edificio que creó “nuevos modos de frecuentación”, que redefinió la naturaleza de la visita museística y que fue alabado por la prensa con toda suerte de superlativos<sup>1</sup>. Se hablaba en aquellos momentos del “fenómeno Beaubourg”, pues lo mismo llevaba año y medio ocurriendo en París, desde que el 31 de enero de 1977 fuera inaugurado el Centro Pompidou.



Vinieron después las exposiciones conmemorativas de acontecimientos como aquéllos, propiciadas por el cumplimiento de un aniversario estratégico o por la culminación de una obra de ampliación. De una manera o de otra, se hacía evidente el acrecentamiento del fenómeno mediático que ha acompañado a aquellas empresas y entonces, ya, el arquitecto podía exponerse a sí mismo en su museo. En 1998, en Washington, fue organizada la muestra *A Design for the National Gallery of Art. Celebrating the 20<sup>th</sup> Anniversary of the I.M. Pei's East*

*Wing*, que documentaba todo el proceso creativo, desde los primeros rasguños, realizados en el otoño de 1968. Se trataba de una de las más tempranas e importantes exposiciones dedicadas a un arquitecto en el marco de su propia creación. El vigésimo aniversario encontró al Beaubourg inmerso en las obras de ampliación que había comenzado en 1996 uno de sus padres, Renzo Piano, y que culminarían en 2000; la festejada reapertura incluyó la exposición *Renzo Piano. Un regard construit*, más ambiciosa que la que le había dedicado la Menil Collection

Norman Foster. Gran Patio del Museo Británico, Londres. La exposición que acompañó a la inauguración habría encajado mejor en el Real Instituto de Arquitectos Británicos. Su extraordinaria inclusión en el primer museo del país puede ser interpretada como una recompensa al arquitecto que ha sido capaz de vestir de *high-tech* las empresas de una monarquía tachada desde otras instancias de neovictoriana

(Houston, Texas) en 1993, coincidiendo con la ampliación que el arquitecto desarrollaba a la sazón en un edificio que él mismo había construido en los años ochenta.

Hasta ese momento extraordinarias, en 2001 ya fueron varias las convocatorias de ese tipo. Abrió fuego la Fundación Guggenheim con una exposición (*Frank Gehry, Architect*) que se vio desde mayo en Nueva York y desde octubre en Bilbao: eran momentos de máxima euforia, inmediatamente antes de que los atentados del 11-S echaran por tierra el sueño de construir en Manhattan una macrosede diseñada por el

cadena de proyectos que la Corona y el Gobierno británicos habían programado para conmemorar el *Millennium*.

El año se despidió con otro montaje exhaustivo, *Jean Nouvel*, que el Centro Georges Pompidou le dedicó en diciembre al más mediático arquitecto francés del momento y que sirvió para reafirmar la convicción de que “*forma parte del top ten de los más grandes arquitectos del mundo, si no es, sencillamente, el mejor*”<sup>2</sup>. Ciertamente, el Beaubourg no era el santuario de Nouvel, no era su creación, pero bien podía servir provisionalmente mientras prosiguieran las

global porque casi todas las reseñadas fueron exposiciones itinerantes, como el montaje madrileño de Jean Nouvel anotado arriba pero llegando, incluso, a la escala intercontinental. En mayo, *Zaha Hadid Architects* consistió en una selección de sus proyectos recientes y en curso, así como objetos de diseño, montada al pie del sitio donde un año después iba comenzar la construcción del Contemporary Art Center de Roma, adjudicada a la arquitecta de origen iraquí desde 1999; se trataba del aperitivo planeado ex profeso, pues, para una obra largamente demorada, cuya estructura era evocada anticipada-

## Con el título de *I.M. Pei baut in Berlin*, se encargaba de publicitar y agrandar la talla simbólica, ya que no física, de la obra en curso, presentándola como el corolario de una secuencia triunfal iniciada por la ampliación de la National Gallery de Washington y continuada por la del Musée du Louvre

mismo hacedor de la rutilante sede bilbaína y, de rebote, comenzara a ser severamente cuestionada la política expansiva del director, Thomas Krens; los medios fueron testigos, no obstante, de cómo Gehry “ascendió metafóricamente y realmente al cielo del arte” en el momento de la primera inauguración (*ABC*, 2001.05.18). Análogo ascenso le propició a Norman Foster el British Museum en junio, al inaugurar *Exploring the City: The Foster Studio*, antológica y popular (la entrada era libre), con acceso desde el *Great Court* que él acababa de coronar con una sofisticada tela de cristal; era uno de los puntos culminantes de la

obras del que habrá de ser el suyo propio, el vecino Musée des Arts Premiers en el Quai Branly. Esta exposición nos interesa especialmente porque viajó a Madrid en septiembre de 2002, para ser mostrada en la tercera planta del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el patrocinio adicional de las dos empresas constructoras que, en aquellos momentos, sacaban de cimientos la obra de ampliación trazada por el arquitecto galo para esa sede española.

Durante el segundo año del milenio, arreció el que ya se perfilaba como diluvio auto-expositivo, de magnitud

mente, además, por la propia instalación temporal. En junio, procedente de Filadelfia, recaló en el Museum of Contemporary Art de San Diego, en La Jolla (California), *Out of the Ordinary: The Architecture and Design of Robert Ventury, Denis Scott Brown and Associates*, el equipo que había culminado la restauración y ampliación del mismo museo en 1996. En mayo se había inaugurado, asimismo, en el Milwaukee Art Museum, *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, la más global de todas, pues fue planificada en Basilea para ser expuesta en las dos Américas y en Japón, sobre la base del libro del



"I.M. Pei construye en Berlín" se presentaba como la buena nueva para la ciudad reunificada. A principios de los noventa se remontaba la decisión de establecer el Museo de Historia de Alemania en el antiguo Arsenal, añadiéndole un ala de nueva planta. Encargo directo del entonces Canciller Helmut Kohl a I.M. Pei, la trascendencia otorgada y la expectación creada en derredor parecen evocar, apostá, "Les Grands Travaux" de la era Mitterrand

mismo título editado a finales de 1999 por V.M. Lampugnani y A. Sachs. El de Milwaukee encajó la propuesta en su programación como una forma de contextualizar la, a la sazón, recientemente inaugurada (2001) ampliación de Santiago Calatrava en el firmamento museístico-arquitectónico, pues el proyecto aparecía recogido dentro de una serie de veintiséis que abría el Carré d'Art de Nîmes, de Norman Foster, y cerraba el Contemporary Arts Center de Cincinnati, de Zaha Hadid.

En mayo de 2003, se produjo la muy esperada inauguración del ala de exposiciones temporales del Deutsches Historisches Museum de Berlín, realizada por I.M. Pei, que fue bautizada con el nombre del arquitecto (*Pei-Bau* o *Pei Building*); el acontecimiento se reforzó con la inauguración de una exposición en torno a los proyectos museísticos del octogenario maestro, en la propia sede, y con la edición de un libro muy gráfico acerca de la misma, a cargo de U. Kretzschmar (*The Exhibition Hall of the German Historical Museum by I.M. Pei*). Durante el año 2002, no obstante, un avance de la exposición se había podido ver en el Kronprinzen Palace, el edificio fronterero que servía temporalmente al Museo de Historia mientras duraba el proceso de renovación. Con el título de *I.M. Pei baut in Berlin*, se encargaba de publicitar y agrandar la talla simbólica, ya que no física, de la obra en curso, presentándola como



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín. Bastantes edificios del nuevo Berlín recurren a soluciones calificables como neoexpresionistas. En este caso, podría decirse más concretamente que lo que reaparece son las violentas angulaciones de Pei, pero treinta años después y con recursos dramáticos adicionales; éstos activaron el mismo chantaje emocional que le ha servido al arquitecto para hacerse con la reconstrucción de la Zona Cero de Nueva York

el corolario de una secuencia triunfal iniciada por la ampliación de la National Gallery de Washington y continuada por la del Musée du Louvre.

Otras dos importantes autoexposiciones tuvieron lugar ese mismo año de 2003, con vistas a prorrogarse hasta 2004 en otras sedes. Una es, desde septiembre, la dedicada por el Judisches Museum de Berlín a mayor gloria de su hacedor (*Counterpoint: The Architecture of Daniel Libeskind*), coproducida con la Barbican Art Gallery y que se espera ver a finales de 2004 en Londres, donde Libeskind tiene pendiente, por cierto, el despegue de su muy polémica ampliación del Victoria and Albert Museum, la ya celeberrima *Spiral*. La otra es la dedicada a Richard Meier desde mayo en su Museum für Angewandte Kunst de Frankfurt (*The Undiscovered Richard Meier: The Architect as Designer and Artist*), que pasó en septiembre a su prácticamente hermano gemelo, en todos los sentidos, High Museum of Art de Atlanta, el cual celebraba así, con su artífice, el vigésimo aniversario de su creación.

Por último, este año de 2004 ha sido el elegido por la ciudad de Rotterdam para homenajear a su arquitecto más relevante, Rem Koolhaas, con dos exposiciones complementarias y simultáneas. Las obras realizadas por su estudio entre 1978 y 1994 (*Start*) se han visto desde febrero en el Netherlands Architecture Institute, mientras que las realizadas desde 1996 hasta la actualidad (*Content*)

se sumaron desde marzo en la Kunsthall de la misma ciudad, que el propio Koolhaas había concluido en 1992. Y desde mayo puede verse *Herzog & de Meuron n° 250* en el Schaulager (Almacén de Exposiciones) de Münchenstein, Basilea, diseñado por el equipo suizo en 1998 e inaugurado en 2003; la exposición, concebida en sí misma como el proyecto número 250 de su catálogo de obras, es el desarrollo de *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, organizada previamente en el Canadian Centre for Architecture.

Para comprender hasta qué punto es novedosa esa realidad, hemos de recordar cómo la consideración de la arquitectura en calidad de objeto

de la Confederación Internacional de Museos de Arquitectura (ICAM), en 1979<sup>3</sup>. Son éstos los que nos interesan, porque coinciden con la definición de la modernidad y de la postmodernidad arquitectónicas respectivamente, dos registros que, pretendiéndose opuestos, convirtieron a la arquitectura en incuestionable contenido museístico.

La primera exposición de arquitectura organizada por el MoMA neoyorquino fue la que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson le dedicaron al Estilo Internacional (etiqueta acuñada para la ocasión) en el mismo año de 1932. La arquitectura más moderna entraba en el más moderno de los museos porque enarbolaba la misma

sus predecesores modernos y reivindicaron el regreso a una arquitectura figurativa, llena de citas históricas y de motivos parlantes que identificaran claramente cada tipo de edificio. Robert Venturi, por acudir a uno de los más conspicuos, se recreó en ese contraste cuando amplió el nombrado MCASD, en La Jolla. Los edificios de origen eran de un funcionalismo precoz, “estéticamente abstractos”, realizados en 1914-1916, y los que él añadió (1986-1996) introducían “elementos gráficos, con formas simbólicas y representativas, para constituir la iconografía esencial de un edificio de finales del siglo XX”, según sus propias palabras<sup>4</sup>. Es una arquitectura que trabaja especialmente las

## Los arquitectos postmodernos reaccionaron contra la abstracción de sus predecesores modernos y reivindicaron el regreso a una arquitectura figurativa, llena de citas históricas y de motivos parlantes que identificaran claramente cada tipo de edificio

expositivo (no sólo expositor) ha sido reivindicada desde los albores de la contemporaneidad. Fue uno de los anhelos de Boullée y del círculo de arquitectos revolucionarios franceses a fines del siglo XVIII, también de los románticos británicos; ¿o no organizó Sir John Soane (m.1837) su casa londinense como museo de los testimonios gráficos de su propia labor arquitectónica? Los hitos definitorios, no obstante, son tan recientes como la creación del Departamento de Arquitectura dentro del MoMA de Nueva York, en 1932, y la fundación

bandera que la más moderna corriente de las artes plásticas: la negación de cualquier resabio figurativo. La exaltación arquitectónica de los volúmenes geométricos puros, liberados de la retórica historicista finisecular, se mostraba muy cerca de donde unos años más tarde, en 1939, iba a abrir sus puertas el Museum of Non-Objective Painting, luego rebautizado como Guggenheim Museum.

Los arquitectos postmodernos reaccionaron contra la abstracción de

superficies, que, por otra línea, tiende a convertirse en escultura con la ayuda de sofisticados programas informáticos que permiten “deconstruir y plegar” con unos efectos literalmente espectaculares<sup>5</sup>. Una arquitectura así, contaba y cuenta con todos los ingredientes para llegar a todos los públicos, para convertirse en popular.

El magnetismo emanado de la postmoderna, su proyección comercial, podría bastar para explicar la inclusión de la arquitectura, sus

documentos, entre las categorías de objetos en exposición. Pero existe una razón adicional, complementaria, simétrica. Es que, al mismo ritmo que la arquitectura se ha hecho más legible y más plástica, la acepción tradicional de las artes plásticas se ha diluido y se ha vuelto menos identificable, si no más indescifrable. Si la arquitectura ha llegado a ser tratada como escultura, la escultura en sí misma casi ha desaparecido, siendo su nicho ocupado por otras manifestaciones heterogéneas que, como las agrupadas bajo el paraguas de las instalaciones, tienden a adoptar unos caracteres más bien arquitectónicos. La interpretación de esa nueva realidad por parte de artistas y críticos e historiadores del arte puede encontrar acomodo en el discurso académico-científico<sup>6</sup>. Pero el punto de vista a pie de calle, hábilmente buscado por un sociólogo como Vicente Verdú (*El País*, 2000.02.17), la percibe como la prueba más clara de la muerte del arte en su alta acepción de antaño, suplantado por la mediocridad de un mar de reiterativos productos que no se plantean trascender el horizonte de la vida cotidiana; todo puede ser arte pero ninguno de sus factores puede ser ya considerado sacerdote. La arquitectura, por contra, ha consolidado su tantas veces reivindicada condición artística y ha ganado el aura sacerdotal para sus practicantes, los arquitectos.

Los clientes de los arquitectos, museos muchos de ellos y no secundariamente, se benefician también de ese cambio. La dotación con un edificio de firma se ha convertido en una garantía para captar recursos

económicos por diferentes vías, para atraer a otros clientes. Caben entre éstos los propios visitantes y, cada vez más, agentes de negocios necesitados de edificios *glamurosos* en los que escenificar sus operaciones. Por eso no hemos de extrañarnos de que los museos anuncien en alquiler sus *Pei, Venturi o Gehry Buildings*. Es la eficacia de este mecanismo la que justifica las exposiciones de arquitectos contemporáneos en museos que no son de arquitectura pero sí, generalmente, de arte. Que el arquitecto elegido sea el autor del edificio en el que es expuesto representa una nueva vuelta de tuerca, la última de momento, en el proceso de musealización de la arquitectura. Tiene algo de acción de gracias, de tributo al demiurgo, a su hacedor, pero no de sacrificio en el sentido oneroso del término, pues ambas partes ganan.

Los nombres y las obras de las colecciones se repiten en muchos museos. Un círculo de piedras de Richard Long, un íglú de Mario Merz o un avión de plomo de Anselm Kiefer pueden verse en Washington, Berlín o Bilbao. Los contenidos arquitectónicos introducen variedad en ese registro y alimentan y se alimentan a un mismo tiempo de la retórica del contenedor. El edificio se presenta como lo auténticamente singular (y espectacular), capaz de sortear el peligro de reiteración con un hábil manejo del léxico arquitectónico, como podemos comprobar al comparar el interior del Judisches Museum de Berlín con el de la West Wing de la National Gallery of Art de Washington, que nos sirvió para iniciar este breve recorrido. ■

## La arquitectura, por contra, ha consolidado su tantas veces reivindicada condición artística y ha ganado el aura sacerdotal para sus practicantes, los arquitectos

### Notas

1. SUNER, B., [1988] 1999, *leoh Ming Pei*, Madrid, pp. 103-104. Sobre el Beaubourg, SILVER, N., [1994] 1997, *The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou*, Cambridge (Mss.).
2. TRÉTIACK, Ph., 2001, "Nouvelldonne", *Beaux Arts Magazine*, 211, p. 76.
3. RUIZ DE AEL, M.J., 1998, *La memoria de la arquitectura y el urbanismo*, Vitoria, pp. 39 y 92.
4. MOSS, S., 1999, *Venturi, Scott Brown & Associates. Buildings and Projects, 1986-1998*, Nueva York, p. 74.
5. FOSTER, H., 2003, "Voces en vanguardia. Pequeño diccionario de ideas del diseño actual", *Arquitectura Viva*, 93, pp. 23-31.
6. Véase un diagnóstico del momento en RAMÍREZ, J.A., y CARRILLO, J. (eds.), 2004, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid.

## MUSEOS Y REGENERACIÓN URBANA: DEL DESARROLLISMO AL CRECIMIENTO SOSTENIBLE

**J. Pedro Lorente**

Departamento de Historia del Arte  
de la Universidad de Zaragoza

**H**ay muchos puntos de vista desde los que se puede considerar el impacto de la implantación de nuevos museos en las políticas de regeneración urbana. El más evidente es, cuando se reutiliza un edificio en desuso, la nueva vida que trae a donde ya no había actividad alguna. De la misma forma que los revolucionarios franceses se sirvieron de palacios y conventos, símbolo del *Ancien Régime*, cuya rehabilitación como museos públicos hizo entonces accesibles a todas las gentes unos antiguos reductos de exclusividad y dominio real o eclesiástico, nuestra época post-industrial está reutilizando las arquitecturas emblemáticas de la pasada era industrial, abriendo al libre deambular del público en general espacios que antes sólo eran accesibles a los empleados que se movían allí siempre bajo el control de estrictas restricciones. A nivel europeo fue la inauguración en 1979 del Centre d'Arts Plastiques Contemporain (CAPC) de Burdeos, en un vasto almacén aduanero del puerto, los "entrepôts Lainé", lo que marcó el comienzo de este gusto por reutilizar naves, silos, fábricas,



Fachada principal del edificio del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en la Cartuja de Sevilla



El Museo Guggenheim de Bilbao y su vecindario, donde han proliferado tiendas, hoteles, y grandes instituciones culturales

estaciones y mercados antiguos, que ha conocido en Francia otros hitos como el prestigioso Centre National d'Art Contemporain "Le Magasin" de Grenoble, mientras surgían en el Reino Unido el Museum of Modern Art de Oxford o nuevas subseces de la Tate Gallery, primero en antiguos muelles del puerto de Liverpool y más recientemente en una estación eléctrica en desuso junto a la City londinense. Por toda España han surgido ya muchos casos similares, y en Andalucía concretamente mis ejemplos favoritos son el Museo José Guerrero de Granada y, sobre todo, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, instalado en la antigua fábrica de lozas de la Cartuja. También este fenómeno de

la rehabilitación de edificios antiguos, sean o no de un destacado valor arquitectónico e histórico, se ha convertido en tema habitual de artículos periodísticos, ponencias a congresos, y estudios locales o generales<sup>1</sup>.

Sin embargo, sería exagerado mencionar solamente como estrategia museística de regeneración urbana la rehabilitación de edificios preexistentes, pues no hay que obviar que también un soberbio proyecto arquitectónico para un nuevo edificio puede funcionar como un valor patrimonial añadido que deslumbré al viandante, atraiga público de otras partes, y mejore enormemente la imagen local. El Guggenheim-Bilbao



Vista general del Albert Dock en Liverpool, donde está instalada la Tate of the North

de Frank Gehry es un soberbio ejemplo de ello, pues desde su inauguración en 1997 se ha convertido en reclamo turístico y en “logo” más repetido en los folletos promocionales de los viajes a esa ciudad. A partir de su éxito mediático, cada vez es más frecuente encontrar noticias sobre nuevos edificios para museos o centros de arte contemporáneo levantados en zonas degradadas. Es lo que actualmente está ocurriendo sobre todo en Inglaterra, donde gracias al porcentaje de las ganancias de la nueva lotería nacional reservado para grandes infraestructuras culturales, están levantando imponentes arquitecturas incluso en las barriadas fabriles más desoladas: por ejemplo

el Lorry Centre en Salford o the New Art Gallery en Walsall. Pero quizá sea Colombia el país donde más fe ciega se tiene en esta creencia de que basta insertar el *glamour* del arte contemporáneo en una zona decrepita para esperar que se curen sus terribles males. Este bienintencionado voluntarismo tiene ya un largo historial en la capital del país<sup>2</sup> y ahora se está contagiando a Medellín, uno de los epicentros de la violencia narco-guerrillera, donde las donaciones del artista local Fernando Botero al Museo de Antioquía han levantado unas expectativas de revitalización de la ciudad que el propio museo ha querido comparar al “efecto Guggenheim”<sup>3</sup>. Mucho me temo que al final todos acabaremos

hablando del “efecto Guggenheim” para referirnos a estos deseos de emulación que ha encendido el Guggenheim-Bilbao en otras ciudades, y no para comentar el impacto que esté teniendo en su entorno. Y eso es muy indicativo de donde ha radicado el mayor éxito de dicha institución: no como museo de arte moderno y contemporáneo, sino como imagen de marca muy bien publicitada en todo el mundo.

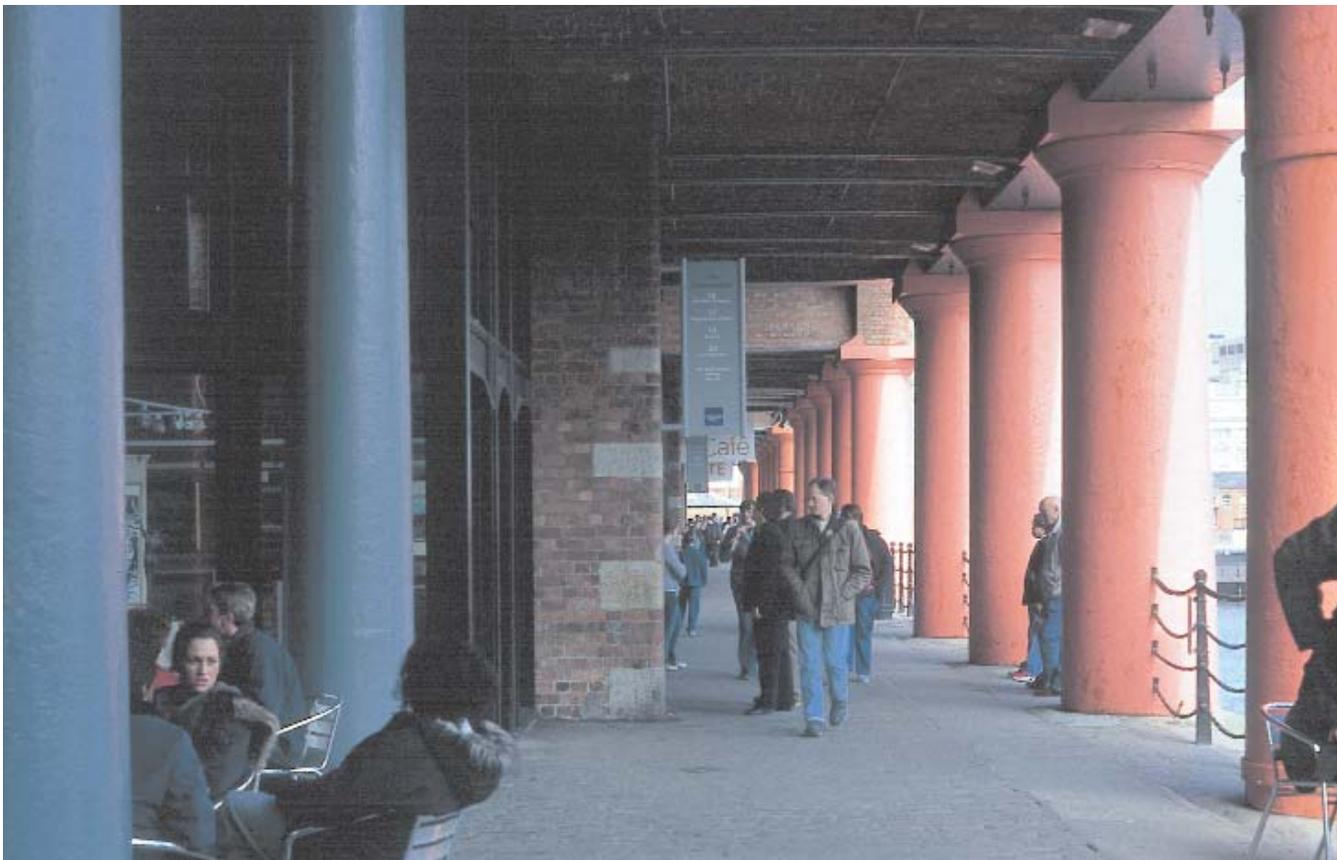
Otro tema de discusión frecuente en torno al museo bilbaíno es si ha sido rentable en términos económicos la fuerte inversión realizada por las autoridades vascas<sup>4</sup>. Esto nos lleva a considerar una tercera perspectiva desde la que también se valora este

tipo de actuaciones, y es la de quienes se interesan por la repercusión de los nuevos museos en la revitalización socio-económica de su vecindario. Desde este punto de vista, lo de menos es si la presencia artística se instala en un edificio preexistente o si se dota de un edificio señero de nueva planta. Lo que importa es saber qué impacto tendrá en la rehabilitación del entorno a través de la economía de mercado, qué beneficios locales aportará en un contexto de desempleo, marginalidad e inestabilidad social. Es la perspectiva dominante en la bibliografía publicada al respecto los Estados Unidos de América, pero hay también muchos análisis europeos

sobre ese concepto de la “rentabilidad” obtenida al botar artísticos buques insignia en una ciénaga urbana para crear allí un señuelo que atraiga inversiones. Puesto que estos estudios suelen ser hechos por equipos de consultoría habituados a trabajar con “indicadores” numéricos, su obsesión es demostrar con cifras la repercusión positiva del sector cultural en la creación de empleo y la dinamización turística del sector terciario –tiendas, cafés, restaurantes, hoteles, salas de música y baile–.

Con mi mayor respeto, pues todas estas repercusiones extra-artísticas son muy benéficas e interesantísimas, me parece que no debemos dejar de lado la medición del impacto

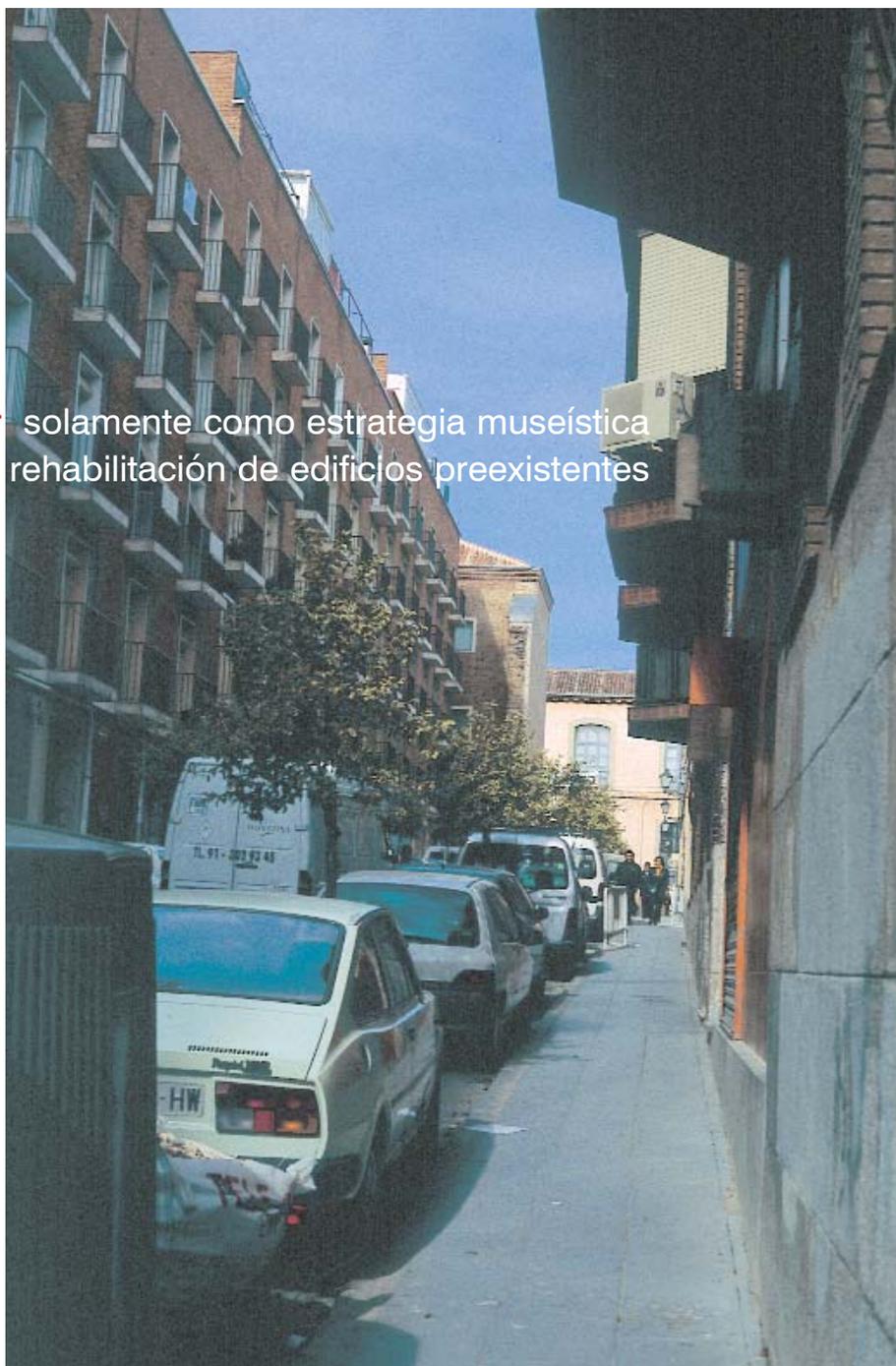
Cafés, tiendas, galerías, hoteles... en los soportales del Albert Dock, junto a la Tate



producido estrictamente en el mundo artístico, que es la parte más directamente concernida. Al fin y al cabo, es en el epicentro de un terremoto donde hay que medir su fuerza máxima, más que en las repercusiones que su onda expansiva produzca en otras áreas alrededor.

**Sería exagerado mencionar de regeneración urbana la** solamente como estrategia museística rehabilitación de edificios preexistentes

De la misma manera, a quienes impulsan nuevas actividades y fundaciones artísticas debería valorárseles sobre todo por la escala de su ascendencia en el sector artístico, y no por el efecto colateral que consigan generar en otros dominios como el económico, social o urbanístico. Nunca me cansaré de repetir que la proliferación de artistas en un barrio y una alta densidad de galerías o museos en la zona, pueden considerarse un fenómeno en sí mismo positivo, independientemente de que además redunde en otros beneficios. Incluso creo que se podría medir el éxito de intervenciones políticas que se han considerado fallidas desde el punto de vista de su escaso impacto económico-turístico, sociológico y urbanístico, como la creación de la Tate Gallery en Liverpool o del centro de exposiciones y museos en la Vielle Charité de Marsella, en función del “efecto dominó” que sí han producido, al proliferar en su entorno pequeñas galerías de arte y bastantes estudios de artistas. Ésta ha sido mi perspectiva personal al abordar mis investigaciones sobre el tema, buscando casos en los que la inserción de un nuevo museo ha



Calle Doctor Fourquet, donde se han concentrado galerías de arte y espacios de artistas, en el vecindario del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Vista del Museums Quartier de Viena, con el cubo blanco del Leopold Museum al fondo

supuesto para su entorno urbano la repercusión que yo considero más interesante: su mejora no sólo en términos de imagen y de actividad económica, sino por la instalación en el vecindario de galeristas, y artistas, que atraídos por la vitalidad cultural de la zona deciden emplazar en ella su taller, su vivienda, o un local de encuentro entre ellos mismos y con el público. No es casual que la asociación artística Cruce haya trasladado recientemente su sede a la madrileña calle Doctor Fourquet, donde han proliferado tantas galerías de arte al calor de la proximidad del Reina Sofía, y que en el Raval de Barcelona, en torno al MACBA, haya cada vez más talleres de artistas, como se puede comprobar año tras año cuando abren sus puertas al público en la convocatoria ya tradicional de *Tallers Oberts*. Y hay

muchos más ejemplos similares, donde la apertura de algún museo de arte contemporáneo llega a funcionar como catalizador del florecer de una alta presencia de artistas en la zona, un atractivo “barrio artístico”<sup>5</sup>.

Nada tiene esto que ver con cómo surgieron y se desarrollaron los más conocidos barrios de vida bohemia que suelen ser estudiados por los historiadores del arte, como Montmartre y Montparnasse en el París de la Belle Epoque. Y, por supuesto, tampoco corresponde al modelo paradigmático del SoHo neoyorquino, un distrito de almacenes de mercancías en progresivo desuso que en los años sesenta y setenta fueron ocupados legal o ilegalmente por los creadores del expresionismo abstracto, el movimiento *fluxus* y el arte pop,

luego se convirtió, a partir de los años setenta, en barrio de marchantes de arte, tiendas de diseño, cafés o restaurantes con señuelos artísticos varios, y al fin en los años ochenta, como culminación de este proceso, llegaron las instituciones museísticas como el New Museum of Contemporary Art o el Guggenheim SoHo. Muchos libros excelentes<sup>6</sup> han estudiado este distrito mercantil junto al puerto de Manhattan como ejemplo modélico de los procesos de *gentrification* social, porque se ha convertido en una zona muy cotizada, donde ahora arquitectos, abogados y otros profesionales tienen sus *lofts*, mientras que los artistas bohemios que lo pusieron de moda hubieron de emigrar a Tribeca, Chelsea, Queens u otros barrios, ya que no pueden permitirse vivir en el SoHo. Lo mismo ha sucedido en muchas otras zonas en decadencia luego transformadas en “barrios artísticos” de moda, como el Marais en París, Shoreditch en Londres, o Prenzlauerberg en Berlín. Sin embargo, éste es el esquema más típico, pero no es ni mucho menos el único posible. Yo me he empeñado en demostrar que hay muchísimos sitios en que todo ha ocurrido justo al revés, y ha sido la apertura de un museo lo que ha desencadenado la espiral de un nuevo “barrio artístico”. Algunos los he investigado en

persona, de otros me va llegando noticia a medida que va divulgándose mi interés por estos casos<sup>7</sup> y hasta he dirigido ya algún trabajo de doctorado sobre ejemplos recientes, como el MuseumsQuartier de Viena.

La nueva aportación que ahora quiero hacer es proclamar que no sólo existe un modelo alternativo al del SoHo neoyorquino en cuanto al orden en que se suceden las cosas, sino también en lo que respecta al final del “ciclo vital” de un barrio artístico, que no tiene por qué abocar inexorablemente a su aburguesamiento y muerte. Cabe argumentar que el mayor éxito de un museo inaugurado con intención de revitalizar un área urbana se produce cuando, pasado el boom mediático y de visitantes de los primeros años, los resultados contabilizados son más bien modestos y no disparan la especulación inmobiliaria o la inmigración masiva al barrio de nuevos ricos. °Tanto mejor, si lo consideramos desde el punto de vista de los artistas, marchantes, y demás elementos del mundillo artístico, cuya presencia ha aumentado en la zona, pero sin llegar a desencadenar ese círculo vicioso que hubiera acabado expulsándolos del barrio! Hasta ahora hemos vivido los años del puro “desarrollismo” en que los proyectos de regeneración urbana se valoraban en función de sus resultados socio-económicos, pero quizá ya ha llegado la hora del “desarrollo durable”, en que prefiramos operaciones museísticas que coadyuven a transformar barrios deprimidos de dichas ciudades en barrios artísticos “sostenibles” –otra palabreja de moda– que no sean víctimas de su propio éxito. ■

#### Notas

1. Para una consideración más extensa desde este punto de vista, en donde ya citaba la amplia bibliografía existente sobre el particular, remito a mi artículo “Vino nuevo en viejas cubas: artistas, galeristas y museos/centros de arte contemporáneo en antiguas naves industriales”, *Artígrama*, nº 14 (1999) p. 183-204, publicado en un dossier especial sobre “arqueología industrial”.

2. El Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá fue creado en 1966 por movimientos cristianos en Minuto de Dios, un barrio pobre al oeste de la capital, y ahora se multiplican las iniciativas sociales de la comunidad artística local tanto en otras zonas proletarias, como la barriada de Venecia –allí han puesto en marcha una “Bienal de Venecia” alternativa–, o el barrio El Campín –donde los artistas organizan jornadas de puertas abiertas– como en el mismo casco antiguo de Bogotá, donde junto a las galerías y centros oficiales están proliferando los espacios autogestionados por artistas.

3. Véase al respecto HERNÁNDEZ, Ascensión: “El efecto Guggenheim-Bilbao en Latinoamérica: Medellín, *Ciudad Botero*, un proyecto cultural para la paz”, *Artígrama*, nº 17 (2002), p. 149-176.

4. Coincidiendo con la apertura del Guggenheim-Bilbao se publicaron dos libros de enfoque periodístico sobre su gestación y las expectativas generadas por él en la población y la clase política local: TELLITU, Alberto & ESTEBAN, Iñaki & GONZÁLEZ CARRERA, J. Antonio, *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao, Diario El Correo, 1997; ZULAICA, Joseba, *Crónica de una seducción: Guggenheim-Bilbao*, Madrid, Nerea, 1997. Tras su inauguración se produjo un aluvión de artículos divulgativos, muchos de ellos conservados por los servicios de documentación del museo, que los ponen a disposición de los investigadores; pero no conozco que exista aún una publicación científica analizando el éxito de la operación. El Gobierno Vasco ha encargado estudios sobre el impacto económico del museo, cuyos resultados han sido filtrados a los medios de comunicación, aunque no se ha comunicado detalladamente la metodología y el muestreo en el que se basan.

5. Esta denominación no es muy usual en español, pero me parece el mejor equivalente

del francés *quartiers d'art* o del inglés *art districts*. Un barrio artístico es aquel en el que hay una alta concentración de presencia artística, en la cual distinguiría, para explicarlo mejor, tres factores: la afluencia de artistas –en la calle, en talleres o residencias, en cafés y locales de ocio–, la abundancia de arte en el espacio público –murales, esculturas y monumentos, arquitecturas de mérito, mobiliario urbano de diseño, instalaciones multimedia, performances, etc.–, y la profusión en dicho sector de establecimientos artísticos –academias o escuelas de arte, museos, galerías de marchantes o fundaciones–. Podemos hablar de barrio artístico aunque sólo aparezca uno de estos tres factores, con tal de que se dé en altas proporciones, cosa para la que no existe una medida clara, pues todo depende de la percepción del hablante; pero sin duda los ejemplos mejores y más atractivos son aquellos en los que se combinan dos factores o los tres. Además, estoy convencido de que existe una interrelación creciente entre este trío de elementos, de manera que hoy en día una alta densidad de artistas acaba en seguida produciendo una importante presencia de arte público y de establecimientos de arte, o viceversa.

6. Especialmente los tres autores de tesis doctorales sobre el tema: SIMPSON, Charles R., *SoHo: The Artist in the City*, Chicago & Londres, Univ. of Chicago Press, 1981. ZUKIN, Sharon, *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore & Londres, John Hopkins Univ. Press, 1982. BRONER, Kaisa, *New York face à son patrimoine. Préservation du patrimoine architectural urbain à New York: Analyse de la méthodologie, étude de cas sur le secteur historique de SoHo*. Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986. A ellos se ha unido recientemente el libro de un periodista afincado por muchos años en ese barrio artístico: KOSTECANETZ, Richard: *Soho. The Rise and Fall of an Artists' Colony*. Nueva York-Londres, Routledge, 2003.

7. Ya son conocidos mis ejemplos favoritos y mis ideas al respecto: no voy a repetir aquí una vez más lo que ya escribí en LORENTE, Jesús-Pedro (coord.): *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997.

# LA ARQUITECTURA DE MUSEOS EN ESPAÑA

**M<sup>a</sup> Ángeles Layuno Rosas**

Escuela Técnica Superior de Estudios Integrados de Arquitectura  
Universidad SEK-Segovia

**E**l museo se ha convertido en las últimas décadas en un encargo privilegiado de la práctica arquitectónica, en un terreno abonado para el desarrollo de la creatividad y la cualidad experimental de la arquitectura.

La instauración del régimen democrático y de las Comunidades Autónomas, con la consiguiente descentralización cultural, desencadenó desarrollos legislativos, museológicos y arquitectónicos que han subsanado déficits históricos en estos niveles y propiciado una normalización respecto al panorama internacional.

Junto a la creación de museos de nueva planta o en edificios históricos rehabilitados, este interés público por la arquitectura y las instalaciones de los museos ha provocado una serie de actuaciones de remodelación y ampliación de museos históricos promovidas por las distintas administraciones públicas.

La nueva etapa, comenzada en los años ochenta del siglo pasado, se ha caracterizado,

entre otras cosas, por la incorporación de nuevas realidades museológicas y por la internacionalización de los encargos arquitectónicos, de forma que generalmente será la élite de la arquitectura nacional e internacional la encargada de la proyectación de los museos españoles.

Desde sus orígenes ilustrados, el museo ha generado una polémica entre el cumplimiento de sus necesidades museológicas y su concreción como obra de arte arquitectónica, entre su artisticidad y su funcionalidad. La arquitectura debe cumplir una función museológica incuestionable, como es la de posibilitar exhibir y conservar los objetos o colecciones correctamente, proporcionándoles un soporte museográfico adecuado en cada caso y facilitando los recorridos del público y su orientación. Pero también debe cumplir otras funciones de tipo simbólico e ideológico, como monumento público e institucional. No olvidemos que este hecho es consustancial a la arquitectura pública y privada más significativa de cada período histórico.



Proyecto de Ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Vista aérea por C/ Hospital. En la imagen se percibe el volumen dedicado a las exposiciones temporales y el cuerpo rojo de forma redondeada del auditorio-sala de congresos  
Fotografía: Graphik Plan

Junto al modelo conceptual y formal del templo del arte, adscrito a los centros y museos oficiales que plantean notables operaciones arquitectónicas, surge la idea de espacio alternativo modelo *kunsthalle*, que en origen debe plantear un alejamiento de operaciones de diseño significativas, haciendo énfasis en las acciones y actividades temporales que ocurren en su interior, mediante el reuso de edificios generalmente industriales con implicaciones de transgresión y desacralización de los ámbitos del arte



1



2

1. MUSAC. León. Vista de cubiertas y de la plaza cóncava de acceso que genera la geometría quebrada del perímetro del edificio

2. MUSAC. Interior del espacio espositivo

## LA ARQUITECTURA DEL MUSEO Y LAS NUEVAS CONCEPCIONES MUSEOLÓGICAS

Entre los años sesenta y ochenta del siglo XX, las ideas intelectuales del mayo francés sobre la democratización de la cultura y su proyección social –recogidas por la Nueva Museología–, se van progresivamente entremezclando con prácticas derivadas de la concepción de la cultura como industria.

Actualmente, a la concepción del espacio museístico como “espacio de experimentación de acontecimientos” hay que sumar la implantación generalizada de nuevos espacios que superan la visión del museo como un mero conservador de piezas expuestas al público y lo insertan dentro de la idea de un centro cultural, educativo y de ocio.

Como consecuencia de esta metamorfosis programática del museo se produce una transformación espacial y arquitectónica.

Nuevas formas se asocian a nuevas realidades museológicas. Funciones y espacios, como salas de exposiciones temporales, centros de investigación y documentación, biblioteca, auditorio, salas de audiovisuales y cine; departamentos pedagógicos; servicios comerciales –tiendas, librerías, cafeterías, restaurantes–; espacios técnicos del museo –almacenaje, restauración, laboratorios, administración–; todos forman parte habitual del proyecto.

Las numerosas ampliaciones que se llevan a cabo están motivadas, la mayoría de las veces, tanto en museos de arte antiguo como moderno, por la necesidad de dotar al museo de estos servicios, así como de una imagen renovada. Éste es el caso de los grandes museos nacionales como el Museo del Prado o el Reina Sofía. En el proyecto de ampliación del Reina Sofía, el arquitecto Jean Nouvel ubica en el edificio de nueva construcción todas aquellas funciones que se adscriben a la consideración del museo como centro de arte –tres volúmenes destinados respectivamente a exposiciones temporales, auditorio-sala de congresos con cafetería-restaurante y biblioteca-mediateca–, reservando el edificio de Sabatini para la exposición permanente de la colección.

Desde un plano socio-político y económico, las estrategias de las denominadas industrias culturales, la valoración del éxito en índices de frecuentación de público, poseen también una traducción arquitectónica en cierta intencionalidad de seducción neobarroca.

El progresivo valor de la imagen en la presentación de las cosas y de los

individuos ha radicalizado en algunos casos el carácter de lo epidérmico, en un contexto donde la iconografía ofrecida por el museo como comunicador y agente mediático es, en ocasiones, muy evidente.

A ello hay que añadir que, en la mayoría de los casos, existe un deseo por parte de las instituciones públicas por enriquecer el patrimonio contemporáneo o revitalizar el del pasado con arquitecturas de autor, monumentos que simbolizen la vitalidad y la capacidad cultural, el prestigio de las ciudades, municipios o autonomías<sup>1</sup>.

No obstante, no se puede plantear un panorama museístico desde una óptica en exceso reduccionista, a riesgo de excluir otras realidades que no entran en el círculo de los macroproyectos oficiales, pequeños museos o espacios alternativos donde la arquitectura ocupa un plano menos significativo.

En un orden conceptual, la tradición-transmisión de la idea de museo como casa de las musas cuenta en la actualidad con absoluta vigencia. Por otro lado, la idea de un foro democrático y cambiante “para la experimentación y el debate”, como anticipaba D. Cameron en su célebre ensayo *Le musée: un temple ou un forum* (1971), se mezcla con la idea anterior.

## EL MUSEO COMO CREACIÓN ARQUITECTÓNICA

Uno de los aspectos más llamativos de la nueva generación de museos es la acentuación del carácter artístico y conceptual de la arquitectura, sin

menoscabo de los requerimientos funcionales y constructivos.

La formalización final del edificio reúne muy a menudo tanto condicionantes externos (ideológicos o contextuales) como conceptualizaciones del propio programa o contenido por parte del arquitecto, a través de recursos e imágenes inherentes a su propia cultura arquitectónica.

El hecho de que la arquitectura se presente como un objeto de contemplación estética ha desatado una polémica ante ciertos desajustes entre el museo y sus funciones, o por desviar parte de los presupuestos, sobre todo en museos y centros de arte contemporáneo. En ocasiones, se produce un desencuentro o ausencia de diálogo entre los agentes implicados en la programación de un museo, arquitectos y museólogos. En otras, escasea la sensibilidad hacia la arquitectura como cultura, primando concepciones utilitarias y económicas.

La cualidad artística y creativa del edificio deriva en algunos ejemplos de los préstamos que la arquitectura toma de las artes plásticas. En otros, de la evocación de componentes del museo-templo, del contexto físico, geográfico e histórico.

En los últimos proyectos, junto a los elementos tomados de las otras artes, abundan las metáforas contextuales, geológicas, topográficas. En el Museo de Altamira (2001), J. Navarro Baldeweg realiza una propuesta de museo como pliegue o recorte tectónico, que responde muy bien a la necesidad del edificio de disolverse formalmente en el entorno.

La incorporación del contexto se realiza de múltiples vías. En el MUSAC de León (Centro Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2001-...), L. Moreno Mansilla y E. Tuñón ofrecen al exterior un revestimiento muy vanguardista de vidrios de colores translúcidos que se inspiran en una pixelización de algunos vitrales de la Catedral de León. Un pavimento romano como motivo generador de la planta se relaciona con el origen histórico de la propia ciudad, a la vez que les permite articular la base compositiva de su proyecto a través del binomio igualdad-diversidad.

En casi todos los casos, se comprueba la manipulación estética de elementos arquitectónicos o

constructivos, o tan funcionales como la luz, que se convierte en un elemento de composición arquitectónica básica que semantiza los ámbitos del museo. Desde la “luz húmeda” de alabastro de Moneo en la Fundación Miró de Palma de Mallorca (1992) hasta la ingravidez y plasticidad de los perforados espacios de Siza en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela (1993).

En cuanto a la adecuación de edificios históricos para usos museísticos, en las últimas décadas se han producido profundos cambios legislativos en el campo de la conservación del patrimonio histórico-artístico, tanto a nivel estatal –Ley del Patrimonio de 1985–, como

Centro de Arte José Guerrero. Granada  
Detalle de la intervención que muestra la doble piel del edificio a modo de “arquitectura dentro de la arquitectura” que acota el espacio expositivo de cada planta



autonómico, con desarrollos propios. Desde la disciplina arquitectónica se han generalizado nuevos planteamientos metodológicos de restauración y rehabilitación. Fundamentalmente, estos cambios afectan al entendimiento de la restauración como problema de arquitectura que determina una intervención proyectual creativa –una “arquitectura dentro de la arquitectura”–, donde expresar preocupaciones lingüísticas, técnicas o conceptuales de la propia disciplina, en paralelo a la adecuación a las necesidades del programa museológico. Una reescritura que implica una toma de postura ante la historia y que encierra un grado de intervención sobre la preexistencia, que a su vez depende de múltiples factores –el valor y conservación del edificio histórico, sus circunstancias históricas específicas, las legislaciones y ordenanzas respectivas, el tipo de fondos a albergar, el lenguaje del arquitecto proyectador<sup>2</sup>.

Actualmente, la sensibilidad y aproximación a la ciudad histórica responde a causas tanto sociológicas como políticas, económicas o culturales. En algunos casos, se persigue la musealización de la propia sede, transformándola en un marco de contemplación estética que añada atractivo a la visita y asocie la institución a una imagen determinada<sup>3</sup>.

El Museo Nacional de Escultura de Valladolid constituye un ejemplo de renovación museográfica de una sede ligada históricamente al edificio. Establecido desde 1933 en el antiguo Colegio de San Gregorio de Valladolid, muestra el interés por relacionar renovación museística y

conservación del patrimonio anexionando nuevos inmuebles históricos contiguos, a modo de procedimiento aditivo, extensivo, trabajando con los nexos entre edificios. En este caso, a la sede original se añaden tres edificios más –Palacio de Villena, Casa del Sol e iglesia de San Benito el Viejo, los dos últimos en la misma manzana que el Colegio de San Gregorio–, con objeto de subsanar carencias en instalaciones y espacios. El Palacio de Villena fue adecuado entre 1994-1996 siguiendo el

### **La adaptación exitosa de muchos edificios históricos a usos museísticos es un signo de la crisis de los dogmas tipológicos y del lema funcionalista “la forma sigue a la función”**

proyecto de F. Rodríguez Partearroyo. Posteriormente, el acondicionamiento del Colegio de San Gregorio y edificios anejos se realiza bajo el proyecto de E. Sobejano y F. Nieto.

La mayor parte de las actuaciones emprendidas desde los años ochenta muestran una clara actitud proyectual contemporánea ante la intervención a todos los niveles –incluido el técnico-constructivo, el diseño de soportes...–; pero no por ello, cuando el edificio así lo exige, se renuncia al rescate del valor documental, estético

y conceptual del mismo, respetando y recuperando sus valores estructurales, tipológicos y espaciales. Hay que admitir, por otro lado, que la adaptación de estos espacios a sus funciones expositivas y museológicas, la inclusión de instalaciones de climatización, seguridad, iluminación, etc., han determinado en algún caso operaciones controvertidas debido a las potentes transformaciones en las estructuras originales. El binomio conservación-transformación pasa a un primer plano entre tendencias desacralizadoras, por un lado, y conservacionistas extremas, por otro. La solución no posee normas universales, sino que parte del estudio puntual de cada edificio<sup>4</sup>.

La adaptación exitosa de muchos edificios históricos a usos museísticos es un signo de la crisis de los dogmas tipológicos y del lema funcionalista “la forma sigue a la función”. Espacios, desde fábricas hasta palacios, desde conventos hasta hospitales, muestran una adaptabilidad y flexibilidad óptimas ante los requisitos de conservación y exposición de las obras y actividades. Los sistemas de salas y galerías de algunos de los museos de nueva planta se repiten en muchas estructuras históricas. Del mismo modo que los espacios isotropos y homogéneos se recrean en los espacios industriales como fábricas.

Los criterios museográficos que definen el espacio interior son variados en función del carácter del edificio y de los fondos a exponer. Del contraste a la neutralización, coexisten con tendencias que recrean el espacio original, sin eliminar las huellas o los testigos históricos –es el caso del Centro José Guerrero de

Granada (1997-2000) del arquitecto A. Jiménez Torrecillas—. Sin embargo, las operaciones de neutralización de un ambiente del pasado mantienen la vinculación del arte moderno a la convención del cubo blanco, suprimiendo la idea de lugar o contexto perseguida por ciertos agentes del arte contemporáneo.

La convivencia de varias opciones o hibridación museográfica es algo habitual en las últimas realizaciones para el arte contemporáneo, es decir, situaciones de neutralidad conviven en un mismo edificio con ámbitos en los que prima el estímulo y la presencia de la arquitectura histórica. El Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano de Valladolid (1996-2002) muestra esta

tendencia. Instalado en el antiguo monasterio de San Benito, su proyecto de restauración, rehabilitación y completación ha corrido a cargo del equipo formado por J. Arnuncio, Clara Aizpún, J. Blanco. Destacamos la intervención en la Capilla de Fuensaldaña, un espacio funerario del gótico flamígero hallado en estado de ruina, el cual se ha cerrado en su parte superior por medio de un volumen cúbico de hormigón blanco, cuya bóveda se comba para derramar un anillo de luz perimetral en el interior.

La propia capilla se musealiza y se convierte en un escenario de convergencia de arquitectura histórica, arquitectura contemporánea y arte contemporáneo, pues se destina a la

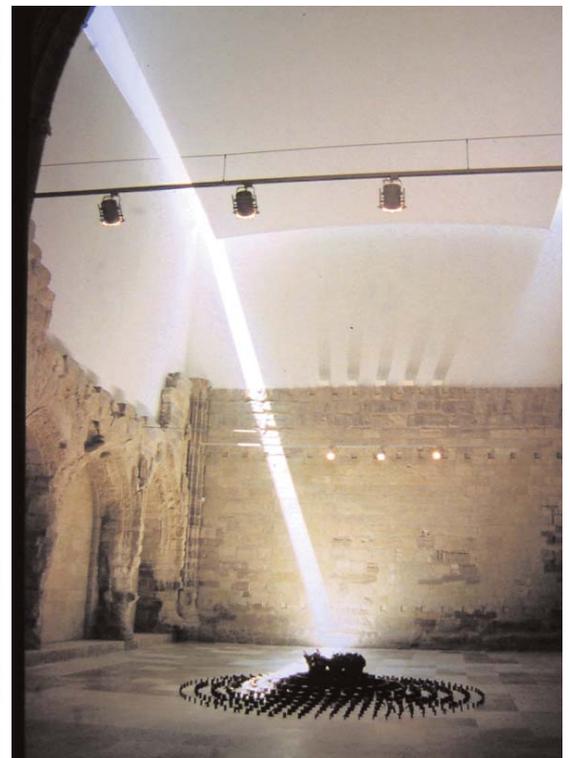
3. Patio Herreriano  
Consolidación y completación del volumen de la Capilla de Fuensaldaña. Vista exterior

4. Patio Herreriano  
Interior de la Capilla de Fuensaldaña

3



4



intervención de artistas movidos por las sugerencias del lugar. Junto a este espacio, y algunos como la sala Gil de Hontañón, que conserva restos históricos, el resto de espacios expositivos se adscribe a la línea del cubo blanco aséptico y clásico, cerrado prácticamente a la luz natural, siguiendo las directrices del proyecto museográfico de Juan Ariño.

### CUANDO LA ARQUITECTURA YA NO ES LA “MADRE DE LAS ARTES”. CONCEPTOS Y ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

El encabezamiento de este punto con la frase “cuando la arquitectura ya no es la madre de las artes”, se inspira en la célebre frase de Paul Valéry en *Le Problème des Musées* (1923), en el cual evocaba con nostalgia, tras realizar una dura crítica al sentido y el orden impuesto por la institución museística, los tiempos en que las obras de arte se contemplaban dentro de su contexto. Hasta cierto punto este problema de descontextualización en el caso del museo de arte podría adquirir una nueva dimensión, si pensamos que en determinadas manifestaciones del arte contemporáneo el museo puede recuperar su papel de contexto del arte, al posibilitar un arte para el museo o espacio específico.

Ligado a ello aparece otra novedad, que consiste en proyectar para lo desconocido, para lo heterogéneo y lo efímero. Una nueva realidad museológica, el centro de arte, camuflado bajo diversas denominaciones (incluso la de museo), pero que en suma es un espacio mutante, susceptible de ser transformado incesantemente en cada nueva

intervención artística. En este punto los encuentros entre arte y arquitectura pueden ser fructíferos o plantear tensiones, desajustes. En el caso de estos museos y centros, la idea de pensar el museo desde la arquitectura para la adaptación a un grupo de objetos aparece desterrada. El espacio precede a los objetos, éstos se amoldan, retan, o transforman una realidad que reivindica su puesto en el plano estético.

Junto al modelo conceptual y formal del templo del arte, adscrito a los centros y museos oficiales que plantean notables operaciones arquitectónicas, surge la idea de espacio alternativo modelo *kunsthalle*, que en origen debe plantear un alejamiento de operaciones de diseño significativas, haciendo énfasis en las acciones y actividades temporales que ocurren en su interior, mediante el reuso de edificios generalmente industriales con implicaciones de transgresión y desacralización de los ámbitos del arte.

Entre ambos esquemas, existen multitud de situaciones ambiguas, máxime cuando la estética industrial se ha convertido en una moda epidérmica o gesto oficializado de los espacios del arte contemporáneo.

La elección de cada planteamiento depende de muchos factores, del tipo de fondos y programas, de la voluntad de un artista o comisario, o de la mera existencia de un espacio determinado. De este modo, si el destino son muestras temporales o asociadas al arte contemporáneo más alternativo, las opciones oscilan entre el empleo de espacios altamente flexibles espacial y lumínicamente, o en el otro extremo, espacios

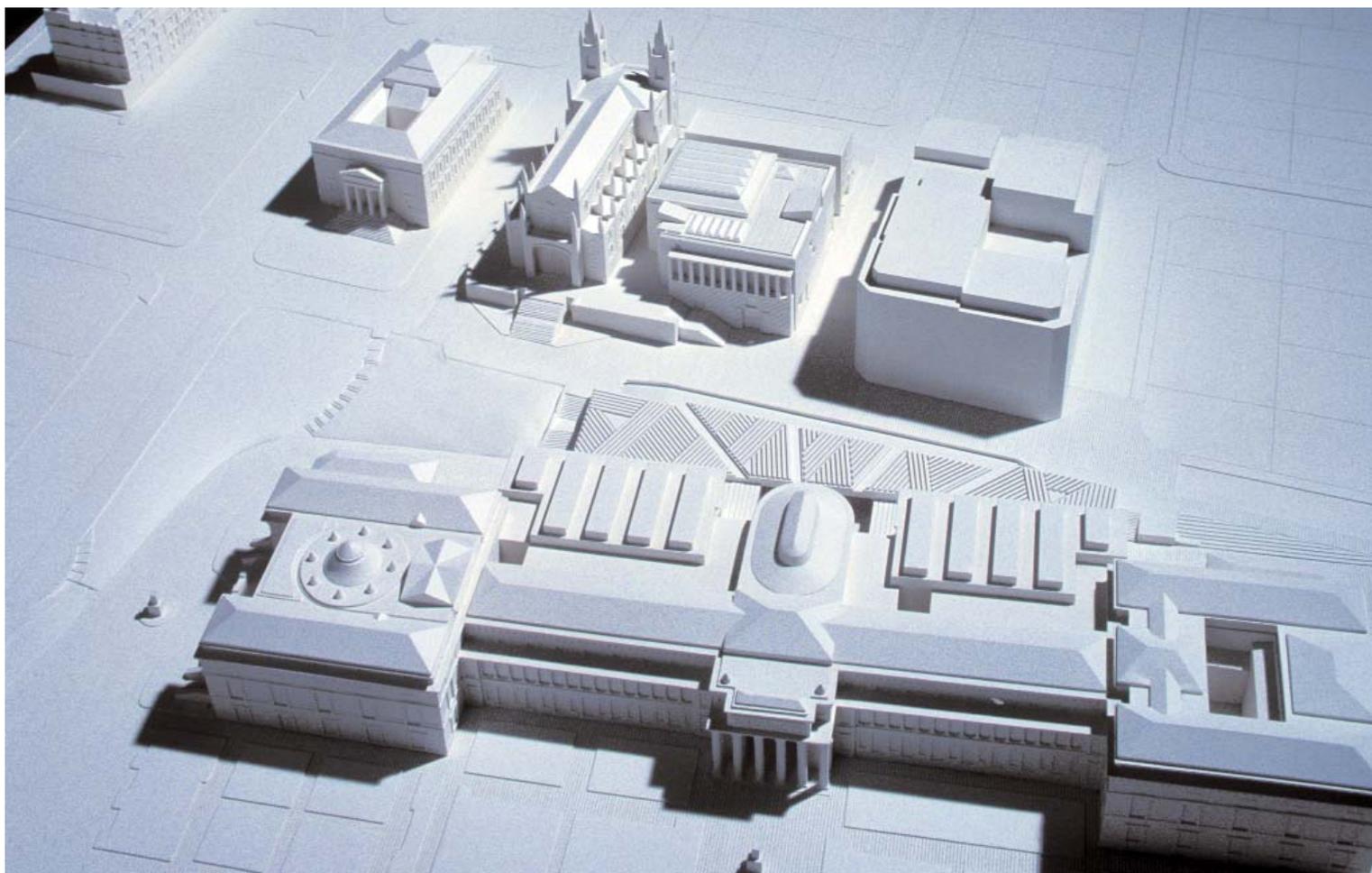
compartimentados en salas y galerías, expresivos o históricos.

Entre los primeros cabe citar el ya inaugurado volumen de exposiciones temporales de Jean Nouvel dentro de la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000-...), al que se ha dotado de la máxima posibilidad de subdividirse, variar alturas e iluminación, introducir cámaras técnicas para crear muros de imágenes o suspender obras de arte.

En la misma tónica de flexibilidad pero con un lenguaje más expresivo se encuentra el MUSAC, una propuesta espacial en forma de cinco grandes salas zigzagueantes como bandas quebradas salpicadas por patios y lucernarios. Estas salas remiten a su individualidad pero enfatizan sobre todo la posibilidad de continuidad y flexibilidad dentro un espacio altamente expresivo, cuyas vigas prefabricadas a la vista y muros de hormigón blanco le dan el aire de espacio industrial muy apto para las últimas tendencias contemporáneas que quiere fomentar el museo.

### LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

El museo con frecuencia es una pieza esencial de las políticas urbanísticas municipales, autonómicas y estatales de recuperación y revitalización de los centros históricos y áreas abandonadas de las ciudades o municipios, frecuentemente vinculados a operaciones de conservación del patrimonio histórico. Estos museos y centros son concebidos como agentes redentores y activadores de procesos de rehabilitación integral<sup>5</sup> que afectan no sólo al tejido físico urbano sino



Proyecto de Ampliación del Museo del Prado.  
Maqueta

también a aspectos económicos y sociales, entre éstos, la fragmentación de las actuaciones en planes sectoriales o PERI.

Las consecuencias socio-económicas de estas actuaciones han sido las más polémicas en cuanto a la operatividad mostrada, disuelta en acciones de estética y maquillaje, especulación del precio del suelo y prestigio político<sup>6</sup>.

En segundo lugar, la mayor parte de los proyectos analizados comparten un interesante diálogo urbano, al margen de las opciones lingüísticas y el lugar de emplazamiento. La conexión de edificio y ciudad se

realiza a través de ámbitos de transición como plazas, atrios, etc., que permiten trasladar las actividades y la influencia del edificio más allá de sus límites, generando nuevos fragmentos urbanos resueltos con mayor o peor fortuna.

En la satisfacción de este objetivo, el edificio se hace transitable, penetrable, comunicador de ámbitos urbanos (MACBA, IODACC, ARTIUM...), rompiendo con la idea de *temenos* herméticos, con la intención de crear nuevos ámbitos de convivencia y sociabilidad.

La idea ilustrada de estetizar la ciudad, de crear un paisaje cultural

recortando determinadas zonas para usos culturales cobra absoluta vigencia en los últimos tiempos.

En Madrid y en torno al Paseo del Prado, estamos asistiendo a un proceso de “musealización” urbana, favorecido por los usos históricos de esta zona y por los deseos de transformación de la imagen de la ciudad a través de procesos de recualificación ambiental, reordenación de recorridos, y creación de nuevos espacios generados por los propios edificios museísticos. El concepto de paseo arquitectónico entre diversos volúmenes culturales es el previsto que se vaya desarrollando entre el Paseo del Prado y la Ronda de Atocha (el denominado “triángulo de oro” de los museos en los años ochenta), no sólo en torno a la ampliación del Museo del Prado –edificio Villanueva, Casón del Buen Retiro, Salón de Reinos, edificio de nueva planta de Moneo en el claustro de los Jerónimos, edificio Aldeasa-, sino también extendiéndose a la operación de peatonalización del Paseo del Prado, de A. Siza y J.M. Hernández de León; a la conversión de la Central Eléctrica de Mediodía en el Centro de Arte CaixaForum-Madrid (actualmente en construcción) por parte de Herzog & De Meuron, y a la proyectada irradiación hacia la Ronda de Atocha que promete el proyecto de ampliación de Jean Nouvel para el MNCARS, colmatando todo ello la *Operación Atocha* comenzada en los años ochenta<sup>7</sup> (7). ■

#### Notas

1. Esta dimensión simbólico-cultural con que se reviste el museo en la actualidad posee sus más claros protagonistas en los museos y centros de arte contemporáneo españoles realizados desde la llegada de la democracia, monumentos de una política cultural que opta decididamente por la modernidad postergada.
2. La revisión de los postulados del Movimiento Moderno marcaron esta nueva sensibilidad hacia el patrimonio y los centros históricos desde los años sesenta básicamente. Las teorías de la restauración crítica en parte recogidas en los sucesivos documentos como la Carta de Venecia (1964), Declaración de Amsterdam (1975) o Cracovia (2000), son básicas para el cambio de actitud.
3. En los planes auspiciados por las administraciones en los últimos años existe una atención prioritaria a mejorar la arquitectura de las sedes, sus instalaciones e imagen. A nivel autonómico así lo recoge el *Documento de Avance del Plan de Calidad de los Museos Andaluces*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
4. Sobre las actuaciones metodológicas de actuación sobre el patrimonio, una visión actualizada de criterios, métodos y terminologías es la obra de Rivera Blanco, J. (dir.), *Principios de restauración en Europa. Conferencia Internacional de Conservación del Patrimonio Cracovia 2000*, Valladolid, 2000.
5. La definición de *Rehabilitación Integral* de la Dirección General de Arquitectura es recogida por M.A. González Valcárcel, “Políticas de actuación en los centros históricos, Niveles de actuación”, en *Curso de Rehabilitación I. La Teoría*. COAM, Madrid, 1985-86.
6. Sobre esta problemática véase Lorente, J.P. (Coord.), *Espacios de arte contemporáneo, generadores de revitalización urbana*, Universidad de Zaragoza, 1997.
7. Se trata de un proyecto urbanístico y de regeneración medioambiental de esta zona, ligado a la recuperación del Hospital General como Centro de Arte Reina Sofía, contenido a su vez en el plan sectorial “La Llave del sur”. *Madrid. Proyecto Madrid 1983-1987*. Ayuntamiento de Madrid, 1987. También se analiza en *Centro de Arte Reina Sofía. Documentos de Trabajo, 1*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 10-13.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAZTÁN, C. (Ed.), *La renovación arquitectónica de los museos españoles*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- LAYUNO ROSAS, M.A., *Los nuevos museos en España*. Madrid, Edilupa, 2002.
- LAYUNO ROSAS, M.A., *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004.
- MONTANER, J.M., *Nuevos museos, espacios para el arte y la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- MONTANER, J.M., *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- MONTANER, J.M., *Museos para el siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- THORNE, M., y otros, *Museos y Arquitectura: nuevas perspectivas*. Madrid, MOPT. Dirección General de la Vivienda, Urbanismo y Arquitectura, 1994.
- VV.AA., *El arquitecto y el Museo*. Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Junta de Andalucía, 1990.
- VV.AA., *Jornadas de arquitectura contemporánea. La arquitectura de los museos*. Universidad de Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2000.

#### MONOGRÁFICOS REVISTAS

- “NUESTROS MUSEOS”, A & V, N° 26, 1990.
- “ARQUITECTURAS PARA LA MIRADA”. *Revista de Museología*, n° 17, junio 1999.
- “MIL MUSEOS. LOS LUGARES COMUNES DEL ARTE”. *Arquitectura Viva*, n° 77, marzo-abril 2001.

# UNA HISTORIA CON FUTURO: PROYECTO DE AMPLIACIÓN Y REFORMA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

**M<sup>a</sup> Dolores Baena Alcántara**

Directora del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba



Vista general: Museo, solar de ampliación y yacimiento arqueológico

La necesidad de crecimiento físico del Museo Arqueológico de Córdoba es una cuestión histórica planteada cíclicamente y derivada del constante aumento de las colecciones, así como del papel cada vez más relevante que va adquiriendo la institución en el ámbito cultural.

Por Real Orden de 20 de marzo de 1868 se funda el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba –al mismo tiempo que el Museo Arqueológico Nacional–, con las piezas que había ido reuniendo la Comisión Provincial de Monumentos desde 1844. Por tanto, se trata de una institución de gran peso histórico. En 1962, por Decreto nº 474 de 1 de marzo, fueron declarados Monumento Histórico Artístico tanto las colecciones como el edificio.

Por la distribución de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas, derivada del Estado de las Autonomías, hoy se trata de un museo de titularidad estatal gestionado por la Junta de Andalucía. En 1994, se produjo una reordenación de los museos de titularidad estatal adscritos al Ministerio de Cultura y ubicados en la Comunidad Autónoma de Andalucía (Orden del Ministerio de Cultura de 18 de Mayo) por la cual el Museo Arqueológico de Córdoba pasó a denominarse Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.

El Museo Arqueológico de Córdoba puede considerarse como uno de los más completos de España. A la importancia de muchas de sus piezas hay que sumar el hecho de que estamos ante una colección arqueológica completa, donde todas las épocas, desde la Prehistoria hasta la Edad Media, están muy bien representadas. Tras un tiempo en el que parecía predominar una cierta

corriente de especialización de los museos arqueológicos en una determinada cultura o en una época concreta, el Museo Arqueológico de Córdoba pretende destacar de forma especial el carácter continuo de su colección.

La colección inicial, formada esencialmente con las piezas entregadas para la formación del museo por la Comisión Provincial de Monumentos, ha crecido considerablemente desde su creación como institución pública. La riqueza arqueológica de nuestro subsuelo contribuye al continuo crecimiento de las colecciones del museo. Y este crecimiento tiene su reflejo en la exposición, siendo frecuente la presentación de nuevas piezas o la renovación de las que se muestran en diferentes salas o vitrinas. Esto otorga a la exposición un carácter vivo, lejos de la imagen de rígida estabilidad que a veces tenemos de los museos; y a su vez, hace necesaria la dotación de nuevos espacios, tanto de exposición como de reserva y conservación.

Todo ello fundamentaba la redacción de los distintos Programas Museológicos que se han sucedido desde 1992<sup>1</sup>, conjuntamente con la premisa de dar respuesta a las nuevas necesidades derivadas de la renovada relación Museo-Sociedad, encuadradas en las actuales tendencias de los principios museológicos, en los planteamientos museográficos y en los servicios que debe prestar la institución. Con estos documentos de planificación, redactados por técnicos del museo, se ha perseguido establecer los principios teóricos que deben regir las necesarias actuaciones, que principalmente persiguen dotar al



Patio I. Cultura romana



Arco mudéjar de entrada a Sala I

museo de todos aquellos servicios necesarios hoy día para su completo funcionamiento.

### LAS SEDES

Cuando se crea el museo, la colección de Arqueología se halla expuesta junto a la de Bellas Artes en el antiguo Hospital de la Caridad, sede desde entonces del Museo de Bellas Artes. En 1920 se traslada a una sede propia en la Plaza de San Juan, donde estuvo ubicado por poco tiempo, instalándose posteriormente en una casa de origen mudéjar en la C/ Comedias o Velázquez Bosco (hoy C/ Samuel de los Santos). Ese inmueble se adquirió por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1973 para ubicar allí un museo etnológico, proyecto que no llegó a hacerse efectivo nunca.

## Patio II. Cultura romana

En 1942, el Ministerio de Educación había comprado el palacio renacentista de los Páez de Castillejo, sede actual, para destinarlo a Museo Arqueológico. Entre los años 40 y 50 del siglo XX se efectuaron las obras de adecuación bajo la dirección del arquitecto Félix Hernández. El museo se inauguró oficialmente en este emplazamiento en 1965, aunque la planta baja ya estaba abierta al público desde 1962<sup>2</sup>.

El edificio cuenta con una superficie de 2.000 m<sup>2</sup>, articulándose las salas en torno a distintos patios. Desde su inauguración, destaca la construcción de un anexo para biblioteca y oficinas en 1974. Sin embargo, el museo careció desde el principio de instalaciones fundamentales tanto para el público como para las colecciones (superficie suficiente para reservas, salón de actos, zona de acogida, sala para exposiciones temporales, área de descanso, etc.). En él se conservan también estructuras urbanas romanas relacionadas con el espacio del teatro<sup>3</sup>.

A comienzos de los años 70 del siglo XX surgen por vez primera los planteamientos de ampliar el museo, para lo cual desde la dirección de la institución se promueve la adquisición de varias viviendas situadas al oeste del palacio. Con la demolición de las mismas en 1981 se obtiene una superficie de unos 900 m<sup>2</sup>, prevista desde entonces para acometer una ampliación y resolver con ello la falta de espacios adecuados<sup>4</sup>. Con carácter provisional, se construyó sobre parte de las viviendas adquiridas, y respetando los restos arqueológicos hallados, el edificio de servicios



(administración, biblioteca, taller de restauración y pequeño almacén) que ha estado en funcionamiento hasta el comienzo de las obras actuales.

La ampliación del museo comienza, por tanto, a plantearse desde comienzos de los años 70. Hay noticias sobre un primer encargo de proyecto al arquitecto Alberto Humanes y un segundo, al arquitecto Javier Carvajal. En 1980 existe ya documentación de una nueva propuesta de ampliación por el Ministerio de Educación y Ciencia solicitada al arquitecto Rafael Manzano, de la cual sólo quedan en el archivo del museo unos planos de planta baja y alta; en este proyecto se fija como objetivo la creación de nuevas salas de exposición permanente, todo lo contrario a los planteamientos del proyecto actual. No existe en el museo información de por qué este proyecto no se llegó a ejecutar.

Ya en 1986 se realizan las primeras excavaciones arqueológicas en el solar

oeste (objeto de la ampliación) planteadas con una doble finalidad: por un lado, documentar la secuencia estratigráfica existente en este espacio urbano, y por otro, realizar una valoración de los restos arqueológicos presentes en el subsuelo de cara a un proyecto de nueva edificación. El informe de los varios cortes practicados no determinaba con precisión el significado de los restos exhumados, y no se establecía relación con el yacimiento del solar norte excavado desde 1960<sup>5</sup>.

Es en 1991 cuando se retoma la necesidad de plantear un proyecto de cambio. Las campañas de excavación arqueológica continuaron en el solar norte en 1994 y en el oeste, entre 1998 y 2000, las cuales dieron como resultado la constatación de que los restos del gran edificio correspondían al teatro romano de la ciudad<sup>6</sup>.

La redacción del primer Proyecto Museológico en 1992 puso en marcha el proceso actual de cambio, supervisado por las dos administraciones

implicadas, la titular (Ministerio de Cultura) y la gestora (Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía).

### EL PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN Y EL PROGRAMA MUSEOLÓGICO

El Programa Museológico de 1997 constituyó el documento básico para la redacción del Proyecto de Reforma y Ampliación del Museo. Su contenido se hallaba encaminado a adecuar la realidad del museo, en lo que respecta a contenedor, infraestructura, servicios al público y preservación y puesta en valor del yacimiento arqueológico, mediante un medido planteamiento teórico, estableciendo las líneas funcionales y de adecuación espacial.

Pero el fundamental principio teórico que inspiran tanto éste como los otros programas<sup>7</sup>, es aquél referido a la importancia del público como razón de ser del museo. Sin éste, las funciones que realiza la institución pierden gran parte de su contenido. El protagonismo actual del público en los ámbitos culturales viene dado por el vertiginoso proceso de transformación del modelo socio-cultural de finales del siglo XX. La realidad palpable de que el patrimonio cultural es un bien de la comunidad y a ella sirve, se imbrica hoy cada vez en más segmentos de la sociedad. Y esa sociedad responde desde el punto de vista del ciudadano y del turista reclamando más y mejores servicios en este ámbito, y en especial en la difusión, primando la exigencia de calidad, pero también de conocimiento, deleite y diversión.

Por ello, desde un principio se consideró que la institución no podía

mantenerse cerrada al público durante todo el proceso general de reforma. De ahí que se establecieran varias fases de actuación en el proyecto:

- Construcción de un edificio de ampliación anexo al palacio (en el solar oeste), actualmente en ejecución, donde ubicar los servicios de los que se carecía: salón de actos, salas de exposiciones temporales, laboratorios, despachos, archivo, biblioteca, sala de investigadores y salas de exposición permanente que complementen el palacio.
- Rehabilitación y adecuación museográfica del palacio renacentista de los Páez de Castillejo (área de exposición permanente).
- Conservación, restauración y puesta en valor, en relación directa con los restos arqueológicos de las otras dos zonas y dentro del discurso museológico general, del yacimiento arqueológico del solar norte.

Estas dos últimas fases se tienen que acometer conjuntamente.

De este modo, no se cierra al público totalmente. Durante la construcción del edificio de ampliación, y con zonas provisionales de administración, restauración, etc., el palacio permanece abierto con la exposición permanente tradicional. Una vez terminado el edificio de ampliación se abrirá una exposición general sobre las colecciones del museo, en tanto se realizan las obras de adecuación del palacio.

Además de la importancia de sus colecciones, excepcionales en muchos casos, de su historia y de su

## El Museo Arqueológico de Córdoba puede considerarse como uno de los más completos de España, donde todas las épocas, desde la Prehistoria hasta la Edad Media, están muy bien representadas

evolución como institución museística, existen otros aspectos fundamentales que completan la complejidad cultural de esta institución: el yacimiento arqueológico que conserva; su sede en el palacio renacentista; y el propio ámbito espacial que ocupa dentro de la estructura urbana. Todo ello configura una excepcional muestra del carácter de la ciudad superpuesta de Córdoba. La evolución histórica del espacio físico donde se ubica el museo es muy extensa: 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, hasta llegar al conocimiento del Teatro romano de la ciudad, construido a comienzos del siglo I.

La permanencia en la sede actual significa la continuación en un edificio singular como es el Palacio de los Páez de Castillejo y vino determinada por entender que la imbricación de una institución de estas características en la ciudad posibilita el discurso elegido sobre el tratamiento integral de todos los valores patrimoniales que posee.

## EL EDIFICIO DE AMPLIACIÓN

En 1998, el Ministerio de Cultura convoca el Concurso Nacional de Ideas para la “Redacción de Proyecto de obras de renovación y ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba”. En este concurso se seleccionó el proyecto arquitectónico presentado por IDOM, que desarrollan los arquitectos Pau Soler Serratos, Joaquín Lizasoain Urcola y Jesús M<sup>a</sup> Susperregui Virto. Este proyecto, con modificaciones posteriores y siguiendo el plan de usos establecido en el Programa museológico, es el que está actualmente en ejecución<sup>8</sup>.

El Programa museológico establecía para esta ampliación un medido plan de usos, partiendo de que, para determinar sus diferentes actividades, el museo debe contar con una concepción de conjunto, teniendo en cuenta la interrelación existente entre las diversas funciones que debe ejercer y los espacios existentes. La planificación de conjunto tiene que contemplar, entre otros, las siguientes acciones: determinar la parte de recursos reservados a cada una de las funciones, con una racionalización de soluciones y búsqueda de espacios adecuados, disponiendo cada lugar según sus usos, y teniendo muy en cuenta la interdependencia de las distintas instalaciones del museo.

Se incidía además en:

- Establecimiento de un acceso único a las áreas, a través de un gran vestíbulo distribuidor en el que se pueda establecer el oportuno control de seguridad.



Maqueta del Teatro Romano

- Situación de las áreas según características o necesidades espaciales y funcionales.
- Conexión del área de exposición del palacio con la de nueva planta y con el yacimiento arqueológico.
- Preservación y puesta en valor del yacimiento.
- Dotación de servicios para el público.
- Creación de un espacio de exposición permanente en la planta primera, conectado con el área del palacio.
- Correcta planificación de la circulación de los bienes culturales entre todos los espacios donde ésta sea necesaria.
- Especial atención a los espacios con características específicas, como por ejemplo el laboratorio de restauración.
- Tendencia a una arquitectura duradera, flexible en uso y con economía de energía.
- Previsión en el mantenimiento futuro de las instalaciones y los distintos sistemas, aplicando esquemas reales y no sólo tecnológicos.

- Creación y mantenimiento de las condiciones ambientales adecuadas, tanto en conservación de los fondos como en confort de los usuarios.

## EL PALACIO Y EL YACIMIENTO DEL SOLAR NORTE

La siguiente fase de ejecución, una vez abierto al público el edificio de ampliación, es la que afecta al palacio renacentista<sup>9</sup> y al yacimiento arqueológico del solar norte. En los documentos museológicos se plantea esta área, genéricamente, como el núcleo principal del sistema expositivo, uniéndose por medio de una conexión continua con la zona de nueva planta que integre las estructuras arqueológicas conservadas. El área de exposición se centraría en la actual sede y en la zona de nueva planta, relacionándose sin interrupción con las estructuras arqueológicas como parte del recorrido expositivo, convirtiéndose éstas en un elemento vivo de la muestra arqueológica.

Los trabajos actuales que se están desarrollando están encaminados a estudios previos y redacción de los planes museográficos, de cara al proyecto de esta nueva fase. ■

## Notas

1. Programa Museológico 1992, Programa Museológico 1997 (base para el proyecto de ampliación en marcha) y Proyecto museológico para el palacio y yacimiento arqueológico 2003.

2. Para el programa museológico de este proyecto: NAVASCUES, J.M<sup>a</sup>. de (1959): *Aportaciones a la museografía española*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 74-87; SANTOS GENER, S. (1943): "Memoria", *MMAP* vol. IV pp. 78-82.; SANTOS GENER, S. (1944): "Memoria", *MMAP* vol. V pp. 76-88.; SANTOS GENER, S. (1945): "Memoria", *MMAP* vol. VI pp. 31-45.

3. 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; VICENT ZARAGOZA, ANA M<sup>a</sup>. (1965): *Guía del Museo Arqueológico de Córdoba*. Guías de los Museos de España, XXIII, Madrid.

4. La directora del museo, Ana M<sup>a</sup> Vicent Zaragoza, promueve la compra de esas viviendas. Junto a Alejandro Marcos Pous, conservador del museo, excava el solar norte. VICENT ZARAGOZA, A.M<sup>a</sup>.: "Situación de los últimos hallazgos romanos en Córdoba", *Congreso Nacional de Arqueología, XII*, Zaragoza, 1973 pp. 673-690; MARCOS POUS, A. y VICENT ZARAGOZA, A.M<sup>a</sup>.: "Investigaciones, técnicas y problemas de las excavaciones en solares de la ciudad de Córdoba y algunos resultados topográficos generales", *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Zaragoza, 1983, 244 ss.

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

6. MARQUEZ MORENO, C.: *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba Romana*, Córdoba 1998; VENTURA VILLANUEVA, A.: *El abastecimiento de agua a la Córdoba romana II. Acueductos, ciclo de distribución y urbanismo*. Córdoba, 1996; VENTURA VILLANUEVA, A.: "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, 1997, pp. 33-54; VENTURA VILLANUEVA, A.: "El teatro en el contexto urbano de Colonia Patricia (Córdoba). Ambiente epigráfico, evergetas y culto imperial", *Archivo Español de Arqueología* 72, 1999, pp. 57-72; VENTURA, A. y MONTERROSO, A.: "Estudio sucinto de la campaña de excavación 1998-2000 en el teatro romano de Córdoba"; *AAA 2000*, t.III, Sevilla 2002; VV.AA. (2002) *Catálogo de exposición "El teatro romano de Córdoba"*, Consejería de Cultura y Universidad de Córdoba, Córdoba.

7. Sobre los programas museológicos: BAENA ALCANTARA, M<sup>a</sup> D.: "La musealización de la ciudad histórica: el caso de Córdoba", *Museo nº 4*, APME, Madrid, 1999 pp.103-111.; BAENA ALCANTARA, M<sup>a</sup> D.: "El Programa Museológico: una visión de futuro" en *Catálogo de exposición "El teatro romano de Córdoba"*, Consejería de Cultura y Universidad de Córdoba, Córdoba 2002, pp 201-206;-BAENA ALCANTARA, M<sup>a</sup> D.: "Bases e ideas para la musealización del teatro romano (I) en *Catálogo de exposición "El teatro romano de Córdoba"*, Consejería de Cultura y Universidad de Córdoba, Córdoba 2002, pp 207-210; BAENA ALCANTARA, M<sup>a</sup> D., "El Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Una propuesta para el tratamiento integral del Patrimonio" *Mus-A nº 3*, Boletín Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, Sevilla, 2004, pp. 118-124; BAENA ALCANTARA, M<sup>a</sup> D. y GODOY DELGADO, F.: "Programa Museológico y concepto de reservas. Proyecto de Ampliación y rehabilitación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba", *Boletín I.A.P.H. nº 34*, 2001 pp. 110-116; BAENA ALCANTARA, M<sup>a</sup> D. y GODOY DELGADO, F.: "El Museo Arqueológico de Córdoba. Una visión de futuro", *Arte, Arqueología e Historia 2001* Córdoba, pp. 119-126; GODOY DELGADO, F. y BAENA ALCANTARA, M<sup>a</sup> D.: "El Programa Museológico del Museo Arqueológico de Córdoba", *Museo nº 5*, APME, 2000, pp. 135-152.

8. LIZASOAIN, J., SOLER, P. y SUSPERREGUI, J.: "El proyecto arquitectónico: pautas de integración y puesta en valor", en *Catálogo de exposición "El teatro romano de Córdoba"*,

Consejería de Cultura y Universidad de Córdoba, Córdoba 2002, pp 215-220.

9. Para la historia del palacio vid: MUÑOZ VAZQUEZ, M.: "Casas solariegas de Córdoba: Palacio de los Páez de Castillejo. Plaza de los Paraísos y Cuesta de Peramato", *BRAC 84*, Córdoba 1962, pp. 247-278; RAMIREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario Monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. 1904, Ed. 1983 Córdoba, pp. 326-329; RAMIREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba*, 1873, Ed. 1985, Córdoba, pp. 552-555; TORRE Y DEL CERRO, J. de la: "Nota histórico-artística sobre la casa de Jerónimo Páez". *MMAP*, 1942, pp. 120-121.

# AMPLIACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

Joaquín Lizasoain  
Pau Soler  
Jesús Susperregui  
Arquitectos, Madrid



**E**l proyecto de ampliación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba nace con el doble fin de dotar a su sede actual, el Palacio de Jerónimo Páez, de las infraestructuras de las que carece y de conseguir grandes espacios contemporáneos de exposición para sus fondos. En una segunda fase de actuación se pretende conseguir que el actual museo, una vez remodelado, se dedique exclusivamente a salas de exposición. De esta manera, el nuevo edificio debe acoger las áreas complementarias de investigación, conservación, servicios y administración, liberando las crujías del Palacio, un marco de gran valor histórico y artístico, para el desarrollo del programa expositivo.

La organización del museo en plantas primera y segunda aprovecha la geometría del solar para dividir los usos, público y semipúblico (la zona oriental en abanico) y restringido (la zona occidental, rectangular); mientras que la planta baja y sótano son públicas.

Los hallazgos derivados de las campañas arqueológicas emprendidas en el solar han condicionado la solución final del proyecto. Atendiendo a estas nuevas circunstancias, en el año 2002 se realizó un proyecto modificado con el fin de integrar éstos importantes y valiosos yacimientos arqueológicos en el proyecto arquitectónico, y a su vez incorporarlos al recorrido expositivo del Museo.

Dado que todo el sótano quedaba ocupado por los restos del teatro, se reconsideró el programa del proyecto original desde unos objetivos museográficos y arqueológicos más amplios

y compatibles. De esta forma, el proyecto integra nuevos accesos y recorridos de visita al sótano, así como la apertura de grandes huecos en el forjado de la planta baja, que servirán tanto para iluminar de forma natural los restos arqueológicos como para permitir su contemplación desde la planta baja, o incluso desde la plaza de Jerónimo Páez, a través de los ventanales de la fachada.

### INTEGRACIÓN EN LA CIUDAD

El nuevo edificio se adapta a la geometría del solar, respetando las alineaciones actuales, para no alterar la definición espacial de la Cuesta de Pero Mato y de la Plaza de Jerónimo Páez. En la parte más próxima al Palacio se desarrolla una geometría en abanico, casi coincidente con la del Teatro, que se adapta con naturalidad a las medianeras y a la torre de entrada.

La sección del edificio se escalona para salvar el desnivel entre la Cuesta de Pero Mato y la plaza de acceso, tapando las altas medianeras de las edificaciones colindantes. El acceso principal al nuevo conjunto mantendrá el actual por la torre de la esquina, para no dejar antiguas puertas sin uso.

La nueva fachada a la plaza no pretende ser protagonista, dejando que sea la portada renacentista del Palacio la que presida dicha plaza. La fachada se compone por dos frentes en distintos planos, correspondientes a las alineaciones del solar en la plaza, con un zócalo de piedra micrítica de Córdoba y el resto enlucido de estuco de cal. Sobre la cornisa, coincidente con la del Palacio, se retranquea la tercera

planta, de aspecto muy ligero, cuya cubierta inclinada trata de alcanzar la gran altura de las edificaciones posteriores. A la plaza se abren dos clases de huecos: en la planta baja, unos grandes ventanales permiten la transparencia entre el exterior del museo, el vestíbulo, el sótano y el Jardín Arqueológico; en la planta superior, una amplia galería con celosía recuerda las existentes en el casco histórico de Córdoba, reflejando el carácter restringido de ese área.

### ADAPTACIÓN DE LA ESTRUCTURA A LOS RESTOS ARQUEOLÓGICOS

Una vez conocido el verdadero alcance de la ruina exhumada se realizó un diseño de la cimentación del edificio que afectara lo menos posible a los restos arqueológicos. De esta forma, el proyecto propone unas soluciones técnicas especiales que permiten un mínimo contacto superficial con los restos del teatro romano y su adecuada integración en ellos. Así se consigue una estructura de pórticos diáfana y ordenada sobre el conjunto arqueológico, que permite una superposición ligera, pero a la vez rotunda, del volumen de la ampliación.

Se ha evitado la construcción de un muro de contención bajo la fachada a la plaza de Jerónimo Páez para permitir una posible comunicación de las gradas romanas que quedan dentro del sótano del edificio con las del subsuelo de la plaza. Este muro se realizará de ladrillo visto sin zapata, apoyado sobre las ruinas. En el futuro se podrá eliminar, sin afectar al resto de la estructura del edificio, para comunicar el sótano con el subsuelo de la plaza.

## ESPACIOS INTERIORES Y FUNCIONAMIENTO DEL MUSEO

### Área pública-semipública

Desde la entrada actual del Museo, a través de la torre, se accede al nuevo vestíbulo en doble altura. En este gran espacio diáfano, iluminado cenitalmente, se colgarán de las paredes los mosaicos romanos que hoy no se pueden exponer y se ubicarán el mostrador de control e información, la tienda, el guardarropa y la escalera principal. Sobre este vestíbulo se abre una pequeña grada, a nivel de la sala superior, desde la que se podrán contemplar frontalmente los mosaicos.

Las ruinas romanas, iluminadas cenitalmente, aparecen en el nivel inferior, en continuidad con las del Jardín Arqueológico. El forjado de la planta baja se interrumpe en voladizo para mostrarlas a ambos lados e integrarlas con los espacios de exposición. La sección del edificio en esta zona, con superposición de distintos niveles, puede asociarse a una estratigrafía arqueológica.

Se reproducirá en madera un pequeño sector de grada sobre una parte de las ruinas como explicación del teatro antiguo existente, integrando piezas originales de mármol encontradas en el lugar. Se podrá utilizar como espacio de acogida de grupos y como pequeña sala de conferencias.

La exposición permanente se inicia una vez pasado el mostrador de control y se accede a las salas y patios del viejo palacio. También desde ahí se puede acceder al Jardín Arqueológico a través de la arcada

mudéjar. Una vez recorridas las salas del Museo se vuelve al nuevo edificio, pero ya en la primera planta. La sala a la que se llega, de grandes dimensiones, cae escalonadamente hacia el vestíbulo de entrada, comunicando espacialmente los dos niveles más públicos. En ella se expondrán los fondos de la colección permanente, en continuidad con las salas del Palacio. Si fuese necesario, serviría también para exposiciones temporales.

En la segunda planta de la zona en abanico se sitúa la biblioteca, con control, préstamo y despacho; los módulos de investigadores; y la zona de archivo de planos y documentos. La biblioteca también se escalona espacialmente: en un primer nivel se encuentra la sala de lectura, que se extiende en una terraza para después continuar ascendiendo a los niveles de consulta e investigación. Su sección permite albergar un depósito especializado bajo la zona de investigación. Toda la biblioteca y su terraza disfrutan de unas magníficas vistas del casco antiguo de Córdoba.

### Áreas restringidas

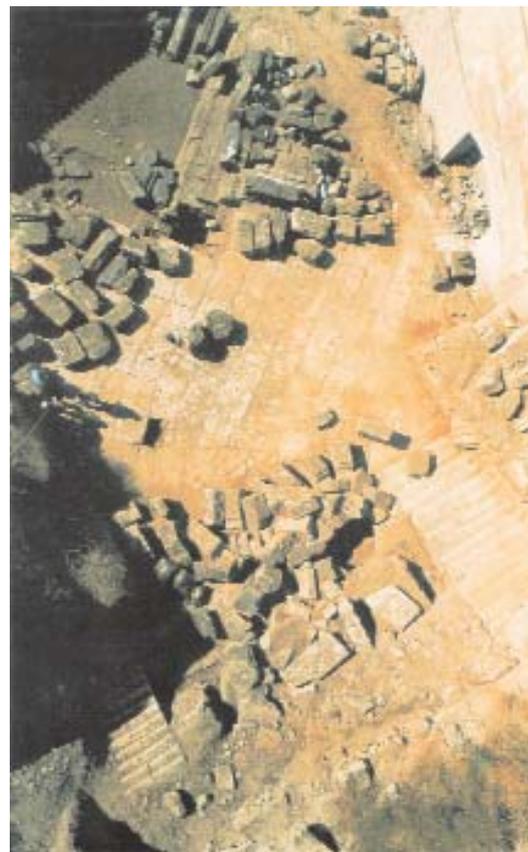
En planta baja, entre el vestíbulo y la sala de exposiciones temporales, se sitúa la zona de carga y descarga, con acceso directo a la plaza y al núcleo de escalera y ascensor.

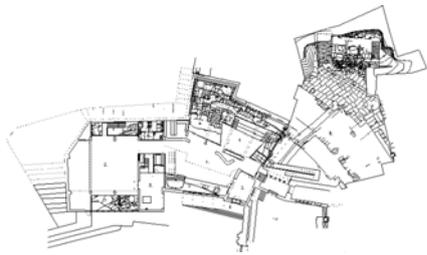
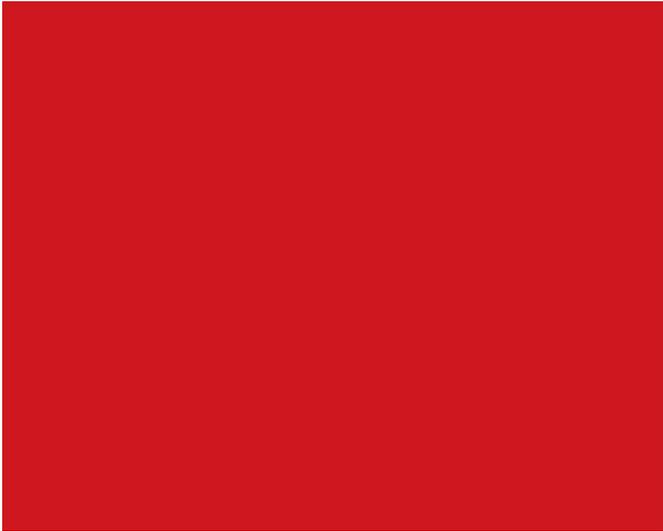
En la zona occidental (rectangular), es donde se encaja el programa de carácter restringido. En la planta primera, en un ámbito más restringido, se encuentran el laboratorio de restauración y el almacén, con acceso directo desde el ascensor, para el traslado de bienes; por otro

lado, se dispone la sala de atención a investigadores, junto a la sala de dibujo y el laboratorio de fotografía. En la segunda planta, la administración, diáfana y con acceso a las terrazas, permite crear una oficina paisaje que se funde con el horizonte de la ciudad.

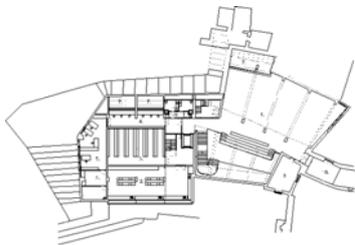
Con la construcción del nuevo edificio de ampliación, se completará la primera de las tres fases de actuación en el que se encuentra inmerso el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba como respuesta a las nuevas necesidades y demandas culturales de la sociedad actual. -

Vista aérea

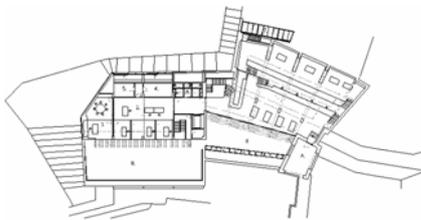




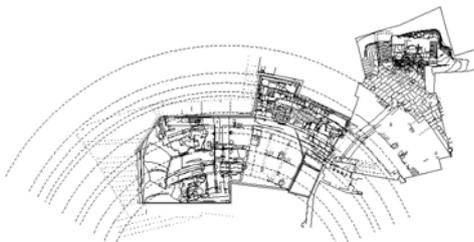
Planta baja



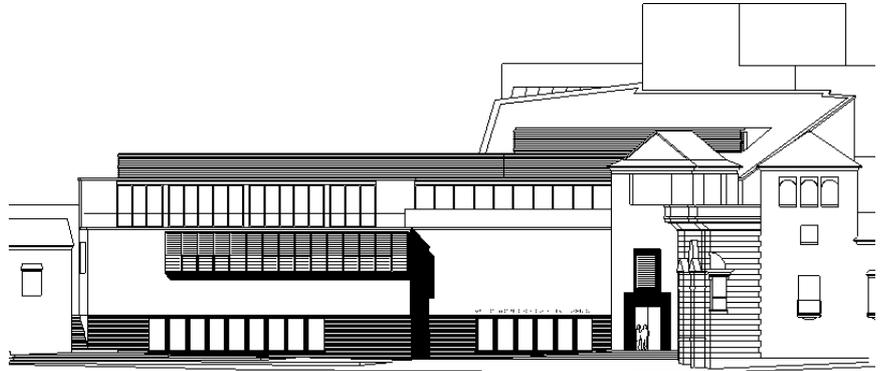
Planta primera



Planta segunda



Planta semisótano



Alzado a la plaza de Jerónimo Páez



Alzado previo y alzado propuesto



# EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO DEL MUSEO DE ALMERÍA

Paredes Pedrosa  
Arquitectos



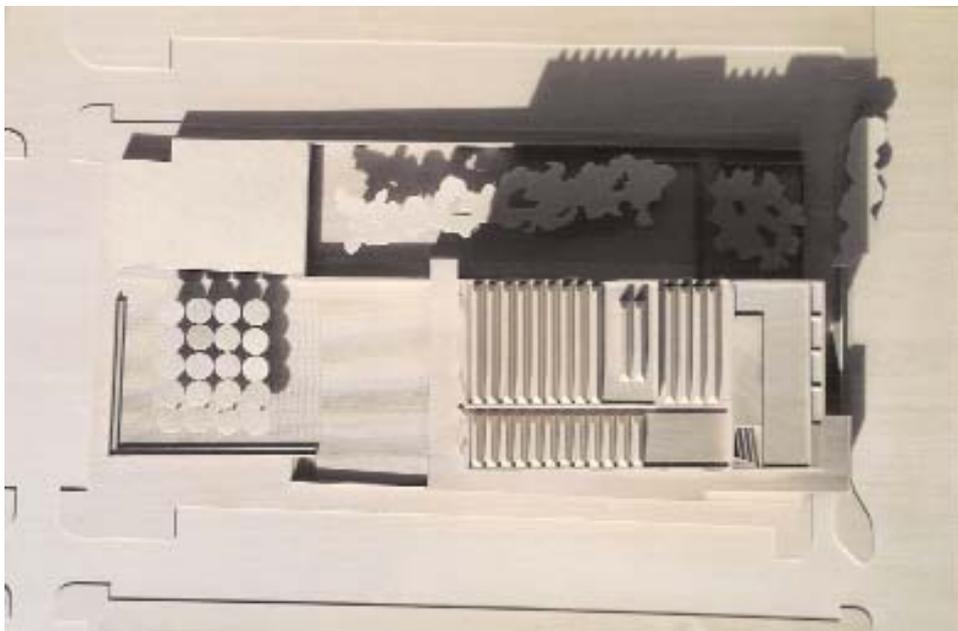
El Museo desde la Carretera de Ronda

Desde el origen del proyecto del Museo, en la propuesta del concurso público de 1998 convocado por el Ministerio de Cultura, la condición de edificio público relacionado con un difícil entorno urbano ha sido tan determinante como las salas de exposición de los fondos existentes. El edificio albergará en sus nuevas salas valiosas piezas arqueológicas, en especial las pertenecientes a las culturas neolíticas de Argar y Millares, así como un programa de espacios públicos complementarios que los nuevos museos precisan para su gestión.

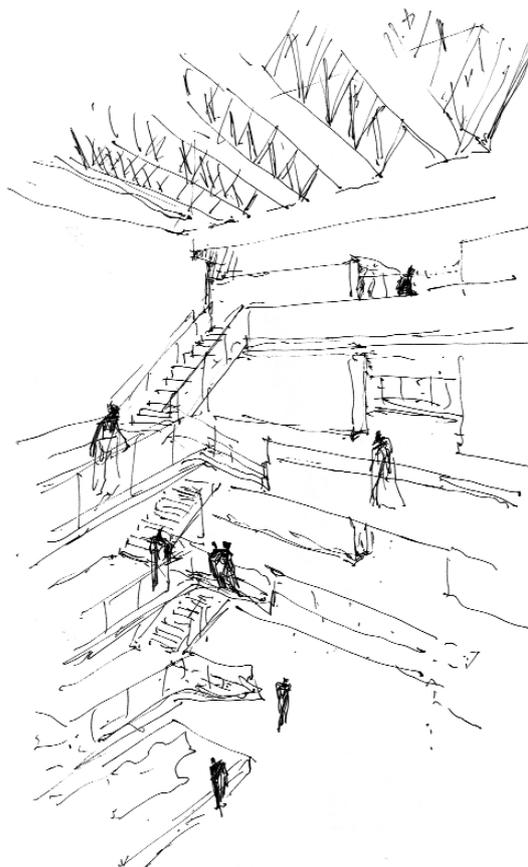
El antiguo edificio, al borde de Carretera de Ronda, cerrado al público durante varios años, debía ser demolido por el mal estado de su construcción. La posición que ocupaba tampoco le permitía integrarse adecuadamente en la ciudad, puesto que el acceso principal desde Carretera de Ronda apenas liberaba espacio para la estancia y el encuentro y el resto de la manzana estaba tapiada o vallada.

Esta nula relación del antiguo museo con la ciudad condicionó nuestro planteamiento. Entendimos que el proyecto no sólo debía ubicar adecuadamente el edificio y sus espacios expositivos para la colección arqueológica, sino permitir también reordenar la manzana a través de nuevos espacios públicos, buscando una imagen abierta de la institución a la ciudad. El entorno urbano, con edificios de considerable altura y una calle de gran densidad de tráfico, ha determinado la construcción como un volumen único y compacto que permite liberar una parte importante de la parcela. El edificio se encaja en uno de los vértices del solar disponible, cediendo espacio para la ciudad y afirmando su presencia en altura y compacidad volumétrica.

El acceso se proyecta a espaldas de Carretera de Ronda, opuesto a la entrada del antiguo museo, desde una nueva plaza pública que forma parte del paisaje de la ciudad y construye un espacio urbano donde antes no había más que vías de



Maqueta Museo de Almería



Croquis. Escalera principal del Museo de Almería



Un gran espacio vertical recorrido por una doble escalera enlazada

Vestíbulo del museo  
Escalera principal

la enlaza las salas de exposición permanente

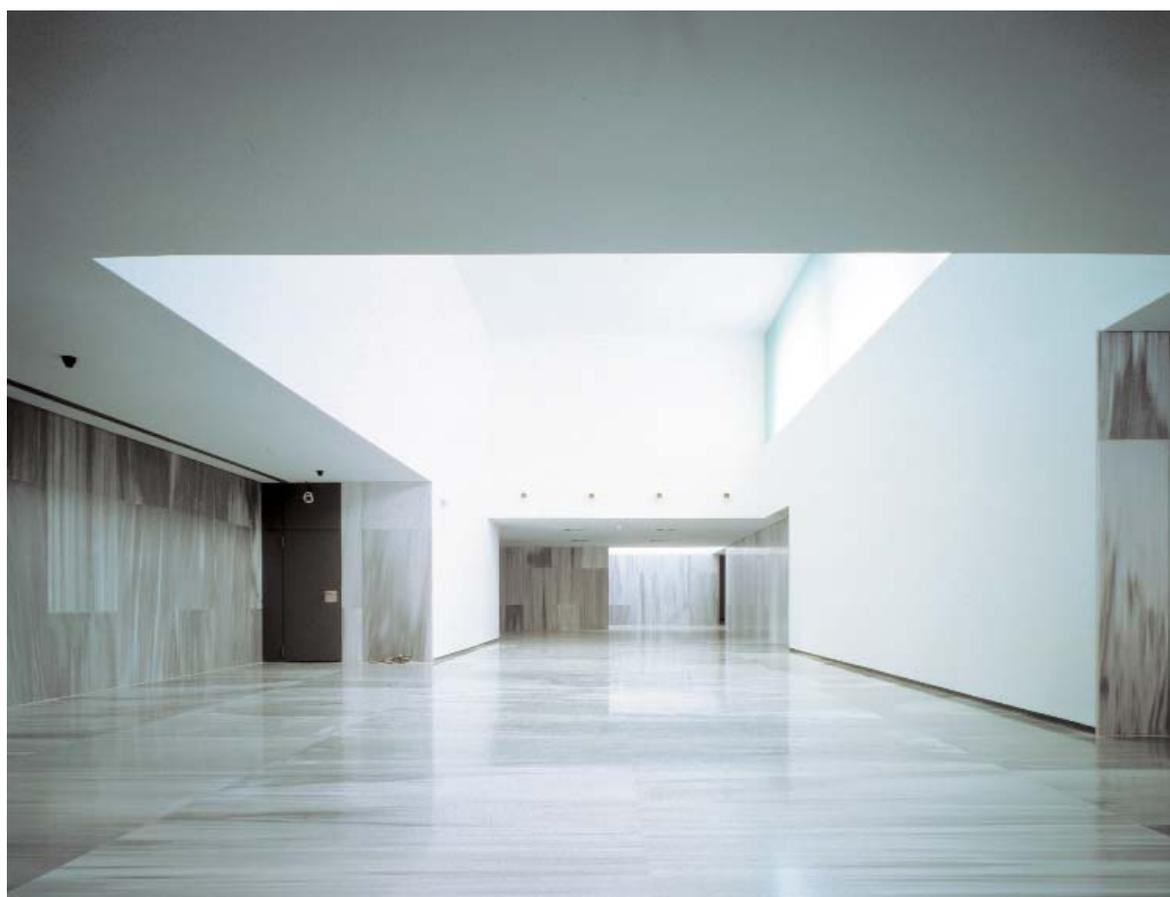
intenso tráfico. Ligeramente sobreelevada respecto a las calles perimetrales y arbolada con una trama regular de palmeras, la plaza subraya la entrada como recinto abierto a la ciudad y antesala del nuevo museo.

Lateralmente al museo se conserva y amplía un antiguo jardín, incorporándolo al espacio expositivo, configurando un lugar vallado y verde como una sala más en la que se expondrán piezas visibles desde el exterior.

En el interior, la planta de acceso se abre tanto a la plaza como al jardín, prolongando hacia el exterior los espacios internos y estableciendo una continuidad entre los espacios públicos. En esta planta se sitúa el vestíbulo de acogida de visitantes, el control, la tienda, la sala de actos y la sala de exposiciones temporales. El pavimento continuo de mármol de Almería unifica esta área pública de mayor tránsito. El mármol, frío y luminoso, también reviste los paramentos en un despiece de grandes dimensiones. La luz natural entra desde la doble altura y las únicas vistas hacia el exterior se dirigen a la plaza de entrada y al jardín del museo, arbolado con naranjos.

Un gran espacio vertical recorrido por una doble escalera enlaza las salas de exposición permanente, ordenadas en altura, con el vestíbulo. Unas y otras se conectan visualmente entre sí a través del patio interior, referencia continua a lo largo de la visita y orientación del visitante. Las salas de diversos tamaños y características se superponen en tres niveles, relacionadas unas con otras en sección y trabándose en altura. En determinados

Vestíbulo del museo

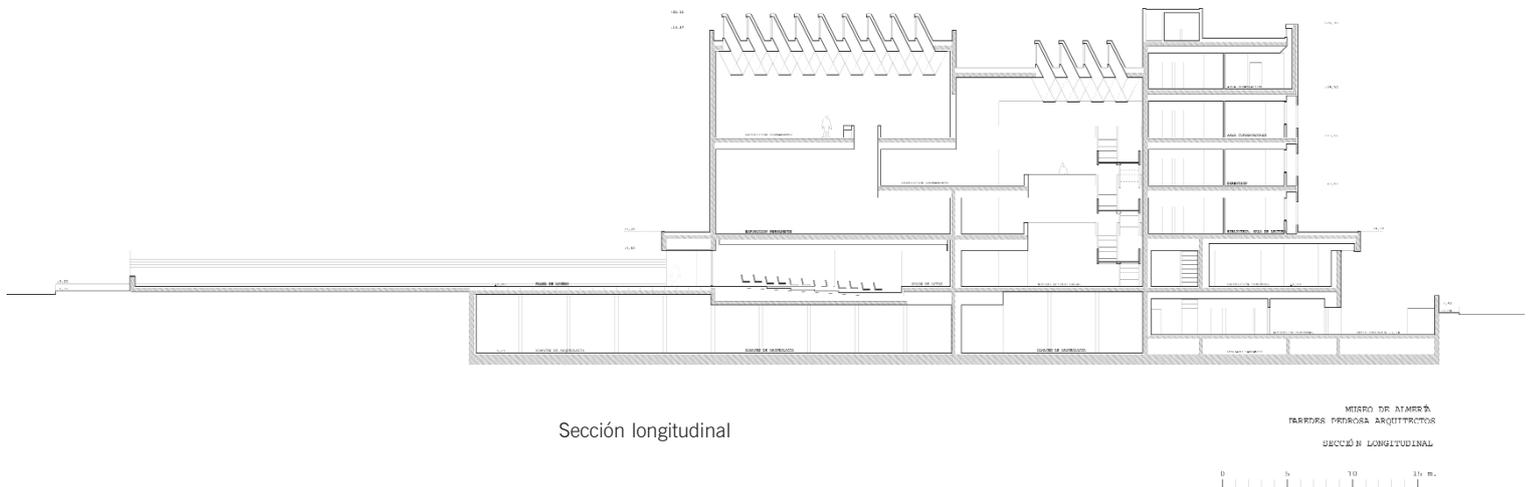


puntos se abren huecos localizados hacia la ciudad, como ojos de las salas que miran hacia el exterior y que se insertan en el despiece abstracto de mármol de las fachadas. La iluminación cenital de las salas superiores se tamiza interiormente con un filtro horizontal de piezas modulares de madera de okume, construyendo un artesanado de luz.

Los espacios internos del museo, en un bloque de cinco niveles adosado a la zona pública, se orientan hacia Carretera de Ronda, donde se superponen biblioteca, dirección, área de conservadores y taller de restauración. Bajo esta crujía de marcado carácter urbano en sus huecos, frente a la intencionada escala abstracta del museo, se produce el acceso de

Vestíbulo del museo  
Escalera principal





Sección longitudinal

camiones desde Carretera de Ronda hacia los almacenes, en los que se clasifica el material arqueológico.

El volumen sencillo y compacto del museo toma el material de las canteras de Almería para construir un edificio opaco hacia la ciudad pero de rotunda presencia urbana. Desde el exterior, el volumen de mármol de las salas se apoya sobre un zócalo de hormigón visto que aloja el área de acogida. La impresionante presencia de los frentes de las canteras almerienses ha sido determinante en los despieces de los muros del museo, necesariamente ciegos. De una parte, la privacidad de los espacios interiores expuestos a las miradas indiscretas de los edificios circundantes y, de otra, el control de la luz natural en los espacios expositivos, han reducido al mínimo los huecos exteriores. Los muros delatan al exterior la sección de las salas trabadas en distintas alturas. Sobre esta estructura se encajan los despieces de piedra correspondientes a las estancias, dejando vistos los perfiles de aluminio de apoyo de las grandes piezas de mármol aserrado, que dibujan un segundo orden en los cerramientos del museo. ■



Planos de las plantas



#### FICHA TÉCNICA

##### MUSEO DE ALMERÍA.

Paredes Pedrosa, arquitectos

##### Emplazamiento

Carretera de Ronda, 91  
04005 Almería

##### Propietario

Ministerio de Cultura

##### Gestión

Junta de Andalucía  
Concurso 1998. Proyecto 1999  
Construcción: 2000 - 2003

##### Arquitectos

Ignacio G. Pedrosa  
Ángela García de Paredes

##### Colaboradores

Silvia Colmenares  
Manuel G. de Paredes  
Eva M Neila  
Danko Linder

##### Arquitecto coordinador

Enrique López Burló

##### Aparejador

Luis Calvo

##### Estructura

GOGAITE S.L.

##### Instalaciones

GEASYT S.A.

**Constructora:** Barroso Nava S.A.

**Jefe de obra:** Patricia Largo

**Presupuesto final:** 7.729.049,14 euros

**Superficie construida:** 6.284 m<sup>2</sup>

##### Fotografías

Roland Halbe. Luis Asín

##### Programa

Área pública: Salas de exposición permanente de arqueología.

Sala de exposiciones temporales.

Sala de actos 200 plazas.

Gabinete didáctico.

Área interna:

Almacenes.

Administración.

Biblioteca.

Área de conservadores.

Taller de restauración.

## LAS TAREAS DE HÉRCULES: PICASSO REGRESA A MÁLAGA

Alfredo Taján  
Escritor, Málaga  
*Arquitectura Viva* 93





**I**naugurado el pasado 27 de octubre, el Museo Picasso de Málaga mostró al gran público todo su poderío con la exhibición de la colección permanente, compuesta por 204 obras, fruto de la donación y préstamo a diez años prorrogables, de Christine, viuda de Paolo Ruiz-Picasso, y del hijo de ambos, Bernard Ruiz-Picasso, a los que se añadieron

ochenta y siete obras procedentes de distintos museos y colecciones particulares, 'El Picasso de los Picasso', que ocuparon las espléndidas salas temporales.

La apertura del museo ha supuesto la revalorización de una parte esencial del casco histórico malagueño, una zona anterior a la expansión

decimonónica que se produjo alrededor del Salón Bilbao, hoy Alameda Principal, y la famosa calle Larios; se trata de otro sector de la ciudad, más alejado del puerto, cercano a la Catedral, zona abigarrada y activa entre los siglos XVI y XVII, y que comprende calle San Agustín, el barrio de La Judería y calle Alcazabilla, a la que se asoman las traseras del museo, frente a las ruinas del Teatro Romano, divisando el dieciochesco Palacio de La Aduana y la Alcazaba nazarí, convertida en postal fija de los flâneurs agotados por el sol y por el ocio amnésico. Aunque pudiera pensarse, no se trata de la forzada ordenación de un parque temático, sino un hecho espontáneo, de sucesión, proximidad y contraste de las distintas civilizaciones que han alimentado históricamente la idiosincrasia cosmopolita malagueña.

El Palacio de Buenavista, sede del Museo Picasso, es un magnífico ejemplo de arquitectura civil andaluza del siglo XVI en el que se mezclan elementos renacentistas y mudéjares. Declarado Monumento Nacional en 1939, fue sede del Museo de Bellas Artes (sus fondos, una vez desplazados de allí, no encuentran hoy por hoy ubicación definitiva) y se designó como espacio idóneo para el retorno y la reconciliación de la obra y figura de Pablo Picasso y la ciudad que le vio nacer. La actual restauración y acondicionamiento del Palacio de Buenavista, a cargo de los estudios Gluckman Mayner y Cámara/Martín Delgado, ha supuesto la expansión del mismo a otros edificios contiguos, diseñados al efecto, que poco a poco van a ir acogiendo, entre otras, las dependencias más importantes para la consolidación de un museo: biblioteca y auditorio, con un total de 8.300 metros cuadrados de

dedicación exclusiva al universo picassiano.

Esta iniciativa ha evitado la total degradación de la citada trama urbana medieval, renacentista y barroca, y ha propiciado el descubrimiento, en el subsuelo, de restos fenicios, romanos y árabes, que se han respetado e integrado en el edificio y a los que puede acceder el

**Da la sensación de que el genial pancreador Pablo Picasso –asegura el tópico: malagueño y universal– deba cumplir, más allá de su propia muerte, un remedio periférico de las innumerables tareas de Hércules: cargar con una ciudad entera sobre sus espaldas, convertido en centro y eje simbólico de su inmediato futuro**

visitante del museo. Da la sensación de que el genial pancreador Pablo Picasso –asegura el tópico: malagueño y universal– deba cumplir, más allá de su propia muerte, un remedio periférico de las innumerables tareas de Hércules: cargar con una ciudad entera sobre sus espaldas, convertido en centro y eje simbólico de su inmediato futuro.

Existe una extraña foto de una calle de Málaga, realizada en los años

veinte del siglo pasado. Esta foto apareció en el número 5 de la revista *La révolution surréaliste* (15 de octubre de 1925), y en ella pueden observarse una farola y su sombra proyectada sobre un muro de piedra que quizá sea aldeaño de la Alcazaba. La foto ofrece una imagen desoladora de la ciudad, correlato de aquellas desinhibidas e incendiarias provocaciones que propagaba la teoría de la inmolación urbana, núcleo duro del movimiento surrealista. Sin embargo, lo interesante de esta fotografía no es la metafórica desolación de la ciudad, sino su consideración como objeto heterodoxo en un medio también heterodoxo.

Valga esta instantánea para explicar que Málaga no tiende a mimetizar los rituales de su tradición, como Sevilla, Granada o Córdoba, porque ha sido siempre caleidoscópica, cambiante, fragmentada; una ciudad fenicia en el trueque económico e inagotable receptora de intercambios humanos que quizás encuentre su penúltima definición dentro de la tan cacareada globalidad mediterránea.

Desde mediados de los años ochenta, Málaga empezó a dejarse oír en el resto del país como ciudad con propuestas estéticas y culturales al margen de su abigarrado boom turístico: la reinauguración del Teatro Cervantes, la creación del Centro de la Generación del 27 y de la Fundación Picasso, la aparición de revistas de actualidad cultural como Puerta Oscura y Bulevar, las galerías de arte contemporáneo Pedro Pizarro y Carmen de Julián, sin olvidar las actividades interdisciplinares que patrocinó, puntualmente y con especial empeño, la comisión de cultura del Colegio de Arquitectos. En

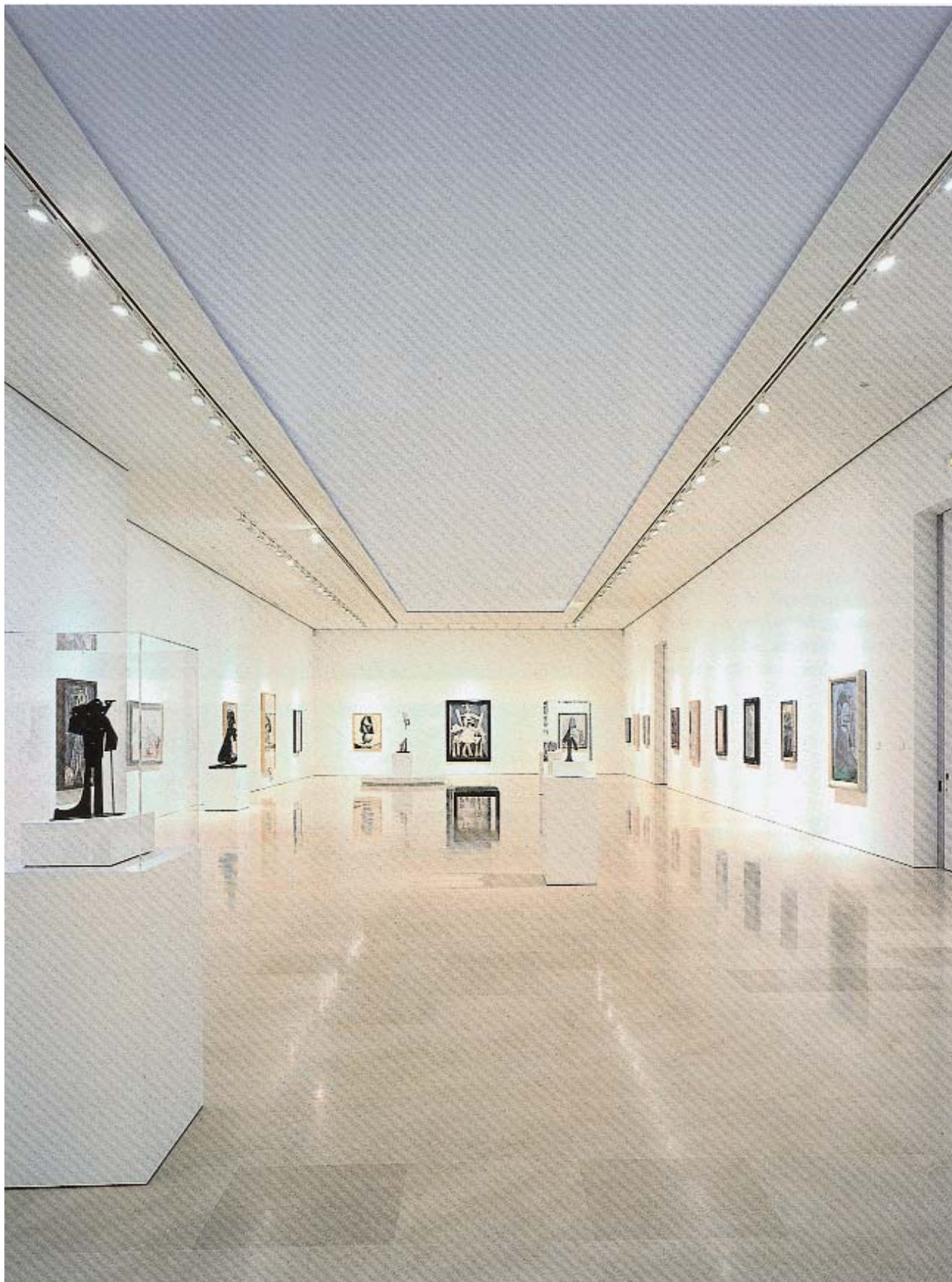
## El Museo Picasso cuenta pues con el contexto apropiado para convertirse en uno de los escenarios más importantes del novedoso paisaje cultural que desde Málaga dialoga –y se homologa– con los más avanzados centros de creación e industria cultural

la década de los noventa se produjo una reactivación indudable, con mejor que peor acierto, de las apuestas culturales malagueñas. El crecimiento vertiginoso que experimentaron la ciudad y su litoral, la mejora de su red viaria, la modernización del aeropuerto, la creación del Parque Tecnológico, la prolongación del paseo marítimo, la apertura del Museo Municipal, o del Palacio de Ferias y Congresos, dibujaron un territorio favorable para el hecho cultural y la industria que debía generar. Y si bien la improvisación ha marcado algún que otro episodio de este crescendo, en general puede afirmarse que ya existe una inédita cartografía cultural malagueña, de la cual forman asimismo parte el Festival de Cine Español, cuya primera edición data de 1997, y el Centro de Arte Contemporáneo, situado en el antiguo Mercado de Mayoristas, de Gutiérrez Soto.

### PROCESO DE INTEGRACIÓN

El Museo Picasso cuenta pues con el contexto apropiado para convertirse en uno de los escenarios más importantes del novedoso paisaje cultural que desde Málaga dialoga –y se homologa– con los más avanzados centros de creación e industria cultural. En este sentido se manifiesta Carmen Giménez, prestigiosa comisaria de exposiciones, involucrada desde el principio con el desembarco de los Picasso en Málaga –no hay que olvidar que organizó las dos exposiciones fundacionales del MPM, ‘Picasso clásico’ y ‘Picasso, primera mirada’–; y hasta hace unos meses, en que se produjo su dimisión, directora del museo: «La situación del entorno ya está cambiando, primero arquitectónicamente; en segundo lugar, la parte antigua se está integrando en la moderna, y viceversa, se está creando

una nueva imagen del centro de la ciudad, al menos en lo que a esta zona se refiere, sobre todo la calle San Agustín, la Judería y Alcazabilla; además, se va a reactivar aún más esta zona con la inmediata puesta en marcha de nuestra biblioteca y de nuestro auditorio»; Picasso es el responsable de este desarrollo y el Museo va a dedicarse a él en cuerpo y alma. Debemos ser optimistas. La situación alienta la idea del perfeccionamiento de las dotaciones culturales existentes; Málaga se aleja del reduccionismo periférico y hace suyos conflictos estéticos de la más rabiosa contemporaneidad. La ‘ciudad del paraíso’, como la llamó Vicente Aleixandre, parece renacer de su exilio dorado y avanzar hacia un horizonte intelectual transformador y germinativo, aunque sin olvidar ni por un instante lo que ya advertía el verso del poeta: «un soplo de eternidad puede destruirte». ■



# MUSEO DE ARTE IBERO DE JAÉN

## Proyecto premiado en el Concurso Internacional de Ideas para el Museo Internacional de Arqueología y Arte Ibérico de Jaén

solid arquitectura s.l.  
Álvaro Soto  
Javier Maroto  
Arquitectos

La antigua cárcel de Jaén será mañana una gran plaza abierta para la ciudad. Una plaza que asume todos los estratos históricos, del más antiguo al más reciente, que deja incluido entre ellos, como uno más de la sucesión histórica, la presencia de la prisión. Lo que antes eran muros, espacios de confinamiento y privación de libertad, hoy se convierte en un gran espacio público basándose en tres estrategias de actuación:

### APERTURA

Los muros se derriban, los recintos antes cerrados se abren ahora a la trama urbana, los filtros que antes se

materializaban en puertas se sustituyen por sombras de árboles, el espacio respira por medio de los patios existentes que ahora se muestran libres. La apertura nos permite recuperar un gran vacío para la ciudad de Jaén.

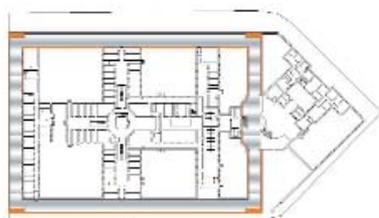
### VACIADO

Se eliminan todos los elementos que definían separación o aislamiento en el interior de la antigua prisión –los tabiques de las celdas, las pasarelas, los corredores– construyendo un gran vacío, una gran sala de pasos perdidos, entre los antiguos muros perimetrales del edificio; muros que seguirán conservando las huellas de

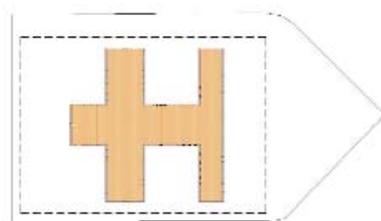
tabiques y forjados eliminados, de pintadas y manchas; tatuajes que conservan la memoria de lo ausente. Este espacio supone el corazón del proyecto, un gran vestíbulo o salón urbano, centro vital colmado de actividades que relaciona eficazmente todo el programa con la escala urbana.

### ADHESIÓN

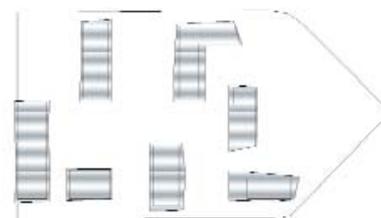
Ordenar las actividades en piezas autónomas separadas a través de la huella de la cárcel, a modo de calles y expansiones de superficies, que ponen en valor un espacio exterior vacío. Los programas generan sus propios contenedores en función de



Antigua cárcel de Jaén



Vaciado + apertura



Adhesión

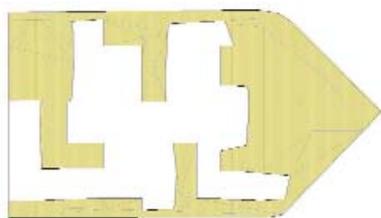
las necesidades espaciales sin tener que adaptarse a límites preestablecidos, originando un nuevo orden que, adherido al antiguo, establece un perfil urbano en la entrada a la ciudad, vinculado directamente a la silueta que el castillo define sobre Jaén.

El museo, entendido como programa asentado en un espacio abierto público, resuelve, a partir del negativo de lo preexistente, el conflicto que se genera con la escala desmedida de la trama del ensanche. El edificio de la antigua prisión se establece, en su origen, desterrado entre las huertas, al margen de la ciudad antigua; un espacio cerrado y autónomo dentro de otro abierto y natural. La propuesta debe abordar ahora la situación inversa, el museo debe romper el sistema urbano cerrado que lo envuelve. El proyecto define un conjunto vital activo y atractivo, un espacio abierto que recibe al ciudadano y al viajero en su condición de encrucijada, de emblema que debe dotar de carácter a esta zona de acceso a la ciudad, procurándole una nueva y rotunda silueta hacia la trama antigua y el castillo.

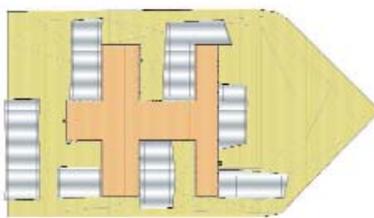
El programa se divide en bloques autónomos que permiten un funcionamiento parcial y fraccionado del

edificio. Estos bloques se adosan al volumen vacío de la antigua prisión, en los antiguos patios, hoy vacíos urbanos, estableciendo una dependencia directa con aquél, que los relaciona con el exterior. Este gran vestíbulo regula el ingreso en las distintas salas y programas, así como da cabida a todas las actividades culturales paralelas al museo (plaza pública, exposiciones temporales, conciertos, acogida de grupos...) y a los pequeños accesorios necesarios para el correcto funcionamiento del conjunto (taquillas, guardarropas, aseos, núcleos de comunicación vertical, zonas de espera, consulta de Internet...). Estos elementos aparecen disgregados en el volumen general y separados de sus límites, dando un gran valor al vacío que los enlaza.

Las piezas adheridas generan sus propias leyes de crecimiento y funcionamiento, de incidencia solar y repercusión volumétrica, de requerimientos dimensionales derivados del programa, situaciones que motivan un carácter distinto para cada una de ellas. Así, distinguimos dos piezas de exhibición de colección permanente, rotundas y sólidas, clavadas en el terreno, cuyos mecanismos de sección se desarrollan en busca de un correcto funcionamiento museístico. El acceso a éstas se produce desde el vestíbulo, a través



Relación + paisaje



MIAAI

**T**ransformar una cárcel situada en el centro mismo de una ciudad como Jaén, en la que la topografía juega un papel tan destacado y tan difícil, no era tarea fácil. Entendiendo que la llamada memoria histórica merece un respeto, ¿tenía sentido el "condenar" la vida futura de un museo a la inevitable presencia de unos muros que hablaban de un triste pasado?, ¿podía prescindirse de la huella física de una construcción que parecía poco menos que irreductible? Contestar a estas dos preguntas era clave para resolver el proyecto.

En último término, el jurado se decidió por un proyecto que dejaba abierta la vida del futuro museo sin quedar irremisiblemente ligada a las imágenes del pasado, si bien se respetaba su huella. El proyecto premiado, por otra parte, no caía en la trampa, como ocurría en muchas de las propuestas presentadas, de pensar que la intervención obligaba a una sustancial transformación urbana.

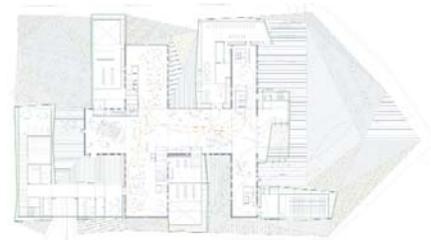
Creo que con este proyecto, la ciudad de Jaén puede satisfacer el deseo de ver la colección de Arte Ibérico que atesora en un museo que, sin olvidar por completo el pasado, no está cautivo –como ocurría en la inteligente y rigurosa propuesta que hacía el segundo premio– por aquella arquitectura carcelaria que estaba en el origen y que bien valdría la pena olvidar. ■

**Rafael Moneo**  
Arquitecto

del correspondiente sistema de seguridad. Ambas están comunicadas desde la primera planta por una pasarela colgada que atraviesa el vacío de la prisión. Las circulaciones verticales se resuelven dentro de dicho vacío por medio de elementos ligeros que se adosan. Aparecen, además, un gran volumen de almacenamiento con entrada de carga propia; un volumen de biblioteca y administración que genera el acceso principal al edificio; un salón de conferencias con acceso propio desde la plaza; un volumen destinado a la cafetería; y un aparcamiento bajo dicha plaza. Este sistema de piezas permite una gran claridad arquitectónica y constructiva,

sencillez de uso para el visitante, y un planteamiento de ejecución de la obra viable por etapas.

El edificio que proponemos permite ser utilizado en toda la franja horaria, sin que por ello surjan conflictos entre usos y usuarios. El visitante acude a él por múltiples motivos, bien sea para disfrutar tanto de una exposición como de un concierto, para recibir clases o consultar documentación, para trabajar o relajarse. El edificio se adapta a estas necesidades abriendo únicamente los espacios necesarios para cada una, preservando la independencia entre la colección del Museo y el resto de los programas que se proponen. ■





### FICHA TÉCNICA

Primer Premio Concurso Internacional de Ideas para el Museo Internacional de Arqueología y Arte Ibérico de Jaén

**Promotor:** Junta de Andalucía

**Arquitectos:**  
solid arquitectura s.l.  
Álvaro Soto  
Javier Maroto

**Colaboradores del concurso:**  
Sergio Sebastián  
Ophélie Herranz  
Marcelo Ruiz  
Lucía Acedo  
Silvia N. Gómez  
Marcos García  
Paul Galindo (maqueta)

**Localización:** Jaén

**E**n el marco de la cultura ibera causa impresión ver la colección arqueológica y de arte ibérico que atesora la ciudad de Jaén y urge dotarla de un edificio a la altura de la obra expuesta. Éste era el objetivo fundamental del concurso internacional de arquitectura convocado por las instituciones públicas, a las cuales deseo agradecer su invitación a formar parte del jurado.

Esta legítima aspiración se vio dificultada por el futuro emplazamiento del museo: la antigua cárcel de Jaén, situada hoy en el centro de la ciudad. Las bases invitaban a no demolerla, conservando la memoria histórica y urbana.

Objetivo titánico éste de transformar una cárcel en un museo. Los proyectos presentados, de muy diversas escuelas y nacionalidades, desarrollados con rigor y esfuerzo, se estrellaban implacablemente contra estos antiguos muros, cuyo peso físico y psíquico se resistía a desaparecer, impidiendo la claridad espacial necesaria para albergar esta espléndida colección.

Sin duda no tenía sentido someter el futuro museo a tan triste pasado. Finalmente, sobresaliendo de entre estas turbias aguas, surge la propuesta de los arquitectos Alvaro Soto y Javier Maroto. Un proyecto que mediante dos claras y eficaces estrategias –sustracción y adicción fragmentaria– consigue lo que parecía imposible: transmutar la traza en planta y generar un nuevo y excitante museo en alzados y secciones. ■

**Luis Enguita Mayo**  
Arquitecto

## EL INSTITUTO DE AMÉRICA-CENTRO DAMIÁN BAYÓN Y LA COLECCIÓN SANTA FE

**Juan Antonio Jiménez Villafranca**

Director, Instituto de América-Centro Damián Bayón  
Santa Fe de Granada

**E**l Instituto de América de Santa Fe es una institución fundada en 1992 con la intención de profundizar en el conocimiento del arte y la cultura americanos, así como de fomentar su difusión en el ámbito de nuestra Comunidad. Dependiente del Ayuntamiento de Santa Fe, está financiado conjuntamente por éste, por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y por la Diputación de Granada, mediante convenios suscritos con dichas instituciones. La sede del Instituto de América es el Centro Damián Bayón, edificio inaugurado también en 1992. Consta de dos salas de exposiciones, con 250 metros lineales de superficie de pared; una biblioteca, destinada a centro de investigación; y un auditorio, donde se ofrecen conciertos (un ciclo anual de conciertos y el Ciclo de Música de Cámara “Capitulaciones de Santa Fe”) y se desarrollan jornadas de estudio, congresos y conferencias (en colaboración, entre otros, con la Universidad de Granada).





*Double trouble.* The Patchett Collection  
 Marzo-mayo 2001  
 Fotografía: Félix Gutiérrez

La creación del Instituto de América está ligada a la celebración de las Capitulaciones de Santa Fe como fiesta cultural, acontecimiento que se ha venido realizando desde la constitución de la primera corporación democrática, como reivindicación del carácter colombino de nuestra ciudad. Esta celebración tuvo su culmen en los actos del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, cuyas inversiones, materializadas en el Plan Colon 92, permitieron a los pequeños centros colombinos (Palos de la Frontera, Bayona la Real y Santa Fe), afrontar proyectos que, como en el caso del Centro Damián Bayón,

excedían las posibilidades económicas de los mismos.

La actividad expositiva del Centro Damián Bayón comenzó en 1992 con la exposición *Siglo XX. Arte en Latinoamérica*, la cual presentaba obras de Barradas, Borges, Cruz Diez, Soto, Gamarra, Khalo, Rivera, Siqueiros y Torres-García, entre otros. Esta primera exposición enciclopédica del arte del siglo pasado en Hispanoamérica abrió una programación desarrollada en cuatro vertientes principales: artes plásticas, arquitectura y urbanismo, fotografía y arqueología.

La creación del Instituto de América está ligada a la celebración de las Capitulaciones de Santa Fe como fiesta cultural, acontecimiento que se ha venido realizando desde la constitución de la primera corporación democrática



Colección Santa Fe: *La visión recreada*  
Octubre-noviembre 2001  
Fotografía: Félix Gutiérrez

La sede del Instituto de América de Santa Fe tomó su nombre del crítico e historiador del arte **Damián Carlos Bayón** (Buenos Aires, 1915-París, 1995), el cual donó al Ayuntamiento de Santa Fe su archivo, biblioteca y colección de fotografía, para constituir un centro de estudios que impulsara la investigación y la reflexión sobre el arte español y latinoamericano

La primera vertiente ha quedado plasmada en muestras en las que no sólo se ha acudido a los fenómenos visuales del sur del continente americano, sino que se ha abierto la posibilidad de atender también manifestaciones artísticas del norte, aunque siempre conectadas con lo hispano. Así, han ido pasando por nuestra sede las exposiciones individuales de Jacobo Borges, Daniel Senise, Richard Serra, Frederic Amat, Julian Schnabel, James Lee Byars, Segundo Planes, Pedro Garcíarías y Vicente Brito. También se han mostrado en nuestro instituto

importantes colecciones de arte contemporáneo, como la del guionista y galerista norteamericano Tom Patchett, o exhibiciones como *Puerto Rico Hoy o el Final del Eclipse*, que intentan revisar el estado del arte contemporáneo en América.

En el campo de la arquitectura y el urbanismo destacan las exposiciones *La Ciudad Hispanoamericana. El Sueño de un Orden*, así como las dedicadas a grandes figuras de la arquitectura americana como Luis Barragán y Eladio Dieste.

En el ámbito fotográfico se han sucedido las muestras de Martín Chambi; la exposición de resumen histórico *Canto a la Realidad*; la coproducida con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Caja de Visiones. Manuel Álvarez Bravo*; y las dedicadas al trabajo antológico de artistas que, como Horacio Coppola, Lee Friedlander, Bill Dane, Harry Callahan y Garry Winogrand, han marcado el camino de la fotografía contemporánea.

En lo referente a la arqueología, el campo del arte prehispánico ha quedado documentado en exposiciones como *Huasteca, Andes. Arte Antiguo y Arte Precolombino en la colección Barbier-Mueller*. Como complemento de este tema, el Instituto de América de Santa Fe posee una extensa colección formada por más de un millar de piezas de reproducciones de objetos de arte y arqueología precolombina de gran calidad, que son expuestas en su

sede de forma temporal y con fines pedagógicos.

### EL LEGADO DAMIÁN BAYÓN

La sede del Instituto de América de Santa Fe tomó su nombre del crítico e historiador del arte Damián Carlos Bayón (Buenos Aires, 1915-París, 1995), el cual donó al Ayuntamiento de Santa Fe su archivo, biblioteca y colección de fotografía, para constituir

*Puerto Rico hoy*  
Febrero-abril 2000  
Fotografía: Félix Gutiérrez



un centro de estudios que impulsara la investigación y la reflexión sobre el arte español y latinoamericano. Este conjunto documental se denomina Legado Damián Bayón y comprende:

**El Archivo**, en el que destacan la amplia obra manuscrita conservada en sus diferentes versiones y su extensa serie de correspondencia: se carteo, entre otros, con su maestro, P. Francastel; con escritores, como Julio Cortázar y Octavio Paz; con historiadores, como Bruno Zevi o Giulio Carlo Argan; con críticos y ensayistas, como Jorge Romero Brest o Francisco Ayala; con artistas, como Alicia Penalba y Sergio Camporeale; y con arquitectos, como Roberto Segre y Oscar Niemeyer.

**La Biblioteca**, que contiene más de dos mil títulos y que es un claro reflejo de su labor como investigador y crítico de arte, así como de su afición por la literatura. Abundan libros dedicados por su autor, con lo que a su valor informativo se añade un valor patrimonial.

**La Colección de Fotografía**, que está formada por una colección de imágenes producidas por el propio Damián Bayón, junto a otras adquiridas o encargadas para el estudio e ilustración de sus investigaciones y publicaciones. Fotografías en negativo, diapositivas y positivos en papel constituyen un conjunto iconográfico de primera importancia para el estudio del arte latinoamericano y español.

El Instituto de América de Santa Fe inició en el último trimestre del año 1996, sobre la base del Legado Damián Bayón, un plan de actuación en el marco del proyecto para la

puesta en marcha de un centro de estudios sobre el pensamiento artístico y la historia del arte español y americano. Este centro, que tiene como sede la biblioteca del Centro Damián Bayón, está abierto a los investigadores y estudiosos, tanto de forma directa como por vía informática. Desde entonces se han

**El Centro Damián Bayón del Instituto de América acoge una importante selección de obras pictóricas de esta colección privada, atesorada durante más de veinte años por un hijo de nuestro pueblo, Carlos Sánchez, emigrado a Madrid en los años sesenta. Esta colección está formada por más de cuatrocientas obras de arte, pintura, dibujo, escultura y grabado, de todas las épocas y estilos**

sucedido las colaboraciones y proyectos comunes realizados con los Departamentos de Historia del Arte e Historia de América de la Universidad de Granada.

## LA COLECCIÓN SANTA FE

Hasta que se construya el edificio que albergará la futura sede de la Fundación Colección Santa Fe, situado en la calle Real de nuestra ciudad, el Centro Damián Bayón del Instituto de América acoge una importante selección de obras pictóricas de esta colección privada, atesorada durante más de veinte años por un hijo de nuestro pueblo, Carlos Sánchez, emigrado a Madrid en los años sesenta. Esta colección está formada por más de cuatrocientas obras de arte, pintura, dibujo, escultura y grabado, de todas las épocas y estilos.

Destacan tres importantes grupos de obras: por una parte, el dedicado a la pintura española, desde el gótico al siglo XX, con obras de los principales maestros, como Sorolla, Picasso, Dalí o Miró; el segundo grupo está dedicado a las vanguardias históricas, donde figuras como Kandinsky, De Chirico, Magritte y Chagall tienen un lugar preferente; por último, es también importante, más aún en un lugar como Santa Fe, la presencia de artistas americanos, con una magnífica selección de obras, entre los que destacan Warhol, Botero, Lam y Torres García.

Esta colección privada tiene un carácter muy particular, ya que su propietario comenzó a adquirir obras de arte sin guiarse por un criterio definido, sino por lo que la oportunidad y la apetencia en ese momento le dictasen. Han ido sumándose a la misma importantes grupos de obras, como las del pintor accitano Ismael González de la Serna, con más de doscientas piezas entre dibujos y lienzos; o las de Benjamín Palencia,

que superan las cincuenta. También es de destacar la extensa colección de obra gráfica, que acoge a los principales nombres del panorama moderno y contemporáneo, con grabados de Lichtenstein, Bacon, Tapies, Miró o Dalí, entre otros.

En estos momentos, el Ayuntamiento de Santa Fe está desarrollando, junto al propietario de la colección, un proyecto de fundación. Se quiere que esta fundación gestione un museo donde se exhiba una selección de

obras de dicha colección. Para ello, el Ayuntamiento ha adquirido una casa noble del siglo XIX, que va a ser rehabilitada con tal fin. Este museo, como es lógico, atendiendo a las normas básicas de la museografía, desarrollará una labor complementaria a la del Instituto de América, que está más volcado en las muestras temporales, exhibiendo de forma permanente las obras de artistas que, de otra forma, difícilmente podrían ser disfrutadas por muchos de nuestros conciudadanos. ■

Colección Barbier Mueller  
Diciembre 1994-febrero 1995  
Fotografía: Félix Gutiérrez



# NUEVAS PERSPECTIVAS DE FUTURO PARA LOS MUSEOS: REFLEXIONES EN TORNO AL CAC MÁLAGA

**José Ángel Palomares Samper**

Asesor Técnico en Conservación e Investigación  
Museo de Málaga

## INTRODUCCIÓN

El museo, tal y como hasta el momento lo hemos concebido, puede considerarse una institución asediada por las inapelables exigencias de la nueva sociedad tardocapitalista e inmersa en un brutal proceso de globalización. No debe resultarnos extraño que las transformaciones socio-económicas y de nuevo consumo cultural influyan en una institución tan emblemática de la cultura de todo tiempo. El museo de arte contemporáneo, inmerso en la compleja macroestructura del arte y de la industria cultural y del ocio, está sufriendo constantes procesos de mutación si lo comparamos con el tradicional Museo de Arte Moderno.

Esta adaptabilidad ha dado como resultado, tras la crisis de los años noventa del siglo pasado, un modelo de museo tardocapitalista y postmoderno que debe justificar constantemente su existencia sobre la obtención de importantes beneficios que garanticen su autofinanciación, tras los drásticos recortes presupuestarios de sus entidades titulares públicas o privadas. Beneficios que no son ya educativos o culturales, sino económicos, comerciales, políticos o ideológicos. El indicador más claro pueden ser las propuestas de ‘museos de franquicia’ apuntadas por Thomas Krens<sup>1</sup>, quien los define como una empresa cultural mixta por cuanto su



Fachada principal del CAC Málaga, antiguo acceso al Mercado de Mayoristas  
Foto del autor (2004)



CAC Málaga, acceso público  
Foto del autor (2004)



CAC Málaga, acceso y terraza cafetería-restaurante  
Foto del autor (2004)

gestión es empresarial y su producto es cultural. Así, se habla de una nueva 'industria museística hipercapitalizada' que necesita de fuentes de financiación hasta el momento inusuales en instituciones no lucrativas, a lograr mediante la adopción de nuevas funciones, de sorprendentes programas de atracción de visitantes, de la ampliación de las sedes donde posicionar sus productos y de la aplicación de rígidos criterios de óptima gestión financiera en la línea de los nuevos estudios de Economía de la Cultura.

Estas nuevas propuestas necesitan de un tipo de visitante dispuesto a dejarse seducir por las macroestructuras museísticas y los montajes espectaculares y sorprendivos. En palabras de Rosalind Krauss, este nuevo visitante del museo puede ser

definido como el 'espectador fragmentado': "El museo industrializado necesita al sujeto tecnoligizado; ese sujeto que no busca afectos, sino intensidades; ese sujeto que experimenta su fragmentación como una especie de euforia; ese sujeto cuyo campo de experiencia ya no es la historia, sino el espacio mismo; el hiperespacio que una comprensión revisionista del Minimalismo utilizará para revelarlo"<sup>2</sup>.

El nuevo visitante fragmentado, al que un espacio dramatizado, denominado hiperespacio por las propuestas minimalistas y la inclusión de las *performances*, proporcionará una sensación de alta intensidad –lo que Jameson llamó 'lo sublime histórico'<sup>3</sup>–, pagará por sustituir sus antiguas emociones ante la exhibición de los fondos museísticos por una sensación de euforia

espacial ante unidades expositivas desproporcionadas a las piezas en ellas dispuestas, y donde mediante el protagonismo de los elementos indirectos de exposición –entre los que jugarán un especial papel los colores y texturas de los materiales usados en paredes y suelos, así como el empleo dramatizado y escenográfico de la luz ambiental y puntual– el museo ofrecerá efectos irritantes y sorprendivos a este nuevo espectador, que se dejará seducir por emociones espaciales de fuerte intensidad.

Será el nuevo espectador fragmentado y consumista el destinatario de este nuevo modelo museológico de carácter eminentemente empresarial, estudiado como fuente de financiación y portador de mensajes extramuseísticos, al ser transmisor de fuertes cargas ideológicas y políticas, gracias a la

imagen fundamentalmente optimista que presenta la nueva institución. Este visitante será el receptor de una fuerte experiencia espacial, cuyo fin museográfico será la creación en el espectador de una especial predisposición a aceptar, a través de ese discurso optimista y grandilocuente del museo, la idea de una óptima gestión de lo público por sus representantes políticos.

Por otra parte, según Ernest H. Gombrich<sup>4</sup>, el público que acude a los museos, especialmente a este tipo de instituciones, está especialmente motivado por la búsqueda del *delectare et prodesse*. El *delectare* entendido como el placer que nos procura la obra de arte en sí misma, la experiencia estética que no puede sustituirse por la emoción aportada por cualquier otra, incluyendo lo 'sublime histórico'. La emoción estética comprendida en la concentración sobre las piezas presentadas, con las que establecemos una comunicación aislante del resto de lo circundante. El *prodesse*, por su parte, entendido como la capacidad de aprehender mensajes e incorporarlos a nuestro conocimiento a través de la memoria, y el completo ejercicio perceptivo y comprensivo que realizamos reúne en su experiencia última el *delectare et prodesse*, la percepción y la memoria.

La comunicación museística parte de un diálogo inmediato entre el elemento directamente significativo –el contenido– y el receptor. Por ello, todos los elementos con los que contamos en el museo –fondos, edificio, personal del museo, montaje museográfico y público–, deben ser tratados en igualdad y paridad, sin desestimar o magnificar ninguno de

## El edificio, con 6.000 m<sup>2</sup> útiles, de los que 2.400 m<sup>2</sup> se destinan a exposición, constituye una de las apuestas más osadas del consistorio malagueño por crear una infraestructura arquitectónica de gran envergadura

ellos en detrimento del resto, combinándolos para optimizar el *delectare et prodesse* públicos.

El nuevo modelo de museo postmoderno presentado, creo que enfocado hacia ese nuevo usuario de las instalaciones museográficas y contenidos museológicos basados en lo 'sublime histórico', tiene su plasmación en el nuevo Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

### EL CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA

La presentación que constituye la introducción de este artículo procede, en parte, de las reflexiones que me planteo al visitar el nuevo Centro de Arte Contemporáneo malacitano (CAC Málaga), fruto último de las ideas de transformación del antiguo inmueble del Mercado de Mayoristas en Museo de Arte Contemporáneo o en Museo de la Ciudad<sup>5</sup> (modelo museístico en boga en las décadas de los años ochenta y noventa del pasado siglo), proyecto que durante años dormitó en un cajón de la alcaldía malagueña, hasta concluir con la definición del actual modelo de

*kunsthale* o *kunsthau*s alemana, mixta en muchos de sus planteamientos, destacando entre los más llamativos su titularidad pública y gestión delegada a una empresa privada de gestión cultural.

El núcleo vertebrador de los distintos proyectos municipales en torno a la creación de un museo municipal, aunque se llegase a plantear la utilización de otro inmueble o la construcción *ex novo*, siempre ha parecido ser la necesaria salvaguarda del Mercado de Mayoristas, proyecto del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, inaugurado en 1942, inmueble amenazado constantemente por la piqueta desde su abandono comercial. Sin embargo, su singularidad arquitectónica e imagen urbana motivó su declaración como Bien de Interés Cultural en 1987, lo que obliga a los poderes públicos a su conservación y puesta en valor.

El Ayuntamiento malacitano, con otros proyectos en marcha (Museo del Patrimonio Municipal, Centro de Interpretación del Castillo de Gibralfaro, Jardín Botánico-Histórico de la Concepción –con su anexo Museo Loringiano–, traslado y renovación del Museo del Flamenco, etc.), dilató el proyecto del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga hasta no contar con una colección estable, que lograrse dar sentido a la creación de un museo contemplativo con colección permanente, así como garantizar la financiación de un proyecto que desde su formulación se pretendía ambicioso. La marcha del proyecto, respaldado entonces por la primera edil Celia Villalobos y retomado por su sucesor en el cargo Francisco de la Torre, pareció ser favorable tras encontrar apoyo en la Fundación ARCO, que se



CAC Málaga, sala de exposición de la colección permanente  
Foto del autor (2004)

comprometió a depositar su colección de arte contemporáneo en el nuevo museo, así como en otras empresas con las que se gestionarían nuevos depósitos (entre ellas la Fundación Telefónica), además de la colaboración financiera de la Fundación Unicaja. Todo ello secundado por la rehabilitación del inmueble, con proyecto y dirección del arquitecto

Miguel Ángel Díaz Romero, proyecto aprobado por la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en julio de 1999.

Tras la decisión de los responsables de la Fundación ARCO de no depositar sus fondos contemporáneos en la nueva institución malacitana, el proyecto dio un giro copernicano, y

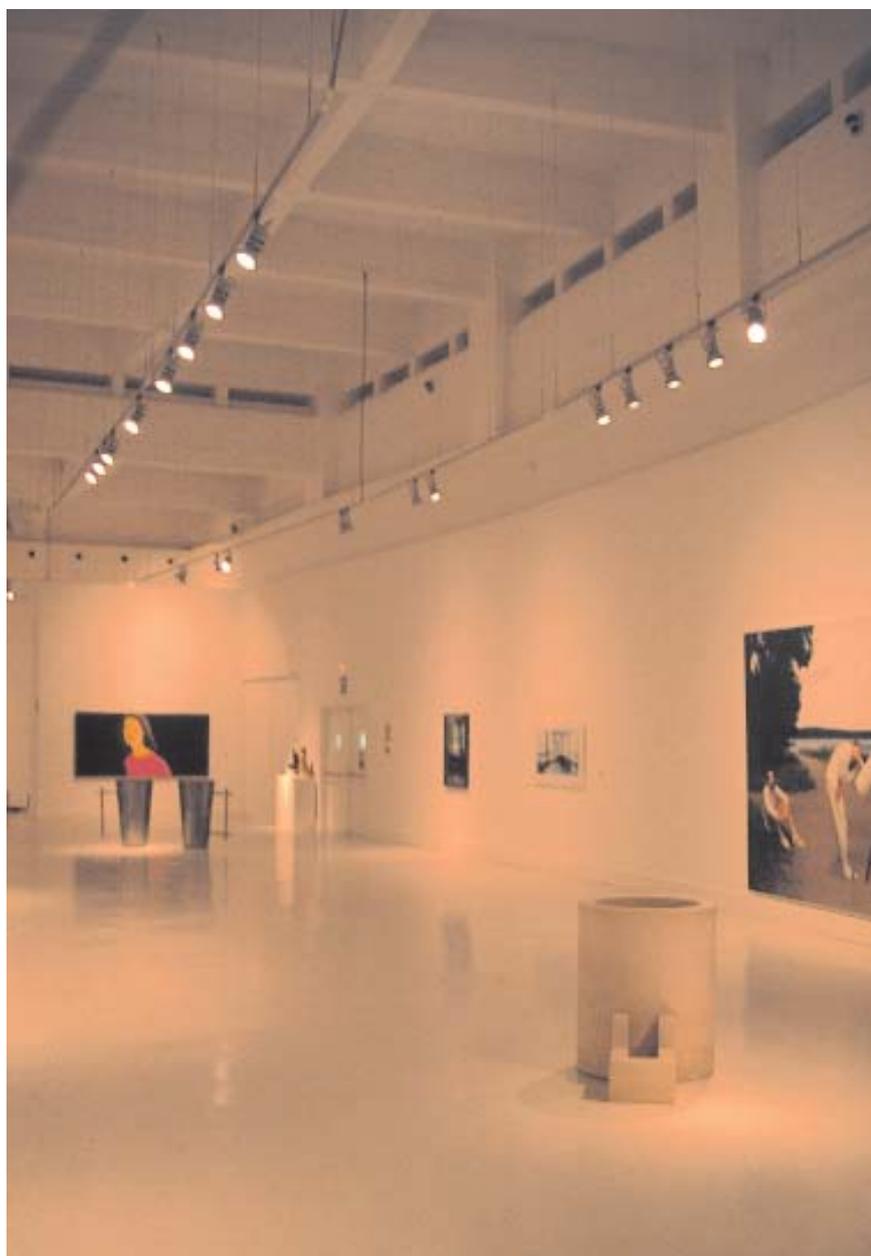
de un modelo de Centro de Arte Contemporáneo de titularidad y gestión municipales al uso, a cuyo frente se situaría un profesional de reconocido prestigio nacional o internacional –se llegó a hablar de Gloria Moure–, se optó por transferir la gestión del centro mediante concurso público a la empresa Gestión Cultural y Comunicación, S.L., que se hizo cargo del proyecto desde agosto de 2002.

Fernando Francés, un profesional de solvencia en la gestión cultural, con el prestigio que el cargo requiere y la experiencia necesaria para enfrentar dicho reto, apareció en escena, poniendo por vez primera sobre la mesa el proyecto de *Kunsthale*. Así, el CAC Málaga se situó en la línea más futurista de los ‘museos de franquicia’, según declaraciones del propio entorno municipal, al: *Conjugar los modos de gestión de la empresa privada con los ideales y objetivos del ámbito público*. Fernando Francés se presenta así como nuestro particular Thomas Krens, al frente de una institución que se pretende: internacional en sus propuestas expositivas y de integración en los circuitos internacionales del arte; nacional en cuanto logre compartir en paridad el prestigio de otros centros de arte contemporáneo (CARS, CAAM, IVAM, etc.), e incluso por la propia presentación y publicitación bajo acrónimo; y local por cuanto sus programas pedagógicos y de difusión se dirigen principalmente al público local, su natural usuario.

CAC Málaga, sala de exposición de la colección permanente  
Foto del autor (2004)

El edificio, con 6.000 m<sup>2</sup> útiles, de los que 2.400 m<sup>2</sup> se destinan a exposición, constituye una de las apuestas más osadas del consistorio malagueño por crear una infraestructura arquitectónica de gran envergadura, en conexión con la 'hiperespacialidad' de los nuevos museos y centros culturales (sólo recordar en esta línea la intervención de la Diputación valenciana en su nuevo MUVIM, una estructura hiperespacial sin apenas fondos y difuso proyecto museológico, aunque el modelo que se presentó en prensa como más cercano a la intervención en Málaga fue el nuevo museo de arte contemporáneo de la Diputación Foral de Álava, ARTIUM). El inmueble se articula en tres plantas más sótano, correspondiendo a este último las áreas internas del museo (almacenes, talleres de conservación y búnker), más las áreas semipúblicas (dirección y oficinas) y públicas del museo (sala de lecturas y biblioteca) de acceso más restringido. En planta baja se ubican las áreas de acceso público y distribución de visitantes (conserjería y recepción, bar-cafetería y aseos, así como la cesión de la librería a Prometeo), más dos talleres de acción y áreas de base del museo (unidades expositivas temporales y permanentes). La planta primera acoge la sala de conferencias o auditorio, mientras que la segunda se reserva a dos cabinas de traducción simultánea.

La colección también es de concepción polidrica, centrada en



fondos permanentes, donde se pretende recoger muestras de las más destacadas tendencias del arte contemporáneo desarrollado desde la Segunda Guerra Mundial, dentro y fuera de nuestras fronteras, más un espacio amplio, flexible y bien acondicionado técnicamente para una oferta óptima a las exposiciones inscritas en los circuitos internacionales y

nacionales del arte actual. Los fondos permanentes se han obtenido con la colaboración de coleccionistas españoles, fundamentalmente los depósitos fundacionales de las piezas reunidas por Álvaro Corral y Fernando Meana, a las que se podrán incorporar nuevos fondos de otros coleccionistas públicos o privados. Los fondos en préstamo temporal

forman parte de la más activa política expositiva del museo, donde tendrán cabida las más diversas tendencias y procedimientos artísticos contemporáneos. De hecho, el gran espacio central flexible del inmueble dedicado a las exhibiciones presenta una baja definición y caracterización de los fondos expuestos de forma permanente por el museo frente a las exposiciones temporales montadas, creo que en aras de la satisfacción de ese 'espectador fragmentado', que es hiperestimulado más por la espacialidad del continente y las emociones procuradas por ese continuo expositivo que por la clara presentación que procura los fondos expuestos bajo tradicionales criterios de ordenación de un bien articulado guión museológico.

El museo pretende, además, ofrecer una imagen institucional altamente tecnificada y profesionalmente facultada sobre la óptima tutela y conservación de sus fondos patrimoniales, exigencias ineludibles de acuerdo con sus fines internacionales y nacionales. Así se ha ofrecido a la opinión pública –caso excepcional en nuestro país– información en prensa sobre los parámetros ambientales donde las piezas van a encontrarse almacenadas y expuestas. El sistema de acondicionamiento microclimático de los almacenes, completamente informatizado, mantendrá una temperatura que no permitirá oscilaciones por encima o por debajo de los 20 a los 22 grados centígrados y una humedad relativa entre un 50 y un

60%. El ambiente higrotérmico mantenido en almacenes será similar en las áreas de exposición, con la idea de que una colección que aspira a un movimiento casi continuo no sufra bruscos cambios higrotérmicos en su tránsito por las áreas públicas y privadas del museo, mientras que el montaje prevee no presentar las obras a menos de 15 centímetros sobre el suelo para preservarlas de bruscos cambios de humedad, tanto debido a humedades por capilaridad como por accidentes fortuitos. También el ambiente lumínico se

mantendrá regulado informáticamente, con niveles de iluminación que no superarán los 50 o 60 lux en el caso de obra sobre papel, los 150 a 180 lux en pintura y no más de 200 lux en otros materiales más estables al fotodeterioro. Más importantes resultan las garantías para las obras en tránsito externo al museo, para las que el CAC Málaga pretende disponer de un departamento especializado en embalajes así como de una flota de camiones acondicionados para este tipo de tránsito de obras de arte, con: sistemas



CAC Málaga, sala de exposición temporal  
Foto del autor (2004)

antirrobo, localización mediante satélite GPS y mecanismos de control higrotérmico de sus cabinas de carga.

Respecto a las posibilidades de autofinanciación, la gestión por una empresa privada le permite cierta autonomía en relación con los procedimientos en otros modelos de gestión museística al uso. Uno de sus más activos programas se ha elaborado en torno al mecenazgo y patrocinio sobre la institución, sobre todo a través de la *Asociación de Amigos del CAC Málaga*, donde se contempla la participación empresarial<sup>6</sup> bien mediante labores de colaboración y patrocinio o mediante la fórmula de ‘empresas protectoras’. Para aquellas empresas que deseen una participación menor se ha establecido la figura de la ‘empresa colaboradora’. También contempla la posibilidad de realizar aportaciones personales al centro, bien como ‘benefactor personal’, con donación o cesión temporal de fondos al museo, ‘socio protector’, ‘socio colaborador’ o ‘estudiantes’. Asimismo, serán fuente de autofinanciación: el cobro de las entradas al centro, los beneficios de la tienda-librería, la matriculación en cursos y jornadas impartidas por el museo o cualquier otra que la dirección gestora considere oportuna, todo ello gracias a la fórmula de autogestión económica que ha permitido su subcontrata a una empresa privada.

El museo recibió en su primer mes de apertura pública unos 25.035 visitantes<sup>7</sup>, con una media de 1.000 visitas diarias, incluyendo las realizadas por grupos de alumnos integrados en el programa de difusión “Vamos al CAC Málaga!”. Según los estudios de público

encargados por la dirección gestora, un 89% de estas visitas serían usuarios locales del centro, frente a un 11% foráneo; –este porcentaje se ha incrementado desde la apertura del Museo Picaso Málaga (MPM)–, éste dividido en un 87% de turismo extranjero y un 23% de turismo nacional. Las cifras, si bien son halagüeñas con respecto al interés despertado por el centro en la ciudad, quizás adolezcan de un cierto sobredimensionado debido al inicial interés levantado en la población local por los medios de comunicación y por los fastos de la inauguración, con la presencia de los duques de Palma en Málaga, lo que nos recomienda cierta cautela y esperar que las cifras desciendan en número y se equilibren con respecto a las visitas escolares y de turistas, en detrimento del público local.

Una gran parte del éxito obtenido en su implantación en el panorama museológico provincial se debe a su activa política de exposiciones temporales, que ha generado no sólo un interesante escenario expositivo para muestras poco usuales en nuestra ciudad por la limitada espacialidad de muchas de nuestras galerías y salas de exposición, sino por el necesario desarrollo de actividades complementarias en muchos casos a ellas, como la organización de cursos y ciclos de conferencias directamente relacionadas con las exposiciones temporales. Más discutible, desde el punto de vista estrictamente museológico, podría resultar la independencia mostrada por el uso del auditorio respecto al museo, ya que muchas de sus actividades se han realizado como medio de autofinanciación mediante el alquiler de sus locales y equipos

## Los fondos permanentes se han obtenido con la colaboración de coleccionistas españoles, fundamentalmente los depósitos fundacionales de las piezas reunidas por Álvaro Corral y Fernando Meana

técnicos, sin relación, a mi modo de ver, con la disciplina a la que el museo se dedica y sus objetivos museísticos. Con ello no quiero decir que la idea de centro cultural no responda a la línea seguida, sino que en la gestión museológica al uso, en otras instituciones, se presta mucha atención a la forma bajo la que se presentan este tipo de actividades complementarias, exclusivamente ligadas a la naturaleza y a las funciones del museo.

La política de exposiciones temporales seguida hasta el momento por la institución podría cifrarse en cinco categorías principales: las exhibiciones-espectáculo, dirigidas fundamentalmente a propuestas artísticas de gran formato y espectacularidad manifiesta, basadas en algunos casos en la hierofanía del absurdo o los metalenguajes anti-arte, dirigidas a ese ‘espectador fragmentado’ que apuntaba Rosalind Krauss, caso de las propuestas de Jack & Dinos Chapman; la exhibición-estrella dirigida a la presentación de grandes artistas consagrados, que encuentran en el CAC Málaga el necesario marco para la exposición de su obra, caso de Gerhard Richter; las exhibiciones de

nueva mirada sobre el arte contemporáneo dirigidas a presentar públicamente lenguajes y producciones hasta el momento poco frecuentes en los museos, por ser consideradas menores en los círculos más academicistas, caso de las exhibiciones monográficas dedicadas a la fotógrafa Hannah Collins o a las colectivas de la colección Randstad; las exhibiciones localistas, donde el museo trata de no perder su papel vinculante entre la producción artística malagueña y su público natural, caso de las muestras de artistas como Luis Bisbe, Carlos Durán o Nono Bandera; y una última exhibición de finalidad fundamentalmente didáctica y divulgativa sobre los fundamentos teóricos del arte contemporáneo mismo, como la muestra *La aventura de las Vanguardias*, claramente vinculada con las programaciones de cursos destinados a la pedagogía pública a favor del consumo de arte contemporáneo.

La hiperespacialidad, no muy acusada en este proyecto por adaptarse a una estructura espacial de tipo comercial predeterminada; su programa de exposiciones temporales y permanentes en rotación; y sus técnicas de autofinanciación agresivas y novedosas en nuestro entorno, apoyadas por una mercadotecnia magnificada y potente, hacen del CAC Málaga uno de los ejemplos más cercanos a las propuestas de futuro del 'supermercado del arte' o los 'museos de franquicia' de las empresas museísticas norteamericanas.

Sin entrar en los posibles debates sobre el modelo museológico asumido o la transferencia de una

institución pública del patrimonio a manos de gestores privados, no cabe duda que el espacio que actualmente cubre el CAC Málaga en la provincia no supone detrimento para el interés suscitado por proyectos de alcance internacional, como el Museo Picasso Málaga, o la reapertura del Museo de Málaga en sus dos secciones, por otra parte, ansiada por la población malagueña. El CAC Málaga no sólo procura espacios expositivos lo suficientemente flexibles y capaces para la instalación de gran variedad de exposiciones temporales, que en numerosos casos habían dejado a Málaga fuera de sus circuitos por carecer de esta estructura necesaria, sino que viene a llenar un hueco tradicionalmente desasistido en nuestra ciudad. Nos referimos a un espacio institucional dedicado al debate cultural y artístico de más rabiosa actualidad, que nos acerque a los modelos más activos de entre los Centros Contemporáneos nacionales e internacionales.

No obstante, debemos subrayar que carecemos de perspectiva histórica que nos informe sobre la permanencia y validez como solución viable de este proyecto, y estamos lejos de plantear futuribles museológicos. Lo que sí queremos es subrayar la importancia de que el amplio abanico de servicios que podamos ofrecer al público deben estar integrados en los procesos lógicos del *delectare et prodesse* públicos, por muy atractivo que nos pueda parecer el fasto populista que muchas de estas instituciones ofrece a sus promotores políticos y por muy atractivo que nos resulte su instrumentalización como medio de generar recursos económicos y réditos ideológicos en los más amplios sentidos.

La búsqueda de provocar lo 'sublime histórico' en el nuevo 'espectador fragmentado' debe restringirse a propuestas muy puntuales, siendo en general el museo lugar de los sentidos y la memoria: del *delectare* estético y del *prodesse* cultural, que deben ser guía y faro de los que no podemos alejarnos. ■

#### Notas

1. La mayoría de las observaciones sobre el modelo de gestión museística del Museo Guggenheim de Nueva York por Thomas Krens proceden del artículo de Rosalind Krauss, "Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista", en *Monografías A&V*, nº 39, Madrid, 1993, pp. 16-25.
2. *Ibidem*, p. 25.
3. *Ibidem*, p. 23.
4. E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 230-252.
5. Existe un proyecto de Isidoro Coloma Martín, publicado bajo el título: "Anteproyecto del Museo de la Ciudad de Málaga", en *Boletín de Arte*, nº 12, Málaga, 1991, pp. 39-77.
6. Actualmente son ya empresas colaboradoras del CAC Málaga la Mercedes-Benz, que ha donado dos furgonetas decoradas por los artistas Philip Stanton y Javier Rebollo, y el diario local *SUR*.
7. El monto total del primer año se cifra en 112.000 visitantes, destacando la asistencia de público durante las celebraciones de las dos primeras exposiciones temporales: la colección fotográfica de la Bolsa de Fráncfort, con 36.728 visitantes, y las de Mads Gamdrup y el malagueño Luis Bisbe, con 26.363 visitantes. Diario *Sur*, 4 de marzo de 2004. Creo que este hecho debe enmarcarse en la expectación generada en torno a su inauguración.

## EL NACIMIENTO DE UN NUEVO MUSEO EN VIGO

**Carlota Álvarez Basso**

Directora

MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo

**H**ace diez meses se cumplió un año desde la fecha de apertura de puertas al público del MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, el 13 de noviembre de 2002. A día de hoy, nadie puede negar que el balance ha sido positivo, no solamente por la calidad de las exposiciones, la proyección mediática de nuestras

actividades o el número de visitantes que tuvimos durante ese periodo de tiempo, sino porque hemos logrado desarrollar una nueva manera de entender la gestión cultural, estableciendo vías de contacto permanente con la ciudadanía y potenciando el papel de la sociedad en la cultura de la ciudad.

Fachada del MARCO

Museo de Arte Contemporánea de Vigo



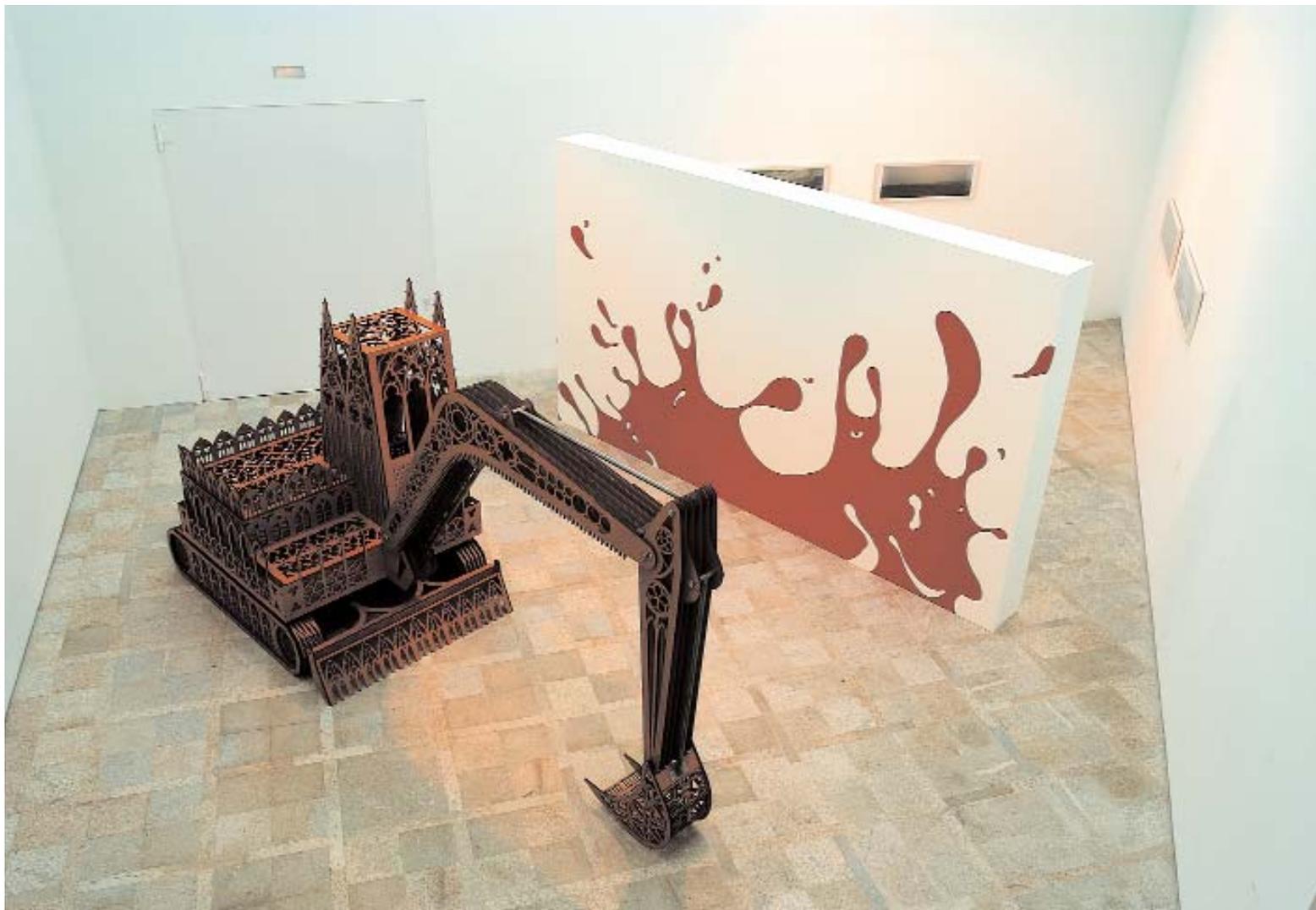


Vista general de la exposición inaugural *Cardinales*  
Noviembre 2002

**Nuestro mayor privilegio como museo es ocupar un edificio tan vinculado a la memoria colectiva de todos los vigueses. Muchos de nuestros visitantes, a los cuales el interior del edificio les recuerda su uso anterior como cárcel y juzgados, se alegran por el excelente proyecto arquitectónico llevado a cabo por los arquitectos, que ha respetado en todo momento su estructura panóptica radial y sus líneas generales**

Tras la inauguración oficial, con la presencia de su Alteza Real el Príncipe de Asturias, el 17 de diciembre del mismo año, hemos cubierto ampliamente las expectativas de público previstas para 2003, alcanzando la cifra actual de 91.767 visitantes. Este dato nos congratula ya que han sido muchas las personas y entidades que han trabajado para que este proyecto sea hoy una realidad cultural.

Desde la idea primigenia de crear un museo de arte contemporáneo en Vigo, –que se planteó en 1994, siendo alcalde D. Carlos González Príncipe– hasta el 22 de octubre de 2002, fecha de constitución de la



Vista general de las salas de la exposición *Melodrama*  
Marzo 2003

Fundación MARCO, pasaron varios años de trabajos a favor del museo, durante los cuales se realizó y ejecutó el proyecto de rehabilitación y reconstrucción del antiguo edificio de los Juzgados y Cárcel de Vigo, adjudicado en 1995 al equipo vigués de arquitectos formado por Manuel Portolés Sanjuán, Francisco Javier García-Quijada Romero y Salvador Fraga Rivas.

La Fundación MARCO, fundación de interés gallego, es la entidad encargada de gestionar y financiar las actividades del museo por medio de su Patronato, órgano de gobierno del centro. En él figuran representantes de las cuatro entidades fundadoras:

**Nuestro principal objetivo es comunicar, conectar con los visitantes y, por encima de todo, crear hábitos de consumo cultural en la ciudadanía, un reto difícil y a largo plazo. Por ello, desde la fecha de apertura se puso en marcha un completo programa de actividades didácticas dirigidas a escolares, adultos, familias y a grupos con necesidades específicas, con el fin de familiarizarles con el arte contemporáneo**



Fotografía de la instalación Urbanización-Ti, de Mónica Alonso, para la exposición *Indisciplinados* Junio 2003



Sesión de títeres en el salón de actos Octubre 2003

Ayuntamiento de Vigo, Xunta de Galicia, Diputación de Pontevedra y Caixanova. Así pues, tanto la programación del museo como todo lo relativo a actividades no museísticas son cuestiones a tratar por dicho órgano, ya que, previa propuesta de la dirección, las decisiones se adoptan con el consenso y el acuerdo de los miembros del Patronato.

Nuestro mayor privilegio como museo es ocupar un edificio tan vinculado a la memoria colectiva de todos los vigueses. Muchos de nuestros visitantes, a los cuales el interior del

edificio les recuerda su uso anterior como cárcel y juzgados, se alegran por el excelente proyecto arquitectónico llevado a cabo por los arquitectos, que ha respetado en todo momento su estructura panóptica radial y sus líneas generales. No es casualidad que una de las exposiciones inaugurales del museo, *Cardinales*, tuviese como protagonista el propio edificio del MARCO y su nuevo uso. De esta manera, la arquitectura ha servido para establecer una comunicación con la ciudadanía, para hablarles de su propio pasado.

Desde mi incorporación al cargo de directora, en septiembre de 2001, era consciente de que poner en funcionamiento un proyecto museográfico es una de las oportunidades más valiosas y enriquecedoras que se pueden presentar en la vida de un técnico cultural, sobre todo si se tiene en cuenta que Vigo es mi ciudad natal. Es una labor que exige extrema responsabilidad y profesionalidad.

Por ello, para diseñar la programación, además de estudiar y valorar el contexto geográfico y urbano en el que se ubica el MARCO, hemos tenido muy presentes los importantes cambios que desde mediados del siglo pasado han afectado a la praxis artística y al *modus operandi* de los artistas. La asimilación de nuevos planteamientos conceptuales y la incorporación de otros formatos artísticos produjo una crisis profunda de los géneros y categorías convencionales, lo cual implicó, inevitablemente, un replanteamiento de los sistemas de valores, de funcionamiento y de gestión de una institución museística actual. En nuestra opinión, un nuevo museo debe ser el reflejo de la compleja sociedad en la

que vivimos hoy en día, favoreciendo actitudes sociales cualitativamente distintas, basadas en la experimentación, el multiculturalismo, la pluridisciplinaridad y la participación, tanto de los visitantes como de los artistas.

**En nuestra opinión, un nuevo museo debe ser el reflejo de la compleja sociedad en la que vivimos hoy en día, favoreciendo actitudes sociales cualitativamente distintas, basadas en la experimentación, el multiculturalismo, la pluridisciplinaridad y la participación, tanto de los visitantes como de los artistas**

Partiendo de estas premisas, y en tanto en cuanto no se tome la decisión política de dotarlo de una colección propia, la actividad principal en torno a la que se articula el resto de la programación del centro son las exposiciones temporales dedicadas a la producción artística reciente en los más variados ámbitos creativos (artes plásticas, arquitectura o diseño). Así, se ha definido una programación basada en dos líneas de actuación:

La primera, dedicada a la producción artística actual, como ha sido el caso

de las exposiciones *Cardinales*, *Melodrama*, *Agrupémonos todos*, *Indisciplinados*, *Outras Alternativas*, dedicada a la joven generación de artistas de Portugal, o este mismo año *Fotografía y Arte: Variaciones en España, 1900-1980*. En general, se trata de muestras temáticas y colectivas, de ámbito nacional e internacional, con las que pretendemos que lleguen a Vigo propuestas innovadoras sobre arte y cultura en general.

La segunda línea de programación que hemos diseñado, en un claro compromiso con nuestra memoria histórica, fomenta las exposiciones de producción propia sobre el pasado reciente de la cultura de vanguardia en Galicia. Éstas estimulan la investigación al tiempo que sirven de plataforma de formación para investigadores y profesionales del arte. En esta línea se han realizado las exposiciones *Atlántica*, *Vigovisións*, o *César Portela, arquitecto* (la única monográfica hasta el momento, que inicia nuestra línea de exposiciones sobre arquitectura), *O Feito Fotográfico* o la recién inaugurada *A creación do necesario: Aproximacions ao deseño do século XX en Galicia*.

Nuestro principal objetivo es comunicar, conectar con los visitantes y, por encima de todo, crear hábitos de consumo cultural en la ciudadanía, un reto difícil y a largo plazo. Por ello, desde la fecha de apertura se puso en marcha un completo programa de actividades didácticas dirigidas a escolares, adultos, familias, y a grupos con necesidades específicas, con el fin de familiarizarles con el arte contemporáneo. Esta extensa programación didáctica ha supuesto un enorme esfuerzo, pero creemos que ha valido la pena invertir tiempo y medios



Fotografía de la obra *A noiva*, de Joana Vasconcelos, para la exposición *Otras Alternativas. Nuevas experiencias visuales en Portugal* Octubre 2003

económicos en este capítulo, porque la respuesta del público ha sido numerosa y gratificante, además de ser un campo de cultivo para futuros visitantes.

Otro de los puntos clave en nuestro afán de que la sociedad viguesa tenga una actitud participativa ante el nuevo museo es la puesta en marcha de la Agrupación de Amigos, que está inscrita en la FEAM (Federación Española de Amigos de los Museos), y que a día de hoy ya cuenta con 200 socios, todos ellos miembros particulares que desean colaborar en el desarrollo de nuestra entidad.

En fin, si tuviera que resumir en tres conceptos lo que hemos pretendido llevar a cabo en el MARCO, las claves serían: una programación de calidad, la creación de nuevos hábitos de consumo cultural y el acercamiento a la ciudadanía. Nuestro fin último es estar al servicio de los ciudadanos y, en particular, de los vigueses –como ya he dicho en otras ocasiones, no queremos que vengán, queremos que vuelvan–. Al fin y al cabo son ellos los que deben juzgar nuestro trabajo. ■

## BURDEOS, L'ENTREPOT REEL DES DENREES COLONIALES EL CAPC, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**François Guillemetaud**

Conservador ayudante del Capc de Burdeos

Conferencia celebrada en las Reales Atarazanas de Sevilla, en marzo de 2003

Transcrita y traducida por Juan-Ramón Barbancho

El Museo de Arte contemporáneo de Burdeos, más conocido como el Capc de Burdeos, está instalado en un edificio histórico, *l'Entrepôt Réel des Denrées Coloniales* –Almacén aduanero de productos coloniales–, un antiguo almacén portuario del siglo XIX, conocido como *l'Entrepôt*. El edificio antiguo y las formas innovadoras de la expresión actual forman un conjunto muy particular en el mundo del arte en Francia.

### EL BURDEOS POST-REVOLUCIONARIO

Burdeos es a finales del siglo XVIII uno de los puertos más activos del mundo. El tráfico marítimo con los puertos de la fachada atlántica, desde el Norte hasta el Báltico, y también con América, las Antillas y África, da a la ciudad bimilenaria, construida en la orilla izquierda del Garona, una nueva riqueza, contribuyendo a su fisonomía actual: un conjunto histórico homogéneo de estilo ochocentista.

En esa época Burdeos exportaba vino, madera y trigo del valle del Garona. Su principal producto de importación era el azúcar, llegando a ser el primer puerto azucarero

de Francia, llamado “el azucarero de Europa”. También importaba café, índigo desde las plantaciones de las Antillas, así como una larga lista de otros productos coloniales.

En 1789, después de la Revolución Francesa, su prosperidad se vio brutalmente afectada por la Revuelta de Santo Domingo. Asimismo, el largo conflicto con Inglaterra provocó la pérdida de las Antillas y el bloqueo del puerto, que desde 1810 inicia su decadencia.

Con la derrota de Napoleón y la vuelta de los Borbones, periodo llamado *Primera Restauración*, una nueva generación<sup>1</sup> trabaja para que el puerto recupere la posición que ocupaba antes. Se vuelve a reorganizar la ciudad, se equipa y se moderniza, consiguiendo todas estas actuaciones salvar la economía de la urbe. Desde París se recibe la ayuda de numerosos compatriotas, como el vizconde Lainé, ministro del Interior en 1816; Ravez, Presidente de la Cámara en 1819; el barón Portal, ministro de Marina de 1815 a 1816. También fue importante la amistad de ministros como el mariscal de Richelieu o el duque Decazes, así como la benevolencia del rey Luis XVIII.



**Daniel Buren**

Exposición: *Dominant-Dominé*

(17 de mayo a 5 de marzo de 1991)

Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos

Fotografía: Frédéric Delpech

Se realiza un gran proyecto urbanístico que permite que el centro de la ciudad pueda extenderse hacia el norte, liberando terrenos para esta extensión gracias al derribo de la antigua y arruinada ciudadela real. El puerto tendrá el privilegio de exportar sin impuestos, aunque no obtiene la prerrogativa "Real". Y en el contexto de esta lógica organizadora se decide la realización de un gran edificio para la aduana.

### LA CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO

El armador Pierre Balguerie Stuttenberg<sup>2</sup> representará un papel muy importante en la construcción del edificio en 1822. Es un hombre

moderno, emprendedor y pragmático, que encarna el espíritu del "hombre nuevo" que surge después de la Revolución.

Siguiendo las bases de un capitalismo basado en el modelo inglés, Balguerie Stuttenberg consiguió la financiación de *l'Entrepôt*: propuso la emisión de préstamos y la compra de un terreno por parte de la Cámara de Comercio, cerca del puerto, al lado del barrio de Chartrons. Escoge como arquitecto a Claude Deschamps (1765-1843)<sup>3</sup>, que era ingeniero de puentes y caminos y que estaba acabando la construcción del puente de Burdeos, el primer puente de la ciudad sobre el Garona.

Deschamps presenta los planos para una edificación a tres niveles. Las áreas de almacenamiento, con una capacidad para 15.000 toneles, están repartidas a lo largo de un espacio central. En el exterior prevé un andén, así como un embarcadero sobre el río.

Los trabajos comenzaron en 1822<sup>4</sup>, inaugurándose el nuevo edificio en mayo de 1824, después de 21 meses de trabajo. *L'Entrepôt* fue abierto al servicio en noviembre de 1824, con una tarifa de pasaje y una oficina de aduana. Los derechos de aduana sobre los productos se pagaban a la salida y variaban según el lugar de procedencia. Algunos autores pretenden que Goya, que murió en su exilio en Burdeos, asistió a la inauguración de este edificio. Quizá lo hizo en compañía de destacados miembros de la pequeña colonia de afrancesados, el duque de Santa-Fé, Manuel Silvela, el marqués de Benavent y miembros de la rica familia De La Torre que no tardaron en asociarse con Pierre Balguerie Stuttenberg.

### DESCRIPCIÓN DE L'ENTREPÔT

*L'Entrepôt* es una construcción frente al Garona que se abre mediante un nártex de tres bóvedas soportadas por columnas, como la típica loggia florentina. En las fachadas de los tres niveles aparecen ventanas, pero es un edificio que se presenta sobrio en el exterior, respondiendo su construcción a un criterio de funcionalidad. Claude Deschamps estaba influido por el clasicismo, pero también por el espíritu del humanismo científico típico del periodo post-revolucionario.

El interior está construido con tres tipos de materiales: la piedra, el material de relleno y el ladrillo de turba. Los arcos están contruidos con ladrillo y el aparejo de los muros está formado por sillares y argamasa, modelo típicamente romano. En su interior hay una tribuna y cuatro escaleras por donde se subían los sacos de azúcar, el café de la Martinica, el cacao, el algodón, el índigo, la vainilla y las demás especias. La organización del edificio recuerda las plantas basilicales, con las tribunas, el ábside y el triforio, y la disposición del espacio es similar a la distribución propia de un edificio de almacén romano<sup>5</sup>. Por todo ello se puede afirmar que *L'Entrepôt* es un edificio monumental y majestuoso.

### LA APARICIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN BURDEOS: SIGMA, CAPC Y L'ENTREPÔT

En 1965 se creó en Burdeos un festival de vanguardias, el festival SIGMA: artes escénicas, música, danza y jazz. Este festival se instaló en 1973 en *L'Entrepôt*.

Simultáneamente, el Capc, *Centre d'Arts Plastiques Contemporains* –Centro de Artes Plásticas Contemporáneas–, propuso realizar sus exposiciones en el mismo edificio.

El Capc era una asociación fundada por Jean-Louis Froment, profesor de la Escuela de Bellas Artes. Su primera exposición, realizada en el *Palais de la bourse*, fue *Regarder ailleurs*, seguida de *Pour mémoires*. Su idea original, apoyada por el alcalde Jacques Chaban-Delmas, consistía en ofrecer al público un panorama de vanguardias que sirviera de equilibrio al clasicismo del

festival *Mai Musical de Bordeaux* y a las grandes exposiciones del Museo de Bellas Artes.

Fueron unos años de actividad pionera en *L'Entrepôt*. Desde 1975 Jean-Louis Froment realiza un programa regular de exposiciones<sup>6</sup>. En ese mismo año se crea también un aula educativa móvil, el *Artbus*, que acercaba las nuevas formas del arte a los escolares. En 1979 se organiza la primera campaña de obras de adaptación en el edificio, cuando el Capc ya era una pequeña institución en el mundo del arte.

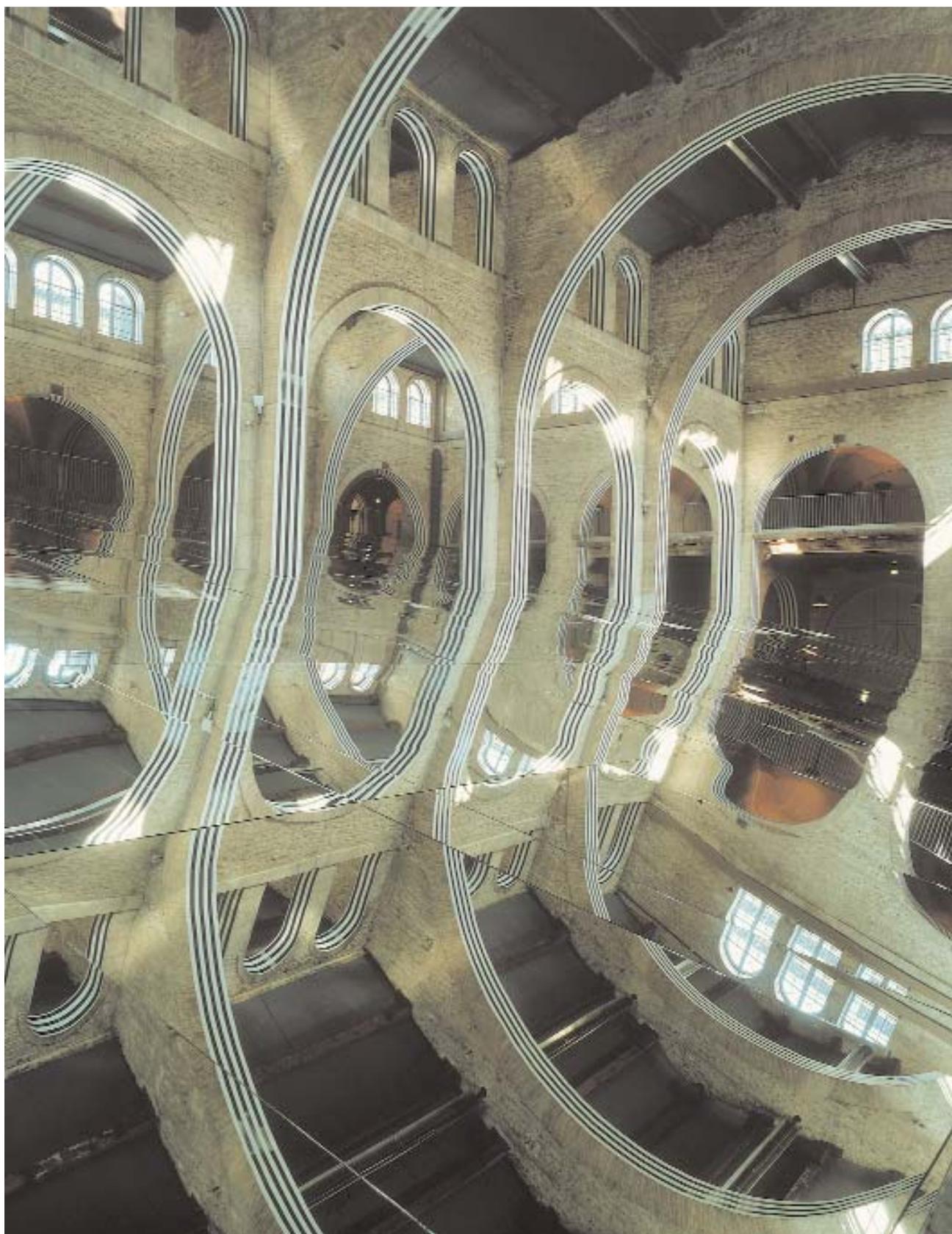
### ACONDICIONAMIENTO DE L'ENTREPÔT

*L'Entrepôt* había sido inscrito en 1973 en el “Inventario Suplementario de Monumentos históricos”. En 1974 el Capc se instaló en el edificio y presentó sus primeras exposiciones. Además del festival SIGMA y el Capc, se incorporaron a *L'Entrepôt* dos compañías teatrales.

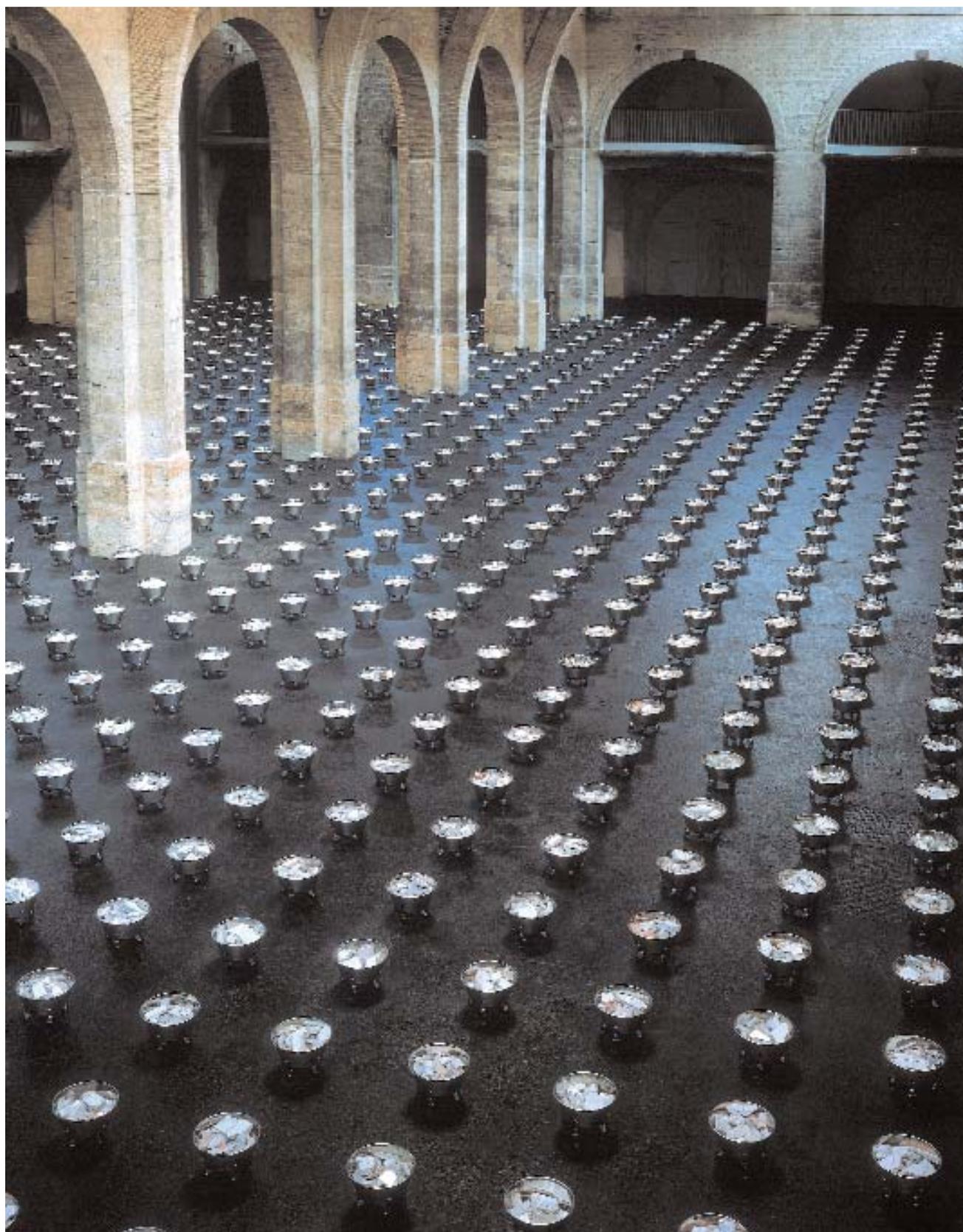
La recuperación del edificio se realizó en tres periodos, durante los años 1979, 1984 y 1990. La ciudad seleccionó a los arquitectos Jean Pistre y Denis Valode, que trabajaron más de diez años en el proyecto y en sus ampliaciones.

En la primera etapa de trabajo, en 1979, se realizó un programa sobre el edificio que incluía la adecuación de equipamiento para espectáculos, una sala de exposiciones y despachos para poder albergar al festival y al centro de arte.

En 1984 el Capc se convirtió en museo, *capcMusée*. La invitación para presentar una selección de



**Daniel Buren**  
Œuvre: 120 peintures, 1967-1981  
Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos  
Fotografía: Frédéric Delpech



**Jean-Pierre Raynaud**

Exposición: *La Maison*

(25 de junio a 14 de noviembre de 1993)

Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos

Fotografía: Frédéric Delpech

## Partía así de la idea de “desdramatizar” la práctica cultural, a la que se tiende cada vez más hoy día

artistas a la Bienal de Venecia fue determinante en el apoyo de la municipalidad y del estado. La forma administrativa propuesta fue la de museo municipal controlado por el estado. Al equipo de arquitectos se unió Andrée Putman, que fue la persona encargada de trabajar sobre el interior y el mobiliario del museo. Esta unión de profesionales contribuyó a poner de relieve la poesía y la belleza del edificio de Claude Deschamps.

Todos estos trabajos permitieron instalar el Capc, ya convertido en museo, en el ala oeste: en la primera planta se creó una gran galería con once salas, un espacio de reserva de obras y dos espacios técnicos; en la segunda planta se instaló el aula pedagógica; y en la última planta y la terraza se ubicaron la librería y la cafetería.

En 1989, en el tercer y último periodo de trabajo, se ocupó la totalidad del edificio, dando a éste la fisonomía que podemos ver hoy. Esta última etapa fue financiada en gran parte por el estado. Se recuperó la nave grande, con mil trescientos metros cuadrados, lo que supuso lograr un mayor espacio para exposiciones, para salas de almacenaje y

para la instalación de una gran biblioteca, además de instalar una nueva librería y un nuevo restaurante. La sala de conferencias se creó gracias a la donación de la Fundación Sackler.

### UN NUEVO MODELO DE REHABILITACIÓN PARA FINES MUSEÍSTICOS

La intervención sobre *l'Entrepôt* constituye hoy en día un importante ejemplo de rehabilitación de un edificio histórico para el arte contemporáneo. Esta rehabilitación supuso la creación de un nuevo modelo en Francia.

El primer debate sobre el uso del edificio, iniciado en 1970, se había centrado en la decisión de rehabilitarlo o demolerlo. El edificio se salvó gracias a la movilización de los vecinos de Burdeos<sup>7</sup>, así como a la oportuna aparición de la Ley Malraux.

El equipo formado por los arquitectos Jean Pistre y Denis Valode<sup>8</sup> realizó un trabajo de diez años en los que se experimentó y se reflexionó sobre la instalación de un espacio para el arte contemporáneo dentro de un edificio histórico. Fue un ejercicio muy complejo, destinado a restituir al edificio su fisonomía original. Lo más innovador fue que en todo momento se procuró no crear elementos nuevos, al contrario de lo que estaba sucediendo en la rehabilitación de otros edificios históricos. A estas premisas se unió el trabajo de Andrée Putman<sup>9</sup>, que propuso un mobiliario discreto, con el empleo de materiales como el hormigón gris y el estuco.

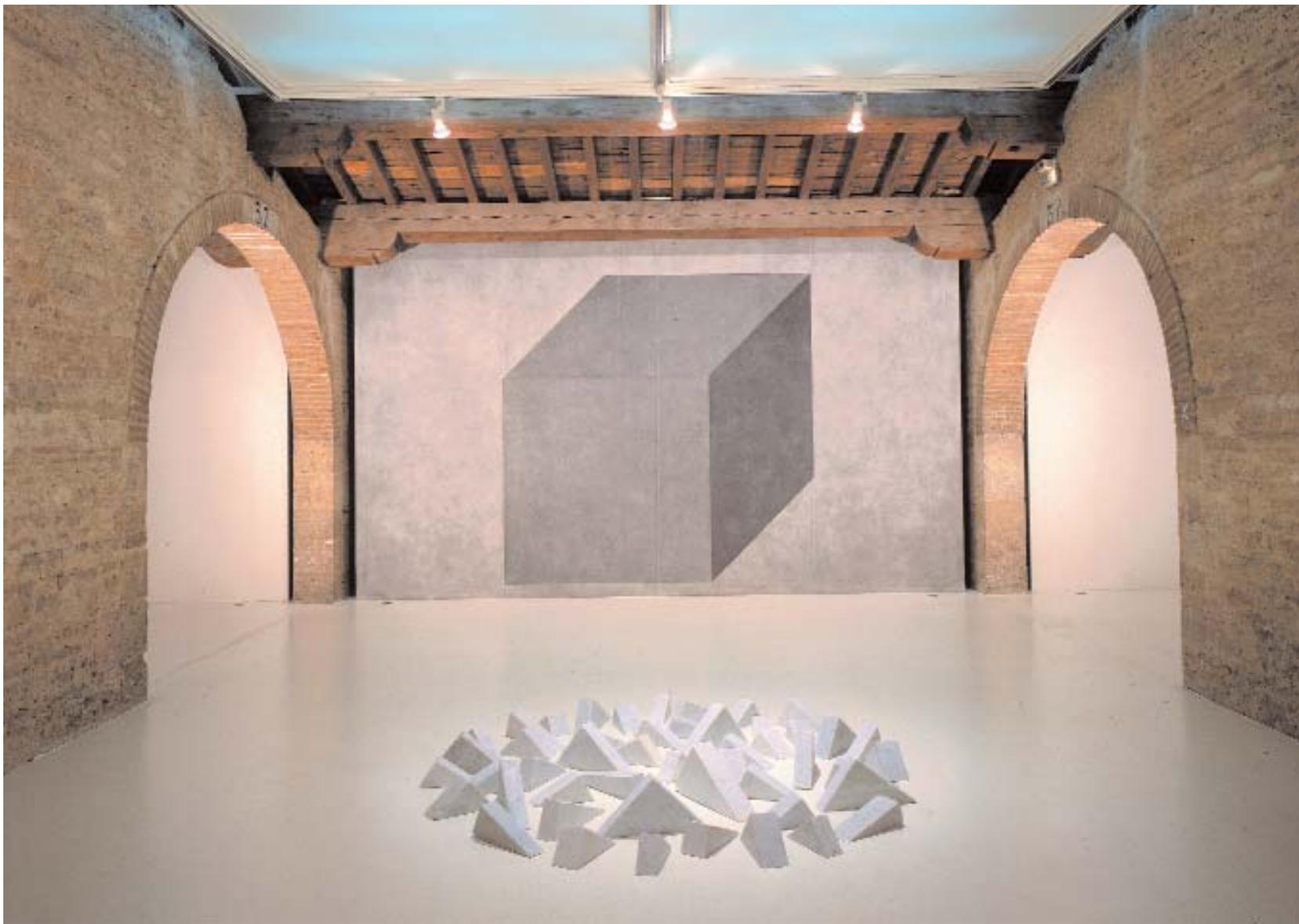
Se aplicó el principio de reversibilidad a todos los cambios en el espacio y se procuró en todo momento no

enmascarar los elementos de la arquitectura original. Los muros necesarios para crear el espacio expositivo fueron concebidos como muros móviles. Por tanto, se creó un espacio para una función específica, la de un museo, teniendo siempre en cuenta los criterios obligatorios de seguridad para un espacio público.

### UN NUEVO MODELO DE MUSEO

El “modelo de museo” que propugna el *capcMusée*, concebido en su origen, como hemos comentado, por Jean-Louis Froment, se comienza a desarrollar en una década en la que la cultura empezaba a ser centro de un gran interés en Francia, en parte gracias a la llegada de Jack Lang al Ministerio de Cultura. Froment quería dar al público la ocasión de “ir y volver al museo”, práctica eminentemente cultural y urbana. Por esta razón, la librería, la biblioteca y el restaurante fueron una prioridad en un edificio donde la arquitectura invita a pasear. Partía así de la idea de “desdramatizar” la práctica cultural, a la que se tiende cada vez más hoy día, y que ha servido de modelo, por ejemplo, al proyecto del Palacio de Tokio, realizado en el año 2000, donde desaparece toda infraestructura fija y surgen exposiciones a lo largo del año.

El *capcMusée* tiene un programa permanente de exposiciones, conferencias, reuniones, cursos y, a veces, conciertos y espectáculos de danza, que responden a distintos lenguajes contemporáneos, como la arquitectura, el diseño o la moda; presentados, en ocasiones, por Azzedine Alaïa, Jean-Paul Gaultier o Ágatha Ruiz de la Prada, que han tenido y tienen su sitio en este proyecto.



**Sol Lewitt**

Exposición: *Légendes*  
 (19 de mayo a 9 de septiembre de 1984)  
 Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos  
 Fotografía: Frédéric Delpech

Con respecto a las exposiciones, hay cuatro principios que regulan su selección:

- Informar y formar al público con muestras sobre las grandes tendencias históricas (Antiform, Arte Povera, Art Mínimal y, recientemente, el Arte de los años 70), como en *Colección Sonnabend, Traffic, Prémés Innocents, Cities on The Move*.
- Realizar grandes retrospectivas, como las proyectadas sobre Miquel Barceló, Susana Solano, Cindy Sherman, Matthew Barney, Tony Oursler o Louise Bourgeois.<sup>10</sup>

- Proponer a artistas que realicen proyectos específicos para la Galería grande de *l'Entrepôt*, como a Daniel Buren, Richard Serra o Anish Kapoor, Thomas Struth. Estas son las exposiciones más conocidas del *capcMusée*.<sup>11</sup>
- Finalmente, proyectos para descubrir nuevos artistas. Se realizan en la Galería de Proyectos y son exposiciones "rápidas" con una programación más inmediata. Esos proyectos son esenciales para no perder el hilo de la actualidad del mañana.

## LA COLECCIÓN DEL MUSEO

La colección permanente se presenta con formato de exposición temporal. Esta colección abarca un espacio cronológico que va desde los años sesenta y setenta hasta la actualidad. Está compuesta por más de setecientas obras de ciento cuarenta artistas, y consta de pintura, escultura, instalaciones, fotografías y videos. La orientación principal que conforma la colección es la renovación crítica de la pintura en los años sesenta y setenta, la pintura de los ochenta y las grandes tendencias internacionales, desde los setenta a los noventa. Es una vasta selección de obras, donde está representada la creación más actual.

## 1973-2003

Se ha intentado resumir treinta años de trabajo en pocas palabras, desde la primera chispa intuitiva del visionario Froment hasta la institución actual. La pervivencia de una iniciativa como la del Capc, quizás hoy ya garantizada con su actual estatus de museo, se demuestra por su capacidad de sobrevivir a sus años de creación y al equipo fundador.

En 1996 Jean-Louis Froment fue sustituido por Henry-Claude Cousseau. Se inició entonces una nueva política de adquisiciones, así como de depósitos de obras pertenecientes a colecciones públicas

nacionales. En 2001, Maurice Fréchuret fue nombrado Director e inició su mandato con una exposición de revisión sobre el arte de los años setenta.

La actual política del museo es contribuir a la historia del arte contemporáneo. Su misión es doble, una misión patrimonial y una misión de exploración. Pretende ser una institución que sea una referencia en el panorama internacional, sabiendo que contribuye a aportar una imagen distinta de Burdeos.

“Cuando se le preguntaba si era de Atenas, Sócrates respondía: no soy de Atenas, soy del mundo”<sup>12</sup>. ■

### Notas

1. Balaguerie, Bosc, Exshaw, Gradis, Guestier, Johnston, Loriague, etc.
2. Balguerie ideó las compañías de arrendamiento, construyó el Puente de Piedra y fue uno de los fundadores del Banco de Burdeos, así como de una Caja popular. Fue un rico e importante armador, cuyos barcos navegaban por todos los mares. Asimismo, será el primer francés apasionado por la navegación a vapor.
3. Fue inspector de Puentes y Caminos en 1810; encargado de las comunicaciones entre Francia y España; responsable del planteamiento del Canal del Garona al Adour. Reemprendió el proyecto del puente sobre el Garona, que tenía multitud de problemas técnicos, y que fue acabado en 1821.
4. Fueron financiados en dos plazos: de 800.000 y 300.000 francos, respectivamente.
5. Como los hórreos romanos o turco-persas. Es similar al Homt-Souk de Dierba; al Han El'Arous de Siria; al Brousse de Turquía; a la Lonja de Palma de Mallorca; o a la Lonja de la Seda en Valencia. En la India, la sala del Palacio de Madurai, del siglo XIX, también tiene una estructura similar.

6. Desde los primeros años el Capc realiza grandes exposiciones, como *Pour mémoires*, en 1973-74, *Mémoire d'un pays noir* o la denominada *Onze peintres de Bordeaux*. El centro presentó a Jum Dine y a Andy Warhol. También *Identité/Identifications*, en 1976, *Magritte* en 1977, *Sculpture/Nature* en 1978. La exposición *Aarchen, die Grenze/Aix-la-Chapelle, la frontiere*, que reunió a 23 artistas alemanes, belgas y holandeses, fue una exposición itinerante por Aix-la-Chapelle, Bonn y Burdeos.
7. Movilización encabezada por Nicole Schÿler, descendiente de Daniel Guestier, que había apoyado financieramente la construcción de *l'Entrepôt*. También es bisnieta de Sir Richard Wallace, el gran coleccionista inglés del siglo XIX.
8. El estudio fue fundado en París en 1974. Han realizado proyectos como el L'Oreal, en Marne-la-Vallée, trabajo por el que obtuvieron *La escuadra de plata* en 1992; las oficinas de Air France en Roissy; el cine UGC Ciné-Cités en Bercy, en colaboración con Alberto Catan. En 1999 obtuvieron la Gran Medalla de Plata de la Academia de Arquitectura.

9. Andrée Putman ha trabajado en todo el mundo con profesionales como Sylvain Dubuisson, Olivier Gagnère, Patrick Naggar o Peter Greenaway, en la producción de objetos para el gran público y editado objetos y muebles olvidados de Robert Mallet Stevens, Eilen Grey, Mariano Fortuny, Antonio Gaudi.
10. Algunos ejemplos más son Robert Combas, Jean-Charles Blais, José María Sicilia, Enzo Cucchi, Cristina Iglesias, Haim Steimbach, Richard Artschwager o Tony Oursler.
11. Como proyectos específicos en la Galería Grande han estado Claude Viallat, Simon Hantai, Richard Long, Julian Schnabel, Jannis Kounellis, Gilbert & George, Mario Merz, Keith Haring, Wolfgang Laib, Richard Serra, Daniel Buren, Jean-Pierre Raynaud, Robert Morris, Annette Messenger, Sarkis, Jenny Holzer, etc.
12. Michel de Montaigne, *Voyage en Italie*.



## LA COLECCIÓN VILLACEVALLOS. HISTORIA DE UN "MUSEO" ARQUEOLÓGICO DEL XVIII EN CÓRDOBA

José Beltrán Fortes  
Universidad de Sevilla

### INTRODUCCIÓN

Quienes visiten el futuro Museo de Málaga –confiemos que en una fecha no demasiado lejana– identificarán en los rótulos de algunas de las piezas la referencia de que proceden de la “colección Villacevallos”. Se trata de una serie de esculturas e inscripciones de época romana que fueron colectadas durante el siglo XVIII por Pedro Leonardo de Villacevallos y Vera (1696-1774) en su Córdoba natal, conformando una de las más importantes colecciones arqueológicas de la Andalucía ilustrada. Tras la muerte de Villacevallos, quedaron las piezas en su casa solariega de Córdoba hasta que, a finales del siglo XIX, compró los restos de la colección el marqués de Casa-Loring, trasladándola en 1896 a Málaga, a su finca de “La Concepción”. Ese episodio inaugura un nuevo capítulo en la historia de aquellos materiales, que va unido a la trayectoria posterior de los fondos del llamado “museo Loringiano”, otra de las más destacadas colecciones particulares en la Andalucía del nuevo siglo romántico. Ya en el siglo XX, en la década de los setenta, las piezas que aún se conservaban de la antigua colección loringiana

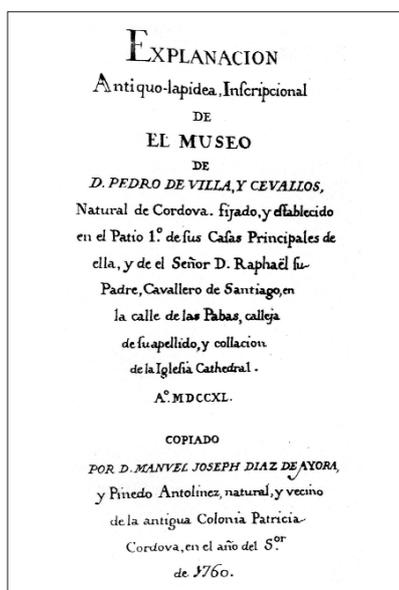
fueron adquiridas por el Estado español e ingresaron en los fondos del Museo de Málaga, aunque las de mayor formato permanecen todavía expuestas en la citada finca de “La Concepción”. Suponen estos materiales de la “colección Villacevallos” y sus vicisitudes posteriores un precioso ejemplo de los avatares históricos del coleccionismo arqueológico andaluz durante los tres siglos citados, en un proceso que incluso aún se puede ampliar, si tenemos en cuenta que algunas de las piezas recuperadas por el caballero Villacevallos habían tenido ya presencia en otras colecciones locales durante el siglo XVII<sup>1</sup>. Su estudio ha satisfecho plenamente desde el punto de vista intelectual a quienes nos hemos dedicado a su tarea en estos últimos años<sup>2</sup> y constituye ahora, sin duda, el más amplio testimonio del “largo camino de una colección” particular y “la lenta gestación de un museo” público, según expresiones afortunadas de J. R. López a propósito de la otra gran colección arqueológica del dieciocho andaluz, la de Francisco de Bruna y Ahumada en el Alcázar sevillano, y su incidencia en el Museo Arqueológico de Sevilla<sup>3</sup>, que, por otro lado, también ha sido tratada en un número anterior de esta revista<sup>4</sup>.

## EL CABALLERO VILLACEVALLOS, ERUDITO Y COLECCIONISTA

Fue P. L. de Villacevallos un prohombre de provincia que, desde su juventud y de forma autodidacta y aislada en Córdoba, dedicó su interés al estudio de la anticuaría, acompañado por el ansia de coleccionar las antigüedades del pasado, llegando a alcanzar gran fama en la España ilustrada por su colección de inscripciones y monedas, los dos ámbitos fundamentales a los que se habían dedicado los eruditos españoles en las dos centurias anteriores y se dedicaban todavía en aquella del XVIII. Su fama fue apagándose tras su muerte, también porque los intereses anticuarios y coleccionistas derivaban hacia otros planteamientos alejados de los mas “anticuarios” de Villacevallos, y el rescoldo de su recuerdo sólo quedó en las referencias a su colección, su “museo”, que fue diluyéndose a lo largo del siglo XIX. Como afirmara el también cordobés Rafael Ramírez de Arellano en los primeros años del siglo XX, Villacevallos había sido: “Hombre sapientísimo de quien apenas quedan noticias por no haber escrito casi nada... Estaba relacionado con todos los sabios de su tiempo, que le consultaban en materia arqueológica, y entre los que gozaba de buen crédito”<sup>5</sup>.

No fue Villacevallos un erudito que, a la manera de otros ilustrados de aquel siglo, se hubiera dedicado de forma planificada al estudio de las antigüedades, sino que se centró de forma casi exclusiva en la catalogación de las piezas de su colección y, por ende, del estudio de la epigrafía local y la numismática hispana. En esos campos sí produjo Villacevallos diversos escritos que, de

forma lamentable, quedaron inéditos en su totalidad. Su producción escrita corresponde especialmente al catálogo de las piezas escultóricas y epigráficas<sup>6</sup>, que se fecha en 1740, pero que tuvo algunas tentativas previas; a los catálogos parciales de su monetario; y a apuntes y papeles sueltos (entre los que sobresale un breve ensayo sobre los miliarios romanos de Córdoba); a lo que hay que sumar casi un centenar de

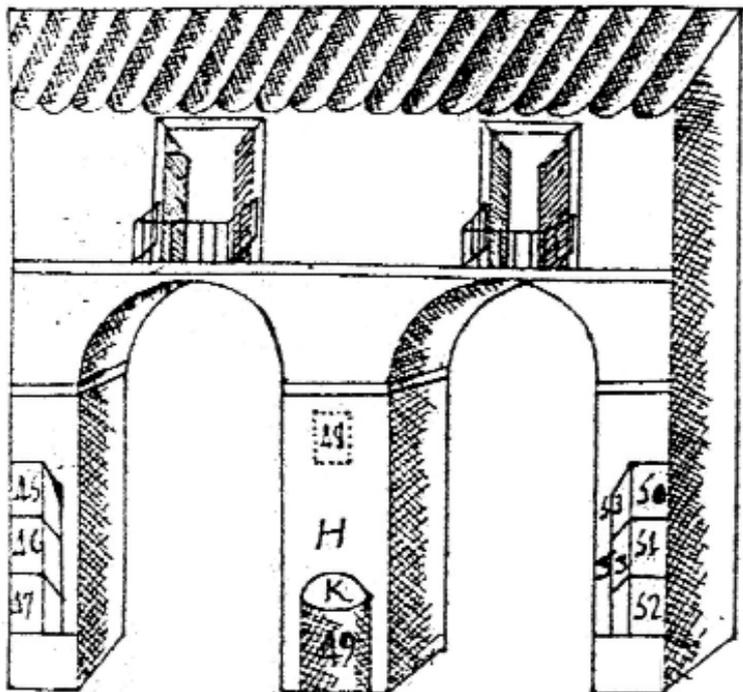


Portada del catálogo de P. L. Villacevallos y Vera (1740), según copia de M. J. Díaz de Ayora en 1760. Ms. de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla

cartas, que testimonian su relación epistolar con importantes eruditos de la época, especialmente de Madrid y Andalucía occidental. Esa documentación se conservaba inédita en Madrid (Real Academia de la Historia, Biblioteca Nacional y Biblioteca Real) y Sevilla (Biblioteca Capitular y Colombina), siendo de especial interés los manuscritos de

**Se trata de una serie de esculturas e inscripciones de época romana que fueron colectadas durante el siglo XVIII por Pedro Leonardo de Villacevallos y Vera (1696-1774) en su Córdoba natal, conformando una de las más importantes colecciones arqueológicas de la Andalucía ilustrada**

ésta última, ya que incluyen dos copias de su catálogo realizadas por el también cordobés Manuel José Díaz de Ayora en 1760 y 1763 y que aportan las nuevas incorporaciones realizadas a la colección tras 1740. De enorme interés son también varias cartas que el médico Antonio Capdevila manda al ilustrado valenciano Gregorio Mayans en las que, hacia 1760, le describe la colección Villacevallos, acompañándolas con varios dibujos de la planta del patio y de cómo estaban colocadas las piezas en ese lugar de la casa, siendo un excepcional testimonio de orden museográfico para el estudio de la colección<sup>7</sup>. Ahora hemos tenido la satisfacción de recuperarlos y son la base para la revalorización de su figura y de su colección, buen ejemplo del coleccionismo español de época ilustrada a nivel provincial, en un ámbito a



Dibujo de la pared norte del patio-museo de P. L. de Villacevallos, en Córdoba, según el diseño enviado en 1760 por A. Capdevila al erudito valenciano G. Mayans. Correspondencia Mayans, Biblioteca Municipal Serrano Morales (Valencia)

No fue Villacevallos un erudito que, a la manera de otros ilustrados de aquel siglo, se hubiera dedicado de forma planificada al estudio de las antigüedades, sino que se centró de forma casi exclusiva en la catalogación de las piezas de su colección y, por ende, del estudio de la epigrafía local y la numismática hispana

hidalga de origen cántabro. En línea con lo dicho y al igual que otros familiares, que ocuparon puestos en la administración local –llegando en algún caso a emparentar con familias nobles–, Pedro Leonardo llegó a ser alcalde ordinario de Córdoba en 1747. Se había casado en 1723 con su prima hermana Catalina Estefanía de Villacevallos y tuvo un hijo heredero, Rafael María, pero que no tuvo aficiones eruditas ni coleccionistas. Curiosamente, de su mujer recibió en dote un miliario de época de Tiberio, herencia del que fuera su tío abuelo, el presbítero Bernardo de Cabrera (1604-1676), importante anticuario y erudito cordobés y que conformó asimismo una colección arqueológica en la centuria barroca. Podría parecer una premonición del destino que apuntaba a los afanes coleccionistas que se alargarían durante toda su vida, pero más bien denota que éstos ya estaban asentados desde entonces. La correspondencia con importantes eruditos de la época, especialmente de Andalucía y de Madrid, y con otros personajes que tenían aficiones coleccionistas, demuestra por un lado, ese interés mantenido a lo largo de toda su vida, a la par que la importancia de sus apoyos, especialmente en el marco de la Corte madrileña y de la Real Academia de la Historia. Es un buen ejemplo la correspondencia mantenida entre 1726 y 1743 con Andrés González Barcia, influyente personaje en la Corte, que ocupa los cargos de presidente del Consejo de Castilla y Ministro de Guerra e Indias. Esas

caballo entre el erudito y el nobiliario. No debe olvidarse que Villacevallos no perteneció al estamento eclesiástico, el más importante que en época moderna sustentó en España los estudios de anticuaría<sup>8</sup>, y aunque tampoco pertenecía a la nobleza sí tuvo gran influencia en la política local, dentro de los miembros de la pequeña nobleza o hidalgos que copaban los puestos de los concejos urbanos. Su colección sirvió, pues, a los objetivos propios de esos dos tipos de colecciones. Por un lado, no puede negarse que debió ser exponente de un prestigio social a nivel local –que continuaba la aplicación del prestigio de la antigüedad clásica por parte de la

nobleza europea desde el Renacimiento–, aunque quizás ese objetivo no era tan evidente o comprendido en el provinciano marco socioeconómico y cultural de la Córdoba del XVIII, bastante atrasado con respecto a otros centros de Andalucía occidental como Sevilla o Cádiz. Por otro lado, en línea con el ideario ilustrado, busca un objetivo básicamente intelectual en el campo de la erudición anticuaría, sirviendo tales materiales de objeto de estudio para su colector, como era propio de las colecciones de eruditos<sup>9</sup>.

El caballero P. L. de Villacevallos había nacido en Córdoba el 7 de noviembre de 1696 en una familia

relaciones y la fama de su colección, que él se encargó de promocionar a partir de las copias de su catálogo de esculturas y epígrafes escrito en 1740, determinaron su éxito, que tuvo su cúlmen cuando fue nombrado en 1754, con 58 años, académico honorario de la Real Academia de la Historia, con una rapidez inusitada. En efecto, lo solicitó mediante carta de 31 de octubre de ese año y el mismo día se le aceptó, tomando posesión muy poco después, el 8 de noviembre de 1754, con un discurso sobre la historia nacional y el interés de las fuentes anticuarias. Obtenido aquel reconocimiento estuvo en Madrid unos meses más, pero en 1755 retorna a Córdoba, donde residirá casi veinte años, hasta su muerte el 13 de junio de 1774, con 77 años. En ese período parecen decaer ya sus intereses anticuarios, siendo incapaz de terminar el catálogo del importante monetario<sup>10</sup>, pero sí continuó su labor de recogida de materiales para la colección, su logro más importante.

### EL “MUSEO” VILLACEVALLOS

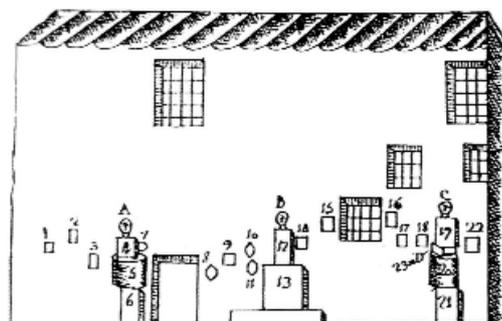
La colección constaba de dos partes. Una se ubicaría en el gabinete, aunque desconocemos dónde se situaba efectivamente esa estancia en la casa, pero sería allí donde debieron colocarse los tres muebles o monetarios portátiles que guardaban la selección destacada de la colección de monedas y gemas, junto a los libros y no sabemos qué otro tipo de piezas, ya que no hay referencias a otros elementos como grabados, dibujos o cuadros, habituales en este tipo de colecciones. Los tres monetarios eran de madera de cedro –uno había

pertenecido al deán de Alicante José Martí y, posteriormente, al arcediano de Niebla Francisco Lelio Levanto y se lo regaló su amigo el marqués de la Cañada– y en ellos las monedas se colocaban en bandejas, de 24 dos de ellos y de 58 otro. Éste último incluía las monedas romanas republicanas, ordenadas por familias, y las de oro y plata imperiales, además de las gemas y un ciclo hebreo; otro contenía las monedas romanas imperiales; y, finalmente, el siguiente, los pequeños bronce bajoimperiales, monedas árabes y monedas medievales cristianas y modernas. En suma, junto a algo más de una veintena de gemas, antiguas y modernas, llegó a tener aproximadamente unas 6.000 monedas y medallas, sobre todo antiguas y, en menor grado, medievales y modernas, entre las que destacaban las series de monedas antiguas de cecas hispanas, con pocas piezas de oro y plata, explicable porque su conformación fue eminentemente de abastecimiento regional y por sus propios intereses en la moneda hispánica. Otro indicador fue el uso que los más destacados numismatas de la España ilustrada hicieron de algunas de sus piezas monetales, como ocurre con el padre Enrique Flórez, que le visitó en Córdoba en 1768 en el recorrido de su viaje por Andalucía y refiere sus monedas en sus *Medallas de las Colonias, Municipios y Pueblos Antiguos de España* (Madrid, A. Marín, 1757, 1758 y 1773), o con el marqués de Valdeflores, quien también usó su monetario para su *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas* (Madrid, Sanz, 1752).

La otra parte de la colección arqueológica la constituye el conjunto



Escudo de los Villacevallos en su casa de Córdoba. Todavía se conserva in situ en la fachada de la casa

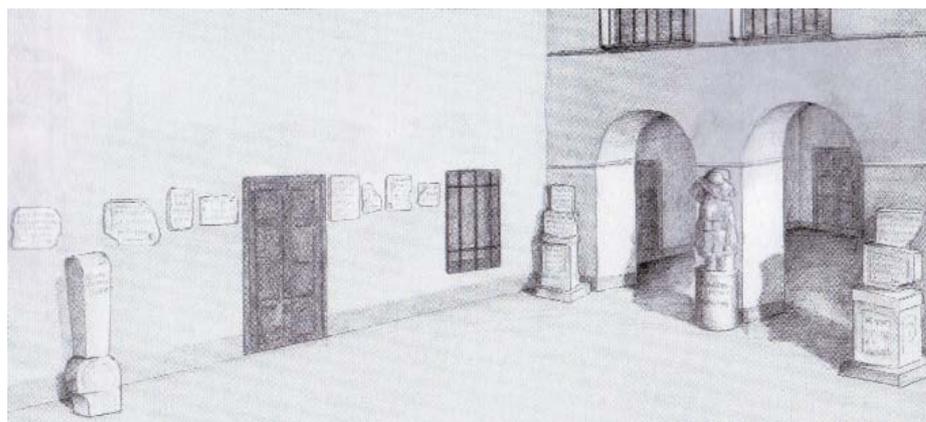


Dibujo de la pared sur del patio-museo de P. L. de Villacevallos en Córdoba, según el diseño enviado en 1760 por A. Capdevila al erudito valenciano G. Mayans (ms. de Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia; correspondencia Mayans)

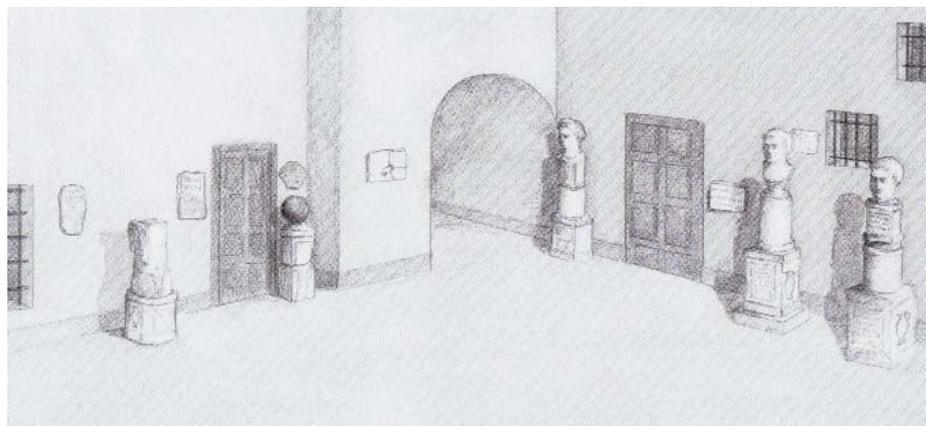
de esculturas e inscripciones, junto a otros materiales (como fragmentos arquitectónicos y cerámicos), que se dispusieron en el “primer patio” o apeadero de la casa, conformando un verdadero patio arqueológico, al que denominaba su “museo”. La casa señorial de Villacevallos estaba construida junto a la antigua muralla de Córdoba, en el sector sureste de ésta, el barrio de la catedral, y junto al “Campo Santo de los Mártires”, situándose la entrada al fondo del callejón de Villacevallos, hoy de la Luna, y, aunque ha sido transformada totalmente en su distribución, sí tenemos un plano preciso de este patio e incluso de cómo estaban dispuestas en él las piezas arqueológicas, gracias a diversos documentos: unos, escritos por el propio Villacevallos (en 1739 y 1740); y otros, por el médico Antonio Capdevila (en 1760), que los envió a Valencia a la atención del gran estudioso ilustrado Gregorio Mayans. Por éstos sabemos sólo la exacta colocación de las piezas en los frentes norte y sur, ya que se han perdido los dibujos de los frentes este y oeste.

El “museo” Villacevallos continuaba la ya vieja tradición de los patios arqueológicos, según el modelo generado en el Renacimiento italiano, con una cierta ordenación tipológica formal. A pesar de la importancia del lapidario no llegaba a ser un propio “museo epigráfico”, según el esquema consagrado por aquellas mismas fechas de mediados del siglo XVIII por Scipione Maffei en los pórticos de la Accademia Filarmonica de Verona, en el que sólo las inscripciones eran el objeto único de colección y, aunque unas aparecían empotradas en los muros y otras simplemente apoyadas sobre el suelo –como también ocurre en el

“museo” Villacevallos–, ya se ordenaban en función del carácter y clase de los epígrafes. En efecto, la simetría de las formas de los soportes es la regla básica para la disposición “museográfica” de las piezas más importantes del lapidario, como deja claro en el propio título del documento antes citado (*Acomodamiento y adorno simétrico...*) y en alguna referencia



Restitución ideal del "museo" Villacevallos. Paredes norte y oeste



Restitución ideal del "museo" Villacevallos. Paredes sur y este

Llegó a tener aproximadamente unas 6.000 monedas y medallas, sobre todo antiguas y, en menor grado, medievales y modernas, entre las que destacaban las series de monedas antiguas de cecas hispanas

epistolar, cuando dice de las inscripciones que: "...unas, de crecida mole, persisten resaltadas y antepuestas a la circunvalación de sus paredes; y las otras, menores, embebidas en ellas, como engaste propio, giran en alternativos maridajes con el no desagradable simétrico adorno de su colocación"<sup>11</sup>.

La simetría y la disposición heráldica de las piezas epigráficas se destaca con ciertas esculturas, figuras o bustos, que complementan las ordenaciones de piezas. Ello se destaca, sobre todo, en la cara septentrional, que es la principal del patio, mediatizada por la presencia de los dos arcos, que abren a un pórtico norte, y de dos balcones; pero también en el frente meridional. Así, en la cara norte, la escultura del thoracato de Montoro se ha colocado por delante de la columna del centro, sobre un monumento epigráfico cilíndrico, mientras que a ambos lados se suceden sendas acumulaciones de tres monumentos epigráficos de mayor a menor tamaño (altar o pedestal + bloque o placa + placa de menor tamaño), simplemente apoyados sobre la pared. En la parte sur sobresalen tres composiciones que siguen una estructura similar y asimismo sólo se arriman o apoyan sobre la pared: gran bloque cuadrangular (altar o pedestal) + pieza cilíndrica + pequeño bloque cuadrangular + cabeza, aunque en el centro el busto masculino apoya directamente sobre la pieza cilíndrica. Alguno de los espacios libres de la pared ha permitido además que se empotren ciertas placas, a diferentes alturas, siguiendo un modelo bien conocido de embutir pequeñas piezas arqueológicas o fragmentos en los paramentos. En contraposición, en las paredes este y oeste es predomi-

nante ese último criterio y se suceden sobre las dos paredes (especialmente en la occidental) las placas embutidas en la pared, más o menos a similar altura, junto a algunas otras –los bloques epigráficos mayores– simplemente apoyados o colocados sobre la pared y, a veces, coronados por estatuas; además, existe un mayor criterio acumulativo de piezas, sin que la escultura ocupe una disposición heráldica o simétrica, mientras que su colocación viene condicionada tanto por sus propias características, como por la forma de disponer los monumentos epigráficos. De los dibujos de Capdevila elaborados en 1760 se observa que el frente norte ha permanecido inalterado (justificado por su valor simbólico), mientras que en el meridional se han producido algunas variaciones, como fruto de nuevas incorporaciones, sobre todo de nuevas placas epigráficas que se han embutido en la pared. Sin embargo, la mayor parte de las nuevas piezas añadidas en aquellos veinte años fueron colocadas bajo el pórtico septentrional del patio, del que asimismo poseemos el dibujo de Capdevila, y donde se reconocen las típicas placas embutidas en la pared en la zona alta, junto a los soportes epigráficos mayores en la baja, simplemente dispuestos junto a la pared sobre una especie de poyete y algunas esculturas.

### VALORACIÓN DE LA COLECCIÓN Y DEL CONTEXTO COLECCIONISTA DE LA ÉPOCA EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL

La valoración que podemos hacer de este "museo" lapidario y escultórico es excepcional desde una perspectiva del coleccionismo arqueológico de la anticuaría ilustrada a nivel provincial

## Este "museo" lapidario y escultórico sobresale tanto por su abundancia como por su especialización en el mundo arqueológico, especialmente de materiales de época romana

durante los dos cuartos centrales del XVIII español<sup>12</sup>. En ese contexto sobresale la "colección Villacevallos" y especialmente la parte referida a inscripciones y esculturas, ya que las colecciones de monedas eran más habituales en aquel ámbito. En efecto, sobresale tanto por su abundancia como por su especialización en el mundo arqueológico, especialmente de materiales de época romana. Es cierto que en el lapidario se incluyen algunos epígrafes medievales (mozárabes e islámicos) y modernos, pero sobresale la parte epigráfica romana, como fruto de la riqueza epigráfica de los territorios de esta parte de la Bética, especialmente de *Corduba*.

Además, es destacable el valor que se da a los materiales escultóricos, entre los que sobresalen obras de gran formato, más o menos completas, que están presentes desde un primer momento: una estatua de emperador con vestimenta militar de Montoro entró en su poder en 1734 y, hasta 1740, obtuvo la serie mejor de esculturas, destacando los retratos. Las colecciones de eruditos habían incluido de forma tradicional, junto a las monedas, algunos epígrafes y pequeñas piezas

## Esa especialización en las antigüedades de origen local y la abundancia y calidad de éstas, así como la colocación para su exposición pública, le dan su signo peculiar, que hace que lo debamos considerar un propio "museo" arqueológico

arqueológicas, entre las cuales podían aparecer algunas esculturas de metal o mármol, pero generalmente eran piezas de pequeño formato y se situaban en un marco de coleccionismo más ecléctico, que incluía materiales de los ámbitos denominados *naturalia* y *artificialia*, cuyo modelo más perfecto fue el Museo Kircheriano<sup>13</sup>, pero en la de Villacevallos no parece que hubiera tales elementos, o al menos la documentación manuscrita no lo recoge. Tampoco es completamente inusual ese especial interés por la escultura, junto al coleccionismo de las monedas y epígrafes, en los ambientes eruditos de Andalucía occidental. Como precedente podríamos citar, en los primeros decenios del XVII, la colección del erudito y poeta sevillano Rodrigo Caro, que poseía algunas inscripciones y esculturas romanas, pero en un número y formato menores y como fuente directa de la inspiración del pasado clásico<sup>14</sup>. Más cercana es quizás otra importante colección arqueológica sevillana, también de ese siglo XVII, que fue realizada en los cuartos centrales de la centuria, en la localidad de Lora de Estepa, por

Juan de Córdoba y Centurión, hijo natural del marqués de Estepa y político destacado de la administración de los Austrias menores. En ella convivieron esculturas de gran formato e inscripciones romanas, si bien esculturas e inscripciones estaban colocadas en dos estancias diferentes de su casa-palacio estepeña<sup>15</sup>. Además, estaba ya en abandono en el siglo XVIII y no tenemos constancia siquiera de que Villacevallos llegara a conocerla directamente, ya que nunca lo menciona en sus notas.

Como hemos dicho, la valoración del "museo" Villacevallos debe hacerse en su justo contexto. Evidentemente, en el capítulo escultórico no es comparable a colecciones nobiliarias, que, siguiendo la moda italiana, se forman ahora en España, como por ejemplo las frecuentemente citadas del cardenal Antonio Despuig en Palma de Mallorca, con esculturas de sus excavaciones en la italiana localidad de Ariccia; y la del embajador José Nicolás de Azara, asimismo formada con esculturas obtenidas en Italia, especialmente en sus excavaciones de Roma y Tívoli. Este tipo de coleccionismo, tanto de la aristocracia civil como eclesiástica, seguía una línea constatada en España en los dos siglos anteriores de la edad moderna, aunque sin la profusión que en otros países europeos –no sólo Italia–, que tenía en la colección sevillana de la "casa de Pilatos" un perfecto paradigma<sup>16</sup>. La colección de P. L. de Villacevallos es excepcional –como se dijo– dentro del ambiente de las colecciones de eruditos locales en España y Andalucía durante el siglo XVIII. Esa especialización en las antigüedades de origen local y la abundancia (cerca de cien inscripciones y más de

veinte esculturas) y la calidad de éstas, así como la colocación para su exposición pública, le dan su signo peculiar, que hace que la debamos considerar un propio "museo" arqueológico. Además, sobresale por el momento en que se realiza, puesto que la colección aparece perfectamente concretada ya en el segundo cuarto del XVIII, antes de que otras experiencias documentadas en los ámbitos de Andalucía occidental se desarrollen durante la segunda mitad de la centuria, aunque éstas incorporan nuevos parámetros que podemos considerar como más modernos, en línea con los renovados ideales de la monarquía y la ilustración borbónica durante el reinado de Carlos III.

A Pedro Leonardo de Villacevallos le tocó vivir otros momentos. Nacido en los últimos años del reinado de Carlos II, en el ocaso de los Austrias españoles, en su infancia asiste a la guerra de la Sucesión, aunque su período de vida más fecundo coincide con los reinados de Felipe V (1701-1746) y de Fernando VI (1746-1759). Bajo el primero se crearon las primeras instituciones culturales borbónicas: en 1711, la Real Librería, con un Gabinete de Antigüedades y Monedas como exponente del coleccionismo regio; y, especialmente, en 1738 la Real Academia de la Historia, la principal institución española en el ámbito histórico y anticuario del siglo<sup>17</sup>. Bajo el reinado del segundo se iniciaron importantes iniciativas que afectaron a ese ámbito, como el proyecto de recuperación documental dirigido por el padre Burriel, en el marco de los intereses regalistas, pero que significó la revisión de los grandes archivos nacionales y provinciales; o el inicio de los "viajes arqueológicos", con el

del malagueño marqués de Valdeflores, que le encarga la Academia de la Historia en 1752, aunque posteriormente se frustró tras la caída en desgracia de su valedor en la corte, el marqués de la Ensenada. Todavía asistió en la última fase de su vida al reinado de Carlos III (1759-1788), venido desde Italia para suceder a su hermano, y aunque durante su reinado se promocionan otros proyectos y se llevan a cabo excavaciones en lugares como Segóbriga, Sagunto, Itálica, Cástulo, Mérida, etc., no hay nada comparable a las promocionadas por el rey Carlos en Herculano y Pompeya<sup>18</sup>. En el campo del coleccionismo arqueológico también se producen cambios durante la segunda mitad de la centuria, que traen como consecuencia una revalorización del coleccionismo de las esculturas clásicas, en línea con la llegada de los nuevos ideales estéticos que las teorías winckelmannianas iban imponiendo en Europa, y que llegaron a España, sobre todo, bajo la influencia de artistas como Antonio Rafael Mengs y de la labor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

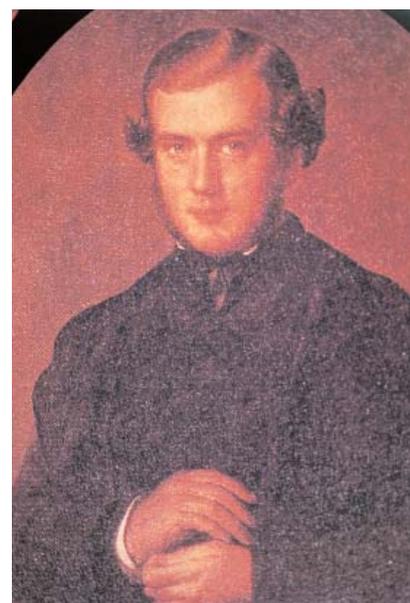
El ya citado Francisco de Bruna (1719-1807), de una generación posterior, es buen exponente de esos cambios que se producían de forma paulatina también en Andalucía occidental<sup>19</sup>. Los nuevos aires quedan en evidencia en el apoyo que realiza, por ejemplo, a la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla (1771), desde la que intentó introducir la nueva estética artística en la ciudad, incluso costeando copias, para su aprendizaje, de algunos de los vaciados de esculturas clásicas que había enviado Mengs desde Italia a Carlos III, para lo que vino a la

ciudad el propio vaciador de la Academia de San Fernando, el italiano José Pagniucci. Ese nuevo gusto artístico por la plástica antigua también queda evidenciado por la destacada presencia que, junto a aquellos vaciados, tuvieron las esculturas romanas en la colección que conformó en el Alcázar sevillano, en la llamada “sala de esculturas e inscripciones de la Bética”, especialmente esculturas italicenses, pero no sólo<sup>20</sup>. Básicamente, ésta ocupaba el “salón gótico”, junto a una importante serie de epígrafes y algunos elementos arquitectónicos, mientras que en la galería cubierta abierta al patio se colocaron los restos de la antigua colección de Juan Centurión, traídos desde Lora de Estepa; y, finalmente, las pinturas ocupaban el “salón bajo”. Aquella “sala” podía asemejarse algo al “museo” de Villacevallos, pero, aparte de no saber la exacta disposición de las piezas y la combinación de esculturas y epígrafes, y del hecho de que no se dispuso en un patio sino en un salón, concurrían otros objetivos didácticos en relación con la enseñanza artística de la Escuela y un gusto estético alejados de los planteamientos más eruditos y tradicionales de Pedro Leonardo de Villacevallos<sup>21</sup>.

Enfermo los últimos años de su vida, la muerte de Villacevallos en 1774 significó en cierto modo el final de su “museo”, o al menos del proceso de acrecentamiento que había tenido durante toda su vida, debido al desinterés de su heredero, Rafael María, por estos temas. Sus afanes coleccionistas, aquellos que habían sido alentados por su vocacional interés anticuario y erudito, que le hicieron destacar intelectualmente de la mayor parte de sus conciudadanos

en la Córdoba del XVIII, no tuvieron pues una digna continuación, aunque las leyes de mayorazgo hicieron que continuara íntegra la mayor parte del “museo”. Como ya hemos dicho, F. Pérez Bayer llegó a visitarlo en 1782 y describe ampliamente los epígrafes en su *Diario*, puesto que ése era el principal interés de su viaje literario; pero A. Ponz no lo cita en su *Viage de España*. Sí lo mencionará en una brevísima referencia otro ilustrado viajero de fines de la centuria, Leandro Fernández de Moratín, quien a la vuelta de su viaje a Italia, a su paso por Córdoba, comentó de su hijo Rafael María: “...posee un numeroso monetario que le dejó su padre, pero, como no heredó su gusto ni su inteligencia, hartó hará si lo conserva en su poder como está, hasta que pase a manos más dignas”<sup>22</sup>.

### VICISITUDES DE LA COLECCIÓN EN LOS SIGLOS XIX Y XX. TRASLADO A MÁLAGA



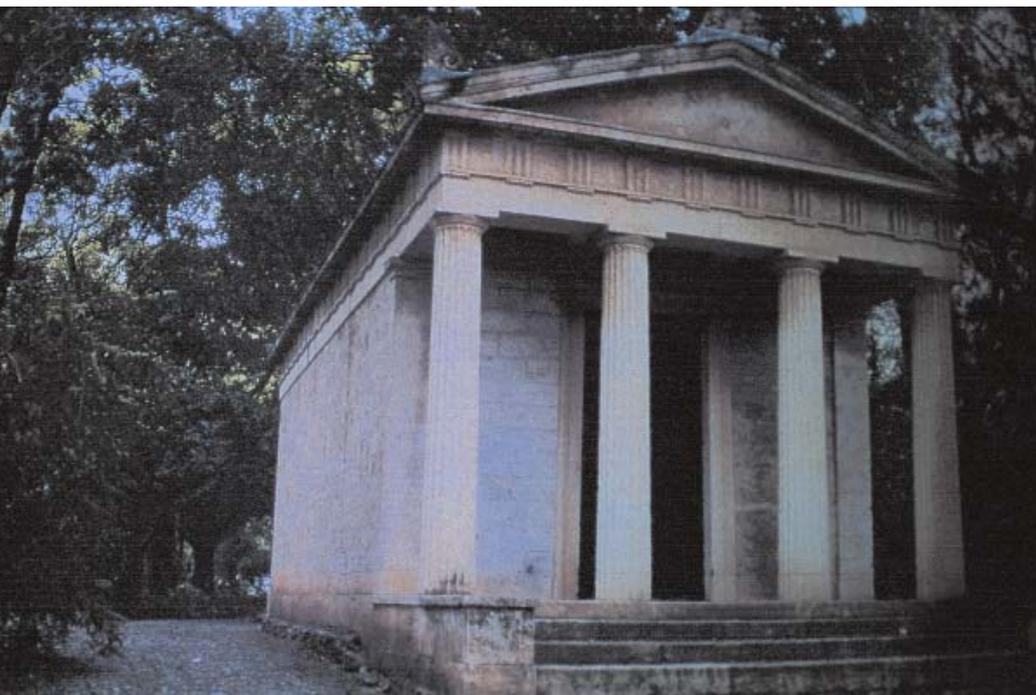
Retrato de Jorge Loring, marqués de Casa-Loring (1822-1900)

Su "museo" quedó, en efecto, como una reliquia del pasado, pero progresivamente olvidado y arruinado en el nuevo siglo XIX, hasta que las "manos más dignas" del prócer malagueño Jorge Loring moldearon un nuevo capítulo en su historia incorporando sus restos al llamado "museo Loringiano"<sup>23</sup>. Las leyes desamortizadoras de la primera mitad del siglo XIX y los avatares familiares pusieron en ruina la antigua colección cordobesa a lo largo de aquella centuria. La colección de monedas había sido vendida y cuando en enero de 1861 el epigrafista alemán Emil Hübner visita la colección para la elaboración del *CIL* II dice de las inscripciones de Villacevallos que: "...en su casa, que aún existe al presente, y a la que en otro tiempo solían llamar *el Museo*, había reunido más de sesenta inscrip-

ciones... de las que hoy por incuria o avidez de sus sucesores han desaparecido unas veinte, quedando sobre poco más o menos una cuarentena, sin contar los miliarios"<sup>24</sup>. La situación siguió empeorando, como nos recuerda Manuel Rodríguez de Berlanga al relatar el momento en que su cuñado, el marqués Jorge Loring, fue a Córdoba para llevar a cabo su compra: "...vendida la casa solariega de don Pedro Leonardo, quiso el marqués de Casa-Loring hacia el 1895 indagar qué se había hecho de su Museo, encontró amontonados en un almacén los objetos, de que se había compuesto, arrancados de los muros de los anchos patios de la antigua morada, donde el ilustrado colector los hizo empotrar afanoso"<sup>25</sup>.

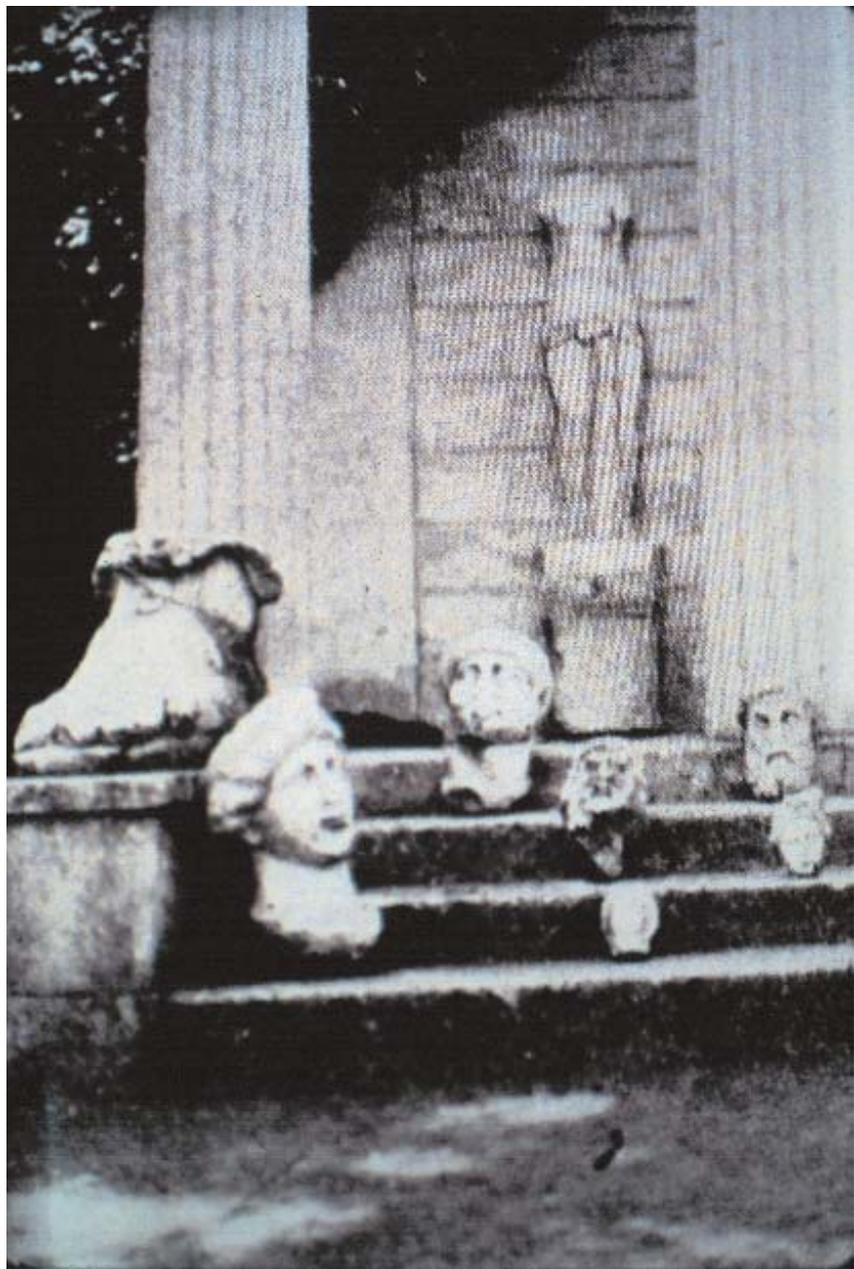
Jorge Loring Oyarzábal (1822-1900), que será nombrado marqués de

Casa-Loring, era un destacado hombre de negocios de la próspera ciudad de Málaga, en la segunda mitad del siglo XIX. Junto a su mujer, Amalia Heredia Livermore (1830-1902), una de las hijas del asimismo rico empresario Manuel Agustín Heredia, había comenzado a formar una importante colección arqueológica, desde que en 1851 adquirieran varias tablas de bronce con parte de las leyes municipales de las ciudades romanas de *Malaca* y *Salpensa*, aparecidas en Málaga. El museo se enriqueció paulatinamente con materiales arqueológicos de la propia Málaga y de otras localidades, especialmente de Cártama, la antigua *Cartima*; precisamente la adquisición de un mosaico cartimitano con la representación de los trabajos de Hércules fue el motivo principal para la construcción de un precioso templete en orden dórico. A ese marco fueron trasladados definitivamente en 1896 los restos de la colección Villacevallos, que conoció un año antes Jorge Loring, para engrandecer su "museo" malacitano, superando los vanos intentos de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Córdoba para adquirirlos a su vez para el museo arqueológico de Córdoba. Colocados en la portada del citado templete y en la explanada por delante de éste, diversas fotografías de la época nos



Fotografía actual del templete dórico de la finca de "La Concepción" (Málaga), donde se ubicaba el llamado "museo Loringiano" en la segunda mitad del siglo XIX

ilustran de la colocación de las nuevas piezas adquiridas, que enriquecían enormemente aquella colección privada. Como recuerda ahora P. Rodríguez Oliva, la nueva presentación museográfica, bastante ecléctica, unía piezas colocadas en el interior y en el pórtico del templete con aquellas otras situadas entre la exuberante floresta, otro de los encantos más sobresalientes de la finca<sup>26</sup>, conformando una presentación arqueológica "pintoresca", según expresaba en 1907 Rodrigo Amador de los Ríos en el texto aún inédito del *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga*: "Los restos esculturales... se ofrecen al espectador pintorescamente repartidos en las florestas, destacando sus marmóreos contornos, desgastados y denegridos por la acción simultánea del tiempo y de la intemperie sobre las pomposas ramas de frondosas arboledas, que embellecen por todos lados aquel paraje encantador y hermoso"<sup>27</sup>. Poco tiempo disfrutaron los marqueses de aquel período de bonanza, ya que la muerte les sorprendió, al marido, en 1900, y a la esposa, en 1902. En 1911 la finca pasó de los herederos de Loring a poder de Rafael Echevarría y Amalia Echevarrieta; posteriormente, a Horacio Echevarrieta, que hacia 1930 hace trasladar el mosaico antes aludido y otra escultura más a Bilbao –donde permanecen–. Finalmente, el estado español adquirió a fines de los años 70 toda la colección (y con ella todas las piezas que habían sido trasladadas a Málaga en 1896), que se integró en los fondos del Museo Arqueológico de Málaga. Se ubicaba éste por aquellos años en los recintos de la Alcazaba y por ellos se



Detalle de una fotografía de fines del s. XIX donde se aprecian algunas de las esculturas de la antigua "colección Villacevallos" en el frente del templete dórico de la finca de "La Concepción" (Málaga), tras ser adquiridas por el marqués de Casa-Loring en 1896

dispersaron también las piezas villacevalloneas de menor formato, ya que las de mayores dimensiones debieron quedarse en la finca de La Concepción, junto a las otras de similares características de la colección Loring. En 1990 el Ayuntamiento de Málaga adquirió la finca, gestionada ahora como jardín botánico-histórico por el patronato botánico municipal, y todavía se

pueden admirar algunas de las piezas de la antigua colección en el actual recorrido del jardín, habiéndose restaurado también el templete dórico. Los graves problemas del Museo de Málaga desde hace algunos años ofrecen hoy la paradoja de que la mayor parte de las piezas de la "colección Villacevallos" se encuentran almacenadas a la espera de su próxima exposición, aunque aún podemos reconocer un altar circular consagrado a Augusto que formó parte de aquella

colección y aún permanece en la subida a la Alcazaba<sup>28</sup>. Separados definitivamente del solar patrio de su primer colector, estos preciosos materiales arqueológicos encontraron un nuevo marco donde florecer, junto a las diversas y exóticas plantas del jardín de La Concepción. Pero en el fondo, fueron los desvelos de Pedro Leonardo de Villacevallos los que permitieron la conservación de muchas de aquellas piezas, que en caso contrario, sin duda, hubieran sido irremisiblemente perdidas. ■

Un detalle de los frondosos jardines de la finca de "La Concepción", creados por los Loring, según Cañizo y Lasso de la Vega (2001)



Altar consagrado a Augusto, de Córdoba, de la antigua "colección Villacevallos", hoy expuesto todavía en uno de los rincones de la subida a la Alcazaba de Málaga



## Notas

1. Cfr., BELTRÁN, J.: "La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII-XVIII)", *El coleccionismo de escultura clásica en España (El Prado, 2001). Actas del Simposio*, Madrid, Museo del Prado, 2001, pp. 143-171. Para el siglo XIX, LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R.: "El desarrollo de los museos arqueológicos en Andalucía durante el siglo XIX", *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX (I Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica)* (BELÉN, M., BELTRÁN, J., eds.) (= *Spal Monografías III*), Sevilla, Universidad, 2002, pp. 157-178.
2. Actividades del Grupo de Investigación del PAI "Historiografía y patrimonio andaluz" (HUM 403). Vid. BELTRÁN, J., LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.: *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga-Madrid, Universidad de Málaga y Real Academia de la Historia, 2003.
3. LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R.: "El largo camino de una colección. La lenta gestación de un museo", en *Itálica en el Museo Arqueológico de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995, pp. 11-25.
4. CANO, I.: "Ver para aprender. La primera galería pública de Sevilla en el Alcázar (1770-1807). Aires ilustrados en Sevilla", *mus-A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*, I, 1, febrero, 2003, pp. 25-31
5. RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Catálogo biográfico de escritores de Córdoba*, Córdoba, 1921-1922, p. 703.
6. Hay sendas copias en la Biblioteca Nacional (ms. 5533, fols. 1-336) y Real Academia de la Historia de Madrid (ms. 9/5770, 2) y otros dos en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (mss. 59-6-7, fols. 82-137, y 60-1-15, fols. 160-199).
7. En la Biblioteca "Serrano Morales" del Ayuntamiento de Valencia: cartas de G. Mayans, ref. 6807.
8. BELTRÁN, J.: "El estamento eclesiástico en la historia de la Arqueología española del Antiguo Régimen (siglos XVI-XVIII)", en *El clero y la arqueología española (II Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica)* (BELTRÁN, J., BELÉN, M., eds.) (= *Spal Monografías IV*), Sevilla, Universidad, 2003, pp. 11-31.
9. Cfr. BELTRÁN, J.: "Entre la erudición y el coleccionismo: anticuarios andaluces de los siglos XVI al XVIII", *La antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía* (BELTRÁN, J., GASCÓ, F., eds.), Sevilla, 1993, pp. 105 ss.
10. Vid. los manuscritos de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (ms. 60-1-15, fols. 90-158), Real Biblioteca de Madrid (ms. II/1447), Real Academia de la Historia (GN 1779/1 (2), leg. 18, n. 19 de 1779) y Biblioteca Nacional (ms. 12934, de 1853).
11. Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, ms. 60-1-15, fol. 91.
12. La ausencia de esa perspectiva explica la mordaz crítica que Francisco Pérez Bayer apunta en su Diario del *Viaje de Andalucía y Portugal*, cuando visita Córdoba en 1782, muerto ya Villacevallos, al decir que en ella había "...como sucede en estas colecciones, bueno, mediano y vulgar, y de esto más que de lo primero y segundo..." (PÉREZ BAYER, F.: *Viajes literarios*, Valencia, Diputación, 1998, p. 299).
13. Vid., LO SARDO, E.: *Athanasius Kircher. II Museo del Mondo*, Roma, Di Luca, 2001, con reseña de LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., en *mus-A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*, I, 1, febrero, 2003, pp. 97-101.
14. Vid., BELTRÁN, J.: "Caro, Rodrigo", *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, e.p.
15. Vid., BALLESTEROS, J. R.: *La antigüedad barroca. Libros, inscripciones y disparates en el entorno del III marqués de Estepa*, Sevilla, Diputación y Ayto. de Estepa, 2002, pp. 161 ss.
16. TRUNK, M.: *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Madrider Beiträge 28, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2002.
17. ALMAGRO-GORBEA, M., MAIER ALLENDE, J.: "La Real Academia de la Historia y la Arqueología española en el siglo XVIII", en *Illuminismo e Illustración. Le antichità e i suoi protagonisti tra Spagna e Italia nel XVIII secolo* (BELTRÁN, J., CACCIOTTI, B., DUPRÉ, X., PALMA, B., eds.), Bibliotheca Italica 27, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 1-28.
18. MORA, G.: *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Anejos de AEspA XVIII, Madrid, CSIC, 1998. Cfr., además, BELTRÁN, J.: "La antigüedad romana como referente para la erudición española del siglo XVIII", *Illuminismo e Illustración...* (cit.), pp. 47-64.
19. ROMERO MURUBE, J.: *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965. También tuvo una colección ecléctica en su gabinete personal, referida por Pérez Bayer (*op. cit.*, p. 495) como "...mil otras curiosidades, producciones de naturaleza, camafeos, una pieza revestida con adornos chinoscos, mesas, sillas, pinturas, etc."; cfr. BELTRÁN, J.: "La escultura clásica..." (cit.), esp. pp. 162 ss.
20. Cfr., CANO, I.: *op. cit.*, esp. p. 30, nota 24.
21. Otras colecciones con piezas arqueológicas que -algo más avanzado el siglo XVIII- se crean en Andalucía occidental y son dignas de mención serán las de Guillermo de Tyrry, marqués de La Cañada (1726-1779), en el Puerto de Santa María, o la de Pedro Alonso O'Crouley (nacido en 1740), en Cádiz; vid., BELTRÁN, J.: *op. cit.*, pp. 156-158.
22. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L.: *Viaje a Italia*, ed. Madrid, 1988, p. 645.
23. RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M.: *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga-Bruxelles, Arturo Gilabert, 1903; y el estudio introductorio de RODRÍGUEZ OLIVA, P. en la reedición de esa obra en Málaga, Universidad, 1995 (pp. 7-32).
24. *CIL* II, p. 308; RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M.: *op. cit.*, pp. 155 s.
25. *Ibid.*, p. 151.
26. Vid. CAÑIZO, J. A., LASSO DE LA VEGA, B.: *Jardín Botánico-Histórico. La Concepción. Historia e itinerario*, Málaga, Ayuntamiento, 2001.
27. Ese catálogo inédito se conserva en el Instituto de Historia del Arte del CSIC, en Madrid.
28. Se trata de la inscripción *CIL* II<sup>2</sup> 7, 253.

## LA COLECCIÓN PICTÓRICA MORENO VILLA DEL MUSEO DE MÁLAGA

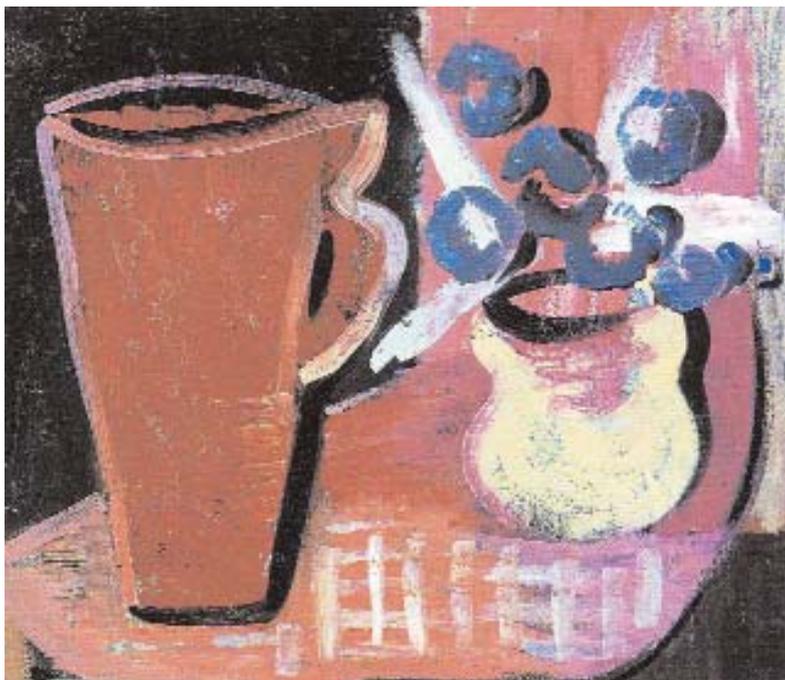
Rafael Valentín López

Departamento de Historia del Arte – Universidad de Málaga

**E**n su libro de memorias, José Moreno Villa recordaba a propósito de la noche en la que fue trasladado de Madrid a Valencia por el Quinto Regimiento:

“Pasé la noche intranquilo, comprendiendo que la salida podía ser definitiva. ¿Qué sería de todo lo acumulado en aquel cuarto durante 20 años de trabajo? ¿Qué cosas me llevaría conmigo? Todas eran preciosas para mí. "No sacaré nada; puede ser que dentro de unos días volvamos todos", pensé para engañarme.”<sup>1</sup>

José Moreno Villa (Málaga, 1887-México, 1955) acertaba en su autobiografía sobre el engaño que se impuso cuando iniciaba los pasos hacia un exilio mexicano del que nunca volvería. Lo que no podía imaginar era el destino y peripecias de algunas de las pertenencias que dejaba en "aquel cuarto" de la madrileña Residencia de Estudiantes. Sobre todo el de los cuadros que pintara entre 1924 y 1936 y que en la actualidad conforman una de las colecciones más interesantes del Museo de Málaga.



[1a]. José Moreno Villa  
*Jarra y florero*, c. 1927  
Museo de Málaga

### UNA OBRA FRUTO DE LO NUEVO, VIVO Y ACTUANTE

Los "oficios" de poeta, ensayista, crítico de arte e historiador, que había desempeñado Moreno Villa hasta 1924, se incrementaron desde mediados de ese año por su labor pictórica en pos de lo nuevo y renovador, tornando para ello las posturas y opiniones refractarias que

¿Qué sería de todo lo acumulado en aquel cuarto durante 20 años de trabajo? ¿Qué cosas me llevaría conmigo? Todas eran preciosas para mí. "No sacaré nada; puede ser que dentro de unos días volvamos todos"

hasta aquel momento había vertido en sus críticas y escritos sobre los nuevos movimientos artísticos europeos. El cambio fue paulatino, y pasó Moreno Villa del total escepticismo a una neta militancia dentro de las filas de las vanguardias y lo moderno, o como él mismo dijera, "lo nuevo".

Varios fueron los factores del cambio en Moreno Villa. El ya artista quedó preñado del espíritu de lo nuevo que rondaba por los cenáculos madrileños de la Residencia de Estudiantes, ayudado por la estela que abriera en 1922 el aterrizaje madrileño de Salvador Dalí, y por nombres como Lorca, Buñuel, Boreas o Barradas; se involucró en las tertulias de cafés de auténtico pedigrí vanguardista; caminó entre los espíritus "vivos y actuantes" del cambio artístico internacional en el París que visitó en más de una ocasión; y rejuveneció de la mano del renacimiento adolescente que el amor de una jovencísima mujer norteamericana (a la que llamó poéticamente Jacinta la pelirroja) le



[1b]. José Moreno Villa  
Composición del as de corazones  
1927-1931  
Museo de Málaga

proporcionó a los treinta y nueve años. Moreno Villa reencontró su perdida vocación pictórica para dar una lección de vanguardia que lo sacó de la generación novecentista del 14, a la que pertenecía por derechos intelectuales y cronológicos, para injertarle en la órbita de *lo nuevo*, encarnada por el grupo de la Generación del 27.

Nueva, viva y actuante fue la pintura en las palabras y en los cuadros de Moreno Villa, enarbolando en la definición conceptos de amplias y

polivalentes lecturas. Era nueva como labor, como postura crítica y como actitud vital del autor. Era viva por lo que suponía de libertad dentro del estancamiento del arte oficial español. Era actuante al intentar transformar el panorama estético reinante. Iba así más allá de lo que los concretos ríos de la vanguardia implicaban. No obstante, las obras de Moreno Villa se amoldaron –más o menos cómoda y afortunadamente– a etiquetas concretas como las de pintura cubista o postcubista, surrealismo, retorno al orden o figuración lírica.



[2]. José Moreno Villa  
*Figura asaetada*  
San Sebastián, 1932  
Museo de Málaga

**Nueva, viva y actuante fue la pintura en las palabras y en los cuadros de Moreno Villa, enarbolando en la definición conceptos de amplias y polivalentes lecturas**

## **HISTORIA Y SIGNIFICACIÓN DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE MÁLAGA**

Retomando las palabras iniciales de Moreno Villa, podemos abusar de lo escrito por nuestro autor y poner un buen punto de partida a la historia de la colección de pinturas que de él se tutelan en el museo malagueño:

“El día 28 de noviembre leí en el "A.B.C." que el Ministerio de Instrucción Pública sacaría de Madrid a los intelectuales. Hablé por teléfono a Navarro Tomás y me dijo que me comunicase con Sánchez Arcas. Éste se sorprendió de que yo siguiese en Madrid y me dijo que preparase un pequeño equipaje y estuviese listo para salir a la mañana siguiente.”<sup>2</sup>

Con la salida de Madrid, el 29 de noviembre de 1936, de José Moreno Villa, acompañado de amigos y conocidos, como Miguel Prados (psiquiatra y hermano de su amigo malagueño Emilio Prados), el poeta Antonio Machado, los pintores López Mezquita y Gutiérrez Solana, escultores como Victorio Macho o críticos como Juan de la Encina, empieza la azarosa trayectoria de los cuadros que dejó en su cuarto de la Residencia de Estudiantes. Quedaron los cuadros y demás pertenencias solos en el cuarto, mientras Moreno Villa marchaba junto a sus compañeros hacia la localidad de Tarancón, en el interior de un camión escoltado por milicianos comunistas del Quinto Regimiento. Al día siguiente llegó a Valencia, donde permaneció hasta que el día 3 de febrero de 1937 tomó un avión con destino a Francia, y desde allí, un barco que le llevó al México donde residió hasta que su vida tocó a su fin. En los veintinueve años que transcurrieron desde su salida de Madrid hasta su muerte nunca más volvió a ver los cuadros y demás pertenencias que allí quedaron.

Tras la salida de Moreno Villa, las obras hubieron de permanecer tal y como él las dejó, hasta que al final de la lucha fratricida la Residencia de Estudiantes y la Institución Libre de Enseñanza –a la cual estaba ligada– fueron clausuradas por el nuevo régimen, pasando los bienes incautados en dichas instituciones a ser almacenados en el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Los cuadros permanecieron ignorados hasta que D. Diego Angulo Íñiguez fue nombrado director de dicho instituto, quien, sabedor de la importancia de los mismos, creyó oportuno

enviarlos a un lugar donde tan destacado conjunto fuera conservado y considerado verdaderamente como se merecía, de cara a su estudio y difusión. Para ello qué mejor sitio que el más significativo museo de la ciudad que vio nacer a su autor. El museo se denominaba por aquellas fechas Museo Provincial de Bellas Artes y tenía su sede en el Palacio de Buenavista; hoy se llama Museo de Málaga, a secas, y está ubicado en cajas y paneles en los altos del malagueño Palacio de la Aduana, a la espera de un lugar digno donde volver a mostrar sus obras al público.

**En los veintinueve años que transcurrieron desde su salida de Madrid hasta su muerte nunca más volvió a ver los cuadros y demás pertenencias que allí quedaron**



[3]. José Moreno Villa  
*Figuras en el bosque*  
 1929  
 Museo de Málaga

Las obras de Moreno Villa llegaron al Museo de Málaga en 1962, según consta en los archivos del museo, recibíendolas su director, D. Manuel Casamar, quien siempre las conservó en perfecto estado. No se realizó ningún tipo de exposición o estudio de las mismas en aquel momento, permaneciendo los cuadros almacenados en los sótanos del Palacio de Buenavista hasta 1974. En esa fecha llegó a la dirección del museo D. Rafael Puertas Tricas. Fue entonces cuando se procedería a catalogar las obras, enmarcarlas adecuadamente y mostrarlas en una pequeña antológica realizada en el año 1977. A partir de esta fecha algunas de las piezas pasarían a formar parte de las salas permanentes del museo, concretamente, en la Sala XIX se mostraron durante muchos años treinta y ocho óleos, mientras que el único dibujo de la colección se mostró en la Sala XV; dibujo, por cierto, del que desconocemos su procedencia y fecha de ingreso en el museo.

En 1974 la colección completa de obras de Moreno Villa se componía ya de las cincuenta piezas que hoy la conforman: cuarenta y nueve óleos y el dibujo anteriormente citado. Sus soportes varían entre el lienzo (36), la fibra de madera (11), el conglomerado (2) y el cartón (1), siendo el dibujo una tinta aguada sobre papel. De éstos, fueron cuarenta y ocho óleos, y quizás el dibujo<sup>3</sup>, los que conformaron el envío que D. Diego Ángulo realizó desde el Instituto Diego Velázquez, todos ellos anteriores a 1936. La obra restante, un óleo fechado en 1951<sup>4</sup>, fue una donación posterior del hijo del artista, D. José Moreno Nieto, cuya fecha concreta desconocemos. La colección

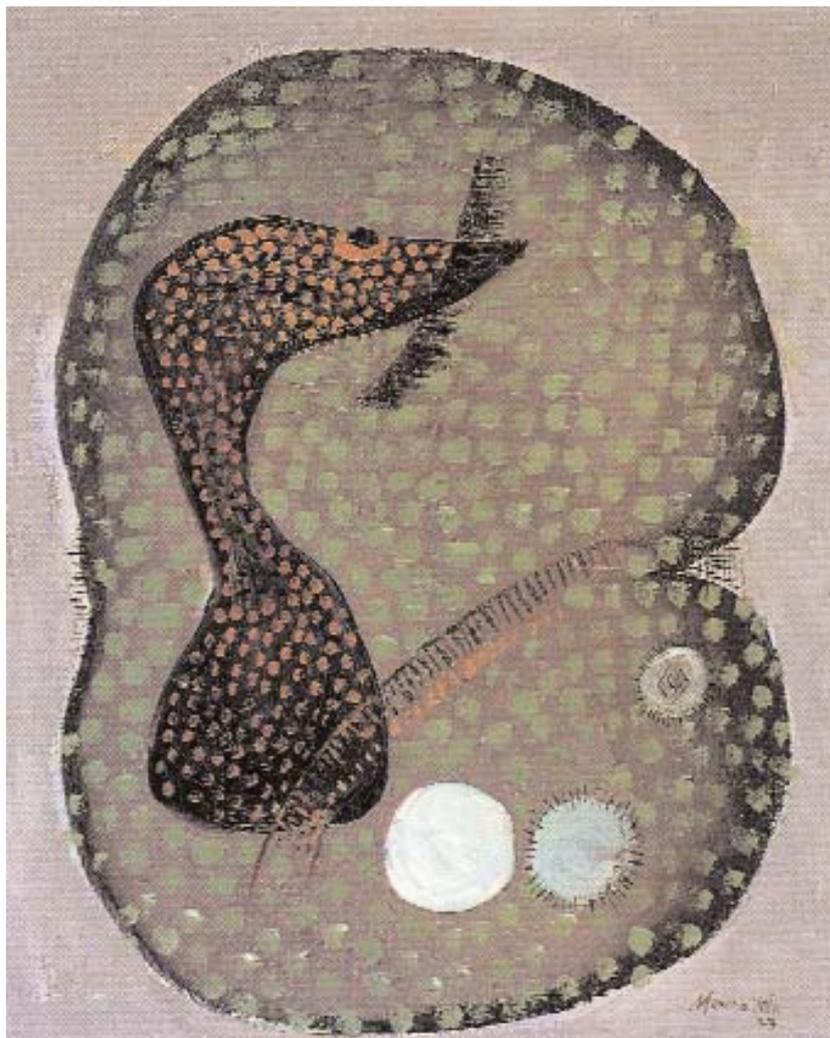
presenta una curiosa característica que hace que sólo se puedan ver a la vez un total de cuarenta y siete obras, consistente en el hecho de que Moreno Villa pintó cuatro de ellas por ambas caras<sup>5</sup>, de modo que no existe solución museográfica posible que las pueda mostrar a la vez de un modo satisfactorio, ya que además las realizó en todos los casos con orientaciones compositivas diferentes. Una de esas obras dobles<sup>6</sup> [1a y 1b] fue la que acompañó a otras siete en los sótanos del Palacio de Buenavista.

Las obras quedaron ubicadas en el museo según la disposición que acabamos de relatar, hasta que gracias a estudios fundamentales, como el publicado en 1985 por Eugenio Carmona con el título *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España. (1909-1936)*<sup>7</sup>, así como a la primera catalogación sistemática de la colección de obras de Moreno Villa en el Museo de Málaga, se dio pie a la realización de las primeras muestras antológicas del autor. Así, entre los meses de abril y julio de 1987 salieron un buen número de obras para conformar la que sería la primera gran antológica de la obra pictórica de José Moreno Villa, bajo el comisariado de Juan Pérez de Ayala, que se celebró en primera instancia en la Biblioteca Nacional de Madrid y después en el Centro Cultural Provincial de Málaga. A Madrid viajaron veintitrés obras, dando lugar a que seis de las obras guardadas en los sótanos del Palacio de Buenavista ocuparan algunos de los huecos dejados en la Sala XIX. Con esta exposición comenzaba la naturaleza viajera de muchas de las obras de la colección, que desde

**La colección presenta una curiosa característica que hace que sólo se puedan ver a la vez un total de cuarenta y siete obras, consistente en el hecho de que Moreno Villa pintó cuatro de ellas por ambas caras**

aquel año han figurado en numerosas exposiciones temporales que han ayudado a situar la obra plástica de José Moreno Villa en el lugar que se merece. Entre todas ellas podemos destacar la celebrada en México con motivo de un homenaje brindado al pintor en 1988, a la cual viajaron cuatro obras de la colección del museo<sup>8</sup>, siendo el destino más lejano que han tenido estas obras.

Tras la exposición homenaje en México las obras continuaron en las salas del Museo de Málaga hasta que en 1997 se clausuró la sede del Palacio de Buenavista, a causa del proyecto de instalación del Museo Picasso de Málaga en dicho inmueble. Como consecuencia, las obras se trasladaron a una sede provisional en el Palacio de la Aduana, donde en la actualidad permanecen mayoritariamente embaladas, a excepción de las pocas



[4]. José Moreno Villa  
*Figura con motivos peñiformes y circulares*  
 1927  
 Museo de Málaga

1924-1936. Se mostraron un total de ciento veintinueve obras, entre óleos y dibujos, y sigue siendo considerada hoy día como la aproximación más completa a la obra pictórica del vanguardista malagueño.

Estas grandes antológicas también nos han servido para valorar la importancia que las obras de la institución malagueña tienen dentro de la producción del autor, pues algunas de ellas, como por ejemplo las tituladas *Figura asaetada*. *San Sebastián*<sup>9</sup> [2] o *Interior con caballo*<sup>10</sup>, han estado en todas las antológicas que se han producido sobre el pintor, en Madrid, México y Málaga.

El pintor sólo fechó veinte de las cincuenta y una obras de la colección, y sólo a partir de 1927, quedando las obras anteriores a ese año, así como las no fechadas, en clara indefinición cronológica

que de un modo rotativo se muestran en la Sala de las Columnas. Este triste hecho posibilitó que por primera vez un total de cuarenta y dos obras de la colección salieran de las dependencias del museo para poder exponerse de modo simultáneo. Esta exposición se celebró entre abril y mayo de 1999 en las Salas de Exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga, bajo el comisariado de Eugenio Carmona y el patrocinio de Fundación Unicaja y de la Junta de Andalucía, tomando como título *José Moreno Villa pinturas y dibujos*.

Aparte de grandes antológicas, las obras de Moreno Villa del Museo de Málaga también han formado parte de importantes exposiciones colectivas que han servido para dar luz a aspectos poco conocidos del arte español del siglo XX. Podemos citar las tituladas *Pintura Fruta*. *La Figuración Lírica española. 1926-1932*<sup>11</sup> y *Tránsitos. Arte español antes y después de la Guerra Civil*<sup>12</sup>, las cuales son una pequeña muestra de la significación que las obras de esta colección han tenido y tienen dentro de la historia general de la modernidad plástica en España.



[5]. José Moreno Villa  
*Dualidades*, 1932  
Museo de Málaga

En la actualidad, la historia de esta colección se ha detenido temporalmente en los almacenes del Palacio de la Aduana de Málaga, donde su director, D. Rafael Puertas Tricas, y su conservadora, Amor Álvarez Rubiera, velan por su perfecta conservación y su máxima difusión, en espera de poder volver a exhibirlas en una sede fija.

### PROBLEMÁTICAS DE LA COLECCIÓN

Una gran colección de pinturas siempre tiene algún tipo de problema, y la de José Moreno Villa no se salva de ellos.

Los problemas principales siempre suelen estar relacionados con la

conservación; sin embargo, éstos no han sido el principal quebranto de sus custodios, dado el buen tratamiento que las obras han tenido a lo largo de todas sus peripecias. Sólo ha sido necesario "revisar" algunas de las obras, bajo el patrocinio de la Fundación Unicaja, con motivo de la antológica que tuvo lugar en Málaga en 1999, y siempre como consecuencia de los procedimientos técnicos empleados por el pintor que, falto de una formación académica adecuada, no preparó sus óleos para perdurar demasiado en el tiempo. Estas labores de restauración emprendidas en 1999 también sirvieron para revelar, mediante el radiografiado de varias piezas, algunos datos interesantes, como la reutilización de los lienzos y tablas por parte de Moreno Villa, demostrando en parte que Moreno Villa nunca planteó su arte pictórico con fines comerciales, sino como una afición en la cual plasmar su atención a lo nuevo, sus voliciones internas, etc.

La enmarcación de los lienzos, tablas, cartón y dibujo que conforman la colección fue otro de los problemas a solucionar de cara a poder presentar de un modo adecuado las obras al público. En un primer momento, en 1977, el director del museo, D. Rafael Puertas Tricas, las enmarcó con unos sencillos marcos blancos, para poder mostrarlas por primera vez en la pequeña antológica que ya hemos mencionado. Estos marcos se guardan aún hoy en los almacenes del museo y, como el propio director nos ha confirmado, nunca intentaron ser otra cosa que simples elementos provisionales, a la espera de otros verdaderamente adecuados y dignos.

Tras esta primera y provisional enmarcación, las obras hubieron de esperar veintidós años para que, al amparo de la gran exposición de 1999, y bajo el patrocinio de la Fundación Unicaja, se diseñaran ex profeso, de la mano de Diego Santos, sus actuales marcos de roble americano teñido y decapado, los cuales dan un verdadero realce estético a las magníficas obras de Moreno Villa.

## Las obras del Museo de Málaga muestran la casi totalidad de los periodos o etapas que la pintura de José Moreno Villa atravesó, desde un cubismo iniciático a las formulaciones más personales de las plásticas surreales

Los problemas restantes de la colección los ocasionó el propio Moreno Villa y han sido importantes de cara a la catalogación y al estudio de la obra. Problemas que son consecuencia directa de la ausencia total de títulos y la parcial, de fechas. El pintor sólo fechó veinte de las cincuenta y una obras de la colección, y sólo a partir de 1927, quedando las obras anteriores a ese

año, así como las no fechadas, en clara indefinición cronológica. La ausencia de cronología ha sido casi totalmente paliada gracias a los concienzudos y sistemáticos estudios de Eugenio Carmona, pero la ausencia de títulos es un problema aún no resuelto. En 1977 D. Rafael Puertas Tricas dispuso los primeros títulos de cara a la exposición de 1977, lo cual ha provocado que algunas obras hayan tenido a día de hoy hasta tres títulos diferentes, como sucede con las piezas cuyos números de registro del museo son 797 [3] y 1024: la 797 ha sido denominada a lo largo del tiempo *Escena rupestre* (1977, Rafael Puertas Tricas), *Figuras y ciervos* (1987, Juan Pérez de Ayala) y *Figuras en el bosque* (1999, Eugenio Carmona); y la 1024, *Tres figuras en un paisaje* (1977, Rafael Puertas Tricas), *Viéndolo pasar* (1987, Juan Pérez de Ayala) y *Figura femenina y metáfora de Fedro* (1999, Eugenio Carmona).

## TENDENCIAS, ESTILOS Y TEMÁTICAS DE LOS MORENO VILLA DEL MUSEO DE MÁLAGA

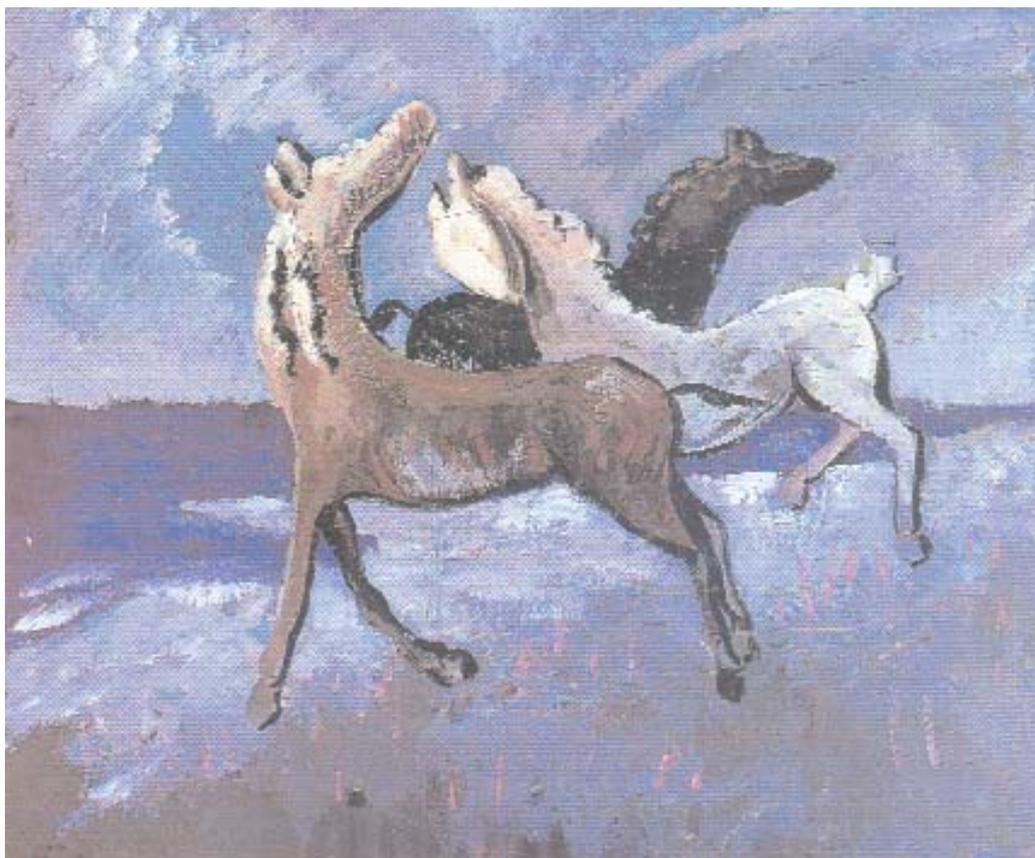
Partiendo de la premisa fundamental que subyace en el hecho de saber que sólo una obra de la colección es posterior a 1936, podemos afirmar que las obras del Museo de Málaga muestran la casi totalidad de los periodos o etapas que la pintura de José Moreno Villa atravesó, desde un cubismo iniciático a las formulaciones más personales de las plásticas surreales.

Obras como *Guitarra vertical*<sup>13</sup> (c. 1924), *Bodegón de la guitarra y la copa*<sup>14</sup> o *Composición del as de corazones*<sup>15</sup> (1927-1931), fechadas

**Moreno Villa nunca planteó su arte pictórico con fines comerciales, sino como una afición en la cual plasmar su atención a lo nuevo, sus voliciones internas, etc.**

aproximadamente entre 1924 y 1927, serán las que nos muestren los inicios plásticos de un Moreno Villa que descubrió la pintura bajo la fascinación del cubismo, tomado desde su perfil analítico. De este primer esbozo cubista pronto pasaría a soluciones de unión entre vanguardia y tradición, en las que la pintura pura y el neofigurativismo aparecen como fundamento principal de su poética en torno a 1927, lo cual es fácilmente visible en obras como *Bodegón de los limones*<sup>16</sup> (1929) o *Bodegón del huevo duro y las piñas*<sup>17</sup> (1928).

Un interés especial merece un grupo de obras fechadas entre los años 1927 y 1932, en las que la autonomía del color y los trazos introducen al pintor en soluciones que artistas como Bores, Viñes, Cossío o Peinado estaban ya ejecutando en París, como reflejo de una nueva tendencia preocupada por una autonomía pictórica unida a resonancias fuertemente impregnadas de poesía y lirismo. La experiencia, denominada por el propio Francisco Bores como "pintura fruta" y por otros como *figuración lírica*, tuvo en Moreno Villa y en el manchego



[6]. José Moreno Villa  
*Caballos*, c. 1932  
Museo de Málaga

Benjamín Palencia a sus más claros representantes peninsulares, y marca uno de los hitos más auténticamente españoles de la vanguardia internacional, el cual se representa en el Museo de Málaga en obras como *Figuras en el bosque*<sup>18</sup> (1929) o *Figuras y cisnes*<sup>19</sup> (1929).

Las soluciones de cariz surrealista que desde el año 1924 habían empezado a inundar todo el arte internacional, implícitas ya en algunos aspectos de las obras adscritas a la figuración lírica, se dejan sentir en la obra del artista desde 1927, como en *Figura con motivos peñiformes y circulares*<sup>20</sup> (1927) [4], y a partir del año 1930 prácticamente no las abandonará. Planteado esto, Moreno Villa se acercó al surrealismo desde

vertientes que rozaron lo abstracto, como podemos ver en *Composición*<sup>21</sup>; desde las petrificaciones propias del Picasso de Dinard o de la estética vallecana de Palencia o Alberto, que empezó a ejecutar desde finales de los veinte en obras como *Jugadores de fútbol*<sup>22</sup> (1929) o *Las tres Gracias*<sup>23</sup> (1932); desde la original aproximación simbólica a la metáfora platónica de Fedro, de obras como *Piedras ambulantes*<sup>24</sup> (1930) o *Dualidades*<sup>25</sup> (1932) [5]; o desde una no menos original aproximación a la pintura de clave emblemática, en obras como *Paisaje de las tijeras*<sup>26</sup> (1930), *Alegoría*<sup>27</sup> (1933) o *Paisaje con símbolos*<sup>28</sup> (1933-1936), siendo esta última la que domine las realizaciones de fecha más tardía dentro de la colección del Museo de Málaga.

Completan la colección varias obras realizadas a partir de 1930 en las que Moreno Villa, liberado ya de su cubismo inicial, se nos muestra como un pintor preocupado por llevar lo figurativo a lenguajes plásticos propios de las formulaciones de "lo nuevo". Esta preocupación le acerca a los nuevos realismos europeos en títulos como *Caballos*<sup>29</sup> (1932) [6] o *Cabra montés*<sup>30</sup> (1932).

En resumen, la colección Moreno Villa del Museo de Málaga fue y es un tesoro pictórico que marcó y marcará el espíritu de la vanguardia española. Esperamos verla pronto expuesta de nuevo en las salas de un renacido Museo de Málaga. ■

#### Notas

1. MORENO VILLA, J. (1944): *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 222.

2. MORENO VILLA, J. (1944): *op. cit.*, p. 222.

3. NR-774.

4. NR-764.

5. Conformadas por las parejas de registros NR-700/NR-793, NR-771/NR-772, NR-791/NR-792, NR-794/NR-796.

6. NR-700/NR-793.

7. CARMONA, E.: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España. (1909-1936)*, Málaga: Ediciones 2ª, 1985.

8. NR-775, NR-773, NR-779, NR-780.

9. NR-773.

10. NR-780.

11. Madrid, Comunidad de Madrid, noviembre 1996 – enero 1997.

12. Madrid, Caja Madrid, 1999.

13. NR-791.

14. NR-769.

15. NR-793.

16. NR-796.

17. NR-784.

18. NR-797.

19. NR-802.

20. NR-767.

21. NR-755.

22. NR-778.

23. NR-783.

24. NR-798.

25. NR-753.

26. NR-786.

27. NR-760.

28. NR-763.

29. NR-759.

30. NR-787.

## ARTE GRÁFICO Y LENGUAJE<sup>1</sup>

Javier Blas  
 José Manuel Matilla  
 Calcografía Nacional  
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

**E**l empleo de una terminología adecuada relativa al arte gráfico no es una cuestión irrelevante para el profesional de museos. Precisar el uso de las palabras que integran el vocabulario técnico de la estampa, es decir, atender a su valor semántico, no es sólo una necesidad sino también una exigencia por sus implicaciones en la valoración social del grabado y procedimientos afines.

El debate sobre el vocabulario del arte gráfico sigue abierto, ya que la normalización lingüística en este campo del conocimiento aún no ha sido presentada de manera definitiva. No obstante, hoy se dispone de instrumentos léxicos de interés, como el *Diccionario del dibujo y la estampa*<sup>2</sup>, cuyos planteamientos ofrecen una línea argumental razonada y son la expresión de una tendencia en el uso de la terminología avalada por las fuentes históricas. Al margen del modelo que propone ese repertorio, cualquier otra alternativa de normalización podría ser aceptable. Lo que no resulta admisible es la dispersión de criterios para la definición de idénticos procesos y productos gráficos.



Lámina. Entintado de la lámina  
 Francisco de Goya, *Volaverunt*

El uso indebido del lenguaje ha perpetuado algunas conductas poco afortunadas, entre ellas la igualación del campo semántico en significantes de muy distinta procedencia histórica y etimológica. El resultado de esa reducción semántica ha sido el paulatino empobrecimiento del lenguaje, con la consecuente expansión de la sinonimia. Términos como *grabado*, *estampa*, *lámina* y *prueba* son considerados, con frecuencia, sinónimos. Sin embargo, cada una de estas palabras, pese a su desgaste, tiene un significado específico y muy distinto de las demás.

Un segundo aspecto constatable es la confusión, muy extendida, entre los procesos técnicos y las tipologías de productos gráficos. Para evitar equívocos en este sentido sirve de ayuda tener presente que la imagen impresa es el resultado de dos operaciones complementarias: intervención del artista sobre una matriz empleando diversas técnicas de arte gráfico –algunas de las cuales, no las únicas, lo son de grabado–, y estampación de dicha matriz. De modo que ni el grabado ni la litografía, por citar dos casos en los que la confusión se encuentra generalizada, deben ser entendidos como productos sino como procesos. El producto es la estampa.

La tercera desviación habitual tiene que ver con el excesivo protagonismo concedido al grabado frente al resto de procedimientos de arte gráfico. Por alguna razón difícil de justificar –al margen del comercio de estampas–, se ha ido generalizando la idea de que determinadas técnicas tienen un valor artístico –y, por ende, mercantil– superior a otras. Acorde con este argumento los productos

## Precisar el uso de las palabras que integran el vocabulario técnico de la estampa, es decir, atender a su valor semántico, no es sólo una necesidad sino también una exigencia por sus implicaciones en la valoración social del grabado

gráficos, es decir, las estampas, han sido clasificadas en categorías jerárquicas derivadas del proceso técnico empleado por el artista para intervenir sobre la matriz. El grabado tiene el privilegio de ser considerado como la más noble –la más artística– de las técnicas gráficas. Cabría reflexionar si la bondad de una obra de arte radica en las cualidades intrínsecas del medio escogido por el artista o, por el contrario, en su capacidad creativa independiente de dicho medio. Sea como fuere, esa elaborada estructura jerárquica, junto con el hecho de que históricamente durante más de cuatro siglos las únicas técnicas conocidas para la producción de estampas fueron las de grabado, ha llevado a otorgar a éste un significado absoluto, dentro del que quedarían englobadas la totalidad de las técnicas de arte gráfico. Tal simplificación, resumida en el uso del término grabado para designar a todas las estampas, tiene consecuencias negativas en la clasificación de los objetos museográficos. Como se justificará más adelante, es fácilmente demostrable que muchas estampas no tienen absolutamente nada que ver con el grabado.

Directamente relacionada con la citada jerarquía de los medios gráficos se encuentra una cuarta constatación: el menosprecio generalizado hacia las técnicas introducidas durante el siglo XX y sus respectivos productos, desde la estampa serigráfica a la imagen creada por medios digitales, susceptible de ser multiplicada en soportes flexibles o rígidos, pasando por la reproducción electrográfica. Tales objetos apenas han sido objeto de atención en las colecciones de los museos hasta fechas muy recientes.

Definidos los aspectos fundamentales que sintetizan el uso indebido del lenguaje, analicemos en detalle el significado específico de algunos términos controvertidos y mal utilizados.

La palabra *lámina* –usada en museología y biblioteconomía como sinónimo de ilustración a toda página o imagen suelta obtenida por procedimientos manuales o fotomecánicos– se había empleado secularmente para designar a la plancha metálica de grabado calcográfico. Hasta el siglo XX todos los tratados, documentos de grabadores y diccionarios de la lengua han definido *lámina* en ese sentido: “Plancha de metal de diversas figuras y tamaños, en la qual se suele grabar alguna cosa” [*Diccionario de autoridades*, 1734]<sup>3</sup>; “Lámina es la plancha de cobre ya grabada” [Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes*, 1788]<sup>4</sup>; “Entre los grabadores en dulce, lámina es una plancha de cobre lisa y pulimentada, en la que graban o abren con punta o buril las figuras que quieren representar en la estampa” [Ceán Bermúdez, “Notas” al *Arte de ver en las bellas artes del diseño* de Francesco Milizia,



Grabado calcográfico. Punta seca



Grabado xilográfico

1827]<sup>5</sup>... En ninguna de las fuentes mencionadas *lámina* equivale a imagen impresa sobre papel. Incluso en nuestros días, en los que parece haberse admitido tal desviación semántica, puede consultarse la última edición del *Diccionario* de la Academia, 1992, y encontrar en sus primeras acepciones que *lámina* es la “plancha de cobre o de otro metal en la cual está grabado un dibujo para estamparlo”. Explicar por qué se ha subvertido el significado estable y consolidado de la voz *lámina* obligaría a describir las diferencias entre los sistemas requeridos por la impresión tipográfica de textos y la estampación calcográfica de imágenes. Como consecuencia de esos diferentes sistemas –que imponían una producción autónoma de textos e imágenes– se extendió entre los grabadores, para facilitar a los encuadernadores el orden en el encarte de las ilustraciones, el hábito de numerar los cobres, marcándolos con una cifra precedida de la palabra *lámina* o su abreviatura. Al estar grabada esa palabra en la matriz, lo mismo que la imagen, durante la estampación dejaba su impronta en el papel. Es por ello que muchas de las estampas de los libros tipográficos contienen la palabra *lámina*, pero es necesario insistir en que el grabador denominaba *lámina* no a la estampa sino a la matriz de metal. Por un efecto metonímico se ha terminado llamando *lámina* a la ilustración a toda página, suelta o encuadernada;

pero el rigor del lenguaje museo-gráfico exige conocer bien la historia de las palabras y su correcta significación.

Otro uso inadecuado del lenguaje, muy extendido, afecta a los vocablos *grabado* y *estampa*. En numerosas publicaciones de museos y bibliotecas es sistemático el empleo del término *grabado* como sinónimo de *estampa*. Podría afirmarse que esta igualación semántica es más frecuente en el ámbito bibliotecario español que en el de museos.

De alguna forma, las costumbres adquiridas en la catalogación bibliográfica han consolidado dicho uso, en particular desde que en 1985 y 1988 se normalizara el proceso técnico de descripción de monografías, publicaciones seriadas y materiales especiales. Una comisión formada por personal especializado del Cuerpo Facultativo de Archivos y Bibliotecas fue la responsable de redactar las *Reglas de catalogación*, así como de revisarlas para la edición refundida de 1995. El Ministerio de Cultura avaló ambas ediciones<sup>6</sup>. Normalizar los criterios descriptivos era completamente necesario para alcanzar un aprovechamiento máximo de los instrumentos de consulta en toda la red bibliotecaria nacional y facilitar el intercambio de información entre centros afines. En este sentido, las *Reglas de catalogación* han desempeñado un papel fundamental. Ahora bien, por lo que afecta a la terminología del arte gráfico cabe calificarlas de desafortunadas. El apéndice IX ofrece un glosario donde queda patente la orientación semántica elegida por sus redactores. Varias de las palabras relacionadas con el arte de la

estampa podrían ser sometidas a debate; entre ellas merecen particular atención los vocablos *grabado*, *estampa*, *litografía* y *serigrafía*.

*Grabado* es definido como el “procedimiento por el que se reproduce una imagen previamente grabada sobre una matriz que se entinta y se estampa sobre papel u otra materia semejante. Por extensión se llama también grabado a la impresión mediante matrices de cualquier tipo”. La segunda acepción del término es la de “imagen obtenida por estampación de la plancha o matriz grabada a tal efecto. Toma también los nombres de prueba y estampa”. Al significante *grabado* –por derivación polisémica– se le otorga, pues, una triple significación: por una parte, °procedimiento de reproducción de una imagen grabada!, por otra, estampación de una matriz intervenida mediante cualquiera de las técnicas de arte gráfico, y, por último, estampa. En síntesis, *grabado* es reproducción, estampación y estampa. El mencionado glosario subdivide a este concepto en tres categorías: grabado en hueco –“Procedimiento en el que se actúa sobre la matriz para crear surcos o superficies rehundidas”–, grabado en relieve –“Procedimiento en el que se talla la matriz para crear una imagen en relieve”–, y °grabado en plano! –“Procedimiento en el que la matriz permanece plana, sin relieves ni huecos”–. Conforme con esta triple categoría, la totalidad de los procedimientos de arte gráfico lo serían de *grabado*. Por ello, la *litografía* y la *serigrafía* son también definidas como “técnicas de grabado”. Y una *estampa*, de acuerdo con tales argumentos, es una “imagen obtenida por estampación de una

matriz grabada. Toma también el nombre de grabado”.

Como puede apreciarse en estas definiciones, la voz *grabado* tiene asignada una valoración totalitaria. Aglutina a la vez todos los procesos y todos los productos. Tal inflación semántica permite entender el motivo de que una sección de la Biblioteca Nacional donde se conservan estampas calcográficas, litográficas, serigráficas, y otras, reciba el nombre de “Servicio de Grabados”, y que cualquier colección de *estampas* conservada en una biblioteca sea considerada como una colección de *grabados*. Sin embargo, ningún bibliotecario, conservador de museos o estudioso de la estampa debería tener la menor duda de que las técnicas de litografía o de serigrafía no lo son de grabado.

***Grabado* es definido como el procedimiento por el que se reproduce una imagen previamente grabada sobre una matriz que se entinta y se estampa sobre papel u otra materia semejante**

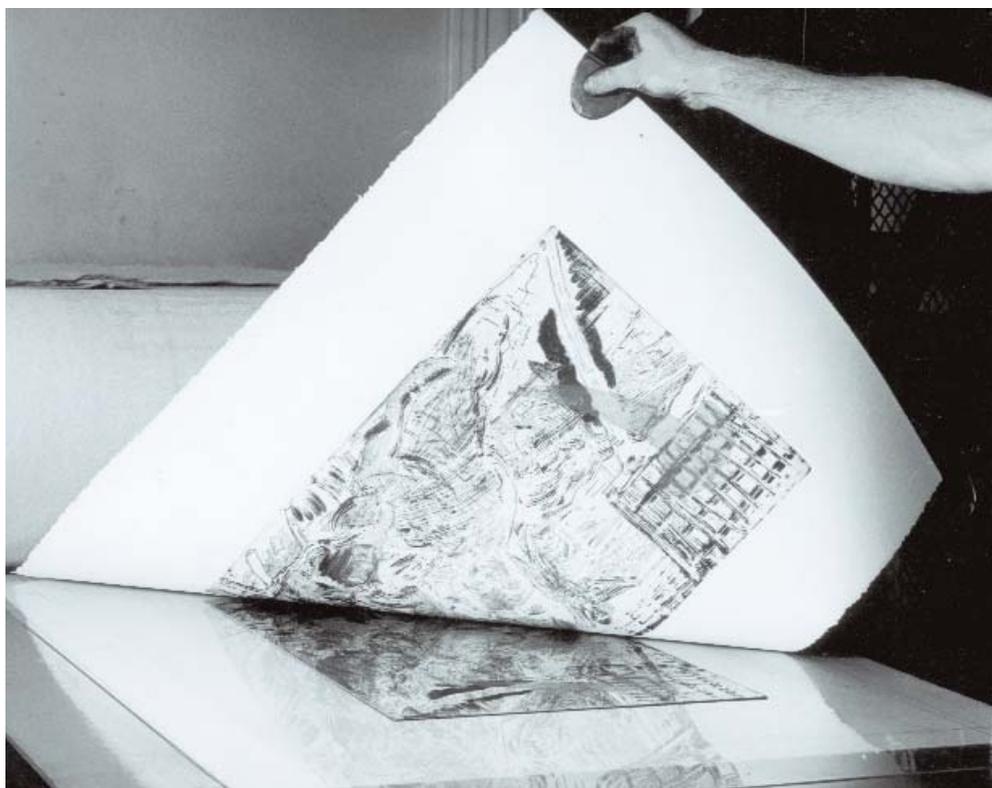
El *Diccionario* de Rejón de Silva señala que *grabado* es “el arte que enseña a dibujar sobre una plancha de cobre o madera una figura o composición con la punta de un buril, para sacar después muchos ejemplares de ella”<sup>7</sup>. La relevancia de la definición propuesta por Rejón de Silva en 1788 radica en la indiscutible distinción que establece entre los dos momentos de la creación gráfica: la formación de la imagen sobre la matriz –“dibujar sobre una plancha de cobre o madera con la punta del buril”– y la estampación de dicha matriz –“sacar después muchos ejemplares de ella”–. Al primero de estos momentos lo llama *grabado*. El *Diccionario* de la Academia Española en su edición de 1992 delimita morfológicamente *grabado* como el participio pasado del verbo grabar, y define este verbo: “Señalar con incisión o abrir y labrar en hueco o en relieve sobre una superficie un letrero, figura o representación de cualquier objeto”. Si grabar es incidir, *grabado* es un proceso de incisión. Desde esta perspectiva semántica, grabado plano se manifiesta como una opción imposible y contradictoria. La característica común a todas las técnicas de grabado es la configuración de imágenes a partir de cortes o tallas efectuadas sobre una matriz de madera o de metal, empleando para ello instrumentos cortantes, punzantes o soluciones químicas mordientes. Es, por tanto, factible el grabado en madera –entalladura, xilografía–, el grabado en metal o calcográfico e incluso el grabado sobre piedra con ácidos, pero ni la litografía, ni la serigrafía, ni los más recientes procedimientos derivados



Litografía. Henri Matisse dibujando sobre una piedra litográfica

de la electrografía o de los sistemas digitales, son técnicas de grabado. Y no son técnicas de grabado porque en ninguna de ellas se efectúa corte, talla o incisión. Sólo coinciden entre sí en sus posibilidades de obtener imágenes múltiples.

De cada uno de los procedimientos mencionados se sirve el artista para intervenir sobre una matriz. Después de haber concluido el trabajo en la misma, inicia su entintado e impresión, es decir, su *estampación*. Con independencia de la técnica de arte gráfico utilizada, esta fase de la



Estampa. Proceso de estampación en tórculo

creación gráfica se conoce siempre con el nombre de *estampación*; de modo que se puede obtener una *estampa* a partir de una actuación previa de grabado, litografía, serigrafía, etc. La *estampa* es el producto final del arte gráfico, su soporte más común el papel, y la multiplicidad su característica más genuina. Ni siquiera en el caso de que la *estampa* proceda de un *grabado* previo deben considerarse sinónimos ambos términos, ya que sobre el papel no se graba. Ninguna *estampa* presenta incisión; por tanto, no es un *grabado*.

Resumiendo, el artista recurre a diferentes técnicas para actuar sobre un soporte rígido dejando en él una imagen. Esta imagen es susceptible de ser trasladada a otro soporte, generalmente papel, al poner en contacto las superficies de ambos, mediante la presión ejercida con una prensa, después de entintar el primero de estos soportes –matriz (lámina, taco, piedra...)–. El papel resultante, al que se ha transferido la imagen de la matriz, se denomina *estampa*, porque el proceso de impresión recibe el nombre de *estampación*. Sólo en el caso de que el artista haya incidido en la matriz con instrumentos cortantes, punzantes o por medio de ácidos corrosivos, formando tallas, surcos, huecos o cortes, las técnicas empleadas lo serán de *grabado*. Existen otros procedimientos, como la *litografía* o la *serigrafía*, que permiten la obtención de *estampas*, pero como en estas técnicas el artista no incide sobre la matriz, no pueden considerarse *grabado*. En definitiva, ni las bibliotecas ni los museos conservan colecciones de *grabados* sino de *estampas*.

Para concluir quisiéramos llamar la atención sobre una tendencia esperanzadora en el uso del lenguaje técnico de la estampa. Esta tendencia ha encontrado su marco de desarrollo en el ámbito de los museos públicos. Frente a la conducta perpetuada en la red bibliotecaria española, los museos de titularidad estatal y autonómica que conservan imágenes impresas suelen disponer de una sección de estampas, así denominada. El ejemplo más representativo es el Departamento de

Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado.

Un modelo ejemplar en el uso de la terminología se encuentra en la *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, redactado por una comisión de la Subdirección General de Museos Estatales en 1996. Es éste un instrumento básico para la gestión y tratamiento de fondos museográficos y una obra de ayuda inestimable para los profesionales de museos<sup>8</sup>. Por lo que respecta al arte gráfico, la terminología está empleada con corrección. Entre las categorías de objetos se cita genéricamente la “*estampa*”, clasificada, a su vez, en

varias tipologías dependiendo de los procedimientos de arte gráfico: “calcográfica, entalladura, xilográfica, litográfica, serigráfica, fotograbado, fotolitográfica, offset y electrográfica”. En ningún otro texto oficial se había llegado a un nivel de profundidad semántica tan exhaustivo y a un grado tal de precisión en la diferenciación entre productos y procesos.

Los profesionales de museos, bibliotecarios, coleccionistas y estudiosos estamos obligados a un esfuerzo por difundir y extender el aprecio hacia el arte de la estampa. El uso correcto de la terminología, el enriquecimiento del lenguaje y el conocimiento de la historia de las palabras son, para todos, un reto y un deber ineludibles. ■

**La estampa es el producto final del arte gráfico, su soporte más común el papel, y la multiplicidad su característica más genuina**

#### Notas

1. Este texto sintetiza algunas de las conclusiones aportadas por J. Blas y J. M. Matilla en “La terminología de arte gráfico en la normativa española”, *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 3 (1998) 171-184.

2. J. Blas (coord.), A. Ciruelos y C. Barrena, *Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996.

3. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor don Phelipe V a cuyas reales expensas se*

*hace esta obra. Compuesto por la Real Academia Española*, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1734.

4. D. A. Rejón de Silva, *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores: contiene todos los términos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería o Construcción, Carpintería de obras de fuera, Monte y Cantería &c con sus respectivas autoridades sacadas de Autores Castellanos, según el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*, Segovia: Imprenta de Antonio Espinosa, 1788, p. 127.

5. J. A. Ceán Bermúdez, “Notas e ilustraciones”, en F. Milizia, *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de*

*Sulzer y de Mengs*, Madrid: Imprenta Real, 1827, p. 227.

6. *Reglas de catalogación: edición refundida y revisada*, Madrid: Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 1995. Es el resultado de la publicación conjunta de las *Reglas de catalogación. I: monografías y publicaciones seriadas*, Madrid, 1985, y *Reglas de catalogación. II: materiales especiales*, Madrid, 1988.

7. D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, p. 114.

8. A. Carretero y otros, *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1996.

## MUSEOS Y PATRIMONIO INTANGIBLE: UNA REALIDAD MATERIAL

**Esther Fernández de Paz**  
Universidad de Sevilla  
Grupo Perses, P.A.I. SEJ-418

Desde hace ya algunas décadas son muchas las voces que desde distintos ámbitos reclaman la protección de la diversidad cultural, mediante la salvaguarda de los elementos culturales más específicos de cada una de las sociedades; un interés quizás originado por el cuestionamiento sobre los beneficios de la modernidad y el temor a los efectos de la globalización. Así, creencias, rituales, formas de expresión, conocimientos, etc., han pasado a constituir lo que ha venido a denominarse Patrimonio Inmaterial o Patrimonio Intangible.

Aun sin negar, lógicamente, la positiva repercusión de este nuevo impulso patrimonial, cabría, no obstante, detenemos en algunas apreciaciones que matizaran la ya asentada dicotomía entre patrimonio material y patrimonio inmaterial, tal y como si de realidades distintas y desconectadas se tratara.

Supuestamente, los bienes culturales categorizados como inmateriales son dominio disciplinar de la ciencia antropológica, al constituir expresiones tradicionales de los pueblos, los cuales vienen a sumarse a la parte de patrimonio “material” que le corresponde, es decir, en terminología jurídica, los objetos muebles y los bienes inmuebles originados por y para el pueblo<sup>1</sup>. En realidad, con ello no se ha hecho más que trasladar a la normativa patrimonial una división practicada desde sus inicios por la Antropología. En su estudio de la cultura a través de la documentación y comprensión holística de cada una de las sociedades vivas, ya desde las primeras investigaciones antropológicas se fue consolidando una tajante separación entre “cultura material” referida prioritariamente a los útiles

y técnicas productivas y “cultura inmaterial” en relación a la organización social e ideológica, sin entenderlas como simples convenciones de la metodología científica en su intento por facilitar el acercamiento al estudio de la cultura. Aún hoy, bastantes publicaciones dedicadas al análisis de un específico grupo cultural siguen presentando un capítulo de “etnografía” para pormenorizar determinados elementos materiales, muchos de los cuales no se referencian ni se interconexionan con las subsiguientes reflexiones interpretativas de la estructura socioeconómica, política o ideológica.

Parece así como si en ocasiones se perdiera de vista la evidencia de la indivisibilidad del tejido cultural, dentro del cual todas y cada una de las producciones materiales (arquitectura, utillaje, indumentaria, adornos, gastronomía, juguetes, instrumentos musicales, composiciones literarias, elementos votivos, sepulturas...) constituyen el fiel reflejo del mundo mental de quien las crea y utiliza. De ahí, a nuestro entender, la incongruencia de seguir aislando los objetos del resto del entramado cultural, pues ello equivale a no atender al valor inmaterial que encierran todas las cosas materiales.

Paradójicamente fue un comité de juristas italianos el primero en abordar razonadamente esta cuestión. Encargados, como es bien sabido, de configurar una categoría unitaria que remontara la heterogeneidad de los distintos grupos de bienes culturales, la Comisión Franceschini clarificó en los años sesenta cuál es la característica común que justifica la posibilidad de aglutinación conceptual y tutelar de todas las categorías patrimoniales. Y esta nota general no es otra que la de ser expresión de

## Supuestamente, los bienes culturales categorizados como inmateriales son dominio disciplinar de la ciencia antropológica, al constituir expresiones tradicionales de los pueblos

valores culturales. Dicho de otra manera, un bien cultural sólo alcanza dicha consideración en base a su valor inmaterial. Si el interés cultural (inmaterial) llega a perderse, ese mismo objeto (material) deja de ser inmediatamente considerado como un bien cultural. Y así sucede, en efecto. El patrimonio, como cualquier otra construcción social, ha sido y sigue siendo modificable en función de los criterios o tendencias de cada momento y lugar. La historia demuestra que nunca se ha mantenido una misma valoración respecto a los bienes que lo integran, que el interés que recae sobre unos elementos culturales puede reactivarse o difuminarse en distintos momentos, lo que atestigüa claramente las estructuras mentales de cada época.

Ciertamente, la conciencia del valor inmaterial de los bienes patrimoniales comienza a extenderse desde entonces, aunque, como decíamos, de un modo selectivo, disgregado, limitado a unos bienes concretos que ahora vienen a añadirse al arraigado patrimonio material. En consecuencia, una catedral gótica no se valorará por ser el reflejo de todo un mundo de creencias y jerarquías sociales, ni por ejemplificar unas determinadas formas y técnicas de trabajo, sino que se considerará patrimonio exclusivamente por argumentos estéticos y monumentales. Del mismo modo, los restos

arqueológicos continuarán patrimonializándose por criterios automáticos de antigüedad. Sólo al patrimonio modesto, cotidiano, popular, es decir, al etnológico, parece caberle el añadido de los bienes inmateriales.

Su desarrollo institucional a nivel mundial, aunque extenso, es muy desigual<sup>2</sup>. Como concepto, tiene su origen en la Conferencia de México de 1982, cuando la UNESCO utilizó por primera vez la noción de “inmaterial” para referirse al conjunto de las producciones espirituales del hombre. A partir de ahí, enfrentados a problemas de definición y conceptualización, los países miembros de la UNESCO han empleado un gran número de expresiones para designar esa realidad que se intenta aprehender y proteger. No será hasta la consulta internacional de París, en junio de 1993, cuando la expresión “patrimonio inmaterial” se consagre para designar esta parte del patrimonio como constituyente de la herencia cultural viva de las comunidades.

Una de las últimas aportaciones la hallamos en el texto de la Conferencia General de UNESCO, en su 32 reunión celebrada en París en 2003, en el que se define como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes, que las comunidades, los

grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”.

Parece así que al fin se va asumiendo que todo lo inmaterial tiene un substrato material y que la importancia de éste deriva justamente de sus valores inmateriales. Así lo están reconociendo ya diversos organismos, como la Red Internacional de Políticas Culturales (INCP-RIPC) en su informe de agosto 2003<sup>3</sup>. Sin embargo, la dicotomía persiste en decisiones tan relevantes como la no integración en la Lista del Patrimonio de la Humanidad, vigente desde 1972, de las llamadas Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, las cuales han comenzado a conformar una lista paralela y separada<sup>4</sup>.

La incompreensión de la inmaterialidad de un testimonio material se acentúa todavía más cuando nos adentramos en el mundo de la museología. La asociación mental museos-objetos suele ser automática; es más, irrefutable si sólo se considera la obviedad de que los museos trabajan con objetos, con patrimonio *material*. Y sin embargo, pocas instituciones transparentan tan fielmente la ideología de una época. Independientemente de su contenido, el museo es el contenedor

por antonomasia de una de las facetas más intangibles de una sociedad: la escala de valores dominante.

Un museo nunca ha sido un simple expositor de objetos. De entrada, siempre ha tenido que atender a las constricciones propias de su calidad de institución cultural, ineludiblemente relacionadas con las directrices políticas de cada lugar y momento determinados; sin olvidar el desenvolvimiento conceptual y metodológico específico de estos centros, y la progresiva ampliación de la consideración patrimonial, todo ello cambiante en el decurso de la historia.

Desde su nacimiento como institución pública en la Europa del XVIII, cada estado selecciona para sus museos ciertas realizaciones del pasado como ejemplos testimoniales de su progreso ascendente; selección lógicamente efectuada por las mismas clases entronizadas que venían atesorando, heredando y acrecentando colecciones de objetos valiosos como símbolos del poder. Por ello se encumbran los considerados tesoros nacionales: las genialidades artísticas o los restos arqueológicos de anteriores civilizaciones. Como contraste reafirmador también se exponen las muestras del *atraso* y las *rarezas* de los pueblos colonizados, además de los objetos que sirven para demostrar la capacidad del país para hacerse con los tesoros ajenos.

El mensaje que se transmite con estas visualizaciones es muy claro: las naciones occidentales son las cultas y civilizadas, de donde se justifica la colonización de los pueblos más primitivos, así como la custodia en nuestros edificios de obras singulares de países menos desarrollados, sean éstos Egipto o Grecia. Todo ello en nombre de la ciencia. Museos de lo propio elevados a lo sublime frente a museos del primitivismo, de esas tribus africanas u oceánicas, tan lejanas y ajenas a nuestra civilización que jamás podrán equipararse. Y entre ambas visiones, el paternalismo e idealismo con que se expresan las exposiciones de



Altar de Zeus. Museo de Pérgamo, Berlín



Cabeza de leopardo de Benin  
Museo Völkerkunde, Viena

nuestras culturas populares, respondiendo al deseo de mostrar la cara considerada más positiva de nuestros antepasados y consiguientemente de nuestras tradiciones; un primitivismo romántico que evoluciona, éste sí, por el buen camino.

La fuerza expresiva de estos mensajes cumplió realmente su misión, calando en el conjunto de la sociedad de un modo tan inconsciente como efectivo. Su prolongación en el tiempo fue sólo el coadyuvante en el afianzamiento de tales valores.

En efecto, nada cambia en este sentido a lo largo de todo el siglo XIX e incluso se recrudece ya entrado el siglo XX. Si bien las grandes pinacotecas y los museos de antigüedades permanecen inalterados mostrando sus grandezas, los dedicados a las culturas *exóticas* van sufriendo el

progresivo desinterés de los antropólogos, más ocupados en las investigaciones de campo, los avances teóricos de la disciplina y su transmisión en foros de especialistas, que en los mensajes insolidarios y contradictorios con los propios planteamientos antropológicos difundidos por una institución, como el museo, capaz de llegar a tantas gentes.

Por contra, al poder no se le escapa la fuerza propagandística de los museos. Muy especialmente los referidos a la exposición de la cultura propia, de mero idealismo folclórico pasan, en algunos casos, a imágenes estereotipadas encaminadas a la sublimación de sus ideales. Valgan como ejemplos extremos la exaltación de la vida proletaria en los países socialistas o la hegemonía racial en los fascismos de entreguerras. Y todo ello simplemente seleccionando,

agrupando y realizando unos determinados objetos *materiales*.

Sólo en los casos en que los discursos están trazados desde el cientifismo encontramos exposiciones fundamentadas en la extensión del conocimiento y el respeto a la diversidad cultural, tal como buscó en los años treinta el Museo del Hombre de París, o de las diversidades internas, como el proyectado Museo del Pueblo Español, decretado en la Segunda República y desechado y silenciado por todos los gobiernos posteriores.

Es tras la II Guerra Mundial cuando comienzan a gestarse profundas modificaciones, inevitablemente reflejadas en el campo de la museología. De hecho, es sólo desde entonces cuando puede aplicarse el término con propiedad, cuando se asienta una nueva disciplina, con planteamientos teóricos y metodológicos particulares, cuyo único punto en común con las viejas instituciones es la circunstancia de trabajar a partir de unas colecciones de bienes culturales concretos. Para ello fue imprescindible la labor del ICOM, el organismo internacional dependiente de la UNESCO, creado en 1947 y dirigido durante sus primeros veinte años por el antropólogo y museólogo G.H. Rivière.

En sus estatutos fundacionales ofrece la primera definición de museos, significativamente inexistente hasta ese momento: "El ICOM reconoce la cualidad de museo a toda institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico, con fines de estudio, educación y delectación" (art. 3). Además del uso del adjetivo cultural como aglutinador de las

diversas especialidades museológicas, lo verdaderamente reseñable es que se pone por primera vez de manifiesto que la misión última de un museo no es conservar ni exhibir objetos. Ésa era la finalidad del coleccionismo, fuera privado o estatal, pero no la de la museología, para quien los objetos son sólo los medios utilizados para poder cumplir con una labor de estudio y de formación.

Se evidencia por tanto que el museo, sea cual fuere su especialidad disciplinar, es un interpretador cultural, una institución mediática que, a través de unos bienes patrimoniales determinados, debe lograr el enriquecimiento de cada cultura y el desarrollo del entendimiento intercultural. Así se va poniendo de manifiesto en las periódicas conferencias generales del ICOM y en la bibliografía especializada, ahondando al tiempo en los métodos y técnicas más adecuados para poder alcanzar estos objetivos. En lugar de depositar naturalezas muertas, el museo tiene que remitir al público a sistemas de vida, propios o ajenos, lo cual pasa necesariamente por comprender el valor cultural, y por tanto documental, de los testimonios materiales, elemento base del trabajo museológico.

No es fácil, sin embargo, modificar en breve plazo un hábito secular de culto al objeto, profundamente arraigado en tantos *conservadores* de museos: esa visión que lleva a suponer, de modo bastante ingenuo, que los objetos tienen por sí mismos la capacidad de transmitir todo su significado cultural y basta con exponerlos para que el público que los observa aprehenda su significación. Cuando esto se hace así, los visitantes saldrán del museo sin

haber adquirido ni una sola referencia cultural que no tuvieran a su llegada o, lo que es peor, seguirán asumiendo cuáles son los exclusivos patrones del buen gusto, cuáles las razones de la superioridad cultural occidental y cuáles las reliquias de un pasado no demasiado lejano que pertenece a su historia pero que nada tienen en común con su presente cultural.

Así lo van entendiendo muchos profesionales, cuyo trabajo culmina con la constitución en Lisboa, en el año 1985, del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM). Ya sea con planteamientos tan novedosos como los iniciados por los ecomuseos, o bien renovando las arcaicas estructuras, esta nueva museología es inseparable de posicionamientos ideológicos de

compromiso social, o lo que es igual, de postulados difícilmente conjugables con según qué intereses. Justamente por ello, no son pocos los museos de todo el mundo que continúan ofreciendo la visión del culto al objeto por sí mismo; un mensaje que esconde precisamente el verdadero mensaje que se transmite con el objeto.

Mientras los museos de arte y antigüedades siguen alimentando la noción de patrimonio *culto* y *sublime*, y los de las culturas no occidentales mantienen congelada la visión *salvaje* e *incivilizada* de esos pueblos, la museología de nuestras sociedades rurales empieza ahora, en muchos casos, un proceso singular que sigue demostrando la fuerza ideológica que desprenden unos mismos objetos materiales.



Museo Nacional de Arte Romano, Mérida

Sin salir del ámbito español, sabemos cómo en los años sesenta se multiplican los museos de artes y costumbres populares, encuadrados en los planes de desarrollo de un gobierno empeñado en convencer al mundo de que España es diferente. Unos años en que la Antropología como ciencia aún está proscrita en nuestras universidades, por lo que, sin remedio, las exposiciones se realizan sin profesionales de la cultura y siempre en base a recolecciones acientíficas e inconexas, que mezclan en un mismo espacio piezas del inevitable sabor *popular* al que dirige la denominación de estos centros, con colecciones de cerámica china, trajes de la burguesía urbana o toda una serie tipológica de escopetas, pongamos por caso. Todo vale para visualizar la *diferencia* española.

Con la llegada del Estado de las Autonomías se modifica el mensaje a transmitir. De la España única se vira a la pluricultural y de la España del

atraso a la entrada en la modernidad. El empeño de los dirigentes autonómicos será ahora recrear las particularidades de su territorio, que en definitiva es lo que le da su razón de ser, unido al ansia de mostrar el inicio de una etapa de cambio y progreso. Un deseo progresivamente imitado por las administraciones locales, de forma que no pocos ayuntamientos inician su carrera por inaugurar un museo etnográfico que reafirme su propia micro-identidad. Se reajustan los mensajes pero no los objetos, que siguen además erigidos en protagonistas, en lugar de ser un medio para entender a la comunidad, al elemento humano, a su particular cosmovisión, a sus cambios y adaptaciones económicas, sociales e ideológicas. Para esta meta haría falta que las exposiciones fueran planificadas y mantenidas con las adecuadas directrices antropológicas, pero como claramente no es la pretensión prioritaria, lo excepcional es encontrar un profesional de la

antropología entre el personal que los gestiona. Una carencia impensable cuando se trata de museos de otras disciplinas.

Este recorrido viene a complicarse en los últimos años con la obsesiva apetencia de turismo, fenómeno éste que no ha dejado impasible a ninguna especialidad museológica. Los museos consagrados multiplican el reclamo de llamativas exposiciones temporales, capaces de provocar unas colas de espera impensables hace muy pocos años. A la vez, las grandes ciudades compiten en la construcción de nuevos museos en edificios espectaculares, cuyo valor radica más en el propio contenedor y en la firma de su creador que en los contenidos del mismo, sin olvidar la inclusión de todos los servicios inherentes a un centro comercial: tiendas, librerías, restaurantes, cafeterías, etc. La masiva afluencia de público está efectivamente garantizada.

No por casualidad, muchos de ellos cobijan obras de arte contemporáneo, sin duda uno de los productos más en alza en el mercado actual y sobre el que se busca trasmutar el sentimiento de rechazo por el de accesibilidad para toda la sociedad.

Evidentemente las pequeñas poblaciones no pueden emular tales museos, pero no por ello renuncian al turista. La recepción de fondos europeos para el desarrollo endógeno se ha puesto al servicio del incremento del llamado turismo "rural", "cultural", "ecológico" o



Museo Guggenheim, Bilbao

cualquier otra denominación similar. A tal fin siguen proliferando los llamados museos etnográficos, a falta de fondos más *nobles*, aunque en su mayoría son, en todo caso, museos históricos, puesto que suelen limitar los objetos seleccionados a los que representan tecnologías y formas de vida ya desaparecidas. Además, ahora esos objetos dejan de ser el símbolo de todo lo viejo y atrasado de nuestro mundo rural, para reconvertirse, en un peculiar retorno al romanticismo, en la teatralización de un pasado idílico que se nos fue y que el habitante de las ciudades necesita reencontrar en su tiempo de ocio. El nuevo concepto clave es el de *autenticidad*, sin querer cuestionarse la falacia del mismo, y tal aspiración está provocando que todos estos centros compartan una característica común como es la absoluta simplificación y reiteración de los elementos expuestos: restos en desuso de oficios artesanos, vestimentas, utillaje agrícola, ajuares domésticos y poco más, pertenecientes a un mundo rural que no tiene nombre propio ni época concreta ni territorio definido ni, consiguientemente, relación alguna con la configuración actual de una determinada comunidad.

Los esfuerzos de la disciplina museológica por remontar la simple exposición de colecciones, para convertir los museos en centros mediáticos de educación, interpretación, e incluso acción sociocultural, están hoy siendo absorbidos por el

reclamo turístico, provocando una mercantilización de las identidades que transparenta nuestra actual escala de valores.

En esta lógica, nada puede extrañar el reciente cierre del Museo del Hombre de París, uno de los pocos museos esforzados en acercar la comprensión de la polivalente realidad del hombre, expresada en sus diversas manifestaciones culturales. De él se han entresacado las piezas que la mentalidad occidental considera de valor artístico, a fin de ser expuestas en un museo de arte, previamente descontextualizadas para ser admiradas sólo por la belleza de sus formas. Con ello se anulan sus significados culturales y se les vuelcan las valoraciones del arte occidental: unicidad, escasez, genialidad. La cuestión a responder es si esto es un éxito de la materialidad de unos objetos determinados o de la inmaterialidad de la ideología dominante.

Algo similar ha ocurrido en España. En 1993 se decreta lo que iba a ser el Museo Nacional de Antropología, entremezclando las colecciones del Museo Etnológico con las del Museo del Pueblo Español, de modo que dejáramos de enfrentar culturas y comenzáramos a plantear visualmente la diversidad de respuestas que cada grupo humano da a similares necesidades. El tiempo ha demostrado que nunca hubo voluntad política para llevarlo a cabo y la situación se mantuvo inalterada hasta que el último gobierno cambió la idea por la de mantener la separación entre el *nosotros* y los *otros* y abrir al fin un gran museo de lo propio, ahora denominado Museo de los Pueblos de España. Sin embargo, una vez más, son muchos otros los valores que han triunfado. Lo que en este caso se ha entresacado de los ingentes almacenes del Museo del Pueblo Español es exclusivamente parte de la colección de trajes iniciada a principios del



Museo Etnográfico, Santiago de Cacem



Museo del Traje, Madrid

siglo XX por Luis de Hoyos para documentar la tipología indumentaria de las distintas áreas culturales de España. Esta muestra sirve hoy de fondo histórico para realzar la producción de los afamados modistos actuales en el recién inaugurado Museo del Traje. Pocas veces ha resultado tan evidente el rodillo apisonador del mercado global.

Es difícil, por tanto, seguir ignorando hoy que la selección de los bienes, su interpretación y exposición, son actos cargados de sentido y exentos de toda inocencia, o que las visiones del mundo que en ellos se plasman no se deban expresamente a los órganos decisorios de cada momento y lugar.

Clarificar esos discursos que se hacen llegar a la sociedad, poner en evidencia el juego de hegemonías sociales que los han desarrollado, y aunar la lógica científica y el esfuerzo por la revalorización del patrimonio, creemos que es, sin duda, uno de los retos actuales de todos los museólogos que aspiran de verdad a que esta institución llegue a convertirse en los centros de estudio, formación y disfrute que el ICOM lleva tanto tiempo preconizando con la única meta de contribuir al entendimiento y mutuo enriquecimiento de todos los pueblos. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRINGER, T. y FLYNN, T., eds. (1998) *Colonialisms and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. Routledge, London-New York.
- BARRYMAN, C. (1991) *Toward More Universal Protection of Intangible Cultural Property*. University of Vanderbilt.
- BAYARD, D. y BENGHOZI, J.P. (1993) *Le Tournant Commercial des Musées en France et à l'Étranger*. Documentation Française, Paris.
- CARRETERO PÉREZ, A. (1989) "Cultura material y tecnología cultural", en *Antropología Cultural en Extremadura*: 385-395. Asamblea de Extremadura, Mérida. (1994) "El Museo Nacional de Antropología. Nos/Otros", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, I: 209-248. (1999) "Museos etnográficos e imágenes de la cultura", en *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas en el Estudio*: 94-109. IAPH, Sevilla.
- CHOAY, F. (1994) "Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural", *Arquitectura Viva*, 38: 17-22.
- DUBUC, E. (1998) "Le futur antérieur du Musée de l'Homme", *Gradhiva*, 24: 71-92.
- FERNÁNDEZ de PAZ, E. (1997) "El estudio de la cultura en los museos etnográficos", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 18: 109-118. (2003) "La política cultural andaluza en materia de museología etnológica", en *Patrimonio y Pluralidad. Nuevas Direcciones en Antropología Patrimonial*: 511-536. CIE Ángel Ganivet, Diputación de Granada. (2003) "La museología antropológica ayer y hoy", en *Antropología y Patrimonio. Investigación, Documentación e Intervención*: 30-47. Cuadernos Técnicos, 7. IAPH, Sevilla.
- FERNÁNDEZ de PAZ, E. y AGUDO TORRICO, J., coords. (1999) *Patrimonio Cultural y Museología. Significados y Contenidos*. AGA y FAAEE, Santiago de Compostela.
- FREY, B.S. (1998) "Superstar museums. An economic analysis", *Journal of Cultural Economics*, 22: 113-125.
- FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO (1995) *Los Grandes Museos Históricos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- GENEST, B. (1995) *Le Patrimoine Immatériel. État de la Situation. Ministère de la Culture et des Communications, Paris*.
- GOULD, C. (1965) *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*. Faver & Faver, London.
- INIESTA, M. (1994) *Els Gabinetes del Món. Antropologia, Museus i Museologies*. Pagès, Lleida.
- JANSEN-VERBEKE, M. y VAN REKOM, J. (1996) "Scanning museum visitors. Urban tourism marketing", *Annals of Tourism Research*, 23 (2): 364-375.
- JOUBERT, A. (1985) "L'écomuséologie", en *Nouvelles Muséologies*: 67-70. Association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale. Marseille.
- KINARD, J.R. (1985) "El museo vecinal, catalizador de los cambios sociales", *Museum*, 148: 217-223.
- KNORR-CETINA, K. (1997) "Sociality with objects", *Theory, Culture and Society*, 14 (4): 1-30.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2002) "Patrimoine immatériel et diversité culturelle. Le nouveau décret pour la protection des biens immatériels", en *El Registro del Patrimonio Inmaterial*: 183-188. Ministerio de Cultura-IPHAN, Brasilia.
- LIMÓN DELGADO, A. (1990) "Exposiciones temporales y etnografía", *Anales del Museo del Pueblo Español*, III: 127-136.

- MONIN, C. (2000) "El Museo del Louvre y el turismo. Relaciones ambiguas", en *Turismo Cultural. El Patrimonio Histórico como Fuente de Riqueza: 277-289*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid.
- MONTANER, J.M. (2001) "El museu com a espectacle arquitectònic", *Barcelona: Metròpolis Mediterrània*: 55-58.
- OVERDUIN, H. (1984) *Education as Symbol. The Cultural Identity of the Museum in Western Society*. La Haya.
- RIOJA LÓPEZ, C. (1996) "Reflexiones en torno a la cultura inmaterial y su gestión patrimonial en la comunidad autónoma andaluza", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 16: 79-84. (2003) "Patrimonio inmaterial. Valor material", *El Siglo Que Viene*, 51-52: 42-48.
- RIVIÈRE, G.H. (1993) *La Museología*. Akal, Madrid.
- RODRÍGUEZ ACHÚTEGUI, C. (1998) "La exposición del patrimonio intangible", *Revista de Museología*, 13: 53-55.
- SACCHERO, P. (1997) "Contribución a la comprensión del patrimonio cultural como un bien intangible", en *El Patrimonio Intangible: 287-289*. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio de Argentina, Mar del Plata.
- SIERRA RODRÍGUEZ, X.C. (1996) "Museos etnográficos. Una reflexión desde el debate sobre el patrimonio cultural", en *Identidad y Fronteras Culturales. Antropología y Museística*: 109-116. Asociación de Psicología de Extremadura, Badajoz. (1997) "O museo. Un territorio para a investigación", en *Investigación e Museos*: 165-182. IV Coloquio Galego de Museos. Consello Galego de Museos. Pontevedra.
- TERREL, J. (1991) "Disneyland and the future of museum anthropology", *American Anthropologist*, 93: 149-153.
- VARINE-BOHAN, H. (1998) "Ecomusées, musées communautaires, développement local", en *Ecomuseologia como Forma de Desenvolvimento Integrado*: 29-31. X Jornadas sobre a Função Social do Museu, Póvoa de Lanhoso.
- VIEREGG, H.K. y DAVIS, A., eds. (2000) *Museology and Intangible Heritage*. ICOM-ICOFOM. München.
- ZULAIKA, J. (1997) *Crónica de una Seducción. El Museo Guggenheim Bilbao*. Nerea, Madrid.

#### Notas

1. Así lo recoge expresamente la LPHE: "*Forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales*" (art.46), seguida después por las diversas legislaciones autonómicas, aunque algunas, como la andaluza, utilicen una conceptualización más amplia y abarcadora: "*Forman parte del Patrimonio Etnográfico Andaluz los lugares, bienes y actividades que alberguen o constituyan formas relevantes de expresión de la cultura y modos de vida propios del pueblo andaluz*" (art.61).

2. La Conferencia General de UNESCO, celebrada en París el 28 de agosto de 2001, enumera las siguientes actuaciones en relación al Patrimonio Inmaterial:

-En 1973, a propuestas del gobierno de Bolivia, se añadió un Protocolo a la Convención Universal sobre Derechos de Autor, con el fin de proteger el folclore.

-En la reunión organizada en 1976 con ayuda de la UNESCO y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), un Comité de expertos gubernamentales aprobó la Ley Tipo de Túnez, que ahonda en la protección del folclore.

-También en conjunción con la OMPI, la UNESCO publicó en 1982 las Disposiciones

Tipo para las leyes nacionales sobre la protección de las expresiones del folclore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas.

-En 1989 se aprobó la Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular.

-En la Conferencia Internacional de Washington, celebrada en 1991, se plantearon cuestiones tales como la amplitud del tema, el tipo de definiciones empleadas y la mayor relevancia que había de darse a los portadores de la tradición para que estuviesen protegidos no sólo sus productos sino también los conocimientos y valores que posibilitan su producción.

-En 1997 la UNESCO y la OMPI organizaron conjuntamente en Phuket (Tailandia) un Foro Mundial sobre la protección del folclore. En cumplimiento del Plan de Acción adoptado en ese Foro, en febrero de 1999 la UNESCO organizó en Numea (Nueva Caledonia) un Simposio sobre la protección del saber tradicional y las expresiones de las culturas tradicionales y populares autóctonas en las Islas del Pacífico.

-La importancia concedida al patrimonio inmaterial se realiza con la puesta en marcha de dos programas auspiciados por UNESCO: el sistema de los Tesoros Humanos Vivos (1993) y la Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (1997).

-Todo ello acompañado de múltiples actividades de preservación y promoción de este patrimonio: organización de cursos de formación, asistencia para la elaboración de inventarios, preparación de planes de salvaguarda, revitalización y difusión del patrimonio inmaterial de minorías y grupos indígenas, organización de festivales de músicas tradicionales y edición de las mismas, establecimiento de una red de archivos del folclore, conferencias intergubernamental específicas como la habida sobre políticas lingüísticas en África (1997), etc.

3. "Las técnicas de la protección del patrimonio intangible deberán ser aplicadas a los valores intangibles asociados con lugares y objetos, y el patrimonio deberá ser concebido de manera holística, como un todo." (*Instrumentos legales y financieros para salvaguardar nuestro patrimonio intangible*, p. 14).

4. En efecto, el 18 de mayo de 2001 se proclamaron las 19 primeras Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, en la que España quedó representada por el Misterio de Elche. En el prólogo a esta primera declaración puede leerse: "Para cumplir verdaderamente su misión de conservación de la diversidad cultural, UNESCO debía aportar una igual atención a sus dos elementos que lo forman: el patrimonio material y el patrimonio inmaterial".

## "MUSEO CERRALBO: RECUPERACIÓN DE AMBIENTES ORIGINALES"<sup>1</sup>

**Carmen Jiménez Sanz**

Conservadora del Museo Cerralbo (2000-2003).  
Técnico de apoyo de Museos, Servicio Regional de Museos  
y Exposiciones de la Comunidad de Madrid



Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII  
marqués de Cerralbo (1845-1922)

Fotografías: Archivo Fotográfico del Museo  
Cerralbo

“**T**ienen las casas fisonomía. Tienen las casas alma. Tienen algo indefinible, nacido de una idea o un sentimiento. Tienen algunas el incomparable sello de una época. Otras, las huellas de una personalidad augusta. Originalidad espontánea campea en algunas. Casas hay que ríen. Otras que, como las cosas de que habla el poeta latino, tienen lágrimas (...) Todas ellas, antes que la acción del tiempo y la idiosincrasia de cada época borre lo más bello, lo más delicadamente espiritual que las caracteriza, debieran ser estudiadas y descritas.”<sup>2</sup>

La historia de las viviendas se nutre de los proyectos y peripecias vitales de sus moradores; la de los museos depende, en gran manera, del buen hacer y criterios de los profesionales que han velado por su conservación. Ambos relatos difícilmente pueden desligarse de las circunstancias históricas de cada tiempo, que inciden tanto en su custodia como en el conocimiento que de ellas ha tenido la sociedad.

Pretendemos, brevemente, presentar al XVII marqués de Cerralbo y explicar cómo su idea de crear un museo “*para los aficionados a la ciencia y el arte*” ha llegado hasta nosotros, indicando referencias bibliográficas básicas para acercarse a la historia de la institución.

### EL MUSEO CERRALBO. VÍAS DE INTERPRETACIÓN

El Museo Cerralbo<sup>3</sup>, ubicado en el centro de Madrid, próximo al Palacio de Oriente, fue legado por Enrique de Aguilera y Gamboa en 1922, aceptado por el Estado en 1924 (Reales Órdenes de 10 de abril y 24 de septiembre) y declarado Monumento Histórico-Artístico el 1 de marzo de 1962. Producto del altruismo y deseo de trascendencia de los coleccionistas, la creación de museos a partir de sus viviendas y obras de arte es un fenómeno conocido en Europa y América, a través de personajes coetáneos como Edouard André y Nélie Jacquemart

–Paris–, Richard Wallace –Londres– o Wilhelmina von Hallwyl –Estocolmo–.

En síntesis, puede interpretarse como:

■ *Museo de ambiente*: Permite acercarse a la vida pública y privada de la aristocracia madrileña de finales del siglo XIX. El visitante recorre las estancias de los marqueses de Cerralbo y sus hijos, los marqueses de Villa-Huerta: *Dormitorios, Biblioteca, Despachos, Armería, Salón de música...* Como testimonio de una época refleja el gusto artístico de un momento histórico, a través de las obras de arte conservadas en las estancias del palacio y jardín, transmitiendo el sentimiento de un espacio habitado y evocando un modo de vida ya extinguido. Además, muestra las modificaciones debidas a la práctica museográfica de la década de 1940.

■ *Museo de colección*: A lo largo de sus treinta y cinco salas pueden admirarse objetos de uso cotidiano y obras de arte de diversas procedencias, estilos y tipologías: tapices, mobiliario, escultura, pintura, dibujos, estampas, lámparas, porcelanas, relojes, armas y armaduras, objetos arqueológicos, fotografías<sup>4</sup>, monedas y medallas, etc.

■ *Museo de personaje*: La personalidad de Enrique de Aguilera y Gamboa<sup>5</sup> (1845–1922) se funde con el atractivo del palacio que él mismo ideó como vivienda principal de la familia desde 1893 y futuro museo para albergar sus colecciones, diseñado por los arquitectos Sureda, Cabello Lapiedra y Cabello y Asó.

Político, escritor, académico, coleccionista, arqueólogo y gran viajero, su vida y obra encuentran



Palacio Cerralbo, h. 1920

**La historia de las viviendas se nutre de los proyectos y peripecias vitales de sus moradores; la de los museos depende, en gran manera, del buen hacer y criterios de los profesionales que han velado por su conservación**

continuos referentes en las estancias de la casa-museo, a través de objetos personales, documentos, fotografías, libros, etc. En otro plano, es preciso mencionar a su esposa, Inocencia Serrano Cerver, casada en segundas nupcias, y a sus hijos, Antonio y Amelia del Valle Serrano, marqueses de Villa Huerta, cuyas obras de arte y pertenencias engrosaron las colecciones del actual museo.

### TRANSFORMACIONES

“Toda mi vida me he ocupado mucho en coleccionar obras de arte, arqueológicas y de curiosidad, habiendo conseguido reunir importantes y valiosas colecciones, y puesto que no tengo herederos forzosos he resuelto disponer de estas colecciones en forma que perduren siempre reunidas y sirvan para el estudio de los aficionados a la ciencia

y el arte. Para realizar tal propósito he convenido con mi hija política, dueña de la citada casa, en que por siempre jamás quede el piso principal, portería y gran escalera de su dicha casa, calle de Ventura Rodríguez número dos en Madrid, destinado a contener todas las colecciones mías, tal y como se hallan establecidas y colocadas por mí, sin que jamás se trastoquen ni por ningún concepto, autoridad o Ley



Político, escritor, académico, coleccionista, arqueólogo y gran viajero, su vida y obra encuentran continuos referentes en las estancias de la casa-museo, a través de objetos personales, documentos, fotografías, libros

*Despacho* (Montecristi, Los salones de Madrid. Madrid, s/f, p. 101)



Armería. Imagen anterior a la guerra civil, tomada por Juan Cabré

Se buscaron los emplazamientos originales de obras, mobiliario, enseres, tapices, cortinajes y otros; se realizaron catas para conocer la estratigrafía cromática de paramentos; y se intentó reproducir la iluminación que presidía esos salones los días de recepción, para conseguir recobrar parte de su encanto

se trasladen de lugar, se cambien objetos ni se vendan.

*Quedarán pues mis colecciones para siempre jamás establecidas en el piso principal y gran escalera con el nombre de Museo del Excmo. Señor Marqués de Cerralbo, Don Enrique de Aguilera y Gamboa.*<sup>6</sup>

Ochenta y un años después de expresado este último deseo, el Museo Cerralbo se distingue como uno de los escasos ejemplos arquitectónicos del entonces moderno barrio de Argüelles, que se encontraba en expansión durante las últimas décadas del siglo XIX, y el único que sobrevivió, prácticamente intacto, al desastre de la guerra civil.

A partir de este punto las transformaciones soportadas por el edificio y salas, especialmente debidas a la ampliación del museo tras incorporar la planta *Entresuelo* –aspecto no previsto por su fundador, pero coherente con los fines y mantenimiento de su legado–, aportan una diferente manera de entender museología y museografía<sup>7</sup>.

Las variadas intervenciones obedecieron a reparaciones de daños y problemas estructurales; conservación de estancias y colecciones; adaptación a normas vigentes de seguridad y mantenimiento de edificios públicos; reforma y mejora de áreas internas; instalaciones de aire acondicionado y calefacción centrales; etc.

Aparte de la instalación de calefacción y de algunas labores de mantenimiento del edificio, hasta 1940, recién finalizada la guerra civil, no se acometieron obras de envergadura, empezando por reparaciones que respetaron la decoración interior de la casa–museo, según proyecto del arquitecto Martínez Chumillas. Las labores de salvamento de edificio y colecciones<sup>8</sup>, bajo la dirección de Cabré<sup>9</sup>, quedaron reflejadas en el Archivo del museo.

Tras adquirir el Ministerio de Educación Nacional la planta *Entresuelo* (cuyo propietario, Antonio del Valle, lo había legado a una asociación religiosa), Díz Flores inició en 1945 las obras de reforma de la



PLANTA DE ENTRESUELO AÑO 1948



PLANTA DE ENTRESUELO AÑO 1948

Modificaciones de la planta Entresuelo (Sanz-Pastor, 1948)

parte central “desprovisto, por tanto, de actual utilidad, carente de interés artístico e histórico y precisando un mayor número de salas de exposición, ha sido totalmente reformado”<sup>10</sup>, y la reconstrucción de las restantes habitaciones siguiendo sus características primitivas. Todo ello, según Sanz-Pastor, a fin de completar el proyecto de museo mediante una reforma de gran repercusión en la vida cultural del momento<sup>11</sup>.

En las que habían sido las habitaciones de Antonio del Valle hasta 1900 se recrearon ambientes privados, como la *Capilla* y *Sacristía* —en ese momento ningún oratorio empleado por la familia era visitable, y sólo permanecía intacto el ubicado en la planta *bajo-cubiertas*—. Todas las alcobas que se abrían al patio interior dieron paso a las *Galerías de*

*pintura*, ideando salas acordes con el concepto de un pequeño museo de artes decorativas, organizadas por temática o técnicas artísticas<sup>12</sup>. En las antiguas dependencias de los marqueses de Cerralbo y su hija se recreó el *Dormitorio de la marquesa de Villa-Huerta*, en una sala que durante la guerra todavía se denominaba el *Mirador de la señorita*, modificándose también la decoración de las estancias contiguas, el *Salón de música* y el *Comedor*, que pasaría a denominarse *Comedor de diario*.

Posteriormente, se acometieron obras generales de saneamiento con Chueca Goitia —que conocía el museo desde la guerra civil, cuando proyectó un *bunker* para ocultar y proteger de los bombardeos las principales obras de la colección—. En 1964 propuso sustituir los remates aterrazados de los torreones por chapiteles de pizarra, distorsionando la percepción exterior del conjunto, además de otras reformas significativas, como la transformación de espacios de servicio arruinados (antiguas *cocheras*, *guadarnés* y *cocina grande* del semisótano) en la sala de exposiciones temporales y salón de actos.

### RESTAURACIÓN INTEGRAL DE SALAS. RECUPERACIÓN DE AMBIENTES ORIGINALES. CRITERIOS

Coincidiendo con el proyecto de restauración de fachadas y reorganización de áreas internas que finaliza en 1995, durante la dirección de Navascués, se intervino en el *Jardín*, espacio considerado muy importante en el conjunto del palacio, que durante los años 40 se había

El fundador y su familia apenas pudieron imaginar que toda su casa se convertiría en un museo, ni que diversas razones obligarían a realizar modificaciones en estancias en las que discurrió gran parte de su vida pública y privada

modificado radicalmente con la edificación de la vivienda de la entonces directora. La paisajista Serredi lo recrea como un jardín romántico, diseñando un estanque central inspirado en un boceto hallado en el Archivo del Museo y reubicando esculturas de emperadores romanos, fauna y temas mitológicos, arropados por una densa vegetación y presididos por el primitivo templete-mirador.

Desde entonces, se emprende la restauración integral de salas, abordando tanto el tratamiento de la decoración interior, mobiliario y objetos expuestos, como la intervención en paramentos, techos y pavimentos originales.

En 1998 se presentó al público el *Gabinete oriental*, pequeño *fumoir*<sup>13</sup>, y, en 1999, dos espectaculares salas decoradas con pintura mural de Máximo Juderías Caballero y José Soriano Fort, *el Salón Chaflán* y el

*Salón de Baile*<sup>14</sup>, que han recuperado el brillo de otros tiempos. Los criterios de actuación fueron comunes en ambas, trabajando más de un centenar de especialistas en el *Salón de baile* durante año y medio. Se procedió a desmontar el interior, revisar forjados y cubiertas, instalar una nueva red eléctrica y canalizaciones, así como al tratamiento de la pintura y ornamentación murales, del mobiliario, espejos venecianos, sedas de Lyon, esculturas, lámparas, reloj misterioso monumental y parqué de roble francés y coralillo.

Paralelamente se vio la necesidad de documentar el palacio desde sus orígenes, combinando las distintas fuentes de información disponibles<sup>15</sup> e iniciando una línea de trabajo asumida también por Vaquero desde el año 2000, como continuación y replanteamiento de actuaciones anteriores.

Gracias a la interpretación de la documentación del Archivo del Museo Cerralbo<sup>16</sup> se ha podido completar en 2002 la recuperación de ambientes originales en el *Billar y Comedor de gala*, espacios de representación situados en la planta *Principal*, cuyas puertas sólo se abrían, *para recibir*, una tarde a la semana o durante celebraciones, de las que dan sobrada cuenta las crónicas periodísticas<sup>17</sup>. El protocolo dirigía la conducta de anfitriones e invitados, la decoración, la disposición del mobiliario y las características del *lunch* y de los momentos de ocio que disfrutaban amigos, familiares o invitados *de etiqueta*<sup>18</sup>. Para esta iniciativa lo prioritario no era tanto la restauración<sup>19</sup>, abordada junto a tareas continuas de conservación preventiva, sino el conseguir

una lectura adecuada de los interiores que permitiera al visitante comprender y admirar un espacio descrito en el Inventario General de 1924.

Se buscaron los emplazamientos originales de obras, mobiliario, enseres, tapices, cortinajes y otros; se realizaron catas para conocer la estratigrafía cromática de paramentos; y se intentó reproducir la iluminación que presidía esos salones los días de recepción, para conseguir recobrar parte de su encanto. En cuanto a criterios de actuación, tomemos como ejemplo el caso de las cortinas, elementos fácilmente degradables y, a la vez, insustituibles en la valoración del conjunto, que exigieron adoptar *soluciones de compromiso*.

**Se ha podido completar en 2002 la recuperación de ambientes originales en el *Billar y Comedor de gala*, espacios de representación situados en la planta *Principal*, cuyas puertas sólo se abrían, para recibir, una tarde a la semana o durante celebraciones, de las que dan sobrada cuenta las crónicas periodísticas**

Galerías de pintura, visitables desde 1948



En el *Billar* se conocía el tejido de las cortinas antiguas porque, al caer en desuso, habían servido como tapizado de sillones<sup>20</sup> y así fue reflejado posteriormente en el Inventario. Se buscó entonces un damasco de seda rojo muy similar al original, sobre el que se colgaran, como guardamalletas, los tapices de tema heráldico que ornaban esos vanos desde antaño, descritos como piezas de la colección y recientemente restaurados.

Los otros tapices heráldicos que en vida del marqués de Cerralbo cubrían los balcones del *Comedor*, fueron destinados a ornar la capilla funeraria de aquél en Ciudad Rodrigo (Salamanca), por disposición testamentaria. Cabía la posibilidad de encargar una réplica exacta, solución que no resultaba factible; o la de introducir unas cortinas de terciopelo verde y sencilla confección, que no distorsionaran la apreciación de la estancia, aunque se percibieran como elementos incorporados recientemente.

Éstas son dos pequeñas muestras de una línea de trabajo ya iniciada en el Museo Cerralbo, que requiere reflexión continua y soluciones ajustadas a cada caso, que encuentran dificultades al carecer de documentación sincrónica sobre todas las habitaciones y piezas de la vivienda.

Además, ¿cómo ha evolucionado la distribución interna?,<sup>21</sup> ¿qué momento vamos a perpetuar en cada estancia?, ¿qué cambios han sido provocados por la moda y las variaciones del gusto personal?... Entre 1893 y 1927 la familia ocupó el palacio, sucediéndose movimientos de enseres y decoración que apenas producen referencias históricas. El fallecimiento de un familiar podía suponer que sus habitaciones privadas se cerraran para siempre –con el afán de aprehender un soplo de vida del finado–, que fueran ocupadas por otras personas de la casa o sufrieran remodelaciones para ajustarlas a nuevas necesidades. Estas modificaciones afectaron a las habitaciones



Escalera de Honor en la actualidad



Billar. Reportaje de Franzen, h. 1893-1896

*Comedor de gala*  
Reportaje de Franzen, h. 1893-1896

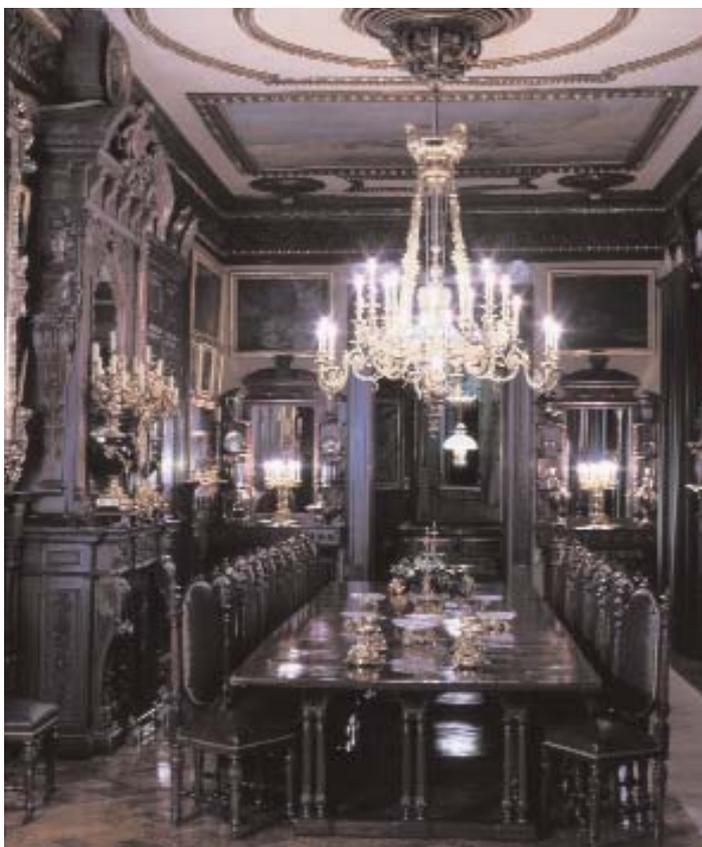
de Inocencia Serrano, fallecida en 1896, o a las de Antonio del Valle, a partir de 1900. Tras el deceso del marqués de Cerralbo en 1922, Amelia del Valle siguió ocupando sus habitaciones del *Entresuelo* hasta su fallecimiento en 1927. Mientras tanto, Cabré realizaba el inventario del Museo Cerralbo.

El fundador y su familia apenas pudieron imaginar que toda su casa se convertiría en un museo, ni que diversas razones obligarían a realizar modificaciones en estancias en las que discurrió gran parte de su vida pública y privada.

Como criterio básico para recobrar el pasado del palacio se ha decidido dar prioridad a la instalación del primer museo, que comprendía el *Piso Principal*, *Escalera de honor* y *Zaguán*<sup>22</sup>. Y respetar la instalación museográfica y modificaciones de 1948, cuando resulte imposible documentar la decoración primitiva de las salas. En resumen, pretendemos ceñirnos, en la medida de lo posible, a la información más antigua disponible, con las limitaciones que suponen la conservación y seguridad de colecciones, y siendo conscientes de que algunas áreas de la casa sólo podrán ser recuperadas en recreaciones informáticas o modelos a escala<sup>23</sup>.

Poco a poco, la visita al Museo Cerralbo podrá ofrecer diferentes visiones –como si de un juego de espejos se tratara– que reflejen distintos momentos de la vida de una familia, del ambiente de una casa y del transcurrir de una institución. ■

Madrid, julio 2003



*Comedor de gala en la actualidad*

## Notas

1. Este artículo parte de la comunicación presentada en las sesiones del DEMHIST (Comité Internacional de Casas-museo y Residencias históricas), dentro de las 19ª Conferencia General y 20ª Asamblea General del ICOM, celebradas en Barcelona, 2001.
2. Así inicia la descripción de su palacio sevillano la condesa de Lebrija, contemporánea del marqués de Cerralbo. Manjón Mergelina, R., Condesa de Lebrija: Palacio de Lebrija. Sevilla (1920), 1970, p. 3.
3. Sanz-Pastor, C.: Guía de los museos de España. V.- Museo Cerralbo. Madrid: Dirección General de BBAA, 1956.
- Navascués, P. y Conde, C.: *Museo Cerralbo*. Madrid: Electa, 2000.
4. VVAA. Album, la colección de fotografía del Marqués de Cerralbo. Madrid, 2002.
5. Navascués, P., Conde, C. y Jiménez, C.: *El Marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
6. Testamento del Marqués de Cerralbo, Otorgado en Madrid, 30 de junio de 1922, Ante el Notario Luis Gallinal, cláusula 28.
7. Pilar Navascués participó en las Jornadas sobre casas-museo organizadas en Saluzzo, 1997, por la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte y el Ministero per i Beni Culturali e Ambientali de Italia, abordando las intervenciones arquitectónicas del Museo Cerralbo.
8. Navascués, P.: "Sauvetage des Collections du Musée Cerralbo pendant la Guerre Civile Espagnole". *Musées & Collections Publiques de France*, 210. Marzo, 1996, pp. 6-10.
- Cabré, E., Navascués, P. y Jiménez, C.: *El Museo Cerralbo durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (en preparación).
9. Juan Cabré fue, por disposición testamentaria, el primer director del Museo Cerralbo entre 1922 y 1939. Le sucederían María Cardona durante apenas dos años; Consuelo Sanz-Pastor (1941-1986), Manuel Jorge (1986-1993), Pilar de Navascués (1993-2000) y desde mediados del año 2000, Lourdes Vaquero.
10. Sanz-Pastor, C.: La Gran Ampliación del Museo Cerralbo. Madrid: Hauser y Menet, 1948. La documentación más antigua demuestra que, a pesar de esta afirmación, se modificaron interiores, tanto estructural como decorativamente.
11. Castilla, P.: "Reapertura del Museo Cerralbo", *Revista Nacional de Educación*, 40. Madrid, abril 1944, pp.77-81.
12. Sobre estos temas agradecemos las conversaciones con Rosanna Pavoni, directora del Museo Bagatti Valsecchi de Milán.
13. Blanco, M.: *Salón Árabe, Palacio Marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Museo Cerralbo, 1998.
14. AB57, Restauración del Salón de Baile del Museo Cerralbo. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, AB57, 1999. CD-ROM.
15. Burguera, B.: *Recuperación y Documentación de los Ambientes Originales del Museo Cerralbo de Madrid: Palacios Madrileños de los siglos XIX y XX (trabajo inédito, beca de museología, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999)*.
- San Pedro, C. y San Román, L.: *Recuperación del Ambiente Original de la Planta Principal del Museo Cerralbo de Madrid (trabajo inédito, beca de museología, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999)*.
16. Se compone de: -Inventario General, manuscrito por Cabré en 1922 (colección Cerralbo) y 1927 (colección Villa Huerta); - Inventarios general, sistemático y topográfico, realizados en los museos que dependían del antiguo Ministerio de Instrucción Pública desde 1941; -Fondos fotográfico y documental del Archivo Histórico del Museo Cerralbo, en proceso de inventario; -Archivo administrativo: incluye legajos específicos sobre la construcción del palacio y todos los referentes al museo desde 1922; -Biblioteca Histórica del Museo Cerralbo y Hemerotecas; - Testimonios directos de personas que conocieron el palacio o vivieron en él, una vez convertido en museo, como es el caso de Encarnación y Enrique Cabré Herrerros, hijos del primer director del Museo, que aportan noticias hasta 1940; o Consuelo Sanz-Pastor (1941-1985), entre otros.
17. Las fiestas celebradas en el palacio Cerralbo, como el baile del 2 de junio de 1903, el almuerzo literario de 29 de febrero de 1904 o la celebración del ingreso en la Real Academia de la Historia el 1 de junio de 1908, entre muchas otras, se narran en crónicas y noticias de los periódicos *La Época*, *El Nacional*, *El Correo Español*, *Diario Universal*, *New York Herald*, *El Imparcial*, *El Siglo Futuro*, etc.
18. Sobre estos temas la referencia más reciente recoge las conferencias dictadas durante el pasado Curso de Otoño del Museo Cerralbo: VVAA: En torno a la mesa. El protocolo, la gastronomía y la decoración de mesas y comedores en época del Marqués de Cerralbo. Madrid, 2002.
19. Con motivo de la exposición inaugurada en diciembre de 2001, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, se restauraron numerosas pinturas instaladas en los Comedores de gala, de diario y otras estancias.
20. Algunas alfombras, cortinas, visillos y cobertores, entre otros, fueron considerados en los años 20 no museables y carentes de valor artístico; se trataba, por tanto, de elementos de uso continuado que podían ser reutilizados o sustituidos por otros.
21. Pavoni, R. y Selvafolta, O.: "La Diversità delle Dimore/museo: Opportunità di una Riflessione" en *Abitare la Storia*, En Leoncini, L. y Simonetti, F. (eds.). Torino: Umberto Allemandi & C., 1998, pp. 32-36.
22. Cabré, J.: *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo D. Enrique de Aguilera y Gamboa*. Madrid: Imprenta de Jesús López, 1928.
23. Carecemos, en general, de datos que permitan reconstruir históricamente las habitaciones y dependencias de servicio del palacio.

## MÚSICA, SONRISAS, LÁGRIMAS, SUEÑOS Y PROPAGANDA: ÉXITOS CINEMATOGRAFÍCOS EN LA ANDALUCÍA NACIONALISTA DURANTE LA GUERRA CIVIL<sup>1</sup>

José María Claver Esteban

Doctor en Historia del Cine

Colaborador de la Filmoteca de Andalucía

Quien esté más o menos familiarizado con el estudio de la guerra civil conocerá cómo en estos tristes y apasionantes años los cines en España funcionaron a pleno rendimiento. En buena parte del territorio republicano los salones cinematográficos fueron controlados, socializados o colectivizados, así que los propios trabajadores llevaron a cabo la gestión y programación de los espectáculos públicos. Éste fue el caso de Almería, Málaga, Jaén o Úbeda. Pese a la febril actividad de exhibición, en los cines republicanos no hubo demasiados estrenos. La inhibición de los distribuidores españoles y norteamericanos hizo que estas marcas no distribuyesen nuevos lotes de películas, así que la cartelera republicana fue languideciendo a medida que se desarrollaba la guerra, conformándose con la reposición de viejas películas ya exhibidas. En resumen, en la España leal hubo mucho cine, pero pocos estrenos.

Más complejo es, sin duda, el caso de la España nacionalista. Allí, por supuesto, no hubo ningún tipo de alteración en el sistema de explotación capitalista de los cines; ello favoreció que, ya desde el inicio de 1937, las principales casas distribuidoras norteamericanas y españolas, ubicadas en Barcelona y en Madrid, comenzaran a abrir sus oficinas centrales



*Carmen la de Triana* (1938), de Florian Rey.

Junto a *Suspiros de España*, el film más taquillero de la guerra civil

**La cartelera republicana fue languideciendo a medida que se desarrollaba la guerra, conformándose con la reposición de viejas películas ya exhibidas**

provisionales en Sevilla y desde allí surtieron el mercado cinematográfico de la España sublevada. El cine se convirtió en un estupendo negocio y, al calor de él, numerosas distribuidoras españolas se dedicaron a importar películas de las naciones amigas, la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini. Todo ello convirtió a Andalucía en el centro de distribución y exhibición de la España de Franco. Analizaremos aquí, a través de las carteleras y críticas de la época, cuáles fueron las películas de mayor éxito en la Andalucía insurgente, con el objeto de perfilar el gusto mayoritario del público durante este período bélico.

*Escipión el Africano* (1937), de Carmine Gallone, uno de los ejemplos de cine fascista que cautivó a crítica y público



## MÚSICA

En la Andalucía nacionalista de la guerra civil triunfó especialmente el cine musical. Fueron precisamente las tres películas españolas realizadas en Berlín por la marca Hispano Film Produktion, con buena parte del equipo artístico y técnico de Cifesa, *Carmen la de Triana* (1938), de Florián Rey, y *El barbero de Sevilla* (1938) y *Suspiros de España* (1938), de Benito Perojo, las que alcanzaron un éxito arrollador, muy por encima del resto de producciones estrenadas. Protagonizadas por Imperio Argentina y Estrellita Castro, pertenecían al género estrictamente hispano del costumbrismo folclórico y seguían la ya larga tradición consolidada durante la II República con filmes como *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), conformando así un regionalismo de pandereta, con canciones, folclore y una imagen tópica de España. El triunfo de estas tres creaciones hispanas, situadas en los primeros lugares del ranking de taquilla en todas las capitales andaluzas nacionalistas, demuestra cómo el cine español, especialmente el cine costumbrista folclórico, había logrado a la altura de 1936 servir de vehículo a los deseos y preferencias del público.

También fue el musical el género norteamericano más apreciado por el público andaluz, y lo fue, en buena medida, gracias al buen hacer de Fred Astaire y Ginger Rogers, que acabaron convertidos en las estrellas norteamericanas más emblemáticas del período. *El sombrero de copa* (1935) y *Sigamos la flota* (1936), ambas de Mark Sandrich, lograron batir éxitos de taquilla para la RKO, consiguiendo también el beneplácito

de la crítica. Sus delicados y sensuales números de baile, sus canciones melódicas y ligeras estaban muy lejos del estilo más cursi y lírico de la acaramelada pareja de la MGM, formada por Jeannette MacDonald y Nelson Eddy. El público andaluz, pese a ello, dejó patente su profunda admiración por la cantante norteamericana, con motivo del estreno de la famosa opereta *Rose Marie* (1935), de W.S. Van Dyke, que fue otro de los grandes éxitos de la guerra: “El público, en buen número, acudió a solazarse con los gratos matices de su siempre bien timbrada y cada vez más lozana voz, porque, esto es indudable, Jeannette es poseedora sin duda alguna de un sortilegio espléndido que mantiene siempre fresca la armonía que sale de su garganta privilegiada y de su delicada belleza.” (*Diario de Cádiz*, 17-IV-1938, p. 5). No fue menor, ni mucho menos, el impacto que causó la estrella infantil de la Fox, Shirley Temple, con su film *Pobre niña rica* (1936), de Irving Cummings. La joven actriz, por entonces, hacía las delicias del público de todo el mundo: “La simpática chiquilla se adueña por completo de la voluntad de todos los espectadores y se nos muestra también como una excelente danzarina en varios números en que canta y baila con sorprendente soltura y dominio” (*FE*, 13-II-1938, p. 9).

Sin ser tan conocido en la actualidad como el musical norteamericano, este género fue cultivado profusamente por la cinematografía alemana en todas sus facetas. Una de las grandes figuras del momento fue la cantante húngara Marta Eggerth, que lograría alcanzar en España general reconoci-



La versión vienesa de la ópera de Puccini, interpretada por Marta Eggerth y Jan Kiepura, fue una de las películas musicales mejor valoradas por la crítica y el público

miento con *Alondra* (1936), de Carl Lamac, y con *La voz seductora* (1936), de Geza von Bolvary. Actriz hoy bastante olvidada, la crítica nacionalista llegó a situarla, con motivo del estreno de esta última película, en las más altas cimas del horizonte estelar cinematográfico: “la protagonista de tan incomparable producción es nada menos que la genial cantante y suprema artista de la voz de oro Marta Eggerth, su última creación, en la que ha puesto toda su alma, todo su temperamento artístico y en la que canta maravillosamente extasiando a los espectadores, que la aplaudirán frenéticamente, como merece ser aplaudida la feliz intérprete de *Vuelan mis canciones*” (*Ideal*, 11-II-1938, p. 6). De origen judío y casada en esas fechas con el también cantante Jan Kiepura, magnífico tenor polaco, su

situación en Alemania fue haciéndose cada vez más complicada a medida que el nazismo se iba extendiendo. En 1937 la pareja de cantantes rodaron en Viena *La vida de la Bohème* (1937), de Geza von Bolvary, otro de los grandes éxitos de público y crítica durante la guerra civil. Ésta fue la última película que la pareja haría en Europa antes de emigrar a Estados Unidos.

La cinematografía italiana también contribuyó en estos años al éxito de taquilla del cine musical, y lo hizo, como no podía ser de otra manera, a través de la ópera. *Regina de la Scala* (1937), de Camillo Mastrocinque, fue un film de escaso argumento en donde la mayoría de las escenas tenían lugar en el Teatro de la Scala de Milán, santuario italiano de la ópera. La cinta contó

con la colaboración de la famosa soprano italiana Margherita Carosio. Pero el cantante de ópera italiano más conocido de la época fue, sin duda, el tenor Tito Schipa, protagonista de otro film de éxito durante la guerra civil, *Vivir* (1937), de Guido Brignone. Sus cualidades líricas fueron inmediatamente puestas de manifiesto por la crítica: “con su voz potente y armoniosa canta las más bellas y delicadas canciones que logran entusiasmar a los espectadores” (*Ideal*, 4-II-1938, p. 7).

## SONRISAS

A medida que se desarrollaba la guerra, el cine musical hizo más llevadero el desarrollo del conflicto a los espectadores andaluces. Sus argumentos intrascendentes, sus historias sentimentales sirvieron para que el público olvidara durante unas horas las miserias cotidianas, el ruido de las bombas o los fusilamientos que tenían lugar a pocos metros de sus viviendas. Fue así cómo, a ritmo musical, la guerra española fue transcurriendo en muchas capitales andaluzas, mientras la España de Franco conseguía ir extendiendo su negro dominio progresivamente. Junto a la música, la risa fue la segunda opción que eligieron los espectadores andaluces: era, no cabe duda, otra manera de conjurar el fantasma de los terribles acontecimientos.

Hablar de comedia en estos años es hablar inevitablemente del género en el que los italianos eran especialistas. *El novio misterioso* (1938), *Niña, no seas estúpida* (1937), *Eran siete hermanas* (1938) y *Casados a la fuerza* (1937) fueron auténticos grandes éxitos y lograron días de

permanencia en cartel. Todos estos filmes estaban interpretados por actores de moda como Assia Noris, Nino Besozzi, Paola Barbara y Vittorio De Sica, y sus argumentos se basaban en engaños y equívocos con final feliz. Por ejemplo, en *Eran siete hermanas*, de Nunzio Malasomma, siete bailarinas se presentan en la mansión de un anciano conde, ferviente mujeriego en su pasado, haciéndose pasar por sus hijas naturales. Tras numerosos equívocos, el hijo del conde, que ha descubierto el engaño, se desposará al final con una de sus supuestas hermanas.

## A medida que se desarrollaba la guerra, el cine musical hizo más llevadero el desarrollo del conflicto a los espectadores andaluces

Pero el país especializado en la risa, desde los días del cine mudo, había sido Estados Unidos, con figuras míticas como Charlot o Buster Keaton. Junto al musical, el género cómico norteamericano volvió a brillar en este período, gracias a la sin par pareja Stan Laurel y Oliver Hardy, que llevaron la risa a los espectadores grandes y pequeños. Prueba de esta sintonía con el público fue que su film *Un par de gitanos* (1935), de James W. Horne, llegó a ser la película extranjera más taquillera en Sevilla de toda la guerra. Por su parte, la *screwball comedy*, surgida en 1934 a

partir del film de Capra, *Sucedió una noche*, encontró una feliz materialización en *Mi ex mujer y yo* (1936), de Stephen Roberts, una graciosa comedia policíaca, interpretada por William Powell y Jean Arthur, en los papeles de una pareja de divorciados que acabarán reencontrándose al final de la película.

## LÁGRIMAS

Junto a la música y la risa, las lágrimas ocuparon el tercer lugar entre las preferencias del público nacionalista andaluz. Si había un género lacrimógeno por excelencia éste era, sin duda, el melodrama. Un film como, *Nocturno trágico* (1936), de Paul Wegener, puede servir de muestra de este tipo de tramas en los que la mujer desempeña un papel esencial y sufre toda suerte de amargos vía crucis. Su protagonista, en este caso, era la aburrida esposa de un abogado que se ve involucrada en la muerte del hombre con quien ha estado a punto de tener una aventura sentimental. Salvada al final por su marido, todo se resolverá positivamente, reintegrándose felizmente al mundo conyugal.

El cine alemán había dado, desde antaño, amplia preferencia a este género entre sus producciones, convirtiéndose en uno de sus más importantes representantes. Pero en la España nacionalista de la guerra, el melodrama alemán llegó a hacerse hegemónico. Casi todos los melodramas más apreciados por el público fueron alemanes: lo fue *Truxa* (1937) y lo fue también *A espaldas de la pista* (1937). Enmarcado en el mundo del circo, este último recibió generosos elogios de la crítica, especialmente referidos a su director,

Carmine Gallone, sin duda uno de los realizadores mejor valorados.

El cultivador máximo del melodrama en esta etapa fue también un alemán, Detlef Sierck, quien llegaría a convertirse, tras su emigración a Norteamérica, en el famoso Douglas Sirk. Sus trabajos en *La Golondrina cautiva* y en *La Habanera* sentaron las bases para la consolidación del mito de Zarah Leander, la gran diva sueca del cine nazi. Aunque estas dos películas pudieron verse durante la guerra civil, no consiguieron, sin embargo, el rotundo éxito de público que auguraba la crítica. Mayor resonancia tuvo, no obstante, la actuación de la sueca en *Magda* (1938), de Carl Froelich, especialmente en Sevilla.

También el drama y el melodrama norteamericanos alcanzaron momentos estelares. De auténtico éxito arrollador puede calificarse el film *Prisionero del odio* (1936), de John Ford, cuya trama se centra en las peripecias de un médico condenado injustamente a prisión por prestar ayuda al asesino de Lincoln. La crítica fue unánime en señalar esta producción de magistral, soberbia y extraordinaria.

## SUEÑOS

El cine de aventuras de los años 30 no fue sino la traslación al celuloide de muchas de las aspiraciones de los estados coloniales de la época. Norteamericanos, alemanes e italianos compitieron en plasmar sus aventuras en determinadas tierras exóticas, sin que fueran otra cosa que la propia proyección de sus sueños imperiales. Este tipo argumentos eran proclives a la

evasión, pues permitían a los espectadores trasladarse, por unas horas, desde la dura y triste realidad de la guerra a lugares intemporales, paraísos exóticos o espacios soñados.

Esto es lo que ocurrió con la película extranjera más valorada por el público en este período, el film de aventuras alemán en dos partes *El tigre de Esnapur* y *La tumba india* de Richard Eichberg, primera versión de

Norteamericanos, alemanes e italianos compitieron en plasmar su aventuras en determinadas tierras exóticas, sin que fueran otra cosa que la propia proyección de sus sueños imperiales



*El tigre de Esnapur* (1938), de Richard Eichberg, fue sin duda, la película alemana que más gustó al público andaluz

este clásico que dirigiría posteriormente Fritz Lang, rodado en la exótica y enigmática India.

También el género de aventuras norteamericano logró el eco del público, con tres películas muy bien valoradas durante la guerra: el film de corte colonial *La última avanzada* (1935), de Louis Gasnier, con un Cary Grant que ya había dado muestras de su talento para encarnar papeles de este género; *El capitán Tormenta* (1936), de John Reinhardt, y *El último pagano* (1935), ambientado en Tahití, con amplia participación indígena. A este panorama habría que sumar el film de aventuras italiano, *El corsario negro* (1936), de Amleto Palermi, basada en la famosa obra de Salgari.

## PROPAGANDA

La España insurgente tuvo necesidad inmediata de legitimar su insurrección armada mediante el llamamiento a determinadas nociones que conformaron su propaganda ideológica. Términos como anticomunismo, patriotismo, civilización o cruzada sirvieron de honorables conceptos con los que justificar el asesinato, el crimen, el genocidio y la violación de la constitución republicana. El cine fascista y nazi del período, de carácter eminentemente propagandístico, proporcionó así refuerzo discursivo a la ideología nacional-católica de los insurgentes.

No es de extrañar, por tanto, que una parte importante del cine fascista



Si hubo una pareja famosa durante la guerra civil, ésta fue la formada por Fred Astaire y Ginger Rogers. *Sombrero de copa* (1935), de Mark Sandrich

italiano –son los casos de *Escipión el Africano* y *La gran llamada*– alcanzara un éxito arrollador en la Andalucía nacionalista. Las dos películas poseen una ideología fuertemente imperialista, colonialista y nacionalista. El protagonista de la película de Carmine Gallone, *Escipión el Africano* (1937), participa de los atributos del Dictador, del Caudillo que salva a su pueblo (Roma) en una situación delicada para la patria (la amenaza de Cartago), situándose por encima del Senado, lo que, inevitablemente tenía muchas coincidencias con la realidad española. Así, la crítica recomendó este film encarecidamente al público: “Escipión el Africano pueden y deben verla todos porque ahí se canta y se glorifica al Imperio de modo sublime.” (*El Correo de Andalucía*, 7-I-1939, p. 5). Por otra parte, *La gran llamada* era un film patriótico, vinculado a la aventura colonial italiana en Abisinia, cuyo nudo dramático estaba sustentado en la oposición entre un padre aventurero, egoísta, y un hijo militar, que es capaz de sacrificarse en nombre de la patria. Esta gran llamada, la de la patria, se correspondía, pues, con todos esos rancios anhelos patrióticos y nacionalistas que la gran coalición que constituyó el Movimiento Nacional –militares, terratenientes, religiosos ultramontanos y falangistas– necesitaba para legitimar el asalto al poder en España a través de la guerra. “No vamos a decir que “La Gran Llamada” sea la película ideal, pero sí diremos que a más de su perfección técnica demuestra de lo que fue capaz el fascio: de conquistar el Imperio abisinio por la fuerza de la razón y de las armas, a las hordas incivilizadas de Etiopía y a las “civilizadas” de Europa. El argumento de un fondo admirable nos hace resaltar el

sacrificio y amor a la Patria de la juventud italiana y el despertar de este noble sentimiento en un hombre corrompido cuando oye su llamada” (*Odiel*, 5-XII-1937, p. 5).

Entre los filmes más rabiosamente nazis del período hubo unos cuantos de auténtico impacto, como *Traidores* (1936) y *Patriotas* (1937), de la UFA, realizados ambos por Karl Ritter, el director más emblemático de este tipo de películas. El estreno de la primera de ellas sirvió para realizar en la capital sevillana un festival patriótico, en el que participaría la plana mayor del ejército nacional, incluido el siniestro general Queipo de Llano, así como los cónsules de los países amigos, con un desmedido alarde de banderas, brazos en alto, cantos y saludos fascistas. *Traidores* era una historia de espionaje de guerra en el que el Servicio Secreto británico era el principal enemigo del rearme alemán: “El público expresó su admiración hacia la película con una atronadora salva de aplausos, mientras los metros finales del rollo hacían pasar la visión de las prestigiosas escuadras aéreas alemanas, en correcta formación” (*FE*, 2-V-1937, p. 13).

El anticomunismo también fue un concepto central en la cosmovisión nazi. Desde 1924 fue fuertemente establecido como uno de los pilares de su propaganda. Es natural que esta visión calara profundamente entre el público más fascista y radical de la España nacionalista, que se sintió próximo a este tipo de planteamientos. Este fue el caso de la película violentamente anticomunista *Lucha contra la muerte roja* (1935), de Peter Hagen, cuyo argumento gira en torno a los problemas de los alemanes del Volga que viven en

Rusia durante la Revolución soviética: “Esta película es para nosotros –dirá *El Correo de Andalucía*– el valor más destacado que el cinema blanco ha producido contra el comunismo” (*El Correo de Andalucía*, 5-XI-1937, p. 8).

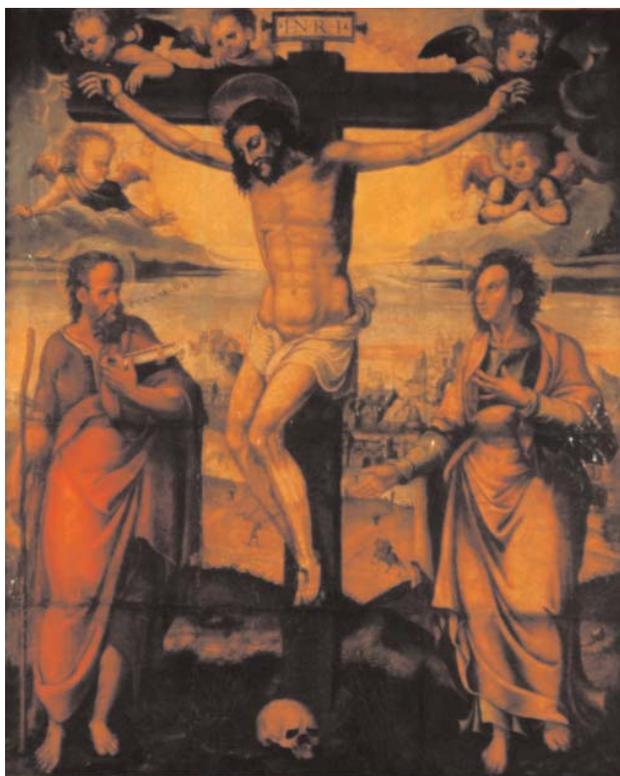
En resumen, en la Andalucía nacionalista de la guerra civil triunfó el cine musical en todas sus vertientes. La comedia, preferentemente la italiana y norteamericana, también halló el favor del público, junto con el melodrama alemán y norteamericano, y el cine de aventuras de corte colonial. Todos estos géneros convivieron perfectamente con el cine más propagandístico, nazi y fascista, que alcanzó también resonantes triunfos en las pantallas de la Andalucía nacional. Pero sobre todos ellos brilló con luz propia el cine costumbrista folclórico español, logrando los más clamorosos éxitos de taquilla en todas las capitales de la España de Franco. Un cine, en suma, hecho de música, risa, lágrimas, ilusiones y propaganda que, además de mostrar con claridad los gustos de una época, refleja en la pantalla, antes que nada, los propios sueños, quimeras y pasiones de sus espectadores. ■

#### Notas

1. El presente artículo es un anticipo del trabajo de investigación sobre la recepción crítica del cine en la Andalucía nacionalista durante la guerra civil que viene realizando su autor, subvencionado por Filmoteca de Andalucía. Para una consulta sobre el tema de carácter más general, véase José María Claver Esteban, *El cine en Andalucía durante la guerra civil*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 2000, 2 vols.

## INTERVENCIÓN EN UN GUADAMECÍ EN EL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Gabriel Ferreras Romero  
 Silvia Martínez García-Otero  
 Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico  
 Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico



[1]. Vista general de la obra antes de la restauración

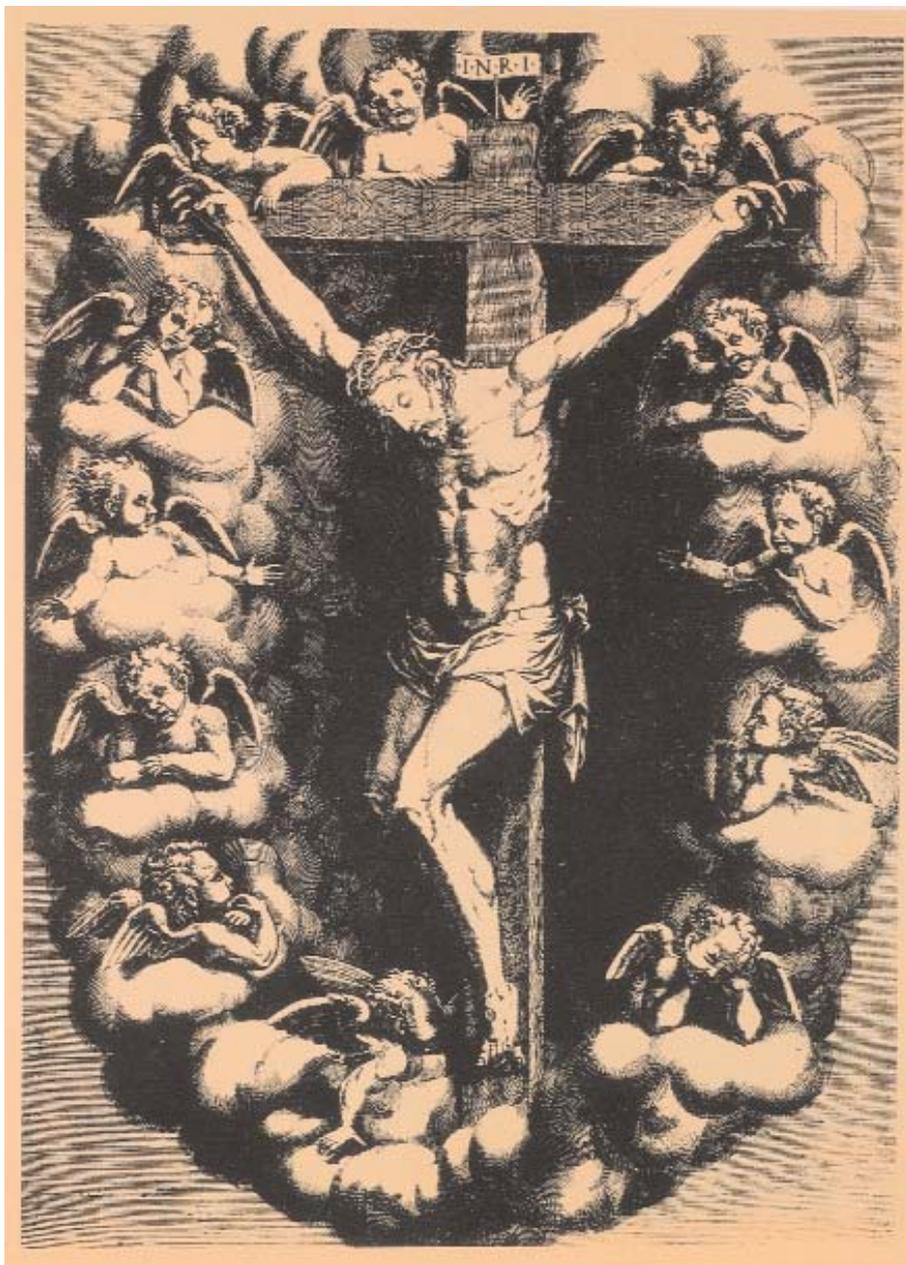
El cuadro denominado *Crucificado con los Santos Juanes*, que forma parte de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, fue adquirido en julio de 1986 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a una colección particular de Sevilla. La obra, atribuida al manierista Baltasar del Águila (+1599), posee valores histórico-artísticos suficientes como para pertenecer a la colección permanente de dicho museo, muy especialmente al estar pintado al óleo sobre un soporte de cuero, técnica decorativa llamada guadamecí, de gran tradición artesanal en Córdoba.

El origen de la obra se desconoce, pero es muy probable que proceda de la provincia de Córdoba, pues se sabe que en el siglo XIX se entrega a un antepasado de la familia de don Antonio Miura, en gratitud por un asunto familiar. Otro dato importante de la pintura es que fue restaurada en Sevilla por Manuel Lucena con anterioridad a 1888, como queda acreditado en una carta dirigida por parte del restaurador al propietario<sup>1</sup>.

Es una pintura de gran formato sobre soporte de cuero, ejecutada con la técnica denominada guadamecí o guadamací. Esta técnica consiste en utilizar como soporte pictórico una piel curtida, en este caso con curtido vegetal

La obra representa a Cristo crucificado entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista, rodeado en su parte superior por cinco pequeños ángeles alados que lloran entre nubes la muerte de Cristo. Al fondo de la composición se aprecia un paisaje urbano evocando a Jerusalén, así como un hombre portando una escalera, que podría significar el *Descendimiento de Jesús de la cruz*, probablemente aludiendo a Nicodemo o a José de Arimatea. [1]

El tipo físico del San Juan Evangelista, principalmente su rostro lloroso, está fuera del repertorio característico del pintor al que se atribuye la obra, lo cual puede justificarse debido al normal uso de las estampas o láminas donde se inspiraban los artistas del momento para realizar sus obras. Esto ocurre también en la parte superior de la composición de la pintura, en la organización de los ángeles alrededor de la cruz, que parece proceder de una estampa de Giorgio Ghisi de la Colección de San Lorenzo del



[2]. Estampa de Giorgio Ghisi de la colección de San Lorenzo del Escorial, llamada *Cristo rodeado de ángeles que lloran su muerte*

Escorial, llamada *Cristo rodeado de ángeles que lloran su Muerte*<sup>2</sup>. [2]

El estilo de Baltasar del Águila es muy personal, aunque se deja influir por la pintura de su hermano Pedro Fernández Guíjalvo, en especial, en la forma un tanto rústica de representar a los personajes. Sin embargo, su estilo se consolida llegando a rozar el romanismo flamenquizado que imperaba en Sevilla en ese momento. La obra muestra unas características

En una intervención anterior la obra sufrió una gran transformación en el soporte, debido probablemente al mal estado de conservación de éste, modificándose la estructura original al separar las piezas de cuero y mutilar las costuras

manieristas propias del momento, como un gran dominio del dibujo, junto a una rica y variada paleta de color, y el uso de tonalidades brillantes, también favorecidas por la lámina metálica de base.

#### ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y TÉCNICAS

En líneas generales, y siguiendo los criterios básicos del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, la metodología de conservación-restauración aplicada ha consistido en una primera fase de estudios históricos y analíticos, que ayudan a concretar los datos técnicos y el estado de conservación de la obra; una propuesta de intervención, elaborada basándose en estos estudios; y, finalmente, el

tratamiento de conservación y restauración, que ha tenido como finalidad la consolidación de los diferentes elementos constitutivos de la obra y la recuperación, en la medida de lo posible, de su aspecto formal y estético, teniendo en cuenta el carácter museográfico de la obra.

El estudio e identificación de las características materiales y técnicas que definen la obra ha sido concluyente a la hora de planificar la intervención realizada a la obra. Es una pintura de gran formato sobre soporte de cuero, ejecutada con la técnica denominada guadamecí o guadamací. Esta técnica consiste en utilizar como soporte pictórico una piel curtida, en este caso con curtido vegetal. Tras la aplicación de un mordiente, habitualmente de origen animal, se sobrepone una lámina metálica, que suele ser de plata, como en esta obra, y sobre la plata, una corladura total o parcial. Finalmente, se pinta con diferentes técnicas pictóricas, generalmente temple u óleo, como en el *Crucificado con los Santos Juanes*, bien la totalidad de la superficie, como en este guadamecí, o bien zonas predeterminadas, dejando visible la lámina metálica.

El soporte de cuero está formado por quince piezas cosidas entre sí con una costura sencilla. La disposición de las piezas sigue el siguiente esquema: tres piezas en sentido horizontal por cinco piezas en sentido vertical, hasta conformar la dimensión total del soporte de 238,5 centímetros de altura por 193 centímetros de anchura. La mayoría de las piezas tienen unas dimensiones similares que oscilan de los 54 a 69 centímetros de base por 51 a 55 centímetros de altura, menos las tres

[3]. Mutilación, transparencia realizada para comprobar el desplazamiento de la pieza afectada



piezas superiores de menor altura, entre 20 y 22 centímetros. El reverso del soporte de cuero original no es visible, por lo que no se ha podido apreciar la existencia de marcas o inscripciones.

### ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

En una intervención anterior la obra sufrió una gran transformación en el soporte, debido probablemente al mal estado de conservación de éste, modificándose la estructura original al separar las piezas de cuero y mutilar las costuras, para posteriormente pegar dos telas de lino utilizando gacha como adhesivo (pasta de harina y cola). Una vez realizado este trabajo se montó en un bastidor convencional como una pintura sobre lienzo, claveteado en todo su perímetro.

Como consecuencia de esta operación, actualmente se observan diferencias de tamaño entre el soporte de cuero original y las telas del refuerzo, que oscilan en el lado derecho desde 2 ó 3 centímetros hasta 7 u 8 centímetros; en el izquierdo, desde 4 ó 5 centímetros hasta 10 ó 12 centímetros; y en los bordes superior e inferior, desde 2 ó 3 centímetros hasta 8 ó 9 centímetros. Por otro lado, se advierte un ligero desplazamiento entre los paños, que produce una cierta distorsión en el dibujo, como un rompecabezas mal ajustado. Por último, se observa la mutilación del paño central superior [3], que probablemente presentaba un formato de cruz. En el reverso de la segunda tela aparecen unos números a lápiz, aparentemente sin relación con la obra.

En general, el soporte se mantiene bastante estable, sin grandes deformaciones, si bien, y como resultado del tratamiento anterior, se observan retracciones en los bordes de los paños, que se manifiestan por un engrosamiento de la piel en esta zona, así como por la aparición de

[4]. Vista general con iluminación ultravioleta





[5]. Estratigrafía donde se aprecia la lámina de plata

grietas muy profundas que afectan a todas las capas de la piel. A nivel estético estas retracciones y grietas se tratan como lagunas del soporte y son detectadas a través de las radiografías y del barrido con iluminación ultravioleta. [4]

Los resultados analíticos corroboran las apreciaciones del reconocimiento organoléptico de la obra, encontrando lámina de plata en las muestras recogidas en los paños de cuero [5] y solamente una preparación tradicional en las muestras extraídas en las zonas de los bordes ampliados. Asimismo, se ha identificado una capa de naturaleza orgánica entre el soporte de piel y la lámina de plata, que corresponde al mordiente utilizado para pegar la lámina metálica. Por otro lado, se observa la ausencia de motivos decorativos en esta capa, que suelen ser frecuentes en los guadamecés; la explicación podría ser que, al contrario de lo habitual en la generalidad de guadamecés, donde esta lámina está decorada y prevista para ser admirada, en esta obra la lámina metálica funciona como un elemento más del conjunto estratigráfico, funcionando como preparación de la

pintura, a la que imprime unas características especiales, pero no es un elemento visible de la representación iconográfica.

Asimismo, se ha identificado una capa de color verdoso aplicada directamente sobre la lámina metálica, compuesta de blanco de plomo, tierra roja, carbón y verde de cobre, que podría desempeñar las funciones de imprimación, o bien corresponder con la presencia de un dibujo subyacente, ya intuido en la reflectografía.

La capa pictórica está realizada al óleo y su aspecto es liso y uniforme, siendo los colores brillantes y limpios, aunque algunos presentan una veladura superpuesta. La pincelada es larga y sin empastes, salvo en zonas puntuales. Los pigmentos identificados analíticamente en las muestras extraídas son: blanco de plomo, bermellón, tierra roja, laca roja, verde de cobre, tierras, carbón. El estado de conservación de esta capa es muy bueno, manteniendo gran adhesión al soporte. Las alteraciones detectadas a este nivel están originadas por la intervención del soporte en las zonas de grietas y retracciones,

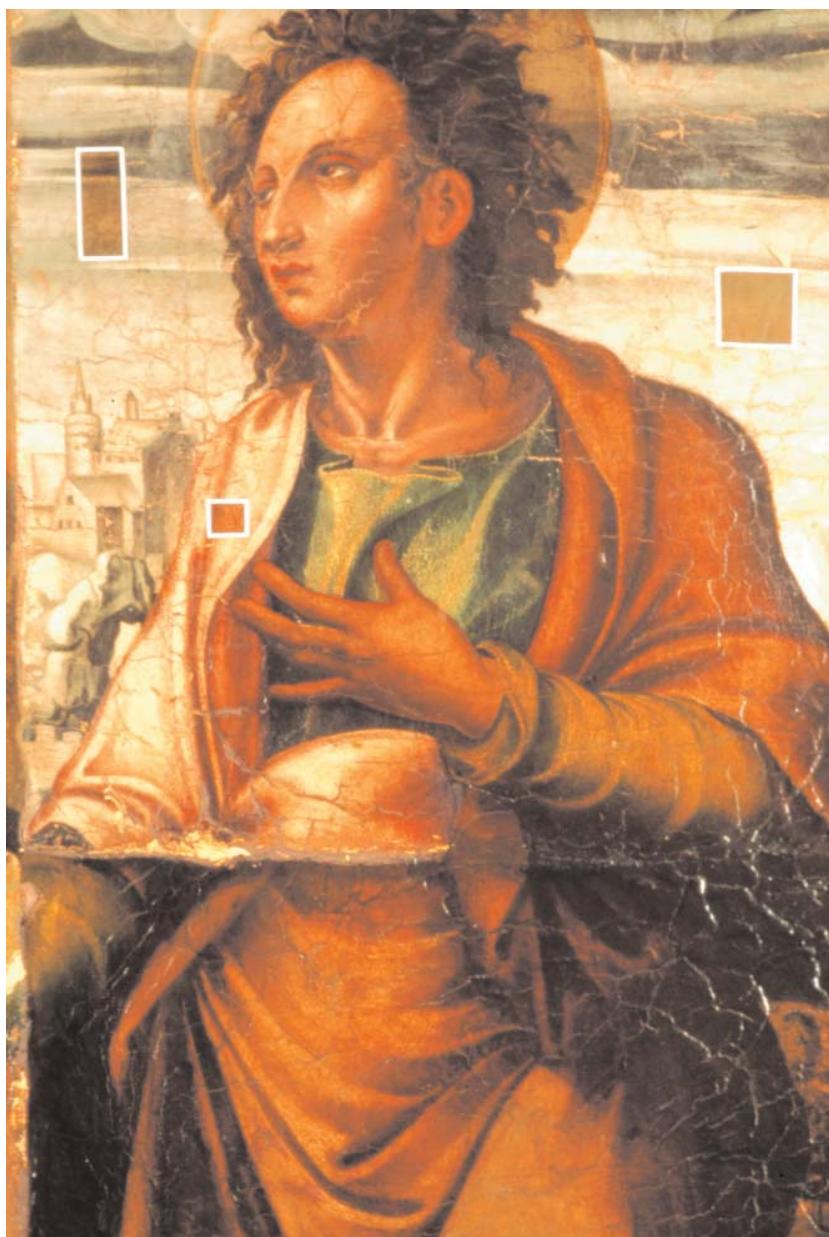
apreciándose repintes desbordantes por toda la superficie.

Por último, cabe destacar la alteración de la capa de barniz, que se presentaba oscuro y amarillento, distorsionando la correcta apreciación del cromatismo de la obra.

## INTERVENCIÓN

Como consecuencia del estado de conservación que presentaba la obra, y teniendo en cuenta la estabilidad de la intervención anterior a nivel de soporte, se decidió, por unanimidad, aplicar un criterio de intervención conservativo a este nivel. Se realizó una desinsectación con gases inertes, actuando puntualmente en aquellas zonas del soporte que presentaban abolsamientos, tanto en la piel como entre ésta y las telas de refuerzo, aplicando puntualmente un consolidante y colocando bandas de refuerzo perimetrales de gasa de seda. Por último, se sustituyó el bastidor por otro de las mismas características, pero más estable y funcional.

En cuanto al conjunto estratigráfico, el tratamiento ha consistido en la fijación de los levantamientos puntuales y en la limpieza de depósitos superficiales, barnices y repintes, que cubrían la casi totalidad de la superficie [6]. Las lagunas se estucaron con estuco tradicional, protegiendo previamente las zonas adyacentes con un aislante. La reintegración cromática se realizó siguiendo un criterio de diferenciación a base de un fino rayado sin reconstrucción figurativa de las zonas ampliadas de los bordes. Finalmente se aplicó una capa de protección. [7] ■



[6]. Detalle de la limpieza

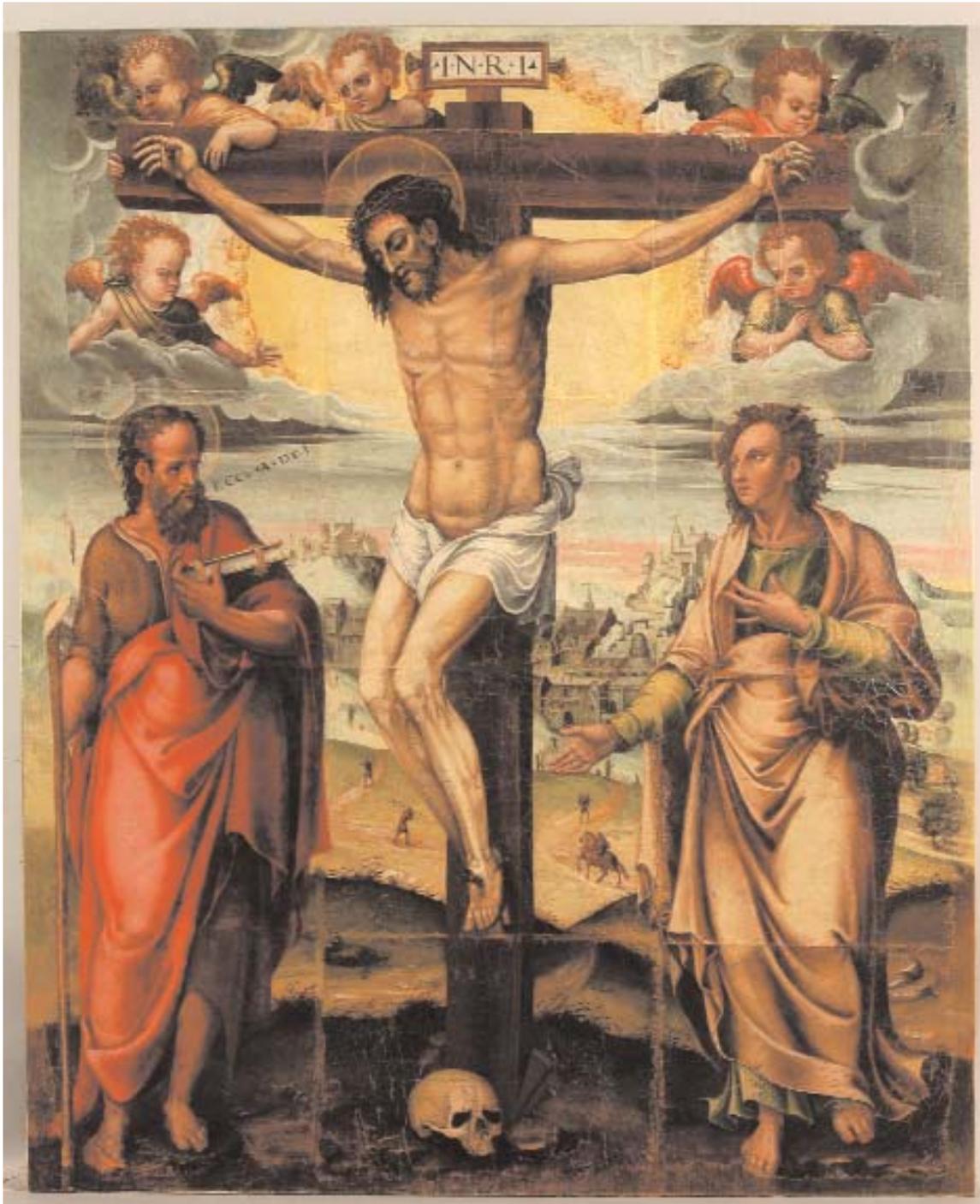
Como consecuencia del estado de conservación que presentaba la obra, y teniendo en cuenta la estabilidad de la intervención anterior a nivel de soporte, se decidió, por unanimidad, aplicar un criterio de intervención conservativo

#### BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Leather, Its composition and changes with time. The Leather Conservation Center*. Northampton, Inglaterra, 1991. ISBN 0 946072 04 3.
- Ferguson, G. *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*. Buenos Aires, 1956. pp. 10-11 y 222-223.
- González de Zárate, J.M<sup>a</sup>. *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Tomo VI, GER-JOD. Vitoria-Gasteiz 1994. P. 31.
- Larraya, Tomás G. *Cueros artísticos. Historia y técnicas*. Sucesor de E. Meseguer, Editor. Barcelona, 1956.
- Madurell Marimón, José María. *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*. Ed.: Colomer Munmany, S.A 1973.
- Nieto Cumplido, M. *La Mezquita-Catedral de Córdoba*. Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur. Córdoba, 1998. pp. 417 440.
- Palencia Cerezo, J.M. *Las pinturas murales de la parroquia de Fuente Obejuna y la posibilidad de su autoría*. Córdoba, 1996.pp 167-180.
- Raya Raya, M<sup>a</sup>. A. *Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Córdoba*. Publicación del Monte de Piedad y Caja de Córdoba. Córdoba, 1988. pp 23-24 y 31-33.
- Rodríguez Simón, Luis Rodrigo. "Examen científico-técnico e intervención de restauración de una pintura en piel del S. XVI". *Revista Kermés* nº 33. Año XI. Septiembre / Diciembre de 1998. pp 23 - 29.
- Urquizar Herrera, A. *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. UCO. Córdoba. Córdoba, 2001.pp 32-33 y 60-76.
- Villar Movellán, A. *Guía Artística de la Provincia de Córdoba*. Grupo Arca. Universidad de Córdoba, 1995. pp 144-146.

#### Notas

1. "Recibí del Excmo. Señor D. Antonio Miura la cantidad de dos mil quinientos reales por la restauración de un cuadro que representa el calvario de Jesucristo con dos santos a los lados y ángeles y querubines pintado en el año de 1520 por el célebre pintor Pedro de Córdoba. Sevilla 6 de julio de 1888. Firmado Manuel Lucena"
2. Palencia, José María



[7]. General final

## EL ENTIERRO DE CRISTO DE JACOPO FLORENTINO EN LA EXPOSICIÓN OBRAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

José María Rueda

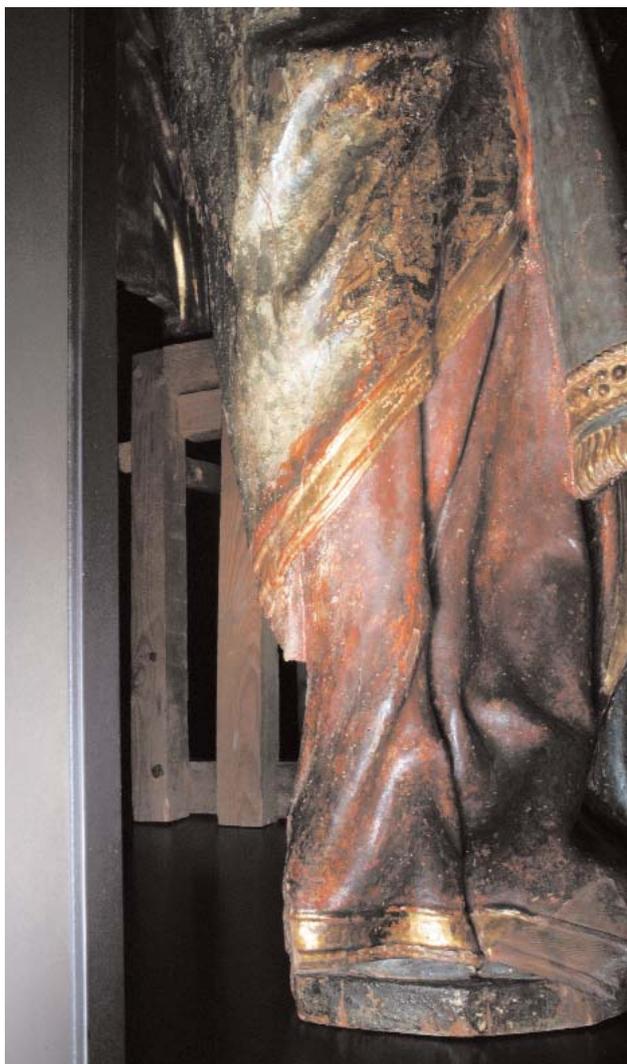
Integral de arte y exposiciones, Granada



*El Entierro de Cristo* en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sobre el expositor actual

La exposición *Obras del Museo de Bellas Artes de Granada* contiene una cuidada y argumentada selección de piezas maestras que ha corrido a cargo de Eduardo Quesada Dorador<sup>1</sup>. Este museo, ubicado en la planta superior del Palacio de Carlos V en la Alhambra, está siendo objeto de un complejo programa de reformas para dotarlo de climatización y de todas las condiciones e instalaciones necesarias para la adecuada conservación de las obras que alberga. La muestra, organizada conjuntamente por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Obra Social y Cultural de Caja Granada, ha visitado los Museos de Bellas Artes de Jaén y Sevilla, además de las salas del Centro Cultural de Caja Granada y se ha clausurado en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Con un recorrido ordenado cronológicamente, sorprende en la muestra, por su relevancia, el apartado de escultura policromada en madera que contiene obras de Alonso Cano, José de Mora y Pedro de Mena<sup>2</sup> junto con el *Entierro de Cristo*, atribuido a Jacopo Florentino, conjunto escultórico de naturaleza singular que, por su ubicación en las salas que han acogido la muestra, ha



Vista lateral del banco que soporta el conjunto



Detalle de la unión del grupo de María Cleofás, la Virgen y San Juan con María Magdalena

servido como espectacular frontispicio de ésta, tal como lo ha sido del propio museo en sucesivas instalaciones.

Este *Entierro de Cristo*, pese a su carácter de obra capital de la escultura renacentista en España, permanece aún indocumentado<sup>3</sup> en cuanto a su autoría y con una escasa bibliografía<sup>4</sup>, aparte de ser desconocido para aquellos que no hayan visitado el museo o alguna de las escasas muestras a las que ha viajado<sup>5</sup>.

### CARACTERÍSTICAS DEL CONJUNTO Y PROTECCIÓN PARA EL TRASLADO

La oportunidad que brinda esta exposición para su contemplación lo es también para resolver la complejidad que el conjunto escultórico presenta para su instalación, algo que hasta el momento ha adolecido de cierta provisionalidad. Desde que en el mes de noviembre de 2003 salió del museo para la itinerancia ha sido objeto de ocho embalajes y desembalajes, y cuatro instalaciones

y tres desmontajes, de tal manera que su propia manipulación en repetidas ocasiones ha ido destilando información para su futura reinstalación, una vez concluidas las obras de acondicionamiento de su destino permanente, las salas de la planta superior del Palacio de Carlos V.

La obra procede del Monasterio de San Jerónimo de Granada y representa el llanto de la Virgen, acompañada por San Juan, María Cleofás y María Magdalena, ante el

cuerpo yacente de Cristo sobre un sarcófago, cuyo sudario sujetan a la izquierda, José de Arimatea y a la derecha, Nicodemo. Fue tallada para su emplazamiento en una hornacina, de tal manera que las cuatro primeras figuras están ahuecadas y son planas en su parte posterior, para poder así ser fijadas al muro, además de representar sólo los dos tercios superiores de los cuerpos, ya que el inferior, de existir, quedaría oculto tras el sarcófago. De la misma manera, las figuras de José de Arimatea y Nicodemo están también ahuecadas en sus partes no visibles.

El conjunto se descompone en seis piezas:

- María Cleofás, la Virgen María y San Juan, que mediante piezas metálicas se instalan colgadas del plano posterior.
- María Magdalena, que queda fijada al grupo anterior mediante un perno.
- José de Arimatea, pieza que no se soporta por sí misma ya que sólo tiene tallada su pierna y pie derechos y que descarga su inestabilidad sobre la sábana y el sarcófago.
- Franja inferior del sarcófago, que es sólo una tabla tallada al frente en bajorrelieve.
- Parte superior del sarcófago, sudario y cuerpo de Cristo, que vista de perfil presenta forma de L invertida y que se soporta y fija, junto con la anterior, a un banco.
- Nicodemo, de las mismas características que José de Arimatea y

con la misma solución a su inestabilidad.

Todo el conjunto está tallado en madera de nogal, con muy pocas uniones, y su estado de conservación es bueno<sup>6</sup>, tanto en lo concerniente a la estabilidad de la madera como a la de su policromía.

La solidez de la obra ha permitido afrontar su inclusión en un programa de itinerancia sin que haya corrido riesgos extraordinarios añadidos a los propios de “mover” obras de arte. No obstante, tiene interés hacer referencia a los detalles relativos a su embalaje, transporte e instalación como incitación a la reflexión sobre ciertos aspectos relacionados con la manipulación de obras de arte, apartado de vital importancia para la conservación de éstas.

En las últimas décadas, la investigación sobre conservación y la experiencia acumulada por los profesionales de las empresas de transporte y montaje de exposiciones, ambas en la misma medida, han aportado suficientes detalles para completar un protocolo de acciones protectoras que conforman un manual que debe de ser conocido y practicado imperativamente a la hora de manipular cualquier objeto artístico: la fabricación de embalajes rígidos y a medida, su aislamiento térmico y tratamiento antivibratorio, su traslado en vehículos especiales y la supervisión de todas estas tareas por técnicos especializados en conservación. Podríamos decir que el universo de la protección de estos objetos artísticos es parecido al del cuidado de la salud en los centros de sanidad: en ambos casos, se recurre a recetarios de acciones cada vez más completos para prevenir

## La oportunidad que brinda esta exposición para su contemplación lo es también para resolver la complejidad que el conjunto escultórico presenta para su instalación

enfermedades de las personas, en unos casos, y deterioros de las obras, en otros. Actualmente, y aunque cada día surge algo nuevo que añadir a lo ya conocido, sabido y en muchos casos escrito, la labor de manipular y mover obras de arte se encuentra en un avanzado estado de desarrollo y en todos los países modernos hay empresas especializadas que cubren las necesidades de los museos y de las entidades organizadoras de las exposiciones con profesionalidad y garantía.

Sin embargo, la singularidad de algunas piezas, como es el caso que nos ocupa, hace también singular la tarea de trasladarlas e instalarlas.

El movimiento de cuadros y esculturas en embalajes rígidos de madera o metal para su protección se lleva a cabo habitualmente con la ayuda de plataformas rodantes que evitan la descarga de los pesos, a veces desmesurados, sobre los brazos de los operarios. Asimismo, los vehículos para el transporte de arte por carretera están dotados de plataformas elevadoras que evitan riesgos derivados de confiar a la fuerza

humana algo que en algunos casos sobrepasa sus posibilidades.

En el caso concreto de esta exposición y su programa de itinerancia, hay unos condicionantes que han obligado a adoptar soluciones singulares que se salen de la rutina de estos movimientos. El primero y más importante de ellos es la accesibilidad de los museos y salas de exposiciones donde ha tenido lugar la muestra: sólo el Museo de Bellas Artes de Sevilla dispone de medios mecánicos de elevación; el Palacio de Carlos V, el Centro Cultural de Caja Granada, el Museo Provincial de Jaén y la Academia de Bellas Artes de San Fernando tienen como único acceso escaleras, con la consiguiente dificultad para la entrada y salida de las piezas de gran formato y peso en sus embalajes individuales correspondientes. Ello ha obligado en algunos casos al uso de medios mecánicos para su elevación a plantas superiores y su posterior descenso. Tanto las seis piezas del *Entierro de Cristo* como las dos obras de Alonso Cano, *San Antonio de Padua* y *San Diego de Alcalá*, descendieron de la planta superior del Palacio de Carlos V sobre carros eléctricos de oruga, que habitualmente se utilizan para transporte de pianos; por su parte, en el Museo de Jaén fueron ascendidos y descendidos en montacargas especiales que se usan habitualmente para subir y bajar muebles por las fachadas de los edificios.

Por las peculiaridades de este trabajo, el equipo de Integral de arte y exposiciones<sup>7</sup> ha puesto en práctica soluciones específicas para las esculturas en madera policromada de gran formato –las citadas en el párrafo anterior–, que han facilitado



Detalle del apoyo de la figura de Nicodemo sobre el sarcófago

sus movimientos sin menoscabo de la seguridad exigible. El manejo de éstas por espacios angostos y por escaleras ha obligado a prescindir de la verticalidad, ya que ni los medios mecánicos utilizados garantizaban la estabilidad de estos embalajes –algunos de los cuales superan los dos metros y medio de altura– en sus plataformas. Trasladar estas esculturas en plano horizontal o inclinado hace necesaria una perfecta inmovilización en el interior de las cajas, por lo que se ha adoptado el sistema de armado de riostras que cumple dos funciones: por una parte, amordaza las esculturas en todas las direcciones y en sus partes más planas y menos delicadas, protegiendo ese contacto con espumas de polietileno forradas de tisú de ph neutro; por otra, esta estructura de riostras refuerza la rigidez de las cajas, fabricadas en tablero marino con sus correspondientes listones de refuerzo. Con este sistema se consigue un movimiento solidario de embalaje y pieza inmovilizada en el interior, evitando cualquier divergencia o torsión que pueda provocar desperfectos. Con objeto de garantizar la rigidez del conjunto, aligerar su peso y dejar espacio para operar en las tareas de inmovilización, se ha prescindido del aislante térmico habitual en los embalajes que se fabrican en Integral, consistente en una placa de poliestireno extruido de 30 mm. de grosor, que hubiera debilitado el armado de las riostras. Como quiera que los trayectos de la itinerancia han sido cortos y el equipamiento isotérmico y de climatización de los vehículos cumple la función del aislante del que se prescinde, las soluciones adoptadas han facilitado un trabajo que ha sido especialmente penoso

por las condiciones de accesibilidad de las salas.

Así, el *Entierro de Cristo* ha viajado sin mayores sobresaltos y sin que se haya apreciado desperfecto alguno. Bien es verdad que el estado de conservación del conjunto, la solidez antes citada, es la garantía fundamental para que este viaje sea razonable y, en ningún caso, una aventura.

### EL MONTAJE EN SALA

En su primera instalación en el museo, el grupo escultórico estuvo arropado por una hornacina de escayola que reproducía su emplazamiento más duradero en el claustro del Monasterio de San Jerónimo. Posteriormente, en las sucesivas reinstalaciones ha reposado en expositores neutros que cumplían las dos funciones necesarias para su adecuada visión elevada y frontal.

Para la muestra se ha construido un nuevo expositor<sup>8</sup> de excepcional calidad material que acentúa aún más su relevancia formal.

Sin embargo, el montaje y ensamblaje de las diversas piezas plantea diversos problemas que han dificultado su instalación. La limpieza y restauración llevada a cabo a principios de los noventa en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura no aportó soluciones para su montaje, algo complicado.

Las cuatro figuras superiores cuelgan de unos anclajes metálicos desplazados a la parte izquierda, mientras

que la figura de María Magdalena está fijada al otro grupo mediante un simple perno, como única sujeción a la pieza anterior en un plano vertical que une los pliegues de su vestimenta con los de la de San Juan. Un tosco banco de listones de madera, de escasa rigidez, sirve de base y soporte a las piezas centrales –el sarcófago y el cuerpo de Cristo–, que a su vez sujetan lateralmente las figuras de José de Arimatea y Nicodemo. Si bien una vez instalado el conjunto, éste permanece con suficiente estabilidad y sin ningún riesgo, la nula rigidez del banco impide de una vez a otra poder igualar los registros de colocación.

Los sucesivos montajes han sido, por tanto, los momentos más delicados del trabajo, en los cuales ha primado el celo y el cuidado en la manipulación más que los medios auxiliares para evitar riesgos.

Tanto por el peso de las figuras, debido a la alta densidad de la madera de nogal, como por los desajustes antes mencionados, se hace aconsejable la construcción de soportes nuevos que hagan descansar individualmente cada una de las piezas y que facilite asideros para evitar en lo posible la manipulación por las zonas policromadas.

### CONSIDERACIONES FINALES

La experiencia continuada en el transporte, manipulación y montaje de obras de arte y los casos que requieren una atención especial, como el de la presente exposición, dada la relevancia formal de sus piezas y la complejidad material de algunas de ellas, nos permiten hacer

algunas reflexiones sobre nuestro trabajo que suelen permanecer olvidadas en las normas escritas.

Anteriormente hemos señalado la creciente perfección de los protocolos de actuación para prevenir daños en las obras que manipulamos, a semejanza de la prevención de enfermedades. Pero en nuestra opinión, hay factores de idéntica importancia sobre los que se ha escrito poco, como es la singularidad del tratamiento que debe recibir la escultura en madera policromada, que alcanza su mayor expresión en España y particularmente en Andalucía. Por sus especiales características, como la fragilidad, su manipulación y protección para el transporte requieren, en la mayoría de los casos, resolver los problemas que plantea *in situ*, poniendo en práctica soluciones con la ayuda de la experiencia, la destreza y la capacidad de tratar cada pieza como requieren sus materiales y su estado de conservación. Ante una escultura en madera cuyas vestimentas tienen partes frágiles –pliegues, encajes, telas encoladas– poco valen los recetarios y mucho la ejecución de los trabajos de inmovilización por personas expertas, con capacidad de poner en práctica las medidas más oportunas y con destreza manual para ejecutarlas. En estos casos, las soluciones adoptadas, sin ser las convencionales, son el resultado de aportar al trabajo capacidades que son más efectivas que la norma, de la misma manera que el médico interpreta los protocolos y los aplica de manera individualizada al paciente que tiene frente a él en ese momento. En el caso que nos ocupa, para el equipo de Integral de Arte ha sido decisiva nuestra familiaridad

con el arte religioso andaluz durante los últimos años, por lo que nuestra tarea se ha visto facilitada.

Finalmente, y también al hilo de esta última experiencia en la exposición *Obras Maestras del Museo de Bellas Artes de Granada*, valga una breve reflexión sobre las condiciones de nuestro trabajo.

Entrados ya en el siglo XXI es una pura irracionalidad confiar a la fuerza humana el movimiento de los objetos pesados. Para ello, las empresas dedicadas al transporte y montaje de obras de arte nos equipamos y hacemos uso cada vez más de medios mecánicos que minimizan los riesgos. Este esfuerzo por nuestra parte ha de acompasarse con una sensibilidad por parte de las entidades públicas y privadas de las que dependen los museos y las salas de exposiciones, para que estos lugares tengan una accesibilidad razonablemente cómoda para el tránsito de las obras de arte. Algunas de éstas, por sus dimensiones y pesos, aunque estén bien protegidas, sufren riesgos excesivos al tener que ser movidas en malas condiciones, por las barreras que impone la propia arquitectura de los museos. La solución a esto es una asignatura pendiente que en la mayoría de los casos se resolvería con un moderado coste económico. ■

#### Notas

1. Comisario de la exposición, profesor titular de la Universidad de Granada y miembro de la Comisión Andaluza de Bienes Muebles.

2. *San Diego de Alcalá y San Antonio de Padua* de Alonso Cano, *Ecce Homo y Dolorosa* de José de Mora y *Ecce Homo y Soledad* de Pedro de Mena.

3. Anteriormente a la atribución de Manuel Gómez-Moreno Martínez, fundamentada en la similitud con algunos trabajos realizados por el propio Florentino en la Capilla Real de Granada, se barajaron las de Gaspar Becerra, Pedro Torrigiano, Alonso Berruguete y Felipe Bigarny.

4. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, 2000, "Santo Entierro de Cristo" en *Carlos V. Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, pp. 496-498. Contiene la información más completa y actualizada sobre la obra.

5. Sólo tenemos registrada su presencia en las exposiciones *Reyes y Mecenas*, 1992 y *Carlos V. Las Armas y las Letras*, 2000. Como dato curioso, hay noticias de que en la Semana Santa de 1910 fue procesionado sobre un armón de artillería en la referencia que sigue: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., 2002, *Historia viva de la Semana Santa de Granada, arte y devoción*, Universidad de Granada, Granada, pp 265-266.

6. La pieza fue objeto de una restauración a principios de los años noventa en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, consistente en la limpieza de su policromía, que se encontraba muy oscurecida, tal como se aprecia en los testigos del estado anterior que se dejaron a la vista.

7. Para la presente exposición, el equipo de *Integral de Arte* ha estado formado por Valentín Albardíaz, José Manuel García, Gregorio Molina, José María Rueda y José Vallejo (coordinación).

8. Diseñado por el estudio de interiorismo De Rivera Moreno-Torres de Granada.

## 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/galleries.html>> [consulta: 10/08/2002].

### ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

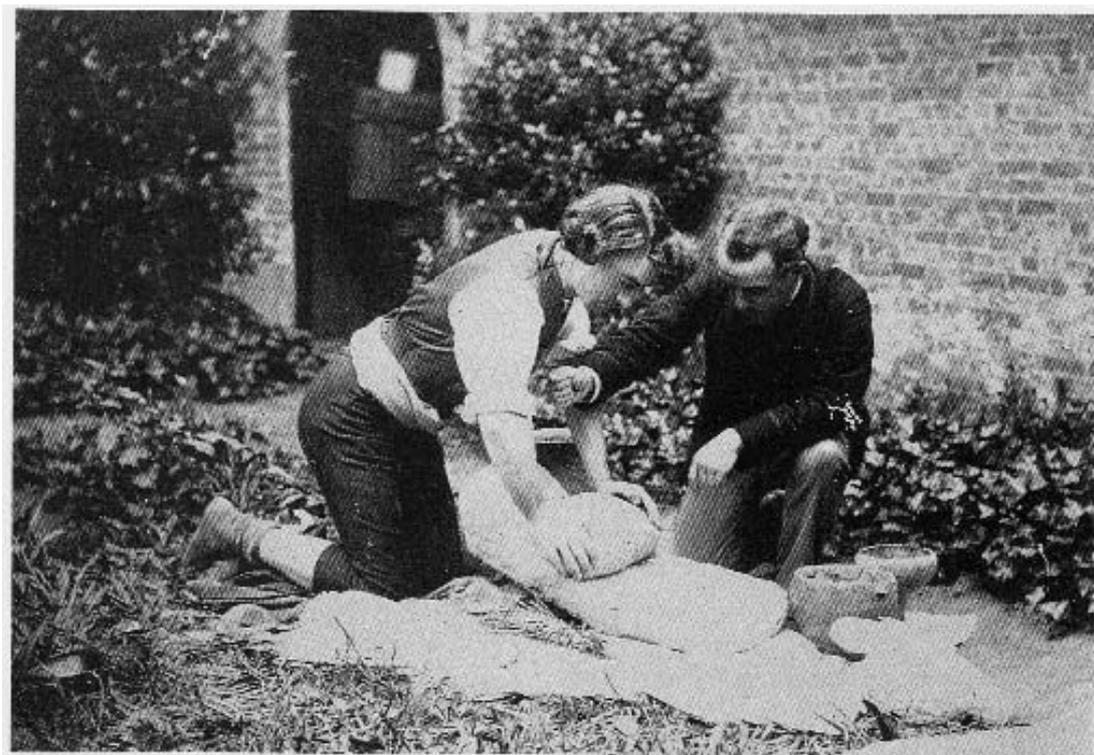
- SERRANO RAMOS, A.: Sevilla en la antigüedad. *Arqueológica*, nº 55, 1989, p.120.
- SMITH, W.: Is there a text in this class? The authority of interpretative communities, en *Art review*. Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1980. pp. 20-27.

### PARTICIPACIÓN EN OBRA COLECTIVA:

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

## LUIS SIRET Y LOS INICIOS DE LA ARQUEOLOGÍA EN EL SURESTE DE ESPAÑA

José Luis López Castro  
Universidad de Almería



Luis y Henri Siret (izquierda y derecha respectivamente) en la década de 1880, época de sus excavaciones conjuntas  
Fotografía: Juan Grima

La figura científica del ingeniero de minas belga Don Luis Siret y Cels ocupa un destacado lugar en la historia de la investigación arqueológica española, particularmente asociada a los inicios de la investigación prehistórica en tierras de Almería, Granada y Murcia. Cuidadoso arqueólogo de campo, excelente dibujante y riguroso investigador, nos ha legado una inmensa colección arqueológica y una rica documentación de sus excavaciones, que por diversas razones permanece en su mayor parte todavía inédita.

## Descubridor de El Argar, Los Millares y Villaricos, la mayor aportación científica de Siret fue, sin embargo, la primera sistematización de la Prehistoria y la Antigüedad prerromana del sureste ibérico, desde el Paleolítico hasta la conquista romana

Descubridor de El Argar, Los Millares y Villaricos, la mayor aportación científica de Siret fue, sin embargo, la primera sistematización de la Prehistoria y la Antigüedad prerromana del sureste ibérico, desde el Paleolítico hasta la conquista romana, construida sobre un amplio registro material y con criterios teórico-metodológicos homologables a los que empleaba la ciencia arqueológica europea de la época, con cuyos más destacados miembros mantuvo Siret fructíferos contactos.

Aunque sus propuestas explicativas y muchas de sus interpretaciones han sido superadas y fueron muy contestadas todavía en vida suya, lo cierto es que la investigación arqueológica de los últimos setenta años ha

continuado en los mismos yacimientos que él excavó, ha seguido utilizando la rica y fiable documentación ofrecida en sus publicaciones, así como las piezas de su colección legada al Estado español, haciendo de Siret y de su obra un referente obligado. No en vano, la nueva etapa iniciada por la arqueología andaluza con la autonomía en 1984 se inició con un Congreso-Homenaje a Luis Siret en Cuevas del Almanzora.

### APUNTES BIOGRÁFICOS

Luis Siret nació en Saint Nicolas Waes (Bélgica) en 1860, hijo de Adolphe Siret, un alto funcionario que cultivaba los estudios de Historia del Arte y Arqueología. Tras graduarse como ingeniero civil y de minas con el número uno de su promoción en Lovaina en 1881, marchó a España donde ya trabajaba su hermano Henri, también ingeniero, desde hacía varios años en las minas de Sierra Almagrera. Ambos hermanos dirigieron la obra de conducción de aguas a Cuevas del Almanzora (Almería), continuando la actividad arqueológica iniciada por Henri en 1880. Entre 1881 y 1890 Henri y Luis efectuaron excavaciones arqueológicas en diferentes yacimientos paleolíticos, neolíticos, calcolíticos y de la Edad del Bronce de las provincias de Murcia, Almería y Granada, de los que cabe recordar El Garcel, Campos, Tres Cabezos, Fuente Álamo, El Argar, Gatas, Lugarico Viejo o El Oficio, entre otros muchos.

Ambos hermanos constituyeron en 1883 una compañía minera en Parazuelos (Murcia), donde también

llevaron a cabo algunas excavaciones arqueológicas. En 1886 Henri regresó a Bélgica, donde ya permanecería definitivamente, aunque ambos hermanos trabajaron conjuntamente en su gran obra *Les premiers âges du métal du Sudest de l'Espagne* con los magníficos dibujos de Luis, que sería publicada en 1887, cuya versión española publicaron en 1890, obteniendo el Premio Martorell. A raíz de esta publicación algunos museos europeos compraron a los hermanos Siret diferentes lotes de piezas arqueológicas ilustrativas de las sociedades prehistóricas del sureste hispano, entre los que mencionaremos el British Museum, que adquirió una muestra en 1888. De este conjunto, en virtud de un cambio efectuado en 1951, un lote iría destinado al University Museum de Harvard, mientras que otros museos obtuvieron piezas de la colección de los hermanos Siret por distintas vías, como el Ashmolean Museum de Oxford. Otros lotes fueron vendidos al Museo Arqueológico de la Universidad de Gante o a particulares, como el señor Cavens, quien finalmente donó las piezas al gobierno belga.

Tras la vuelta de Henri a Bélgica, fue Luis quien continuó la actividad arqueológica ayudado por su capataz Pedro Flores y sus hijos, quienes realizaban las excavaciones, pasando periódicamente Luis Siret a visitarlas y a efectuar el registro gráfico y los levantamientos planimétricos. Los Flores anotaban los hallazgos en diarios indicando la descripción de los mismos y algunos pormenores del trabajo de excavación.

En 1890 Luis Siret inició las excavaciones en Villaricos, centrándose, tras

algunos sondeos, en la ciudad fenicia y en la ciudad romana, en la excavación de la extensa necrópolis fenicio-púnica y romana, donde excavó, durante distintos periodos hasta 1910, hasta casi dos millares de tumbas. En los años 1891 y 1892 Siret realizó distintas excavaciones en Los Millares con su capataz Flores, tanto en la zona más interna del asentamiento como en la necrópolis de *tholoi*, obteniendo una rica colección de materiales calcolíticos de los ajuares funerarios. En esta etapa de su investigación Siret publicó diversos ensayos en revistas especializadas sobre sus hallazgos arqueológicos como *L'Anthropologie* o *la Revue des Questions Scientifiques*, que culminaron en un largo artículo

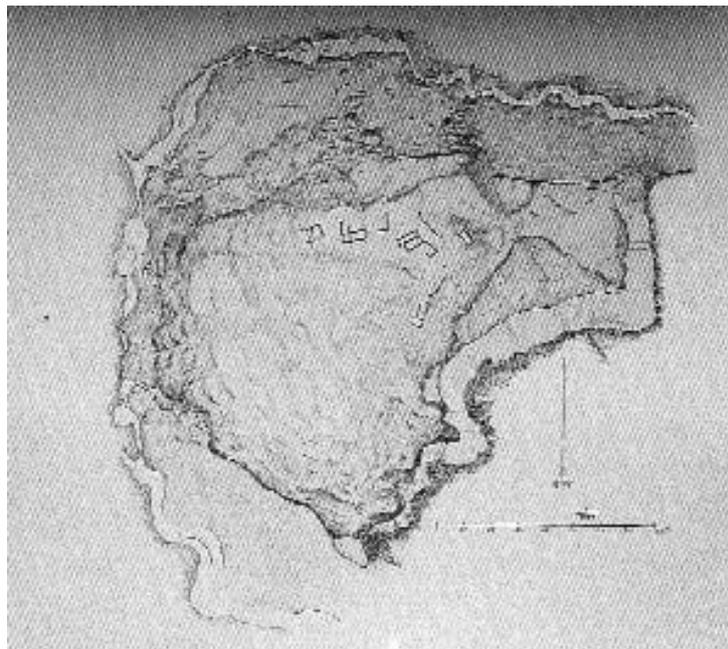
“L’Espagne préhistorique”, publicado en 1893 en esta última.

A partir de 1894 Siret trasladaría su actividad profesional a la zona de Herrerías, encargándose además de la importante obra del desagüe de las minas de Sierra Almagrera, en Cuevas del Almanzora. Desde 1897 en que arrendó una explotación minera, Luis Siret inició una intensa actividad minera que daría lugar a la constitución en 1900 de la Sociedad Minera de Almagrera, constituida principalmente con capital francés, de la que Luis Siret sería socio y administrador delegado.

Siret diseñó y ejecutó la construcción del ferrocarril minero hipomóvil desde

Las Herrerías a Villaricos en 1897, obra que supuso el hallazgo de un hipogeo fenicio en el trazado de las vías a su paso por un extremo de la necrópolis de Villaricos. Siret procedió a la excavación arqueológica previa del hipogeo y su registro gráfico, convirtiéndose así también en pionero de las excavaciones de urgencia. Fue además un generoso anfitrión que recibió en su casa de Herrerías a numerosos arqueólogos: en 1897 se desplazó a visitar las ruinas de Villaricos Pierre Paris. En 1899, Henri y Luis Siret fueron nombrados académicos correspondientes de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, a la que donaron un conjunto de piezas arqueológicas.

Sus cualidades como dibujante le permitieron ilustrar ampliamente sus publicaciones con fieles reproducciones que aun hoy admiran por su exactitud y nos son de gran utilidad



Planta del yacimiento argárico de Gatas levantada por Luis Siret

Entre 1900 y 1902 estuvo en Bélgica y Francia por asuntos relacionados con la sociedad minera, reemprendiendo su actividad arqueológica a su regreso a Herrerías. Fue en la primera década del siglo cuando Siret efectuó, con el concurso de su capataz Flores, una serie de excavaciones en las proximidades de Herrerías, como el asentamiento calcolítico y abrigo paleolítico de Zájara, en 1904, o el famoso poblado calcolítico de Almizaraque y el vecino conjunto de tumbas colectivas tipo *tholos* de La Encantada, en 1904 y 1905.

Este último año Luis Siret fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia, donde hizo donación de una notable colección de piezas arqueológicas de Villaricos, al tiempo que desarrollaba una creciente actividad empresarial al frente de la Sociedad Minera de Almagrera. También en 1905 se edificó con planos de Don Luis la iglesia parroquial de la Encarnación en la barriada de Herrerías, que con su tejado de pizarra y su torre rematada por un chapitel más propio de las iglesias del norte de Europa, nos recuerda todavía hoy, fundida en el paisaje minero, el esfuerzo y la personalidad del ingeniero belga.

Su actividad científica continuó en estos años iniciales del siglo con la publicación de varios trabajos en *L'Anthropologie* y su extenso trabajo "Orientaux et occidentaux en Espagne aux temps préhistoriques" en la *Revue des Questions Scientifiques* sobre sus descubrimientos en Almizaraque y su interpretación orientalista de los orígenes orientales de la Edad del Bronce en el sureste. Los hallazgos de Villaricos dieron pie

a Siret para rebatir en el *XIIIe Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique* celebrado en Mónaco en 1906, la filiación micénica de las cerámicas pintadas iberas.

En plena zona de fundiciones mineras Siret descubrió y excavó la interesante necrópolis protohistórica de la Loma de Boliche en 1907 y 1908. Ese año fue nombrado socio de mérito de la Real Diputación Arqueológica y Geográfica de Almería y visitó Argelia y Túnez donde conoció las ruinas de Cartago, por aquellos años fruto de intensas excavaciones bajo la administración colonial francesa. También fue nombrado miembro de la *Société Préhistorique Française* y delegado en España de la misma.

En 1908 publicó su conocido trabajo "Villaricos y Herrerías, antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes" en el *Boletín de la Real Academia de la Historia XIV* que como tirada monográfica aparte vio la luz en 1910. En esta obra Siret presentó los primeros resultados de las excavaciones de Villaricos y otros yacimientos de épocas históricas.

En estos años de madurez de Siret sus contactos con el mundo científico fueron intensos. El estudio de las pinturas rupestres de Vélez Blanco en Almería fue objeto en 1911 de la visita a Herrerías del abate Henri Breuil y de D. Juan Cabré, a la que seguiría en 1912 la estancia en casa de Siret del notable prehistoriador francés Émile de Cartailhac, a fin de conocer su colección.

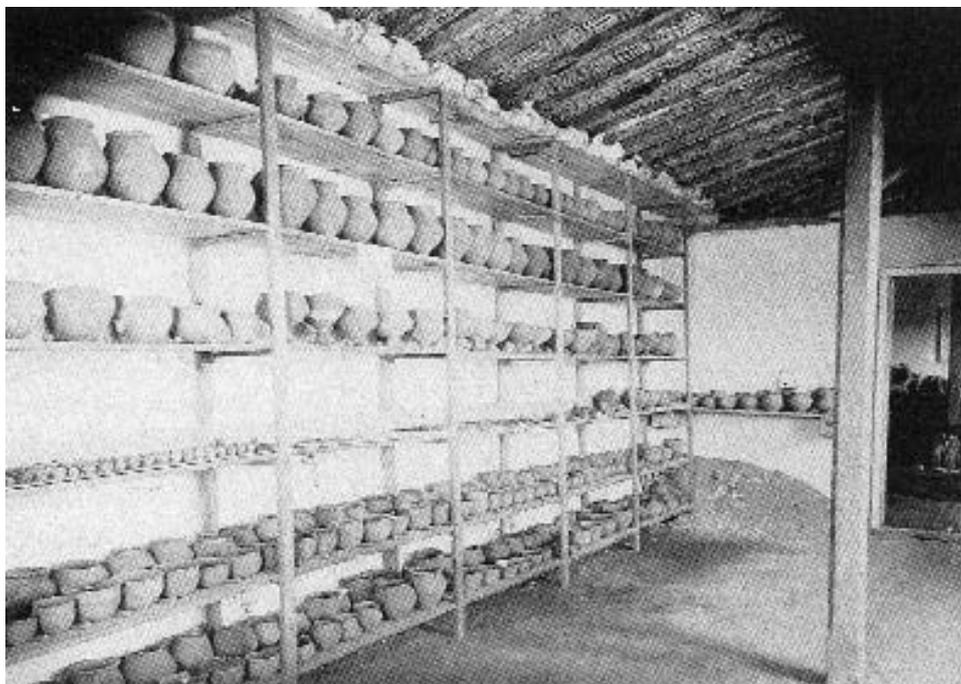
Siret prosiguió con su intensa actividad minera en los años

siguientes, proyectando y ejecutando en 1913 el embarcadero metálico de mineral de Villaricos. Donó al Estado edificios para su dedicación a escuelas en Herrerías y construyó un casino para los trabajadores de la compañía minera, entre otras dependencias. Su trabajo más importante de estos años fue la monografía *Questions de chronologie et d'ethnographie ibériques*, publicada en París en 1913.

La Primera Guerra Mundial le sorprendió en 1914 en Bélgica mientras pasaba las vacaciones estivales. Tras refugiarse en Holanda, regresó finalmente a Herrerías en 1917, reemprendiendo la actividad minera a la que dedicó sus esfuerzos hasta que, hacia 1926, comenzó a decaer debido al agotamiento de los filones. En la última etapa de su vida profesional se dedicó a la instalación

**Para Siret las distintas "culturas" prehistóricas del sureste serían el resultado del establecimiento de grupos de población inmigrada desde fuera de la Península Ibérica y atraídos por la riqueza de metales como el estaño, el cobre y la plata**

Las ideas de Siret fueron contestadas por prehistoriadores franceses como Dechelette inicialmente, y luego por otros investigadores españoles debido precisamente a las cronologías excesivamente bajas que atribuyó al Neolítico y a las edades de los metales



El "Museo" de Herrerías: dependencias de la casa de Luis Siret donde albergaba las piezas de la colección

y explotación de pequeñas centrales eléctricas en Granada y Almería, manteniendo una actividad minera testimonial. Por lo que respecta a su actividad científica, en los años veinte Siret dirigió su curiosidad a nuevos horizontes, publicando varios ensayos sobre aspectos mitológicos de la Antigüedad y retomando sus estudios sobre industrias paleolíticas. Sobre este tema presentó sendas comunicaciones en el *XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique* celebrado en Lisboa en 1930.

Fue en estos años cuando recibió la visita de destacados arqueólogos españoles y europeos como Raymond Lantier, Manuel Gómez-Moreno, Cayetano de Mergelina,

Pedro Bosch Gimpera, Luis Pericot, Georg Leisner o Adolf Schulten, facilitando el acceso a sus conocimientos, documentos y colecciones.

En 1932 reemprendió las excavaciones en Almizaraque y descubrió en las inmediaciones de Villaricos un santuario rural con un importante depósito de terracotas votivas. En 1933 y 1934 alojó durante algunas temporadas a la investigadora francesa Miriam Astruc, mientras investigaba los huevos de avestruz de la necrópolis de Villaricos. Al mismo tiempo, desde 1928, Siret inició los trámites para la donación al Estado español y el traslado al Museo Arqueológico Nacional de su inmensa colección de piezas arqueológicas y su archivo documental. Ya con motivo

de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929 había cedido una nutrida representación de su colección, que cedió al Estado. En estas tareas le sorprendió la muerte en 1934, a la edad de 74 años, en su casa de Herrerías. Un año antes había desaparecido su hermano Henri en Bélgica. Su hijo Adolfo, cumpliendo la voluntad de su padre, finalizó el proceso de preparación del traslado de los materiales de la colección al Museo Arqueológico de Madrid, donde se encuentran desde 1935.

#### LA APORTACIÓN CIENTÍFICA DE LA OBRA DE LUIS SIRET

Sería injusto sostener que no existían estudios de arqueología en España

antes de la publicación de la primera obra de los hermanos Siret. Los trabajos de Vilanova, Rada y Delgado o Góngora, por citar algunos destacados investigadores de la segunda mitad del XIX, constituyeron el primer armazón de una ciencia en ciernes. La publicación de *Les premiers âges du métal dans le Sud-Est de l'Espagne*, de Henri y Luis Siret, entraba en aquel panorama inicial aportando un ingente caudal de información, sólidamente presentado, que constituye por derecho propio un jalón en la arqueología española. Las excavaciones y prospecciones en cerca de un centenar de yacimientos arqueológicos sirvieron de base para la construcción de una completa

**Sus conocimientos de Geología y Topografía, debidos a su formación como ingeniero, le facilitaron la aplicación de los elementales principios estratigráficos en sus trabajos de campo y una excelente comprensión del terreno, así como su representación en detalladas plantas y planos de excavaciones y yacimientos**

sistematización de la Prehistoria del sureste peninsular, que Siret ancló en la comparación con los hallazgos proporcionados por la arqueología europea y mediterránea de la época.

Sus conocimientos de Geología y Topografía, debidos a su formación como ingeniero, le facilitaron la aplicación de los elementales principios estratigráficos en sus trabajos de campo y una excelente comprensión del terreno, así como su representación en detalladas plantas y planos de excavaciones y yacimientos. Sus cualidades como dibujante le permitieron ilustrar ampliamente sus publicaciones con fieles reproducciones que aún hoy admiran por su exactitud y nos son de gran utilidad.

La interpretación histórica de sus hallazgos estuvo inscrita en los límites teórico-metodológicos de una incipiente arqueología histórico-cultural, dominada por una orientación difusionista, fruto de la influencia de los grandes descubrimientos de la arqueología mediterránea: Egipto, Troya, Creta. Sus propuestas básicas de sistematización aparecen ya en sus artículos de 1892 y 1893 y aunque experimentaron algunos retoques a lo largo de su obra, mantuvieron las líneas esenciales. Éstas se caracterizan, en primer lugar, por una correcta seriación en términos de cronología relativa de los conjuntos materiales, que hacía corresponder con “culturas” y grandes periodos cronológicos, lo cual es digno de resaltarse dados los escasísimos elementos de referencia con que contaba Siret para la época. En segundo lugar, la sistematización de Siret, al rechazar el esquema cronológico de Montelius,

está determinada por la atribución de unas bajas cronologías para los periodos que constituyen lo que hoy día denominamos Prehistoria Reciente.

Para Siret las distintas “culturas” prehistóricas del sureste serían el resultado del establecimiento de grupos de población inmigrada desde fuera de la Península Ibérica y atraídos por la riqueza de metales como el estaño, el cobre y la plata. Así, tras las más remotas etapas paleolíticas, las poblaciones del Neolítico tendrían un origen egeo en la fase plena de este periodo, mientras que en la fase final del mismo, en la que encuadraba Los Millares, tendrían un origen oriental que Siret no dudó en identificar con los fenicios a causa de los hallazgos de producción metalúrgica. Esta fase neolítica final la situaba a comienzos del II milenio a.C. extendiéndose hasta aproximadamente 1200 a.C., momento en que emplazaba la Edad del Bronce representada por la “cultura” de El Argar. Esta nueva formación tendría para Siret un origen celta, poniéndolo en relación con los hallazgos de la Edad del Bronce centroeuropeo. Cronológicamente la situó entre 1200 y 800 a.C., fecha tras la cual colocó un periodo final de la Edad del Bronce, representado por las sepulturas de incineración tipo Querénima y Barranco Hondo, que antecedería la Edad del Hierro, representada para Siret por las cerámicas a torno de las sepulturas de Villaricos, que relacionó con la llegada de los cartagineses, siempre en busca de los metales del sureste.

Las ideas de Siret fueron contestadas por prehistoriadores franceses como Dechelette inicialmente, y luego por

otros investigadores españoles debido precisamente a las cronologías excesivamente bajas que atribuyó al Neolítico y a las edades de los metales. A finales de la década de los años diez y sobre todo en los años veinte las nuevas sistematizaciones de la Prehistoria ibérica, debidas sobre todo a Pedro Bosch Gimpera, contribuyeron a superar la seriación de Siret quien, sólo con el paso de los años, ya en las décadas de los años veinte y treinta admitió la existencia de un periodo Eneolítico al que adscribía la “cultura” de Los Millares y los inicios de la metalurgia, aunque siempre relacionándolo con los fenicios, como defendió en el *First International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences* de Londres en 1932 y en algunos trabajos elaborados en esa época que

**El origen del Museo de Almería está, precisamente, en la donación que efectuó Luis Siret al Estado español y en su voluntad. Ya en 1928 con motivo de una primera propuesta de donación se especificaba la creación del Museo de Almería, donde se conservarían copias de piezas de la colección Siret**

permanecieron inéditos hasta hace pocos años.

Algunos investigadores actuales reconocen en una visión retrospectiva de la aportación de Siret dos importantes aciertos en su época: la correcta identificación del periodo situado entre el final del Argar y la Edad del Hierro y la identificación y datación de las cerámicas ibéricas, inicialmente clasificadas de manera errónea como micénicas.

Pero al margen de los aciertos y desaciertos interpretativos, el mejor legado de Siret es su importante colección, legada al Estado español, que constituye un referente inagotable y obligado para cualquier estudioso de la Prehistoria y la Antigüedad del sureste peninsular.

#### LA COLECCIÓN SIRET Y EL MUSEO DE ALMERÍA

El origen del Museo de Almería está, precisamente, en la donación que efectuó Luis Siret al Estado español y en su voluntad. Ya en 1928 con motivo de una primera propuesta de donación se especificaba la creación del Museo de Almería, donde se conservarían copias de piezas de la colección Siret. Tras la donación y el traslado a Madrid de la colección, ésta ocupaba según el inventario que en su día se hizo en el Museo Arqueológico Nacional un total de 310 cajones y 2.682 cajas que contenían 128.932 piezas procedentes de 503 yacimientos arqueológicos.

Finalmente, cuando algunas personalidades propusieron a Siret algunas

muestras de reconocimiento público, éste las rechazó aunque sugirió que la creación de un Museo en Almería era una justa demanda de la ciudad que podría atenderse. Así, en 1933 se creaba oficialmente el Museo de Almería (Decreto de 28 de Marzo de 1933, Gaceta de Madrid de 4 de Abril de 1933) con indicación expresa de que albergaría duplicados de las piezas de la colección que el ingeniero belga ya había donado.

El Museo de Almería, que recibió el nombre de *Museo Luis Siret*, no dispuso durante décadas de unas instalaciones adecuadas. Durante muchos años estuvo situado en algunas dependencias del Instituto de Enseñanza Secundaria hasta que ya en la década de los ochenta ocupó, tras las remodelaciones necesarias, un edificio anteriormente destinado a colegio menor, inaugurándose en 1985. Sus ricos fondos proceden en gran parte de excavaciones modernas en muchos yacimientos que fueron descubiertos e investigados inicialmente por Luis Siret como Los Millares, Fuente Álamo o Villaricos.

Por problemas estructurales fue necesario cerrar al público el edificio en 1990, habilitándose una sala de exposición permanente en la Biblioteca Pública hasta que en 2004 ha concluido la edificación en el mismo solar de un nuevo y vanguardista edificio que será próximamente inaugurado, viendo hecho realidad, definitivamente, el deseo del insigne arqueólogo Luis Siret y dando a la ciudad el museo que se merece por su vinculación con la historia de la investigación arqueológica española. ■

El mejor legado de Siret es su importante colección, legada al Estado español, que constituye un referente inagotable y obligado para cualquier estudioso de la Prehistoria y la Antigüedad del sureste peninsular

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, M<sup>a</sup> J. (1983): "Un depósito votivo de terracotas de Villaricos", *Homenaje al profesor Almagro Bosch*, Madrid, vol. II, pp. 291-307.
- ASTRUC, M. (1951): *La necrópolis de Villaricos. Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas* nº 25, Madrid.
  - (1957): "Recuerdos de Siret", *Caesaraugusta* 8, pp. 143-145.
- AYARZAGÜENA SANZ, M. (2000): "La arqueología española en el último tercio del siglo XIX: el papel del Sureste en los inicios", *Axarquía* 5, pp. 7-14.
- BLANCE, B. (1986): "Siret y cien años de arqueología", *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, *Cuevas del Almanzora 1984*, Sevilla, pp. 19-27.
- CASANOVA DE PARRAGA, D.A. (1965), *Un belga en España: Luis Siret y el Sudeste Milenario*, Madrid.
- DERAMAIX, I. (1992): *La collection Siret a Bruxelles.1. Neolithique & Chalcolitique*, Bruxelles.
- FLORES GONZALEZ-GRANO DE ORO, M. (1930): *Las Cuevas del Almanzora en la última Exposición Internacional de Barcelona*, Almería.
- GOBERNA, M<sup>a</sup> V. (1986): "Los estudios de Prehistoria durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX: la obra de Luis Siret", *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, *Cuevas del Almanzora 1984*, Sevilla, pp. 28-34.
- HERGUIDO, C. (1994): *Apuntes y documentos sobre Enrique y Luis Siret, ingenieros y arqueólogos*, Almería.
- LEIRA JIMENEZ, R.(1985): "Historia de la colección Siret", *Catálogo de la exposición homenaje a Luis Siret (1860-1934)*, Madrid, pp. 24-39.
- MARIEN, M. y ULRIX-CLOSSET, M. (1985): *Du néolithique à l'âge du bronze dans le Sud-Est de l'Espagne. Collection Siret*, Bruxelles.
- MARTIN NIETO, P. (1999): "El legado de Luis Siret a España: los fondos del Museo Arqueológico Nacional", *Axarquía* 4, pp. 40-50.
- OSUNA, M. -REMESAL, J. (1981): "La necrópolis de Boliche (Villaricos, Almería)", *Archivo de Prehistoria Levantina* XVI, pp. 373-41.
- PELLICER, M. (1986): "Perfil biográfico de Luis Siret", *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, *Cuevas del Almanzora 1984*, Sevilla, pp. 13-18.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1985): "Nota biográfica de Don Luis Siret (1860-1934)", *Catálogo de la exposición homenaje a Luis Siret (1860-1934)*, Madrid, pp. 6-21.
- SIRET Y CELS, L. (1906): "Orientaux et occidentaux en Espagne aux temps préhistoriques", *Revue des Questions Scientifiques* 3e série, X, pp. 529-582.
  - (1907): "Orientaux et occidentaux en Espagne aux temps préhistoriques", *Revue des Questions Scientifiques* 3e série, XI, pp. 219-269.
  - (1908): *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigodas y árabes. Memoria descriptiva*, Madrid.
  - (1913): *Questions de chronologie et d'ethnographie ibériques*. Vol. I. *De la fin du Quaternaire a la fin du Bronze*, Paris.
  - (1948): "El tell de Almizaraque y sus problemas", *Cuadernos de Historia Primitiva* III, pp. 117-124.
- SIRET, H. – SIRET, L. (1887): *Les premiers âges du métal du Sudest de l'Espagne*, Amberes.
- TARACENA DEL PIÑAL, T. "Organización de la colección Siret en el Museo Arqueológico Nacional", *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* LIX (1953), pp. 327-344.

## UNA PIEZA EXCEPCIONAL EN EL MUSEO DE JEREZ DE LA FRONTERA: EL CASCO CORINTIO

**Francisco Antonio García Romero**  
 Centro de Estudios Históricos Jerezanos

Cualquier visitante del Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera podrá certificar que en sus bien organizadas y elegantes salas se exponen verdaderos tesoros de la antigüedad. Los extraordinarios ídolos cilindros, el magnífico y tan expresivo retrato, entre otros, de un anciano de finales de la república o de comienzos de época augustea, la interesante muestra de lápidas romanas, la nutrida colección de monedas diversas o de cerámicas musulmanas.

Son sólo algunos ejemplos de su variada y rica colección de piezas, que tan cuidadas fueron ya desde principios de los años treinta del siglo XX por don Manuel Esteve Guerrero, personaje indiscutible de la cultura jerezana, que ya en 1942 empezó las excavaciones en el importantísimo emplazamiento de *Asta Regia* (hoy Mesas de Asta, muy próxima a nuestra ciudad). Nuestro don Manuel (y con él luego el profesor Maluquer) situaba la capital de la Tartésida en Mesas de Asta, como ya habían apuntado los investigadores Chocomeli, Martín de la Torre o Meyer. A los tres los citó Schulten, aunque para rebatirlos,



y también a César Pemán, en la segunda edición de su *Tartessos* (1945) y, sin embargo, hay que reprocharle que no hiciera referencia alguna a don Manuel Esteve, a pesar de su infatigable trabajo y a pesar también de que el propio Schulten, acompañado por don Manuel, visitó el lugar en aquel período.

Pero una de esas valiosas piezas del museo, en especial, es la que ha venido siendo, podríamos decir, insignia y emblema de la casa: el famoso casco corintio. Se tiene como el más antiguo vestigio griego de la Península Ibérica, fechado en el 630 a.C. ya por Schulten (entre el 630 y el 625 por García Bellido), muy anterior, por tanto, a otro yelmo de características parecidas encontrado en Huelva.

Se sabe que fue hallado entre La Corta y El Portal (una barriada de Jerez de la Frontera) en 1938 y, como afirman Rosalía González, directora del museo, Francisco Barrionuevo y Laureano Aguilar, arqueólogos municipales, “el orificio que presenta en la zona lateral no parece que se haya producido en el curso de un combate, tesis defendida tradicionalmente. Más bien se trata de una inutilización intencionada que también pudo afectar a la pérdida del nasal, tal y como se conoce en los cascos ofrendados en los santuarios helénicos” (González Rodríguez - Barrionuevo Contreras - Aguilar Moya, 1997).

En esa misma obra, la atractiva y completísima guía de nuestro museo, se recoge además la siguiente descripción:

“El casco de Jerez es uno de los más antiguos de su serie. Cubría toda la cara dejando libres los ojos. Sus proporciones son marcadamente verticales, sólo una breve curva se insinúa en el remate de la parte posterior. Está elaborado a partir de un único núcleo metálico de bronce batido a martillo. Debió de poseer cimera, a juzgar por la anilla conservada en la zona superior. Todo el borde está rodeado por una línea

de perforaciones a las que iría cosido un forro protector de cuero, detalle que desaparece en los cascos más evolucionados, como el de Huelva” (González Rodríguez - Barrionuevo Contreras - Aguilar Moya, 1997).

Comentario aparte merece el porqué de su aparición en nuestros lugares. Dejando a un lado la vieja hipótesis, bastante pretenciosa, de que el casco debía ponerse en relación directa con el célebre viaje de Coleo de Samos a Tartessos (*circa* 638 a.C.) narrado por Heródoto (IV 152), son dos las explicaciones más plausibles.

R. Olmos (1986) considera que es una ofrenda de un marinero griego a la divinidad del río en agradecimiento por el viaje concluido felizmente o por el éxito de su empresa. Incluso podría pensarse en una adaptación a un ritual indígena precedente, dado que en el Guadalete hay constancia de ofrendas de espadas desde el Bronce Final. Y esta teoría ha sido generalmente aceptada.

No obstante, también se ha barajado la posibilidad de que estemos ante un regalo que un fenicio o un griego hubiera hecho a un jefe tartesio para garantizar la apertura de relaciones comerciales. En esta línea, y con sólidos argumentos, se coloca nuestro compañero el profesor Jesús Montero Vitores (2002), quien defiende los intereses comerciales atenienses en las costas gaditanas en los siglos V y IV a.C. y los elementos culturales griegos concomitantes.

Tal interpretación quedaría refrendada por la amistad entre los focenses y el rey Argantonio, de la que nos habla de nuevo Heródoto (I 163; y *cf.* Anacreonte, *Fr.* 16 Page). Esta práctica mercantil, precedida por las



Imagen tomada de una postal de la colección del Museo Arqueológico Municipal de Jerez

relaciones entre fenicios y tartesios, define, a juicio del profesor Montero, la actividad comercial de numerosos enclaves coloniales en el Mediterráneo. En este marco encaja perfectamente la presencia griega en las costas andaluzas.

Al respecto hay que traer a colación un pasaje interesantísimo pero algo olvidado de Filóstrato (*Vida de Apolonio de Tiana* V 4 s.), aunque ya lo citaba el propio Blas Infante en sus *Fundamentos de Andalucía*:

“Gades está situada en el confín de Europa (...). Y dicen además que los de Gades están muy helenizados (literalmente: “son griegos”,

*Hellenikoùs éinai*) y que se educan a nuestra manera. Desde luego a los atenienses les demuestran más apego que a ningún otro pueblo griego y le hacen sacrificios al ateniense Menesteo; y a causa de la admiración que sienten hacia el almirante Temístocles, por su sabiduría y valor, le han erigido una estatua de bronce en la actitud de un hombre pensativo y como si estuviera con toda su atención puesta en un oráculo (...)” (García Romero 2003).

Tanto Temístocles como Menesteo, cuyo oráculo y puerto en la zona conoce Estrabón (III 1, 9; y cf. Ptolomeo, *Geogr.* II 4, 5 Müller),

vinculan a *Gádeira* con el puerto del Pireo (Montero Vítores 2002). Basta con leer a Pausanias (I 1, 2). En esto precisamente abundarían los testimonios acerca de las salazones gaditanas en Atenas (presentes incluso en la comedia: cf. Éupolis 186 Kock).

En definitiva, el majestuoso casco corintio de nuestro Museo Arqueológico Municipal sirve de extraordinario documento del contacto de dos grandes culturas que, cada una en su grado y con tantos otros aportes, nos conforman como pueblo.

Es el valor de la Arqueología. ■

## BIBLIOGRAFÍA

■ Esteve Guerrero, M. (1979): *Miscelánea Arqueológica Jerezana*, Jerez de la Frontera, pp. 19 ss.

■ García Bellido, A. (1948): *Hispania Graeca*, Barcelona, pp. 82 ss.

■ García Romero, F. A. (2003): “Prehistoria e Historia Antigua”, en R. Clavijo Provencio (coord.), *Historia general del libro y la cultura en Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, pp. 24 ss.

■ González Rodríguez, R. – Ruiz Mata, D. (1999): “Prehistoria e Historia Antigua de Jerez”, en D. Caro Cancela (coord.), *Historia de Jerez de la Frontera I, De los orígenes a la época medieval*, Cádiz, pp. 98 ss.

■ González Rodríguez, R. - Barrionuevo Contreras, F. - Aguilar Moya, L. (1997): *Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, p. 67.

■ Montero Vítores, J. (2002): “El yacimiento de la Dehesa de Bolaños en el marco de la Bahía de Cádiz. De *Portus Menesthei* a *Portus Gaditanus*”, *Revista de Historia de Jerez* 8, Jerez de la Frontera, pp. 35 ss.

■ Olmos, R. (1986): “Los griegos en Tarteso: replanteamiento arqueológico-histórico del problema”, *Homenaje a Luis Siret* (Cuevas de Almanzora, 1984), Sevilla, pp. 584 ss.

- (1987): “Nuevos enfoques para el estudio de la cerámica y los bronceos griegos en España. Una primera aproximación al problema de la helenización”, en VV. AA., *Cerámicas gregas e helenísticas a la Península Ibérica*, Barcelona, pp. 13 ss.

- (1989): “Los griegos en Tartessos: una nueva constatación entre las fuentes

arqueológicas y las literarias”, en VV. AA., *Tartessos. Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir*, Sabadell, pp. 507 ss.

■ Pemán, C. (1938): *Hallazgo de un casco griego en el Guadalete y recapitulación de los testimonios sobre la presencia de los griegos en Andalucía en los siglos VII-VI antes de J.C.*, Cádiz (*non vidi*).

■ Ruiz Mata, D. (1985): “La formación de la cultura turdetana en la bahía de Cádiz a través del Castillo de Doña Blanca”, *I Jornadas del Mundo Ibérico*, Jaén, pp. 299 ss.

■ Schulten, A. (1939): “Ein griechischer Helm aus Spanien”, *Forschungen und Fortschritte* 15, Berlín (*non vidi*).

- (1979<sup>2</sup>): *Tartessos*, trad. española (de la edición alemana de 1945) realizada por J. M. Sacristán, Madrid, p. 82 (y n. 4).

## RESHEF: EL DIOS QUE VINO DEL MAR

**Juana Bedia García**  
**Enrique C. Martín Rodríguez**  
 Conservadores del Museo de Huelva

**Eduardo Prados Pérez**  
 Arqueólogo contratado para la realización de los "Trabajos de  
 Catalogación e Inventario de las Colecciones del Museo de Huelva"

**E**n todo museo existen piezas que impactan en la sensibilidad del visitante. Son obras que se erigen en símbolo de la institución, traspasando su continente y configurándose como icono cultural del territorio que ésta intenta definir. Este es el caso de las dos estatuillas halladas en la Barra de Huelva en los primeros años de la década de los setenta del siglo XX.

Estas figuras se dieron a conocer por primera vez en un pequeño artículo que, publicado por la doctora Gamer-Wallert (Gamer-Wallert, 1982), difundirá el hallazgo a nivel internacional. Pero, qué ocurrió para que durante este tiempo no se tuvieran noticias sobre su paradero y en consecuencia, no se pudiera hacer nada por recuperarlas. Desde estas líneas pretendemos responder a esta cuestión y realizar una aproximación sobre la información que este hallazgo nos proporciona.

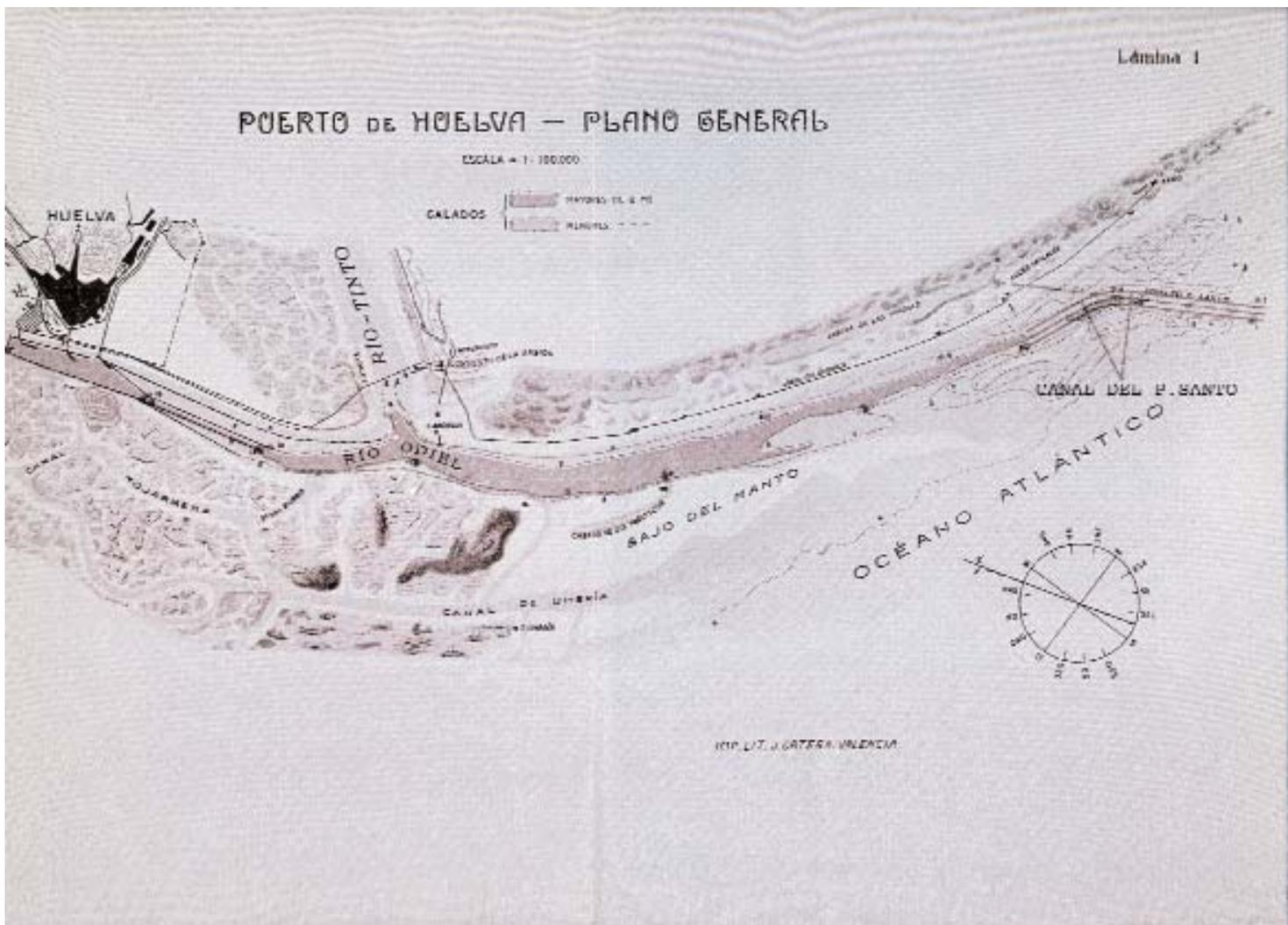
La documentación conservada y el recuerdo de algunos de sus protagonistas, proporcionan a esta historia un toque novelesco y el encanto de una fotografía de colores

desvaídos por el paso del tiempo. Mientras, el reparto de actores sirve para ejemplarizar la Huelva de los primeros años de la década de los 70: una ciudad repentinamente situada en el punto de mira de la arqueología moderna gracias a las intervenciones arqueológicas que se estaban realizando en los solares de su casco urbano, en el cabezo de San Pedro, la necrópolis de "La Joya"..., y cuyos descubrimientos evocaban algunas de las noticias transmitidas por los autores clásicos:

Y, súbitamente, la historia de Huelva comienza en Tartessos, ciudad ilustre de raíces argénteas<sup>1</sup>.

### EL ENCUENTRO

Pedro, de profesión pescador y natural de Punta Umbría sale a la mar con las primeras luces de una madrugada de incipiente estío. Normalmente, coloca sus artes frente a Mazagón, pero ese día decide quedarse en la embocadura de la Ría de Huelva, en el paraje conocido con el nombre



[1]. Localización del canal del Padre Santo.  
Fuente: Mojarro Bayo, A. M<sup>a</sup> (2003): El Puerto de Huelva durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Huelva

de Canal del Padre Santo, junto a los bajos de la Punta de Isla Saltés [1]. Tira las redes y espera, las últimas lluvias han revuelto el río y la pesca puede ser abundante.

Estando el sol bastante alto comienza a recoger el trasmallo, por el peso que trae parece que le acompaña la suerte y en su interior piensa "¡hoy las canastas se llenan!" Pero la red no trae sólo pescado, una pequeña estatuilla [2] ha

quedado colgada entre sus nudos. Con todo el cuidado que sus manos le permiten, desengancha la presa, pero al hacerlo algo se desprende y cae al agua, como si parte de la figurilla no quisiera abandonar su marítimo refugio. Él todavía no lo sabe, pero entre sus manos tiene un dios, aquél bajo cuya protección se ponían los antiguos marinos fenicios, el gran Reshef, dios del mar y del comercio, el de la buena suerte.

Con su valiosa carga vuelve a puerto y entrega la estatuilla a su esposa. El brazo que le falta, a buen seguro, fue lo que él vio caer de la red cuando la recogía.

El tiempo pasa y un día Pedro vuelve a tirar sus artes en el canal. Es probable que hasta pueda recuperar el brazo del "muñeco", así lo llama Josefa. Pero no, lo que se enreda ese día en el trasmallo es una segunda estatuilla [3], completa, más ajada por el salitre y un poco desfigurada. Ambas se harán compañía una vez que Josefa les procure una profunda y merecida limpieza, al menos, así lo piensa ella. Después, guardará su tesoro en la caja de *Cola-Cao* que había reservado para la costura. De vez en cuando, saca las figurillas y las limpia nuevamente, en un intento por recuperar su brillo bronceo, mientras distrae su mente pensando quiénes serán y qué valor tendrán.

## EL ALEMÁN QUE SABÍA DE ARQUEOLOGÍA<sup>2</sup>

Un día Pedro conoce a un hombre grande y simpaticón, un alemán de Huelva que sabe de las cosas antiguas y está siempre intentando localizar nuevos restos. ¿Será capaz ese hombre de decirle quiénes o qué son los "muñecos" que Josefa guarda con tanto cariño en el ropero? Habla con el extraño alemán y días después le invita a su casa.

Miembro de una familia alemana instalada en Huelva desde principios del siglo XX, el alemán de raro acento andaluz heredó su pasión por la arqueología de su padre, un ingeniero amigo del profesor Schulten. Nuestro alemán, hombre temperamental e ingenioso, dedicó su vida a conocer y promocionar la arqueología onubense, siendo muy conocido en el ambiente científico

La documentación conservada y el recuerdo de algunos de sus protagonistas, proporcionan a esta historia un toque novelesco y el encanto de una fotografía de colores desvaídos por el paso del tiempo

[2]. Figura egipcizante masculina tocada con tiara  
Fotografía: Martín García Pérez



que generó a su alrededor el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Sus hijos aún recuerdan las interminables tardes que pasaban prospectando y lavando en el jardín familiar los mil y un fragmentos que recogían junto a su padre. Quienes le conocieron pueden imaginar el escalofrío que debió recorrer su cuerpo cuando ante sus ojos se presentaron las dos deidades fenicias. Seguramente, exclamaría una de sus expresiones habituales: "¡Por los dioses de Tartessos y el templo de Melqart, esto parece antiguo!"<sup>3</sup>. Persuade a Pedro para hacer a las estatuillas unas buenas fotografías que permitan su estudio. El pescador acepta bajo una única condición: no dar información sobre su paradero, pues su esposa piensa que dan suerte a la familia.

Para cumplir su promesa, el alemán monta una compleja trama cercana a lo que podía haber sido el guión de una película de espionaje. Comunica a sus amigos de Madrid la aparición de los exvotos, despertando el interés del Instituto Arqueológico Alemán, que envía a su fotógrafo para la realización del reportaje. Según el comentario que el propio fotógrafo hace a la Guardia Civil años más tarde, su visita a Huelva se realiza en febrero de 1981 y de ella sólo recuerda que es trasladado, de noche y a través de un largo viaje, a un lugar que le hace suponer hallarse en la sierra onubense, donde efectuó las fotografías.

Manteniendo su promesa, el alemán jamás hizo comentario alguno sobre quién poseía las estatuillas. Algunas veces, sus amigos insistían en el tema, pero él respondía: "Cuando me muera os dejaré una nota con el nombre del propietario". El alemán

de raro acento andaluz murió en 1996, no encontrándose jamás ninguna nota que informase del paradero de los dioses que salieron de la mar.

**Ambas se harán  
compañía una vez que  
Josefa les procure una  
profunda y merecida  
limpieza, al menos, así lo  
piensa ella. Después,  
guardará su tesoro en la  
caja de Cola-Cao que  
había reservado para la  
costura. De vez en  
cuando, saca las  
figurillas y las limpia  
nuevamente, en un  
intento por recuperar su  
brillo bronceo, mientras  
distrae su mente  
pensando quiénes serán  
y qué valor tendrán**

## LA RECUPERACIÓN

Como ya informamos anteriormente, las piezas fueron halladas a comienzos de la década de los setenta. Sin embargo, no ingresaron en el Museo de Huelva hasta el año 1999, gracias a una impecable

actuación del SEPRONA que se inicia en el invierno de 1998, cuando los agentes solicitan al Museo de Huelva información sobre piezas que eran conocidas a través de publicaciones y que debían formar parte de sus colecciones.

Haciéndonos eco del extracto del dossier de prensa ofrecido por la Oficina Periférica de Comunicación de la Guardia Civil, Comandancia de Huelva, la actuación realizada con objeto de localizar y recuperar las estatuillas tuvieron lugar de la siguiente manera:

La Jefatura de la Comandancia de la Guardia Civil tuvo conocimiento, por mediación del director del Museo de Huelva, de la existencia de dos estatuillas en bronce que al parecer fueron halladas de manera casual por un pescador de Punta Umbría cuando se dedicaba a sus labores en la Ría de Huelva. Igualmente, se informó que se encontraban en paradero desconocido desde su descubrimiento y que las mismas pertenecían a la época de los tartesios, siendo importante su valor científico.

El equipo, actuando bajo las órdenes del jefe de la Comandancia, inicia las investigaciones. Comienza así la denominada "Operación Tartessos", que recibe este nombre en función del periodo histórico al que habían sido adscritos los objetos que se trataban de localizar.

El único dato existente era una fotografía realizada por un fotógrafo llamado P. White, que trabajaba para el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Éste sólo pudo aportar a la investigación que efectivamente era

"En la mañana del día de ayer, ante el notario de la localidad de Punta Umbría, se hizo entrega de las dos estatuillas al Sr. Teniente Coronel Primer Jefe de la Comandancia de Huelva, en presencia del Sr. Director del Museo de Huelva, para que el destino final sea el citado Museo"

autor de las mismas, que las realizó de noche, en un paraje desconocido de la sierra de Huelva y que el pescador que las halló podría llamarse Pedro.

Con los escasos datos aportados se iniciaron una serie de contactos con personas relacionadas con la arqueología, así como con pescadores de Punta Umbría que pudieran aportar otros indicios que llevaran a la identificación de Pedro. Una vez localizado, éste confirmó a los miembros del SEPRONA ser la persona que encontró las estatuillas y que una vez que consultase con sus familiares tomaría una decisión. Posteriormente, se puso en contacto con la Guardia Civil y les comunicó que acudiría a entregarlas.

"En la mañana del día de ayer, ante el notario de la localidad de Punta Umbría, se hizo entrega de las dos estatuillas al Sr. Teniente Coronel

Primer Jefe de la Comandancia de Huelva, en presencia del Sr. Director del Museo de Huelva, para que el destino final sea el citado Museo, levantándose la oportuna acta notarial al efecto.

En este mismo acto, el Teniente Coronel Primer Jefe de la Comandancia, en presencia del Ilmo. Sr. Subdelegado del Gobierno, hace entrega al Sr. Director del Museo de Huelva, de las dos estatuillas, las cuales quedarán depositadas en el citado Museo y a disposición de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Con la entrega de las estatuillas de bronce, la Guardia Civil da por finalizada la "Operación Tartessos", encontrándose sus responsables totalmente satisfechos del resultado de la misma y de haber cooperado a la recuperación de parte del patrimonio nacional y de Andalucía". -



[3]. Figura egipciante masculina tocada con corona tipo atef  
Fotografía: Martín García Pérez

## EL ANÁLISIS

Las estatuillas, pertenecientes a la Colección de la Junta de Andalucía, ingresaron en el Museo de Huelva el día 18 de octubre de 1999 siendo registradas con los números 6975 y 6974.

La primera [2] es una figura en bronce de 26,4 cm de altura, que representa a una divinidad egiptizante en actitud de ataque (*smiting pose*). Tocada con mitra o tiara alta, presenta el torso desnudo y sus extremidades inferiores cubiertas con faldellín rematado con un cinturón. En los hombros presenta dos canales verticales en forma de “cola de milano” que sirven para encajar los brazos, de los que se conserva uno, el izquierdo, que aparece flexionado hacia delante y en cuya mano portaría algún objeto. La figurilla apoya en una delgada lámina que adopta la forma de los pies.

La segunda [3] es una escultura en bronce que representa a una divinidad egiptizante en actitud ceremonial, tocada con una corona tipo *atef*. Aparece vestida con un faldellín o *schenti* rematado por un ancho cinturón que deja el ombligo al descubierto. En el cuello probablemente llevase un pectoral. Porta en su mano izquierda un objeto curvado que adopta forma triangular a la altura del hombro y, en la derecha, un segundo objeto, posiblemente de carácter floral. Descalza y con la pierna derecha algo adelantada, sus pies se apoyan sobre una lámina de bronce de ángulos redondeados que presenta dos espigas verticales para su sustentación sobre una base, hoy desaparecida.

Fechadas a finales del siglo VIII o inicios del siglo VII a.C., las estatuillas de la Barra de Huelva corresponden al conjunto de figuras convencionalmente asimiladas con el dios egipcio Reshef o el Melqart sirio-cananeo. Dios guerrero y amenazante, Melqart es también considerado en Oriente como protector del comercio marítimo, siendo precisamente esta advocación la que puede ponerse en relación con la Huelva profundamente orientalizada del siglo VII a.C.

Las últimas investigaciones evidencian que buena parte de la iconografía religiosa fenicia procede de Egipto, que mantiene intensos contactos con la zona sirio-palestina desde, al menos, la segunda mitad del III Milenio. Estas relaciones permiten que, tal como expresa M<sup>a</sup> Cruz Marín Ceballos (MARIN CEBALLOS, 1998), los fenicios estén perfectamente familiarizados con la iconografía egipcia y sus valores simbólicos y religiosos. Siendo a

partir de este conocimiento desde donde los utilizan, aunque no en su sentido originario sino adaptándolos a sus propias creencias, insertándolos, de forma libre y creativa, a su simbología religiosa. Este esquema simbólico se irá enriqueciendo paulatinamente gracias a los contactos con otras culturas que establece el mundo semita, proporcionando un alto grado de eclecticismo a su iconografía religiosa.

Este esquema, consolidado en origen, será el que se trasmite a las colonias y al mundo indígena peninsular. En esta transmisión, Tiro y su principal colonia en Occidente, Gadir, jugarían un papel fundamental. En esta última, en la isla de Sancti Petri, era donde se encontraba el famoso templo de Melqart, profusamente mencionado por las fuentes clásicas, desde donde irradiaría, hacia el territorio tartésico, la rica iconografía y simbología orientalizante.

Estas piezas, a pesar de tratarse de hallazgos descontextualizados, nos proporcionan una información que unida a otros datos nos permiten acercarnos a su posible función o significación.

En Tiro, ciudad a la que se considera como artífice de la expansión fenicia en la Península Ibérica, la principal divinidad era Melqart. En los alrededores de la isla de Sancti Petri, donde se ubicaba el templo antes mencionado, se ha hallado una serie de estatuillas de iconografía muy similar a las de la Barra de Huelva.

La isla de Saltés, ubicada en la ruta de entrada y salida hacia la cuenca minera de Riotinto, responde bien a la localización de otros santuarios, tanto en el ámbito semita como en el griego, dedicados a las divinidades protectoras de la navegación, y cuya presencia garantiza la existencia de un espacio neutral para la realización de las transacciones comerciales. A esto hay que unir que en las fuentes clásicas se menciona la existencia de una isla consagrada a Heracles frente a Onoba, y el carácter redistribuidor de la producción minera del territorio circundante que posee ésta. Todo ello, creemos que son indicios que refuerzan la hipótesis de la existencia de un santuario dedicado a Melqart en la isla de Saltés. Ahora bien, si nos encontramos ante la representación de una divinidad o ante exvotos que se dedican a ésta, es un tema cuyo tratamiento excedería los límites de este trabajo.



#### BIBLIOGRAFÍA

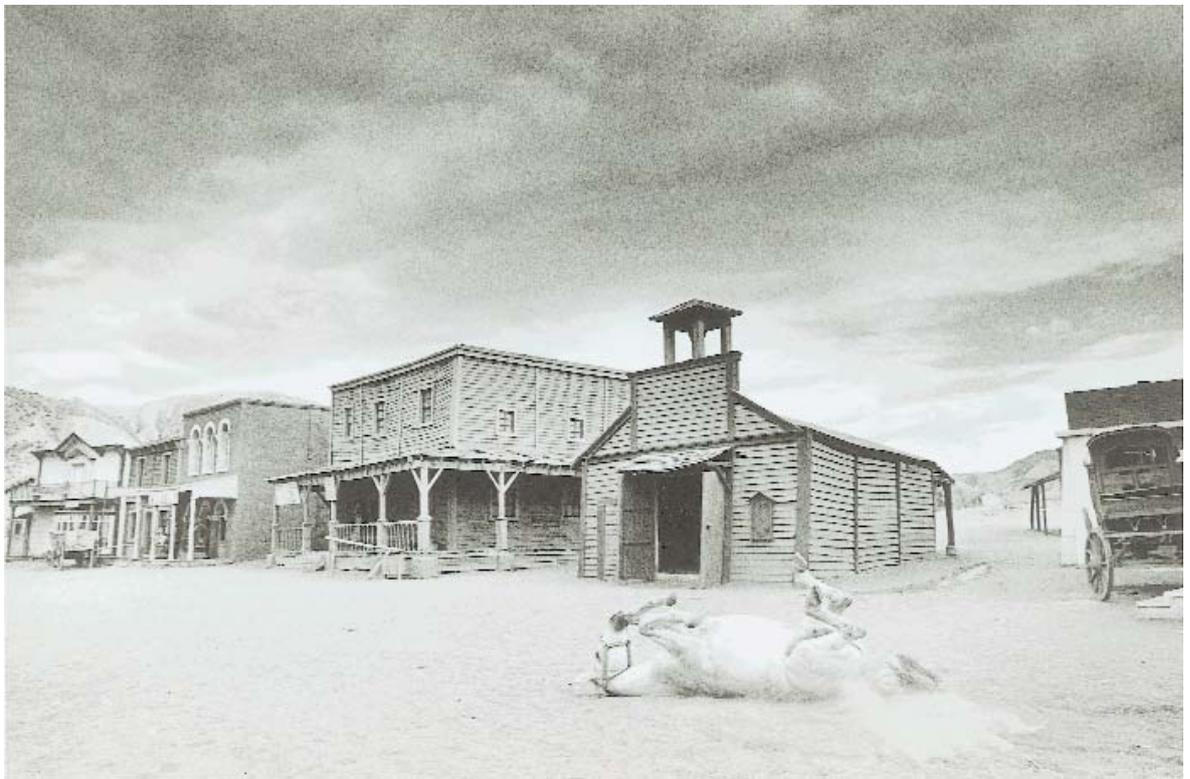
- BELÉN, M (2000): Itinerarios arqueológicos por la geografía sagrada del extremo Occidente, *XIV Jornadas de Arqueología Fenicio-púnica* (Eivissa, 1999). COSTA, B y HERNÁNDEZ, J. H (eds.): 57-102.
- BISI, A. M<sup>a</sup> (1986): Le “smiting god” dans le milieu phéniciens d’Occident: un réexamen de la questions. *Religio Phoenicia. Studia Phoenicia IV*. BONET, C; LIPINSKI, E; MARCHETTI, P (eds.): 169-187. Namur.
- FALSONE, G (1988) “Phoenicia as a Bronzeworking Centre in the Iron Age”. *Bronze-working Centres of Western Asia c. 1000-539 B.C.* (CURTIS ed.), pp 227-250. Londres.
- FERNÁNDEZ JURADO, F (1988-89): “Tartessos y Huelva”, en *Huelva Arqueológica, X-XI*. Huelva.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, M (1986): Huelva, ciudad de los tartesios. *Aula Orientales 4*: 227-261. Sabadell, Barcelona.
- GAMER-WALLERT, I (1982): Zwei Stuetuetten syro-ägyptischer Gottheiten der Barra de Huelva. *Madri der Mitteilungen 23*: 46-61.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J (2002): La Toréutica Orientalizante en la Península Ibérica. *Biblioteca Archaologica Hispana 16*. Real Academia de la Historia. Madrid.
- MARÍN CEBALLOS, M<sup>a</sup> C. (1998): Presupuestos teóricos para un estudio histórico-religioso de las iconografías egipcias y egipizantes en el mundo fenicio-púnico. J. L. Cunchillos, J. M. Galán, J. A. Zamora y S. Villanueva de Azcona (eds.): Actas del Congreso “El Mediterráneo en la Antigüedad. Oriente y Occidente”, *Sapanu. Publicaciones en Internet II* [<http://www.labhern.filol.csic.es>].
- RUIZ DE ARBULO, J (2000): El papel de los santuarios en la colonización fenicia y griega en la Península Ibérica, *XIV Jornadas de Arqueología Fenicio-púnica* (Eivissa, 1999). COSTA, B y HERNÁNDEZ, J. H (eds.): 9-52.
- RUIZ MATA, D; FERNÁNDEZ JURADO, J (1986): “El yacimiento metalúrgico de época tartésica de San Bartolomé de Almonte (Huelva)”, *Huelva Arqueológica, VIII*. Huelva.

#### Notas

1. En alusión a las fuentes clásicas sobre la ubicación de Tartessos transmitidas por Estesícoro, Estrabón y Avieno.
2. Sirva esta nota de recuerdo y homenaje a un hombre entrañable.
3. Rememorando las noticias transmitidas por Estrabón (III, 5, 5) sobre la isla consagrada a Heraklés situada frente a Onuba.

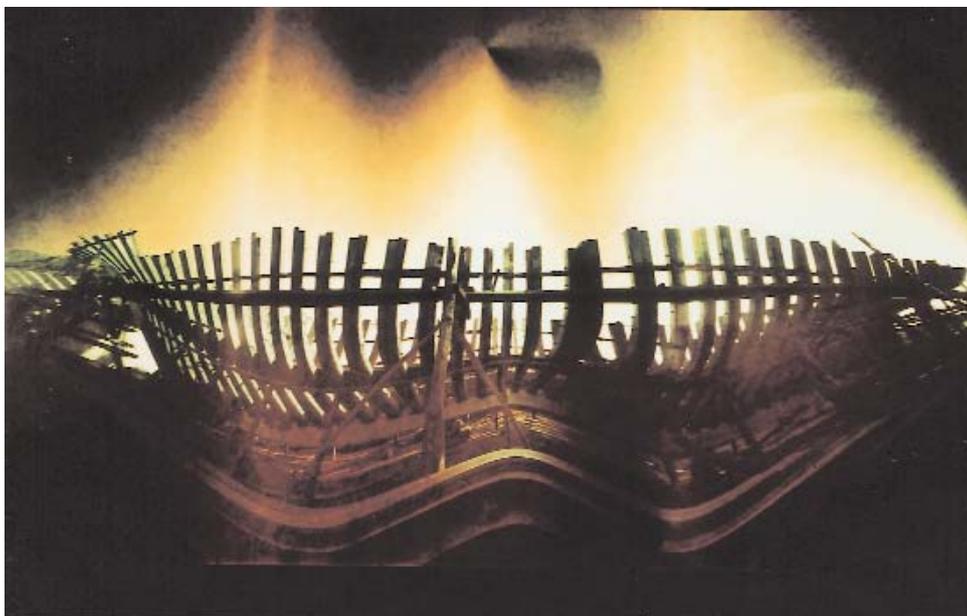
## LA COLECCIÓN DEL CIELO

**Manuel Falces López**  
Director, Centro Andaluz de la Fotografía  
Almería



**Cristina García Rodero**  
Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

"Toda imagen" debe encontrar el lugar de su incardinación en un contexto, y también, el lugar de su reposo, pero no tanto un reposo en un museo que derive en "mausoleo" sino un reposo que participe del drama y la alegría



Ilan Wolff  
Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

Desde la perspectiva de un centro de vocación dinámica y plural, como lo es el Andaluz de la Fotografía (C.A.F.), el medio se concibe principalmente como un arma didáctica. Por ello, sus fondos acogen estéticas y tendencias de la más variada naturaleza.

Es este espíritu de apertura lo que ha marcado los ejes de su colección y su labor didáctica, por medio de talleres impartidos por especialistas diversos, así como su catálogo de exposiciones, en el que se han albergado, a la par, desde Henri Cartier-Bresson, William Klein, Sarah Moon, David Sheinmann, Erich Lessing o Irving Penn, a "operarios de la cámara" de nuestra tierra, como Jorge Rueda, Carlos Canal, Carlos Pérez-Siquier, Fernando Herráez,

Antonio Suárez, Jorge Dragón, Gervasio Sánchez... o todo un colectivo de estudiantes que realizaron un excelente barrido fotográfico con cámaras de un solo uso en el Parque Natural Cabo de Gata-Níjar.

Como explicaba Jean-Claude Lemagny en "*L'Ombre et le temps*" coleccionar fotografías participa del método propio de quien colecciona billetes de metro, por ejemplo, o chapas de cerveza, sólo que lo hace, en lugar de con sellos, con imágenes. Este autor se preguntaba si coleccionar fotos era coleccionar el mundo entero, a lo que respondía que estos álbumes de la memoria reflejan maneras de ver el mundo, pero, obviamente, no se pueden tener todas las imágenes del mundo.



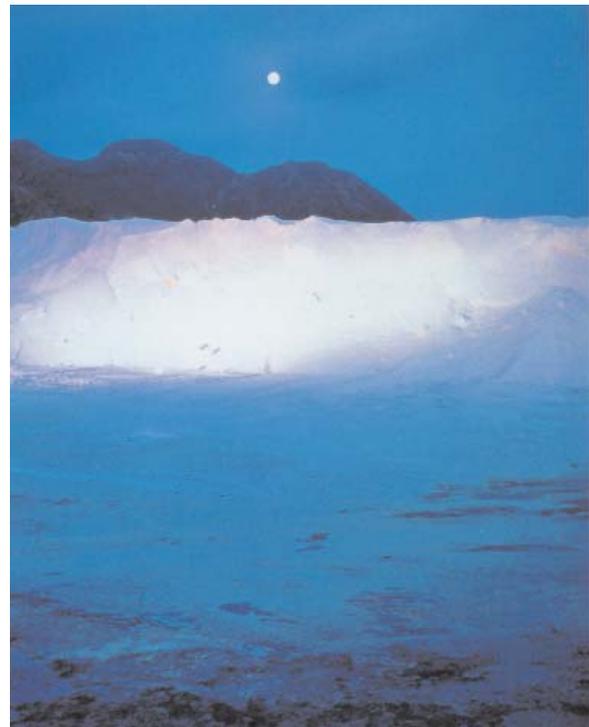
**Fernando Scianna**

*Imagina*

Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

En una colección en la que participa la visión, "el espejo con memoria", como instrumento, las experiencias se yuxtaponen y se mezclan. A este concepto dinámico es al que nos referíamos.

Coincidimos en que "toda imagen" debe encontrar el lugar de su incardinación en un contexto, y también, el lugar de su reposo, pero no tanto un reposo en un museo que derive en "mausoleo" sino un reposo que participe del drama y la alegría –también de la fantasía y del realismo mágico– con vocación de cambiar las paredes del mundo. ■



**Ouka Lele**

*Imagina*

Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

## EXPOSICIÓN TRIÁNGULO DE AL-ANDALUS

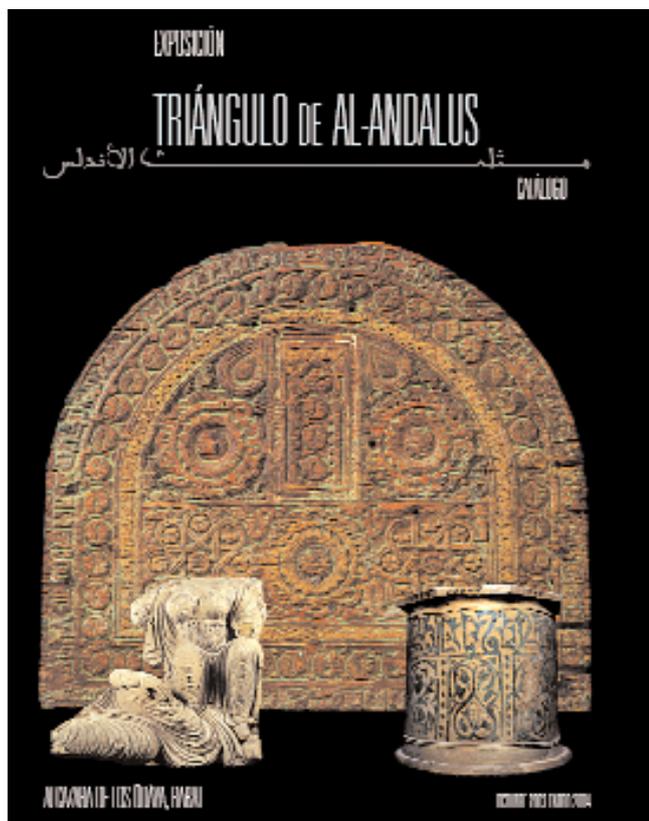
**Inmaculada Cortés Martínez**  
Coordinadora de la Exposición

La exposición *Triángulo de al-Andalus*, organizada conjuntamente por la Junta de Andalucía, a través de su Programa de Cooperación Internacional, y el Ministerio de Cultura del Reino de Marruecos, ha sido concebida para sintetizar la memoria histórica de Oriente y Occidente a través de un mismo espacio común: al-Andalus y Magreb.

Inaugurada en la Alcazaba de los Udaya de Rabat el pasado 13 de octubre de 2003, ha contado con la asistencia de Mohamed Achaari (Ministro de Cultura de Marruecos) y Manuel Chaves (Presidente de la Junta de Andalucía). La celebración de este evento se ha enmarcado dentro de los actos organizados con motivo de la capitalidad de Rabat como Capital de la Cultura Árabe durante 2003.

Bajo el Alto Patronazgo de S.M. Mohamed VI, la muestra, que ha sido desarrollada por la Fundación El Legado Andalusi, ha querido poner de manifiesto y difundir la profunda relación cultural y artística existente entre ambos países durante los siglos VIII-XIV. El planteamiento expositivo ha intentado a su vez profundizar en los vínculos históricos, sociales, artísticos y científicos entre Oriente y Occidente, entre el pasado y el presente.

Las grandes creaciones omeyas, taifas, almorávides, almohades, nazaríes o meriníes –fruto de los trasvases y corrientes migratorias entre la Península y el actual Reino de Marruecos–, así como sus ramificaciones magrebíes y mudéjares, plantean un mensaje que pretende dar una visión universal que debe incluir las nociones de señas de identidad, diferencias, mescosanzas y fecundidad.



Portada del catálogo editado en castellano

**Cuadrante solar**  
Siglo X  
Medidas: 35 x 24 x 0,4 cm  
Museo Arqueológico de Córdoba



La Alcazaba de los Udaya se alza sobre un promontorio que domina el océano y la desembocadura del río Buregreg y ha sido el marco emblemático que ha acogido en el transcurso de cuatro meses la exposición *Triángulo de al-Andalus*. Edificada a mediados del siglo XII por el califa Abd al-Mu'min, esta alcazaba es la primera fortaleza almohade de Rabat. El complejo, desarrollado a partir de un núcleo de una primera ciudad fortificada, comprendía una fortaleza, la mezquita y la residencia califal, y ha sido el lugar idóneo para la celebración de esta exposición.

De acuerdo con un innovador diseño expositivo, la muestra ha querido ser un proyecto dinámico en el que la rica civilización de al-Andalus se acerca al espectador dentro de un

contexto de encuentro e intercambio entre culturas que desarrollan avances, logros y conquistas, que en ocasiones se expresan con unos medios humildes y sencillos y, otras veces, a través de unas formas admirables, que aún hoy día nos siguen asombrando.

Reflejo de este devenir, se han reunido más de un centenar de piezas procedentes de museos de España, Marruecos, Portugal y Siria. Jarras, ataifores, mosaicos, capiteles, candiles e importantes manuscritos han sido algunos de los elementos que han acercado al visitante a la cultura, la vida cotidiana o la arquitectura de la época, ejemplificando así el intercambio cultural entre al-Andalus –la sociedad más avanzada del mundo occidental en el siglo X– y Oriente.

La muestra ha querido ser un proyecto dinámico en el que la rica civilización de al-Andalus se acerca al espectador dentro de un contexto de encuentro e intercambio entre culturas que desarrollan avances, logros y conquistas

Destacan algunas de las piezas expuestas por su destacado valor artístico e histórico:

- **Figuras escultóricas omeyas**, siglo VIII (Museo Nacional de Damasco).
- **Cuadrante solar de Córdoba**, siglo X, el reloj de sol más antiguo conservado (Museo Arqueológico de Córdoba).
- **Manuscrito procedente de la biblioteca del califa cordobés al-Hakam II**, fechado en el año 970 (Biblioteca de la mezquita Qarawiyyin, Fez), auténtica prueba de que el papel se utilizaba en Córdoba en el siglo X.
- **Mimbar de la madraza Bu Inaniyya**, siglo XIV (Museo de Artes y Tradiciones Dar Batha, Fez).

Merece igualmente especial mención la valiosa aportación museística prestada por los distintos museos arqueológicos de Sevilla, Jaén, Córdoba, Granada, Málaga, así como la colaboración del Patronato de la Alhambra y el Generalife.

El contenido temático se ha agrupado teniendo en cuenta un elaborado guión museográfico y la adecuación al área expositiva existente en la

Alcazaba de los Udaya. La muestra ha estado acompañada de numerosos paneles, textos, fotografías y mapas que han contribuido a enriquecer el contenido didáctico del discurso expositivo:

**I. Introducción:** Nacimiento de la Civilización árabe. El Occidente musulmán: al-Andalus y el Magreb.

**II. El Mediterráneo:** puente entre Oriente y Occidente.

**III. Una historia compartida:** Omeyyas e idrisíes, taifas, almorávides y almohades, nazaríes y meriníes.

**IV. El intercambio del saber.**

**V. Habitantes de un mismo espacio.**

Un audiovisual y el interactivo *Medinas Mudun*, realizado por la Red de Centros Históricos de influencia Islámica en el sur de la Península Ibérica y norte de Marruecos, han completado el mensaje final.

La muestra ha estado acompañada de un catálogo de estudios editado en castellano y árabe, de 198 páginas, que incluye numerosas investigaciones de especial interés. Para su elaboración se ha contado con la colaboración de autores como: Abdelkebir Khatibi, M<sup>a</sup> Jesús Viguera, Christine Mazzoli-Guintard, Claudio Torres, Rafael Valencia, Mohamed Cherif, Virgilio Martínez Enamorado, Mohamed Benabud, Juan Zozaya, Rafael Azuar, Francisco Vida, Hamid Triki, Oumama Aouad y Antonio Torremocha Silva.

Desde su inauguración y hasta su clausura, el pasado 19 de enero, la exposición ha despertado especial interés entre el numeroso colectivo de españoles que tienen fijada su residencia en el país alawita.

Con esta celebración se ha pretendido, en definitiva, recuperar la memoria de un pasado común que sirva para mejorar el presente y contribuir a crear un futuro de convivencia, solidaridad y mutua cooperación entre ambos países. ■

#### FICHA TÉCNICA

##### Lugar

Alcazaba de los Udaya, Rabat

13 de octubre 2003-19 enero 2004

##### Organiza

Ministerio de Cultura de Marruecos  
Junta de Andalucía

##### Desarrollo expositivo:

Fundación El Legado Andalusi

##### Diseño y montaje

GPD Exposiciones y Museos

##### Audiovisual

Atico 7

##### Interactivo *Mudum Medinas*

Macromedia

##### Seguro

AXA Nordstern Arts

##### Transporte

SIT Transportes Internacionales



#### Obra política de Aristóteles

##### *Al-Siyasa fi Tadbir al-Riyasa*

Manuscrito traducido al árabe por Yuhanna b. Al-Batriq (s. XV)  
Marruecos, 1488-1489

Medidas: Al. 25 cm; L. 21 cm

Biblioteca Real de Rabat

## IMÁGENES DEL QUIJOTE. MODELOS DE REPRESENTACIÓN EN LAS EDICIONES DE LOS SIGLOS XVII A XIX EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Patrick Lenaghan  
The Hispanic Society of America



Henri Pisan por dibujo de Gustave Doré  
*Don Quijote leyendo libro de caballería en su estudio* [1:1]  
Xilografía, 245 x 196 mm  
The Hispanic Society of America, Nueva York

Ya desde su primera publicación (la primera en 1605 y la segunda en 1615) la novela de Cervantes, *Don Quijote*, inspiró a grabadores a crear imágenes vivas de gran distinción, muchas de ellas destinadas a ilustrar las numerosas ediciones de la novela. Estas estampas, datadas desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX, ofrecen las variadas interpretaciones que los diversos artistas hicieron del tema. Tales imágenes fueron realizadas para volúmenes que hoy día están distinguidos entre los más apreciados por eruditos y coleccionistas de libros.

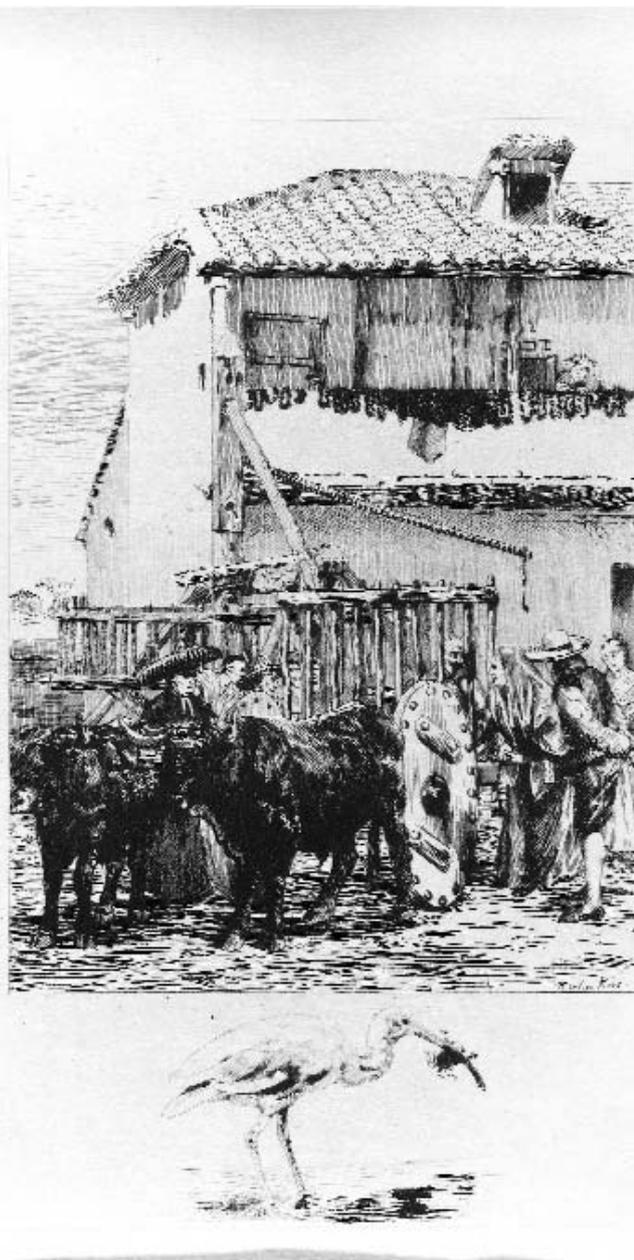
## HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA DE *DON QUIJOTE*

Los primeros grabadores, como Jacques Lagniet, crearon escenas vigorosas que muestran la historia con una sorprendente efectividad.

En el siglo XVIII, grabadores en Inglaterra, Francia y España emplearon técnicas y composiciones más sofisticadas para dar una visión más elegante a la novela. Entre estos, el reconocido artista francés, Charles-Antoine Coypel, supervisó una serena y agradable serie de grabados de sus imágenes de *Don Quijote* (1723-34), por la que pasó a ser el más influyente a lo largo del siglo. Otros, como William Hogarth (hacia 1727), John Vanderbank (Londres, 1738) y Daniel Chodowiecki (Berlín, 1771; y Leipzig, 1780), también diseñaron imágenes elegantes que ofrecen una interpretación distintiva. Hacia el final del siglo, la Real Academia de España patrocinó una lujosa edición de la novela, que fue publicada por Joaquín Ibarra. Estos volúmenes resaltan las imágenes humorísticas y simpáticas, que fueron diseñadas por Antonio Carnicero y José del Castillo y grabadas por Salvador Carmona, Fabregat y Ballester, entre otros. La edición alcanzó tal éxito que Ibarra editó una segunda versión, dos años más tarde, más pequeña y asequible. Por el contrario, su rival, Sancha, utilizó a artistas como Camarón, Ximeno, Paret y Alcántara para diseñar las imágenes de los volúmenes publicados entre 1797 y 1798. En concreto, la edición de 1797 constituyó, por sus grabados elegantes y sofisticados, otro logro dentro de la historia de la ilustración gráfica española.

Aproximadamente en ese momento,

*Don Quijote* inspiró a grabadores a crear imágenes vivas de gran distinción, muchas de ellas destinadas a ilustrar las numerosas ediciones de la novela. Estas estampas, ofrecen las variadas interpretaciones que los diversos artistas hicieron del tema

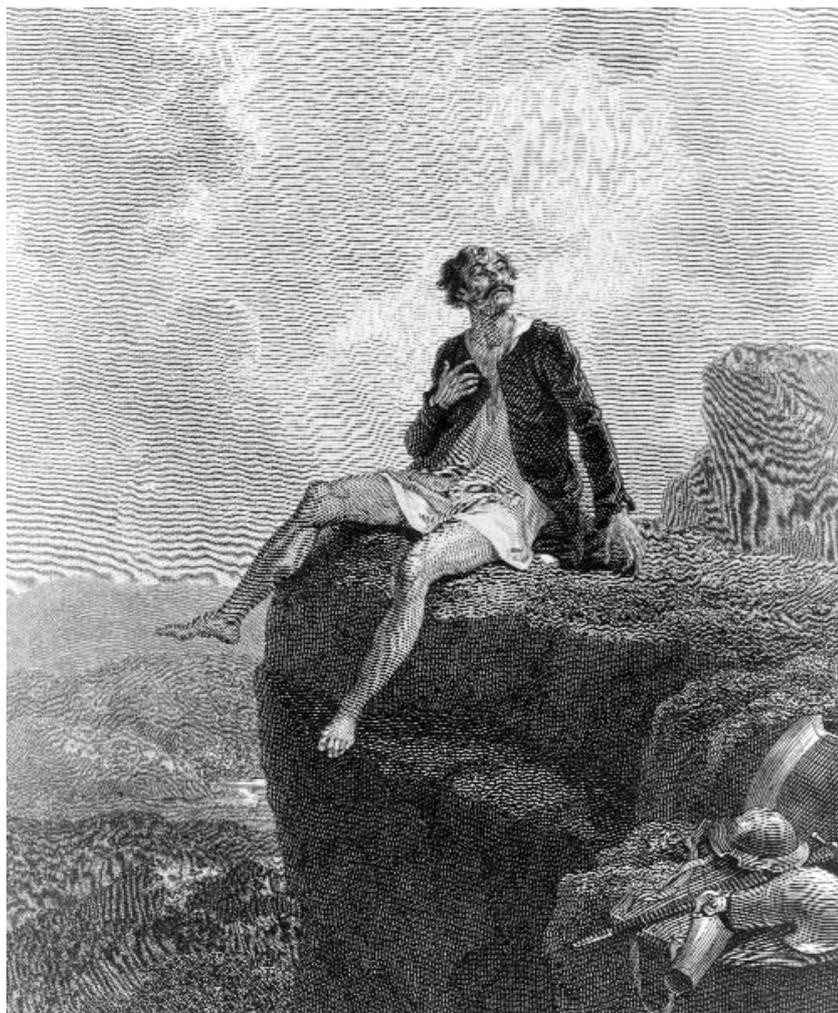


Ricardo de los Ríos  
*Don Quijote, enjaulado en el carro encantado, consuela a la ventera, a su hija y a Maritornes* [I:47]  
Aguafuerte, 159 x 122 mm  
The Hispanic Society of America, Nueva York

Francis Engleheart por dibujo de Robert Smirke  
*Penitencia de don Quijote en Sierra Morena* [1:25]  
Talla dulce, 117 x 96 mm  
The Hispanic Society of America, Nueva York

en Francia, Fragonard realizó dibujos fascinantes de episodios de la novela, ejecutados con su característico estilo libre, captados admirablemente en ocho estampas grabadas por Denon.

El interés en el tema continuó en el siglo XIX y varios proyectos emplearon todo el potencial del medio para evocar toda una variedad de efectos, pasando del realismo al aire libre hasta la fantasía. Al principio del siglo, R. Smirke (1818) diseñó un conjunto de imágenes que combinaban el género y el paisaje de interés contemporáneo con la incipiente esencia del romanticismo. Pero quizás la serie más célebre del siglo XIX es la de Gustave Doré (1863), que exploró la técnica gráfica en toda su extensión en sus representaciones de las hazañas del Quijote, que van desde la exaltación de la cruzada del caballero hasta la realidad más pura a la cual se enfrenta. Aunque menos conocidas, otras ediciones de esta época ofrecen igualmente unas interpretaciones sorprendentes. Entre éstas, las dos más logradas son las que estamparon Adolphe Lalauze (1879) y Ricardo de los Ríos (1880) para libros. En concreto, Lalauze demostró su magistral control del aguafuerte al representar eficazmente la naturaleza y, al mismo tiempo, evocar el ambiente del siglo XVII.



### DIFERENTES INTERPRETACIONES DE LA NOVELA

En los siglos siguientes a su publicación, la novela ha sido sometida a diferentes cambios visuales e interpretativos. Las imágenes de los artistas reflejan estas distintas respuestas al libro, por ello sus grabados ofrecen visualmente la historia de la acogida que la novela tuvo entre los críticos y lectores.

Los artistas-grabadores del siglo XVII produjeron ediciones que enfatizaban los momentos de humor de golpes y porrazos. En el siglo XVIII, artistas como Coypel, Vanderbank, y Chodowiecki, tendieron a presentar la

obra como una comedia de maneras. Sin embargo, hacia el siglo XIX, Doré dotó a la novela de una interpretación romántica con una fuerte visualización, al dibujar las aventuras de Don Quijote como la cruzada de un noble soñador.

### EXPOSICIONES EN SEVILLA

La exposición del Museo de Bellas Artes de Sevilla ofrece una historia del grabado y de la ilustración gráfica, documentando los cambios técnicos en el campo del grabado. Los primeros volúmenes del siglo XVII contienen estampas vivas y directas; sin embargo, los editores del siglo

XVIII se inclinaron hacia grabadores técnicamente más consumados, que crearon imágenes sutiles y bellas. El siglo XIX experimentó una proliferación de las técnicas a disposición de los artistas y editores, siendo las más importantes la xilografía y la litografía. La litografía de color proporcionó una nueva serie de efectos visuales, que los artistas-grabadores y los editores explotaron principalmente en las ediciones infantiles, donde predomina la fantasía y el antojo. Esto no quiere decir que se desecharan las técnicas anteriores, como el aguafuerte y el grabado, ya que a finales del siglo varios artistas aportaron contribuciones muy significantes a estos dos medios, creando ediciones más lujosas.

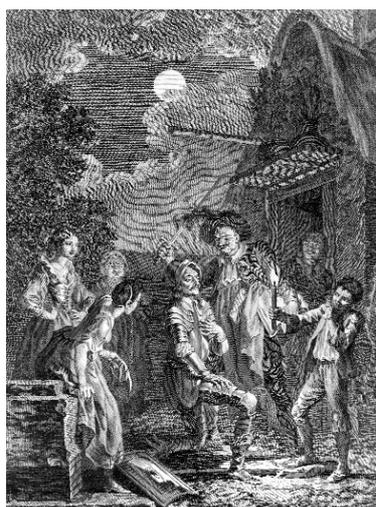
La selección exhibida en la Fundación Lara señala los aspectos técnicos de la estampación. La selección de

dibujos preparatorios y grabados de la edición de Ibarra de 1780 permitirá al espectador seguir el rastro del proyecto desde el principio hasta el final. Aunque tales yuxtaposiciones son siempre reveladoras, en este caso presentan propuestas particularmente interesantes, ya que estas imágenes fueron cuidadosamente diseñadas y estampadas como parte de un esfuerzo global que pretendía que la edición fuera tan lujosa como fuese posible. Al mismo tiempo, las comparaciones entre dibujos, las pruebas de estado y los grabados finales, para la edición de Ibarra de 1782, y la de 1830 de Chez Martin (París), ofrecerán una visión interesante del proceso por el cual la imagen pasa de dibujo a estampa. Por último, será posible yuxtaponer las planchas de cobre de William Hogarth con sus propias estampas. ■

La novela ha sido sometida a diferentes cambios visuales e interpretativos. Las imágenes de los artistas reflejan estas distintas respuestas al libro



Juan Moreno Tejada por dibujo de Luis Paret  
The Hispanic Society of America, Nueva York



Charles Grignion por dibujo de Francis Hayman  
The Hispanic Society of America, Nueva York



Charles-Nicolas Silvestre por pintura de Charles-Antoine Coypel  
The Hispanic Society of America, Nueva York



Joaquín José Fabregat por dibujo de Francisco de Goya  
The Hispanic Society of America, Nueva York

## OBRA GRÁFICA Y CERÁMICA DE PICASSO EN EL MUSEO PICASSO MÁLAGA

### Nota de redacción

**E**l pasado 1 de abril de 2004, los por entonces consejero de Cultura, Enrique Moratalla, y directora del Museo Picasso Málaga, Carmen Giménez, inauguraron la muestra *Obra Gráfica y Cerámica* que ha permanecido abierta al público hasta este mes de septiembre de 2004 en una de las salas temporales del museo, mientras que en el patio cubierto se han exhibido seis piezas de cerámica. Todas las obras proceden de la Colección del MPM y del préstamo a 10 años prorrogable de Bernard Ruiz-Picasso.

Pablo Picasso se apasionó por la obra gráfica, que cultivó en todas sus posibilidades a lo largo de su vida, concediéndole un valor intrínseco. Como un modo de expresión independiente de la pintura, la escultura o el dibujo, abordando la plancha de grabar, la piedra o el linóleo con una visión directa. Gracias a su padre, Picasso tuvo en su niñez y adolescencia una esmerada formación, siempre dentro de los cánones clásicos, que posteriormente supo innovar de un modo vanguardista, utilizando el dibujo y las diferentes opciones de la obra gráfica como ámbito para experimentar, analizar y recrear lo que recordaba, gracias a su portentosa y lúdica imaginación.



**Pablo Picasso**

*Insecto*, [1951]

Arcilla blanca cocida, torneada (elementos modelados y ensamblados), incisa y pintada con engobes

42 x 35 x 26 cm

Colección del Museo Picasso Málaga

Fotografía: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso VEGAP, Sevilla 2004

## OBRA GRÁFICA (1905-1971)

Interesado en dominar todas las técnicas posibles: aguafuerte, punta seca, aguafuerte, litografía, xilografía, linóleo o monotipos, controlando en todo momento hasta el último detalle del proceso creativo, la dedicación de Picasso al grabado no es una simple traslación del dibujo a una piedra o a una plancha de madera, cobre o zinc. Picasso, igual que ocurriera con otros creadores que a su vez fueron grandes grabadores, como Dürero, Rembrandt o Goya, por citar algunos de los más conocidos, no sólo dominó la técnica tradicional, sino que experimentó en su *laboratorio* innovadores procesos hasta conseguir nuevos efectos que dependían de la superficie utilizada. Prueba de ello son sus originales linóleos, considerados por Pierre Daix “pintura en relieve”, un calificativo que se puede comprobar en la plancha original de 1959 expuesta, en la que el artista labró con gubia uno de los innumerables retratos de su última esposa Jacqueline Roque.

De los 72 grabados de la Colección del MPM, se exhiben ahora un total de 62, que abarcan el período 1905-1971, aportando una visión diáfana y definitiva de la dilatada producción del Picasso grabador. Sin embargo, como ocurre en muchas colecciones, no todas las épocas están igualmente representadas, aunque sí lo están –con numerosas variantes– todas las técnicas que utilizó.

La muestra se inicia con *Los pobres*, 1905, una obra de juventud a caballo entre sus etapas azul y rosa, con ese hombre barbudo y contemplativo, junto a su familia en un paisaje sombrío, y continúa con el

soberbio *Retrato de André Breton, visto de tres cuartos de perfil*, 1923, un aguafuerte que muestra al poeta con veintisiete años, en actitud sosegada, invitando a que la mirada del espectador se concentre en los ojos y contornos de la cara del escritor francés.

En la segunda mitad de los años veinte el artista malagueño realizó una serie de dibujos y grabados sobre el tema del pintor y su modelo. En la



**Pablo Picasso**

*Busto de Fauno*  
2 abril 1957

Arcilla roja cocida, torneada, pintada con engobes y esgrafiada  
Ø: 44,50 cm

(Fechado en el reverso): 2.4.57.

Colección del Museo Picasso Málaga

Foto: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso  
VEGAP, Sevilla 2004

Colección del MPM se encuentra el aguafuerte *Pintor trabajando, observado por una modelo desnuda*, uno de los 13 que Picasso hizo por encargo del marchante Ambroise Vollard para ilustrar el relato de Balzac *Obra maestra desconocida*. De este período también sobresale *Rostró*, una litografía de 1928, dedicada a Marie-Thérèse Walter e inspirada en una fotografía, donde

captó de modo íntimo las suaves facciones de su nueva pareja, que contrasta con *Cabeza de perfil*, 1933, abstracta y realista a la vez, con trazos escultóricos que confieren un misterioso atractivo a Marie-Thérèse.

En la década de los treinta, Picasso realizó numerosos grabados en torno al desnudo femenino en interior y exterior –bacanales, escenas en la playa, alegorías musicales– al tiempo que afianzaba su dominio con la punta seca, como se puede observar en *Escultura. Cabeza de Marie-Thérèse Walter*, donde las distintas partes de la cabeza se han reducido a un conglomerado de elementos elípticos, enlazando con los trabajos escultóricos de Boisgeloup; en *Minotauro acariciando con el hocico la mano de una mujer dormida*, magnífico ejemplo de la sección de la *Suite Vollard*, dedicada al hijo de Pasifae, mitad toro-mitad hombre, que consta de 11 grabados del total de 100 de la suite solicitada por Vollard, realizada con una gran simplicidad de líneas; o en la gran expresividad de *El lamento de las mujeres*, una de las 16 escenas que Picasso realizó para ilustrar la comedia griega *Lisístrata*, en la que late su preocupación por la paz. Asimismo, destacan tres aguafuertes de finales de los años treinta: *Busto de mujer con pañuelo*, con un perfil natural y realista y una gran variedad de tonos; y los dos retratos de Dora Maar, a cuatro tintas, uno derivando a rosa y el otro hacia un rojo intenso, siempre conservando los rasgos figurativos de la artista.

En el inicio de los años cuarenta Picasso retoma el tema de la muerte, y esa investigación se puede observar en *Composición con calavera*, una



**Pablo Picasso**  
*Françoise*

14 junio 1946

Litografía: Lápiz litográfico sobre papel reporte,  
transferido a piedra

Color: Una plancha a un solo color (negro)

Papel: 65,5 x 51 cm

Piedra: 63 x 49 cm

Fechado en el papel reporte en el ángulo inferior  
izquierdo: 14 juin 46

Inscrito en el reverso: 66/1181, 5 ép./55 dont 1  
rehaussée [+ 416 vol. 4]

Colección del Museo Picasso Málaga

Foto: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso  
VEGAP, Sevilla 2004

litografía de 1946, en la que representó un libro, una calavera y una jarra –aludiendo simbólicamente al saber, la muerte y la vida–, hasta enlazar con la tradición del bodegón español, levemente atemperada por una mayor dimensión arquitectónica que moderniza el enfoque de la composición. Otra pieza singular es el retrato de *Françoise*, que deja patente la fascinación que Picasso sintió por la belleza de la madre de dos de sus hijos –Claude y Paloma–, perceptible también, con esos ojos tan intensos que recuerdan una máscara antigua de Grecia o Egipto, en *Mujer joven con corpiño a rayas*, una litografía realizada en 1949. El mismo año en que realiza el *Búho* al carboncillo, plasmando una vez más a ese ave, presente en la colección del MPM en distintas actitudes, tanto en óleo como en cerámica.

A Picasso siempre le interesó captar a escritores y poetas, y en la colección también se encuentra el aguafuerte *Balzac, según Rodin*, 1952, donde, reinterpretando al autor de *Padre Goriot* visto por los ojos del artífice de *El Pensador*, fijó al escritor rechoncho, junto a un estudio de cuerpo obeso sin cabeza y una cabeza suelta. De finales de los cincuenta conviene citar tres linóleos, variantes de una ilustración que hizo para el libro *40 Dessins de Picasso en marge du Buffon*, en los que, con dinámicas líneas, representa al *pichoncillo* en un escenario natural; varias escenas de bacanal con niño, con hombre o con búho, inspiradas en un tema grecorromano; una litografía a seis tintas, que nos descubre su estudio en La Californie; y los dos bustos de Jacqueline, nueva musa del pintor, resaltando la nuca y la blusa en el primero, mientras en el segundo destaca la expresión de sus ojos.

De los años sesenta y hasta 1971, la muestra incluye: escenas báquicas; Jacqueline vestida de novia, con sombrero o con blusa estampada; *Cabeza de hombre barbudo*; cuatro instantes de la *Suite 347*, realizada por Picasso en 1968, tres que aluden a la figura de la *Celestina*, y otro a *Rafael y la Fornarina*; y los cuatro aguafuertes de su última gran *suite*, la 156, cargada de erotismo como si fuera un extraño homenaje a Degas y al observador distante, ya que para Picasso el grabado, como el resto de su producción, era un acto de *voyeurismo*.

Dos dibujos del préstamo a un año de la Colección de Bernard Ruiz-Picasso y una escultura propiedad del MPM, nos conectan automáticamente con dos personajes de gran peso en la obra expuesta en el Museo. De un lado, la elaborada creación en tinta china sobre papel *Mujer sentada*, de 1938, representando a Dora Maar. Como contraste, el *Desnudo de pie*, de 1944, donde unos sencillos trazos de lápiz confieren movilidad a las sugerentes formas de Françoise Gilot. Y que, a su vez, establece una correlación con la *Mujer de pie*, modelada en arcilla blanca por Picasso en 1947, que se exhibe a su lado.

## CERÁMICAS DE PICASSO (1948-1965)

Como ceramista, Picasso establece un abierto diálogo con su trabajo escultórico, dada la gran capacidad que poseía para experimentar con diferentes materiales. Su versatilidad plástica, unida a un espíritu vanguardista, le hizo superar la tradicional separación de géneros artísticos. Prueba de ello fue la cerámica, donde pudo ejercer su magisterio con el dibujo, sus extraordinarias dotes de pintor y ese don tan sutil a la hora de modelar formas clásicas y modernas.

Su verdadera faceta de ceramista comenzó a partir de 1946, aunque sus primeras aproximaciones datan de periodos anteriores: de 1902 a 1906, cuando conoció en París a Paco Durrio, colaborador de Gauguin, y de nuevo en los años 20 junto a Jean Van Dongen, hermano del pintor Kees Van Dongen. Sin embargo, no se entregó a fondo a este medio de expresión hasta que, en 1946, en Vallauris entró en contacto con la familia Ramié, propietarios del taller de alfarería Madoura, al que regresaría en el verano de 1947 dispuesto a poner en práctica personales y novedosas ideas, y al que permanecería ligado hasta los últimos años de su vida.

Entre 1948 y 1965 están fechadas las 6 piezas ahora expuestas, un reducido y selecto conjunto de obras en las que late la ilimitada potencia creadora de Picasso. También aquí, con la audacia que le caracterizó en los múltiples campos artísticos, se expresó mediante todos los formatos y técnicas posibles.

Dos fuentes ovaladas de distinta factura –datadas en 1948 y 1957– muestran sendos temas familiares en la producción picassiana: la cabeza de un *fauno* y una *corrida de toros*. Por su parte, otro *Fauno* (1957), para cuya ejecución Picasso recurrió a la técnica de la *terra siggilata* romana, se adueña de uno de los grandes platos, cediendo el protagonismo al *Rostro* (1965) pintado con engobes y óxido en otro de similares dimensiones.

De los variados y caprichosos objetos a los que Picasso dotó de vida en su producción de cerámicas se incluye, en primer lugar, la colorista *Cabeza de mujer* con rasgos asimétricos, que el ingenio del creador plasmó en un fragmento de ladrillo en 1962. Por último, el *Insecto* que imaginó en 1951 a partir de una vasija donde las asas destinadas originariamente a su transporte se han convertido en patas del singular animal, cuya cabeza ubica el artista en la boca del tradicional artilugio, uno de los *gus* o *douire* de la Provenza francesa que producían en serie los talleres de Madoura. ■



### Pablo Picasso

*Busto con blusa de cuadros - II*  
18 y 27 diciembre 1958

Litografía: lápiz litográfico y punta sobre cinc,  
estampado sobre papel vitela

Color: Una plancha a un solo color (negro)

Papel: 66 x 50 cm

Plancha: 44 x 56 cm

Fechado en la plancha, grabado en el ángulo  
superior derecho, invertido:

18. 12. 57. / 27. 12. 58.

Características de la edición: tirada: 50  
ejemplares

Colección del Museo Picasso Málaga

Foto: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso  
VEGAP, Sevilla 2004

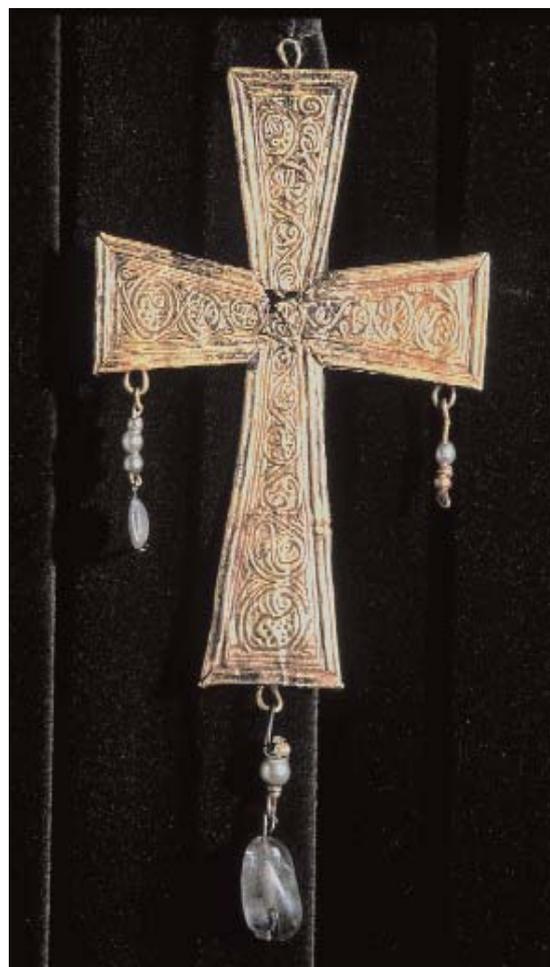
## TORREDONJIMENO. TESORO, MONARQUÍA Y LITURGIA. EXPOSICIÓN TEMPORAL EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

Juan Bautista Carpio Dueñas

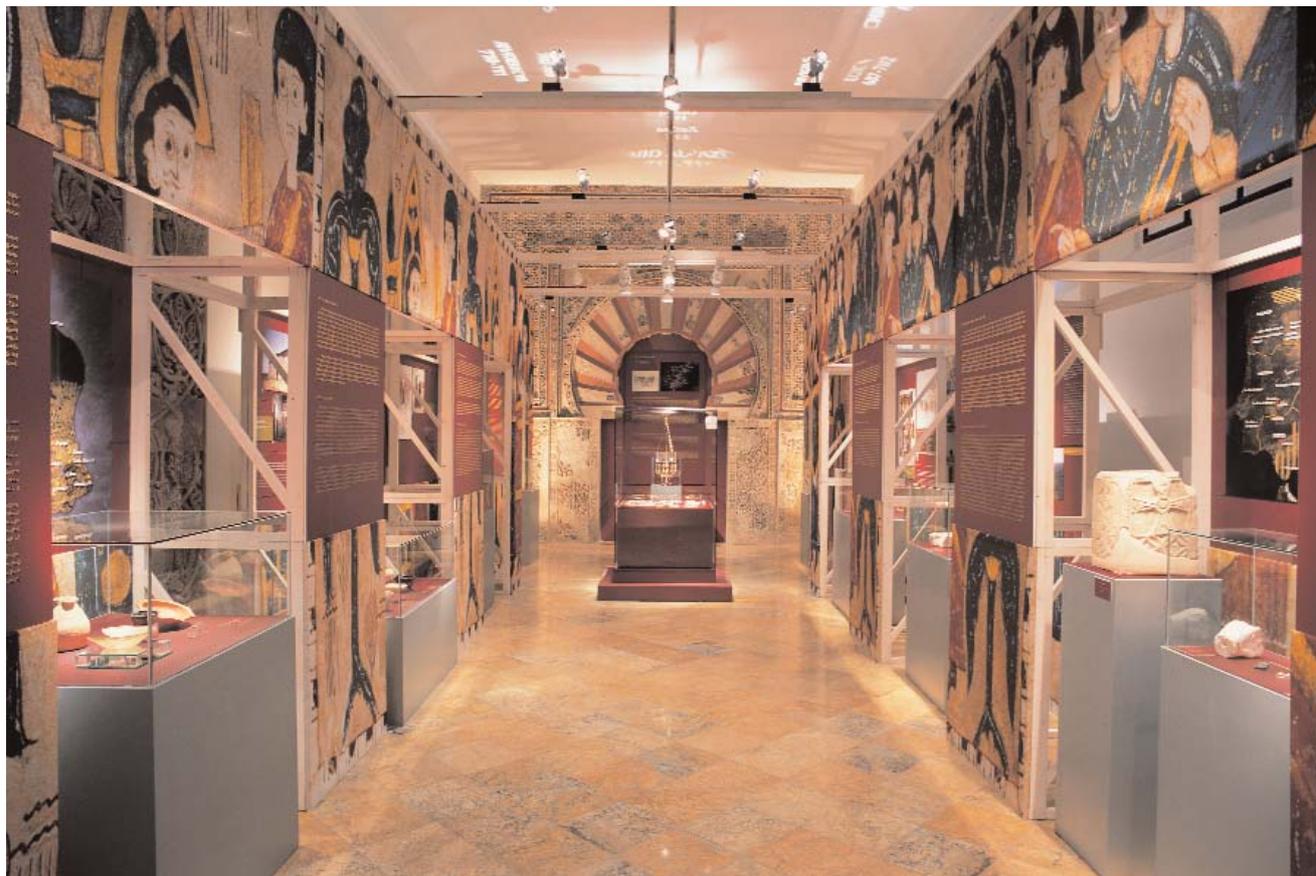
Área de Difusión

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

Cuando un agricultor de Torredonjimeno encontró en 1926 un conjunto de piezas de metal protegidas con yeso no podía imaginar la importancia de su hallazgo. Porque aquellas chapas mugrientas formaban parte de uno de aquellos míticos y fabulosos tesoros que los guerreros musulmanes buscaban cuando entraron en la Península Ibérica en el año 711. Fue precisamente el miedo causado por la invasión musulmana el que llevó a ocultar este tesoro en las proximidades del actual Torredonjimeno. Y oculto bajo tierra permaneció hasta 1926. Poco después de esta última fecha, las piezas que lo componían comenzaron a ser vendidas: unas fueron fundidas para la fabricación de nuevas joyas, pero una buena parte terminó conservándose gracias a los desvelos de Samuel de los Santos, entonces director del Museo Arqueológico de Córdoba. Finalmente, todas las piezas conservadas de dicho conjunto (que forman el segundo gran tesoro eclesiástico de época visigoda conservado en la actualidad) terminaron repartidas en tres centros públicos de nuestro país: el Museo Arqueológico de Córdoba, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Arqueología de Cataluña. Esta exposición ha permitido reunir, por primera vez desde su hallazgo, todas las piezas conservadas. Y el catálogo editado para la ocasión ha supuesto la realización del primer estudio de conjunto sobre el tesoro.



Fotografías: Álvaro Holgado



La exposición temporal *Torredonjimeno; tesoro, monarquía y liturgia* ha permanecido abierta en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba entre los días 4 de febrero y 18 de abril. Se trata de una exposición itinerante, producida y organizada en virtud del acuerdo de colaboración suscrito en el verano del 2003 por la Secretaría de Estado de Cultura, el Museo de Arqueología de Cataluña y la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y que fue inaugurada en el Museo de Arqueología de Cataluña el día 5 de noviembre de 2003. Tras su presentación en Barcelona y su paso por Córdoba, el conjunto completo del tesoro de Torredonjimeno visitará el

Museo Arqueológico Nacional (6 de mayo a 7 de noviembre) y, finalmente, el Museo de Jaén (25 de noviembre de 2004 a 30 de enero de 2005). La exposición recorrerá así los tres museos entre los que se encuentra repartido en la actualidad el tesoro (Arqueológico de Córdoba, Arqueológico Nacional y Arqueológico de Cataluña), además del Museo de Jaén, por ser ésta la provincia de origen de este conjunto. La muestra ha estado financiada en un 50% por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (suma correspondiente a las sedes de Córdoba y Jaén), el Ministerio de Cultura (25%) y la Generalitat de Cataluña (25%).

Las piezas integrantes del tesoro visigodo forman la parte esencial de

la exposición. Distribuidas en tres vitrinas, son los únicos elementos que se mostrarán de la misma forma en las cuatro ciudades que recorrerá esta muestra. Previamente, el visitante ha tenido la oportunidad de acercarse al mundo visigodo a través de una serie de pequeños espacios temáticos en los que cada uno de los museos participantes presenta piezas propias.

A estas dos partes esenciales de la exposición (presentación general de la España visigoda y exposición de las piezas integrantes del tesoro), en la sede cordobesa se ha añadido una tercera. Tratándose de una ciudad, Córdoba, profundamente ligada al mundo de la orfebrería, desde el Museo Arqueológico pensamos que sería necesario explicar no sólo el

contexto histórico y el significado de las piezas de oro que forman este tesoro eclesiástico de época visigoda, sino también su proceso técnico de elaboración.

Así, la exposición se iniciaba en un pequeño taller de orfebrería visigoda. Se ha utilizado para ello uno de los típicos bancos de trabajo de los plateros cordobeses, en uso desde los años 40 del siglo XX. En él, Guadalupe Muñoz, arqueóloga con grandes conocimientos prácticos sobre platería y orfebrería, se encargaba de explicar los procesos técnicos empleados por los orfebres de época visigoda, a la vez que iba reproduciendo las diferentes fases de trabajo necesarias para elaborar una de las cruces de oro expuestas. El que hemos denominado *taller de orfebrería visigoda* permaneció abierto durante todos los días de la exposición, en horario de mañana y tarde. En él se realizaban explicaciones prácticas no sólo a los alumnos de los diferentes centros escolares que concertaban visitas a la exposición, sino también al público que entraba individualmente o en grupo a la muestra. A través de los comentarios de los visitantes, reflejados en un “libro de visitas” utilizado como espacio de libre expresión colocado a la salida de la sala, sabemos que esta iniciativa ha tenido una acogida muy positiva.

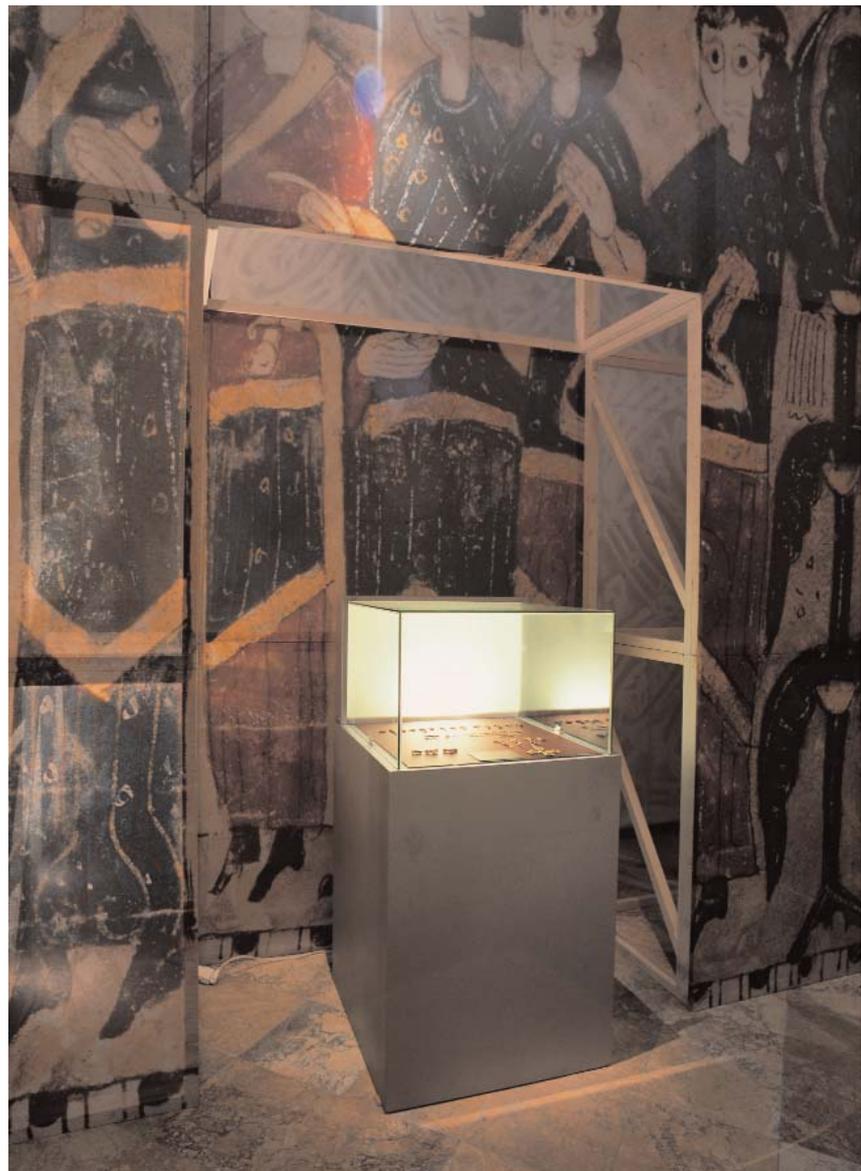
Tras esta primera parte, el público accedía a la parte central de la sala, donde se realizaba una introducción paulatina en el tema de la muestra. En primer lugar, se presentaba el marco cronológico, cultural y

geográfico, a través de una introducción general al mundo visigodo y a la Hispania meridional durante los siglos VI y VII. Para ello se exponían diferentes piezas trasladadas desde la sala visigoda del propio museo, junto con tres elementos decorativos de gran interés procedentes del Museo de Jaén.

Esta introducción cultural y geográfica continuaba con un ámbito temático dedicado al *ritual y espacio sagrado*. Porque el tesoro de Torredonjimeno era originalmente un tesoro de iglesia y, como tal, un elemento directamente relacionado con la liturgia. A través de una serie de piezas seleccionadas de los fondos de nuestro

museo (algunas de ellas expuestas habitualmente, otras procedentes de los almacenes) se explicaba el último de los términos del título de la exposición: la liturgia visigoda. Todo ello en un ambiente de recogimiento, conseguido tanto con una tenue iluminación, que destacaba las piezas expuestas y presentaba, proyectados sobre el techo de la sala, la famosa “lista de los reyes godos”, como a través de las notas de la *misa mozárabe*, que los visitantes escuchaban dentro de la sala.

Presentado el lugar y la función esencial a la que estaba destinado este tesoro, el embellecimiento de la Iglesia, pasábamos a un espacio



dedicado a quienes hacían posible su existencia, los donantes. En una pequeña vitrina se exponían una serie de elementos que reflejaban los gustos estéticos y la riqueza de las élites sociales y económicas de la Hispania de época visigoda. Algunos de ellos, como un anillo de plata o un relieve con representación arquitectónica, estaban claramente relacionados con el mundo bizantino. Por último, antes de llegar a las vitrinas finales, donde se exponía el tesoro propiamente dicho, tres pequeñas monedas nos mostraban las efigies de quienes ocupaban el vértice de la pirámide social del reino visigodo: los monarcas. Porque para la monarquía visigoda el

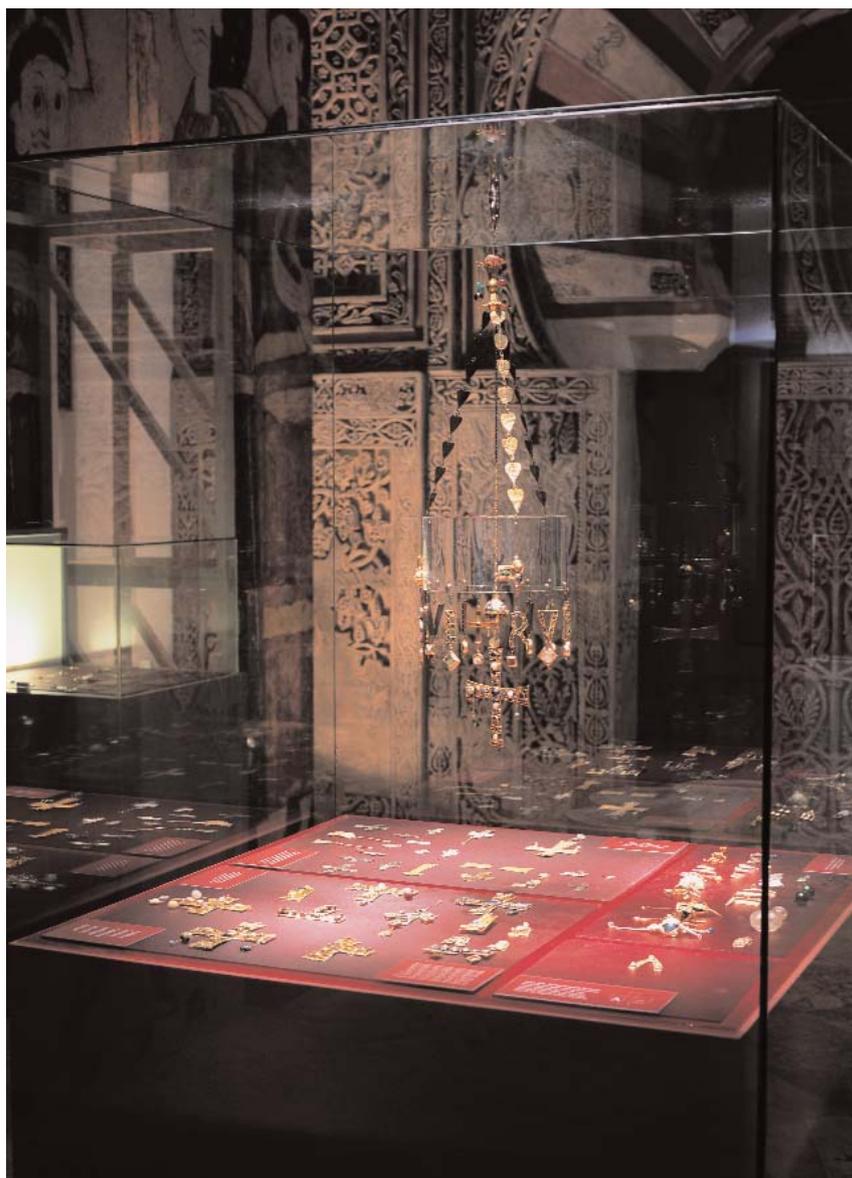
embellecimiento de las iglesias se convirtió no sólo en una cuestión de prestigio personal, sino también en un medio de estrechar lazos con unas instituciones eclesíásticas que resultaban cruciales para el mantenimiento y la cohesión de una estructura política demasiado inestable.

Todos estos aspectos que han sido presentados a través de los diferentes “ámbitos” nos permiten comprender mejor el significado del tesoro de Torredonjimeno, expuesto en las tres vitrinas centrales de la sala. Se trata de un tesoro votivo, es decir, de un conjunto formado por piezas que fueron donadas por nobles y potentados a alguna iglesia importante

durante el siglo VII. No sabemos con exactitud cuál pudo ser el templo al que habría pertenecido originariamente el tesoro, aunque las teorías más aceptadas lo identifican con la Catedral de Sevilla. La dedicación de las piezas a las mártires sevillanas Justa y Rufina, que aparece en diferentes inscripciones de algunas cruces conservadas, junto con la importancia de este conjunto parecen avalar esta hipótesis.

El culto a las santas sevillanas Justa y Rufina se extendió por buena parte de la actual Andalucía durante el siglo VII. Es el momento en el que los reyes hispanovisigodos, especialmente a partir de Leovigildo y Recaredo, comenzaron a desarrollar un proyecto político de concentración del poder que incluía la difusión de símbolos externos unitarios. Ambas tendencias (devoción por las santas sevillanas, que también es reflejo de la importancia que ya tiene la Iglesia en esos momentos, y generalización de símbolos culturales como medio de propaganda oficial) se reúnen en este tesoro, que ha sido fechado en la segunda mitad del siglo VII.

Las causas de la ocultación del tesoro parecen muy claras. En el año 711, los musulmanes que entraron en la Península Ibérica comprendieron rápidamente que las mayores posibilidades de obtener botín las ofrecían los ricos tesoros que habían ido formando las principales iglesias en las ciudades hispanas. Con ellos podían obtener una gran cantidad de metales preciosos para así financiar su gran expansión territorial. Conscientes de ello también desde



muy pronto, los encargados de la custodia de estos tesoros intentaron ponerlos a salvo ocultándolos en parajes más o menos lejanos y agrestes. Este fue el caso del tesoro de la Catedral de Toledo, que acabó enterrado en Guarrazar hasta su descubrimiento a mediados del siglo XIX. O el del tesoro de Torredonjimeno, el segundo gran tesoro eclesiástico de época visigoda descubierto en nuestro país.

El tesoro de Torredonjimeno fue hallado de forma fortuita durante la realización de labores agrícolas en la finca Majada Garañón, del término municipal de Torredonjimeno (Jaén), en 1926. Tras ser utilizados como juguetes infantiles durante un tiempo, los deteriorados elementos que formaban el tesoro comenzaron a aparecer en mercados de antigüedades, formándose con ellos varios lotes diferentes. Esa es la razón de que hoy se conserven en tres museos (Museo Arqueológico Nacional, Museo de Arqueología de Cataluña y Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba). A pesar de que muy pronto comenzaría a apreciarse la importancia artística e histórica de este conjunto, hasta este momento no había sido objeto de un estudio monográfico, ni había sido posible contemplar en un mismo lugar todas las piezas conservadas. Por ello, conscientes de que ésta ha sido la primera oportunidad que nos ha permitido ver y estudiar el tesoro en su conjunto, se ha preferido exponer la totalidad de las piezas conservadas, aunque algunas pudieran parecer pequeños fragmentos poco destacados.

Al final de la sala, la lista de reyes visigodos proyectada sobre el techo

daba paso a los nombres de los primeros conquistadores musulmanes, Tariq y Musa, y del primer gobernador de la Hispania musulmana, Abd al-Aziz. Tras su nombre, la decoración correspondiente a la portada del palacio islámico descubierto en los años 50 en el Cortijo del Alcaide y trasladada a esta sala por el arquitecto Félix Hernández servía de marco ideal para el último de los espacios de la exposición. Si ésta comenzaba caracterizando a los invasores visigodos y mostrando cómo transformaron el sur de la Península Ibérica tras su asentamiento en ella, la exposición acaba con la presentación de la nueva etapa histórica, la de dominio musulmán.

Para ello se ha utilizado una leyenda con la que, siglos después, los cristianos pretendieron explicar la “pérdida de España”, la conquista musulmana. Como es conocido, múltiples leyendas se cebaron especialmente en el último de los monarcas visigodos, Rodrigo. Una de ellas narraba cómo su curiosidad y codicia habían sido las causantes de la caída del reino visigodo cuando, sin atender ninguna advertencia, cambió la costumbre de cerrar con un nuevo candado un palacio encantado de Toledo, como habían hecho todos sus antecesores en el trono. En lugar de ello, decidió romper todos los cerrojos y entrar en el palacio, en cuyo interior sólo encontró una pintura que representaba a los guerreros musulmanes y una inscripción: “cuando esta puerta se abra, estas gentes entrarán en el país”. La portada de la almunia califal (fecha en la segunda mitad del siglo X) presente en esta sala, ha servido de marco perfecto para reproducir esta leyenda final.

Y, más allá de las leyendas, la delicadeza de la decoración de esta portada, reflejo del nuevo gusto estético y de la riqueza alcanzada por *al-Andalus* en el siglo X, se complementa con una de las muestras más representativas de la joyería califal: un par de pendientes, del tipo *arracadas*, procedentes de un tesorillo del siglo X hallado en el castillo de Lucena. Con estas dos magníficas muestras del arte califal (arquitectura y orfebrería) se cerraba la exposición.

Además de las visitas libres, durante el desarrollo de la muestra se han programado diferentes actividades complementarias. Con la colaboración del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes, más de 350 alumnos pudieron acceder, en grupos reducidos, a visitas guiadas a la exposición temporal. Y, aparte de estas visitas guiadas, otros 2.000 escolares han participado en el “taller de orfebrería visigoda” acompañados por sus profesores. El Gabinete Pedagógico de Bellas Artes puso a su disposición un cuadernillo didáctico que ayudaba a presentar los temas centrales de la muestra. Además, las tardes de los jueves se ofrecían igualmente visitas guiadas gratuitas para todo el público interesado.

En total, más de 13.000 personas se han acercado durante estos meses a esta exposición temporal. El elevado porcentaje de visitantes cordobeses durante el período de celebración de la exposición nos indica la buena acogida que la ciudad ha dispensado a esta exposición itinerante, que dentro de poco tiempo tendremos nuevamente la oportunidad de visitar en Andalucía, en estecaso en el Museo de Jaén. ■



187-191  
SYNTHIA  
VINTILA

191  
SACERDOTE  
SACERDOTE

191-195  
SYNTHIA  
VINTILA

195-199  
CHITILA  
630-638

191-195  
SYNTHIA  
VINTILA

195-199  
CHITILA  
630-638

191-195  
SYNTHIA  
VINTILA

195-199  
CHITILA  
630-638

191-195  
SYNTHIA  
VINTILA

Informational text panel on the left wall.

Informational text panel on the right wall.



## ARTE EN EL AULA

### Una experiencia didáctica en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

**Federico Medrano Cabrerizo**  
Técnico de promoción cultural

**Jacob Rodríguez Delgado**  
Licenciado en Historia del Arte

La Delegación de Educación del Ayuntamiento de Sevilla viene desarrollando desde hace ya varios años un programa educativo denominado *Arte en el aula*. Este programa se presenta como un taller para los distintos centros educativos de primaria y secundaria de la ciudad de Sevilla y pretende un primer acercamiento a la obra de arte y a la institución museística. El programa se desarrolla en dos sesiones, siendo la primera en los mismos centros educativos que lo solicitan y la segunda, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Haciendo un análisis de los contenidos curriculares de educación primaria y secundaria, y viendo la demanda existente de proyectos relacionados con el arte, vimos la necesidad de incluir, en la oferta educativa del Ayuntamiento, un programa que recogiera esa solicitud y que a la vez complementara el currículo de historia del arte.

El programa educativo tenía que estar acorde con las necesidades solicitadas: recoger una visión general de la historia de la pintura; un acercamiento a los distintos periodos que conforman la historia del arte; a la pieza pictórica en sí; y la institución museística. Para ello, hicimos un análisis de los contenidos que creímos sería interesante desarrollar y la manera de llevarlos a cabo. De ese estudio minucioso salió la primera propuesta, el primer embrión del programa *Arte en el Aula*.

### LOS MATERIALES EDUCATIVOS

Tras haber decidido cuáles serían los contenidos y el tratamiento que de ellos había que hacer, comenzó la creación de los distintos materiales, tanto para el desarrollo de la experiencia en el aula como para la puesta en marcha del programa dentro del museo.

Para el aula se pensó utilizar tanto diapositivas como una serie de reproducciones de obras pictóricas.

Las diapositivas que acompañarían las explicaciones recorrerían la historia de la pintura, el proceso de creación y restauración de un cuadro, así como los museos. Pero, además, se pensó en el uso de la música para completar el conocimiento de las obras.



Se seleccionaron nueve obras reproducidas, que debían cumplir una serie de requisitos para poder alcanzar el primer objetivo que el programa pretendía: recorrer los periodos artísticos más destacables, o que creíamos más representativos, y abarcar toda una serie de características que englobaran un conocimiento lo más completo y aclarador para la comprensión de una obra pictórica. Las nueve obras seleccionadas y los motivos por los cuales fueron seleccionadas son los siguientes:

- Bisonte del techo de la Cueva de Altamira, Arte rupestre, Paleolítico.

Altamira sirve de pórtico para la historia de la pintura. Mediante las diapositivas que se proyectan en el aula se vinculan los graffiti contemporáneos, como expresión artística en la pared, con las obras rupestres paleolíticas.

**El programa educativo tenía que estar acorde con las necesidades solicitadas: recoger una visión general de la historia de la pintura; un acercamiento a los distintos periodos que conforman la historia del arte; a la pieza pictórica en sí; y la institución museística**

- *Pantocrátor de San Clemente de Tahull*, Arte Románico, Alta Edad Media.

La obra adquiere importancia para nuestro programa por la influencia que el entorno religioso tiene sobre el artista.

- *La Anunciación*, Fray Angélico, Renacimiento Italiano, Edad Moderna.

La selección de esta pieza, aunque de marcado cariz religioso, pretende acercar al alumno al entorno cultural del artista y su reflejo dentro de la obra.

- *Autorretrato del Prado*, Alberto Durero, Renacimiento fuera de Italia, Edad Moderna.

Esta obra nos muestra de una manera clara la influencia del pensamiento y los cambios filosóficos en la obra de los artistas.

- *Taza, ánfora y Cantarillas*, Francisco de Zurbarán, Barroco Español.

La obra nos va a cercar al entorno cotidiano del artista, a los objetos

que le rodean, el claroscuro y al mundo místico del barroco.

- *Las Meninas*, Diego Rodríguez de Silva Velázquez, Barroco Español.

Sin duda alguna, era irremediable la inclusión de una pieza de Velázquez. En esta obra se pueden encontrar muchos caminos para la comprensión de una obra pictórica: el retrato de lo social, la composición, el autorretrato y el retrato de conjunto.

- *La Carga de los Mamelucos*, Francisco de Goya y Lucientes, Neoclásico Español.

Los cuadros nos pueden narrar acontecimientos históricos y la influencia de éstos en la obra de un artista. Además nos hablan de las situaciones personales del artista, que quedan reflejadas dentro de su obra.

- *La noche estrellada*, Vicent Van Gogh, Post-Impresionismo.

Era interesante resaltar el gran cambio que supuso la llegada del impresionismo y de las

**El monitor del programa y el profesor abandonan el aula: es el momento para que los alumnos creen su propio museo, haciendo ellos el recorrido que crean pertinente, situando las obras según sus propios criterios y creando todas las partes que lo componen con elementos del aula**

vanguardias históricas. Tenía especial interés seleccionar una obra en la cual aparecieran claramente muchas de las características de este arte de finales del XIX y principios del XX.

- *Libélula Serpiente y cometa*, Joan Miró, Surrealismo pictórico.



Sin duda alguna, la obra de Miró nos va a introducir de lleno en el arte del siglo XX, en el que se va abandonado poco a poco lo figurativo.

## DESARROLLO DEL TALLER

Cuando los alumnos entran en sus aulas las reproducciones de las obras están repartidas en su interior sin ningún tipo de orden. Tras una breve presentación se invita a los alumnos a que paseen por el aula y vayan tomando contacto con las mismas, a que las observen y a que las manipulen. Las obras están realizadas en un material especial, por lo que son de gran resistencia y escaso peso. Una vez que los alumnos se sientan, comienza la proyección de diapositivas que recorren la historia de la pintura.

Mediante una veintena de diapositivas, los comentarios del monitor y la participación del alumnado, se van recorriendo los distintos periodos de la Historia del Arte y se marcan generalidades de cada uno. Para introducir el recorrido por la historia de la pintura se comienza viendo imágenes de elementos cotidianos, que son comparados con obras pictóricas: se han seleccionado varias portadas de CD, elementos de vestuario, así como obras de diseño industrial, con una clara inspiración pictórica. De esta introducción se pasa a ver varios graffitties de las calles de Sevilla, y con esta excusa de pintura sobre la pared se hace un salto a la pintura rupestre paleolítica.

Una vez terminadas de ver y comentar las diapositivas, en el aula se realizan nueve grupos, vinculando a cada grupo con una de las obras. Los alumnos, ayudándose de un

cuadro cronológico y de los comentarios antes realizados de la historia de la pintura, tendrán que poner un nombre al cuadro y explicarles a los demás las características que en ellos ven. Para facilitar esta tarea en el aula, y mediante un reproductor de CD, irán reproduciéndose composiciones musicales vinculadas a las obras.

El trabajo posterior comienza con un visionado de diapositivas que hemos denominado *La obra de arte: técnica y restauración*. Las diapositivas sobre las técnicas han sido realizadas de tal forma que sean de fácil comprensión, en lo que a la creación de un procedimiento pictórico se refiere. Todas las diapositivas tienen la misma estructura: sobre un fondo neutro, en un lado aparecen los pigmentos; en otro, los aglutinantes; y en la parte baja, el procedimiento pictórico resultante. Las dedicadas a la restauración han sido tomadas del taller de restauración del Museo de Bellas Artes de Sevilla y en ellas se recorre todo el proceso, desde que un cuadro llega al taller, hasta que pasa a ser de nuevo expuesto.

Por último, finaliza esta parte del taller con *Mi aula como museo*, apartado en el que trabajamos mediante diapositivas en una doble vertiente: la presentación de distintos museos de gran importancia y singularidad, tanto por su contenido como por su continente; y la explicación de las distintas partes de un museo. Instituciones como el Louvre, la National Gallery de Londres o el Guggenheim de Bilbao nos sirven para llamar la atención sobre los museos. Tras esto, las partes del museo y algunas características de la institución.

Una vez ha concluido, el monitor del programa y el profesor abandonan el aula: es el momento para que los alumnos creen su propio museo, haciendo ellos el recorrido que crean pertinente, situando las obras según sus propios criterios y creando todas las partes que lo componen con elementos del aula. La experiencia nos ha dado unas gratas sorpresas, creando los chavales auténticos espacios con todas sus partes: recepción, biblioteca, taller de restauración, salas didácticas, tiendas, dirección, etc.

## LA VISITA AL MUSEO

La visita al Museo de Bellas Artes de Sevilla completa el programa de *Arte en el Aula*. El niño ya ha realizado dentro del aula su propio museo y ha visto todas las partes de éste: el museo deja de ser un espacio totalmente desconocido y se convierte en un lugar a visitar, pero ya con toda una serie de conceptos aprendidos.

**Para la visita al Museo de Bellas Artes de Sevilla se ha creado un material singular. Se trata de un carro didáctico lleno de toda una serie de materiales que nos ayudarán en la comprensión de una obra pictórica y el conocimiento de algunos elementos museográficos**

Para la visita al Museo de Bellas Artes de Sevilla se ha creado un material singular. Se trata de un carro didáctico lleno de toda una serie de materiales que nos ayudarán en la comprensión de una obra pictórica y el conocimiento de algunos elementos museográficos. El carro se diseña como un elemento de choque, en un primer momento, que se integra después perfectamente en la visita, siendo elemento indispensable para ésta.

Para la realización del carro didáctico se tuvieron en cuenta tanto el espacio en él queríamos desarrollar la actividad como los accesos singulares a algunas de las salas, las medidas de las puertas y el acceso por ascensor a las otras plantas. Con estas peculiaridades se comenzó el diseño del carro. Para el interior tuvimos que dividir el espacio en una serie de compartimentos que nos permitieran almacenar de diferentes formas los elementos que íbamos a utilizar en nuestra visita:

- Un primer compartimento en el que incluimos un reproductor musical. La música rompe con el silencio de las salas del museo y ambienta las distintas situaciones y trabajos a realizar.
- Un cajón “de sastre” donde incluimos gran cantidad de elementos que nos ayudarán a comprender cómo mirar un cuadro, elementos en su mayoría relacionados con las obras a ver. Son elementos cotidianos que el niño asocia con objetos de su entorno.
- Una serie de carpetas separadoras en las que se incluyen toda

una serie de fotografías o reproducciones de otras obras de arte, para poder hacer estudios comparativos, de profundidad o sobre la importancia del fondo dentro de la obra artística. Estas fichas poseen un imán en su parte trasera, con lo que podemos adherirlos a la tapa del carro, que además nos servirá como soporte y pizarra para las explicaciones.

### Entramos a la exposición permanente del museo, y en la tercera sala descubrimos el carro. Situado en el lateral de la sala, de su interior sale la música seleccionada para el recibimiento

- Un conjunto de objetos, a manera de símbolos parlantes, que son copias de aquellos que aparecen en los cuadros, y que nos ayudarán a captar la atención de los alumnos y dirigirla hacia aquellos aspectos que más nos interesan.

Como complemento al carro, a los chavales se les hace entrega de un material didáctico, en forma de cuadernillos, en el que se incluye desde el mapa del museo hasta toda una serie de cuestiones y razonamientos para poder completar todas las actividades a realizar con el carro.

La entrada al museo se realiza por la puerta principal, analizando las

partes que vamos encontrando a nuestro paso (taquillas, tienda, consigna, etc.). Se pasa al Patio del Aljibe, en el que vemos un plano del museo y el itinerario que se nos propone. Entramos a la exposición permanente del museo, y en la tercera sala descubrimos el carro. Situado en el lateral de la sala, de su interior sale la música seleccionada para el recibimiento. En esta sala, y gracias a una serie de elementos que sobresalen del carro, vemos las características que deben presentar las salas de los museos, como las cartelas, el color de las paredes, la distancia entre las obras, la altura de colocación, la iluminación, las peanas de las esculturas, etc.

Continúa la visita, el carro va delante llevado por el monitor, los chavales van observando las salas por las que vamos pasando. Llegados a la sala donde se encuentra la primera obra a analizar, el carro se sitúa delante y comienza a sonar música de la época en que se realiza el cuadro. A partir de este momento comenzará toda una serie de actividades guiadas por el monitor, en las cuales los chavales vincularán lo visto en el aula con la obra y aprenderán los distintos elementos a considerar a la hora de mirar un cuadro. Se produce una interacción del niño con la obra, además de un descubrimiento progresivo de sus partes.

Las obras seleccionadas dentro del museo debían cumplir una serie de requisitos, como que fueran obras poco complejas en cuanto al tema y que tuvieran un gran formato. Recordemos que, para la observación y el trabajo con las obras, los chavales se sentarán delante de los cuadros.



Las obras seleccionadas dentro del museo debían cumplir una serie de requisitos, como que fueran obras poco complejas en cuanto al tema y que tuvieran un gran formato

Una vez terminado el análisis de la pieza se procede a poner al carro delante de otro cuadro y se sitúa enfrente una lupa gigante. Con esta lupa, los alumnos pueden ver una restauración de una manera directa.

La visita continúa haciendo una parada en el patio, pasando después por la antigua capilla del Convento, hoy sala del museo. En ella se va a ver un procedimiento pictórico singular: la pintura al fresco. La sala es de grandes dimensiones y los frescos, sobre todo, aparecen en las bóvedas y la cúpula. Se pide a los chavales que se tumben en el suelo y, facilitándoles unos prismáticos, se les indica que miren las pinturas al fresco, pudiendo así apreciarlas de cerca. Una música coral de carácter religioso, que envuelve toda la sala, sale del carro mientras los chavales miran las pinturas.

Por último, subimos a la segunda planta y nos centramos en el análisis de otra de las obras; en este caso lo

que queremos es que los chavales vean la inspiración de los artistas en otros artistas. Para ello se hacen comparaciones de unas obras con otras, explicando a los chavales como la influencia o la toma de ideas de otros artistas no desvirtúa la obra. Se realiza un juego de comparaciones en el que retazos de una obra se hacen comparar con la expuesta, viendo de manera directa esa inspiración. Además, y gracias a las peculiaridades de la sala, se les hace ver una pintura de técnica impresionista de lejos y de cerca.

El museo de Bellas Artes ayuda, mediante la colocación de sus piezas, a que los chavales vean un claro ejemplo de profundidad y perspectiva, al situar una pieza encuadrada por una puerta, dando la sensación de habitaciones continuas.

Así finaliza la vista al Museo de Bellas Artes, que viene a durar una hora y media, y con ello concluye la actividad de *Arte en el Aula*. ▀

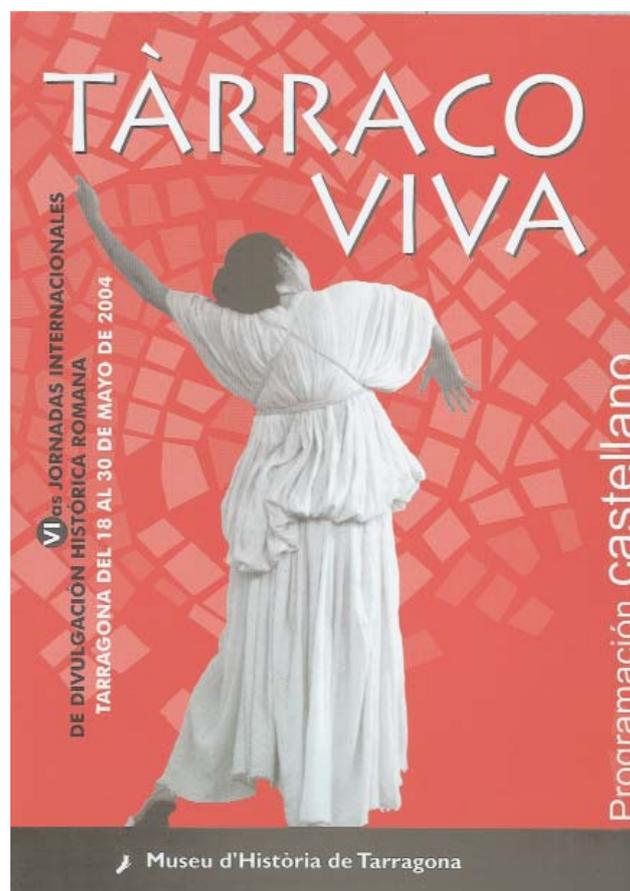
## TÀRRACO VIVA. UN FESTIVAL INTERNACIONAL ESPECIALIZADO EN LA DIVULGACIÓN HISTÓRICA

**Magí Seritjol Ferré**

Museo d'Historia de Tarragona  
Servicio de Difusión

Las Jornadas *Tàrraco Viva*, centradas en la idea de divulgar el conocimiento del patrimonio histórico como medio para asegurar el interés por su conservación, se han convertido en pocos años en un referente europeo en este tipo de manifestaciones. Lejos del concepto festivo y comercial tan extendido en nuestro país, *Tàrraco Viva* pretende acercar la historia de la época romana al mayor público posible, sin renunciar al máximo rigor y sin intentar convertir los espacios monumentales en parques temáticos o áreas festivas.

Cuando desde el Ayuntamiento de Tarragona se vio la necesidad de organizar algún evento relacionado con el patrimonio histórico romano de la ciudad, se estudió la oferta existente en nuestro país de este tipo de certámenes, llegando a la conclusión de que no respondían a las necesidades de nuestra ciudad.



Este año, por primera vez, ha participado la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, exponiendo algunas de las instituciones donde la cultura romana destaca por su presencia y calidad; así, en la distancia, se intentaron abrir las puertas de los Museos Arqueológicos de Córdoba y Sevilla y de los Conjuntos Arqueológicos de Itálica, Carmona y Baelo Claudia

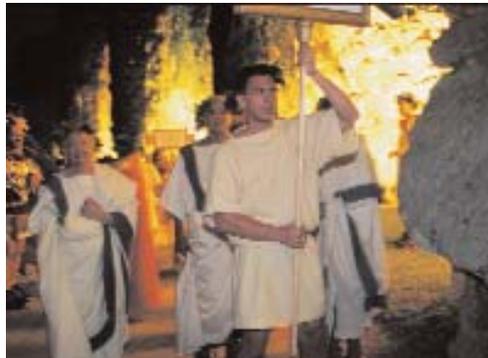
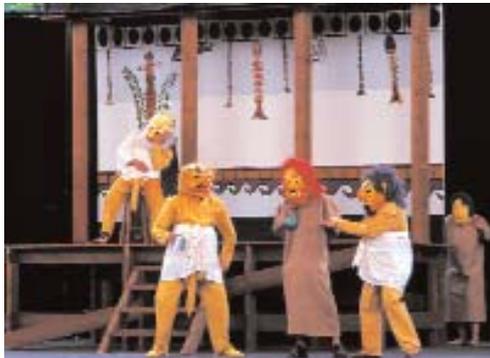


Espacio informativo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

El modelo dominante en nuestro país a finales de la década de los noventa estaba basado en un doble perfil: festivo, cuyo principal objetivo era potenciar la participación de los ciudadanos en el festejo; y comercial, con la feria de productos como actividad más programada. Este tipo de acontecimientos ha aportado mucho a la concienciación sobre el patrimonio y ha hecho posible que instituciones y ciudadanos tengan más en cuenta sus necesidades de conservación, así como las potencialidades del mismo. Sin embargo, este modelo tiene graves carencias para una ciudad que aspira a otro tipo de gestión del patrimonio, como el exceso de competencia y las dificultades de posicionamiento, o como el escaso interés por la divulgación seria de la historia.

Todo ello hizo que buscáramos otro enfoque para organizar nuestro evento. El modelo que más nos satisfizo, que tenía ya mucha implantación en países como Gran Bretaña y Alemania, fue el de los *re-enactment* o *living history*, que traducidos a nuestro idioma podríamos denominar como de *reconstrucción histórica* o de *historia viva*.

Este modelo se basa en el concepto de reconstruir con el máximo rigor piezas arqueológicas, comentándolas con textos elaborados por historiadores o arqueólogos. La reconstrucción histórica pasa por la existencia de grupos de reconstrucción que elaboran artesanalmente el vestuario, el armamento y el mobiliario de una época determinada. Todo ello, adaptado a



Este modelo se basa en el concepto de reconstruir con el máximo rigor piezas arqueológicas, comentándolas con textos elaborados por historiadores o arqueólogos. La reconstrucción histórica pasa por la existencia de grupos de reconstrucción que elaboran artesanalmente el vestuario, el armamento y el mobiliario de una época determinada

nuestra realidad, se concretizó en el festival *Tàrraco Viva*, cuya sexta edición, que se ha celebrado del 18 al 30 de mayo de 2004, tiene las siguientes características de programación y contenidos:

- El principal objetivo es divulgar el patrimonio histórico, y, sólo en un segundo plano, la promoción turística y comercial de la ciudad.
- Concienciar a la opinión pública y a las instituciones públicas y privadas sobre la necesidad de conservar y divulgar el patrimonio histórico.
- Vincular todas las actividades a espacios patrimoniales.
- Evitar la decoración, con elementos de fantasía, de recintos monumentales o de calles y plazas de la ciudad.
- Potenciar la creación de grupos de reconstrucción, evitando la participación indiscriminada de la ciudadanía.
- Mantener la organización de *Tàrraco Viva* a cargo del propio Museo de Historia y no de una comisión de fiestas o de comerciantes. Con lo cual se consigue la máxima rigurosidad, así como seguir fiel a los objetivos marcados.
- Primar los contenidos históricos sobre los aspectos de máxima espectacularidad.
- Incentivar procesos de investigación sobre la antigüedad romana y, al mismo tiempo, dar a conocer centros e instituciones de gestión

del patrimonio, como museos, yacimientos arqueológicos, etc.

Se trata en definitiva de acercar los contenidos históricos al máximo de público posible, pero sin vulgarizar el discurso. Divulgar no es vulgarizar. Podríamos afirmar que *Tàrraco Viva* es el resultado de sacar a la calle todos los esfuerzos de un museo de historia en el campo de la divulgación histórica.

## LA PROGRAMACIÓN

El programa de actividades de la última edición de *Tàrraco Viva* (cerca de 150 eventos desarrollados en once recintos históricos distintos, durante un período de diez días) ha estado estructurado de la siguiente forma:

- Durante la franja horaria matinal hemos desarrollado un programa de actividades pensadas para que nuestros visitantes pudiesen contemplar con calma los museos, recintos monumentales y algunas demostraciones de reconstrucción histórica, como por ejemplo: visita a un archivo administrativo romano (*tabularium*); comentarios sobre agrimensura romana; etc.
- En horario de tarde las actividades se centraban en demostraciones de reconstrucción histórica sobre diferentes temas, como la vida en las legiones romanas (Historia en Acción); los gladiadores (*Ludi Gladiatorum Pugilumque*); la religión; la vida cotidiana (*Tàrraco Nostra*); etc.
- Por la noche se efectuaban demostraciones en espacios acotados y con entrada pagada, en las que a través

de reconstrucciones y recreaciones, junto con proyecciones de imágenes arqueológicas, se intentaba acercar al público a conocimientos de tipo histórico. Cabe destacar: Música y Danza en la Antigua Roma; *Farsas Atalanas* (teatro popular); *Cerealia* (rituales vinculados a la diosa Ceres); *Do ut des* (religiosidad y superstición en el mundo romano); *Pompa Triumphalis* (la entrada triunfal de un general romano); etc.

- Durante todo el día el público asistente a nuestro festival podía además visitar dos espacios feriales:

### *Roma en los museos del mundo.*

Especializado en mostrar museos y yacimientos arqueológicos de varios países (Gran Bretaña, Francia, Italia, Portugal, Túnez, España).

*Fòrum Tàrraco.* Feria de productos de divulgación histórica romana en la que se pueden encontrar réplicas arqueológicas, servicios relacionados con la gestión del patrimonio histórico, etc.

También, durante todas las jornadas, los visitantes de *Tàrraco Viva* han podido degustar muchos platos inspirados en las recetas de cocina de la antigua Roma. Ello ha sido posible gracias a la labor de la Asociación *Tàrraco a Taula* (*Tàrraco en la mesa*), que ofrecía, en múltiples establecimientos de restauración, una serie de platos basados en la cocina romana antigua. Asimismo, durante el último fin de semana de las jornadas, los visitantes han podido degustar platos romanos en el *Thermopolium* del Camp de Mart. Este tipo de establecimientos eran muy frecuentes en las ciudades romanas

## Durante todas las jornadas, los visitantes de *Tàrraco Viva* han podido degustar muchos platos inspirados en las recetas de cocina de la antigua Roma

y vendrían a ser los equivalentes a los actuales “fast food”, sitios de comida rápida. Por último, otra oferta gastronómica vinculada a las jornadas era la organización de cenas con comida romana en el Anfiteatro romano de la ciudad.

Otra de las actividades más importantes de las jornadas ha sido el ciclo de conferencias “Los oficios en la Antigua Roma” que, en colaboración con algunos colegios profesionales, nos ha permitido hacer un viaje por algunos de los oficios de los antiguos romanos.

Finalmente, la exposición “*Romanorum Vita*”. La vida de los romanos. De la casa a la calle a través de las ilustraciones de Peter Connolly nos ha permitido acercar la vida cotidiana de los romanos al público actual.

## LOS ESPACIOS DE TÀRRACO VIVA

Las jornadas se han desarrollado en su mayor parte en recintos monumentales declarados Patrimonio Mundial por la UNESCO. Pasamos a detallar dichos espacios y las actividades que se han realizado en ellos:

- Murallas romanas. Han tenido lugar actividades como Mitos

romanos (visita comentada sobre aspectos de la mitología romana); *Farsas Atalanas* (teatro popular romano); *Tabularium* (recreación de un archivo romano).

- Circo romano. Espacio donde se han recreado las ceremonias privadas y públicas del mundo romano.
- Anfiteatro romano. Lugar donde se han recreado las antiguas luchas de los gladiadores romanos y donde, por la noche, se realizaban visitas guiadas con cena.
- Fòrum de la Colònia. Espacio donde se han recreado diferentes

aspectos de la vida cotidiana de una ciudad de provincias del Imperio Romano.

- Pretorio romano. Donde se han podido ver exposiciones divulgativas sobre diferentes aspectos de la cultura romana.
- Camp de Mart. Jardines junto a las murallas romanas en los que han tenido lugar actividades como: Historia en Acción (legionarios, guerreros iberos, etc.); *Thermopolium* (restaurante romano); ferias *Forum Tàrraco y Roma en los museos del mundo*; Teatro romano; etc.



## LA FERIA “ROMA EN LOS MUSEOS DEL MUNDO”

Por segundo año consecutivo se ha celebrado, en el marco de las jornadas, esta feria especializada en dar a conocer museos, monumentos y sitios arqueológicos cuyo contenido principal sea de época romana. Este año los participantes han sido los siguientes:

- Museu d’Història de Tarragona
- Institut Català d’Arqueologia (Tarragona)
- Museu Nacional Arqueològic de Tarragona
- Museu del Port de Tarragona
- Museu de Valls
- Museu Arqueològic del Vendrell
- Museu d’Història de Catalunya (Barcelona)
- Museu d’Història de la Ciutat (Girona)
- Museu Nacional d’Arqueologia de Catalunya (Empúries)
- Ciutadella Ibèrica de Calafell (Tarragona)
- Complutum-Servicio de Arqueologia (Alcalá de Henares)
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
- Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)
- Numancia Viva (Garray-Soria)
- Ruta de Caesaraugusta (Zaragoza)
- Museu d’Història de València
- Consorci de la Ciutat Romana de Pollentia (Alcúdia)
- Junta de Andalucía. Consejería de Cultura:

- Museos Arqueológicos de Córdoba y Sevilla
- Conjuntos Arqueológicos de Baelo Claudia, Carmona e Itálica
- Yacimientos Arqueológicos de Carteia y Cercadilla
- Teatro Romano de Málaga
- La Via Augusta
- Iruña- Veleia (Álava)
- Museo Arqueológico Municipal de Cartagena
- Museo Arqueológico Provincial de Alicante
- Conjunto Arqueológico de Conimbriga (Portugal)
- Musée du Pont du Gard (Francia)
- Parc Archeologique de Malagne (Bélgica)
- Museo della Centuriazione de Villadose (Italia)
- Museo dei Grandi Fiume (Rovigo-Italia)
- Soprintendenza Archeologica del Lazio (Italia)
- Museo Archeologico di Modena (Italia)
- Museos y Monumentos de Túnez
- Parco Archeologico Naturalistico di Vulci
- Mzatama, spa. – Cooperativa Archeologi Firenze (Italia)

La feria, instalada en el Parque del Camp de Mart, a la entrada de las Murallas Romanas y en el marco de gran parte de las actividades de las jornadas, ha sido visitada por una gran cantidad de público procedente de todo el país.

Este año, por primera vez, ha participado la Consejería de Cultura de la

## Creemos que la sexta edición de las jornadas *Tàrraco Viva* ha consolidado un nuevo modelo de festival histórico

Junta de Andalucía, exponiendo algunas de las instituciones donde la cultura romana destaca por su presencia y calidad; así, en la distancia, se intentaron abrir las puertas de los Museos Arqueológicos de Córdoba y Sevilla y de los Conjuntos Arqueológicos de Itálica, Carmona y Baelo Claudia, mostrando el material didáctico y las publicaciones más especializadas, entre las que destacan los recientes catálogos y guías, así como la revista *mus-A*. El objetivo prioritario fue dar a conocer los proyectos más recientes, como la construcción de las nuevas sedes institucionales, los sistemas de información coordinados, la puesta en valor de yacimientos con el Raya, el nuevo Portal de los museos y conjuntos de Andalucía y otros muchos que esperamos sean realidad en breve.

Creemos que la sexta edición de las jornadas *Tàrraco Viva* ha consolidado un nuevo modelo de festival histórico. Esperemos también que otras ciudades y conjuntos monumentales sigan este camino para que entre todos hagamos del patrimonio histórico un motor de progreso social. ■

# DÍA INTERNACIONAL DEL MUSEO 2004

## SENTIR EL MUSEO

### Nota de redacción

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se ha sumado, por cuarto año consecutivo, a la conmemoración internacional del Día del museo, que tuvo lugar el pasado 18 de mayo de 2004. Para la celebración de esta edición, la consejería ha optado por un lema propio, *Sentir el Museo*, si bien relacionado con el de *Museos y Patrimonio Inmaterial*, acordado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

*Sentir el Museo* hace referencia a una de las categorías del patrimonio inmaterial: la que se refiere a las significaciones simbólicas y metafóricas de los objetos, y más concretamente, a las que se generan en el propio devenir del museo y sus acciones. La selección de los objetos que se adquieren y conservan, su interpretación científica, o la forma en que se ofrecen al público en la exposición, dotan a los objetos de unos valores inateriales que son transmitidos al público, no sólo por la vía intelectual, sino también por la de las emociones.

De esta manera se propone el museo como poema visual al que abrir nuestros sentidos, y al que este año hemos puesto música. La expresión del patrimonio inmaterial evoluciona con el tiempo, es cambiante y vital. Y para ese fluir constante, nada mejor que el lenguaje musical.



Logotipo del Día Internacional del Museo

# sentir el museo

En este marco, la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, en colaboración con el Centro de Documentación Musical de Andalucía y la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, ha organizado ocho conciertos, que se han celebrado en cada una de las provincias andaluzas. Este programa recorría la historia de la música en relación con los diferentes periodos culturales, cuyos testimonios se encuentran en las instituciones museísticas.

Desde la música étnica (Museo de Jaén), asociada a las edades más antiguas, hasta la música electroacústica (Museo de Málaga), vinculada con la abstracción del siglo XX, pasando por el salterio mudéjar (Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería), *pervivencia*

*andalusí*; la canción de autor (Museo de Cádiz), *modernidad*; la guitarra clásica (Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba), *flamenco*; la música andalusí y la danza árabe (Museo Arqueológico y Etnológico de Granada), *andalusí*; el arpa romántica (Museo de Huelva), *romanticismo*; y la vihuela renacentista (Museo de Bellas Artes de Sevilla), *renacimiento*.

Esta programación se ha completado con la publicación y distribución del programa de conciertos, que intentaba situar la música interpretada en cada recital en su respectivo contexto cultural, enriqueciendo el conjunto con imágenes de bienes del Patrimonio Histórico de Andalucía conservados en las instituciones museísticas. Asimismo, se han

editado una serie de materiales promocionales, tales como camisetas, bolsas, lápices, corazones inflables, etc., que se distribuyeron gratuitamente en los museos y conjuntos arqueológicos y monumentales, hasta agotar sus existencias.

Entre estos materiales promocionales destaca el DVD *Sentir el Museo*, editado en colaboración con el Centro de Documentación Musical, en el que se hace un recorrido de deleite musical y visual a través de la historia, gracias a las imágenes de obras e instituciones museísticas y a las piezas musicales seleccionadas, pertenecientes a los Fondos del Patrimonio Sonoro de Andalucía, representativas todas ellas de determinados periodos de la historia de Andalucía.



Concierto celebrado en el Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería



Fotografía de los materiales promocionales

# sentir el useo

## ACTIVIDADES EN LA RED DE MUSEOS

Además de los conciertos programados desde la Dirección General, los museos andaluces, tanto los de gestión autonómica como el resto de los pertenecientes al Sistema Andaluz de Museos, han organizado un total de 138 eventos para celebrar el Día Internacional del Museo, entre exposiciones, conciertos, visitas guiadas, actividades educativas,

conferencias, representaciones teatrales, talleres, presentaciones, etc.

Por primera vez, estas actividades han podido ser consultadas a través de Internet, tanto desde el portal de Museos de Andalucía (<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos>), como desde el Boletín de Actividades Culturales, que está a disposición de los internautas en la página de la Consejería de Cultura ([www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)). ■

## MADINAT AL-ZAHRA: UNA HISTORIA APASIONANTE

### CONCURSO DE CÓMIC CONVOCADO POR EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO MADINAT AL-ZAHRA PARA CELEBRAR EL DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS. 18 DE MAYO DE 2004

Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra

La difusión de Madinat al-Zahra, dentro del más amplio marco del Patrimonio Histórico Andaluz, se encuentra entre las diversas competencias que el conjunto arqueológico asumió cuando se estructuró como servicio administrativo sin personalidad jurídica.

Esta acción de la tutela de Madinat al-Zahra es clave para facilitar el conocimiento y disfrute de sus valores a amplios segmentos de público muy diferentes entre sí por sus distintos perfiles sociodemográficos, económicos, culturales, intelectuales, motivacionales, etc. Es la “necesidad” de dirigirse a este público amplio lo que “obliga” a diversificar las actuaciones, desde el convencimiento de que ésta es la mejor manera de fomentar el interés por el patrimonio histórico, anunciándolo como un valor propio digno de ser conservado.

Desde esta perspectiva, y en el ámbito de la celebración del Día Internacional del Museo el pasado 18 de mayo, el conjunto arqueológico organizó, como actividad principal, el Concurso de Cómic titulado *Madinat al-Zahra: una historia apasionante*, con el objetivo de

indagar el potencial que esta actividad artística gráfica puede tener de cara al conocimiento y proyección de Madinat al-Zahra sobre la sociedad.

El concurso fue dotado de una sola modalidad general y tres premios en metálico de 1.600, 1.000 y 700 €, respectivamente. Aunque no se estableció límite de edad, estaba dirigido especialmente al colectivo de jóvenes que desarrollan sus inquietudes artísticas en este ámbito de las artes gráficas. El concurso quedaba enmarcado en una de las líneas de trabajo de la difusión del conjunto arqueológico, orientada a propiciar el acercamiento de Madinat al-Zahra, y del patrimonio histórico andaluz en general, a segmentos de público con escasa motivación, o a aquellos que les resulta difícil acceder al conocimiento y disfrute de la ciudad califal a través de los instrumentos y actividades de difusión disponibles.

La totalidad de los 28 cómics presentados tenían en general, a juicio del jurado, un nivel artístico considerablemente alto. Los premios se adjudicaron a las obras que combinaban una alta calidad gráfica en el dibujo, una mejor







## PRIMEROS ENCUENTROS INTERNACIONALES DE ARTE Y GÉNERO

### Margarita Aizpuru

Directora y comisaria de los *I Encuentros de Arte y Género*  
y de la exposición *Identidades múltiples*  
Coordinados por el Instituto Andaluz de la mujer y la  
Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico,  
Consejería de Cultura



**H**emos llegado a una situación en la que, en el mundo de la cultura y del arte, las aportaciones de los discursos y de los trabajos artísticos feministas han sido y siguen siendo transcendentales. Actualmente nos encontramos con una pluralidad de enfoques, tanto teóricos como creativos, dentro los cuales el debate sobre los géneros y las identidades ha enriquecido e incorporado un cuestionamiento radical de los valores heredados y unos cambios importantes en las mentalidades y en el ámbito de la cultura y el arte.

**Nuria Carrasco** (Málaga, 1962)

*Interferencias*, 1999

Madero, pintura y soga

260 x 50 x 20 cm

Colección del Instituto Andaluz de la Mujer

Fotografía: Remedios Malvárez

**Victoria Gil** (Badajoz, 1963)

*L-una*, 1999

Técnica mixta

120 x 800 cm

Colección del Instituto Andaluz de la Mujer

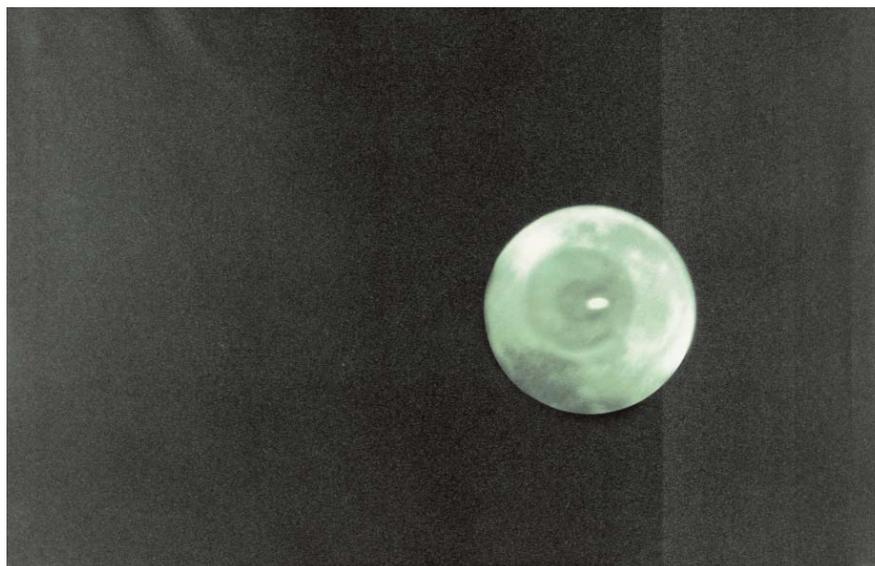
Fotografía: Remedios Malvárez

Hoy, algunas artistas usan el mundo privado, para exteriorizarlo, hacerlo público, pero con una visión distinta, haciendo uso a veces de una crítica corrosiva, y, en otras ocasiones, con tono humorístico, liberándolo así de connotaciones alienantes.

Otras creadoras utilizan métodos deconstructivos de los valores y *roles* femeninos impuestos a las mujeres. Las hay que se han dedicado a desmantelar el discurso sexista sobre los géneros, haciendo hincapié en la falsedad que representa tanto la "identidad femenina" como "la masculina", puesto que ambas han sido construidas por el orden social dominante, advirtiendo de que si cambia el concepto de feminidad también lo hará el de masculinidad, por estar ambos interrelacionados.

Otras más han incorporado a sus trabajos la deconstrucción de la identidad sexual, incluyendo en sus obras pluralidades diversas, relacionando el género, la raza, la pobreza o la riqueza, la infancia y el mundo adulto, o las diversas alternativas a los modelos sexuales y afectivos establecidos. Aportaciones artísticas que han sido efectuadas mayoritariamente por mujeres, que han centrado sus trabajos en el amplio marco teórico-práctico sobre la identidad femenina, los géneros, y los efectos socioculturales de la diferencia sexual.

En España, sobre todo desde los años ochenta hasta hoy, se han producido diferentes debates sobre arte y género femenino, cuando no



de arte y feminismo. Las exposiciones han sido mucho más escasas, siendo las más frecuentes las que han reunido a mujeres artistas sin un techo conceptual común; en menor medida, las que incluían temáticas que bajo un concepto unificador aglutinaban a una serie de creadoras; y muy escasas, cuando se ha tratado de relacionar arte con feminismo.

#### **IDENTIDADES MÚLTIPLES. COLECCIÓN DEL INSTITUTO ANDALUZ DE LA MUJER**

Con los *I Encuentros Internacionales de Arte y Género*, que surgen con intención de continuidad, celebrados en las Reales Atarazanas de Sevilla, del veinte de enero al dos de febrero de 2004, se ha pretendido un objetivo doble. Por un lado ofrecer una exposición, y por otro organizar unas jornadas de conferencias y debates, inmersos en algunas de las temáticas de mayor actualidad en torno al binomio relacional arte y feminismo.

La exposición, titulada *Identidades Múltiples. Colección del Instituto Andaluz de la Mujer*, se origina por el

encargo que se me hace, por parte del Instituto Andaluz de la Mujer, de llevar a cabo el comisariado de una selección de obras de mujeres artistas de su colección.

Una colección que nace en 1998 tras la primera edición del certamen *Arte de Mujeres*, y que implica, entre otras actividades, convocatorias periódicas de bolsas de compra de trabajos artísticos de creadoras plásticas andaluzas, mediante su selección por parte de un jurado especializado. Dichas compras han venido a engrosar dicha colección, que aún se encuentra en fase de desarrollo, y que es única en su género dentro del contexto español, por su especificidad al aplicar criterios de discriminación positiva a favor de las mujeres también al campo del arte.

Y una colección que considero conveniente que fuese ampliada en dos direcciones: una, en la línea de adquirir obras realizadas en formato vídeo e instalaciones; y otra, en el sentido de ampliar la posibilidad de comprar a artistas nacionales e internacionales que pudieran confrontarse con las artistas andaluzas.

**Celia Yllanes Carmona** (Motril, Granada, 1975)  
*Ella*, 2000  
Maniquí forrado de lino, licra roja, hilo y acericos  
180 cm altura, 300 cm diámetro  
Colección del Instituto Andaluz de la Mujer  
Fotografía: Remedios Malvárez



Por otra parte, es la primera vez que en esta colección se efectúa un comisariado, lógicamente condicionado por las obras existentes, todavía no muy numerosas. Se seleccionaron piezas de treinta y una creadoras, con las que se llevaron a cabo una serie de interconexiones dentro de un marco discursivo necesariamente plural, pero aglutinador de ópticas diversas, bajo el común denominador de las identidades genéricas.

## JORNADAS INTERNACIONALES DE MUJERES ARTISTAS

Se han organizado tres mesas de debate que han girado en torno a tres temáticas y líneas de trabajo de enorme actualidad dentro del ámbito del arte contemporáneo actual y los feminismos, invitando a participar a artistas tanto nacionales como extranjeras que ya tenían una trayectoria artística a sus espaldas, a pesar de la juventud de la mayoría de ellas. Nuestras invitadas expusieron sus diversos planteamientos, así como sus diversos trabajos dentro del ámbito al que nos referimos, abriéndose con posterioridad los correspondientes debates con un numeroso público asistente, fundamentalmente joven.

La primera de las mesas de debate, ***Mujeres, cuerpos y nuevas tecnologías***, que presentó quien suscribe este texto, contó con las presencias de las artistas españolas Marina Núñez y Paloma Navares, y con la alemana Kirsten Geisler. Unas artistas que intervinieron mostrando algunos de sus propios trabajos, conectados con el mundo de los avances científicos y técnicos aplicados al cuerpo y sus transformaciones; la construcción de cuerpos ciborgs; la realidad

virtual; la artificialidad versus naturaleza en nuestras vidas; y todo un conglomerado de ambigüedades y fusiones en torno a la ficción y realidad contemporáneas, que están incidiendo de forma importante en nuestras vidas, nuestros cuerpos, nuestras mentes y nuestras identidades genéricas.

Todo ello desde distintas posiciones que van, desde un cierto escepticismo y posición crítica, como puede ser el caso de Paloma Navares, a una fina ironía bañada de sentido del humor, como son los magníficos trabajos multimedia interactivos de Kirsten Geisler, o una actitud positiva y esperanzadora en las nuevas tecnologías y los avances científicos aplicados al cuerpo humano, como es el caso de Marina Núñez.

Esta última artista española, seguidora de los planteamientos de la feminista norteamericana Donna J. Haraway –quien escribió, entre otros, el *Manifiesto Ciborg*, promulgando las posibilidades liberadoras del poder patriarcal de los organismos ciborgs–, presentó sus trabajos de los últimos años en torno a una poderosa iconografía ciborg femenina-andrógina-feminista. Mientras, Kirsten Geisler nos atrapaba con unos complejísimos trabajos de videocreación electrónica multimedia de última generación, creando bellísimas mujeres casi virtuales que intentan seducir al espectador con sus miradas, sonrisas y contoneos femeninos, en una especie de chiste feminista. Y Paloma Navares cambiaba de sentido para hablarnos de las operaciones corporales, de la enfermedad y el deterioro físico, que todavía son vistos de forma diferente, en nuestra sociedad, en un cuerpo de mujer que en uno de hombre.

La mesa número dos del seminario, denominada ***Arte, feminismo y trabajo colectivo***, hacía especial incidencia en el desarrollo del trabajo creativo o artístico colectivo. Para presentar y coordinar esta mesa contamos con la colaboración de Esther Regueira, comisaria de exposiciones y ex directora de la revista del portal de arte *centrodearte.com*.

La herencia del trabajo en grupo del movimiento feminista ha tenido su influencia en determinados ámbitos de la creación artística feminista, provocando el surgimiento de muy diferentes colectivos de artistas a nivel internacional, aunque dicho surgimiento ha sido mucho menor dentro de nuestro territorio nacional. Unos colectivos que han supuesto un enorme revulsivo, planteándose profundos análisis e innovadoras prácticas tanto en el terreno político, como en el social y, de forma muy importante, en el campo de las mentalidades, de las formas de vida y las relaciones humanas. En la actualidad, dentro de la multiplicidad de prácticas y enfoques feministas, nos encontramos con algunos colectivos de creadoras en diversos terrenos y líneas de trabajo.

Entre ellos podemos distinguir, entre otros, a aquellos grupos que han ligado de forma indisoluble la práctica sociopolítica a la artística, llevando a cabo tanto proyectos creativos como de organización de actividades y eventos. Para mostrar este tipo de trabajos invitamos a la artista española Azucena Vieites, como integrante del grupo de artistas feministas vascas *Erreakzioa-Reacción*, colectivo fundado en 1995, para el desarrollo de proyectos relacionados con las mujeres en el mundo del arte, pero también como colaboradora de otros

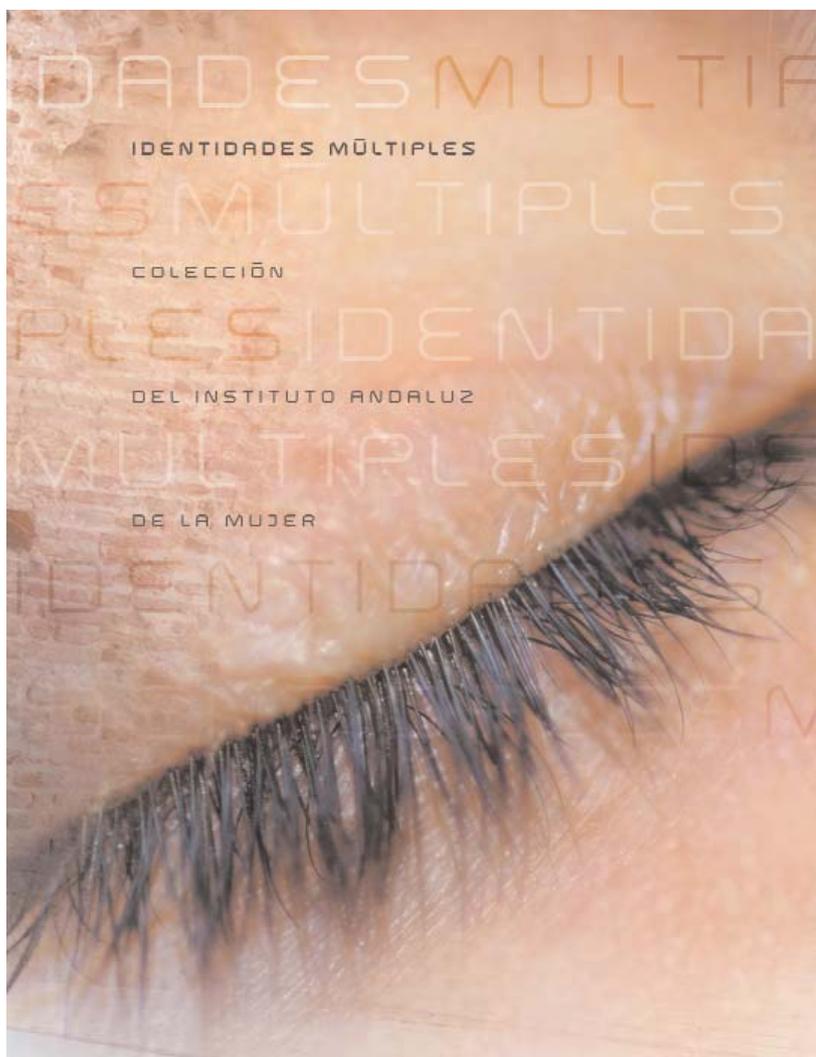
Portada del catálogo de la exposición

grupos como el *Colectivo LSD* (*Lesbianas Sin Duda*).

Dentro de esta línea, y en el ámbito latinoamericano, seleccionamos a María Galindo y a una compañera, pertenecientes al *Colectivo Mujeres Creando*, de la Paz, Bolivia. Un colectivo éste de fuerte incidencia social, ya que sus planteamientos “sociopolíticoartísticos”, o, lo que es lo mismo, la realización de acciones o performances callejeras, así como otras actividades creativas, han tenido y tienen una gran importancia en el entorno crítico urbano de La Paz. Un grupo sumamente interesante, creativo, innovador, fresco y absolutamente independiente, que ha logrado remover mentalidades, crear debates, así como las más variopintas reacciones callejeras con los peatones sobre temáticas relativas a las mujeres, mediante sus acciones mordaces, ácidas y lúdicas, provenientes de un feminismo de corte ácrata opuesto a todo sistema.

Por último, en otra línea y posición más ligadas al análisis, la investigación crítica feminista y al terreno científico y cultural, se encontraba la última participante de esta mesa, María Ruido, artista, feminista y crítica de arte. Además de ejercer como profesora universitaria lo hace como artista individual que efectúa sus propios trabajos creativos, pero que también lleva a cabo planteamientos y prácticas artísticas desarrollados en el colectivo del que forma parte, *El sueño colectivo*.

Finalmente, con la tercera de las mesas de debate, titulada *Visiones*

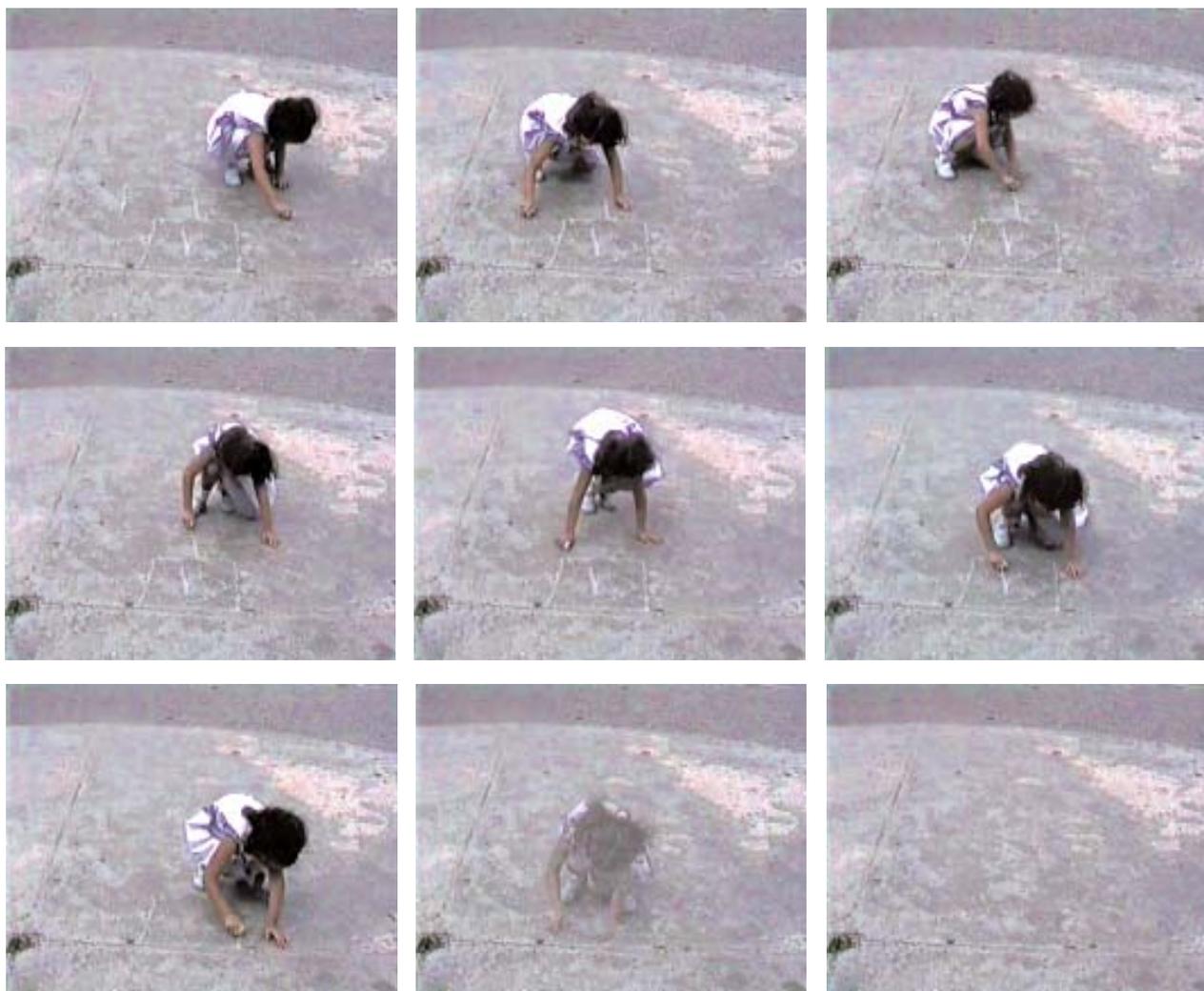


**descentradas: sociedad, cultura, sexo y género**, que fue presentada y coordinada por Berta Sichel, directora del departamento de audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nos planteamos una temática de absoluta importancia y actualidad: la afirmación de la multiplicidad de planteamientos, tendencias y discursos feministas, dentro de los cuales habría que entender las visiones de las mujeres de otras culturas no occidentales y de países o áreas del planeta no pertenecientes al “primer mundo”.

Estos discursos y visiones comparten con el resto de las mujeres del mundo planteamientos generales de constatación y análisis de la discriminación y opresión de las mujeres en las sociedades actuales contemporáneas,

y de la necesidad de rebelarse y establecer estrategias liberadoras de superación de las mismas para la obtención de un mundo diferente. Teniendo siempre en cuenta las especificidades de sus propias culturas y de sus sociedades y la ubicación específica de las mujeres dentro de ellas, así como sus propias estrategias, ritmos, espacios y lenguaje para la denuncia y la oferta de cambio.

Cada vez mayor número de artistas provenientes del mundo árabe, latinoamericano y asiático están incidiendo en los enfoques artísticos y feministas, aportando nuevas perspectivas y miradas, e introduciéndonos en las especificidades y diferencias, a la vez que en territorios comunes a todas nosotras.



**Susana Vellarino** (Badajoz, 1975)  
*Aleuyar*, 2003  
 Vídeo-creación, 5 minutos (escrito al revés)  
 Colección del Instituto Andaluz de la Mujer  
 Fotografía: Remedios Malvárez

En este sentido, hemos contado con la presencia de la artista iraní, hoy residente en Nueva York, Elahe Massumi, quien nos mostró una diversidad de sus trabajos artísticos, fundamentalmente en formato vídeo, o videoinstalación, en los cuales se conjugaban en perfecta simbiosis tanto los aspectos estéticos y puramente visuales con la más descarnada denuncia. La ablación del clítoris en las niñas, adornada de una escenografía ritualística social atroz; la triste vida de los eunucos en su país –ni hombres, ni mujeres–; la gran diversidad de mujeres, forzadas o prostituidas para la realización del

sexo como subsistencia; todas son mostradas como ejemplos de una trayectoria artística muy personal y plagada de precisas obras. También tuvimos otra invitada de excepción para esta mesa, Beth Moyses, una creadora brasileña y feminista militante, poseedora de unas contundentes obras cargadas de una gran energía poética, a la vez que de una contundente fuerza discursiva. Moyses ha sabido aunar como nadie su lucha a favor de las mujeres y sus proyectos creativos, manteniendo un contacto directo con aquellas, sobre todo con aquellas que han sufrido malos tratos, con las que se reúne en

sus asociaciones y casas de acogida para implicarlas en algunos de sus proyectos performáticos, que son a la vez actos artísticos y rituales liberadores. Sus obras, bien sean performances, objetuales, instalaciones o vídeos, llevan siempre implícita un mirada feminista del mundo y un clamor en pro de las mujeres en general, y de las más desfavorecidas en particular, sin que ello suponga en modo alguno la realización de obras explícitas o de tipo documental, sino, por el contrario, muy elaboradas, cargadas de metáforas poéticas y guardando siempre un tono vibrante e intenso. ■

## SEMINARIO INTERNACIONAL DE MUSEOS

Nota de redacción

Entre el 19 y el 21 de mayo de 2004 se celebró, en el salón de actos del Palacio de Carlos V de Granada, el Seminario Internacional de Museos *Los Museos del Siglo XXI: reflexión crítica y nuevos retos*, organizado por la Consejería de Cultura, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, en colaboración con la Universidad de Granada.

Este seminario, de repercusión internacional, se organizó como broche

final de la segunda edición del Master de Museología de la Universidad de Granada y su objetivo era acercarse a estas importantes instituciones desde una perspectiva actual.

Este objetivo se puede considerar logrado, dada la amplia asistencia de público, la satisfacción de participantes y concurrentes, el eco logrado por el seminario y la profunda revisión que se hizo de los temas principales que afectan a los museos de hoy.



La elección de los ponentes contribuyó a la buena marcha del evento. Se había solicitado la participación de un elenco de profesionales e investigadores de prestigio internacional, que consiguieron aportar visiones personales, modernos conceptos y dinamizar el debate con el público asistente. Ellos son los grandes responsables del éxito del seminario.

El perfil de los ponentes era muy diverso, desde profesionales de museos hasta profesores universitarios, investigadores, conservadores, responsables de instituciones y de centros de investigación. Gracias a la pluralidad de sus visiones se pudo afrontar el debate y el análisis desde perspectivas muy diferentes, como la sociología, la metodología, la economía, la globalización, la gestión, el urbanismo, el comisariado, las necesidades de formación o la creación artística.

Los ponentes, por orden de participación, fueron: **M<sup>a</sup> del Mar Villafranca**, Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico; **Hans Ulrich Obrist**, Conservador del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; **Catherine Ballé**, Directora de Investigación del Centro Nacional Francés de Investigaciones Científicas (CNRS) de París; **Javier González de Durana**, Director de Artium; **Francisco Jarauta**, Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia; **Marta de la Torre**, Directora de Estudios Museológicos de la Florida International University; **Jesús Pedro Lorente**, Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza; **Vera Zolberg**, Profesora Titular del Departamento de Sociología de la Graduate Faculty de Nueva York; **Lynne Teather**, Profesora Titular del



Fotografías: Valentín García

Museum Studies Program de la Universidad de Toronto; e **Iñaki Díaz Balerdi**, Profesor Titular de la Universidad del País Vasco.

En el próximo número de *mus-A* se presentará un informe especial sobre el seminario, que incluirá detalles de todas las intervenciones, de los debates desarrollados en las mesas redondas y de las conclusiones finales.

El Seminario Internacional de Museos nació con vocación de continuidad, buscando convertirse en un referente internacional en el ámbito de la museología, aportando su propia voz al debate que está teniendo lugar en todo el mundo sobre el nuevo papel que la institución museística debe ejercer como referente cultural. Deseamos que éste sea el primer paso de tan ambicioso, interesante y necesario proyecto. ■

## *SANTANA. TRÁNSITO DE LA LUZ*

Nota de redacción



La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con la colaboración de la Fundación el Monte, ha llevado a cabo la exposición de Enrique Romero Santana titulada *Santana. Tránsito de la Luz*, en la Sala de Exposiciones Santa Inés de Sevilla, del 25 de mayo al 30 de junio de 2004.

El montaje estaba integrado por obras procedentes en su mayoría de Chicago, excepto dos dípticos que el Ayuntamiento de Lepe ha cedido para la exposición.

Enrique Romero Santana, nacido en 1947 en Lepe, tuvo en el arte, ya desde muy joven, su mayor referente. Pertenece a esa tradición de artistas que investigan y se adentran en la experimentación de estilos y técnicas diversas, caracterizándose por un marcado realismo con fuerte carga simbólica y romántica.

Reside en Chicago desde 1990 y ha realizado, desde 1973, numerosas exposiciones individuales y muestras colectivas, tanto en Europa como en Estados Unidos, entre las que destacan Art Chicago, Art Miami, Arco y Art Forum Berlin.

Gracias a la exposición retrospectiva *Santana. Viaje interior por dos países 1990-2000*, organizada por el Ayuntamiento de Lepe y presentada después en el Museo de Huelva, ya pudimos acercarnos a la obra de este artista, viendo una interpretación contemporánea de la ciudad de Chicago, captada con un juego constante de luces y sombras, en plena quietud, sin gente, sin automóviles, nada que interrumpiese la observación minuciosa de la ciudad.



Fotografías: Nela Pliego

En la actual muestra, de carácter inédito, se han presentado un total de sesenta y cinco óleos, visiones del agua que pinta desde finales de los años ochenta, con una constante presencia del mar y del cielo. Son paisajes tanto del lago Michigan como de la playa de la Antilla, en los que no hay nada más que una masa de agua en movimiento, que comienza con las primeras luces del amanecer y termina en la puesta de sol.



El tránsito de la luz pasa por mares en calma, tormentas, días grises y días soleados. Es el mar visto desde arriba, en alta mar, en la playa... Son pinturas con una atmósfera especial, una carga emocional que las hace ser más irreales de lo que son en realidad, haciendo del conjunto una reflexión sobre la belleza, el paso del tiempo y los procesos pictóricos. En palabras del artista:

"Mis trabajos, efectivamente, son reales a primera vista, porque reconoces la imagen, los sitios, pero hay una atmósfera especial, una carga emocional

que los hace ser más irreales que reales"<sup>1</sup>

Sus obras se reparten, fundamentalmente, entre diversas colecciones de Chicago, Nueva York y California. Dentro de España destacan los cuadros incluidos en la colección Carmen Thyssen-Bornemiza de Madrid.

Enrique Romero Santana fue condecorado en el año 2000 con la Medalla de Honor a las Artes de la ciudad de Lepe, por el conjunto de su carrera y en 2001, con la Medalla de Oro de Andalucía. ■

## FICHA TÉCNICA

### Organizador

Consejería de Cultura

### Colaboración

Fundación El Monte

### Autor

Enrique Romero Santana

### Título de la Exposición

*Santana. Tránsito de la Luz*

### Comisario

Fernando Castro

### Diseño del Catálogo

Pascual Lucas

### Lugar

Sala de Exposiciones Santa Inés

### Fecha de Inauguración

25 de mayo de 2004

### Fecha de Clausura

30 de junio

### Obras

Óleos sobre lienzo



El tránsito de la luz pasa por mares en calma, tormentas, días grises y días soleados. Es el mar visto desde arriba, en alta mar, en la playa... Son pinturas con una atmósfera especial, una carga emocional que las hace ser más irreales de lo que son en realidad

#### Notas

1. CASTRO FLÓREZ, F.: "De la ciudad de nadie al mar maternal. Meditaciones sobre la pintura de Enrique Romero Santana". En AA.VV.: *Santana. Tránsito de la luz*, Catálogo de la Exposición, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Monte, 2003, p. 13.

# EXPOSICIÓN INSTALADA EN LA GALERÍA DE ENTRADA A MADINAT AL-ZAHRA

Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra



La instalación de esta pequeña exposición en el edificio de entrada a Madinat al-Zahra viene a subsanar una carencia en las actuaciones de difusión del conjunto arqueológico, que estaba demandando un instrumento de interpretación complementario de la señalización explicativa instalada en el interior del yacimiento.

## EL ESPACIO

La exposición ha quedado instalada en la galería de entrada al yacimiento, que es el único espacio disponible de la actual infraestructura de Madinat al-Zahra. Es un espacio alargado y poco profundo, accesible desde el exterior por una sola puerta y completamente abierto en el interior a una pequeña explanada ubicada por encima de los niveles más altos del yacimiento, que es el punto de inicio del itinerario de visita. La galería tiene en total 89 m<sup>2</sup> de superficie, lo cual, junto con su configuración y con el hecho de constituir el único acceso posible para el público, limita considerablemente sus posibilidades como espacio expositivo. Tan sólo son aprovechables para este fin el testero norte y el oriental, porque en el testero occidental se abre la puerta de acceso a las oficinas y el testero sur es una batería de grandes vanos carentes de cierre.

Aparte de la problemática que esta configuración plantea de cara a la conservación y seguridad de cualquier montaje expositivo, el espacio aparece dividido en dos mitades casi iguales por la puerta de ingreso desde el exterior y por la caseta de expedición de tickets ubicada a su lado.

La galería fue objeto en diciembre de 2002 de una pequeña reforma consistente en el saneamiento total de los paramentos, de cara a eliminar los problemas de humedad que presentaba. Para realizar esta obra hubo que desmontar la exposición instalada en este espacio desde finales de 1986.

## EL PRIMER MONTAJE EXPOSITIVO

En noviembre de 1986 quedó instalada en este espacio una pequeña exposición de piezas originales de Madinat al-Zahra, que pretendía mostrar la riqueza y variedad de su arquitectura y de su ajuar cerámico.

Se organizó en dos ámbitos separados por una caseta de obra, sustituida hoy por otra de madera y cristal, empleada como punto de información y expedición de tickets.

El ámbito oriental quedó ocupado por diferentes elementos arquitectónicos: cuatro capiteles y seis basas pertenecientes a distintos edificios, una vitrina con cuatro pequeñas columnas decorativas procedentes de la Mezquita, el sarcófago romano decorado en su frente principal con un relieve que representa la caza del jabalí de Kalidón por Meleagro (actualmente colocado en su

ubicación original en el Patio de los Pilares) y el montaje de una quicialera y una gorroneira con la simulación de una puerta.

El otro ámbito quedó ocupado por tres vitrinas que contenían más de 30 piezas de cerámica, seleccionadas para mostrar las diferentes técnicas de elaboración y decoración y su funcionalidad: cerámicas comunes sólo bizcochadas y con decoración pintada, vidriadas y decoradas con la técnica del verde y manganeso.

El montaje se completaba con información adicional.

**Se optó así, por una exposición integrada exclusivamente por textos e imágenes que sintetizara, en ese pequeño espacio disponible, la historia de Madinat al-Zahra, su significación y funcionalidad, su dimensión urbana, etc.**

## EL MONTAJE EXPOSITIVO ACTUAL

El montaje descrito, que se mantuvo, con ligeros cambios en las piezas y en la información complementaria, hasta la reforma de la galería, se había quedado obsoleto y poco adecuado a las necesidades y perspectivas que había ido adquiriendo la difusión de Madinat al-Zahra.

La creciente complejidad de la gestión de la zona arqueológica y, sobre todo, el indudable avance experimentado en el conocimiento de la ciudad califal, aconsejaba un tipo de exposición que constituyera un instrumento explicativo y/o interpretativo de esa realidad, ofreciendo al público una primera aproximación al conocimiento de Madinat al-Zahra antes de efectuar la visita al yacimiento. Con este planteamiento de partida, era obvio que la exposición de objetos originales no constituía la opción más idónea, porque ésta hubiera sido, en definitiva, una especie de *remake* del anterior montaje, limitado, por tanto, a mostrar aspectos muy concretos de la ciudad -sus elementos arquitectónicos y sus materiales muebles-, pero sin abordar una explicación global de la misma.

Se optó así, por una exposición integrada exclusivamente por textos e imágenes que sintetizara, en ese pequeño espacio disponible, la historia de Madinat al-Zahra, su significación y funcionalidad, su dimensión urbana, etc.

Los contenidos se han organizado en dos partes bien diferenciadas, adaptándolos así a las condiciones impuestas por el espacio, que sigue estando dividido en dos mitades por la caseta central.

En una primera parte se desglosan cuatro aspectos básicos en el conocimiento de la ciudad califal:

- Su **historia y significación** como capital del califato omeya andalusí.
- La **articulación territorial** que supuso su construcción,



Todo el montaje tiene un tratamiento adecuado, que lo hace muy resistente a las condiciones atmosféricas que inciden plenamente en un espacio que, por su carácter abierto, está prácticamente a la intemperie

destacando la creación de las infraestructuras necesarias para garantizar su funcionamiento autónomo y la red de asentamientos surgidos en la proximidad de la nueva urbe.

- El urbanismo de la **ciudad**.
- La organización básica del **palacio** en dos sectores espacio-funcionales: uno oficial, o público; y otro privado.

La otra parte se ha dedicado a la explicación de cuatro temas medulares para la comprensión de Madinat al-Zahra:

- El desarrollo de **la vida doméstica** de los habitantes del palacio, destacando las peculiaridades de los espacios privados y de los objetos vinculados a la cotidianidad.

- **La vida oficial** o pública, resaltando la funcionalidad de los grandes edificios de representación y la organización del ceremonial cortesano que tiene por centro la figura del califa.

- **La piel de los edificios**, en la que se muestran los sistemas de revestimiento de los paramentos.

- **El agua**, explicando los sistemas de abastecimiento y de saneamiento y los elementos, como las pilas, vinculados a ellos.

El montaje museográfico es obra de Juan Pablo Rodríguez Frade, arquitecto especializado en este tipo de instalaciones y autor también del actual montaje del Museo de la Alhambra, entre otros.

Los soportes de la información son paneles de madera montados sobre

una estructura metálica que queda oculta. Los textos e imágenes van impresos en vinilos adhesivos protegidos por vidrios, muy resistentes a los altos niveles de iluminación. Todo el montaje tiene, además, un tratamiento adecuado, que lo hace muy resistente a las condiciones atmosféricas que inciden plenamente en un espacio que, por su carácter abierto, está prácticamente a la intemperie.

El diseño, a base de tres grandes paneles corridos en cada ámbito, dispuestos con distinto ángulo, está concebido para organizar la información de forma clara:

El panel superior, en rojo, funciona como un friso que sólo contiene el título de cada una de las partes en que se estructura el discurso.

En el panel intermedio se concentran las imágenes, conformando un friso que tiene significado por sí mismo.

En el panel inferior se disponen los textos generales, que contextualizan las imágenes y explican brevemente cada uno de los temas.

La diferente orientación de los paneles está pensada para favorecer su contemplación y lectura, al mismo tiempo que esa organización en frisos continuos, cada uno con un contenido distinto, permite cierto grado de autonomía entre ellos. Los pies de las imágenes refuerzan este carácter, pues están redactados en la mayoría de los casos en forma de pequeño comentario que sirve para insistir sobre una idea o hacer hincapié en algún aspecto concreto no abordado en profundidad en el texto general.



El montaje se completa con un plano luminoso del sector excavado del palacio, donde están localizados todos sus edificios y espacios y señalizado el itinerario de visita. ■

## NUEVO MONTAJE EN LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA (SALAS XII, XIII Y XIV)

### Nota de redacción

**E**l Museo de Bellas Artes de Sevilla presenta un nuevo montaje de sus tres últimas salas, dedicadas a los siglos XIX y XX.

La nueva disposición ofrece una visión más rica del siglo XIX, pues aparece representado uno de los capítulos más importantes del arte de esa centuria: la pintura de historia. En este sentido, la obra de referencia es, sin duda, *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga*, de Eduardo Cano.

En cuanto a finales del XIX y principios del siglo XX, se ha realizado una selección exhaustiva que muestra las mejores obras de los artistas clave en el panorama sevillano del momento: José Villegas, García Ramos, Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarisas..., sin renunciar a piezas ya emblemáticas de la colección, como *Las cigarreras* o *La muerte del maestro*.



**Gustavo Bacarisas**  
(Gibraltar, 1873 - Sevilla, 1971)  
*Sevilla en fiestas*, (1915)  
Óleo sobre lienzo  
300 X 305 cm  
Museo de Bellas Artes de Sevilla  
Fotografía: Pedro Feria

**José Villegas Cordero**  
 (Sevilla, 1844 - Madrid, 1921)  
*La muerte del maestro*, (h. 1884)  
 Óleo sobre lienzo  
 330 x 505 cm  
 Museo de Bellas Artes de Sevilla  
 Fotografía: Pedro Feria

Hay ámbitos de nueva creación. La sala XIII muestra la obra de pintores españoles, no sevillanos, del pasado siglo: Zuloaga, Sorolla o Vázquez Díaz se revelan, de esta forma, como un marco de referencia, un contexto de máximo nivel. Sin embargo, la gran novedad es el espacio dedicado a obra sobre papel. Se trata de un lugar de reducidas dimensiones (anexo a la sala XIV), ideal para la exhibición de este tipo de formatos. La selección se ha producido tras el trabajo realizado por el equipo del museo en la exposición *Obra sobre papel. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, que sirvió para poner en valor la notable sección de dibujos existente en los fondos.

Al salir de estas salas, en la última galería del recorrido expositivo, se ha instalado una galería de retratos de personalidades vinculadas a la historia del arte local y a la institución. En este ámbito final, como conexión con las obras del siglo XVIII, se exhibe el *Retrato del canónigo D. José Duaso*, de Francisco de Goya.

Una remodelación, en definitiva, que culmina el discurso general del museo, centrado en la escuela local, que no renuncia a piezas clave, buscadas por los visitantes, y que mejora la presentación de autores capitales, como es el caso de Eduardo Cano. ■



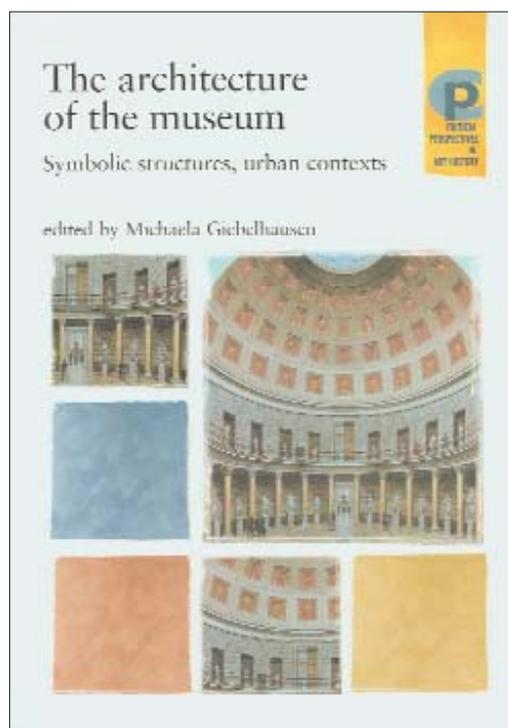
**Gonzalo Bilbao Martínez**  
 (Sevilla, 1860 - Madrid, 1938)  
*Las Cigarreras*, (1915)  
 Óleo sobre lienzo  
 305 x 402 cm  
 Museo de Bellas Artes de Sevilla  
 Fotografía: Pedro Feria

■ *THE ARCHITECTURE OF THE MUSEUM. Symbolic Structures, Urban Contexts,*

Manchester, Manchester University Press, 249 pp., con ilustraciones e índices.  
GIEBELHAUSEN, Michaela (ed.), 2003

Javier Gómez Martínez  
Universidad de Cantabria

Es éste un libro de museología escrito por historiadores (del arte, de la arquitectura, del urbanismo) y ajustado a un formato muy cultivado en los medios académicos anglosajones: la colección de estudios debidos a diferentes autores en torno a un tema común, definido por un investigador que oficia como editor. Este papel le corresponde, en este caso, a Michaela Giebelhausen, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Essex, y el tema elegido ha sido la relación del museo con la ciudad, en múltiples y complementarias acepciones.



Portada

La indiscutible actualidad del argumento viene dada por su evidente y evidenciada raíz postmoderna. De hecho, la lectura del título puede hacernos pensar casi automáticamente en *La ciudad postmoderna*, de Giandomenico Amendola (1997), cuya relación con su propia historia la lleva a convertirse en museo de sí misma. La introducción de la editora ratifica esa raíz, al recurrir a una extensa cita de Aldo Rossi (*La arquitectura de la ciudad*, 1982) para justificar el valor simbólico del museo en la ciudad contemporánea, recuperado por los arquitectos estrella del momento tras las décadas consagradas a la *white box*. La elección de la rotonda del Altes Museum de Berlín como imagen para la cubierta del libro se justifica por su carácter pionero en términos de simbolismo arquitectónico. Una portada tal rubrica la esencia postmoderna de las páginas contenidas en su interior, pues el museo berlinés figura preeminente entre los mitos de la mayoría, si no de todos, los arquitectos postmodernos; ya Stirling concibió la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart (1977) como un homenaje a Schinkel, según su amigo el crítico Colin Rowe.

El libro retrotrae la concepción simbólica del museo hasta un umbral en el que la cultura barroca apunta maneras de una suerte de pre-Ilustración; es el momento en el que se ubica la *Kunstkamera* mandada construir por el zar Pedro el Grande, en 1718, en la recién creada ciudad de San Petersburgo. Contenedor de objetos antropológicos provenientes de los cuatro

continentes, el nuevo edificio tenía el claro propósito de enraizar la nueva urbe en la historia de las capitales europeas y, paralelamente, subrayar la hegemonía del nuevo puerto sobre el Báltico. Son las cuestiones que analiza D. J. Meijers en el capítulo inicial.

A continuación, N. Sharp se enfrenta a la difícil tarea de interpretar las aspiraciones representativas de un proyecto de galería de arte contemporáneo para Dublín, presentado en 1904, así como las razones para su abandono en 1913. Con el restablecimiento de la dignidad nacional de Irlanda como telón de fondo, el mensaje conciliador transmitido por su estructura de puente sobre el río que atraviesa la ciudad no logró imponerse a la ambigüedad de su lenguaje neo-georgiano, que podía ser leído como exponente de una tradición arquitectónica independiente o como fase formativa de lo que se ha dado en llamar tradición anglo-irlandesa.

En el tercer capítulo, H. Lewi nos acerca el proceso de nacimiento y recreación del complejo museístico de Perth, en el Oeste de Australia. Fue configurado a partir de 1892 por un museo, una biblioteca y una galería de arte que se levantaron alrededor del antiguo presidio, en desuso a la sazón. La construcción de nuevas sedes para los tres organismos a lo largo de los últimos años setenta y ochenta, sin destruir los originales, permitió la inmediata valoración del “sitio” urbano resultante en términos de patrimonio histórico alusivo al “legado convicto” de la colonia.

Es éste un libro de museología escrito por historiadores (del arte, de la arquitectura, del urbanismo) y ajustado a un formato muy cultivado en los medios académicos anglosajones: la colección de estudios debidos a diferentes autores en torno a un tema común, definido por un investigador que oficia como editor

M. Giebelhausen, la editora, descifra la historia y la intrahistoria del Museumsufer de Frankfurt, una red formada por quince museos vertebrados a ambos lados del Main que sirvieron para recuperar, entre 1979 y 1990, las fachadas fluviales de la capital financiera alemana. El caso ha de tener especial importancia para nosotros, por haber constituido uno de los antecedentes más valorados en la génesis del Guggenheim de Bilbao como motor de regeneración de un entorno urbano de ribera, como puso de manifiesto J. Zulaika.

La elección de la rotonda del Altes Museum de Berlín como imagen para la cubierta del libro se justifica por su carácter pionero en términos de simbolismo arquitectónico

En quinto lugar y cerrando la primera parte del libro, Ch. Stephens se ocupa de la Tate St Ives, no desde el punto de vista de la descentralizadora transformación acometida por la institución londinense, sino desde el no menos interesante de la relación entre el museo y el lugar. Esta Tate de los noventa, concebida para recuperar un turismo de calidad perdido con la popularización de viajes y vacaciones, se asoma a la isla británica como lo hicieron medio siglo antes los pintores que forjaron la escuela local, de manera que el visitante puede comparar los paisajes pintados con los paisajes reales.

N. Pohl inaugura la segunda parte, que se refiere a ejemplos, realizados o no, en los que la carga teórica, idealista, fue preponderante. Analiza el papel de los museos en las utopías, como instituciones educativas y reformadoras pero también como instrumentos de gobierno y dominación, y contrapone las *eutopías* del siglo XVII (Bacon, Campanella) con las *euchronias* del siglo XIX (H. G. Wells, William

Morris), en las que el énfasis no corresponde a un lugar concreto sino al progreso histórico, que se realiza en el plano social.

V. M. Welter se centra en el experimento urbano de un intelectual multidisciplinar que parece estar siendo redescubierto y revalorado por la historiografía actual: el escocés Patrick Geddes. Su entusiasmo por las exposiciones universales, por la nueva geografía de E. Reclus y por otras muchas cosas, así como el convencimiento en que el mejor método de aprendizaje es el que va de lo particular a lo general, lo llevó, entre 1886 y 1904 aproximadamente, a intentar transformar la población antigua de Edimburgo en un *Museion*, en el sentido clásico del nombre.

A continuación, A. Vidler enlaza la aventura de Geddes con la no menos asombrosa y fascinante de Le Corbusier en el Mundaneum de la Sociedad de Naciones (Ginebra, 1928), con Paul Otlet como nexo entre ambos. Resulta particularmente revelador todo lo relativo al “corazón”



Vista aérea de Frankfurt, con indicación de los museos que componen el Museumsufer, a ambos lados del río Main. Es el conjunto estudiado por la propia M. Giebelhausen

**M. Giebelhausen, la editora, descifra la historia y la intrahistoria del Museumsufer de Frankfurt, una red formada por quince museos vertebrados a ambos lados del Main que sirvieron para recuperar, entre 1979 y 1990, las fachadas fluviales de la capital financiera alemana**

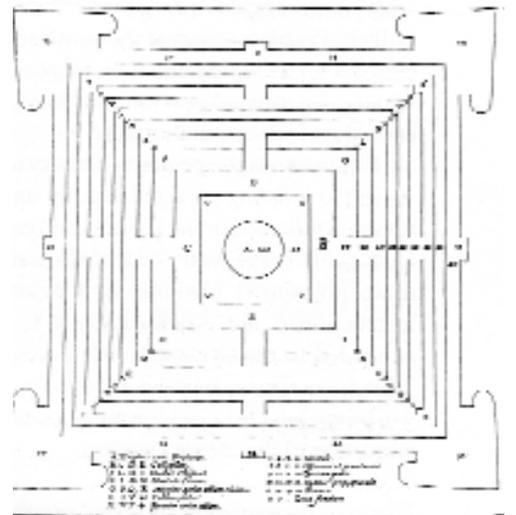
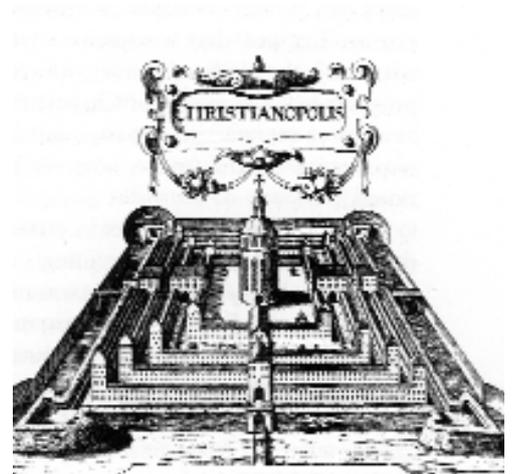
del Museo Mundial, el controvertido *sacrarium*, pues muestra la adhesión del portavoz del Movimiento Moderno a la consideración simbólica de la arquitectura.

La naturaleza de la relación de la vanguardia arquitectónica del siglo XX con la historia reaparece en el capítulo siguiente, dedicado a Brasilia. La capital de Brasil, creada a partir de 1956 *ex novo*, como ocurriera con San Petersburgo, se diferenció del antecedente ruso, a los efectos que tratamos, en que nunca ha tenido un museo nacional. Más allá de la carencia de un patrimonio arqueológico equivalente al de otros países iberoamericanos, la razón última sería, según V. Fraser, el convencimiento de Lúcio Costa de que su ciudad era el reflejo del grado de civilización contemporánea, autosuficiente por tanto como lo fueron en su momento Atenas y Roma.

En un territorio análogo al de los dos anteriores, el décimo y último

capítulo está dedicado a las múltiples metáforas que le caben a la Fundación Maeght en Saint-Paul de Vence (1958-1964), según el intuitivo criterio de J. Birksted. El edificio, los edificios de Luis Sert serían una actualización de conjuntos míticos para la cultura mediterránea como el palacio de Knossos y, sobre todo, la Acrópolis de Atenas, un lugar donde las artes y la arquitectura conviven al margen de los grandes museos, aunque la propia dinámica lo fuera a convertir en el museo de una fundación.

El conjunto de estudios enumerados constituye un todo homogéneo, en el que la coherencia argumental se impone sobre las diferentes autorías, alcanzando en la segunda parte una sobresaliente continuidad narrativa. Valioso en su contenido, lo es también en su género, ése que comentaba al principio de esta reseña y que iniciativas muy significadas van introduciendo en la bibliografía museológica española. ■



Vista aérea y plano de Christianopolis (Johann Valentin Andreae, 1619), una de las utopías urbanas analizadas por N.Pohl

## 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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Almería**  
Sede Administrativa  
Carretera de Ronda, 216.  
04071 - Almería  
Teléfono: 950 26 44 92 Fax: 950 24 57 92  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es)

**Conjunto Arqueológico Baelo Claudia**  
Ensenada de Bolonia, s/n.  
11380 - Tarifa (Cádiz)  
Teléfonos: 956 68 85 30  
Fax: 956 68 85 60  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es)

**Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra**  
Carretera de Palma del Río, Km. 8.  
14071 - Córdoba  
Teléfono: 957 32 91 30  
Fax: 957 33 05 90  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [madinatalzahra.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo Arqueológico y Etnológico de Granada**  
Carrera del Darro, 41-43.  
18010 - Granada  
Teléfonos: 958 22 56 03 - 958 22 56 40  
Fax: 958 22 80 14  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Bellas Artes de Granada**

Palacio de Carlos V.  
18009 - Granada  
Teléfono | Fax: 958 22 14 49  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo Casa de los Tiros**

C/ Pavaneras, 19.  
18009 - Granada  
Teléfono: 958 22 10 72 Fax: 958 22 35 95  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museocasadelostiros.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://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](http://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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museojaen.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museojaen.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir**

Castillo de la Yedra.  
23470 - Cazorra (Jaén)  
Teléfono | Fax: 953 71 00 39  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo Arqueológico de Linares - Monográfico de Cástulo**

General Echagüe, 2.  
23700 - Linares (Jaén)  
Teléfono | Fax: 953 69 24 63  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoartesycostumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museobellasartessevilla.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.caac.es)  
Correo: [prensa.caac@juntadeandalucia.es](mailto:prensa.caac@juntadeandalucia.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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [carmona.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [italica.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:italica.ccul@juntadeandalucia.es)





mus-A