



REVISTA DE
LOS MUSEOS
DE ANDALUCÍA
AÑO IV Nº 6
ABRIL 2006 PVP: 6 €

mus-A

EL MUSEO
Y LOS NIÑOS



mus-A 6 EL MUSEO Y LOS NIÑOS



36



43



63



84

mus-A 6

EDITORIAL 5

MEDITANDO EL MUSEO
RECUERDOS DE IBERIA 6
JUAN ESLAVA GALÁN

ENTREVISTA
ENTREVISTA A ROLAN
GROENENBOMM, COMISARIO
DE LA EXPOSICIÓN.
"STANLEY BROUWN CUENTA
SUS PASOS COMO HECHO
ARTÍSTICO" 8
MARTA CARRASCO

DOSSIER TEMÁTICO: EL MUSEO Y LOS NIÑOS

REFLEXIONES

LA HISTORIA INTERMINABLE: UNA VISIÓN CRÍTICA SOBRE LA GESTIÓN
DE AUDIENCIAS INFANTILES EN LOS MUSEOS 11
ELENA POL Y MIKEL ASENSIO

MOTIVOS DE LA VISITA Y ORIENTACIÓN DE LA OFERTA DE LOS MUSEOS 21
COLETTE DUFRESNE-TASSÉ

EDUCACIÓN EN EL MUSEO 26
JUAN LUIS RAVÉ PRIETO

MUSEOS DE LOS NIÑOS

LOS MUSEOS DE LOS NIÑOS. EL MUSEO ANIMA 32
MÓNICA ZAVALA

BROOKLYN CHILDREN'S MUSEUM. EL PRIMERO EN SU GÉNERO,
UN PROYECTO INNOVADOR PARA EL FUTURO 36
CAROL ENSEKI

ZOOM KINDERMUSEUM: UN MUSEO PARA JUGAR CON TODOS LOS SENTIDOS.
UN MUSEO PARA TODOS EN EL CENTRO DE VIENA 43
CLAUDIA HAAS

PROGRAMAS EDUCATIVOS

EL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN DEL MUSEO PICASSO MÁLAGA
Y LOS ESCOLARES. UN EJEMPLO DE LA VISITA INTERACTIVA DEL INSTITUTO
DE EDUCACIÓN SECUNDARIA, MIGUEL ROMERO ESTEO 51
MACARENA VENTOSA

DEJAD QUE LOS NIÑOS SE ACERQUEN AL MUSEO. LOS PROGRAMAS
DIDÁCTICOS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA:
UNA NOVEDAD CONSOLIDADA 58
JOSÉ ÁNGEL PALOMARES SAMPER

VERANOS EDUCATIVOS EN EL MUSEO NACIONAL
DE CIENCIAS NATURALES DE MADRID 63
M^a DOLORES RAMÍREZ MITTELBRUNN

"LA NOCHE DEL MUSEO". UNA INOLVIDABLE AVENTURA
EN EL MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES 68
PILAR LÓPEZ GARCÍA-GALLO

ACTIVIDADES PARA NIÑOS Y FAMILIAS EN EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO.
EL ÁREA DE EDUCACIÓN (2003-2005) 70
ESTER DE FRUTOS GONZÁLEZ

EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA Y SU COMPROMISO CON LA EDUCACIÓN 74
ANA MORENO Y RUFINO FERRERAS

Y EL TEATRO EN EL MUSEO, ¿QUÉ APORTA? PROGRAMA
DE ACTIVIDADES DEL TEATRO DE LA LUNA
EN EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA 79
EULALIA DOMINGO ÁLVARO

LOS NIÑOS, PÚBLICO PREFERENTE PARA LA CASA ENCENDIDA 84
JOSÉ GUIRAO CABRERA



MUSEOLÓGICA. MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

LA CASA-MUSEO DE ALFONSO ARIZA MORENO EN LA RAMBLA (CÓRDOBA): PROLÍFICA Y ABSTRACTA BONDAD 88
JOSÉ R. PEDRAZA SERRANO

MUSEOLÓGICA. COLECCIONISMO

LA PLAZA MAYOR DE ÉCIJA EN 1836: LA VISIÓN ROMÁNTICA DEL PINTOR ADRIEN DAUZATS 94
M^º DEL VALME MUÑOZ RUBIO Y GERARDO GARCÍA LEÓN

PERSONAJES

CARLOS CERDÁN Y LOS ORÍGENES DE LA SECCIÓN DE ARQUEOLOGÍA DEL MUSEO DE HUELVA 102
ENRIQUE CARLOS MARTÍN RODRÍGUEZ Y EDUARDO PRADOS PÉREZ

INTERVENCIONES

EL SALVAMENTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y BIBLIOGRÁFICO DURANTE LA GUERRA 109
GONZALO SANTONJA

SINGULARES

INTERROGANTES Y CURIOSIDADES EN TORNO AL DENOMINADO TRÍPTICO DEL GRAN CAPITÁN 112
RICARDO TENORIO VERA

PROYECTOS Y EXPOSICIONES

CÁDIZ Y TRAFALGAR. LA CIUDAD ILUSTRADA DE 1805. MUSEO DE CÁDIZ 116
FERNANDO AMORES CARREDANO

MARIO FUENTES: MEDIO SIGLO DE FOTOGRAFÍA ETNOGRÁFICA 122
ESTHER FERNÁNDEZ DE PAZ Y JUAN AGUDO TORRICO

JOSÉ DE RIBERA BAJO EL SIGNO DE CARAVAGGIO (1613-1633). EXPOSICIÓN EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA 126
IGNACIO HERMOSO

AFAL 1956/1963. EL GRUPO FOTOGRÁFICO 130
NOTA DE REDACCIÓN DEL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

ACTIVIDADES Y NOTICIAS

JUGUETES NUEVOS PARA EL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA. LA CONSEJERÍA DE CULTURA ADQUIERE UNA COLECCIÓN DE JUGUETES 132
MONTSERRAT BARRAGÁN

UNA NAVIDAD ESPECIAL 136
GUIOMAR ROMERO GARCÍA DE PAREDES

PORTAL DE MUSEOS Y CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y MONUMENTALES DE ANDALUCÍA 138
NOTA DE REDACCIÓN

AYUDAS A LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA, 2005 139
NOTA DE REDACCIÓN

LA ELECCIÓN DE UN PROYECTO: EL CONCURSO PÚBLICO DE IDEAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DE CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN CÓRDOBA 141
NOTA DE REDACCIÓN

INICIARTE. INICIATIVA DE APOYO A LA CREACIÓN Y LA DIFUSIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO 144
NOTA DE REDACCIÓN

PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA 146

DIRECTORIO 148



mus-A
REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA
PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL (CON EXCEPCIONES)
Nº 6
ABRIL 2006

EDITA
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
Dirección General de Museos

CONSEJO DE REDACCIÓN

PRESIDENCIA
Pablo Suárez Martín
Director General de Museos

SECRETARÍA
María Soledad Gil de los Reyes
Jefa del Servicio de Museos

COORDINACIÓN EDITORIAL
Carmina David-Jones
Francisco José Romero Romero
Victoria Usero Piernas

CONSEJO DE REDACCIÓN
Bosco Gallardo Quirós, Pedro Sánchez
Blanco, Dolores Baena Alcántara, Luz Pérez
Iriarte, Beatriz Sanjúan Ballano

FOTO PORTADA
Martín García

TRADUCCIONES
Morote Traducciones, s.l.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Manigua

IMPRESIÓN
Tecnographic

DISTRIBUCIÓN
Aturem-CEDEPA s.l.

ISSN: 1695-7229
Depósito Legal: SE-1694-2002
Distribución nacional e internacional: 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
Levís 17, 41004 Sevilla
musa.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

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.

FE DE ERRATAS **mus-A** 4

LAS TAREAS DE HÉRCULES:
PICASSO REGRESA A MÁLAGA
Alfredo Taján

Las imágenes del Museo Picasso Málaga que ilustran
las páginas 61, 62 y 65 aparecen sin citar la autoría.
Por lo tanto, en los pies de foto debería leerse:
Pablo F. Díaz-Fierros, fotógrafo

CON EL NÚMERO 6

de nuestra revista entramos en su cuarto año de vida. Como todos nuestros lectores saben, han sido los años de lanzamiento y del principio de la consolidación, de dificultades y de las primeras satisfacciones, de búsqueda de una voz propia y de definición de un modelo que ha encontrado eco entre los profesionales y el público.

Para abrir este cuarto año hemos decidido emprender una completa renovación del concepto visual de *mus-A*. Hemos contado con la colaboración de unos grandes profesionales que han reflexionado sobre nuestra imagen, sobre nuestros objetivos y contenidos y sobre las tendencias visuales actuales, dando como resultado un nuevo diseño para *mus-A*, de cuya concepción estamos satisfechos y orgullosos. Desde que el público se ha convertido en el principal referente del museo moderno se está produciendo la incorporación de nuevos colectivos de visitantes que obligan a estas instituciones a un proceso de permanente redefinición. Entre estos colectivos, quizás uno de los más deseados, uno de los objetivos prioritarios, es el de los niños, destinatarios principales de la acción cultural de muchos centros y eje conceptual de un número creciente de museos.

El museo y los niños es el tema principal de este número de *mus-A*, que se afronta a través del dossier más extenso realizado hasta la fecha. Como ha sucedido en anteriores ediciones de nuestra revista, éste es uno de los temas de mayor actualidad en el mundo de los museos y, visto su gran interés, así como los diferentes enfoques desde los que se podía abordar, hemos creído acertado sacrificar algunas de nuestras secciones habituales para ofrecer más espacio a *los niños*.

El dossier se abre con una brillante visión crítica de la gestión de audiencias infantiles, a cargo de Elena Pol y de Mikel Asensio, que es el primer artículo de la primera de las tres subsecciones en que se estructura el dossier: reflexiones, los museos de los niños y programas educativos en los museos; las tres principales vías de análisis de la relación entre los niños y el museo. A través del dossier se podrán descubrir nuevas instituciones y experiencias, como la del Museo Picasso de Málaga, así como conocer la evolución de otras pioneras, como el Brooklyn Children's Museum.

Con respecto a nuestras secciones habituales, invitamos a nuestros lectores a disfrutar de *los Recuerdos de Iberia*, de Juan Eslava Galán, la propuesta literaria de este número; la entrevista a Rolan Groenenbomm; las secciones de *Museos y Centros de Arte*, *Coleccionismo*, *Personajes*, *Intervenciones y Singulares*; y, como ya es norma, las numerosas reseñas de exposiciones, proyectos, actividades y noticias, entre las que destaca la presentación de Iniciarte, la *Iniciativa de apoyo a la creación y la difusión del arte contemporáneo*.

Como siempre, finalizamos agradeciendo la fidelidad y el cariño de nuestros lectores. Y, por supuesto, dando las gracias, una vez más, a todos nuestros colaboradores, que generosamente participan en la construcción de *mus-A*.

RECUERDOS DE IBERIA

JUAN ESLAVA GALÁN Escritor

ALGUNAS VECES ME HAN PREGUNTADO por qué un novelista se interesa tanto por la arqueología. Entonces se asombran cuando les digo que mi tesis doctoral versó sobre un tema arqueológico, los castillos bajomedievales del reino de Jaén. En mis novelas hay mucha arqueología y mucha reconstrucción de los tiempos antiguos, del mismo modo que en la arqueología hay mucha novela, en el más noble sentido de la expresión. Al fin y al cabo el arqueólogo reconstruye, como hace el novelista, un pasado probable a partir de sólo vestigios materiales y de esas conjeturas nace una interpretación del pasado siempre provisional y aproximativa puesto que nuevos hallazgos arqueológicos pueden modificarla. Mis primeros pasos en la arqueología los di de la mano del Museo de Jaén siendo yo un mozalbate, cuando el museo todavía estaba instalado provisionalmente en los bajos del Palacio de la Diputación. Cada tarde, cuando salía de mis clases de Bachillerato, me dejaba caer por el museo en busca de trabajo voluntario, simplemente por el placer de estar en contacto con las venerables piezas. En julio de 1967, el nuevo director del Museo Arqueológico de Jaén, don Juan González Navarrete, organizó una campaña arqueológica para excavar una villa romana recientemente descubierta cerca de la aldea de Hornos de Peal, a pocos kilómetros de Peal de Becerro. Es aquélla una de las zonas arqueológicas más ricas de la provincia. Media docena de estudiantes asistimos a la excavación. El equipo se puso manos a la obra después de pernoctar, como penados, en el calabozo municipal de Peal, amablemente cedido por el señor alcalde para suplir la falta de tiendas de campaña

que, por un disculpable fallo de organización, no se habían recibido.

Tras las pesadas tareas de limpieza y remoción de tierras de labor, los niveles arqueológicamente significativos sólo ofrecieron testimonio de una pequeña villa que, a juzgar por las escasas monedas halladas en el rincón de uno de sus aposentos, y por la gruesa capa de cenizas que atestiguaba un devastador incendio, habría sido saqueada y destruida hacia la mitad del siglo IV.

La excavación constituyó, por lo tanto, un fracaso o al menos eso nos pareció a los entusiastas arqueólogos aficionados que esperábamos encontrar una nueva Troya. Como compensación, las complementarias tareas de prospección y reconocimiento de la zona dieron excelentes resultados. A unos kilómetros de distancia examinamos un gran socavón, único vestigio de una cámara sepulcral semejante a la de Toya que hacía unos veinte años había sido descubierta y destruida por el propietario de la finca para aprovechar los sillares. Además alcanzamos noticias de otra cámara sepulcral semejante que había corrido la misma azarosa suerte a principios de siglo en una parcela vecina. Espoleados por tan estimulantes resultados proseguimos las pesquisas dentro del pueblo de Hornos de Peal. A la puerta de muchas casas había grandes sillares que servían de poyo a los aldeanos cuando se sentaban a tomar el fresco por las noches, con el sudoroso botijo a la vera. Algunas de estas piedras presentaban la característica ranura para la grapa de plomo que las unía a la piedra vecina, lo que es indicio inequívoco de un uso arquitectónico. Conseguimos examinar la cara oculta de algunas

Ventana geminada procedente de Hornos, Peal de Becerro, siglos VI-VII. Museo de Jaén.



piedras y con gran sorpresa descubrimos que escondía el bello labrado de un fragmento de friso. Aquellos sillares procedían de un edificio de gran lustre y riqueza. Pero los propietarios de las piezas no quisieron desprenderse de ellas. Más suerte hubo en el rescate de un cancel visigodo en forma de yugo, con prolongación para parteluz, que hoy figura en una de las salas del Museo de Jaén. Esta pieza había sido descubierta y publicada veinte años atrás por Concepción Fernández Chicarro, entonces directora del Museo de Sevilla. Con el dibujo de la citada arqueóloga, tres botellas de vino de Valdepeñas, mucha conversación y un poco de paciencia conseguimos que el propietario de la pieza accediera a mostrárnosla e incluso, en un rasgo de generosidad más que encomiable, la donara al museo sin mirar por su seguridad personal ni atender a que el espontáneo gesto le iba a acarrear problemas con la tarasca de su señora. Estaba la pieza empotrada en el brocal de un pozo, dentro de una corraliza a las afueras del pueblo. En el entusiasmo etílico-arqueológico del evento, el labriego insistió en mostrarme el lugar donde su padre o su abuelo habían hallado ciertas monedas de Carlos III. Nos encaminamos a un pago cercano donde el arroyo de Toya serpenteaba, escueto de aguas, en el fondo de un barranco escalonado por bancales agrícolas. Lo que me llamó la atención fue la insólita existencia de un acueducto que, por las trazas, prometía ser romano. Era una modesta construcción que presentaba tres ojos en su primer nivel y cuatro en el superior.

CADA TARDE, CUANDO SALÍA DE MIS CLASES DE BACHILLERATO, ME DEJABA CAER POR EL MUSEO EN BUSCA DE TRABAJO VOLUNTARIO, SIMPLEMENTE POR EL PLACER DE ESTAR EN CONTACTO CON LAS VENERABLES PIEZAS.

EN MIS NOVELAS HAY MUCHA ARQUEOLOGÍA Y MUCHA RECONSTRUCCIÓN DE LOS TIEMPOS ANTIGUOS, DEL MISMO MODO QUE EN LA ARQUEOLOGÍA HAY MUCHA NOVELA, EN EL MÁS NOBLE SENTIDO DE LA EXPRESIÓN.

—Y eso de ahí ¿cómo se llama?

—Esa es la alcantarilla nueva, que sirve para llevar el agua por encima del barranco, porque, sabe usted, por arriba va un canalillo de agua, como una acequia. Esa es una obra de los antiguos, de antes de mi abuelo. Por ahí arriba, cosa de cien metros o así, había otra alcantarilla igual, pero más grande, que esa ya no la he visto yo, pero mi abuelo que la conoció me habló de ella. Era más grande que esta.

—¿Y qué se hizo de ella?

—Esa la tiraron para aprovechar la piedra, porque el canalillo que iba por encima no servía.

—Estupendo.

Comuniqué mi hallazgo a González Navarrete y lo acompañé a la alcantarilla nueva. Se trataba, en efecto, de un acueducto romano fechable, como la villa que estábamos excavando, en una época tardía del Imperio Romano, cuando ya las técnicas de construcción van olvidándose. Ello se manifestaba especialmente en el hecho de que una pilastra de la hilera superior estribaba sobre uno de los arcos inferiores y no sobre la correspondiente pilastra. El acueducto de Hornos de Peal sirvió de ilustración para la felicitación navideña del Museo de Jaén de aquel año. Después es posible que cayera en olvido.

Que yo sepa no se ha estudiado ni publicado todavía. Hace un par de años aproveché un viaje a la cámara sepulcral de Toya y me acerqué a visitarlo. Allí sigue impertérrito, desafiando al tiempo y llevando sobre sí la tarea del canalillo de agua que riega los bancales vecinos. Esperemos que tenga más suerte que su desaparecido hermano mayor y que nadie lo trepe para aprovechar sus mampuestos.

ENTREVISTA A ROLAN GROENENBOMM, COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN

STANLEY BROUWEN

CUENTA SUS PASOS COMO HECHO ARTÍSTICO

MARTA CARRASCO Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

EL CENTRO ANDALUZ DE ARTE contemporáneo presentó, desde el pasado quince de diciembre y hasta el tres de marzo, una exposición del artista conceptual Stanley Brouwn. La muestra era una retrospectiva de la obra de este creador que pertenece a la misma generación que Daniel Buren o Michael Asher. En ella se desarrolla su obra, basada en la acción del movimiento y en la medida de distancias. El artista holandés Stanley Brouwn no permite que le fotografíen y tampoco deja que se graben imágenes de sus obras o se difundan a través de Internet. La única manera de conocer su trabajo es acercarse al museo que exhiba alguna de sus muestras. La exposición que se presentó en el CAAC, y por primera vez en Andalucía, está producida por el Van Abbemuseum de Eindhoven y su comisario es Rolan Groenenbomm, quien trabaja con Stanley Brouwn desde hace quince años.

“Stanley Brouwn es un artista conceptual. Desde hace cuarenta y cinco años decidió trabajar con las medidas, con algo muy cotidiano y que toda la gente conoce. Brouwn contrasta esas medidas que usamos hoy día con medidas antiguas, como el “pie de Castilla”, —que era la medida usada en Andalucía antes del sistema métrico decimal— porque quiere que esas medidas se puedan utilizar de nuevo en la vida diaria, en la relación con lo que se expone y el mundo real. También en sus trabajos utiliza sus propias medidas, como el pie, el codo y el paso, que no siempre es el mismo”. En la exposición del CAAC, Brouwn no se limitó a exponer su obra. “Para él todo lo que se exhibe es una obra en sí. No piensa en dibujo, en escultura ni en pintura, piensa en su obra como un material, un objeto para ser visto, y por ello ha diseñado las vitrinas de la exposición, las banderolas, la misma invitación. Todo debe ser una obra de Brouwn”.

Según Groenenbomm, “lo importante para este artista es que la gente vea su obra como un material para trabajar, para reflexionar entre lo que está contemplando y su realidad. Los textos que se ofrecen son pistas para que se pueda experimentar sobre la propia obra por parte del espectador, de esta forma, el público pasa a ser protagonista de la obra”. Una de las características más especiales de este artista es su invisibilidad. Además de no permitir que su obra se fotografíe, tampoco facilita fotos personales o currículum vitae. “Stanley Brouwn es una persona, pero también puede ser otro cualquiera. Quiere que la gente conecte con su obra, no con él, porque el texto, el material y el visitante son quienes conforman su obra. A mí este aspecto de invisibilidad me gusta, porque de esta forma no tienes que justificar el objeto del arte”. Para el comisario de esta muestra, la obra real de Brouwn es conceptual, “y para su realización ni siquiera utiliza materiales

EL ARTISTA HOLANÉS STANLEY BROUWEN NO PERMITE QUE LE FOTOGRAFÍEN Y TAMPOCO DEJA QUE SE GRABEN IMÁGENES DE SUS OBRAS O SE DIFUNDAN A TRAVÉS DE INTERNET. LA ÚNICA MANERA DE CONOCER SU TRABAJO ES ACERCARSE AL MUSEO QUE EXHIBA ALGUNA DE SUS MUESTRAS.



Antonio vendiendo cuatro pies de Castilla de cordel verde.
Foto: Manuel Montilla.

Pie de Castilla, cordel y cadena.
Foto: Manuel Montilla.



caros. Construye sus vitrinas con las medidas obtenidas de su propio cuerpo. Esta simplificación de la obra la hace mucho más exportable y facilita poder trabajar en un máximo de países y lugares diferentes, porque al final se convierte en una acción cotidiana. Todos, de una forma u otra, usamos las medidas de forma constante; lo que hace Brouwn es ponerlo de manifiesto y hacer que reflexiones sobre ello". Durante el proyecto realizado en Sevilla, Brouwn ha llevado a cabo una experiencia singular a través de un clásico comercio familiar de la ciudad, una conocida ferretería. "Brouwn se dirigió al propietario para solicitarle si los materiales que se venden actualmente por metro, podrían venderse por el "pie de Castilla" (27,86 centímetros), el sistema de medidas que había en Andalucía anterior al metro. El propietario de la ferretería aceptó la idea y recordó a Brouwn que su abuelo medía en pie de Castilla y que

su padre utilizaba, además, otras medidas como libras o fanegas. Ahora, uno puede ir a esa ferretería y adquirir un pie de Castilla de cordel o de cadena... y así tiene, de alguna forma, una obra de Brouwn. En Sevilla, la exposición se ha hecho en esa medida, en Barcelona se eligió otra y en Eindhoven una diferente. En cada ciudad, la que tradicionalmente hubiera existido". Para Brouwn, el lugar de exposición de la muestra en Andalucía, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, ha tenido, según el comisario de la misma, un significado especial. "El hecho de que el CAAC esté situado en un edificio histórico como la Cartuja de Santa María de las Cuevas es elocuente, porque estos lugares se han construido en siglos pasados, en los que se utilizaba otro tipo de medidas, y son estos mismos volúmenes del edificio los que están poniendo de manifiesto una respuesta histórica y actual a su obra".

"Caminar es crear", según el vocabulario artístico de Brouwn, quien desde los años setenta cuenta cada paso que da en la vida, "él va a una ciudad, un museo, un lugar y no es un artista que pasee para contar sino que cuenta sus pasos como hecho artístico". Rolan Groenenboom califica como "especial" la situación de Brouwn en el mundo del arte. "Su creación está absolutamente abierta a las interpretaciones y a diferentes lecturas. No es una cuestión de estética, sino de que, a través de las medidas, se pueda entender y hablar sobre las relaciones de las personas, incluso desde el punto de vista político e histórico".

El creador no permite la difusión en imágenes de sus piezas. Su objetivo es que el material, el espacio y el público conformen la propia obra.

DURANTE EL PROYECTO REALIZADO EN SEVILLA, BROUWN HA LLEVADO A CABO UNA EXPERIENCIA SINGULAR A TRAVÉS DE UN CLÁSICO COMERCIO FAMILIAR DE LA CIUDAD, UNA CONOCIDA FERRETERÍA.



Fachada de la ferretería
San Pablo de Sevilla.
Foto: Manuel Montilla.



LA HISTORIA INTERMINABLE: UNA VISIÓN CRÍTICA SOBRE LA GESTIÓN DE AUDIENCIAS INFANTILES EN LOS MUSEOS

ELENA POL Y MIKEL ASENSIO

El cinismo es un arma cargada de pasado ⁽¹⁾.

EL PÚBLICO INFANTIL SUPONE UNO DE LOS

segmentos más importantes de las audiencias reales en la mayor parte de los museos de nuestro país. Sin embargo, la oferta actual y los servicios que ofrecen esos mismos museos a sus visitantes más bajitos es a menudo marginal, cuando no prácticamente inexistente. Cuando los museos se plantean la gestión del centro, la captación de recursos, la programación de exposiciones temporales, la disposición de los espacios expositivos o tantos otros aspectos de la gestión museística global, la reflexión sobre los tiernos infantes pocas veces va más allá de considerarlos un problema de orden público.

La oferta real de los museos a estos segmentos de público, en caso de existir, es clásica y tradicional. En nuestro entorno, es difícil encontrar un museo que tenga una oferta moderna; la mayoría de los programas giran en torno a visitas guiadas, talleres y fichas didácticas.

Todos estos tipos de formatos se vienen utilizando en museos desde hace al menos 50 años. Un hecho más. No conocemos ningún museo por estos lares que mantenga una política continuada interna o externa de evaluación o control de calidad de la oferta de estos programas infantiles (por si alguien se quiere consolar, tampoco del resto de programas, y en contadísimas ocasiones de otros aspectos de la gestión museística), siendo los referentes y los patrones de calidad totalmente groseros, como el número de participantes, o meras opiniones más o menos interesadas.

Por si este panorama les parece poco inquietante, la formación de los profesionales que trabajan en los departamentos donde se gestionan este tipo de audiencias suele ser muy poco especializada en cuanto a la formación inicial y con frecuencia errática en cuanto a la formación permanente. Algo a lo que la última tendencia de externalización de servicios no está contribuyendo a mejorar.



EL PÚBLICO INFANTIL SUPONE UNO DE LOS SEGMENTOS MÁS IMPORTANTES DE LAS AUDIENCIAS REALES EN LA MAYOR PARTE DE LOS MUSEOS DE NUESTRO PAÍS. SIN EMBARGO, LA OFERTA ACTUAL Y LOS SERVICIOS QUE OFRECEN ESOS MISMOS MUSEOS A SUS VISITANTES MÁS BAJITOS ES A MENUDO MARGINAL, CUANDO NO PRÁCTICAMENTE INEXISTENTE.

Más de uno puede pensar que este punto de partida en vez de una foto es más un daguerrotipo pasado de ácidos. Es posible. En los más de 20 años que llevamos dedicados a la educación en museos y patrimonio, hemos podido observar un cambio profundo, especialmente en las formas y en las poses. Hoy en día casi nadie se atreve a decir aquello de "vienen manadas de niños, que deberían ver los cuadros mediante proyección de diapositivas .../... se han invertido los términos: cuando se habla de un museo abierto debe entenderse abierto a la investigación" (Díaz Padrón, conservador jefe del Museo del Prado). Los públicos infantiles no son solamente políticamente correctos sino que se sospecha que pueden llegar a ser económicamente deseables, tanto en sus vertientes escolares más clásicas, como en las vertientes más modernas de programas de familias o de turismo educativo.

Sin embargo, hay varios "peros" importantes a este aparente desarrollo. El primero es la persistencia de una mentalidad en la que los niños son vistos como un problema para la seguridad y la conservación de las colecciones, tanto como para la imagen y la tranquilidad de las salas. Es de esperar que las nuevas generaciones de conservadores ayuden a cambiar esta mentalidad aunque vistas en general las nuevas generaciones, y más las de los conservadores, a algunos nos entre la duda cabal sobre la posibilidad de algún cambio. La persistencia de estas mentalidades tradicionalistas se manifiesta igualmente en las discusiones por la consecución de espacios en los que se puedan desarrollar programas. La inadecuación de los espacios para hacer algo más que una visita contemplativa es una lacra que dificulta el cambio real en los planteamientos museísticos. El excesivo peso, aún hoy, del espacio expositivo y de los espacios de administración y de colecciones, frente a los espacios de servicios sigue siendo uno de los problemas más graves a la hora de hacer una oferta moderna. En todos los departamentos de educación estamos acostumbrados a la habilitación de carpas en los patios y jardines, a la utilización de los espacios de acogida o cualquier hueco en las escaleras. La sorpresa para bien es cuando las carpas están llenas. No olvidemos que los estudios de público nos enseñan hace ya muchos años que, en el manejo de las expectativas de visita, cuentan tanto los servicios como las colecciones.

Quedan aún un par de "losas" más para que los niños puedan considerar los museos un territorio amable. El primero es la inadecuación de los mensajes expositivos. Es realmente difícil encontrar un contenido que a los niños no les fascine (desde las orcas a los diamantes, de las estrellas a la planta del cacahuete, desde las momias a los fetiches, desde las armas y batallas a los detalles de corte, desde los misterios de la perspectiva a los de los colores). Por si la curiosidad infinita fuera poco, es difícil encontrar alguien más interesado por el coleccionismo que un niño, que es capaz de llevar en el bolsillo 32 piedras y contarte de cada una, y a su manera, una historia para cada forma y color, para cada procedencia y para cada "uso y función". ¿Cómo es posible entonces que casi siempre nos confiesen en nuestros estudios que los museos son aburridos? Sin duda, la insistencia en lógicas taxonómicas del siglo XIX no ayuda mucho. Los museos tienen por delante el reto crucial de desarrollar narrativas que, a la vez que ponen en valor la cultura material, transmitan a los visitantes unos conocimientos y unos valores que les sean atractivos.

La última limitación que vamos a comentar es una autocrítica que, todos los que nos dedicamos a la educación en los museos, deberíamos asumir. La oferta de programas es aún no solamente escasa (lo cual puede tener terapéuticamente la ventaja de trasladar la responsabilidad a la dirección o a los otros departamentos), sino que además suele ser antigua, plana y monótona, a más de no controlar su calidad. Para muestra un botón. Recientemente, un alumno nos confesaba tras una visita que la exposición "les había gustado" sobre todo por los instrumentos y los mapas, pero que nos les habían dejado ir solos y que el guía les repetía lo mismo que ponía en los paneles y que cuando le hicieron preguntas no sabía responder. Este comentario nos llamó aún más la atención porque provenía de un museo que se caracteriza aparentemente por una oferta educativa bastante cuidada, con medios y con personal concienciado y comprometido.



Manipulativo "garra de león" (uñas retráctiles) Exposición *Mammals* Museo de Historia Natural de la Smithsonian Institution (Washington D.C.).

LOS MUSEOS TIENEN POR DELANTE EL RETO CRUCIAL DE DESARROLLAR NARRATIVAS QUE, A LA VEZ QUE PONEN EN VALOR LA CULTURA MATERIAL, TRANSMITAN A LOS VISITANTES UNOS CONOCIMIENTOS Y UNOS VALORES QUE LES SEAN ATRACTIVOS.

Como puede verse, éstos son algunos de los muchos esfuerzos que aún habría que realizar para que los museos y el patrimonio sean ese espacio agradable y atractivo que debería ser para los niños (y para los adultos, y para los mayores). Una labor en la que todos tenemos un papel, como hemos indicado: los profesionales y los responsables políticos e institucionales, los mediadores y agentes sociales, y también los padres y los profesores que no siempre muestran las actitudes y los esfuerzos adecuados. Bien, está claro que éste es el mensaje correcto que recogen las directivas europeas sobre el patrimonio. Sin embargo, alguien descentrado podría preguntar: ¿pero merece la pena, realmente los niños merecen ese esfuerzo, lo disfrutan, se enteran de algo?

LA VIDA A RAS DEL POLVO Y LAS MIRADAS ALTAS... (2)

Si hay algo que nos ha enseñado la psicología evolutiva durante casi 100 años es que un niño no es como un adulto con las habilidades menos desarrolladas. Un niño es algo muy distinto, con su coherencia interna, con sus características y sus necesidades, con su estructura y su organicidad propias. Una de las concepciones más extendidas sobre la infancia es que los adultos pensemos que los niños no tienen opinión sobre las cosas o los sucesos, o que las que tienen son simples y superficiales. También está muy extendido que los niños son fáciles de engañar, más cuanto más pequeños, o al menos de distraer ("con la leche templada y en cada canción"). Pero, ¿a qué edad es capaz un niño de darse cuenta de lo que le gusta y de lo que no? Pues muy pronto, más pronto de lo que imaginamos. La valoración estética y emocional es muy temprana. Los niños saben perfectamente lo que les gusta y lo que no y por qué. Recientemente, un evaluador preguntó a una niña de apenas tres años, cuál era el montaje que más le había gustado de toda una exposición. La niña contestó sin vacilar, "la mano del león" (un manipulativo que mostraba el funcionamiento de las uñas retráctiles de los felinos, delante de un hermoso diorama de dos leonas de la sabana cazando un búfalo). A sus tres años, la niña no sólo era capaz de responder, era también capaz de darse cuenta de que se daba cuenta, de entender la situación de valoración, además de saber analizar, por ejemplo, en qué aspectos le había gustado más o menos esta exposición que la de dinosaurios, vista una semana antes en otro museo de Historia Natural (*Mammals* es una exposición de la Smithsonian Institution en Washington y *Dinosaurs* es del Museum of Natural History de Nueva York). En la evaluación de un programa de educación en el escenario de las ciudades históricas financiado por la Fundación "la Caixa", niños de apenas trece y catorce años eran una fuente inagotable de propuestas: "Lo que necesita esta ciudad (Cuenca) son museos, pero no museos aburridos sino divertidos, un museo para los "pasos" de Semana Santa y un planetario, con telescopios para mirar, y que tengan cafetería y cine". Uno de los responsables municipales de una de las ciudades donde se aplicó el programa reconocía rubori-alborozado que los niños habían manejado en sus propuestas el mismo nivel de documentación, análisis y opiniones que los que ellos habían utilizado para las propuestas del plan de urbanismo (sin micrófonos reconocía incluso que algunas de las soluciones iban algo más allá que las propuestas por el grupo de expertos, siempre autocensurados por las restricciones de lo política y económicamente correcto y viable).

La evaluación de los programas suele ser un buen caudal de pruebas de cómo los miembros menores de las familias, o los alumnos de un grupo escolar, tienen ideas muy claras sobre la eficacia y la atraktividad o atrapabilidad de las propuestas de los programas públicos o educativos.

Como ya adelantamos, los estudios de público en nuestro país son recientes y escasos, aún más con público infantil, lo cual es una constante también allende nuestras fronteras. Muy pocas instituciones mantienen este tipo de estudios en el tiempo de manera que puedan tener una estimación real de la evolución de sus audiencias en base a los cambios en las políticas museísticas desarrolladas. Por tanto, el conocimiento que tenemos de los perfiles de público infantil, de sus niveles de conocimientos, motivaciones, opiniones, actitudes, lo que les atrae o detestan, es más fruto de nuestra mejor

intencionada fantasía que de resultados reales. En general se tienen datos muy globales de las visitas escolares y una estimación muy burda del resto de audiencias infantiles, excepción hecha de programas puntuales de los que sí se tiene documentación (aunque raramente también evaluaciones).

Otro problema importante del conocimiento real de las opiniones de los niños es que su participación en las instituciones culturales suele estar cortocircuitada por mediadores, padres, maestros, animadores, dinamizadores, etc.

No obstante, el hecho de que los niños constituyan el grupo más numeroso de visitantes en todos los museos del mundo, debería hacernos reflexionar sobre la importancia de estudiarlos con más detalle. Sabemos además que esta tendencia no tiene visos de cambiar sino de ir a más; las familias, y las sociedades avanzadas en nuestro entorno cultural, cada vez invierten más en atención a la infancia y en más recursos, tanto humanos como materiales, lo cual redundará en una oferta cada vez mayor y de más entidad para este tipo de públicos, a nivel de programas públicos y educativos o a nivel de ofertas en *merchandising*, restauración u otro tipo de servicios.

En el caso de la infancia hay que tener en cuenta que tanto en el análisis de estas necesidades, como en el resto de los análisis de las necesidades de audiencias, hay que hacer un análisis también funcional y no solamente estructural (ver Asensio & Pol, 2003). Por ejemplo, las expectativas, demandas o necesidades del público infantil son diferentes en el plano escolar que en el familiar, aunque en ambos casos estemos hablando de visitantes de la misma edad.

PULSIONES ARISTOTÉLICAS “PARA QUIEN LES QUIERE Y PARA QUIEN NO LES QUIERE” (3)

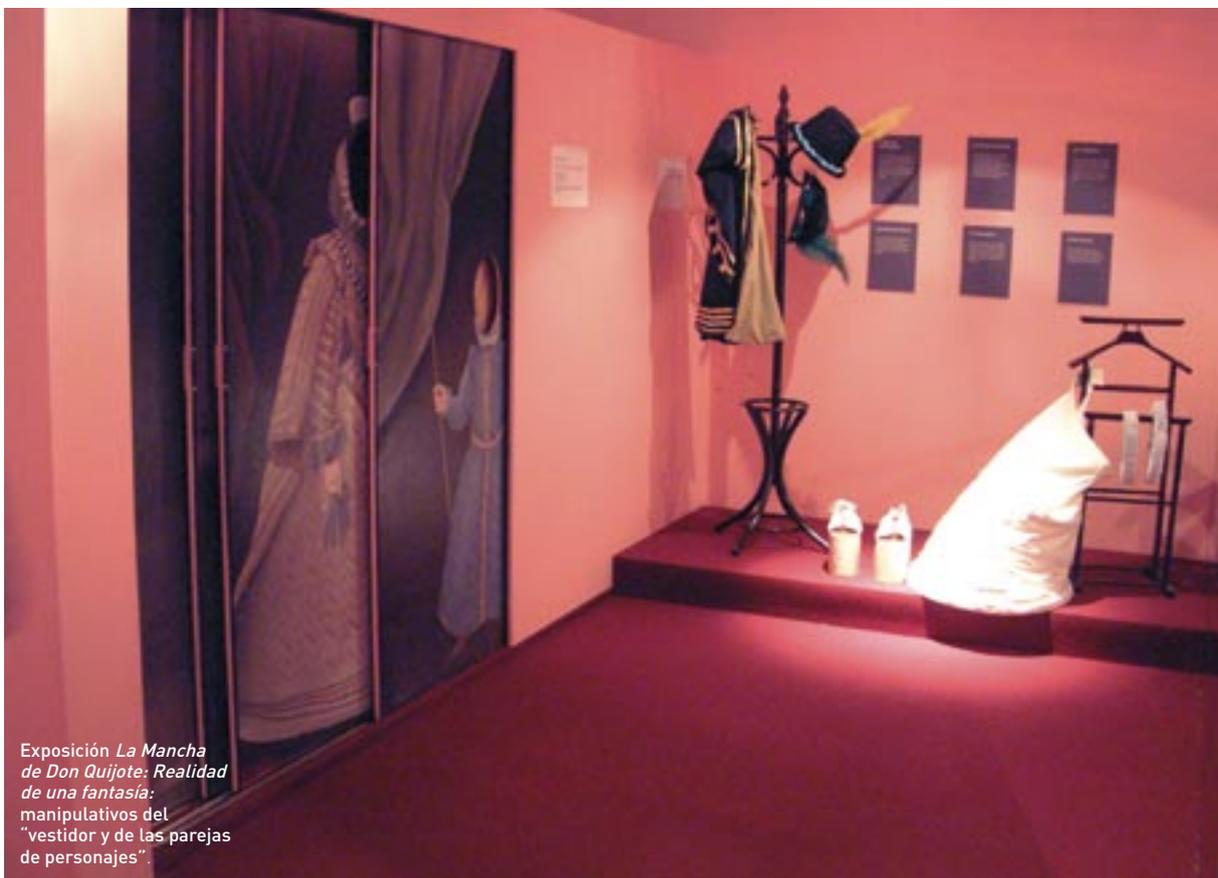
Cuando les hemos pedido su opinión a los visitantes más pequeños nos hemos encontrado con verdaderos seguidores de la Academia. Los niños (como una mayoría de los adultos) han mostrado sistemáticamente su fascinación por los contenidos y las colecciones. La idea de que los niños sólo quieren algo divertido y que no les interesan los contenidos, los objetos o las obras de las colecciones es simplemente falsa, es una construcción fatua más de los supuestos expertos que pretenden reducir los contenidos científicos a un conjunto de saberes encriptados que garanticen la exclusividad y el elitismo de su accesibilidad para su propio deleite y disfrute.

En una evaluación realizada recientemente sobre miles de niños de la Comunidad de Madrid a propósito de los museos y exposiciones de ciencias, encontramos que el primer argumento de elección era, para los niños, los contenidos y los tipos de colecciones que se recogían en el museo o en la exposición. No el tipo de programa, no las actividades de taller (muchas veces denostadas por simplistas), sino las informaciones que habían comprendido, los objetos que habían visto y entendido en su contexto o las colecciones de especímenes que les habían fascinado.

Curiosamente, nuestra sorpresa fue mayúscula, porque no es así en sus propios profesores. En contra de lo que todo el mundo piensa, los profesores no eligen las actividades en función de los contenidos o de su adecuación a los currícula, sino (pásmense) de las facilidades de servicios que les ofrece la institución, como la existencia de guías que se hagan cargo de los escolares, aparcamientos para los autobuses, cafeterías y comedores, horarios, cercanía al centro o a las conexiones, etc.

Los niños, sin embargo, son profundamente respetuosos con los contenidos, son capaces de recordar largos años después lo que aprendieron en un museo, si es que realmente la oferta ha producido una huella significativa en su conocimiento. El problema expresamente expuesto por muchos de ellos (igual también que muchos adultos) es que muchos museos y exposiciones les hacen sentirse “como idiotas, como ignorantes”, porque en general los mensajes expositivos están compuestos de manera erudita y cognitivamente poco accesible.

EL HECHO DE QUE LOS NIÑOS
CONSTITUYAN EL GRUPO MÁS
NUMEROSO DE VISITANTES EN
TODOS LOS MUSEOS DEL MUNDO,
DEBERÍA HACERNOS REFLEXIONAR
SOBRE LA IMPORTANCIA DE
ESTUDIARLOS CON MÁS DETALLE.



Exposición *La Mancha de Don Quijote: Realidad de una fantasía*: manipulativos del "vestidor y de las parejas de personajes".



Exposición *La Mancha de Don Quijote: Realidad de una fantasía*: área de interpretación con el espacio para expresar "su opinión" al fondo.

EL TEST DEL QUIJOTE: "PORQUE ES TAN CLARA, QUE NO HAY COSA QUE DIFICULTAR EN ELLA, LOS NIÑOS LA MANOSEAN" (FOLIO 12R, CAP. III, 1ª PARTE)

La mirada que no cesa de conmemoraciones quijotescas varias que ha invadido estas cansadas tierras ha sido un excelente test del interés que despiertan en el público determinados planteamientos expositivos a propósito del mismo tópico central. Algunas de estas exposiciones quijonianas han sido muy visitadas y otras muy poco. Unas han sido aplaudidas y criticadas por unos, y otras lo han sido por otros en casi todas las direcciones posibles. Nuestro equipo se enfrentó al reto nada desdeñable de diseñar una de estas exposiciones, con el objetivo explícito de ser comunicativa y contactar con sectores infantiles y adultos que habitualmente no se acercan a este tipo de manifestaciones culturales ni de contenidos. *La Mancha de Don Quijote: Realidad de una fantasía*, intentaba transmitir aspectos de la vida cotidiana de la época y los cambios y pervivencias en el territorio manchego actual, a partir de una serie de propuestas expositivas con una gran carga de manipulativos, interactivos, dioramas y recreaciones escenográficas, algo inusual en este tipo de exposiciones en nuestro país, que trataban de involucrar al personaje en la historia y en los contenidos propuestos, a través de numerosos objetos y reproducciones de la vida cotidiana. En los estudios previos realizados vimos que numerosos contenidos atraían a los niños y a los adultos. Escogimos algunos de ellos en relación con los aspectos relevantes de la época: *Ropas y Ropajes, Caminos y Cañadas, Ventas y Posadas, Fiestas y Holganzas, Sierras y Llanos, Viandas y Manjares y Músicas y Bailes* (ver Asensio, González, Pol & Rodríguez, 2005).

Por ejemplo, en el capítulo de indumentaria se pretendía transmitir la importancia de la apariencia como factor económico y social de la época, desde aspectos como la moda del negro que impone Felipe II, que no era un signo de austeridad como a menudo se interpreta, sino todo lo contrario; el tinte negro intenso era el más difícil de conseguir y era muy costoso (el llamado negro "pluma de cuervo", frente al tradicional negro "ala de mosca"). O cómo el propio Cervantes utiliza la indumentaria desde el principio de la obra para describir y explicar, por ejemplo, por qué la gente se reía del famoso hidalgo (llevaba la armadura de su bisabuelo, totalmente pasada de moda) o el propio nombre de "quijote" (la pieza de dicha armadura que cubre la pernera que ya no llevaban las "modernas"). Además, tres montajes manipulativos incidían en varios aspectos, por ejemplo, los niños se podían probar distintas reproducciones de prendas de la época: golillas, chapines, verdugados, etc.; podían realizar dos motivos utilizados en la confección (trenzados y cordones); o bien podían "personalizar" los retratos de cuatro tipos de personajes distintos poniendo su cara, delante de los espejos. Un audiovisual, dos escenografías que contextualizaban a los objetos —el taller de un sastre y un "estrado"— completaban el capítulo, junto a otro manipulativo dedicado a las fibras donde se podía tocar el cuero, el lino, la lana y la seda, siguiendo el proceso desde las materias primas al tejido; y, por último, un conjunto de paneles sucesivos donde los visitantes podían desnudar castamente a un hombre y una mujer para ver las capas de ropa. Como puede verse fácilmente, un montaje que huye explícitamente de una exposición eruditamente descriptivista de la indumentaria.

Se instaba a los visitantes a dejar sus opiniones. Pues bien, más de la mitad de todos los comentarios se debieron a niños y adolescentes. Si ya de por sí una exposición que interesa a los adolescentes es un logro en sí mismo, la sorpresa fue que los comentarios expresaban que los chicos habían vuelto en más de una ocasión a la muestra o mostraban sus deseos de volver, de recomendarla, y expresaban explícitamente su deseo de que se hagan más exposiciones como ésta. Las dimensiones que valoraban, además de lo relacionado con la originalidad y la creatividad, se referían al esfuerzo realizado y el trabajo invertido para conseguir una exposición cercana y comprensible, participativa y activa, con contenidos accesibles e interesantes, en la que se puede aprender disfrutando y de una manera divertida (un 85% de respuestas se expresaban en estas direcciones). Los niños más pequeños se expresaban en una dirección similar, valorando aún más los manipulativos y los interactivos. Los adultos también valoraban sobre todo estos aspectos de accesibilidad a los mensajes expositivos, junto a otros temas específicos relacionados con algunos contenidos.



PERO, ¿A QUÉ EDAD ES CAPAZ UN NIÑO DE DARSE CUENTA DE LO QUE LE GUSTA Y DE LO QUE NO? PUES MUY PRONTO, MÁS PRONTO DE LO QUE IMAGINAMOS. LA VALORACIÓN ESTÉTICA Y EMOCIONAL ES MUY TEMPRANA. LOS NIÑOS SABEN PERFECTAMENTE LO QUE LES GUSTA Y LO QUE NO Y POR QUÉ.

Resultados relativamente similares fueron encontrados con niños de edades entre doce y dieciséis años, en otro de los programas educativos sobre el patrimonio diseñado hace unos años (ver la evaluación del programa sobre ciudades históricas de la Fundació "la Caixa", Pol, 2001; Pol & Asensio, 2001), en donde los alumnos también valoraban, por encima de todo, los contenidos adquiridos y la posibilidad de haber aprendido desarrollando sus propios proyectos.

Pero incluso con niños mucho más pequeños, el diseño cuidadoso de exposiciones o programas públicos y educativos tiene un efecto directo en la motivación y el aprendizaje de los jóvenes visitantes, aunque los contenidos sean considerados como difícilmente accesibles. Así ocurrió, por ejemplo, en la evaluación de uno de los programas que desarrollamos hace años en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en un programa dedicado a los más pequeños donde el secreto consistía en hacer una selección de contenidos relativos al arte contemporáneo que realmente fueran asequibles a los niños de tres y cuatro años. O la manera actual de plantear en ese mismo centro los talleres para niños y los programas para adolescentes y familias.

Entiéndase que los resultados de los estudios a los que aludimos nos permiten conocer mejor a los visitantes de museos y exposiciones, y de patrimonio en general, lo que permitirá a los museos ser más capaces a la hora de captar visitantes, fidelizarlos, aumentar la calidad de la experiencia en el museo, etc. Y no nos engañemos, nuestros jóvenes visitantes no demandan parques de atracciones. Y cada estudio de público nos indica que lo que más les atrae son los contenidos específicos de la exposición que orientan de manera fundamental sus expectativas, su motivación inicial y el "set" para el aprendizaje.

EL TEST DEL QUIJOTE II: "LAS MUJERES, LOS NIÑOS Y LOS ECLESIASTICOS, COMO NO PUEDEN DEFENDERSE, AUNQUE SEAN OFENDIDOS, NO PUEDEN SER AFRENTADOS"

(FOLIO 122R, CAP. XXXII, 1ª PARTE)

La exposición comentada anteriormente también demostró un segundo aspecto complementario. Si bien los visitantes plantean como primera dimensión de satisfacción los contenidos y su accesibilidad, la profusión de programas y la disposición de espacios de interpretación hacen que esta primera elección se fortalezca y aumente la satisfacción. Dicho para que se entienda, en una visita al Museo Geominero lo que más gusta siempre es la colección de minerales, pero si la actividad o programa desarrollado ha tenido éxito, la colección gusta más.

Este efecto, conocido hace tiempo en el mundo de los museos, se basa en que la experiencia subjetiva es holista. Los humanos, mayores y pequeños, no podemos diseccionar nuestra experiencia de modo que realicemos una análisis dimensional independiente de los diferentes aspectos que han compuesto nuestra visita. Así, si el guía ha sido antipático, si llegamos tarde al 3D, o si no hay área de descanso, nuestra valoración experiencial afectiva con los contenidos será de menor calidad. Así, si el primer test del quijote nos demostraba que la satisfacción era directamente proporcional a la comprensión, el segundo test del quijote nos demostró que la satisfacción es inversamente proporcional a las dificultades encontradas en la experiencia global.

Así lo hemos podido comprobar por defecto y por exceso en multitud de evaluaciones en estos años, por ejemplo respectivamente, en la ya citada evaluación de la Red de Museos de Ciencia de la Comunidad de Madrid, o en las sucesivas evaluaciones realizadas en el Museu Marítim de Barcelona. Este efecto de experiencia holista aparece claramente ligado a la pericia. Algo que caracteriza a las personas expertas es que sí son capaces de separar analíticamente unas dimensiones de otras en su experiencia expositiva. Y los niños no son expertos, más bien son novatos genéricos. Pero, de todos modos, no conviene olvidar que en los museos y las instituciones relacionadas con el patrimonio, los expertos (incluyendo los interesados) suponen actualmente menos de un 1% de los visitantes, porcentaje que va a seguir disminuyendo a medida que se vaya aún más materializando la democratización de la cultura.

LOS NIÑOS SON PROFUNDAMENTE RESPETUOSOS CON LOS CONTENIDOS, SON CAPACES DE RECORDAR LARGOS AÑOS DESPUÉS LO QUE APRENDIERON EN UN MUSEO, SI ES QUE REALMENTE LA OFERTA HA PRODUCIDO UNA HUELLA SIGNIFICATIVA EN SU CONOCIMIENTO.

Este efecto tiene una implicación directa a la hora de diseñar las acciones a desarrollar por parte de los museos: todos los aspectos a diseñar son importantes y no solamente los relativos a los contenidos y las colecciones, sino también el tratamiento de los mensajes, la organización y sintaxis de las actividades, su secuenciación, su accesibilidad, la variabilidad de los recursos comunicativos, así como todos los servicios relacionados.

Por esta razón es aún más nefasta la tradicional acogida que se proporciona a los infantes en la mayor parte de las instituciones museísticas donde se les acoge con una retahíla de “no hagas”, “no toques” ..., que no puede provocar más que una reacción negativa. Por el contrario, soluciones museológicas como las áreas de interpretación, introducidas en exposiciones como la comentada del Quijote o las diseñadas en otros museos y exposiciones, permiten una experiencia amable y participativa que provoca una relación intrínsecamente amable y cercana con los contenidos y la cultura material.

LOS MUSEOS Y LOS NIÑOS, COMO LA POESÍA, SON UN ARMA CARGADA DE FUTURO

Los niños no quieren exclusivamente parques temáticos. Como muchos profesionales hemos destacado recientemente, los museos deben alejarse de las estrategias de popularización al precio de pérdida de rigor patrimonial y de planteamientos que defienden el divertimento “per se” y propuestas lúdicas descontextualizadas (o tomadas por los pelos) de los contenidos del museo. Y la razón no es un purismo patrimonial sino simplemente que los estudios y evaluaciones desarrollados con poblaciones infantiles demuestran, como hemos comentado, que los niños y los jóvenes valoran muy positivamente la cultura material y además son capaces de valorar la esencia de la experiencia con la cultura material por encima de la atractividad de los recursos utilizados en el lenguaje cinematográfico o en los parques de atracciones. Complementariamente, y con la misma potencia, hay que reivindicar que hay que mejorar la accesibilidad de las colecciones para todos los tipos de públicos y especialmente para aquellos menos instruidos, que respeten las necesidades especiales y diferenciadas de los distintos segmentos a fidelizar.

El tercer mandamiento es que este rigor patrimonial accesible no debe basarse en propuestas superficiales y banales sino que, muy al contrario, debe explorar contenidos y actividades en profundidad que son demandadas por todos los tipos de públicos. Incluso los infantes detestan los planteamientos superficiales donde no se transmiten contenidos sustanciales. Contenidos que pueden ser fácilmente detectados, si se tiene la sensibilidad, con unas labores mínimas de evaluación previa y formativa. Obviamente el truco es que estos contenidos sustantivos no son los tradicionalmente contemplados por los expertos que suelen perderse en academicismos endogámicos, sino en aspectos relacionados con la aplicabilidad y la contextualización del conocimiento.

En este sentido, cada vez son más los museos que incorporan propuestas novedosas y atractivas tanto en los montajes como en el desarrollo de programas que, lejos de restar valor a la colección, contribuyen a su puesta en valor y le proporcionan un valor añadido. Propuestas que pueden resultar también atractivas a los visitantes expertos.

Y si no lo vemos claro preguntemos a los niños, al fin y al cabo, como confesaba Saint-Exupéry, “las personas mayores nunca comprenden nada por sí solas y es cansado para los niños tener que darles siempre y siempre explicaciones”.



Museu Marítim de Barcelona: "maleta" de "la pesca". Material de préstamo. Forma parte de los programas educativos del museo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Asensio, González, Pol & Rodríguez (2005) Una introducción a la exposición. Fantasía de una realidad. *Catálogo de la exposición "La Mancha de Don Quijote. Realidad de una fantasía"*. Quixote IV Centenario. Castilla-La Mancha.

Asensio, M. & Pol, E. (2002) *Memoria de Evaluación de la Red de Museos y Centros de Divulgación Científica de la Comunidad de Madrid* (Museo Nacional de Ciencias Naturales; Museo Nacional Geológico y Minero; Museo Nacional de Ciencia y Tecnología; Real Jardín Botánico; Museo Naval; Museo del Ferrocarril; Planetario; Museo de las Telecomunicaciones). Madrid: Dirección General de Investigación de la Comunidad de Madrid.

Asensio, M. & Pol, E. (2003) Los cambios recientes en la consideración de los Estudios de Público: la evaluación del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona. En: *Actas del II Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Barcelona: Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB)* pp. 310-322.

Asensio, M., Pol, E. & García, S. (1999) *Memoria de Evaluación del programa "Vivir en las Ciudades Históricas" de la Fundación "la Caixa"*. Memoria de investigación no publicada. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Asensio, M., Pol, E. & Gomis, M. (2001) *Memoria de Evaluación de los Programas Educativos del Museu Marítim de Barcelona*. Memoria de investigación no publicada. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Asensio, M., Pol, E. & Pombar, T. (2000) *Memoria de Evaluación del programa "Vivir en las Ciudades Históricas" de la Fundación "la Caixa" (2º año)*. Memoria de investigación no publicada. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Asensio, M., Pol, E. & Sánchez, J. (2001) *Memoria de Evaluación del programa "Vivir en las Ciudades Históricas" de la Fundación "la Caixa" (3º año)*. Memoria de investigación no publicada. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Badía, J. (1987) Días de guerra en el Museo del Prado. *ABC de las artes*, 1-10-87, pp. 22-23.

Pol, E. (2001) 'Vivir en las ciudades históricas': un programa actitudinal. *IBER Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 27, 49-65.

Pol, E. & Asensio, M. (2001) Así es si así os parece: un crisol de pareceres sobre el programa "Vivir en las Ciudades Históricas". *IBER Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 27, 67-87.

Pol, E. & Asensio (2006) *Memoria de valoración de la exposición "La Mancha de don Quijote: Realidad de una fantasía"* (informe interno).

NOTAS

1. *La poesía es un arma cargada de futuro* es un poema de Gabriel Celaya.
2. *La vida ran de pols i las mirades altes, seda tèbia de neu i llot frecs a les galtes* es un verso de la canción *Infants* de Juan Manuel Serrat.
3. *Para quien me quiere, para quien no me quiere*, es un corrido callejero de Pedro Guerra.





Visitas y actividades educativas en los museos.

MOTIVOS DE LA VISITA Y ORIENTACIÓN DE LA OFERTA DE LOS MUSEOS

C. DUFRESNE-TASSÉ Universidad de Montreal

En colaboración con S. ARRAULT, M. BARIL, K. BÉNARD, S. BERNARDIN, A. BRECY, Y. CHEHATA, S. COIFFIER, S. DE BARBERAC, A. DELAPLACE, B. DELAPORTE, A. DESCLAUX, C. DUPUIS, R. JILLIOT, A. JONCHERY, N. LAMOUCHE, L. LE BARS, L. MARKUS, A.L. MAYER, M. MUSSARD, L. PAILLARD, C. PIETTRE, C. PILVEN, V. PLANQUES, E. RABASSE, C. REY-JOUVIN, D. SEGUIN, E. SERON, N. STEFFEN Escuela del Louvre

Se dice que “los padres van al museo por sus hijos” (Jonchery, próxima publicación), y se insiste “están satisfechos si sus hijos lo han pasado bien” (Jilliot, 1998).

SI LOS MUSEOS TOMASEN AL PIE DE LA LETRA

estas afirmaciones, sólo ofrecerían a las familias actividades esencialmente lúdicas y centradas en los niños. ¿Harían bien? Es posible que se estuvieran equivocando, como mínimo, en dos factores. En primer lugar, se convertirían en centros de ocio, de modo que perderían su especificidad, y entrarían en competencia directamente con otros espacios que, debido a sus mayores recursos económicos, a su atractiva decoración y a la libertad de movimiento que permiten a los niños, ofrecen actividades que resultan mucho más divertidas que las de los museos. Además, no tendrían en cuenta que las expectativas de los padres dejan de ser uniformes cuando les interrogamos en otro contexto de la visita, y no sólo antes o después de la misma; por ejemplo, cuando les entrevistamos al finalizar una actividad (1) realizada con sus hijos o cuando les observamos durante su visita.

De hecho, una serie de 15 investigaciones, realizadas conjuntamente por los museos y la Universidad de Montreal, demostró que para los padres el término “placer” significa cosas muy distintas, desde el placer de jugar hasta el de descubrir o comprender. Además, se comprobó que una serie de factores muy diversos influyen tanto en sus expectativas como en los tipos de visita que prefieren.

Examinaremos estos factores, ya que conocerlos, en primer lugar, nos hará ver los distintos motivos que llevan a los padres a optar por un tipo determinado de visita así como las dificultades que encuentran a la hora de elegir; y, en segundo lugar, ayudará a elaborar propuestas sobre la orientación que debe seguir la oferta de museos para las familias.

FACTORES QUE INFLUYEN EN EL TIPO DE VISITA ELEGIDO POR LOS PADRES

Las investigaciones llevadas a cabo en la región de Montreal (2) han permitido identificar siete factores que influyen en la decisión de los padres: la unión familiar, la edad de los niños, el número de hijos y los años que separan al menor del mayor, el contexto de la visita, la situación personal de los padres y por último, su actitud ante la educación de sus hijos.

LA UNIÓN FAMILIAR

La unión familiar hace referencia al grado de proximidad que mantienen los miembros de la familia entre sí. Depende, por un lado, de la disposición de cada persona para interactuar con sus familiares o para explorar el mundo exterior y, por el otro, de la serie de experiencias familiares que han tenido éxito y las que han fracasado. Además, determina el placer de estar juntos y la decisión de relacionarse. Según su influencia, los padres optarán por una visita con un alto grado de interacción con sus hijos, o por una "visita para adultos" que favorezca el descubrimiento del universo de la exposición, a no ser que un factor como una familia numerosa o hijos de edades diferentes les impida elegir libremente.

De este modo, las familias presentan diferentes grados de unión; padres que nunca han tenido libertad para elegir prefieren programas que combinen del mejor modo posible interacción y exploración individual. Para satisfacer este amplio abanico de necesidades, el museo debe ofrecer diversos programas de visitas. En la región de Montreal, hemos identificado tres grandes tipos de oferta. En primer lugar, una visita en la que la familia interactúa casi constantemente: los padres intentan ayudar a sus hijos (3) a disfrutar de la oferta del museo desde el punto de vista intelectual, ya sea la exposición o las actividades paralelas, motivándolos o, incluso, supervisando su actividad si es necesario. En segundo lugar, una visita en la que se alternan momentos en los que los niños realizan actividades solos y momentos durante los cuales se unen a sus padres y descubren la exposición juntos. En tercer lugar, una visita en la que padres e hijos se separan nada más llegar al museo: los primeros recorren una o varias exposiciones, los segundos participan en un programa dirigido por un animador.

La decisión familiar es importante, ya que si los padres hacen la visita solos disponen de más tiempo para profundizar en lo que les interesa (4), pero se pierden ciertos aspectos. De hecho, los niños tienen la capacidad de llamar la atención de los adultos sobre cosas que éstos normalmente pasarían por alto. En cuanto a los niños, sus posibilidades de aprender se reducen si se separan de sus padres porque así no obtienen las explicaciones que sólo un adulto puede facilitar.

Para disminuir la frustración de los padres que hubieran preferido realizar la visita sin sus hijos, algunos informes de investigación de Montreal sugieren desarrollar medios que favorezcan la observación de los niños y que ofrezcan a los adultos la posibilidad de profundizar el sentido de los descubrimientos que inician los niños.

LA EDAD DE LOS NIÑOS

La edad de los niños es un factor importante, ya que cada franja de edad parece provocar determinados comportamientos en los padres. Cuando los niños tienen de tres a cinco años, el adulto se pone literalmente a su servicio, les guía, les frena (por no decir que les controla); llama su atención sobre lo que les parece importante y les da múltiples muestras de afecto. Cuando los niños tienen de 6 a 8 años, el adulto tiende a planificar la visita con ellos. Se presta a leer, incluso cuando éstos son capaces de descifrar lo que está escrito, les ayuda a entender lo que ven y les anima destacando sus éxitos y sus nuevos aprendizajes.

De este modo, si están acompañados por niños de tres a ocho años, los padres no tienen elección, deben interactuar con ellos casi constantemente. Para reducir la frustración de los que, por voluntad propia, quisieran aumentar sus conocimientos descubriendo la exposición, algunos museos de Montreal han considerado la opción de ofrecer dos tipos de información: a) un resumen de las ideas principales

LA EDAD DE LOS NIÑOS ES UN FACTOR IMPORTANTE, YA QUE CADA FRANJA DE EDAD PARECE PROVOCAR DETERMINADOS COMPORTAMIENTOS EN LOS PADRES. CUANDO LOS NIÑOS TIENEN DE TRES A CINCO AÑOS, EL ADULTO SE PONE LITERALMENTE A SU SERVICIO, LES GUÍA, LES FRENA (POR NO DECIR QUE LES CONTROLA); LLAMA SU ATENCIÓN SOBRE LO QUE LES PARECE IMPORTANTE Y LES DA MÚLTIPLES MUESTRAS DE AFECTO.



desarrolladas en la exposición; b) breves explicaciones redactadas en un lenguaje que los niños puedan entender, para que los padres no tengan que "traducir" los textos que leen y ofrecerles unos instantes de libertad adicional.

Cuando los niños se acercan a los diez años, la situación cambia. Los niños ya no necesitan tanto a sus padres, y los adultos tienen más tiempo para sí mismos. Si el museo no les ofrece algo que hacer, caen en la pasividad, el aburrimiento, y corren el riesgo de transmitir a los niños la sensación de que, para los adultos, los museos son lugares que carecen de interés. Por este motivo el museo debe ayudar a estos padres a aprender a disfrutar de una exposición de manera que obtengan un mayor provecho de la visita. Y esta propuesta implica que, durante la visita familiar, el museo debe ocuparse tanto de los padres como de los niños.

EL NÚMERO DE HIJOS Y LA DIFERENCIA DE EDAD

El número de hijos y la diferencia de edad entre ellos casi siempre suelen estar relacionados y, en principio, cuanto mayor es el número de hijos, sus características físicas e intelectuales influyen más a la hora de que los padres se decidan a realizar una visita separados de sus hijos. Sin embargo, esto ocurre sólo a medias, ya que, a menudo, los padres (al menos los padres canadienses) se reparten la tarea, de manera que cada uno de ellos termina por responsabilizarse únicamente de varios hijos. Desgraciadamente, debido a la dificultad que supone estudiarlas, poseemos muy poca información sobre este tipo de familias.

Sin embargo, algunos museos con los que hemos colaborado han intentado facilitar la tarea de los padres confiando la responsabilidad de las actividades breves a los hijos mayores. De esta forma, la visita de una familia numerosa no supone necesariamente una carga excepcional para los padres.

EL CONTEXTO DE LA VISITA

Durante una investigación reciente realizada en uno de los museos de Historia (5) que colaboran con nosotros, hemos podido observar que la actitud de los padres varía en función de si están de viaje, es decir, si son turistas, o no. Si están de viaje, un alto porcentaje prefiere que el museo ofrezca a sus hijos tareas que los mantengan ocupados, así ellos están libres para disfrutar de las exposiciones. En caso contrario, la mayoría prefiere interactuar activamente con sus hijos.

A partir de estos datos, se puede formular la siguiente hipótesis: cuando el tema de la exposición es nuevo para los padres y despierta su curiosidad, la mayoría querría librarse de los niños para hacer la visita, mientras que, cuando el tema es conocido, la mayoría prefiere dedicarse a sus hijos. Por el momento, se trata de una pista que se debe analizar mediante estudios sistemáticos.

SITUACIONES PARTICULARES EN LAS QUE SE ENCUENTRAN AL MENOS UNO DE LOS PROGENITORES

Una mujer que ha dado a luz recientemente o un hombre que viaja con frecuencia tienen, al menos temporalmente, expectativas distintas de las habituales. Por ejemplo, la mujer que viene al museo con un bebé, normalmente lo hace para "salir de casa" y "pensar en algo que no sea su bebé". Sin embargo, con frecuencia, no desea dejar a su bebé, ni siquiera en la guardería del museo, a pesar de que quiera "tomarse un respiro" y prestar toda su atención a lo que se le ofrece. Le gustaría realizar una visita o participar en un programa, con el bebé siempre a su lado, mientras que no moleste a los demás visitantes, e interrumpir la visita o actividad para retirarse con él a un lugar en el que pueda atenderlo tranquilamente.

En algunos casos esto supone la creación de programas concretos o al menos la adaptación de programas existentes, un ajuste de los horarios de visita del museo y el acondicionamiento de locales adecuados para dispensar cuidados a un bebé.

En cuanto al progenitor que viaja mucho, como está frecuentemente en contacto con nuevas experiencias y, como sucede en el museo, con el aprendizaje a partir de éstas, pero sobre todo porque

LOS NIÑOS TIENEN LA CAPACIDAD DE LLAMAR LA ATENCIÓN DE LOS ADULTOS SOBRE COSAS QUE ÉSTOS NORMALMENTE PASARÍAN POR ALTO. EN CUANTO A LOS NIÑOS, SUS POSIBILIDADES DE APRENDER SE REDUCEN SI SE SEPARAN DE SUS PADRES PORQUE ASÍ NO OBTIENEN LAS EXPLICACIONES QUE SÓLO UN ADULTO PUEDE FACILITAR.

“echa de menos a sus hijos”, prefiere una visita durante la cual el contacto con sus hijos sea continuo y se produzcan intercambios profundos.

Para favorecer a estos padres, uno de los informes de investigación sugiere concienciar al progenitor sobre su forma de aprender cuando, en el extranjero, se encuentre ante un fenómeno nuevo y enseñar a sus hijos su modo de proceder.

ACTITUD DE LOS PADRES ANTE LA EDUCACIÓN DE SUS HIJOS

Algunos padres tienden a descargar en el colegio la preocupación de instruir a sus hijos y pensar que es conveniente dejar que éstos descubran el mundo por sí mismos. Otros hacen lo contrario y utilizan todas las opciones posibles para estimular intelectualmente a sus hijos y hacerlos reflexionar. Hemos comprobado que los primeros tienden a dejar que sus hijos “se las apañen solos” en una exposición, a realizar la visita por su cuenta e incluso a entablar conversación con otros adultos. Por el contrario, los segundos, preocupados por fomentar el aprendizaje de sus hijos, llegarán incluso a olvidar sus propios intereses para ocuparse de ellos.

Este segundo tipo de padres rechaza las actividades de contenido meramente lúdico y se muestra abierto a todo lo que pueda contribuir al desarrollo de sus hijos. Hemos observado que solicitan actividades con un alto contenido educativo, pero que resulten divertidas, que estén estrechamente relacionadas con el tema de la exposición, adaptadas a la edad de sus hijos, que sean lo suficientemente largas como para asegurar un buen acercamiento a los fenómenos que se puedan descubrir o un dominio adecuado de los conocimientos que se deben adquirir; pero, al mismo tiempo, lo suficientemente breves como para que los niños puedan terminarlas. También prefieren actividades que presenten una progresión real, de modo que se renueve el interés de los niños y se multiplique su aprendizaje. En definitiva, quieren que el museo les informe de los objetivos de cada actividad, para así poder ayudar a los niños a alcanzarlos. Teniendo en cuenta que pueden ser unos colaboradores ideales para el museo, éste debe satisfacer sus expectativas. ¿Son estos seis factores los únicos que influyen en la decisión de los padres para visitar el museo por su cuenta o interactuando activamente con sus hijos? Seguramente no. Sin embargo, el análisis realizado muestra los diferentes motivos que influyen en la decisión de los padres y las dificultades para definir lo que prefieren si no están realizando la visita en el momento en que se les pregunta.

ORIENTACIÓN SOBRE LA OFERTA DE MUSEOS PARA LA FAMILIA: ALGUNAS PROPUESTAS

El análisis de los factores que motivan la elección de los padres también ha permitido subrayar determinados principios que deberían orientar la oferta destinada a la familia y que retomamos a continuación:

- Pensar tanto en los padres como en los niños en cuanto a sus expectativas, necesidades y preferencias.
- Ofrecer programas de visitas variados que permitan alternar un alto grado de interacción con los niños y la visita autónoma de los adultos. Difundir al máximo estos programas para que los padres estén informados cuando entren en el museo.
- Siempre que sea posible, sobre todo cuando se trata de programas destinados a padres con niños pequeños: a) intentar que los adultos tengan más libertad, por ejemplo, ofreciendo información redactada en un lenguaje que los niños puedan comprender; b) intentar satisfacer la necesidad de los padres de descubrir el contenido de la exposición mediante la presentación de un resumen o proponiendo actividades que pueda dirigir un hermano mayor.
- En los casos en que los padres prefieran un alto grado de interacción con sus hijos a lo largo de la visita o la exposición, desarrollar formas de aumentar el disfrute y aprendizaje de ambos, por ejemplo, estimulando la observación en los niños y la capacidad de los padres para profundizar en lo que les llama la atención.
- Si los padres prefieren interactuar durante actividades realizadas con sus hijos: a) diseñar actividades que resulten divertidas, pero que contribuyan en gran medida al desarrollo psicológico del niño, permitiendo la adquisición de conocimientos o habilidades; b) comunicar con claridad los objetivos de



estas actividades a los padres para que ayuden a los niños a alcanzarlos; c) prestar atención a la duración de las actividades: deben ser lo suficientemente largas para que puedan adquirir los conocimientos previstos, pero lo bastante breves para no cansar o aburrir a los niños; d) preparar el contenido de las actividades de manera progresiva para renovar el interés de los niños; e) asegurar un paralelismo entre esta progresión y la del tema de la exposición de manera que padres e hijos no tengan la impresión de haberse perdido totalmente la visita y facilitar que, si lo desean, puedan alternar la visita con la realización de actividades.

– Cuando los padres se ven obligados a permanecer pasivos, conviene ofrecerles la posibilidad de descubrir modos de visitar la exposición de manera positiva y satisfactoria con adultos e incluso individualmente.

– En definitiva, si como turistas quieren “aprovechar la exposición”, convendría contar con un monitor-animador para que realice la visita con los niños o les permita realizar las actividades.

PERSPECTIVAS

La investigación sobre la familia en el museo no ha hecho más que empezar. Los proyectos de Montreal señalan la importancia de seguir estudiando los temas que hemos tratado en este artículo y seguir investigando sobre nuevos factores como las diferencias de orientación de ambos progenitores, las formas de tratarlas y las consecuencias en su propia visita y en la de toda la familia; los momentos en que la familia se separa, qué hacen en ese caso y las consecuencias de esa situación para ellos mismos cuando están juntos; la relación entre padres y monitores-animadores, tanto cuando a éstos se les confían los niños durante toda la visita, como cuando ofrecen explicación en un punto concreto de la exposición o cuando “pasean” y responden cuando se les pregunta.

La necesidad de investigar sobre la familia es tan imperiosa y el tema tan complejo, que sería interesante que varios museos o varios investigadores se pusieran de acuerdo para realizar la investigación de manera conjunta, y evitar la duplicidad de datos.

NOTAS

1. Llamamos actividad a una tarea o conjunto de tareas que un museo propone a un niño para que las realice solo o en grupo, con o sin ayuda de sus padres. Cuando una tarea es compleja, la actividad suele denominarse con frecuencia programa educativo.

Los museos de Montreal denominan a las actividades referidas en este texto “actividades autónomas” a aquellas que pueden llevarse a cabo sin la intervención de un animador, pero con orientaciones y materiales facilitados por el museo.

2. Se trata de una serie de proyectos propuestos por museos de Montreal y realizados por estudiantes de la Escuela del Louvre inscritos de manera temporal en la Licenciatura en Museología en la Universidad de Montreal (gracias a los acuerdos derivados de la Conferencia de Rectores y Directores de las Universidades de Quebec) y dirigidos por un profesor de este programa: C. Dufresne-Tassé. Los museos que han participado en estos proyectos son: el Museo David M. Stewart, el Museo McCord de Historia Canadiense, el Biodomo de Montreal, el Centro de Ciencias de Montreal y el Insectarium de Montreal.

3. Estas afirmaciones son igualmente válidas cuando uno solo de los padres acompaña a un único hijo.

4. Esta observación fue realizada por otros investigadores, entre los que se encuentra McManus [1994].

5. Todavía no hemos podido retomarla en otro tipo de museo.

Taller de Arte Contemporáneo.
Sevilla.

LOS GABINETES NO PUEDEN
PERDER EL TREN DE LAS
NUEVAS TECNOLOGÍAS, PERO
TAMPOCO PODEMOS RENUNCIAR
A USAR EL VIEJO AXIOMA DE
ENSEÑAR DELEITANDO QUE ES,
AL FIN Y AL CABO, LA FINALIDAD
ÚLTIMA DEL MUSEO.

EDUCACIÓN EN EL MUSEO

JUAN LUIS RAVÉ PRIETO Gabinete Pedagógico de Bellas Artes. Sevilla

LA FUNCIÓN EDUCATIVA ESTÁ PRESENTE EN

la génesis misma del museo y viene a ser la justificación última de su propia existencia (1).

Contradictoriamente, mientras que la conservación e investigación se consolidaron a lo largo del siglo XIX y del XX, y tomaron cuerpo en unas profesiones determinadas, la profesionalización de las actividades educativas en los museos ha sido un proceso muy dilatado en el tiempo, todavía sin concluir satisfactoriamente, aunque en teoría sean estimadas como esenciales (2). Del mismo modo, tampoco está solucionada la necesaria vinculación del museo con las instituciones educativas.

Hasta los años 70 del siglo XX no se generalizaron en España unos departamentos educativos, aunque de carácter incipiente, con personal adscrito de diferentes formas, muchas veces surgidos desde el exterior del propio museo. Era también el momento del inicio de las nuevas museografías, que intentaban extrapolar al campo del museo las innovaciones, sobre todo formales, de la presentación de los objetos (3).

En 1986, con la creación de los Gabinetes Pedagógicos de Andalucía (4), parecía haberse encontrado la solución ideal para regularizar la educación en el museo al poner a trabajar unidas a las dos administraciones implicadas, Cultura y Educación, y al seleccionar, mediante concurso, un personal funcionario con experiencia docente y patrimonial que coordinase y dirigiese a un equipo encargado de programar las actividades educativas y de difusión del museo, y del patrimonio provincial. Se imitaba el modelo educativo-patrimonial de los museos pedagógicos alemanes, proponiendo que los gabinetes se convirtieran en una institución puente entre el patrimonio y la escuela, al coordinar los diferentes departamentos de los museos y el resto de actividades patrimonio-educativas provinciales.

Sin embargo, no ocurrió exactamente así. Ni se dotaron del personal previsto y necesario los Gabinetes Provinciales, ni tampoco los Departamentos Didácticos de las distintas instituciones. Al principio, se trató de paliar esta necesidad con personal temporal aportado por diferentes planes de empleo juvenil. Al cabo de dos años, los gabinetes quedaron reducidos exclusivamente, en la mayoría de los casos, a uno, dos o, excepcionalmente, tres funcionarios por provincia y a un escaso personal administrativo de apoyo.

A pesar de todo, los gabinetes han realizado numerosas actividades educativas y de difusión en los museos, paliando, en su caso, la ausencia de los citados departamentos educativos o complementando a las respectivas áreas de conservación y de investigación de cada museo. Entendieron que su trabajo en el museo enriquecía la labor de ambas instituciones y creaba modelos de interpretación patrimonial. Buscaban, sobre todo, la eficacia educativa y dar apoyo al profesorado. Estos primeros frutos se pueden sintetizar en cuatro bloques básicos: asesoramiento directo a los profesores, visitas con alumnos, materiales didácticos dirigidos a ambos colectivos y cursos de formación para el profesorado (5). Como el servicio se ofrecía desde una institución pública abierta a todos, y no exclusivamente docente, los gabinetes debían quedar al margen de los debates coyunturales de la reforma educativa y lograr eficacia y pragmatismo. A la hora de diseñar los materiales didácticos, se fueron decantando por utilizar un modelo metodológico abierto y flexible que permitiera ser utilizado tanto por los alumnos y profesores que ensayaban los principios de la reforma como los que aún no lo hacían.

Buena parte de estos materiales se basa en la "vista descubrimiento", ir enseñando a mirar los elementos más significativos para contrarrestar el efecto endémico del cansancio de los museos. La mayoría se ha inspirado en la guía de observación —preguntas con respuestas breves a elegir que no necesiten conocimientos previos y puedan ser respondidas sólo por la experiencia y la observación directa y propia—. La estructura de estos materiales se compone generalmente de un cuaderno del profesor y un cuaderno del alumno.

Taller de Patrimonio. Granada.



LOS GABINETES HAN REALIZADO NUMEROSAS ACTIVIDADES EDUCATIVAS Y DE DIFUSIÓN EN LOS MUSEOS, PALIANDO, EN SU CASO, LA AUSENCIA DE LOS CITADOS DEPARTAMENTOS EDUCATIVOS O COMPLEMENTANDO A LAS RESPECTIVAS ÁREAS DE CONSERVACIÓN Y DE INVESTIGACIÓN DE CADA MUSEO.

EL CUADERNO DEL PROFESOR

Se inicia con una introducción que justifica la elección del museo y de la estrategia a seguir. Incluye además unas orientaciones de carácter general que presentan la metodología de la visita y establecen la conexión con la programación escolar y el momento adecuado para la visita. Aporta unas normas de uso, sugerencias de estrategias, paradas y jerarquía de temas. Igualmente, incluye un dossier informativo: síntesis científica, puesta al día sobre los contenidos y selección de textos y anexos con sugerencias para actividades complementarias, y una bibliografía básica, accesible y comentada.

EL CUADERNO DEL ALUMNO

Se ha ido definiendo como una guía de interpretación del museo a partir de una selección significativa de piezas. Para que funcione este cuaderno debe estar planificado en tres fases: antes, durante y después de la visita.

LA PRIMERA FASE, DE PREPARACIÓN

Se centraría en el trabajo en el aula, con actividades de motivación-contextualización, procurando provocar cuestiones que no tengan respuesta directa en los libros de texto y puedan ser halladas en los objetos que van a visitar.

LA SEGUNDA FASE

Tendría lugar en el museo. El objetivo central sería aprender a mirar, a ejercitarse en la observación de datos significativos que nos revele los objetos y permita situarlos en el contexto. No sólo consistiría en aprender a distinguir sus estructuras y formas físicas, sino en ver para qué fueron creados. Las fichas y cuadernos didácticos que se han elaborado con un carácter abierto, como un abanico de posibles estrategias, han demostrado ser muy útiles.

LA TERCERA FASE

Estaría dedicada a actividades de refuerzo que podrían ser diseñadas en forma de juegos, para que el recuerdo del museo permanezca en la esfera de lo agradable. También se podrían diseñar actividades destinadas a promover actitudes de valoración, respeto y conservación del patrimonio. Igualmente, sería el momento para la síntesis de los trabajos individuales, de los debates en grupo y de la reflexión y síntesis común.

ES IMPRESCINDIBLE POTENCIAR EL APOYO AL PROFESOR QUE HEROICAMENTE, CON TODO EN SU CONTRA, SE ATREVE A LLEVAR A LOS ALUMNOS AL MUSEO Y DECIDE HACER DE LA VISITA PARTE DE SU TRABAJO COTIDIANO: APROXIMAR AL ALUMNO A LA CULTURA CON MAYÚSCULAS Y HACER EFECTIVA UNA DE LAS RAZONES BÁSICAS DE LA EXISTENCIA DE LOS MUSEOS.

Actividad en la sala del Museo. Jaén.



En resumen, estos materiales se basan en unos sencillos principios: a) que el profesor, por su conocimiento del nivel de la clase y por ser el gestor natural del currículo, es también el mejor instrumento de intermediación entre el patrimonio y el alumno; b) que la visita se inserte dentro del currículo escolar, no como una excepción, o sólo una actividad extraescolar, sino formando parte del proceso de aprendizaje; c) que la visita se produzca en el momento más adecuado de la programación escolar y con un material apropiado al objeto y al alumno; d) que la visita tienda a la distensión, que el alumno goce visualmente de los objetos originales, o al menos sienta

saciada su curiosidad, hoy demasiado vapuleada por los medios de masas y por Internet (6).

Las diferentes circunstancias provinciales han generado una relación muy variada entre los gabinetes y los museos; unas veces la ubicación dentro del propio edificio del museo ha favorecido una actuación complementaria, como en los casos de Huelva y Jaén; en otras, una afinidad funcional ha promovido el diseño conjunto de las estrategias educativas ante las visitas masivas de escolares, como en los casos de los Museos Arqueológico y de Bellas Artes de Sevilla; en otros, el cierre de determinados museos ha impulsado al gabinete a trabajar para recuperar las funciones que aquéllos ejercían en la sociedad, impulsando asociaciones y creando un verdadero "museo virtual", caso del Museo de Málaga. La situación del Museo de Almería, cerrado durante tantos años, ha enfocado la actuación del gabinete hacia una comprensión de la arquitectura de la ciudad patrimonial, de la modernidad y de la arquitectura contemporánea. En Córdoba, independientemente de la creación del material didáctico adecuado para los diferentes museos, se han institucionalizado las jornadas de "Museo y Escuela" en torno a la celebración del Día Internacional del Museo. De esa colaboración son una muestra importante las 14 ediciones que se han ido sucediendo. Jaén ha afrontado las dificultades que presentan la educación y la interpretación del arte contemporáneo de forma ejemplar. Málaga atendió muy pronto también las necesidades educativas complejas de un museo de artes y costumbres populares: el "Mesón de la Victoria". Prácticamente todas las tipologías de museos andaluces han tenido en algún momento la atención del gabinete correspondiente (7).

Entre las labores de educación no formal o de difusión del patrimonio de los museos dirigidas al público general, los gabinetes han participado en la institucionalización del Día Internacional de los Museos desde el inicio de su labor, colaborando en todo lo necesario con las respectivas direcciones cuando aún la Consejería de Cultura no disponía de unos medios específicos para tal celebración. Durante más de una década, los gabinetes han colaborado en las visitas guiadas al público, en la realización de talleres creativos con niños, en hacer salir el museo a la calle. En la actualidad, la propia Dirección General de Museos coordina estas fechas señaladas de la programación de los museos, pero es evidente que seguimos estando en disposición de colaborar dentro de nuestras posibilidades.

Igualmente, para dinamizar la difusión de los contenidos de los museos, hemos colaborado en la formación de los monitores voluntarios, tanto de las asociaciones de los amigos de los mismos, como de los voluntarios surgidos de diferentes aulas de la experiencia, que son en muchos casos los únicos vehículos de comunicación personalizada que existen en algunos de nuestros museos.

Según el decreto de creación de los gabinetes, éstos tendrían entre sus funciones elaborar exposiciones didácticas y colaborar en la mejora de la accesibilidad didáctica de exposiciones generales. Han colaborado

Taller de Arqueología para profesores. Sevilla.



en el programa educativo de exposiciones estelares como las de Pedro de Mena, Velázquez, Zurbarán, *Picasso Primera Mirada*, Alonso Cano, etc., pero sin intervenir en el programa previo de diseño de la propia exposición. Puntualmente, algunos de los coordinadores de los gabinetes han participado en el diseño museológico y en la museografía concreta de algunas salas de varios museos regionales y locales. Probablemente, ésta sea el área menos desarrollada y conocida de nuestra actividad. Recordemos el trabajo de Luis Alberto López Palomo en el Museo de Cabra o en el modélico Museo de Écija. Además, la colaboración de los gabinetes de Jaén, Córdoba, Cádiz y Sevilla permitió mejorar la difusión, no sólo escolar, de la exposición "La vía Augusta en la Bética". Igualmente, en este campo hay excepciones relevantes como la intervención de uno de los coordinadores del gabinete de Sevilla en la musealización del Monasterio de San Isidoro del Campo (8), donde se integraron los trabajos de investigación, publicaciones científicas, puesta en valor, museografía, sistemas de difusión, guías

dirigidas al público general y materiales didácticos de todos los niveles.

Tras 20 años de experiencia es necesario hacer una reflexión sobre la situación actual en la que los museos han dejado de ser el único referente patrimonial en el territorio. Hoy compiten también con los atractivos museos científico-técnicos, los centros de interpretación, los museos de sitio, los parques naturales, e incluso con los parques temáticos. Igualmente, están emergiendo los nuevos centros de arte contemporáneo, que no han terminado de despegar en nuestra región. Haciéndose eco de las últimas tendencias pedagógicas, han promovido la interactividad y fomentado el aspecto lúdico de la educación, aligerando los contenidos, dando el mismo valor a la copia que al original.

En relación con esta tendencia, que no es nueva, parece que en los círculos científico-técnicos de la nueva museología se advierte un rechazo generalizado a hablar de "educación" clara y llanamente, como si esta noble y esencial tarea estuviese contaminada de malas prácticas, de autoritarismo, de incompetencia o de incapacidad para tratar bien los excelsos contenidos del templo de las musas (9). Hoy se prefiere hablar de interpretación o de difusión, ocio, recreación y turismo cultural, para caracterizar lo que sigue siendo en esencia educación no reglada, encarnada en una museografía y en una acción cultural determinada. Y en un intento de reforzar y ampliar el imprescindible goce o deleite que surge de la propia definición del museo, se puede llegar a relegar el objeto original, pobre y fragmentario a veces, con una museografía escenográfica que puede acabar por anular la imprescindible relación del hombre con su patrimonio.

Paralelamente, los cambios en la Educación reglada han tendido a una mayor atención hacia el aprendizaje instrumental y al campo de las actitudes, con una descarga de los contenidos conceptuales de los currículos, utilizando siempre una metodología más activa que imite el proceso de aprendizaje natural. De este planteamiento sólo han llegado a generalizarse la rebaja de los contenidos y la concepción de la educación como entretenimiento, más que como vía de conocimiento. En esto coinciden la nueva Pedagogía y la actual Museología. Pero todavía quedan muchas preguntas por contestar. ¿Cómo atraer más y mejor al alumnado? Devaluando los contenidos, integrando las técnicas de comunicación audiovisual de que disponen estas nuevas instituciones, haciendo edificios espectaculares, reconstruyendo con escenografías atractivas los contextos históricos. Probablemente habrá que asumir en parte estas tendencias, pero no es la única solución. Hay que seguir insistiendo en los programas educativos dentro y fuera del museo. Mientras que un país como el nuestro, con una de las concentraciones más importantes de patrimonio, haya relegado la Historia del Arte y el Patrimonio Histórico y otras ciencias sociales afines a la categoría de optativas de tercer nivel, arrinconadas en los bachilleratos de humanidades y artísticos, no nos tomaremos en serio lo importante que es la educación artística y patrimonial en la

¿CÓMO ATRAER MÁS Y MEJOR AL ALUMNADO? DEVALUANDO LOS CONTENIDOS, INTEGRANDO LAS TÉCNICAS DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE QUE DISPONEN ESTAS NUEVAS INSTITUCIONES, HACIENDO EDIFICIOS ESPECTACULARES, RECONSTRUYENDO CON ESCENOGRAFÍAS ATRACTIVAS LOS CONTEXTOS HISTÓRICOS. PROBABLEMENTE HABRÁ QUE ASUMIR EN PARTE ESTAS TENDENCIAS, PERO NO ES LA ÚNICA SOLUCIÓN. HAY QUE SEGUIR INSISTIENDO EN LOS PROGRAMAS EDUCATIVOS DENTRO Y FUERA DEL MUSEO.



Dramatización. Granada.

formación de ciudadanos críticos frente a la dictadura de los "media". Prácticamente este tipo de educación ha quedado en manos de la voluntarista acción del profesor de Ciencias Sociales.

Los gabinetes no pueden perder el tren de las nuevas tecnologías, pero tampoco podemos renunciar a usar el viejo axioma de enseñar deleitando que es, al fin y al cabo, la finalidad última del museo. Ni podemos contentarnos con creer que tenemos toda la razón mientras las visitas escolares siguen disminuyendo en la mayoría de los museos andaluces. Procuremos analizar posibles causas de este descenso: en primer lugar, cada día es más excepcional la salida de los centros para actividades extraescolares, por razones de responsabilidad civil e indisciplina; en segundo lugar, los horarios de los museos, a pesar de nuestras protestas, se han cercenado considerablemente. El cierre de los museos el lunes y el martes por la mañana provoca que sólo tres días a la semana, de los seis que abre el museo, estén dedicados a la visita escolar. Por todo esto, las visitas escolares no son tan escasas cuantitativamente como aparentan las estadísticas, como se pondría de manifiesto si introduyésemos el factor correctivo que eliminase el martes en la estadística general y no contabilizase el fin de semana. Nos quedan nuevos retos, hay que hacer volver a los escolares a nuestros museos, y hacerlo masivamente; sólo la educación con EL PATRIMONIO CULTURAL SERVIRÁ DE FILTRO PARA HACER ESPECTADORES MÁS CRÍTICOS ante la cultura audiovisual totalizadora que nos invade. Tenemos que convencer a las autoridades del valor del Patrimonio como ÚNICO INSTRUMENTO PARA HACER VISIBLE NUESTRA HISTORIA. La Historia del Arte, la Arqueología y la Etnografía trabajan con documentos que aún pueden estar vivos en los museos; es necesario convencer a las autoridades educativas y patrimoniales de lo importante que es poder DIALOGAR DE TÚ A TÚ CON EL PASADO, sobre todo para alumnos que se han educado en una cultura visual, en la que los documentos escritos tienen cada día menos peso. Hay que implantar UNA ATENCIÓN ESPECIALIZADA en los museos al público escolar, pero no sólo al que tiene la suerte de contactar con algún taller, con una visita guiada programada por un grupo de voluntarios o de amigos de los museos. ES IMPRESCINDIBLE POTENCIAR EL APOYO AL PROFESOR que, heroicamente, con todo en su contra, se atreve a llevar a los alumnos al museo y decide hacer de la visita parte de su trabajo cotidiano: aproximar al alumno a la Cultura con mayúsculas y hacer efectiva una de las razones básicas de la existencia de los museos.

NOTAS

1. "...expone los testimonios materiales del hombre y su entorno PARA LA EDUCACIÓN Y EL DELEITE DEL PÚBLICO QUE LO VISITA". Definición de museo según ICOM [Estatutos del I.C.O.M. Artículo 2 párrafo 1, 1957/2001]. *Preámbulo de la ley 1/1991 de 3 de Julio de 1991 del Patrimonio Histórico Andalucía*. HOOPER-GREENHILL, E. *Los museos y sus visitantes*. Gijón, 1998 p. 25.

2. Hay una tradición intelectual opuesta a la presencia de los profesores y de los alumnos en los museos, e incluso contraria a la interpretación misma por entenderla como una forma de traición. Recordemos el famoso texto de BERNHARD, Thomas: *Maestros Antiguos*. Madrid, 2003 p. 36: "Una vez que han entrado con sus profesores en el Kunsthistorisches Museum, esos niños no vuelven a entrar en él en toda la vida. [...] Los profesores aniquilan para siempre en esas visitas el interés por el arte de los alumnos que les están confiados, eso es un hecho". Por su parte. SONTANG, Susan: *Contra la Interpretación*. Madrid, 1996: "La interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte". Desgraciadamente, esta actitud elitista, comprensible desde el que no tiene dificultades de interpretación es compartida por demasiados intelectuales, profesores universitarios, responsables políticos e incluso museólogos.

3. AA.VV: *IV Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural de Museos*. Madrid, 1988. GARCÍA BLANCO, A. *Didáctica del Museo*. Madrid, 1988.

4. Orden de la Consejería de Presidencia 269/1986. B.O.J.A. de 21 de enero de 1986.

5. De estos trabajos pioneros e inmediatos a la formación de los Gabinetes, recordamos el taller sobre patrimonio como ejemplo de aprendizaje globalizador que realizó el Gabinete de Granada, el aula de Patrimonio del Gabinete de Málaga o la primera versión del material de los Museos Arqueológico y de Bellas Artes de Sevilla, embriones fecundos de todas las mejoradas ediciones posteriores.
- GUTIERREZ GARCÍA, F., ROBLES VIZCAÍNO, M. S.: *La semana del Patrimonio: una experiencia globalizadora. VI Jornadas nacionales*. D.E.A.C. Museos. Valladolid, 1988. pp. 135-144.
- CASTELLÓN SERRANO, F., MARTÍNEZ MADRID, M.T., RUIZ GARCÍA, A. *Los gabinetes pedagógicos de Bellas artes y la difusión del patrimonio histórico*. En: *Difusión del Patrimonio Histórico*. Cuadernos del I.A.P.H. v. VII. Sevilla, 1996.

6. DOMINGUEZ, C., ESTEPA, J. CUENCA J. M. (eds.) *El Museo, un espacio para el aprendizaje*. Huelva, 1999.

7. El Gabinete de Sevilla se propuso atender a los cuatro museos tipológicamente diferentes de la provincia tal como quedó de manifiesto en la obra de RAVÉ PRIETO, J.L., RESPALDIZA LAMA, FERNÁNDEZ CARO, J. J.: "Difusión y Educación en los museos de Sevilla". En: *Revista de Museología* nº 13, 1998. Véase también: SAN MARTÍN MONTILLA, C. et al. *Aprender con el museo*. Sevilla, 1992.

8. RESPALDIZA LAMA, P.J. "San Isidoro del Campo [1301-2002]. Fortaleza de la Espiritualidad y Santuario del Poder". En: *Actas Simposio "San Isidoro del Campo 1301-2002"*. Sevilla, 2004. pp. 243-261.

9. Es evidente el cambio de mentalidad de los técnicos que han pasado de definir la interpretación como una actividad educativa en 1957, a hacerlo como un actividad de comunicación diseñada para mejorar la calidad de la experiencia recreativa en 1997 o el arte de revelar *in situ* el significado del legado cultural al público, en su tiempo de ocio en 1998. Vid. MORALES MIRANDA, J. *La interpretación del patrimonio natural y cultural: todo un camino por recorrer*. Boletín del I.A.P.H. nº 25, p.151.

10. Bases de datos y estadísticas en la Web oficial de la Consejería de Cultura: www.juntadeandalucia.es/cultura/web/jsp/areas/museos



LOS MUSEOS DE LOS NIÑOS

EL MUSEO

ANIMA

MÓNICA ZAVALA Asociación Museo de los Niños de Madrid-Museo Anima

¿QUÉ ES UN MUSEO DE LOS NIÑOS?

Es una institución con un propósito especialmente educativo e integrador, al servicio de las necesidades y los intereses de los niños para que, con sus familias, aprendan algo más sobre sí mismos y sobre la diversidad cultural del mundo que les rodea, a través de exposiciones y programas que estimulen su curiosidad y motiven el aprendizaje. Los objetos expuestos no tienen necesariamente un valor cultural, científico o artístico convencional; estimulan las necesidades de desarrollo de los niños. El fin de esta institución no es coleccionar, preservar o exhibir, sino atraer a un público muy variado, incluso a las personas que no son visitantes habituales de museos, que se sienten cómodos desde la primera visita, pues pueden tocar, tirarse al suelo, entrar e incluso esconderse dentro de las instalaciones.

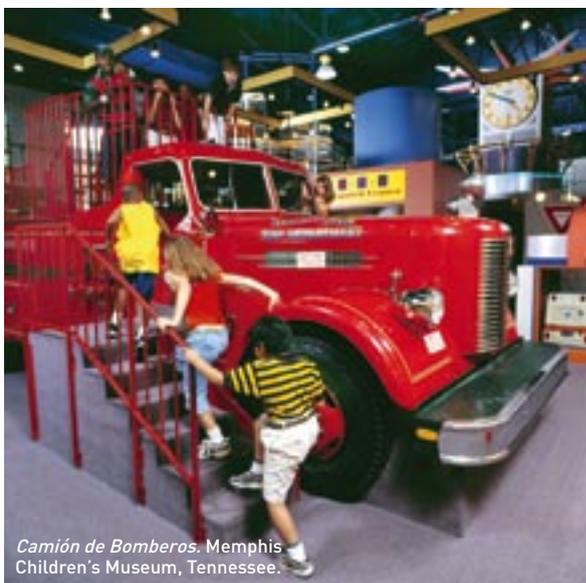
La información se integra en un contexto determinado, por ejemplo, la consulta del dentista, donde el niño representa un rol de adulto, o arregla un coche en el taller o cocina una pizza. Los niños son el sujeto activo de su propio aprendizaje dentro del museo: seleccionan lo que les interesa durante el tiempo que necesiten ya que no tienen un recorrido establecido previamente. Son museos a los que al niño le gusta volver pues en cada visita descubre algo diferente.



Los Museos de los Niños son un complemento de los sistemas de educación formal, adecuando sus programas y exposiciones con el currículo educativo, además de incorporar las nuevas tecnologías como vehículo de investigación, información y conocimiento. Son espacios integradores, que ejercen una labor social, cultural y educativa y que necesitan estar en contacto con todo tipo de colectivos dentro de su comunidad. La mayoría de los Museos de los Niños americanos tienen programas gratuitos y subvenciones para que familias o colegios con menor poder adquisitivo puedan acceder a las exposiciones. Por ejemplo, en México, el Museo Papalote tiene un gran camión con el que acercan las exposiciones a las comunidades más alejadas de la ciudad de México; instalan sus exposiciones durante unos meses y a la vez ofrecen empleo a los jóvenes y adultos de la zona. En Manhattan, Nueva York, hay programas para enseñar pre-lectura y pre-escritura a niños de 3 años y a sus madres o padres. Aunque la franja de edad suele ser de 3 a 12 años, la mayoría tienen programas para bebés hasta los tres años e incluso tienen un Museo de los Jóvenes donde los adolescentes se involucran en el diseño de sus actividades y participan en la gestión.

Los Museos de los Niños son espacios de educación no formal, y a diferencia de la escuela, se organizan según el espacio y no el tiempo, permitiendo que se desarrolle la concentración y la habilidad. Los espacios se construyen a escala del niño, ofreciendo minimundos impactantes, en los que se puede comparar, vagar, explorar, probar, e incluso saborear u oler. Hay Museos de los Niños que tienen una ciudad hecha a la medida del niño donde, a partir de los cuatro años, pueden hacer la compra, cobrar en la caja del supermercado o realizar un programa de radio y televisión con elementos reales. Todos los campos del conocimiento son áreas potenciales para crear exposiciones, haciendo réplicas a escala del mundo real. Hay exposiciones que provocan una respuesta emocional: por ejemplo en Lisboa hicieron una exposición sobre "el miedo" en la que se reproducían escenarios y situaciones que daban miedo a los niños: la consulta del médico, las notas, la oscuridad, las diferencias culturales... animándoles a encontrar una salida o solución. Los Museos de los Niños son lugares en los que las necesidades de desarrollo de sus visitantes, y no la interpretación adulta de los objetos, son tanto la razón de ser como la fuerza que guía el diseño de las exposiciones. Son, sobre todo, prototipos de un nuevo paradigma en el diseño de espacios de aprendizaje, donde las formas añaden una nueva dimensión a lo que puede ser un museo. Esto hace que estas instituciones relevantes y vitales en la vida del niño se conviertan en una nueva experiencia familiar y una forma viva de arte.

LOS MUSEOS DE LOS NIÑOS SON LUGARES EN LOS QUE LAS NECESIDADES DE DESARROLLO DE SUS VISITANTES, Y NO LA INTERPRETACIÓN ADULTA DE LOS OBJETOS, SON TANTO LA RAZÓN DE SER COMO LA FUERZA QUE GUÍA EL DISEÑO DE LAS EXPOSICIONES. SON, SOBRE TODO, PROTOTIPOS DE UN NUEVO PARADIGMA EN EL DISEÑO DE ESPACIOS DE APRENDIZAJE, DONDE LAS FORMAS AÑADEN UNA NUEVA DIMENSIÓN A LO QUE PUEDE SER UN MUSEO.



Camión de Bomberos. Memphis Children's Museum, Tennessee.

UN POCO DE HISTORIA

El primer Museo de los Niños nace en 1899 en Brooklyn, Nueva York, impulsado por padres que buscaban espacios de ocio educativos y no comerciales para sus hijos. Actualmente hay más de 400 en todo el mundo y el reconocimiento de su función educativa y social en el panorama cultural de los diferentes países ha determinado su crecimiento a un ritmo vertiginoso. En 1975, en los Estados Unidos existían 75 Museos de los Niños. Desde entonces han surgido 180 más y hay otros 80 en proceso de apertura. Normalmente están gestionados por entidades sin ánimo de lucro y se financian a través de instituciones públicas y privadas.

En Europa se han extendido a partir de los años 80 y han añadido a la tradicional interactividad de los museos americanos una aproximación más

pedagógica que propone no sólo "hacer" sino también reflexionar, reelaborar, crear. ¡De "hands on" a "minds on"! (de ¡Toca! a ¡Piensa!).

Ha nacido así una nueva generación de museos y su asociación *Hands On! Europe*, en unos pocos años, se ha convertido en un referente no sólo para los museos europeos, sino también para los *Children's Museums* americanos, africanos, australianos y asiáticos. Es un mundo muy variado, en el que cada museo decide cuál es su ámbito de interés, que se modifica de un país a otro al reflejar su realidad social y cultural. El Museo de los Niños ha servido en muchos países para reactivar la zona centro de la ciudad en la que se crea.

La primera institución europea dedicada completamente a los niños es la *Cité des Enfants*, dentro de *La Cité des Ciencias et Industrie* en la Villette de París, creada en 1988. Hay Museos de los Niños en Austria, Alemania, Holanda, Italia, Francia, Rusia, Eslovaquia, Reino Unido, Portugal, Filipinas, Turquía, Japón, China, en casi todo el mundo... En España, el primero es el Museo Anima, que por ahora es un museo itinerante mientras encuentra un espacio permanente donde poder desarrollar su labor.

LA ASOCIACIÓN MUSEO DE LOS NIÑOS DE MADRID

La Asociación Museo de los Niños de Madrid es una organización sin ánimo de lucro fundada en 2003 con el objetivo de crear un Museo de los Niños en España, el Museo Anima. Surge de la colaboración de un grupo de personas con inquietudes comunes que decidieron afrontar la tarea de crear el primer Museo de los Niños. Las fundadoras somos Carola García, Pepa Luna y Mónica Zavala. Somos miembros de *Hand's On! Europe* y colaboramos con varios *Children's Museums* de todo el mundo. Los objetivos que nos planteamos son los siguientes:

- Crear un lugar único de aprendizaje y entretenimiento centrado en su principal visitante: el niño.
- Fomentar el desarrollo de las capacidades de cada niño a través de la experiencia directa e integrada en un contexto, para potenciar la creatividad, la curiosidad y la autoestima.
- Proponer experiencias que a través del juego y la imaginación promuevan actitudes de solidaridad, respeto y compromiso social.
- Ofrecer un espacio cultural y educativo no formal que sirva de complemento a los esfuerzos de las escuelas, los centros de cuidados infantiles y las familias.

INAUGURAMOS EL 7 DE ABRIL DE 2005 EN EL CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID CON DOS EXPOSICIONES Y UN ENCUENTRO:

DEL 7 DE ABRIL AL 22 DE MAYO DE 2005

COLORES (UNA EXPOSICIÓN PARA JUGAR)

Exposición interactiva creada por el Muba (Museo dei bambini de Milano, Italia), en la que los niños se acercaban al color desde otra perspectiva: "vestir" el color, introducirse en el color, interpretar las emociones que el color les provoca, cómo el color hace que se mezclen los sentidos (¿qué color sacia más la sed?). Al final, se entregaba al profesor un dossier didáctico con el que seguir trabajando en clase. Un total de 8.859 visitantes, entre niños y adultos, acudieron a esta exposición en siete semanas. Participaron 61 colegios diferentes de toda la Comunidad de Madrid, que han repetido la visita con diferentes cursos.



Exposición Colores.
Foto: Andrés de Gabriel.

LOS MUSEOS DE LOS NIÑOS EN EL MUNDO

Esta exposición, creada por la artista gráfica Eludis Martínez Santovenia, mostraba, a través de más de 200 fotografías y DVDs cedidos por Museos de los Niños de todo el mundo, qué son y para qué sirven este tipo de museos. Hemos tenido un total de 5.254 visitantes. Desde el 1 de noviembre hasta el 31 de diciembre de 2005 estuvo en el Museo de los Niños Frida und Fred de Graz, Austria. Formó parte del congreso bianual de los museos de los niños europeos que este año ha tenido lugar en Viena la *Hand's On Europe Conference 2005*.

BIBLIOGRAFÍA

ASSOCIATION OF CHILDREN'S MUSEUMS: *Collective vision. Starting and Sustaining a Children's Museum. A comprehensive Guide for New and Existing Institutions*. Pag. 3-20. Mary Maher Editor. 1997. Washington D.C.

EL 29 DE ABRIL DE 2005

"ENCUENTRO INTERNACIONAL DE DIRECTORES DE MUSEOS DE LOS NIÑOS"

Sala II del Centro Cultural de la Villa. En esta conferencia-mesa redonda contamos con la participación de los directores de: Early Works Museum (Huntsville, Alabama, EEUU), Explora (Roma, Italia), Papalote Museo del Niño (México DF, México), Muba (Milán, Italia), Museu das Crianças (Lisboa, Portugal) así como la presencia fuera de programa de la directora del Museo de los Niños de Caracas, Venezuela.

Para realizar estas actividades hemos contado con el apoyo económico de la Concejalía de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

En enero de 2006 hemos iniciado un proyecto para la Unión Europea titulado: *Family Education in Aliments Risks Learning Enforcing Safe Storage*, F.E.A.R.L.E.S.S. Es el resultado de la colaboración entre el Museo Anima, el *Museo dei Bambini* de Roma, Italia y el *Hellenic Children Museum* de Atenas, Grecia. Es un programa que se plantea, a través de la recopilación de datos realizada por cada museo en su país, y bajo la supervisión del INRAN (Instituto de Investigación en Alimentación) de Italia, desarrollar entre los tres museos un software común a partir del cual se creará una exposición interactiva y simultánea en los tres países. En esta exposición, los niños y sus familias podrán tomar conciencia de la importancia de la correcta conservación y manipulación de los alimentos, así como de la necesidad de una alimentación sana y equilibrada desde la infancia.

Creemos que ha llegado el momento de los Museos de los Niños en nuestro país. En las ciudades en las que ya existen constituyen una auténtica fuerza vital y dinamizadora, en un tiempo en el que las familias, los colegios y los educadores están especialmente abiertos a lo que pueden ofrecer.

Se prevé que la
ampliación del Brooklyn
Children's Museum
finalice en 2007.



BROOKLYN CHILDREN'S MUSEUM EL PRIMERO EN SU GÉNERO, UN PROYECTO INNOVADOR PARA EL FUTURO

CAROL ENSEKI Presidenta del Brooklyn Children's Museum

EL BROOKLYN CHILDREN'S MUSEUM, FUNDADO

en 1899, fue el primer museo educativo creado específicamente para niños. Su éxito ha llevado a la creación de más de 300 museos infantiles en todo el mundo. El Brooklyn Children's Museum anima a los niños a conocerse y respetarse a sí mismos, a los demás y al mundo que les rodea explorando las culturas, el arte, las ciencias y el medio ambiente. Es el único museo infantil del estado de Nueva York que ha sido certificado por la American Association of Museums.

En el Brooklyn Children's Museum los niños tienen la oportunidad de "tocar el mundo" a través de una amplia gama de exposiciones interactivas (muchas de ellas galardonadas con diversos premios) y una programación diaria con representaciones multiculturales para que las familias participen en una aventura de aprendizaje práctico. Los programas educativos son atrevidos y despiertan la curiosidad, además se revisan y evalúan de manera continua garantizando que los niños sean los protagonistas.

Los programas de colaboración entre los colegios y el museo ofrecen formación a los profesores y contribuyen a mejorar los recursos educativos a los que pueden acceder los niños de Brooklyn.

Los niños pueden ver y tocar animales vivos como lagartos, serpientes y tortugas en la exposición permanente *Animal Outpost* y conocer a algunos de sus famosos habitantes como Fantasía, una pitón atigrada albina de unos 68 kilos y 5,20 m de longitud, y a Payaso, un loro de vivos colores. Los visitantes pueden investigar con las muñecas y máscaras que hay en la galería *Collections Central* y jugar en *Totally Tots*, un espacio de juegos especialmente diseñado para menores de cinco años. En *Main Stage*, una zona especial para juegos teatrales, los más pequeños pueden montar su propio espectáculo con una gran selección de disfraces, luces, algunos elementos de atrezzo y un poco de imaginación. La exposición *Together in the City* es un alegre paisaje urbano que muestra cómo viven, trabajan y juegan juntas las diferentes comunidades. Los niños pueden construir su propio club, jugar en la calle, realizar un trayecto de metro, hacer un videoclip en la *Movie House* y dirigir su propia pizzería. Los programas sobre naturaleza, biología y botánica, que son el alma de la programación sobre ciencias naturales.

EL BROOKLYN CHILDREN'S MUSEUM ES UNO DE LOS POCOS MUSEOS INFANTILES DEL MUNDO, CON UNA COLECCIÓN PERMANENTE DE MÁS DE 30.000 OBJETOS, EN LOS QUE SE REFLEJA EL INTERÉS TANTO POR LAS CIENCIAS NATURALES COMO POR LA HISTORIA CULTURAL.

EL BROOKLYN CHILDREN'S MUSEUM ANIMA A LOS NIÑOS A CONOCERSE Y RESPETARSE A SÍ MISMOS, A LOS DEMÁS Y AL MUNDO QUE LES RODEA EXPLORANDO LAS CULTURAS, EL ARTE, LAS CIENCIAS Y EL MEDIO AMBIENTE.

se llevan a cabo en el *Con Edison Greenhouse* que da a un jardín y un patio. El invernadero y el jardín exterior crean un ecosistema con diferentes tipos de plantas, flores e insectos. Los más pequeños pueden aprender sobre música e instrumentos procedentes de todo el mundo e incluso componer sus propias obras maestras en la exposición *Music Mix*. Los niños pueden acceder a Internet en el centro de recursos *Library and Resource Center*.

Más de 200.000 visitantes, entre niños y familias, acuden a las excepcionales instalaciones de varias plantas. Además, 300.000 visitantes conocen el museo cada año a través de las exposiciones y programas itinerantes nacionales. En los cinco últimos años, las exposiciones del Brooklyn Children's Museum han viajado por Norteamérica, llegando a lugares como Ottawa, Canadá, St. Paul, Minnesota y Houston, Texas.

LA PRIMERA COLECCIÓN DEL MUSEO, EXPUESTA EN UNA CASA DE GRANDES DIMENSIONES LLAMADA ADAM'S MANSION, INCLUÍA ELEMENTOS DE LA HISTORIA NATURAL COMO MINERALES, AVES, INSECTOS, CONCHAS Y MODELOS DE PLANTAS Y ANIMALES.

UN MUSEO INTERNACIONAL ARRAIGADO EN LA COMUNIDAD

El papel cultural del Brooklyn Children's Museum está muy arraigado en la comunidad y es muy valorado. El museo desarrolló una iniciativa para el acceso de miembros de la comunidad que garantizara que ninguna familia dejara de visitarlo por motivos económicos. El programa proporciona un pase gratuito a todos los niños que visitan el Brooklyn Children's Museum con el colegio o el campamento. Hay pases gratuitos trimestrales para las organizaciones de la comunidad local, y la entrada es gratis para todos los visitantes el primer jueves de cada mes, y los sábados y domingos antes de mediodía. Los conciertos de verano al aire libre *Free Friday Family Jam* son también gratis. Las familias del barrio pueden acceder con descuento. Desde 1987, más de 800 jóvenes del barrio de entre 7 y 18 años se benefician del programa extraescolar anual *Museum Team*, que ofrece oportunidades educativas, de formación para el liderazgo y el empleo. El *Museum Team* se ha convertido en un modelo para otros programas de características parecidas en todo EE.UU. y ha obtenido premios nacionales otorgados por la *American Association of Museums* y por el Comité Presidencial para las Artes y las Humanidades.

Los jóvenes del *Museum Team* participan en numerosas actividades, desde programas culturales, viajes de estudio y actuaciones especiales, hasta actividades dirigidas al desarrollo del liderazgo y al enriquecimiento académico, servicios a la comunidad y trabajo con artistas, científicos y otros profesionales. Los adolescentes que forman parte del programa hacen las veces de tutores de los niños más pequeños mientras aprenden del personal del Brooklyn Children's Museum y desarrollan habilidades laborales mediante el voluntariado y las prácticas que pueden realizar en el museo.

LA COLECCIÓN

El Brooklyn Children's Museum es uno de los pocos museos infantiles del mundo, con una colección permanente de más de 30.000 objetos, en los que se refleja el interés tanto por las ciencias naturales como por la historia cultural. La colección contiene tanto objetos antiguos como actuales, incluidos instrumentos musicales, esculturas, máscaras, adornos corporales y muñecas, así como objetos domésticos y personales como cestas y peines. En la colección de historia natural hay rocas, minerales y fósiles, además de aves, mamíferos e insectos disecados y esqueletos. Las piezas más destacadas de la colección son el esqueleto completo de un elefante asiático, un excepcional juego de 36 muñecas conmemorativas de la coronación de Isabel II de Madame Alexander, huellas de dinosaurio y la costilla de una ballena. Estos objetos se utilizan de forma excepcional para estimular la activa y curiosa mente del niño, fomentando un acercamiento práctico al aprendizaje, y para ayudar a los niños a comprender y a apreciar a otras personas, culturas y al mundo natural. La colección da profundidad y flexibilidad intelectual a las exposiciones del museo, tanto a las permanentes como a las itinerantes, y los objetos se usan para complementar programas educativos.

La exposición *Collections Central* cambia constantemente y acerca estos objetos al público y consta de componentes interactivos que facilitan el aprendizaje del niño. Los visitantes también pueden estudiar y dibujar los objetos de las colecciones en los talleres de arte *X-plorer's Club* que se celebran dos veces al mes. Las descripciones de los programas y los trabajos de los niños se pueden encontrar en www.x-plorersclub.com. La colección permanente también se utiliza fuera del entorno del museo, gracias a los programas de préstamo para colegios y organizaciones de la comunidad, y se usa también en iniciativas tecnológicas aplicadas a la educación. Los profesores pueden alquilar colecciones portátiles y unidades didácticas y llevar así los objetos del museo al aula. La página web *Collections Central Online* (www.brooklynkids.org/cconline) es un excepcional recurso diseñado específicamente para niños, familias y educadores que ha recibido varios premios. Permite explorar la extraordinaria colección del museo y reunir información más precisa sobre los objetos o culturas de una forma divertida e interactiva. Los visitantes pueden buscar un objeto por tipo o región geográfica, ampliarlo, verlo desde diferentes ángulos y enviar un dibujo. Además, algunos objetos incluyen clips audiovisuales.



Niños hacen cola para entrar en el Brooklyn Children's Museum's Smith Mansion en 1936.

HISTORIA

El Brooklyn Children's Museum abrió sus puertas el 16 de diciembre de 1899 como primer museo del mundo dedicado a los niños. En 1904 la fundadora y conservadora, Anna Billings Gallup, empezó a sacar los objetos de las urnas para ponerlos al alcance de los niños. Así comenzó el acercamiento práctico del museo a la educación.

Gallup formaba parte de un pequeño grupo de educadores que creían que los niños no aprenden como los adultos. Lo primero que hizo el museo desde el punto de vista interactivo fue una serie de modelos gigantes de Deyrolle de insectos y otros animales que los niños podían montar y desmontar para descubrir la fisiología de la criatura. Luego los podían comparar con los especímenes disecados de la colección del museo. Los fundadores sabían que el Brooklyn Children's Museum acabaría triunfando a la hora de atraer a los niños, algo que no habían conseguido los museos tradicionales. Tras más de 100 años, el museo continúa ofreciendo valiosas experiencias didácticas y sigue desarrollando nuevas formas de satisfacer con eficacia las necesidades de los niños, que nunca dejan de evolucionar.

La primera colección del museo, expuesta en una casa de grandes dimensiones llamada Adam's Mansion, incluía elementos de la historia natural como minerales, aves, insectos, conchas y modelos de plantas y animales. Estos objetos formaron parte de algunas de las primeras exposiciones del museo. Al año siguiente, se inauguró una biblioteca con más de 900 libros. A medida que la colección crecía, crecía también el número de niños que lo visitaban. Para lograr más espacio, el museo adquirió la casa de al lado, Smith Mansion, en 1929.

Tras la II Guerra Mundial, se despertó un gran interés por los avances de la ciencia y la tecnología del siglo XX. El museo ayudó a los niños a explorarlos con nuevos programas científicos. Los niños entraron en clubes de ciencias y participaron en actividades con la intención de prepararse para la "era espacial". Mientras tanto, el museo seguía facilitando que cada vez más niños aprendieran y disfrutaran de una colección permanente que no dejaba de crecer. El Brooklyn Children's Museum comenzó a hacer talleres abiertos en los que los niños podían ver de cerca los objetos de la colección y llevárselos a casa prestados, empaquetados en cajas individuales, para observarlos.

En 1967, el museo tuvo que cerrar las dos casas originales porque estaban desahuciadas. El Brooklyn Children's Museum continuó ofreciendo sus servicios en un espacio temporal mientras el nuevo edificio

se planeaba y construía. Las instalaciones actuales se edificaron en el mismo lugar, entre 1972 y 1975, y se inauguraron en mayo de 1977. El edificio es una estructura subterránea excepcional, diseñada por los arquitectos del estudio Hardy Holzman Pfeiffer Associates, que reciclaron las estructuras de los otros edificios para usarlas en su diseño. Tiene algunas características únicas como la entrada a través de un quiosco típico de 1900, el *People Tube*, una tubería gigante de luz de neón que conecta cuatro salas de exposiciones, y el *Tank*, un teatro fabricado con un depósito de aceite de maíz que se usa para representaciones.

AMPLIACIÓN PARA EL FUTURO

Actualmente, el Brooklyn Children's Museum se está preparando para el futuro con una ampliación de 43 millones de dólares que le permitirá duplicar su tamaño y su capacidad. El museo también quiere recaudar 16 millones de dólares para financiar las exposiciones y programas de los cuales ya se han logrado 9 millones. Las obras comenzaron en otoño de 2004 y se espera que estén terminadas a finales de 2007. Los programas no se verán interrumpidos durante las obras, ya que el museo permanecerá abierto durante el proceso.

El nuevo edificio de casi 102.000 m², con un diseño arriesgado y atrevido de Rafael Viñoly, arquitecto de fama internacional, albergará un *Kid's Café*, un teatro y una tienda de regalos, la sede permanente del programa extraescolar *Museum Team*, así como nuevas galerías ampliadas para exposiciones científicas y culturales. *Life Trek* es una exposición científica de 558 m² que se dividirá en tres hábitats representativos de los ecosistemas de Brooklyn: árboles, agua dulce y agua salada, en los que las familias podrán aprender sobre las plantas y los animales que viven en estos entornos. La exposición *World Brooklyn* estará compuesta por escenarios de mercados que reflejan la diversidad cultural de los barrios donde viven las distintas etnias de Brooklyn. La zona de entrada, de alrededor de 380 m², tendrá capacidad para acoger de forma simultánea la llegada de familias y grupos escolares, lo cual había sido imposible durante años debido al pequeño tamaño de la entrada anterior. La segunda fase de la construcción incluirá un garaje cubierto y elementos de mobiliario urbano para los aumentos previstos en el número de visitas.

Los objetivos centrales del proyecto de ampliación eran el aumento de la visibilidad, de los servicios y un espacio educativo para exposiciones. Pero, para una institución como ésta, con el objetivo de "fomentar la comprensión de las ciencias, el medio ambiente y las culturas del mundo por parte de los niños", las consideraciones medioambientales y el uso innovador de las nuevas tecnologías constructivas resultaban igual de importantes. El Brooklyn Children's Museum ha sido seleccionado para convertirse en el primer museo "verde" de la ciudad de Nueva York, acreditado por el programa del *Leadership in Energy and Environmental Design (LEED)* del Consejo para la Construcción Ecológica Estadounidense. La ampliación, que tiene forma de "L" ondulante y dos plantas, será de color amarillo narciso por fuera y verde por dentro. Será un museo innovador en materia medioambiental, ya que incorporará las últimas novedades en arquitectura sostenible.

Las funciones de alto rendimiento integradas en el diseño de la ampliación supondrán un ahorro de aproximadamente 100.000 \$ en el gasto energético anual. Entre las innovaciones más notables destacan un sistema de pozos geotérmicos que utiliza el agua del subsuelo para calentar y enfriar el edificio y un sistema fotovoltaico que capta la energía solar para proporcionar alrededor del 2,5% de la electricidad anual del edificio. El Brooklyn Children's Museum también usará los sensores más modernos para controlar el rendimiento de los sistemas de calefacción e iluminación, y se está prestando especial atención a los materiales de construcción y de acabado con altos contenidos en materia reciclada o reciclable, entre los que se encuentra el bambú, el corcho, el caucho y los pavimentos de linóleo y la moqueta. Además, el proyecto incluirá directrices para la construcción ecológica que afectarán al mantenimiento y la limpieza del lugar de ejecución de la obra.

Aunque el público no verá la mayoría de los elementos de alto rendimiento del nuevo edificio, para el

EL BROOKLYN CHILDREN'S MUSEUM HA SIDO SELECCIONADO PARA CONVERTIRSE EN EL PRIMER MUSEO "VERDE" DE LA CIUDAD DE NUEVA YORK, ACREDITADO POR EL PROGRAMA DEL *LEADERSHIP IN ENERGY AND ENVIRONMENTAL DESIGN (LEED)* DEL CONSEJO PARA LA CONSTRUCCIÓN ECOLÓGICA ESTADOUNIDENSE. LA AMPLIACIÓN, QUE TIENE FORMA DE "L" ONDULANTE Y DOS PLANTAS, SERÁ DE COLOR AMARILLO NARCISO POR FUERA Y VERDE POR DENTRO. SERÁ UN MUSEO INNOVADOR EN MATERIA MEDIOAMBIENTAL, YA QUE INCORPORARÁ LAS ÚLTIMAS NOVEDADES EN ARQUITECTURA SOSTENIBLE.



El museo lleva los objetos desde las vitrinas a las manos de los niños.

LOS PROFESORES PUEDEN ALQUILAR COLECCIONES PORTÁTILES Y UNIDADES DIDÁCTICAS Y LLEVAR ASÍ LOS OBJETOS DEL MUSEO AL AULA.

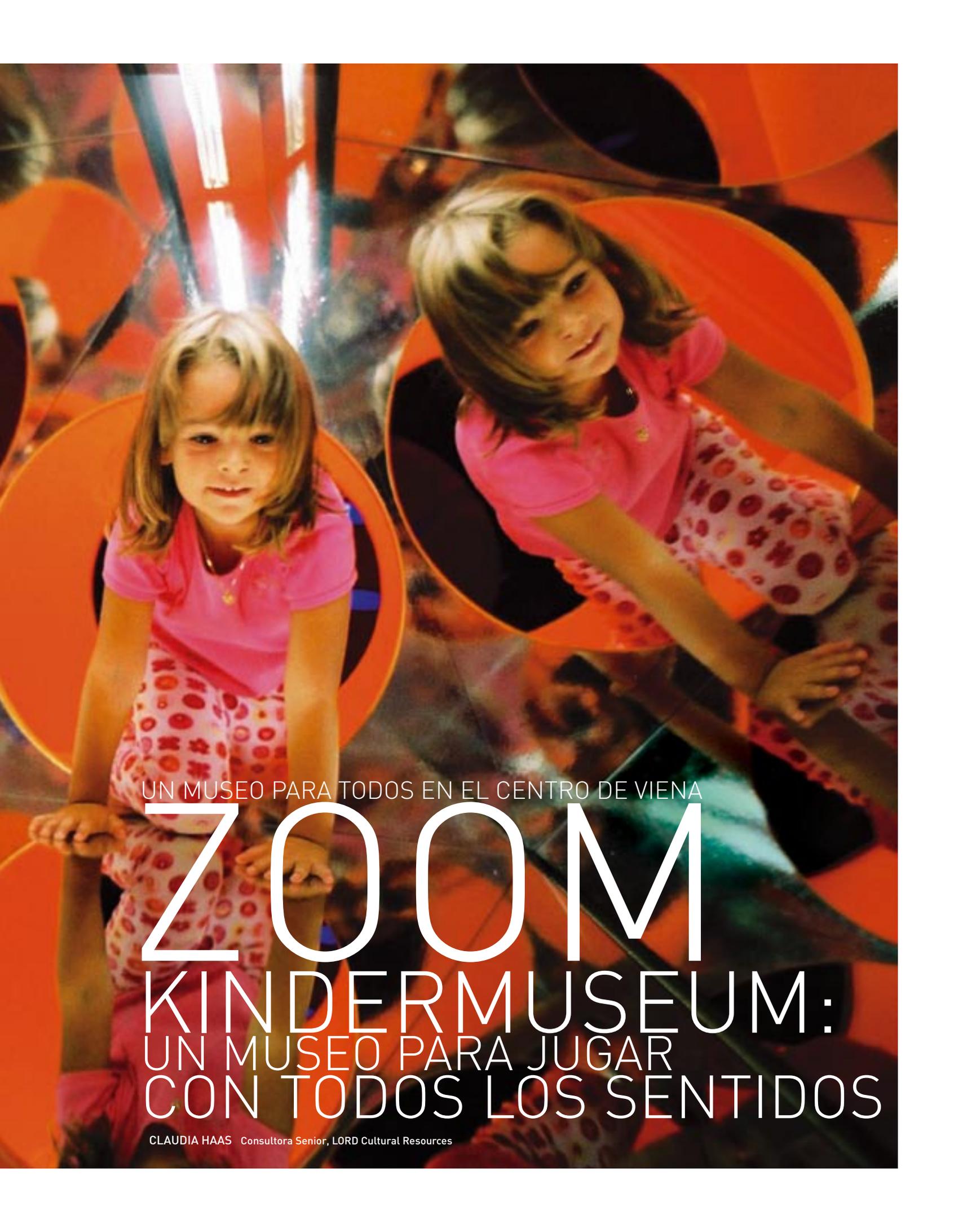
Brooklyn Children's Museum el proyecto supone una oportunidad pedagógica excepcional. El museo está diseñando actualmente una nueva iniciativa educativa sobre ciencias, *EnergyAdventure*, que informará a la comunidad sobre las prácticas e innovaciones en materia de diseño sostenible mediante una exposición al aire libre con una superficie de unos 370 m², programas medioambientales y medios interactivos. La exposición demostrará cómo el museo obtiene la energía solar, y los niños podrán manipular varios materiales y sistemas para crear sus propias maquetas de edificios con diseños de alto rendimiento. Los visitantes también aprenderán acerca de recursos renovables como el bambú, material elegido para la nueva solería, ya que es una de las plantas que más rápido crece. Los niños y sus familias aprenden sobre las opciones ecológicas más comunes a su alcance mediante la interpretación de una serie de elementos en la exposición y los programas de *EnergyAdventure*.

Los museos infantiles pueden ser importantes a la hora de aumentar el conocimiento público de las ventajas económicas y sanitarias de los diseños sostenibles y fomentar una toma de conciencia respecto al consumo energético. El Brooklyn Children's Museum espera que el éxito de este proyecto haga que otros centros de educación no formal inviertan en diseños sostenibles y ecológicos para sus nuevas instalaciones.

ZOOM Ocean.
Foto: Alexandra Eizinger
© ZOOM Children's Museum.



SE DIRIGEN A SU MUSEO, EL ZOOM
KINDERMUSEUM, UN MUSEO DE LOS NIÑOS
CREADO Y DISEÑADO EXPRESAMENTE PARA ELLOS.
UN LUGAR DONDE PUEDEN ENSUCIARSE, HABLAR,
CREAR, EXPLORAR, INVESTIGAR Y TAMBIÉN
HACER PELÍCULAS, PINTAR, ESCULPIR, SOÑAR,
PREGUNTAR Y TRANSFORMARSE EN BALLENAS,
EXTRATERRESTRES O ASTRONAUTAS.



UN MUSEO PARA TODOS EN EL CENTRO DE VIENA

ZOOM

KINDERMUSEUM:

UN MUSEO PARA JUGAR
CON TODOS LOS SENTIDOS

CLAUDIA HAAS Consultora Senior, LORD Cultural Resources

CUALQUIER DÍA DE LA SEMANA, POR LA

mañana, se repite el mismo espectáculo: un grupo de niños ruidosos acompañados por sus profesores deja una de las estaciones de metro del centro de Viena, y se dirige al *MuseumsQuartier*, un espacio cultural inaugurado en 2001. Instalado en las antiguas caballerizas imperiales, el centro alberga ahora un museo de arte contemporáneo, una colección privada conocida como el Leopold Museum, la *Kunsthalle*, un museo de arquitectura, teatros y un centro de danza contemporánea.

Los niños se desenvuelven allí con facilidad porque la mayoría ya ha lo ha visitado antes. Se dirigen a su MUSEO, el ZOOM Kindermuseum, un museo de los niños creado y diseñado expresamente para ellos.

Un lugar donde pueden ensuciarse, hablar, crear, explorar, investigar y también hacer películas, pintar, esculpir, soñar, preguntar y transformarse en ballenas, extraterrestres o astronautas.

Por la tarde, la escena cambia: los colegiales dan paso a la visita de jóvenes padres y madres con sus hijos; abuelos que acompañan a sus nietos a un lugar donde saben que son bienvenidos, donde disfrutar con sus niños en un ambiente distendido; un lugar de encuentro que hace posible el intercambio entre diferentes generaciones en un entorno adaptado a los más pequeños.

El ZOOM ocupa hoy un lugar importante en la vida de los niños vieneses y sus familias. Pero no siempre fue así. Han pasado más de 11 años desde la concepción de la idea inicial del Museo de los Niños ZOOM en 1994 y su aceptación por el público vienes y los patrocinadores estatales. Y entre ambas fechas se sitúa su apertura, en 2001, en un centro completamente reformado de 1.585 m² dentro del *MuseumsQuartier*.

Muchas cosas han cambiado durante esos años. En Europa iban surgiendo museos de los niños que revelaban la importancia de estos centros como lugar de aprendizaje y comunicación para los niños..., y los no tan niños. Cuando el ZOOM inició sus actividades en 1993, la idea de construir un museo infantil fue acogida con algunas reservas y una cierta incompreensión, especialmente por la clase política.

Nadie sabía qué podría ser exactamente un museo de los niños. Los museos tradicionales reaccionaron también mostrando su rechazo y desconfianza. En ese momento, la idea de un museo no era compatible con la de un lugar de ocio para las familias. Normalmente, los niños entraban en los museos cogidos de la mano de sus padres y se aburrían mientras miraban unos objetos que estaban situados fuera de su vista y de su alcance.

Así pues, el primer problema fue promover un proyecto del que nadie sabía nada. ¿Habría público para este tipo de centro teniendo en cuenta el tradicional panorama de museos en Viena?

En primer lugar, se realizó un estudio de viabilidad que incluía un estudio de mercado de visitantes potenciales. Este estudio demostró claramente que no había programas culturales infantiles que cubrieran las necesidades tanto de los colegios como de las familias vienesas jóvenes, y que la creación de una institución como este Museo de los Niños respondería efectivamente a esta necesidad real.

Este estudio fue crucial para el desarrollo integral e implantación del proyecto, contribuyendo a explicar la importancia que un museo de los niños tendría para la comunidad local y reforzando la credibilidad del proyecto. También fue una herramienta de vital importancia para los órganos de administración y dirección durante todo el proceso de planificación del mismo.

Pero aún había que dar un paso más: dar a conocer al público potencial el museo de los niños, su funcionamiento y lo que éste podría aportar a la comunidad.

Por este motivo, se tomó la decisión de comenzar el proyecto organizando exposiciones interactivas (1) para niños en el mismo lugar en el que se instalaría el Museo de los Niños ZOOM, las caballerizas imperiales. La primera exposición se organizó con escasos fondos públicos, pero con mucho entusiasmo y espíritu innovador, a partir de la experiencia de la exposición infantil del Musée en Herbe de París. Este esfuerzo demostró que la idea era acertada, y —aún sin recursos para campañas de marketing— la exposición fue visitada por un gran número de colegios durante la semana y por las familias durante el fin de semana.

ZOOM Lab.
Foto: Alexandra Eizinger
© ZOOM Children's Museum.



DESDE SUS COMIENZOS, EL ZOOM ORGANIZÓ TALLERES CREATIVOS PARA NIÑOS, DISEÑADOS Y DIRIGIDOS POR ARTISTAS JÓVENES. ASÍ, LOS NIÑOS TENÍAN LA OPORTUNIDAD DE APRENDER NO SÓLO DE SUS PROFESORES, SINO TAMBIÉN DE LA MANO DE OTROS PROFESIONALES, DENTRO DE UNA TRADICIONAL PERO EFICAZ RELACIÓN MAESTRO-APRENDIZ.

Estos visitantes se convirtieron en los mejores aliados del Museo de los Niños. Un gran número de cartas, comentarios en el libro de visitas y entrevistas demostró que todos estaban dispuestos a luchar para que se instalase el museo en las caballerizas imperiales —ya renovadas— y cuyo destino final era acoger el futuro *MuseumsQuartier*.

Sin embargo, la reforma de los edificios se posponía una y otra vez debido a la polémica que suscitaba el proyecto arquitectónico. Mientras, el Museo de los Niños siguió funcionando durante los siguientes siete años en sus instalaciones temporales. A pesar de la escasez de recursos y de que el espacio carecía de la infraestructura adecuada, la dilatación temporal del proyecto hizo posible experimentar con diversos métodos de diseño expositivo, con la presentación de los temas, y lo que es más importante, los promotores del proyecto pudieron desarrollar un profundo conocimiento de las necesidades de los visitantes y del público objetivo.

Antes de instalarse en su sede definitiva en 2001, el ZOOM realizó más de catorce exposiciones interactivas que, a través de distintas temáticas, introducían en el país la novedosa experiencia de un museo “hands-on” (2). Los temas escogidos provenían del campo de la cultura, la historia y la ciencia, además del arte. Todas estas exposiciones se caracterizaban por un aspecto común: eran fruto de una ardua investigación realizada por expertos, y tanto el diseño como las instalaciones venían firmados por jóvenes e innovadores arquitectos y artistas. De este modo se establecieron unos estándares estéticos y pedagógicos de un alto nivel.

Desde sus comienzos, el ZOOM organizó talleres creativos para niños, diseñados y dirigidos por artistas jóvenes. Así, los niños tenían la oportunidad de aprender, no sólo de sus profesores, sino también de la mano de otros profesionales, dentro de una tradicional pero eficaz relación maestro-aprendiz.

El enorme éxito de público —más de 280.000 visitas— convenció al Ayuntamiento y al Gobierno austriaco, que decidieron conceder fondos para la construcción del Museo de los Niños en el complejo reformado del *MuseumsQuartier*.

Las nuevas instalaciones del ZOOM se inauguraron en 2001 tras varios años de experiencia y de intercambio con expertos museólogos internacionales, científicos y artistas.

El ZOOM consta de cuatro espacios públicos, cada uno trata un tema diferente y está dirigido a un grupo de edad específico:

UN ESPACIO DE EXPOSICIONES TEMPORALES DE 600 M²

Dirigido a niños de entre 6 y 10/12 años, sus familias y cuidadores:

El museo organiza dos exposiciones al año sobre temas diversos. La mayoría son interdisciplinarias y se orientan según los intereses de los niños.

El nuevo proyecto del ZOOM se inició con una exposición sobre la percepción del espacio a través de los sentidos, en la que se explicaba a los niños que el concepto del espacio es algo totalmente subjetivo.

Se han hecho otras exposiciones sobre el diseño, la música, la arqueología, la escultura y la ciencia ficción. La próxima exposición programada para este año será sobre Mozart. Todas las exposiciones son organizadas por expertos, al igual que ocurre con las exposiciones destinadas a un público adulto.

EL ESTUDIO DEL ARTISTA

Con una superficie de 100 m², para niños de entre 3 y 12 años.

El ZOOM *Studio* se encuentra al lado de la sala de exposiciones, dentro de un cubo de cristal, con mucha luz, donde los niños pueden acercarse, mediante el juego, a diferentes ideas y medios de expresión artística acompañados por jóvenes artistas y expertos. El hecho de experimentar con diferentes técnicas y materiales permite que los niños conozcan sus propias habilidades, aumentando así su confianza.

En estos talleres, los niños pueden analizar, probar, construir, esculpir, dibujar y pintar libremente. Es decir, pueden ser creativos, experimentar con los materiales que se ponen a su alcance y dar forma a



ZOOM Ocean/Baby Island.
Foto: Alexandra Eizinger © ZOOM Children's Museum.

EN ESTOS TALLERES, LOS NIÑOS PUEDEN ANALIZAR, PROBAR, CONSTRUIR, ESCULPIR, DIBUJAR Y PINTAR LIBREMENTE. ES DECIR, PUEDEN SER CREATIVOS, EXPERIMENTAR CON LOS MATERIALES QUE SE PONEN A SU ALCANCE Y DAR FORMA A LAS IDEAS QUE LES INSPIRE EL TEMA PROPUESTO. LOS TEMAS DE LOS TALLERES SUELEN ESTAR RELACIONADOS CON EL TEMA PRINCIPAL DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES.



ZOOM Lab.
Foto: Alexandra Eizinger © ZOOM Children's Museum.

las ideas que les inspire el tema propuesto. Los temas de los talleres suelen estar relacionados con el contenido principal de las exposiciones temporales. Al profundizar en estos contenidos, los niños están realizando su aportación y enriqueciendo el significado de las exposiciones.

UN ESPACIO PARA PREESCOLARES

Para niños de 0 a 5 años. ZOOM *Ozean* (Océano), la zona preescolar de ZOOM está al lado del estudio. Los objetos y centros de actividades han sido diseñados pensando en los párvulos con el fin de estimular sus sentidos y desarrollar sus capacidades motoras y lingüísticas. Se han establecido diferentes espacios temáticos en función de las diversas etapas del desarrollo infantil.

Los niños tienen la posibilidad de decidir por sí mismos cuándo cambiar de actividad, ya que las transiciones espaciales son fluidas. La interacción lúdica entre los niños de diferentes edades promueve también el desarrollo de las habilidades sociales.

Al pie del faro instalado, se invita a los pequeños visitantes de ZOOM *Ozean* a sumergirse en el misterioso mundo subacuático. Entre anémonas y lechos de algas hay un mundo maravilloso por descubrir: *Krabbelbereich* (Isla para los bebés), para que los más pequeños practiquen sus habilidades motoras, cuevas para los jóvenes exploradores, la anémona-teatro de marionetas y un banco de coral, con plantas, animales y otros objetos que los niños pueden tocar, oír, buscar y recopilar, para estudiarlos y mirarlos de cerca. Una rampa sube desde este colorido mundo submarino para dejarnos en lo que poco a poco se va convirtiendo en la cubierta de un barco. Allí los niños disponen de todo el espacio del mundo para escalar y corretear. Los pequeños grumetes pueden pescar, echar el ancla, deshacer nudos, llevar el timón y pueden entrar en el cuarto de máquinas y la cabina del capitán con todos sus instrumentos de navegación. Este espacio preescolar es uno de los que tiene más éxito; allí los padres pueden relajarse mientras observan a sus hijos explorando sus propias habilidades.

EL ZOOMlab

Para niños a partir de 8 años. Es la parte más innovadora del ZOOM. La idea nació durante los últimos talleres multimedia del museo, en los que surgió la necesidad de crear un espacio permanente que se ocupase de temas relacionados con los niños y los nuevos medios de comunicación.

ZOOMLab (Laboratorio) está pensado para ofrecer la oportunidad de explorar jugando con conceptos abstractos que les resultarán esenciales en el futuro. Frente a la oferta del mundo del videojuego, aquí los niños aprenden la diferencia entre el mundo real y el virtual.

Se han desarrollado un *software* y un *hardware* especiales para que los niños puedan trabajar en equipo. *ZOOMLab* está pensado tanto para colegios como para visitas individuales, y está dividido en diferentes puestos en los que los niños pueden trabajar juntos para alcanzar un objetivo común. Gracias a un programa y unas aplicaciones especiales, los niños aprenden a producir una película de animación. Ellos inventan la historia, escriben el argumento y crean los personajes de la película, a la que un estudio profesional le pone sonido.

Todo lo que se crea en *ZOOMLab* se publica en la página web del ZOOM, donde se pueden ver las producciones individuales.

El ZOOM ofrece programas especiales todo el año. Hay conferencias, lecturas de cuentos y coloquios entre adultos y niños. Por ejemplo, se invita a científicos, artistas y profesionales para que expliquen las características de su trabajo y los niños conozcan mejor el llamado "mundo de los mayores".

Muchos adolescentes recuerdan con cariño episodios de su infancia ocurridos en el ZOOM, y estas maravillosas experiencias forman hoy parte de sus vidas.

El ZOOM ha tenido un éxito innegable, y está considerado como una de las instituciones culturales más importantes y prestigiosas de Viena. Pocos recuerdan ya que esta institución fue cuestionada en sus inicios.

ZOOMLAB (LABORATORIO) ESTÁ PENSADO PARA OFRECER LA OPORTUNIDAD DE EXPLORAR JUGANDO CON CONCEPTOS ABSTRACTOS QUE LES RESULTARÁN ESENCIALES EN EL FUTURO. FRENTE A LA OFERTA DEL MUNDO DEL VIDEOJUEGO, AQUÍ LOS NIÑOS APRENDEN LA DIFERENCIA ENTRE EL MUNDO REAL Y EL VIRTUAL.



ZOOM Studio.
Foto: Alexandra Eizinger
© ZOOM Children's Museum.



ZOOM Ocean.
Foto: Alexandra Eizinger
© ZOOM Children's Museum.

NOTAS

1. **EXPOSICIONES INTERACTIVAS:** invitan al visitante a interactuar con las ideas, conceptos y objetos que se le presentan en el espacio expositivo. Incluye exposiciones de tipo "hands-on", "minds-on" (que invitan a la reflexión) y multimedia.
2. **"HANDS-ON":** esta denominación se aplica a un concepto expositivo y a cierto tipo de museos en general, para referirse a aquellas exposiciones que el visitante puede tocar, sentir, o activar de algún modo ("se ruega tocar"). Se dirige especialmente a niños, jóvenes y gente de mentalidad abierta, es decir, a aquéllos que responden a un aprendizaje cinético, a través de la acción y el movimiento. Las primeras aplicaciones "hands-on" las emplearon los museos de ciencia, que encontraron en este sistema de representación el mejor modo de enseñar el "método científico", interactuando directamente con el concepto o fenómeno.



Cuéntame lo que ves,
visita interactiva para familias.
En el centro, Pablo Picasso,
Bañista jugando (1958).
Foto: Jesús Domínguez
© Museo Picasso Málaga.

EL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN DEL MUSEO PICASSO MÁLAGA Y LOS ESCOLARES. UN EJEMPLO DE LA VISITA INTERACTIVA DEL INSTITUTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA, MIGUEL ROMERO ESTÉO

MACARENA VENTOSA Responsable del Departamento de Educación. Museo Picasso Málaga

“Ver, eso es lo que es difícil, vemos a veces, raramente. Miramos sin ver”.

Pablo Picasso [1]

UN POCO DE HISTORIA SOBRE LAS ACTIVIDADES CON ESCOLARES EN EL MUSEO PICASSO MÁLAGA

En octubre de 2005 el Museo Picasso Málaga cumplió dos años. Durante este tiempo, cerca de 20.000 escolares han realizado visitas interactivas y talleres junto a los educadores del Departamento de Educación.

Debido al interés personal de Christine Ruiz-Picasso y a un convenio con la Diputación de Málaga, los centros de educación reglada obligatoria en Andalucía vienen al museo de forma gratuita. Agradecemos la entusiasta acogida por parte de todos estos centros, muchos de los cuales han repetido la visita. La idea de que un museo existe para crecer con él, visitarlo varias veces y fijarse en obras diferentes, es central en nuestro modo de entender la educación. Buscamos un compromiso con el futuro para que el arte forme parte de la vida cotidiana de cualquier persona.

¿QUÉ ENTENDEMOS POR EDUCACIÓN PARA ESCOLARES EN UN MUSEO DE ARTE?

El arte nace para comunicar ideas y emociones al espectador. En el Departamento de Educación del Museo Picasso Málaga intentamos crear un nexo entre público y obra, hablando entre todos de lo que vemos y de lo que nos hace sentir.

Antes de diseñar la programación del departamento, nos planteamos cómo enfocar la educación dirigida a niños y jóvenes. Tenemos la fortuna de contar con dos prestigiosos asesores: Philip Yenawine (director de educación durante muchos años del Museum of Modern Art de Nueva York y fundador,

junto a Abigail Housen, del método VTS) y Amelia Arenas (destacada especialista en el campo de la educación en museos). Gracias a ellos conocimos las *Estrategias de Pensamiento Visual* (VTS en sus siglas en inglés) que estamos aplicando en nuestras actividades desde que se inauguró el museo. Se trata de un programa destinado a desarrollar el pensamiento crítico y encontrar significado y placer en las obras de arte dentro de un ámbito de la enseñanza que incluye tanto a colegios como a museos. “[...] el aprendizaje visual, donde el alumno aprende a manejar los fenómenos visuales como medio principal para abordar la organización del pensamiento” (2).

Frente al constante bombardeo de imágenes de la vida diaria, se fomenta: mirar pausadamente, argumentar las opiniones y entablar un diálogo conectando con las vivencias de los alumnos. El fenómeno de mirar no es tan sencillo ni objetivo como puede parecer en un primer momento: “Nuestro modo de ver los objetos está condicionado por lo que sabemos o por lo que creemos” (3). La conexión con vivencias propias es también fundamental, ya que la identificación del arte con la propia vida es lo que genera en muchas ocasiones la creación de un vínculo con la imagen y un firme recuerdo de todo el proceso.

VTS se basa en la formulación de preguntas y en la creación de un debate que lleva a una participación dinámica y generalizada del grupo. De este modo, exige concentración, reflexión e indagación para crear la sólida base de un pensamiento crítico; todo ello a través de obras de arte que ofrecen ambigüedad y una diversidad de significados. La selección de imágenes se convierte, por tanto, en un factor esencial, y variará dependiendo del curso escolar y del nivel del grupo.

En este contexto, resulta interesante y divertido responder y participar, ya que todas las respuestas son acertadas siempre que estén fundamentadas en lo que vemos en la obra. El resultado a largo plazo es la formación de jóvenes y adultos autónomos, capaces de desarrollar sus propias ideas y de disfrutar de una rica experiencia frente a las obras de arte sin necesidad de mediadores.

EL DESARROLLO EN LOS ALUMNOS

El atractivo de este método aplicado a niños y jóvenes radica en el hecho de estar basado en estudios de casos reales, en los que se ha probado una evolución en su progreso.

Desde 1970, la psicóloga cognitiva Abigail Housen ha estado investigando el pensamiento estético en personas concretas, centrándose en el nivel de comprensión que tienen ante una obra de arte y en cómo facilitar el paso de un nivel al siguiente.

“Una enseñanza constructivista permite el desarrollo del esquema mental del alumno; el aprendizaje ocurre cuando el alumno, mediante la práctica, se da cuenta de que existen nuevos elementos constructivos o elabora otros significados con elementos nuevos” (4).

El trabajo de campo aplicando VTS le ha permitido demostrar cómo se genera, en un plazo corto de tiempo, una evolución en el pensamiento estético y en otras operaciones mentales. Principalmente se desarrollan las capacidades de observar, especular y argumentar frente al arte, y se ha documentado incluso la extensión de dichos procesos al análisis de otros fenómenos como la lectura o la escritura. Nuestro mayor entusiasmo ha sido descubrir cómo estos datos que ofrece Housen se corresponden con los resultados obtenidos en las visitas de niños y jóvenes al Museo Picasso Málaga. Después de dos años de recorrido, ya hemos recibido a alumnos que repiten su visita y comprobamos lo que recuerdan de su experiencia directa con el arte, en muchos casos la primera:

- Las obras que habíamos visto el curso anterior.
- Los temas que se habían discutido, a veces incluso enriquecidos con aportaciones personales.
- El modo de hacerlo: el proceso, las preguntas, el respeto a los compañeros al escucharse entre sí, las opiniones sugeridas por las obras, etc.



Visita interactiva para personas ciegas integradas con visitantes individuales. A la izquierda, Pablo Picasso, *Bañista* (1971). Foto: Jesús Domínguez © Museo Picasso Málaga.

UN EJEMPLO DE LA VISITA CON ALUMNOS DE 3º DE EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA DEL INSTITUTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA MIGUEL ROMERO ESTEO

A continuación, paso a ilustrar el funcionamiento de una visita interactiva de un grupo de quince alumnos de unos catorce años que visitaron el Museo Picasso Málaga el pasado mes de noviembre. Me ceñiré a sus comentarios y a los de la educadora que les acompañó (María José Valverde) ante una de las obras de la Colección:

Los alumnos están sentados delante de *Bañista*. La educadora, junto al lienzo, modera y orienta los comentarios de los alumnos sobre la pintura. Ellos levantan la mano para intervenir ya que se les ha explicado que éste es el modo de poder trabajar y escucharse unos a otros.

MJV

—Vamos a mirar unos segundos en silencio.
—¿Qué está pasando aquí?

JOSÉ ANTONIO

—Un hombre en el agua.

(Revuelo general y comentarios en alto sobre cómo podría existir un hombre con pecho).

MJV

Hay que respetar las opiniones de los demás... A José Antonio le ha parecido un hombre, explícanos ¿qué has visto que te hace decir que es un hombre?

JOSÉ ANTONIO

—Ahí.

(Intenta levantarse para mostrarlo señalando)

MJV

—Explícalo mejor desde donde estás, con palabras.

JOSÉ ANTONIO

—¡No sé! Los ojos.

RODRIGO

—Parece una mujer sin forma definida.

MJV

—¿Qué ves que te hace decir que es una mujer?

RODRIGO

—Los pechos, están de frente. Aunque las formas son raras, no sé si eso es una mano o un pie y estaría de lado.

MJV

—¿Qué más podemos encontrar?

BENITO

—Está nadando... Porque tiene la mano entrando en el agua, como cuando se nada. Pero la posición del pecho no encaja. ¿Quizá está nadando de espaldas?

MJV

—A ti te ha parecido que está nadando de espaldas ¿Qué has visto que te haya hecho decir eso?

BENITO

—Al ver el pecho de frente...

MJV

—¿Qué más podríamos encontrar?

MYRIAM

—Podrían ser varias personas.

MJV

—¿Qué ves que te hace pensar que son varias personas?

MYRIAM

—El pecho por un lado, pero encima una cabeza, no sé...

MJV

—Myriam vuelve a la idea de Rodrigo que veía diferentes partes del cuerpo de una mujer pero el hecho de que no estén unidas le hace pensar que podrían ser varias. ¿Dónde hemos visto algo parecido antes?

DORI

—Como en el cuadro anterior, estamos viendo distintos puntos de vista a la vez.

MJV

—Tienes razón Dori, se puede relacionar con el cuadro que vimos antes. ¿Qué más podemos encontrar?

ELENA

—Veo aguas revueltas, como un tornado.

MJV

—¿Qué ves que te hace decir aguas revueltas? ¿Te refieres a que a ti te da la sensación de movimiento?

ELENA

—No sé.

DORI

—Las líneas curvas.

MJV

—¿Quieres decir que son todas esas curvas las que te hacen pensar en movimiento tanto en la mujer como en el mar?

DORI

—Sí, eso es.

DANIEL

—Tiene miedo.

MJV

—¿Qué ves que te haga decir "miedo"?

DANIEL

—Las olas revueltas. Los ojos tan abiertos.

NOELIA

—A mí no me da la sensación de que se ahogue, creo que se está bañando.

MJV

—¿Qué ves que te hace decir que no se está ahogando?

NOELIA

—Sólo la veo nadando, apartando el agua con las manos.

MYRIAM

—A lo mejor la ha revolcado una ola, una pierna aquí, la cabeza allí...

MJV

—Entonces hablamos de una mujer que está en el mar y tenemos dos opiniones: podría estar nadando o podría estar ahogándose. Incluso las dos cosas a la vez, como dice Myriam, a veces cuando estamos cogiendo olas estamos disfrutando, y de repente una ola nos sorprende y nos asusta.

MJV

—¿Pensáis que estamos todos viendo el mismo cuadro?

MYRIAM

—Sí, pero no todos lo interpretamos igual. Cada uno usa su imaginación.

MJV

—Picasso decía algo parecido, cuando alguien le preguntaba qué quería expresar con algún detalle de sus obras, él siempre repetía: "Mi labor es pintar, la vuestra, interpretar". Así nos da permiso para interpretar tal y como estamos haciendo. Podríamos seguir hablando, pero vamos a pasar a ver otra obra".

LO QUE HEMOS LEÍDO AQUÍ ES UN FRAGMENTO DE LA CONVERSACIÓN QUE SE ESTABLECE DELANTE DE LA OBRA. LA DURACIÓN TOTAL DE LA VISITA ES DE UNA HORA Y DURANTE ESE TIEMPO SE PRODUCEN CAMBIOS DE COMPORTAMIENTO Y DE VOCABULARIO, EN PARTE DEBIDOS AL TRABAJO DE LA EDUCADORA. UN TRABAJO BASADO EN DESPERTAR UNOS INTERESES Y UNOS COMPORTAMIENTOS DETERMINADOS Y NO EN DAR INFORMACIÓN.



Bañista (1971). Óleo sobre lienzo.
96,7 x 130 cm.
Donación de Christine Ruiz-Picasso.
Foto: Rafael Lobato
© Museo Picasso Málaga.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP,
Madrid, 2006.

Veamos algunos objetivos, muchos de ellos estrechamente ligados al currículo escolar para Educación Secundaria, alcanzados durante lo que parece una charla informal:

- Los alumnos APRENDEN A LEER UNA IMAGEN CON SU PROPIO ESFUERZO. La educadora no les facilita las respuestas, les pide que razonen sus respuestas con la pregunta: “¿Qué ves que te hace decir eso?”. En algunas ocasiones los jóvenes se anticipan al proceso, como vemos en el comentario de Benito “está nadando porque tiene la mano entrando en el agua”.
- Es la misma pregunta, “¿Qué ves que te hace decir eso?”, la que les hace VOLVER A DETALLES REALES DE LA OBRA PARA FUNDAMENTAR SUS OPINIONES.
- Observamos cómo LA EDUCADORA VA MODELANDO EL COMPORTAMIENTO DE LOS ALUMNOS. Por ejemplo, utilizando el condicional, ellos comienzan a ser conscientes de que existen otras opiniones distintas a las suyas: “parece”, “yo veo”, “podrían ser”.
- EL TRABAJO DE GRUPO es esencial. A menudo, el conocimiento viene de otros compañeros y así lo recuerdan mejor ya que les hace darse cuenta de cómo ellos también pueden lograrlo. Del mismo modo, se ayudan entre sí para ver o encontrar más detalles, como las ideas de Elena que dan la clave a Dori para ver movimiento a través de las curvas. Algo que no se aprecia aquí es el hecho de que participen alumnos que al principio no se atrevían a hablar, como es el caso de Benito.
- Los alumnos van ENRIQUECIENDO SU VOCABULARIO Y APRENDIENDO A EXPRESARSE CORRECTAMENTE. Podemos ver el ejemplo en el que la educadora intenta que José Antonio se comunique por medio de la palabra en lugar de por gestos. Los alumnos buscan ser más precisos con el vocabulario, como Rodrigo cuando dice “una mujer sin forma definida”; en obras anteriores repetía que era “raro” y gradualmente intenta explicar mejor a qué se refieren con “raro”.
- Es esencial HACER A LOS ALUMNOS CONSCIENTES DE QUE EXISTEN VARIAS POSIBILIDADES EN EL ARTE. No hay una sola explicación y siempre se deben escuchar con respeto otras opiniones, incluso cuando no tienen sentido, como la primera idea de José Antonio que veía un hombre. Al final, la educadora señala los distintos puntos de vista sobre el cuadro de la bañista, podría estar bañándose o ahogándose, ambas ideas son posibles.

COLABORACIÓN CON LOS CENTROS ESCOLARES: EXTENDER LA EXPERIENCIA MÁS ALLÁ DEL MUSEO

En el Departamento de Educación nos planteamos cómo conseguir un mayor desarrollo artístico en los alumnos. Desde el museo podemos llegar a un número limitado de escolares; por ese motivo, decidimos colaborar también con los docentes ya que tienen un contacto diario con ellos y los conocen mejor. A partir de 2004 comenzamos a impartir cursos para profesores de Primaria en el Museo Picasso Málaga, conjuntamente con el Centro de Educación del Profesorado de Málaga. Son seminarios prácticos donde hablamos de las Estrategias de Pensamiento Visual y realizamos trabajo de grupo. Este tipo de ENSEÑANZA, CENTRADA EN LOS ALUMNOS, es algo que muchos de ellos han investigado. Así, se produce gran interés por este modo de sistematizar algo ya sabido, debido a su experiencia directa con los alumnos. Al final del curso, se les pide realizar un proyecto en clase. Como muestra de esos proyectos, el comentario de Concepción Ruiz Díaz, profesora de Primaria del Colegio Concertado Padre Jacobo de Málaga: “Lo que quiero destacar es el interés de los alumnos ante el método de las *Estrategias de Pensamiento Visual*: ponen interés en lo que ven, dejan volar la imaginación, son capaces de contar historias con mucha facilidad, participan mayoritariamente, fijan su atención en la imagen y en lo que se dice de ella, y todo esto con orden, respetando el uso de la palabra, sin que suponga ningún esfuerzo añadido, cosa que en otras situaciones no sería tan espontáneo”.

Nuestro objetivo es avanzar en esta línea. Para el 2006, además de los cursos para profesores que se irán ampliando, hemos elaborado unos dossiers educativos; así respondemos a las necesidades de los profesores de contar con materiales para trabajar antes de la visita.

Desde el Departamento de Educación, estamos creciendo junto a los alumnos y realizando una labor conjunta con los que mejor pueden conocerles y atender a sus necesidades: los profesores. Trabajamos para construir un museo abierto y activo donde niños y jóvenes encuentren un espacio propio en el que disfrutar y dialogar frente a las obras de arte.

LA CONEXIÓN CON VIVENCIAS PROPIAS ES TAMBIÉN FUNDAMENTAL, YA QUE LA IDENTIFICACIÓN DEL ARTE CON LA PROPIA VIDA ES LO QUE GENERA EN MUCHAS OCASIONES LA CREACIÓN DE UN VÍNCULO CON LA IMAGEN Y UN FIRME RECUERDO DE TODO EL PROCESO.

Actividad en el taller para escolares, *Familias*. Foto: José Luis Gutiérrez © Museo Picasso Málaga.



NOTAS

1. PICASSO, P., *Picasso. Propos sur l'art*. Ed. de Marie-Laure Bernadac y Androula Michael. Éditions Gallimard, París, 1998.
2. ARNHEIM, R., *Consideraciones sobre la educación artística*. Paidós Estética 2, pág. 89. Buenos Aires, 1993.
3. BERGER, J., *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books, pág. 8. Londres, 1977.
4. HOUSEN, A., "Eye of the Beholder: Research, Theory and Practice". Presentado en el seminario *Aesthetic and Art Education: A Transdisciplinary Approach*, patrocinado por el Servicio de Educación de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, Septiembre 27-29, 1999.
5. ARNHEIM, R., *Consideraciones sobre la educación artística*. Paidós Estética 2, pág. 95. Buenos Aires, 1993.

DEJAD QUE LOS NIÑOS SE ACERQUEN AL MUSEO

LOS PROGRAMAS DIDÁCTICOS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA:
UNA NOVEDAD CONSOLIDADA

JOSÉ ÁNGEL PALOMARES SAMPER Museo Bellas Artes de Córdoba

LOS MUSEÓLOGOS VENIMOS DÁNDOLE VUELTAS

a la función pedagógica del museo desde la década de los setenta del pasado siglo, ya sea dentro de programas de educación reglada —cuando nos referimos a escolares— o de educación informal —cuando la hacemos extensiva al público en general. Incluso podríamos afirmar con Louis Dussault (1) que el reconocimiento de esta función es la mayor revolución museológica de los últimos cuarenta años, al llegar a convertir el museo en un instrumento de educación popular y continua.

En aquella brillante década, heredera de las reivindicaciones del mayo francés y los dictados de la Nueva Museología francoparlante, el público destinatario de los mensajes del museo se sitúa en el centro del debate museológico, por lo que pasamos de un colectocentrismo a un antropocentrismo museal de enorme trascendencia para el futuro trabajo dentro de las instituciones museísticas. Sin embargo, el público en general no era tan bien conocido por sus museos como las colecciones que tutelaba, y, quizás influido por los nuevos postulados educativos de esos años, la atención pública queda casi reducida a su expresión escolar y nace el adagio de que nuestra misión debe ser formar al público del futuro, los escolares. Así, en esta primera etapa de los Departamentos de Educación y Acción Cultural o Áreas de Difusión, en el pasado siglo, se habló de *una escolarización del museo*.

En la década de los sesenta y setenta del siglo XX, cuando comienzan los primeros programas didácticos en el Museo Arqueológico Nacional, M^a Luisa Herrera Escudero (2) hablaba ya de un aluvión de visitantes escolares que cuantitativamente obligaban a establecer un riguroso turno por petición previa y designación de día y hora de visita. En los ochenta, la tendencia se invierte, y se pretende la “desescolarización” del museo, pues, como bien razonaba Santiago González Gómez (3), los escolares no eran los únicos que requerían una atención especializada, sino que también la necesitaban los adultos, individualmente o en grupo.

Después de este discurso histórico–museológico, creo que podemos convenir en que actualmente las “aguas se han remansado”, y el público de nuestros museos está adecuadamente atendido con multitud de programas didácticos, de difusión y de extensión a nuevas audiencias.

MÁS ALLÁ DE LOS ESCUETOS NÚMEROS Y LAS FRÍAS ESTADÍSTICAS, LA REALIDAD COTIDIANA Y EL CONTACTO DIRECTO CON EL ALUMNADO Y PROFESORADO DE LOS CENTROS EDUCATIVOS PARTICIPANTES NOS MUESTRAN UNA GRAN ACEPTACIÓN DE LOS PROGRAMAS DIDÁCTICOS DEL MUSEO Y UNA RESPUESTA SATISFACTORIA HACIA LA EXPERIENCIA MUSEAL VIVIDA.



El alumnado de Primaria durante su participación en el programa
¡Qué bien te conservas!

“¡QUÉ BIEN TE CONSERVAS!” TAMBIÉN UTILIZA UN CUADERNO DE ACTIVIDADES PARA CONDUCIR AL ALUMNADO A TRAVÉS DE LA DIFÍCIL TAREA DE LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA, LA RESTAURACIÓN Y LA CONCIENCIACIÓN SOCIAL SOBRE LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.

Portada del cuaderno-cuento
Pincelito va al Museo.



El Museo de Bellas Artes de Córdoba, durante estos últimos años, ha realizado un esfuerzo —recompensado con creces por la asistencia de participantes— elaborando y desarrollando programas didácticos para los centros docentes; programas de difusión para fidelizar a nuestro público local (las exposiciones temporales organizadas en torno a nuestra colección sobre papel, el programa *La obra del mes*, la participación en el programa *La Noche de los Museos*, etc.); y programas de extensión, como la organización de exposiciones temporales fuera de nuestra sede, la participación en programas internacionalmente conocidos como la celebración del Día Internacional de los Museos o el Día Internacional del Turismo, etc. Evidentemente, en este caso nos centramos en los programas didácticos que en el museo se vienen desarrollando desde el año 2003 por mi antecesor, Francisco Morales Salcedo, y por mí mismo desde el mes de marzo de 2005.

LOS PROGRAMAS DIDÁCTICOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

El Museo de Bellas Artes de Córdoba ofrece a los centros educativos de su entorno, con la colaboración del Gabinete de Bellas Artes de Córdoba, tres programas didácticos correspondientes a tres niveles educativos distintos:

PINCELITO VA AL MUSEO

Fundamentalmente destinado a escolares de Educación Infantil y de 1º y 2º de Educación Primaria.

TOLO Y PURI EN EL MUSEO

Para alumnos de 3º y 4º de Educación Primaria.

¡QUÉ BIEN TE CONSERVAS!

Pensado para el alumnado de 5º y 6º de Educación Primaria y de 1º y 2º de Educación Secundaria Obligatoria (E.S.O).

El primer programa didáctico se centra en el empleo del cuaderno-cuento *Pincelito va al Museo*, donde se pretende contar al escolar una historia centrada en la relación que existe entre Pincelito, símbolo o mascota seleccionada por su indudable relación con las colecciones (4), y el Museo de Bellas Artes de Córdoba. El cuaderno-cuento (5), estructurado en diez viñetas con su correspondiente texto, pretende desarrollar las aptitudes plásticas en los participantes y el reconocimiento de actitudes y valores positivos hacia el arte en general y el museo, en particular.

El contenido del cuaderno, leído por los escolares en caso de que ya dispongan de esta destreza, o contado por el profesor o por el educador del museo, se estructura en dos partes bien definidas: la primera atiende al citado desarrollo de aptitudes plásticas en relación a los colores, los contrastes de color entre fondo y figura, la diferencia de claridad, intensidad y brillo de un color sobre un soporte blanco o con otro color, la existencia de colores puros y otros que son complementarios a la combinación de éstos o la importancia de combinar la línea de contorno mediante silueteado y el color para describir realidades que pueden ser distintas; la segunda se basa en la observación y búsqueda de algunas figuras en las obras del museo; por tanto, la actividad debe realizarse allí.



Alumnos de Primaria en el Museo de Bellas Artes de Córdoba durante su participación en el programa *Tolo y Puri en el Museo*.

El segundo programa, con el mismo planteamiento de partida que el anterior, supone un nivel superior en el estadio formativo. Esto se consigue mediante la adecuada combinación de actividades significativas que fomenten actitudes y valores que propicien la adquisición de conocimientos sobre las colecciones del museo y el desarrollo de la escuela cordobesa en sus distintas fases histórico-artísticas.

Tolo y Puri en el Museo se centra en una obra de Rafael Romero Barros (*Niños jugando a las cartas*, c. 1877), de la que Francisco Morales Salcedo seleccionó dos de los personajes que, en primera persona, acompañan al alumnado en el desarrollo de la actividad con la ayuda de un cuaderno de actividades. Pertrechados con el cuaderno, los escolares siguen una secuencia cronológico-espacial por las distintas salas del museo, donde se les van proponiendo actividades de observación, comparación y debate entre ellos y el educador del museo. En este caso, el cuaderno no puede completarse previamente en el aula, pues las actividades propuestas deben realizarse en los espacios expositivos y frente a las obras presentadas. Ello no es óbice para que el profesor pueda, con nuestra ayuda, preparar previamente la visita al museo, y que con posterioridad se efectúe en el aula un debate donde profesor y alumnado reflexionen sobre la experiencia museal vivida y fijen los objetivos educativos perseguidos con este programa. A continuación, se realizan cuatro actividades recapitulativas donde se pone a prueba el poder de retención de los alumnos mediante viñetas donde se explicitan su capacidad de observación, y su retentiva respecto a los estilos artísticos, las obras observadas y las funciones de los distintos profesionales del museo. Estas actividades sí pueden ser completadas por el profesor en el aula.

El tercer programa podríamos definirlo como una actividad marco sobre el conjunto del museo que, dependiendo de la profundización en la complejidad conceptual de las funciones y métodos de trabajo museísticos, podría destinarse tanto a adolescentes como al resto de público en general del museo, incluyendo a los alumnos universitarios de distintas disciplinas relacionadas con las tipologías de museos existentes.

¡Qué bien te conservas! también utiliza un cuaderno de actividades para conducir al alumnado a través de la difícil tarea de la conservación preventiva, la restauración y la concienciación social sobre la salvaguarda del patrimonio histórico. En general, la actividad propuesta por el museo se centra más en objetivos actitudinales y en la formación en valores que en los contenidos conceptuales a transmitir. Como se recoge en el texto del cuaderno: "*La responsabilidad que tenemos todos de conservarlo se olvida a menudo, y encontramos ejemplos de abandono de nuestro patrimonio cultural*".

En esta actividad consideramos difícil que el profesorado pueda preparar previamente en el aula la visita al museo, pero es vital que, tras la intervención de los profesionales del museo durante el desarrollo de la actividad, se establezca en el aula un debate que resuma la experiencia vivida en el museo y se contrasten ideas en torno a las funciones sociales que ejerce y las actitudes que individualmente podemos adoptar para favorecer la buena conservación y puesta en valor de este patrimonio.



El alumnado de Primaria durante su participación en el programa *¡Qué bien te conservas!*

ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE PARTICIPANTES EN LOS PROGRAMAS DIDÁCTICOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA (2003-2005)

En líneas generales, los centros de enseñanza de Córdoba y su provincia han respondido bien a los tres programas educativos de su Museo de Bellas Artes. Con cierta timidez en el primer año de implantación del programa: 143 alumnos en *Pincelito*, aproximadamente 110 en *Tolo y Puri en el Museo* y 72 alumnos en *¡Qué bien te conservas!* Un total de 325 alumnos.

En el año 2004 fue mayor la asistencia: 768 alumnos en la actividad didáctica *Pincelito*, 452 en *Tolo y Puri en el Museo* y 663 participantes en *¡Qué bien te conservas!*, un total de 1.883 alumnos.

La participación en el año 2005 ha sido: en la actividad de *Pincelito* de 211 escolares de primaria, *Tolo y Puri en el Museo* no ha tenido participantes y *¡Qué bien te conservas!* ha alcanzado un total de 189 integrantes de grupos escolares de primaria y secundaria (6).

Más allá de los escuetos números y las frías estadísticas, la realidad cotidiana y el contacto directo con el alumnado y profesorado de los centros educativos participantes nos muestran una gran aceptación de los programas didácticos del museo y una respuesta satisfactoria hacia la experiencia museal vivida.

CONCLUSIÓN

No quisiera finalizar este artículo sin puntualizar algunos aspectos que considero de vital importancia en la planificación y puesta en marcha de estos programas didácticos en los museos.

En primer lugar, subrayar la trascendental necesidad de que no sólo la dirección de la institución, sino todo el personal del museo se involucre con su colaboración, entusiasmo y dedicación en el desarrollo de estos programas didácticos.

En segundo lugar, es conveniente una estrecha colaboración con el Gabinete de Bellas Artes de Córdoba, referente constante de motivación y apoyo del Área de Difusión de este museo.

En tercer lugar, el Área de Difusión debe tener muy claros cuáles son sus objetivos y los medios para lograrlos, más allá de las necesarias razones estadísticas de un público cuya visita al museo consideramos "cautiva". Sólo si el programa didáctico se sustenta sobre objetivos educativos reales y medios acordes a su consecución podremos involucrar positivamente al personal del museo, al Gabinete Pedagógico de Bellas Artes provincial y a los centros educativos y alumnado participante.

Creo que estos tres aspectos confluyen en los programas didácticos del Museo de Bellas Artes de Córdoba y nos permiten hablar, como ya anunciábamos en el título del presente artículo, de una novedad consolidada.

NOTAS

1. DUSSAULT, Louis: La reevaluación del Museo. En *VII Congreso Internacional de la Federación Mundial de los Amigos de los Museos [Actas. Córdoba, 2-6 abril de 1990]*, Madrid: Junta de Andalucía, 1991, p. 38.

2. HERRERA ESCUDERO, M^a Luisa: *El museo en la educación*, Madrid: Index, 1971, p. 70.

3. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. Santiago: El Museo y la sociedad: criterios actuales, exigencias sociales y respuesta del museo. En *Museo y Sociedad. Primer Curso de Museos*, Madrid: ANABAD Galicia, 1981, p. 63.

4. La idea no resulta novedosa, pues en algunas publicaciones aparece ya recomendada, caso de GIRARDET, Sylvie: *El Musée en Herbe: experiencias didácticas para los niños*. En Domínguez, C; Estepa, J; CUENCA, JM (eds.), *El Museo. Un espacio para el aprendizaje*, Huelva: Universidad, 1999, p. 38. Sin embargo, no nos resistimos a sentirnos muy satisfechos del feliz hallazgo de Francisco Morales Salcedo.

5. En 2003 Francisco Morales Salcedo ideó y elaboró las tres actividades con sus cuadernos didácticos. En 2005 he realizado una nueva versión de *Pincelito* y el *Cuaderno del Profesor*.

6. Debemos tener en cuenta que 2005 ha sido un año irregular por el cambio de Asesor Técnico de Difusión en los meses de febrero, marzo y abril, prácticamente sin actividad didáctica, así como por el cierre del museo durante los meses de octubre y noviembre.

VERANOS EDUCATIVOS

EN EL MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES DE MADRID

M^a DOLORES RAMÍREZ MITTELBRUNN Coordinadora de Programas Públicos (Público Individual). Museo Nacional de Ciencias Naturales



Excursión: ¡Al monte mediterráneo! Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid.



EL INICIO DE UNA ACTIVIDAD

En el verano de 1998 iniciamos una experiencia educativa, como proyecto piloto, con un pequeño grupo de niños durante el mes de julio. La experiencia fue tan satisfactoria que el próximo verano de 2006 cumpliremos la novena edición de una actividad con una demanda en aumento y que se ha consolidado en la oferta del programa de ocio cultural madrileño para niños con el nombre de "Museo de Verano". El "Museo de Verano" nace como una forma nueva de concebir las actividades

educativas que se desarrollan en un museo, distinta de la visita tradicional (aunque incluya actividades participativas), ya que abre sus puertas al público infantil para que conozca no sólo las exposiciones, sino también otras actividades menos conocidas sobre investigación y patrimonio. El periodo de vacaciones escolares permite a los niños disponer del tiempo suficiente para la realización de este tipo actividades de ocio educativo de una forma participativa, amena y distendida.

Además, el museo rentabiliza en términos culturales su infraestructura —menos utilizada durante los meses de verano— y su potencial científico, incluyendo la posibilidad del contacto directo con los investigadores.

LOS OBJETIVOS

Nuestros objetivos se centran en tres aspectos:

- Ofrecer un programa de ocio educativo sobre ciencias naturales adecuado al público infantil y a su periodo de vacaciones de verano.
- Proporcionar a los padres un servicio cultural para sus hijos ayudando a conciliar la vida familiar con la laboral.
- Poner a los niños en contacto con la realidad del trabajo de la comunidad científica para tratar de crear sensibilidades positivas hacia la ciencia y vocaciones futuras.

LAS CARACTERÍSTICAS DEL PROGRAMA

- El "Museo de Verano" está concebido para niños de 5 a 12 años, para los que se organiza un programa común pero con diferentes actividades y con un nivel de complejidad distinta según la edad.
- Los niños se dividen en tres grupos por edades (5–6 años, 7–8 años y 9–12 años), identificados por un código de colores y por un animal mascota representativo de cada grupo. Por ejemplo, en la última edición teníamos los grupos de "polillas", "saltamontes" y "mosquitos". Las actividades se desarrollan fundamentalmente en dos aulas didácticas y en las exposiciones, pero también visitan las colecciones guardadas en los fondos del museo y los laboratorios, teniendo la oportunidad de hablar con los científicos. Además, siempre se incluye una jornada de trabajo de campo, durante el 3^{er} ó 4^o día del programa, para romper la rutina y ofrecer un contacto directo con la naturaleza. Durante esta excursión se visitan centros de interpretación y se realizan pequeñas rutas guiadas por espacios naturales cercanos a Madrid.
- El programa se desarrolla a lo largo de 15 días, durante 2 semanas de lunes a viernes, pudiendo elegir entre las cuatro quincenas que ofertamos durante los meses de julio y agosto.
- El plan diario de trabajo responde a un esquema estándar, excepto los días con visita fuera del museo. El horario es de 8.00 h. a 15.00 h., con 4 horas de actividades educativas y 1 hora a mitad de la mañana para relajarse en el jardín del museo, jugar y tomar un "tentempié". Los niños pueden llegar hasta las 9.00 h. y salir a partir de las 14.00 h. Con esta flexibilidad se ayuda a conciliar el horario laboral con la vida familiar.
- El programa consta de 10 unidades didácticas, que se renuevan cada año, relacionadas con los temas del museo: la zoología, la geología, la paleontología, la ecología y la conservación de la naturaleza en general. En ocasiones se han incluido también temas de actualidad o innovaciones científicas relacionados con el ADN, la genética o la biotecnología. Consideramos que los niños de hoy, que serán

EL "MUSEO DE VERANO" NACE COMO UNA FORMA NUEVA DE CONCEBIR LAS ACTIVIDADES EDUCATIVAS QUE SE DESARROLLAN EN UN MUSEO, DISTINTA DE LA VISITA TRADICIONAL, YA QUE ABRE SUS PUERTAS AL PÚBLICO INFANTIL PARA QUE CONOZCA NO SÓLO LAS EXPOSICIONES, SINO TAMBIÉN OTRAS ACTIVIDADES MENOS CONOCIDAS SOBRE INVESTIGACIÓN Y PATRIMONIO.

LOS NIÑOS SE DIVIDEN EN TRES GRUPOS POR EDADES, IDENTIFICADOS POR UN CÓDIGO DE COLORES Y POR UN ANIMAL MASCOTA REPRESENTATIVO DE CADA GRUPO.



El Gran Teatro Multicolor.
Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid.

los adultos del siglo XXI, deben tener una cultura científica y familiarizarse con temas que formarán parte de su vida diaria y que en el museo tienen la oportunidad de conocer de primera mano.

– Para tratar los temas utilizamos técnicas y recursos pedagógicos diferentes, de forma que los participantes encuentren actividades afines a sus preferencias, destrezas y aptitudes. Se trata de estimular su curiosidad con experimentos sencillos, y su capacidad de observación y razonamiento con búsquedas de información y análisis de situaciones. Teniendo en cuenta la importancia de la dimensión afectiva en estas edades, intentamos, a través de la plástica y la estética, desarrollar su conciencia ambiental. En la medida de lo posible, cada unidad didáctica se trabaja desde una perspectiva interdisciplinar y la metodología es variada ya que se combinan el uso de juegos, talleres, películas, experimentos, safaris fotográficos, juegos de ordenador, actividades plásticas, concursos, disfraces o teatro.

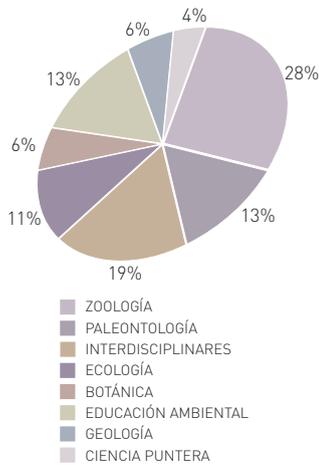
– Cada año, durante la quincena, se trabaja sobre un tema específico que da unidad a las actividades y cuyos resultados se suelen presentar en la fiesta del último día. Por ejemplo, títulos como *¡Un Museo en la Onda!* (2003) *¡Un Museo lleno de Magia!* (2004) o *¡El Gran Teatro de los Bichos!* (2005) dieron como resultado un programa televisivo de divulgación científica, una gala de magia científica y una representación teatral sobre la problemática ambiental de un espacio natural de los alrededores de Madrid, todos ellos realizados por los niños.

– Otro aspecto muy interesante del "Museo de Verano" es que nos permite poner en práctica actividades novedosas y comprobar su funcionamiento, una especie de laboratorio o plataforma de experimentación didáctica que permite probar, rectificar y perfeccionar actividades que posteriormente se incorporan a los programas educativos permanentes del museo.

– Para el desarrollo y puesta en práctica del programa contamos con un equipo de monitores con formación científica (uno por cada 10–12 niños). El papel de los monitores resulta clave para el desarrollo

EL PROGRAMA CONSTA DE 10 UNIDADES DIDÁCTICAS, QUE SE RENUEVAN CADA AÑO, RELACIONADAS CON LOS TEMAS DEL MUSEO: LA ZOOLOGÍA, LA GEOLOGÍA, LA PALEONTOLOGÍA, LA ECOLOGÍA Y LA CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA EN GENERAL.

TEMÁTICA MUSEOS DE VERANO 1999-2005



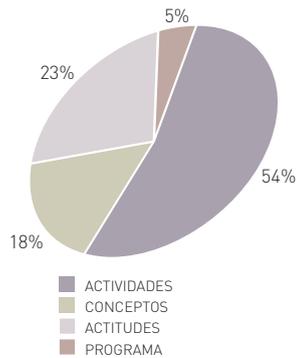
y resultado del programa, por lo que procuramos una selección cuidadosa y una formación previa. Teniendo en cuenta su papel de mediadores del conocimiento científico, valoramos más el aspecto humano y la capacidad de comunicación y animación de grupos y de transmisión de actitudes positivas que los conocimientos específicos.

– Desde el inicio de la actividad en 1998, con 60 niños durante el mes de julio, la demanda se ha incrementado hasta aproximadamente 300 niños por convocatoria. Las solicitudes de plaza para participar en este programa habitualmente triplican las posibilidades que el espacio y la infraestructura del museo permiten, lo cual indica la necesidad social de conciliar la vida laboral y familiar, y el interés de las familias y de los propios niños en participar en este programa, teniendo en cuenta la variada oferta de ocio educativo infantil que hay durante los meses de verano.

LA TEMÁTICA

Las exposiciones permanentes junto con las exposiciones temporales, que aportan novedades al programa y proporcionan núcleos temáticos nuevos, son la base para elaborar la temática principal, a la que se añaden nuevos temas interdisciplinares en cada edición. En las 7 ediciones realizadas ya con el formato actual, hemos elaborado 70 unidades temáticas que abordan las siguientes disciplinas: zoología, paleontología, educación ambiental, ecología, geología, botánica y temas de innovación científica. El gráfico 1 resume los porcentajes de cada uno de los temas tratados.

CATEGORÍAS DE RESPUESTA (2001)



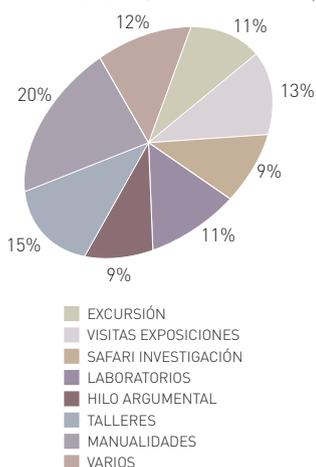
LOS RESULTADOS

Desde su puesta en marcha, en las ocho ediciones que hemos realizado del "Museo de Verano", han participado 2.345 niños. Teniendo en cuenta que cada niño acude durante 10 días consecutivos al museo, a efectos estadísticos, supone haber atendido a 23.450 niños durante los meses de julio y agosto, desde 1998 hasta la actualidad. Los datos de las evaluaciones que realizamos en cada edición se obtienen de las encuestas a los niños y a los padres y también mediante un cuestionario abierto en forma de carta que los niños escriben a un supuesto amigo para contarle qué es y qué han hecho durante el "Museo de Verano". El análisis de estos datos confirma la opinión inicial basada fundamentalmente en la observación de los niños durante el desarrollo del programa y las opiniones de los padres en los momentos de llegada o recogida de los niños.

En el año 2001 realizamos una evaluación en profundidad, dentro de un proyecto más general de evaluación de museos, en colaboración con el Departamento de Psicología Cognitiva de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid. Este estudio reflejó que, desde el punto de vista de la satisfacción de los niños, los contenidos eran importantes pero primaba el aspecto metodológico y de las actitudes, como se observa en el gráfico obtenido al categorizar las respuestas del cuestionario abierto (gráfico 2).

En cuanto al tipo de actividades desarrolladas para la transmisión de los distintos conceptos, tomando como ejemplo la edición de 2001, los niños han respondido de esta forma, lo que confirma la importancia y el interés que tienen para ellos las actividades más participativas (gráfico 3).

ACTIVIDADES QUE GUSTARON MÁS (2001)



Ginkana: ¿Ave o dinosaurio?
Museo Nacional de Ciencias
Naturales de Madrid.



Por parte de los padres, el contacto con el mundo científico, la dimensión lúdica y de socialización son los más valorados. Opiniones de los niños del tipo “es un curso para aprender pero pasándotelo bien”, “es un sitio para aprender muchas cosas nuevas”, “el día que más me gustó fue la visita a los científicos”, o de los padres como “pasan unos días con niños al mismo tiempo que juegan y aprenden”, “aprenden temas no tratados en el colegio”, “ayuda a crear nuevas inquietudes”, “que los niños convivan entre ellos en un ambiente en contacto con la ciencia”, expresan el mismo mensaje de forma distinta por las dos partes directamente implicadas y hacia las cuales se dirigen los objetivos del programa. Hay que resaltar también la excelente opinión de los niños sobre el papel de los monitores, expresada normalmente en el cuestionario abierto, y que contribuye mayoritariamente a ese 23% de respuestas en cuanto a las actitudes, reflejado en el gráfico de categorías de respuesta. Por todo lo anteriormente descrito, abordamos cada nueva edición con una gran dosis de entusiasmo, pues pensamos que con nuestra aportación estamos contribuyendo, aunque sea en pequeña medida, a fomentar actitudes positivas hacia la ciencia en particular y hacia el mundo del conocimiento y de la cultura en general, lo que en buena lógica llevará a posibles vocaciones futuras para el mundo científico.



Andando como un trilobites.
Museo Nacional de Ciencias
Naturales de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Aliberas, J.; Gutiérrez, R.; Izquierdo, M. (1989). *Modelos de aprendizaje en la didáctica de las ciencias*. Investigación en la Escuela, nº 9.

Anaya, D. (2003). *Diagnóstico en educación. Diseño y uso de instrumentos*. Madrid. Sanz y Torres.

Ramírez, D (2003). *Ciencia divertida para niños: el “Museo de Verano” en el Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Revista La Colina de los Chopos del APA del C.P. Ramiro de Maeztu, Nº 5, 48-49.

Ramírez, D. (2005, en prensa). *Experimentárea*. Sin ciencia no hay cultura. III Congreso sobre Comunicación Social de la Ciencia. Museos Científicos Coruñeses, La Coruña, noviembre 2005.

Ramírez, D.; López, P. (2000). *Los talleres y el público. Experiencias para una visita activa al Museo*. Comunicar la Ciencia en el Siglo XXI. I Congreso sobre Comunicación Social de la Ciencia. Parque de las Ciencias de Granada, 551-555.

VV. AA. (2002) *A place to discover*. Publicación del Proyecto Europeo Sócrates: “Cooperation for Improving Teaching and Learning of Sciences”.

Wagensberg, J. (2004). Esa herramienta de cambio. Cuadernos de Pedagogía nº 340 (dedicado a museos de ciencia), 56-59.

LA NOCHE DEL MUSEO



"La noche del Museo".
Museo Nacional de Ciencias
Naturales de Madrid.

ESTA EXPERIENCIA SE PLANTEA COMO COMPLEMENTO DEL PROGRAMA EDUCATIVO ESCOLAR CON UNA DOBLE FINALIDAD: LÚDICA, POR SU METODOLOGÍA, Y FORMATIVA, POR EL RIGOR CIENTÍFICO CON EL QUE SE HAN DISEÑADO SUS CONTENIDOS.



DURANTE ESTA ACTIVIDAD, LOS NIÑOS SE SIENTEN PROTAGONISTAS, YA QUE DESDE EL COMIENZO DE LA MISMA EL MUSEO SE ABRE Y SE ACONDICIONA ESPECIALMENTE PARA ELLOS.

UNA INOLVIDABLE AVENTURA EN EL MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES

PILAR LÓPEZ GARCÍA-GALLO Coordinadora de Programas Públicos (grupos). Museo Nacional de Ciencias Naturales

ESTA INNOVADORA PROPUESTA, INAUGURADA DURANTE LA primavera de 2001, se presenta como una opción más dentro del abanico de actividades educativas que ofrece cada año el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Con esta actividad se propone a los grupos escolares disfrutar de una experiencia única e inolvidable a través de una noche repleta de aventuras, en la que los participantes podrán acercarse al mundo de la Paleontología y la Ecología mediante talleres, juegos didácticos, etc. Esta experiencia se plantea como complemento del programa educativo escolar con una doble finalidad: lúdica, por su metodología, y formativa, por el rigor científico con el que se han diseñado sus contenidos.

Por este motivo creemos que los profesores pueden incluir esta actividad en su programación a lo largo del curso escolar, por estar indicada tanto a comienzos del curso —para reforzar la cohesión del grupo—, durante el desarrollo del mismo —para servir como estímulo y motivación de los alumnos—, y también, a final de curso, a modo de recompensa.

Desde su inauguración han participado en esta actividad un total de 2.276 alumnos y 265 acompañantes.

OBJETIVOS

- Presentar el museo como un centro activo en el que la adquisición de conocimientos se realiza de forma lúdica.
- Potenciar la observación e iniciar a los alumnos en la investigación a través de evidencias directas.
- Acercar a los niños al mundo natural para fomentar actitudes y sentimientos de respeto hacia su entorno.
- Practicar el trabajo en grupo.

DESTINATARIOS

Esta actividad está especialmente dirigida a grupos escolares con edades comprendidas entre los 8 y los 12 años correspondientes a los cursos de 3º, 4º, 5º y 6º de Educación Primaria. Los objetivos, la metodología y, en general, el marcado carácter lúdico con el que se organiza la actividad están especialmente indicados para estimular la participación de alumnos con estas características en toda clase de "aventuras". Durante cada sesión pueden participar uno a dos grupos escolares formados por 25 ó 30 alumnos, acompañados por sus profesores, uno por cada quince alumnos.

METODOLOGÍA

Se propone una metodología activa basada en el aprendizaje por descubrimiento dirigido; nuestro propósito es, sobre todo, crear un clima que motive la participación de los alumnos. Durante esta actividad, los niños se sienten protagonistas, ya que desde el comienzo de la misma el museo se abre y se acondiciona especialmente para ellos.

DESARROLLO

Los 50-60 alumnos y sus profesores llegan a la exposición *Historia de la Tierra y de la Vida* situada en la sala de Geología, donde se realiza la recepción del grupo. En cada sesión, los alumnos se dividen primero en dos grupos (compuestos por 25-30 niños) y cada uno de ellos se dirige a una de las exposiciones permanentes del museo, con el fin de organizar cada actividad en función del espacio. Es decir, mientras que un grupo realiza la actividad "La Gran Ginkana", el otro recorre el "Sendero de Ecología". Después de la cena, se intercambian los grupos y las actividades. Finalmente todos se reúnen a los pies del Diplodocus, en la sala de Geología, para acampar y pasar la noche. En ese momento los monitores llevan a cabo la "Sorpresa Final" que gira en torno a las constelaciones, para simular un cielo bajo el que dormir.

PROGRAMA

20.00 h RECEPCIÓN DEL GRUPO Y PRESENTACIÓN DE LA ACTIVIDAD.

20.15 h "LA GRAN GINKANA"
Se celebra en la sala "Historia de la Tierra y de la Vida". Esta actividad tiene como objetivo principal que los alumnos, a través de diversas experiencias, se familiaricen con distintas facetas del trabajo de un paleontólogo en el museo. Durante esta sesión se realizarán talleres que simulen el trabajo de los paleontólogos en el laboratorio preparando moldes de fósiles, documentándose en la biblioteca y excavando en el yacimiento.

22.00 h CENA "PIC-NIC".

22.30 h "SENDERO DE ECOLOGÍA"
En la sala "Mediterráneo: naturaleza y civilización". Esta segunda propuesta tiene como objetivo principal que los alumnos, a través de diversas actividades, adquieran nociones de ecología y tengan la oportunidad de

realizar una aproximación al mundo natural, concretamente a la zona del Valle de la Fuenfría, Sierra de Guadarrama, Madrid. Los niños realizan el estudio de esta senda ecológica a partir de pequeños dioramas que representan, de forma esquemática, la flora y fauna de los distintos tramos: la ribera, el roblel y el pinar.

24.00 h "A DORMIR A LOS PIES DEL DIPLODOCUS"
"Si te dejamos...". Cuando los niños piensen que la actividad ha acabado tendrá lugar la sorpresa final que consistirá en desarrollar un pequeño espectáculo de luces negras y estrellas fosforescentes con la participación de los niños.

08.30 h DESAYUNO.

09.00 h SALIDA.

CONDICIONES GENERALES PARA LOS PARTICIPANTES

DESTINATARIOS

Niños entre 8 y 12 años (3º, 4º, 5º y 6º de Educación Primaria).

FECHAS

Todos los viernes.

HORARIO

De 20 h del viernes a 9 h del sábado.

Nº DE PLAZAS

50 niños mínimo, 60 máximo (dos clases aproximadamente).

– Hay que venir al museo con saco de dormir o similar, aunque se duerma sobre tarima y en el interior de las salas de exposición.

– Se necesita 1 profesor acompañante por cada 15 niños.

– Imprescindible hacer la reserva con una antelación mínima de dos semanas.

Tel. 915 646 169

Tel. 914 111 328 (ext. 1165)

ACTIVIDADES PARA NIÑOS Y FAMILIAS EN EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO EL ÁREA DE EDUCACIÓN (2003-2005)

ESTER DE FRUTOS GONZÁLEZ Conservadora del Área de Educación. Museo Nacional del Prado

LA OFERTA EDUCATIVA Y CULTURAL PARA

niños y familias del Área de Educación del Museo Nacional del Prado se ha desarrollado y consolidado en los tres últimos años.

Los departamentos de educación y acción cultural de los museos, desde su origen, han tenido como objetivo fundamental atender a las necesidades de los escolares que visitan sus salas. En el Museo Nacional del Prado esta labor se viene realizando desde los años 80. También se imparten cursos a los profesores, permitiéndonos llegar a un mayor número de estudiantes. Para realizar este trabajo con los alumnos contamos con la colaboración de la Fundación de Amigos del Museo del Prado. De todas las actividades realizadas, las propuestas de fin de semana han sido las que han surgido con mayor fuerza en los últimos tiempos, en parte demandadas por la propia sociedad. Esta oferta se ha dirigido a dos colectivos que, aunque comparten muchas similitudes, tienen distintos objetivos y desarrollos, planteados en dos grandes programas de actuación: *Niños en el Prado* y *Familias en el Prado*.

El programa *Niños en el Prado*, destinado únicamente a un público infantil, ofrece las siguientes actividades: visitas guiadas a exposiciones temporales; la Navidad en el Museo; talleres infantiles de verano y taller de dibujo.

VISITAS GUIADAS A EXPOSICIONES TEMPORALES

Las exposiciones temporales del museo han permitido elaborar programas específicos para cada una, y variar así nuestra oferta de actividades. El planteamiento de la actividad, en general, intenta que los niños entiendan qué es una exposición temporal y valoren el esfuerzo que supone reunir y poder contemplar un conjunto de obras que de otro modo sería difícil de ver. Con el fin de trabajar mejor con los grupos, las visitas han tenido lugar los sábados a primera hora de la mañana, de modo que la sala de exposición pudiera cerrarse al público. Los participantes se agruparon por edades de 6 a 9 y de 10 a 12 años. En cada caso se utilizó una metodología diferente adaptada a la edad de los niños (en grupos de 15), y se elaboró un material didáctico específico.

Por ejemplo, la exposición *Luis Meléndez. Bodegones* nos permitió tratar el tema de los alimentos, saber qué comían en aquella época, cómo cocinaban y cómo llegaban esos productos a los mercados, estableciendo una comparación con lo que ocurre en nuestros días. Los más pequeños, de cinco y seis años, tuvieron la oportunidad de comprar reproducciones de los productos que veían en los cuadros y que después colocaban en unas cestas de mimbre similares a las que aparecen representadas en las obras.



Niños en el Prado:
Taller de Verano 2005.

LA NAVIDAD EN EL MUSEO

La Navidad es una buena ocasión para presentar un programa especial a los más pequeños. Ofrecemos visitas guiadas a las obras de los grandes maestros del museo en las que aparecen representadas diferentes escenas de la Navidad, desde la *Anunciación* hasta la *Huida a Egipto*, pasando por la *Adoración de los Pastores* o de los *Reyes Magos*.

En esta ocasión trabajamos con grupos de niños de edades comprendidas entre cuatro y seis años y entre siete y nueve. Contemplamos y describimos las obras, y después contamos las historias que representaban. Dos monitoras acompañan a los niños. Al finalizar la actividad, les entregamos un pequeño obsequio, relacionado con el museo o con la Navidad, como recuerdo.

TALLERES INFANTILES DE VERANO

En los meses de verano, el área de educación del museo ofreció a los niños la posibilidad de permanecer en el mismo durante cuatro días, de martes a viernes, realizando diversas actividades que les permitieran conocerlo mejor. El programa ha cambiado a lo largo de los tres años que lleva funcionando, ya que muchos niños repiten la experiencia. Los objetivos, sin embargo, siguen siendo los mismos: dar a conocer el museo y sus colecciones, hacer partícipes a los niños de la labor de conservación de las mismas y profundizar en el conocimiento de las obras de arte y de sus autores. Se estudia siempre la historia del museo y la de la formación de sus colecciones; se profundiza en una obra o en un autor concreto y se plantea un tema mitológico; cuando hay una exposición temporal de interés para el programa del taller, también se incluye. La jornada se plantea alternando explicaciones teóricas con juegos, representaciones, manualidades, visitas al taller de restauración y a la colección, siempre relacionados con el programa del taller.

LA EXPOSICIÓN *LUIS MELÉNDEZ*. *BODEGONES* NOS PERMITIÓ TRATAR EL TEMA DE LOS ALIMENTOS, SABER QUÉ COMÍAN EN AQUELLA ÉPOCA, CÓMO COCINABAN Y CÓMO LLEGABAN ESOS PRODUCTOS A LOS MERCADOS.

Se organizan dos grupos de niños, de edades comprendidas entre seis y nueve años y entre diez y trece, que se alternan cada semana.

TALLER DE DIBUJO

En el último trimestre (octubre–diciembre 2005) se ha iniciado un nuevo proyecto para niños (entre ocho y doce años), desarrollado en ocho sesiones los sábados por la mañana y en el que se pretende recuperar la enseñanza tradicional del dibujo a través de la copia de alguna de las piezas más relevantes de la colección de escultura. Para ello contamos con un artista que imparte las clases. El objetivo principal es transmitir el placer y valorar la oportunidad que supone iniciarse en el dibujo a través de obras tan importantes. La buena aceptación y la demanda de esta iniciativa, ha hecho que el proyecto continúe en el 2006.



Familias en el Prado es el otro gran programa didáctico que desarrolla el museo desde el año 2003. Incluye visitas guiadas a las colecciones permanentes y a exposiciones temporales del museo. La oferta temática varía cada tres meses. Entre los temas tratados destacamos: *Las familias en el Prado*, *Niños y juegos*, *Héroes y heroínas*, *Retratos en el Museo*, *Un Viaje a la Edad Media* y *Un paseo por el Palacio del Rey*.

Para participar en esta actividad, las familias se inscriben previamente por teléfono; esto nos permite contar con grupos cerrados, tener un control de asistentes que contribuye a la seguridad del museo y crear un directorio que se ha ido ampliando con el tiempo y que podemos utilizar para difundir nuevas propuestas. Esta actividad tiene los siguientes objetivos. En primer lugar, ofrecer a las familias la posibilidad de visitar el museo formando parte de un grupo específico, con un educador que atienda a las diversas necesidades de cada miembro. También es una oportunidad para que padres e hijos realicen una actividad conjunta e interactiva en la que participen todos. Se pretende, sobre todo, que los padres pierdan el miedo al museo y a tener que enfrentarse a la obra de arte en compañía de sus hijos. Este objetivo enlaza con otro que nos parecía fundamental: dar a los padres las herramientas necesarias y los métodos de aproximación a las obras de arte que les permitan volver al museo las veces que deseen con su familia. Esta finalidad no es directa, no queremos que sientan que les estamos “formando”, sino que les invitamos a volver al museo a ver obras de temática similar o de otro tipo libremente.

La actividad se desarrolla los sábados, en tres sesiones, que se organizan según la edad de los niños, intentando reunir familias con niños de edades comprendidas entre 6 y 9 ó entre 10 y 13 años.

La visita se inicia con una breve introducción sobre qué es un museo, centrándonos en el Prado, que tenemos el deber de conocer, la obligación de conservar y el placer de poder disfrutar. A continuación, se hace una visita guiada, utilizando una metodología interactiva adaptada a las necesidades y objetivos que se pretenden en cada proyecto. Cuando se considera necesario completar estas visitas con alguna actividad (dibujo, juegos, marionetas, lecturas, etc.), ésta se plantea para ser realizada en casa, ya que en estos momentos el museo no cuenta con una zona permanente para talleres.

Todos estos programas se han consolidado y en un futuro próximo la oferta para niños y familias se irá desarrollando, sobre todo con vistas a la ampliación del museo, donde se contará con un espacio adecuado para realizar talleres, reuniones, conferencias, etc. También el público escolar será protagonista de los nuevos programas.

El Museo Nacional del Prado, a través de su área de educación, no sólo ampliará su espacio, sino que además aumentará su oferta educativa y cultural para cubrir las necesidades y expectativas de sus visitantes.

LA JORNADA SE PLANTEA ALTERNANDO EXPLICACIONES TEÓRICAS CON JUEGOS, REPRESENTACIONES, MANUALIDADES, VISITAS AL TALLER DE RESTAURACIÓN Y A LA COLECCIÓN, SIEMPRE RELACIONADOS CON EL PROGRAMA DEL TALLER.

CONTEMPLAMOS Y DESCRIBIMOS LAS OBRAS, Y DESPUÉS CONTAMOS LAS HISTORIAS QUE REPRESENTABAN.



EL MUSEO THYSSEN- BORNEMISZA Y SU COMPROMISO CON LA EDUCACIÓN

ANA MORENO Responsable del Programa Didáctico. Museo Thyssen-Bornemisza

RUFINO FERRERAS Responsable de Desarrollo Educativo. Museo Thyssen-Bornemisza

EL GRAN APOYO QUE DESDE SUS INICIOS HA

ofrecido el Museo Thyssen-Bornemisza a su Departamento de Educación se ha visto consolidado con la creación de una marca específica para su actividad educativa: *EducaThyssen*. Bajo esta marca se agrupan las actividades, programas y demás actuaciones educativas que tienen como objetivo la difusión de la colección del museo y el desarrollo de actividades relacionadas con los contenidos creados en torno a dicha colección. Con ello, se culmina una primera fase de renovación y ampliación del programa educativo del museo que, comenzada en el año 2002, pretende llegar a un público más variado, crear actividades más efectivas y abrir nuevas líneas de desarrollo educativo e investigación en torno al arte, la educación y los museos. Este plan de desarrollo también ha venido acompañado de una profunda reflexión de los que componemos el departamento sobre nuestra labor como educadores y nuestros papeles dentro del museo y frente a la sociedad que nos alberga.

Para lograr los objetivos marcados se nos ha dotado, tras la ampliación del museo, de nuevos recursos, entre los que destacan los nuevos espacios abiertos al público que ocupan 155 m². En su diseño se han tenido en cuenta los tipos de públicos que acceden a las actividades, articulándolos de forma modular y dotándolos de una gran variedad de escenas de luz para que sea un local polivalente en el que incluso se puedan simultanear actividades.

La mencionada diversidad de públicos nos permite acercar el museo a un amplio espectro de la sociedad, desde personas con necesidades especiales —discapacitados psíquicos, físicos y sensoriales— hasta personas de distintas edades y necesidades educativas. De este modo, ofrecemos formación superior —a través de cursos de verano, ciclos de conferencias, simposios o formación del profesorado—, educación complementaria para los alumnos de todos los niveles educativos no universitarios y diversos



LOS NIÑOS REPRESENTAN
UN PÚBLICO AL QUE
PRESTAMOS LA MAYOR
ATENCIÓN QUE PODEMOS
CON NUESTROS
RECURSOS, INTENTANDO
SIEMPRE DIVERSIFICAR LA
OFERTA Y AUMENTAR LA
CALIDAD DE ÉSTA.

programas, actividades y recursos relacionados con la educación no formal. Y naturalmente, dentro de todos estos públicos, los niños tienen un papel protagonista, ya que creemos que hay que hacer la mayor incidencia posible sobre ellos por ser los futuros visitantes de nuestros museos. Visitantes que, por otro lado, exigirán más actividades de valor añadido dentro de estas instituciones, más medios para disfrutar y aprender de nuestro patrimonio y que, al fin y al cabo, serán nuestro futuro nexo de unión con la sociedad. Estas actuaciones sobre el público infantil son desarrolladas por el Museo Thyssen-Bornemisza explorando tres líneas básicas: por una parte, los programas que se acercan más a lo no formal o que exploran las vías de lo lúdico; por otra, los que hacen incidencia en las personas que están a cargo de la educación de estos niños, ya sean los propios padres o sus profesores; y, finalmente, los que tienen como protagonista al niño en actividades vinculadas con la escuela o la educación formal. Para nosotros, los programas que tienen como participante o beneficiario final al niño, tienen un significado especial ya que, dos de los tres primeros programas diseñados en nuestro museo con fines educativos estaban dedicados a estas edades: las “visitas-taller” para familias y los cursos de formación del profesorado —comenzados en 1995 y 1993 respectivamente—. Ambos programas se mantienen hasta la fecha de hoy tras ser sometidos a los correspondientes ajustes, en un proceso en el que aún estamos inmersos a la búsqueda de la actualización y consolidación de nuestros programas. El “Programa de Formación del Profesorado” es esencial para nosotros, ya que es el medio ideal para intervenir sobre la escuela apoyando al profesorado en la optimización del uso del museo como recurso educativo y, por tanto, facilitando al alumno, gracias a la mediación del profesor, el acercamiento al museo y a sus colecciones. Este apoyo también se materializa en un “Servicio de Orientación al Profesorado”, en el que los profesores pueden recibir apoyo a la hora de acudir al museo con sus alumnos, de utilizar nuestros contenidos en el aula o de aprovechar los recursos virtuales que ponemos a su disposición a través de Internet.

Es importante que nos detengamos someramente en la idea protagonista que rige la metodología aplicada a nuestras actividades, ya que sin conocerla es difícil hacerse una imagen real de nuestro trabajo. Las actividades que desarrollamos necesitan de la participación activa de los asistentes ya que están basadas en el diálogo, el intercambio de conocimientos entre educador y educando, y la comunicación entre los participantes. Para nosotros este esquema multidireccional de comunicación e intercambio de conocimientos es muy importante ya que entendemos que el conocimiento no emana solamente desde el museo hacia el visitante, sino que el conocimiento que se genera en o en torno a un museo es una suma de elementos aportados por la diversidad de los individuos que confluyen en él y que forman la sociedad en la que vive el museo y que en definitiva lo sustenta. De este modo, tenemos un esquema de generación de conocimientos más abierto, que nos permite elaborar estructuras de flujo más complejas que el mero esquema unidireccional de arriba hacia abajo y que tienen como finalidad última la ampliación de la experiencia del participante en las actividades, su participación activa y, por tanto, su identificación personal con la actividad que está realizando. Esta idea es rectora de todas las estrategias educativas que desarrollamos, aplicamos y materializamos en función de las necesidades específicas de los colectivos participantes.

Estos esquemas globales, que tienen una estructura básica de red de intercambio de conocimientos, tienen un ejemplo claro en nuestras actividades para escolares. Hasta hace poco más de un año, el modelo aplicado en las actividades que desarrollábamos con estos públicos estaban basadas en el modelo de “visita-taller”, un modelo que creemos, quizás por su larga permanencia y gran omnipresencia en la oferta de los modelos de actividades educativas en los museos españoles, había llegado a límites cercanos a su agotamiento al menos en una ciudad como Madrid donde la oferta es tan grande. No tanto por la oferta que cada vez era más sólida y variada, sino por lo que el visitante, entendido éste como el “colectivo-escuela”, había hecho de este tipo de actividad: la visita era concebida como una actividad meramente extraescolar, desvinculada de los contenidos de la escuela y al margen de la programación del aula; en definitiva, un hito en la programación escolar del año, más cercano a lo festivo que a lo educativo.

PARA INTENTAR SOLVENTAR ESTA DESVINCULACIÓN ENTRE MUSEO Y ESCUELA EMPEZAMOS A PONER EN MARCHA UN PROGRAMA LLAMADO "UN MUSEO ABIERTO", QUE ABRÍA LAS PUERTAS DEL MUSEO A PROYECTOS DE ESCUELAS O ASOCIACIONES.

Para intentar solventar esta desvinculación entre museo y escuela empezamos a poner en marcha un programa llamado "UN MUSEO ABIERTO", que abría las puertas del museo a proyectos de escuelas o asociaciones. Realizamos un cambio en profundidad del modelo "visita-taller" hacia otro que denominamos "proceso", en el que el conocimiento generado por un grupo puede revertir en los siguientes, es decir, un sistema que amplía la experiencia de la "visita-taller" más allá de las sugerencias para realizar antes o después de la visita y que, sintetizando al máximo, se basa en el siguiente esquema:



Somos conscientes de que una parte del sistema educativo se muestra todavía reticente a la aplicación y desarrollo de este modelo, pero también estamos observando cómo muchos profesores y alumnos están obteniendo una experiencia mejor, más amplificada y que seguramente logrará en el futuro muy buenos resultados. Es cierto que la necesidad de acciones educativas tan complejas, que exigen un esfuerzo suplementario al profesor más allá de la gestión y el acompañamiento de los alumnos, aún no está consolidada en nuestra sociedad, pero ya hemos tenido experiencias de ese tipo y todo nos hace pensar que debemos esperar, porque la necesidad se crea si existe una oferta. Eso mismo pasó con las "VISITAS-TALLER PARA FAMILIAS" en el año en que las comenzamos a realizar en el museo. Era 1995 y aún la oferta de este tipo de actividades en los museos madrileños era prácticamente anecdótica, por lo tanto, la demanda de estos servicios por parte de las familias también lo era. En estos momentos, quizás se trata del programa que más demandan los visitantes y en él hemos mantenido el esquema de "visita-taller" porque creemos que es un modelo óptimo para actividades que no tienen en principio una continuidad. Se trata de una actividad en la que se busca la participación simultánea de niños y adultos, tanto a la hora de hablar de las obras de arte, como en un taller en el que se busca la vinculación de lo creado con lo visto en sala para que todos reflexionen sobre su experiencia con las obras del museo. Una extensión natural de este modelo, en parte propiciado por su alta demanda, son las actividades que se desarrollan en fechas fuera del calendario escolar. Distinguimos dos grandes grupos: los basados en el modelo de "visita-taller" que se realizan en una sola sesión y en la que el planteamiento, el discurso y las conclusiones se cierran en un corto espacio de tiempo —por ejemplo la "ACTIVIDAD DE NAVIDAD"—, y las que nos permiten un seguimiento mayor en el tiempo, ya que se trata de varias sesiones y en ellas se trabaja más profundamente la construcción del discurso de los participantes y una reflexión más profunda sobre la obra de arte. Este último modelo sería el aplicado a la "ACTIVIDAD DE VERANO" y está basada, a su vez, en otro modelo que desarrollamos y pusimos en práctica en "¿Y TÚ QUÉ MIRAS?", que fue la primera actividad estable para jóvenes en un museo madrileño en la que realizamos lo que algunos denominan "un taller radical".

Pero son muchos más los recursos que tenemos en el Museo Thyssen-Bornemisza para niños. De forma periódica se realizan sesiones de "cuenta cuentos"; existen guías didácticas para familias, unas en formato tradicional y otras en formato electrónico que se pueden descargar gratuitamente desde www.educathyssen.org; y en esta misma Web, los niños tienen acceso a más juegos y actividades, unas para descargar y otras para realizarlas en línea. En definitiva, los niños representan un público al que



Desarrollo de una de las actividades de *EducaThyssen*.

prestamos la mayor atención que podemos con nuestros recursos, intentando siempre diversificar la oferta y aumentar la calidad de ésta. Con este último objetivo, hemos realizado un convenio de colaboración con la Universidad Complutense de Madrid, en concreto con el Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Facultad de Bellas Artes, para elaborar de forma conjunta modelos evaluativos del desarrollo de las actividades e intercambiar consultorías en las que se pongan en común los conocimientos y experiencias de ambos departamentos.

Os animamos a todos a visitar la Web de *EducaThyssen*; en ella podréis informaros sobre nuestros programas, conocer mejor nuestro modelo para acercar el museo a los niños y participar en la comunidad que estamos creando en torno a esta Web.



Y EL TEATRO EN EL MUSEO ¿QUE APORTA? PROGRAMA DE ACTIVIDADES DEL TEATRO DE LA LUNA EN EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

EULALIA DOMINGO ÁLVARO Teatro de la Luna

INTRODUCCIÓN: ENTRE LA POESÍA Y EL DICCIONARIO

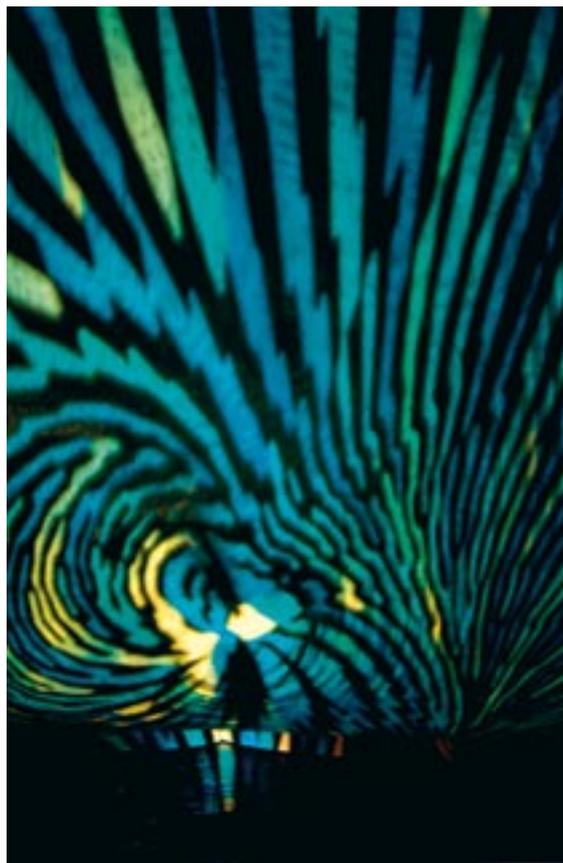
Teatro de la Luna es una compañía profesional de teatro de títeres. Inicia su trayectoria en la primavera de 1991 y desde entonces crea propuestas escénicas que unen arte, teatro e infancia. Somos un equipo compuesto por titiriteros, actores, músicos, escenógrafos, artistas plásticos, psicopedagogos, expertos en arte, etc.

Para definir nuestro trabajo, podemos describir tres puntos que se unirían en forma de un triángulo: la fascinación por el mundo de los títeres y sus infinitas posibilidades; la elección de un público: la infancia, y la unión de los esfuerzos de un equipo de profesionales que hacen posible un espacio común de creación teatral, donde se relacionan la literatura, la música y el mundo artístico.

Cuando hablamos o pensamos en teatro siempre pensamos en algo más. Establecemos, en muchos casos, parejas de conceptos, ideas que trabajan dos a dos. Como las coordenadas, puede ser que funcionen como puntos de localización en un mapa y encontrando ese lugar mental podamos decir que trabajamos entre lo pequeño y lo grande, entre lo profundo y lo largo, entre lo próximo y lo invisible, entre lo secreto y lo conocido, entre la poesía y el diccionario. Dos a dos para ser uno. Dos diagonales que sujetan una vertical, dos piernas que pueden llevar una cabeza donde ella quiera. Y en las palabras que siguen también hay dos direcciones, dos tramas, dos asuntos: Teatro y Museo. Y todo ello en un universo: la Infancia.



Taller *Juegos de Abstracción*
2005-2006. Teatro basado en las
esculturas de Jorge de Oteiza.



EL TEATRO DENTRO DE UN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: ANDAR ENTRE LAS TRAMAS POÉTICAS

Las actividades que en muchos museos se realizan en torno a la obra artística quieren transmitir y provocar la recreación en sus visitantes; en definitiva, interpretar. Interpretar sin transformar, interpretar ¿hasta dónde?, ¿sólo en el caso del arte contemporáneo? En esta reflexión es donde la experiencia teatral puede aportar sus mejores mieles a los museos. Pero ¿es realmente posible la interpretación? ¿Se pierde algo en la mediación entre el artista y el espectador? ¿Cómo romper las barreras o ser conscientes de ellas?

Para el Diccionario de la Lengua Española, interpretar es “*explicar el sentido de una cosa. Traducir de una lengua a otra. Entender o tomar en buena o mala parte una obra, acción o palabra. Atribuir una acción a determinado fin o causa. Comprender y expresar el asunto o materia de que se trata*”.

Según estas palabras, toda la vida es interpretación y muy a menudo nos convertimos en intérpretes de múltiples mensajes a descifrar. Y esto nos provoca desorientación, ya que nos resulta francamente difícil ponernos en el lugar de quien nos lanza el mensaje y relacionarlo con nuestras propias experiencias.

Para Teatro de la Luna, interpretar tiene que ver con CREAR ATMÓSFERAS. Crear campos coincidentes con la esencia de la obra de arte, que nos transmiten momentos esenciales tanto de la creación como del creador. En nuestros trabajos en los museos reflexionamos mucho sobre la “legalidad” de nuestra interpretación, sobre si la transformación provocada al recrear la obra la deja andar entre sus tramas poéticas, simbólicas o materiales, sin restarle ni un ápice de significado. En definitiva, si la deja “respirar” o si por el contrario la muestra sin vida.

Los museos juegan un papel muy importante en la interpretación de las obras. Pueden considerarse como espacios o escenarios de cultura abierta, donde el tiempo es disfrutado por cada uno de los visitantes en diferentes direcciones.

LOS MUSEOS JUEGAN UN PAPEL MUY IMPORTANTE EN LA INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS. PUEDEN CONSIDERARSE COMO ESPACIOS O ESCENARIOS DE CULTURA ABIERTA, DONDE EL TIEMPO ES DISFRUTADO POR CADA UNO DE LOS VISITANTES EN DIFERENTES DIRECCIONES.



Taller de Pájaros 1999-2000.
Pájaros contruidos por los niños,
delante del teatro.

El Teatro en el museo, ¿qué aporta? Sencillamente, una actividad que hace coincidir satisfacción, disposición y apertura.

Conseguiremos la **SATISFACCIÓN** en el auditorio si presentamos producciones teatrales de gran calidad que respondan a las expectativas del público. El aplauso no sólo lo consigue el actor o titiritero, también el espectador que se siente bien al haber sabido elegir y estar justo en ese momento formando parte de la experiencia.

DISPOSICIÓN: estar dispuesto a ponerse en el lugar del otro y encontrar nuevas emociones. El teatro es un magnífico vehículo sensorial y emocional que nos pone en disposición para entrar en otros universos. **Y APERTURA:** todos los espectadores asisten juntos a la misma representación teatral pero gracias a su propia cosecha interior encontrarán experiencias diferentes. Es decir, tendrán puntos comunes, elementos significativos compartidos, pero podrán actuar de muy distintas maneras.

El *Programa de Familias*, que realizamos en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el año 2000, nos lleva a defender con ánimo la definición del teatro en el museo como una eficaz herramienta de mediación. El ocio cultural que se realiza en familia refuerza significativamente los hábitos culturales en el niño. Los grupos familiares demandan, cada vez más, actividades coherentes para niños y adultos en los espacios culturales de la ciudad. Es muy importante la adaptación a las características de la infancia, pero igualmente lo es conectar con los padres o acompañantes adultos, produciendo en ellos momentos de relajación, de emoción, de interés creativo por lo que está pasando en escena. Ofrecer calidad antes que cantidad es una buena manera de establecer hábitos culturales duraderos.

PROGRAMA DE TALLERES INFANTILES EN EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

El *Programa de Talleres Infantiles* es una actividad de iniciación al arte para la infancia. El objetivo de esta iniciativa es despertar la curiosidad de los niños por el mundo artístico y que el primer encuentro con el museo sea una experiencia divertida que favorezca futuras visitas. Las sesiones de talleres duran dos horas y se comparten diferentes momentos en la actividad. Primero miramos, observamos las cuatro o cinco obras elegidas y dejamos que sean ellos los que hablen. Con la pregunta ¿Qué pasa en esta obra? se inicia el diálogo. Cada niño interviene y construye su propia interpretación y entre todos se va enriqueciendo la experiencia. Después, asisten a una representación en el teatro de títeres, una representación de corta duración pero de mucha intensidad; se trabaja con las esencias poéticas y la fuerza visual de lo recién conocido para crear una obra teatral de gran calidad. Finalmente los niños construyen un objeto en relación con las ideas que se desarrollan en el taller.

Con cada taller se elabora un dossier de actividades para centros escolares. En este dossier se incluye: información sobre la actividad a realizar en el museo, información sobre los artistas y las obras seleccionadas, actividades para realizar en el aula, bibliografía general y específica del tema tratado.

Durante este curso escolar, el taller se titula JUEGOS DE ABSTRACCIÓN. La pregunta ¿Qué es la abstracción? guía el recorrido por las obras de Asger Jorn, Klein, Manuel Rivera, Tàpies y Alfaro. Obras que trabajan con técnicas, estilos o tendencias diferentes. La abstracción se puede entender como una manera distinta de ver, analizar, interpretar la realidad.

Del éxito del proyecto pueden dar cuenta los más de 25.000 niños que han pasado por los diferentes talleres propuestos en estos casi doce años de trayectoria. Todas las plazas se cubren rápidamente al abrir la inscripción, y existe una amplia lista de espera para público y centros escolares.

PROGRAMA DE FAMILIAS DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

El programa ofrece a los grupos familiares la posibilidad de visitar el museo con la ayuda de una guía didáctica. En este material escrito se ofrecen algunas claves de aproximación artística, así como orientaciones para los adultos sobre cómo plantear la visita.

Después de la visita está EL TEATRO, un lugar agradable para todos en el museo. EL TEATRO dura aproximadamente 15 minutos; se trata de una representación de gran calidad que nos propone múltiples lecturas. De esta manera se consolida una programación teatral para las familias todos los domingos en el museo, con representaciones a las 12 y a las 13 horas, y se favorece el hábito cultural. Después, niños y mayores pueden sentarse y entretenerse en las mesas de juegos y actividades. Cada otoño se inicia un nuevo programa que trabaja con 4 ó 5 obras de la Colección. Hasta octubre del 2006 está programado JUEGOS DE ABSTRACCIÓN.

Nº TOTAL DE PARTICIPANTES
1994-2005
30.000 aproximadamente.

Nº DE CENTROS ESCOLARES
PARTICIPANTES 1994-2005
800 aproximadamente.

DATOS TÉCNICOS

COORDINACIÓN
Están organizados por el Departamento de Educación del Museo.

DIRIGIDOS A
Niños de 6 a 12 años.

CARACTERÍSTICAS
Se trata de una actividad permanente de carácter gratuito.

DISEÑO Y REALIZACIÓN
Teatro de la Luna.

PATROCINIO
Fundación Santander Central Hispano.

DÍAS
Miércoles, jueves, viernes y sábados.

AFORO
30 plazas por sesión.

CALENDARIO
De octubre a junio según calendario escolar.

Más información en
www.museoreinasofia.es

DATOS TÉCNICOS

REPRESENTACIONES
En la Sala de Talleres Infantiles todos los domingos del año (excepto agosto) a las 12 y a las 13 horas.

ORGANIZADO POR
Departamento de Educación del MNCARS.

CON EL PATROCINIO DE
Fundación Santander Central Hispano.

Nº TOTAL DE PARTICIPANTES
2000-2005
20.000 aproximadamente.

CARACTERÍSTICAS
Se trata de una actividad permanente de carácter gratuito.

DISEÑO Y REALIZACIÓN
Teatro de la Luna.

AFORO
60 plazas por sesión. Asistencia Gratuita. Aforo limitado.

Más información en
www.museoreinasofia.es

EL OCIO CULTURAL QUE SE REALIZA EN FAMILIA REFUERZA SIGNIFICATIVAMENTE LOS HÁBITOS CULTURALES EN EL NIÑO. LOS GRUPOS FAMILIARES DEMANDAN, CADA VEZ MÁS, ACTIVIDADES COHERENTES PARA NIÑOS Y ADULTOS EN LOS ESPACIOS CULTURALES DE LA CIUDAD.



Taller *La música en el arte 2004-2005*. Representación teatral.
Escena *Marinero con guitarra* de Jacques Lipchitz
y *Mujer con guitarra* de María Blanchard.

BIBLIOGRAFÍA

Umberto Eco: *La definición del Arte*. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1972.

Leif J.: *Tiempo libre y tiempo para uno mismo. Un reto educativo y cultural*. Editorial Narcea, Madrid, 1992.

Seguí J., Panell J. y Burgaleta P.: *La interpretación de la obra de Arte*. Editorial Complutense, Madrid, 1996

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España. Museo Teruel y Cultural Rioja. Ibercaja. Diciembre 1996-Enero 1997.

Infancia y Arte Moderno. IVAM, Centre Julio González, Diciembre 1998-Marzo 1999.

El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias. MNCARS, Aldeasa, Madrid 2000.

LOS NIÑOS, PÚBLICO PREFERENTE PARA LA CASA ENCENDIDA

JOSÉ GUIRAO CABRERA Director de La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid



REALIZAMOS CAMPAMENTOS URBANOS EN VERANO Y EN NAVIDAD, EN LOS QUE SE APROXIMA A LOS NIÑOS AL CONOCIMIENTO DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE DIVERSOS TEMAS. DENTRO DE ELLOS SE PROGRAMAN VISITAS A MUSEOS, A PARQUES TEMÁTICOS, A LUGARES DE OCIO, PERO TAMBIÉN AL METRO, A JARDINES CERCANOS O A MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

ALREDEDOR DE VEINTE MIL NIÑOS PASAN

por las actividades infantiles que desarrolla La Casa Encendida cada año. La programación de este Centro de Obra Social Caja Madrid se asienta sobre cuatro áreas de programación: SOLIDARIDAD, CULTURA, MEDIO AMBIENTE Y EDUCACIÓN. Busca, a través de sus recursos —exposiciones, espectáculos, cursos y talleres—, despertar y enriquecer la sensibilidad de los menores en edad escolar. Los niños y jóvenes son uno de los públicos preferentes del centro y acuden al mismo de manera individual, con sus familias o formando parte de grupos con sus centros educativos. Participan en acciones diseñadas desde el punto de vista pedagógico pero enfocadas con la finalidad de entretener para facilitar una mejor respuesta. Cientos de menores tienen la ocasión cada semana de asistir a actividades de contenido social o cultural en las que se sienten protagonistas.

Realizamos campamentos urbanos en verano y en Navidad, en los que se aproxima a los niños al conocimiento de la ciudad a través de diversos temas. Dentro de ellos se programan visitas a museos, a parques temáticos, a lugares de ocio, pero también al Metro, a jardines cercanos o a medios de comunicación. Los monitores les ayudan a interpretar el contexto ciudadano.

En La Casa Encendida, los niños participan en talleres sobre artes plásticas o de animación a la lectura. Visitan las exposiciones acompañados por especialistas. Asisten a cursos y seminarios tecnológico-artísticos como los de CINE DE ANIMACIÓN PARA JÓVENES. Disfrutan de espectáculos con vocación intercultural, medioambiental o solidaria y a ciclos audiovisuales con elementos de interés —no siempre presentes en la oferta convencional de las producciones infantiles—.

Pueden disfrutar en espacios como la BIBLIOTECA JOVEN, donde se les ofrece una propuesta permanente de encuentro con los libros desde perspectivas diversas. O pasar por el área medioambiental de la terraza, en la que encontrarán un verdadero laboratorio natural compuesto por una cubierta ecológica de plantas autóctonas, dibujos y explicaciones sobre fauna, un pequeño huerto y dos salas con exposiciones en las que se instruye a los grupos escolares en el funcionamiento de una ciudad. Éstas son algunas de las numerosas propuestas concretas a disposición de los niños en un entorno que facilita la creatividad y la relación humana.

La Casa Encendida se propone como línea estratégica que los padres y educadores habituales acompañen y se involucren de diversas maneras en muchas de las actividades dirigidas a sus hijos



o alumnos. Es el caso de los espectáculos infantiles, “En Familia”, orientados por igual a padres e hijos; o el de los cursos de informática “Ven y navega con tu hijo”. De esta forma se asegura una mayor coherencia educativa y mejores posibilidades de continuidad. En su condición de centro de formación no reglada, La Casa Encendida busca una aproximación al mundo infantil y juvenil desde nuevos enfoques que incluyen, habitualmente, la experimentación, el pensamiento crítico y la participación dinámica de los asistentes. Se persigue la presencia activa del público infantil para construir, apoyado por monitores, educadores y profesionales de la animación, sus propias representaciones del mundo. Todo este trabajo de campo viene precedido por una labor importante de difusión entre las entidades e instituciones educativas del ámbito madrileño, además del fomento de líneas de apoyo y motivación a educadores formales e informales para conseguir un aprovechamiento óptimo de la oferta socioeducativa de La Casa Encendida.

LA CASA ENCENDIDA BUSCA UNA APROXIMACIÓN AL MUNDO INFANTIL Y JUVENIL DESDE NUEVOS ENFOQUES QUE INCLUYEN, HABITUALMENTE, LA EXPERIMENTACIÓN, EL PENSAMIENTO CRÍTICO Y LA PARTICIPACIÓN DINÁMICA DE LOS ASISTENTES.



Campamentos Urbanos en el Patio de La Casa Encendida.
© La Casa Encendida.



Actividades de animación a la lectura en la Biblioteca Infantil.
© La Casa Encendida.



SUSCRIPCIÓN

MUS-A ES UNA PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL, CON EXCEPCIONES, DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, QUE PRETENDE SER UN VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN DINAMIZADOR, DE CARÁCTER PLURAL TANTO EN LA MATERIA QUE ABORDA COMO EN LOS PUNTOS DE VISTA Y MANIFESTACIONES QUE RECOGE, DIRIGIDO A UN PÚBLICO GENERAL INTERESADO POR LOS MUSEOS.

MODALIDAD DE SUSCRIPCIÓN Y NÚMEROS ATRASADOS

La suscripción se realiza para los tres números siguientes publicados desde la recepción de la solicitud.

EL PRECIO DE SUSCRIPCIÓN ES:
 España: 15 euros / 3 números.
 Europa y América: 30 euros / 3 números.

NÚMEROS ATRASADOS:
 España: 6 euros / 1 número.
 Europa y América: 12 euros / 1 número.

SOLICITUD DE SUSCRIPCIÓN

Titular (Nombre y apellidos o Institución–Sección–Departamento)

Titulación Académica–Profesión NIF

Dirección

C.P. Ciudad Provincia País

Teléfono Fax Correo-e

SUSCRIPCIÓN

3 próximos números Números atrasados 1 2 3 4 5

Observaciones

FORMA DE PAGO

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

Las suscripciones realizadas mediante tarjeta de crédito o domiciliación bancaria se renovarían automáticamente, salvo orden contraria.

PAGO CON TARJETA

TARJETA Nº CADUCIDAD FIRMA DEL TITULAR

DOMICILIACIÓN BANCARIA

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

BANCO / CAJA AGENCIA Nº

DIRECCIÓN

TITULAR DE LA CUENTA

DOMICILIO DEL TITULAR

CTA. / LIBRETA Nº: Clave entidad Oficina DC Nº de cuenta

FIRMA DEL TITULAR

Remita este boletín a:

Servicio de Museos | Dirección General de Museos | Consejería de Cultura | Levías 17 | 41004 Sevilla | Fax: 955 036 614

Los datos de carácter personal incluidos en el presente formulario serán incorporados a la base de datos **mus-A** y serán tratados de forma confidencial, conforme a lo establecido en la L.O.P.D. El interesado puede ejercitar sus derechos de acceso, rectificación y cancelación dirigiéndose a Servicio de Museos–Dirección General de Museos–Consejería de Cultura–Levías 17–41004 Sevilla.

LA CASA-MUSEO DE ALFONSO ARIZA MORENO EN LA RAMBLA (CÓRDOBA): PROLÍFICA Y ABSTRACTA BONDAD ⁽¹⁾

JOSÉ R. PEDRAZA SERRANO Profesor de Secundaria. IES Galileo Galilei (Córdoba)

“No me pidáis que os odie porque un día ignorasteis mi voz. Yo sé que fue un olvido involuntario”.

Fernando Serrano [2]

INTRODUCCIÓN

La obra de Alfonso Ariza Moreno (La Rambla, 1920–1989), su vida, una misma cosa, hoy, sin duda, es proa [3] del patrimonio cultural de su pueblo, emblema y seña identitaria de una ciudad, que como guinda a su devenir de siglos, parió al genio incomprendido sublimador de la tierra y lo humano.

MOTIVACIÓN

Tiempo ha que nos hemos sentido deudores por ser inmerecidos poseedores como rambleños de un legado despreciado en décadas y recibido por deseo testamentario de su hacedor a pesar del desdén vital del paisanaje, tanto lo móvil, con su incalculable valor artístico, como lo inmueble, su casa-museo.

La chispa para definitivamente recoger velas y compendiar este sintético trabajo, fue ver el nombre de Alfonso Ariza sin tachar en una vasta lista que manuscibimos antaño cuando, estuvimos investigando, desde la óptica geográfica, sobre el mundo de la alfarería y cerámica en La Rambla [4].

VINCULACIÓN

Recién desaparecido Alfonso, tuvimos la extraordinaria posibilidad de haber hecho el primer acercamiento en catalogación y estudio de su obra, coincidiendo su óbito con nuestra licenciatura universitaria, pero el inminente servicio militar obligatorio nos alejó de un bello proyecto que se nos brindó desde el Excmo. Ayuntamiento, proyecto por el que apostó decidida e inmediatamente [5] y que, sin duda, fructificó seguramente con más acierto en las manos en las que ha estado durante años de abnegada investigación y divulgación hasta elevarlo al nivel actual. Posteriormente, alguna visita como osado e inconsciente cicerone con compañeros docentes; seguidor impenitente de sus varias exposiciones póstumas por la geografía cordobesa o la redacción de una guía didáctica conjunta como resultado de un trabajo final de algún curso de formación del profesorado [6], nos han mantenido en un cercano distanciamiento que queremos acortar aquí.

No aparecer en las obras de arte en maldito anonimato por ser un “marginal geográfico” [7], “un periférico”, y por no dedicar energías suficientes a entrar en los circuitos de la crítica y el galerismo, le llevaron a no ser objeto de un mercado a veces caprichoso o veletero, lo que unido a la falta de mecenazgo, le sirvieron para terminar como auténtico bohemio, entre calamidades y mucho espacio, largas distancias, cuando su inusitada superación lo había codeado con las élites de la vanguardia provincial y nacional.

Como deseó su amigo Antonio Rot en otro trabajo [2001; 33], amante de la guitarra que compartió con Alfonso, “con este artículo quiero rendir mi sencillo homenaje a Alfonso Ariza, ese pintor que fue y será para siempre, una de las figuras más insignes que ha dado La Rambla”.

APUNTES BIOGRÁFICOS

FORMACIÓN

Ariza Moreno, hijo de Alfonso y Manuela, nace en La Rambla el 8 de octubre de 1920 en el seno de una familia agrícola en la que, junto a sus hermanos, tendrá que trabajar desde edades tempranas para salir, con fatigas, adelante. Con un aprendizaje cuasi autodidacta, en plena guerra española [8], obtiene una beca de la institución provincial que le permitiría estudiar en Artes y Oficios de la capital. Esta primera aproximación académica, sumada a sus



Carnet de la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría.



Alfonso Ariza Moreno (h. 1950).

progresos en la hispalense de Santa Isabel de Hungría cuando rozaba la treintena, más sus incursiones por la primera pinacoteca nacional descubriendo en directo a los clásicos (muy en especial Francisco de Goya) y sus idas al Círculo de Bellas Artes, le servirán para convertirse en un dibujante interesante y un pintor académico del que no conocemos mucho óleo naturalista. Sus dificultades auditivas parecen estar en la clave de bóveda de por qué no se satisfacía con la recepción de la teorización que desde las aulas debería haber tomado. La observación de su inmediatez, del paisaje, y de las colecciones museísticas más señeras a su alcance, debieron colmar sus afanes y miras. Pero estos odres se desbordarán con el tiempo cuando conoce el inconformismo vanguardista de algunos de sus coetáneos y de algunos “grandes precursores” (R. Botí [9], E. Moreno Rodríguez [10]), y su lenguaje plástico se transmutará a la contemporaneidad más rompedora e incomprendida.

PERSONALIDAD

Bondad, pureza e ingenuidad, “rayanas en lo infantil” [Zueras, 1990; 20], humildad [11], sencillez, profunda humanidad, introversión; hombre de amables facciones, desplazado (“se sabía incomprendido, objeto de chanzas, esquinzos, demoras, silencios, olvidos y desaires,...” Parra, 1996; 11), ensimismado,

Antoñita Carballo (1908-1984)
y Alfonso Ariza (1920-1989).



vitalista y teatral (12), educado y respetuoso, sensible a la par que enérgico, infatigable investigador y renovador, y fiel a sí mismo son las pinceladas biográficas de quienes lo conocieron.

ANTOÑITA

No puede entenderse la vida/obra de Alfonso sin Antoñita, su fiel compañera desde 1953 a 1984, su musa. Profesora de francés, artista pintora y ceramista como su esposo, fue su brillante sombra, su lado real y armónico. Antoñita fue, codo con codo, creadora de una importante obra, pero pensamos, que antes fue esa dulce compañía, una entregada y amorosa amante que, artísticamente, fue el germen primigenio de la creación diaria de él (13), "sin la cual Alfonso no hubiese sido el seguro y prolífico creador que fue, y cuya muerte le dejó totalmente desvalido" (Zueras, 1990; 20).

OBRA: TENDENCIAS Y FASES (14)

TRASCENDENCIA

Si afirmásemos que el conjunto de la obra de Ariza debiera estar en cualquier obra del arte general que se precie, y por supuesto, de arte andaluz o contemporáneo, no estaríamos sobredimensionando lo más mínimo su

valoración, puesto que para ello, ya han sido suficientes los historiadores y críticos que imprimieron sus impresiones clasificatorias adjetivando, cotejando y contextualizando en la libertad de sus juicios, durante más de medio siglo, toda su producción y, por ende, su trayectoria. Su mejor biógrafa lo tildó sin duda como "una de las personalidades más interesantes que, desde dentro de Andalucía y desde fechas muy tempranas, apuestan por un arte de renovación y por lo que se le puede considerar como protagonista, junto a otras relevantes figuras coetáneas, de la plena incorporación del arte andaluz en el resurgir plástico que se produjo a partir de finales de los años cuarenta en el panorama artístico español y mundial..." (González, 2000; 58). Si la figura de Ariza se posiciona en una dimensión merecida, el panorama regional, artísticamente escribiendo, se completa muy mucho. Si a ese carácter pionero y rompedor, le sumamos el tono polifacético que persistió en su longeva creación "se puede asegurar que estamos ante un artista fuera de serie" (Zueras, 1969; s. p.).

Limonos y cerámica (1950).



EL GRAN SUEÑO DE ALFONSO ARIZA SIEMPRE FUE PERMANECER EN EL RECUERDO, MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA DE SUS CONTEMPORÁNEOS, Y QUE SU OBRA, QUE FUE SU VIDA, PERDURASE ENTRE NOSOTROS Y LAS FUTURAS GENERACIONES.

INTEMPORALIZACIÓN

Alfonso Ariza es el vivo ejemplo de artista revolucionario y recurrente, saltando a veces de manera descarada y retro trayéndose a las reminiscencias, dejando y cogiendo conceptos y técnicas no siempre lógicamente evolutivas, y descubriendo insólitas manifestaciones que el lado del sentimiento y la visceralidad necesitaban plasmar. La cronología no va unida a un cambio normalizado, unidireccional y progresivo sin vuelta atrás. No es fácil entender y jerarquizar su intrincado laberinto multifacético y poliédrico.

Con todo, hay momentos en los que una cierta tendencia de rasgos comunes puede adivinarse, mas sus vaivenes impiden dicho acotamiento cronológico.

Aún así, en un falso intento de visualización en una sucesión de hechos, podríamos convenir:

- En los cuarenta, predominio del tradicionalismo figurativo de paisajes, naturalezas muertas y retratos.
- En los cincuenta, formulaciones férricas en estructuras de volúmenes complejos bidimensionales y tridimensionales, así como abstracciones pictóricas especialmente a final de la década.
- En los sesenta, cacharrería cerámica de diseño, con impronta localista y terminaciones cosmopolitas ignotas en los ambientes más próximos; y mucho desarrollo de la abstracción.
- En los setenta, nuevas figuraciones introspectivas, de la obsesión al miedo, intramundos inescrutables con aires amorfos y picassianos, más lo sígnico y litográfico a modo de pictogramas megalómanos, sin dejar el materismo.
- En los ochenta, más expresionismo, organicismo de formas naturales y amasamientos poéticos y brutales de piezas cerámicas poco convencionales, metales alabeados.

CLAVES

Su polifacetismo, la presencia de la materia, el espacio explorado y su inquietud artística y artesanal (persistente búsqueda) han sido motores inapagables de sucurrir plástico, "las constantes invariables".

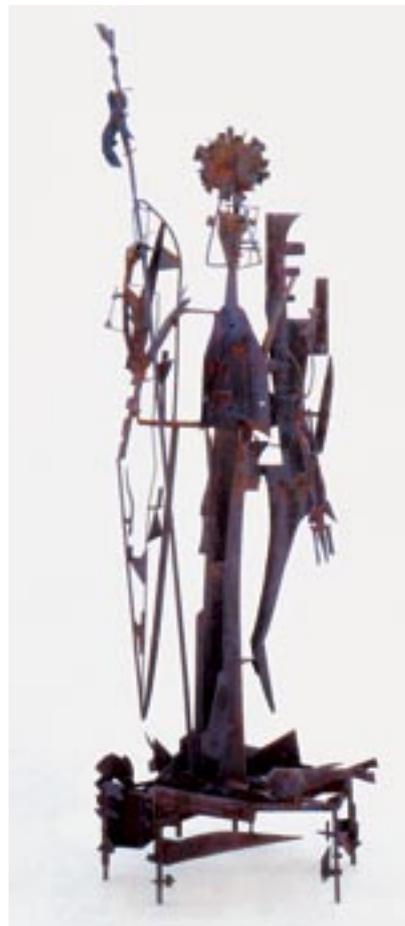
Igualmente, una simbiosis de pura sensibilidad unida al vigor menestral indómito puede estar en el cimiento de buena parte del conjunto de obras (15).

Con estos mimbres podemos entender su acción solamente desde la sinceridad y la riqueza, desde la pureza (16) como más arriba decíamos, muy probablemente por el alejamiento en el que investigó, en un individualismo (no hermetismo) (17) en el que no había trampas, comidillas, indignas pugnas de los grandes nodos urbanos españoles. El resultado de estas claves ha sido una profusión bestial de plasticidad unida a la vanguardia más puntera, siempre desde una óptica única parangonable sólo a unos pocos adelantados. Estamos de acuerdo con Luque Muñoz (2001; 16), en que debe entenderse su opción como "arte total donde los distintos lenguajes y técnicas aparecen integrados".

LA CASA-MUSEO, EL SUEÑO ETERNO DE ARIZA (18)

Cuando el 4 de noviembre de 1995 fuimos invitados por el Excmo. Ayuntamiento de La Rambla, representante legítimo de sus habitantes, del pueblo, a la inauguración oficial de su museo (19), por el que Alfonso tanto bregó (20), y que generosamente ("acto magnánimo") donó a los paisanos presentes y los que llegarán ("el gran sueño de Alfonso Ariza siempre fue permanecer en el recuerdo, más allá de la memoria de sus contemporáneos, y que su obra, que fue su vida, perdurase entre nosotros y las futuras generaciones"), sentimos en verdad que "no todo se marchó con él. Se fue su voz atiplada y se fueron sus gestos últimos de hombre angustiado, pero quedan sus obras, aquí en el museo que lleva su nombre y en otras colecciones. Y quedan el eco de su bondad infinita, de sus quimeras y de su insobornable pasión por el Arte" (Zueras, 1990; 20). Desde aquel día, La Rambla comenzó a comprender lo que hasta hogaño había sido olvido por no intentar saber lo que urdió en un código estético diferente, "que lo apartó, en no pocas ocasiones, de nuestra comprensión, a él como persona y a su alma representada en su obra" (Espejo, 1996; s. p.).

San Rafael (1955).



MUSEALIZACIÓN

La constante obsesión que rondó a Alfonso Ariza, como ha quedado escrito, fue la de perpetuar su obra para disfrute popular, ésta por encima de legado patrimonial familiar al entender que la dimensión de lo mueble e inmueble traspasaba el mero valor material catastral o comercial. Ese legado excedía al parentesco. Desde esta óptica, el pueblo de La Rambla, a través de la sensibilidad que sus gobernantes manifiestan en vida y póstumamente, acometen la puesta en valor de ese legado. No quedó más remedio que obrar cambios de cubiertas, la creación de una indivisible planta alta, el pintado y la iluminación pertinente a fin de solucionar la tramoya, la infraestructura sostenedora del verdadero tesoro artístico.

La investigación, ordenación y catalogación de su obra, contextualización y revisión documental de los fondos existentes en su estudio-taller se comenzó a realizar a la par que ese acondicionamiento edilicio.

No son coincidentes las referencias respecto al número global de obras albergadas en la Casa, pero su número oscila entre las dos mil y algo más de tres mil, incluyendo pinturas, cerámicas, esculturas y dibujos. Además, a nivel archivístico, hemeroteca, documentos oficiales, material poético, catálogos, biblioteca y revistero, y un muy



Expresionismo gestual IV (1962).

significativo fondo pictórico de amistades artísticas (sugere pinacoteca particular).

ORDENACIÓN ESPACIAL

El cumplimiento de su voluntad no era difícil de interpretar: un museo con la obra conservada tras el deceso en la casa 41 de la calle Santaella, intentando acometer las acciones pertinentes a fin de divulgar lo más y mejor posible su conjunto. Para ello, el conocimiento y consiguiente sensibilización de sus nuevos propietarios, la población rambleña, deberían ser prioritarios, saber para disfrutar. Ahí es donde comienza el diseño y ejecución de una programación anual de actividades con exposiciones eventuales, la realización de una beca para artistas cerámicos, y, en definitiva, configurar un "espacio abierto y participativo" en el que confluya la música, el teatro, la recitación lírica, los colegios, los talleres artesanales, cursos afines de formación, etc.

La Casa-Museo se distribuyó en seis espacios diferenciados y bien limitados, sin perder de vista una vertebración de continuidad que hilvana el recorrido por el espacioso taller de los Ariza Carballo. Además de las salas

expositivas (cinco), tres dedicadas a su obra y dos temporales, el patio es paso obligado entre crujías, pero además es la bisagra metálica a la intemperie en la que el matrimonio trabajó, oreando cacharros y oxidando hierros. La finca se completa con una microvivienda (cocina, salita, dormitorio y baño) a la calle, una biblioteca-estudio y una alacena artística a modo de almacén.

La continuidad en el paseo interior viene dada por la persistente efluencia de eso que hemos compendiado como claves de Alfonso, esa transparencia de personalidad que se proyecta y rezuma en la gestualidad de sus pinturas, en la tierra y materia pictórica y cerámica, en el dibujo visible y escondido. Además con la reciente publicación de una guía didáctica, el centro se hace aún más vivo al hacer al visitante activista en un diseño original y pedagógicamente dinámico e innovador.

SUSTANCIA Y ESENCIA

La rotura de moldes concebidos cuando se hace desde la autenticidad y la perseverancia de saber lo que se quiere y hace, con altos costes personales, cumpliendo la misión que el esciente genio interior persigue para salir

fuera, perpetúa las posturas y las acciones, que encima, en nuestro caso, son tangibles, puesto que su obra es su descendencia, parte de su sudor y sus lágrimas en su propia casa, su sangre. El insigne ruteño Mariano Roldán, poeta reconocido, en plena efervescencia abstraccionista de Alfonso, en una sinopsis de lo hecho y de lo que vendría, apostó sin soslayo: "La inspiración es el trabajo mantenido de todos los días' [...]. Pero, aparte la calidad estética, indudable en la obra de Ariza, yo admiro sobre todo la honrada fibra humana de este hacedor de cosas, de este edénico taumaturgo del barro, la madera, el hierro, que sin más ayuda que sus dos artesanas manos y su buena intención, ha sabido crear su arte moderno y personal...".

Sus formas siguen hablando, palpitando como alter ego, como esa prole de hijos e hijas que a montones parió en brutal fecundidad gozosa. Es, como decía Isabel Leña (2001; 21), "el espíritu de alquimista de los sueños que empujó a Ariza a lo largo de su vida [y que] se mantiene a pesar de su desaparición en 1989. El arte sigue echando raíces en torno a la casa museo".

Exterior de la Casa-Museo.



Planta alta (Sala 3) de la Casa-Museo.

SU POLIFACETISMO, LA PRESENCIA DE LA MATERIA, EL ESPACIO EXPLORADO Y SU INQUIETUD ARTÍSTICA Y ARTESANAL (PERSISTENTE BÚSQUEDA) HAN SIDO MOTORES INAPAGABLES DE SU DISCURRIR PLÁSTICO, "LAS CONSTANTES INVARIABLES".

ALFONSO ARIZA ES EL VIVO EJEMPLO DE ARTISTA REVOLUCIONARIO Y RECURRENTE, SALTANDO A VECES DE MANERA DESCARADA Y RETROTRAYÉNDOSE A LAS REMINISCENCIAS, DEJANDO Y COGIENDO CONCEPTOS Y TÉCNICAS NO SIEMPRE LÓGICAMENTE EVOLUTIVAS, Y DESCUBRIENDO INSÓLITAS MANIFESTACIONES QUE EL LADO DEL SENTIMIENTO Y LA VISCERALIDAD NECESITABAN PLASMAR.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo: "En la Sala Municipal de Arte, exposición de Alfonso Ariza" (*Córdoba*, 4.7.1950); 5.
- CENTELLA PINO, Francisco (1990): "Alfonso, en el recuerdo" [33-35], en VV. AA.: *Exposición homenaje a Alfonso Ariza*. Diputación Provincial. Córdoba.
- ESPEJO RUZ, José (1989): "Homenaje a Alfonso Ariza. Ha muerto un artista" (*BIM La Voz de La Rambla*, 24); 5.
- GÁLVEZ PINO, Juan (1995): "Inauguración de la Casa-Museo Alfonso Ariza" (*BIM La Voz de La Rambla*, 51); 3.
- GÓMEZ ALEJANDRES, Sebastián: "Una guía didáctica acerca el arte a los escolares" (*Córdoba*, 7.4.2002); 3 [Educación].
- GONZÁLEZ CARRASCO, Maribel y MARTÍN MARTÍN, Fernando (1994): *Alfonso Ariza. Exposición antológica*. Diputación. Córdoba.
- GONZÁLEZ CARRASCO, Maribel (1994 b): "Investigación sobre Alfonso Ariza: tesis doctoral" (*BIM La Voz de La Rambla*, 44); 10-11.
- GONZÁLEZ CARRASCO, Maribel (2000): "Alfonso Ariza y el mito del artista moderno" (*Con Barro*, 3); 54-58.
- LEÑA, Isabel: "El alquimista de los sueños abstractos" (*Córdoba*, 29.7.2001); 20-21.
- LUQUE MUÑOZ, Gracia M^a. (2001): *Guía didáctica de la Casa Museo de Alfonso Ariza*. Diputación y Ayuntamiento de La Rambla.
- MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: "Alfonso Ariza Moreno, en su nueva coyuntura artística" (*Hoja del Lunes de Córdoba*, 14.4.1958); 2.
- MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: "El arte nuevo en su diversidad plástica" (18.2.1960); 6.
- MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: "La exposición de Arte Contemporáneo, tema permanente" (*Córdoba*, 6.6.1953); 6 (y 4, continuación).
- MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: "Nueva fase pictórica de Alfonso Ariza Moreno" (*Córdoba*, 18.4.1958); 6.
- MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: "Un pintor cordobés, rodeado de cuadros por todas partes" (*Córdoba*, 12.4.1955); 8.
- MOTA ESPINA, Pilar (1994): "Alfonso Ariza. El legado rambleño" (*BIM La Voz de La Rambla*, 47); 5.
- OSUNA LUQUE, Carmen M^a. (2000): "Lo indecible y lo informe: el barro en la obra de Alfonso Ariza" (*Con Barro*, 3); 48-53.
- PARRA JURADO, José Luis (1987): "Alfonso Ariza, un genio tan cerca" (*BIM La Voz de La Rambla*, 16); 37.
- PARRA JURADO, José Luis (1992): "Antoñita Carballo. La emoción y el silencio" (*BIM La Voz de La Rambla*, 38); 55-61.
- PARRA JURADO, José Luis (1996): "El amigo que suele venirme a ver" [11-13], en VV. AA.: *Casa Museo Alfonso Ariza*. Ayuntamiento.
- PARRA JURADO, José Luis (2005): "Antonia Carballo Sánchez, artista con luz propia. Pintora y ceramista, maestra del azul" (*BIM La Voz de La Rambla*, 88); 17-21.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis; MUÑOZ ELCINTO, Lorena; RUIZ GÁLVEZ, Ángel M^a (2005): *Casa-Museo Alfonso Ariza de La Rambla*. Diputación, Ayuntamiento y Cajasur. Córdoba. Col. Museos de la Provincia de Córdoba, 6.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis (1998): "Alfonso Ariza: análisis de su obra" (*Con Barro*, 1); 21-23.
- ROT TRÓCOLI, Antonio (2001): "Mi amigo Alfonso" (*BIM La Voz de La Rambla*, 73); 33-35.
- SERRANO, Fernando (1991): "Querido niño amigo" (*LXI Exposición de alfarería y cerámica de La Rambla*); 47.
- VV. AA. (1969): *Alfonso Ariza*. Sala Ariel. Palma de Mallorca [compendio de textos a modo de catálogo]. Imprenta San Pablo.
- VV. AA. (1987): "Críticas sobre la obra de Alfonso Ariza" (*BIM La Voz de La Rambla*, 16); 37-38 [copia de las algunas de las críticas que en 1969 se recogieron en el catálogo de la exposición en Palma de Mallorca —B. Palencia, C. Areán, A. Cobos, F. Zueras—].
- VV. AA. (1989): *Alfonso Ariza Antológica*. Ayuntamientos de Montilla y La Rambla.
- VV. AA. (1996): *Casa Museo Alfonso Ariza*. Ayuntamiento.
- ZUERAS TORRENS, Francisco (1969): "La fabulosa obra de Alfonso Ariza" [s. p.], en VV. AA.: *Alfonso Ariza*. Sala Ariel. Palma de Mallorca.
- ZUERAS TORRENS, Francisco (1977): *Artistas cordobeses en los movimientos vanguardistas del siglo XX*. Galería Juan de Mesa. Córdoba.
- ZUERAS TORRENS, Francisco (1989): "Alfonso Ariza: el artista y el hombre" (*BIM La Voz de La Rambla*, 25); 11-13 [Conferencia póstuma. Salón de actos del Ayuntamiento 6.5.1989] [en las páginas siguientes se incluyen textos de Rafael Castellano Jiménez; 15, José L. Parra Jurado; 17 y Latino Salces; 17].
- ZUERAS TORRENS, Francisco (1990): "Alfonso Ariza: el artista y el hombre" [7-23], en VV. AA.: *Exposición Homenaje a Alfonso Ariza*. Diputación.
- ZUERAS TORRENS, Francisco (1992): "Alfonso Ariza, pintor y escultor" [1438-1439], en VV. AA.: *Los pueblos de Córdoba*. La Caja. Córdoba.
1. El presente artículo es una síntesis extractada de un amplio trabajo inédito titulado "Alfonso Ariza Moreno (1920-1989): Taumaturgia de la tierra y la abstracción".
2. Fernando Serrano, manuscrito en 27.10.1993, en la colectiva del Grupo Alfonso Ariza "Nuevos trazos, rasgos y versos" (10-17.10.1994).
3. Con este término quisimos insertar la obra de Alfonso Ariza en la confección de la conferencia "Una visión desde las Ciencias Sociales de la artesanía alfarera y la industria cerámica: geografía, historia, estudios y retos".
4. Pedraza Serrano, José R.: - (1988) *La alfarería de La Rambla. Introducción a su estudio geográfico*. Inédito; 294 págs. - (1991) "La economía del sector alfarero de La Rambla (Córdoba). Apuntes histórico-geográficos". *Actas del II Congreso de historia de Andalucía*. II (Historia Contemporánea). Cajasur y Junta de Andalucía; 301-309.
5. En un noticiero del *BIM La Voz de La Rambla*, 30, de agosto de 1990, ya se recogía el comienzo del inventario desde el 1 de julio con participación del Fondo Social Europeo, catalogación que se frenó posteriormente (en noviembre no se había acabado, en respuesta dada por el Equipo de Gobierno en pleno al concejal Pedro Muñoz Pino) por la incorporación de ese primer personal técnico que inició la catalogación a la Consejería de Educación.
6. *Guía didáctica [cuadernos del profesor y del alumno] sobre la Casa-Museo de Alfonso Ariza*. La Rambla (Córdoba). Como trabajo del curso "Didáctica del Patrimonio Museológico (los Museos de Córdoba como recurso didáctico)". CEP Montilla 1995-96 —coautor junto a Urbano Espejo, M^a Dolores—.
7. Decía su amigo, alfarero y poeta, José L. Parra (1987; 37) al respecto: "Su gran pecado y su grandeza está en vivir en un pueblecito de la campiña". Este mismo sentimiento es compartido por Maribel González Carrasco (2000), cuando aserta: "Alfonso Ariza supone una prueba de la presencia de Andalucía en la modernidad, y esta presencia tiene además el mérito de ser llevada a cabo desde la periferia de la periferia. Pues, si ya el hecho de trabajar dentro de las fronteras españolas en el siglo veinte supone el estar alejado de los centros neurálgicos de la actividad y el mercado artístico (París hasta la Segunda Guerra Mundial, y Nueva York después), todavía más alejada de los acontecimientos plásticos de vanguardia estaba Andalucía y como años luz podría encontrarse un lugar como La Rambla" (58).
8. En 1955, él, entrevistado, señala: "Nací en La Rambla y vine a Córdoba en 1937. —¿Para pintar? —Para aprender", indicando además cuáles fueron sus maestros artísticos: D. Juan Rodríguez Jaldón, D. Alfonso Rosso y D. Miguel Pérez Aguilera, más los del Prado: "Allí sí que se aprende" (Medina, 1955; 8).
9. VV. AA. (2000): *Cuatro cordobeses en vanguardia*. Botí, Ferrer, López-Obrero, Rodríguez Luna. Diputación. Córdoba.
10. González Requena, Juan (2001): "Enrique Moreno el Fenómeno" [405-418]; en *Actas III Congreso de Historia de Andalucía*. IV. Andalucía contemporánea. Cajasur. Córdoba Colección Mayor; Vázquez Ocaña, Fernando (1927): "El Fenómeno, escultor íntegro" (*Vida andaluza*, 1). Córdoba.
11. Significativo es, que tras algunos reconocimientos públicos, responda a la crítica interesada (Medina, 1955) por su obra que "más que pintor me siento trabajador de la pintura. Late en mi un afán por superarme, por dominar la técnica" (8). Rot Trócoli (2001) recuerda: "hacia falta venderle ya que él vivía de su trabajo" (33).
12. Recordando las tertulias tabernarias de sus ambientes culturales cordobeses, Francisco Centella (1990) recordaba: "...ya cercana la madrugada le gustaba y disfrutaba cuando subido en un balcón del patio nos recitaba las últimas poesías que había compuesto en su soledad" (34). En este tiempo, y quedan testimonios gráficos, su aspecto lo resumía A. Rot (2001), describiéndolo: "Él, con su capa, su sombrero de copa, y sus barbas, y un lazo en vez de corbata, a juego con el traje" (33).
13. Una concisa y bonita valoración es la que hace Ángel L. Pérez Villén (2005) de Antonia Carballo, a la que tilda de "...infatigable compañera del alma con la que compartió taller y alcoba, ilusiones y miserias, amor y arte" (66).
14. Relaciones de su trayectoria expositiva, en orden cronológico, pueden hallarse en VV. AA. (1996; 37-44); VV. AA. (1989, s. p.); González Carrasco, M. y Martín Martín, F. (1994; 97-104); VV. AA. (1969; s. p.).
15. Zueras Torrens, F. (1990): "Por esta dualidad, por esa difícil mezcla de sensibilidad artística y de ardor manual, es por lo que las obras de Alfonso Ariza transpiran tanto vigor y poesía y son tan permanentes" (16).
16. González Carrasco, M. (2000): "El compromiso que Alfonso Ariza contrajo en su día con el que él llamaba arte puro puede considerarse como una especie de estigma aceptado por él sin reserva" (55).
17. González Carrasco, M. (1994 b): "Respecto a las posibles relaciones entre la obra de Alfonso Ariza con otros autores y tendencias coetáneas, las expectativas parecen ser amplias, dado la multiplicidad de su obra y de los inmensos conocimientos que tenía el artista del arte más avanzado" (10).
18. Aunque en el siguiente epígrafe desarrollamos el sentido y desarrollo de la Beca de escultura en barro Alfonso Ariza, creemos oportuno incluir, como justificación de nuestro título, una cita que le llevó a la fundadora de la misma, Carmen Osuna (1997), a vertebrar la beca y argumentar con vehemencia su creación: "Crear la Beca Alfonso Ariza, responde en buena medida al sueño, a la obsesión, que llevó al artista a permanecer fiel a sus principios, no sólo artísticos, sino principios éticos que caracterizaron una forma de vida, a pesar de todas las adversidades que se cruzaron en su camino. Este sueño era la trascendencia en el tiempo, no sólo de su propia obra, sino también de las tradiciones de su pueblo, que fueron las que lo iniciaron en su labor artística [...] El barro fue el material que permaneció entre sus manos hasta el final de su vida. Quería que esa tradición milenaria de su pueblo se renovara para no perderse" (3).
19. El 29 de julio de 1995 comenzó a funcionar públicamente la Casa-Museo.
20. Pérez Villén, Á. L. (2005): "En la primavera de 1970 Alfonso Ariza promueve una iniciativa para recaudar fondos para un futuro Museo de Arte Contemporáneo de La Rambla, consistente en una exposición colectiva de artistas cordobeses, que se celebra en el Círculo de la Amistad de Córdoba" (75-76). Sorprendente es el lejano recuerdo de Antonio Rot (2001), que reconstruyendo su relación con Alfonso en la Córdoba de 1947, llega a aseverar: "Siempre me decía que no le gustaba vender ninguna de sus obras, porque las quería para un museo que él soñaba instalar en La Rambla" (33). Dando por creíble esta afirmación, se comprenderá aún más el sentido del epígrafe.

LA PLAZA MAYOR DE ÉCIJA EN 1836: LA VISIÓN ROMÁNTICA DEL PINTOR ADRIEN DAUZATS

M^ª DEL VALME MUÑOZ RUBIO Y GERARDO GARCÍA LEÓN



Plaza Mayor de Écija. Vista parcial. Dibujo de Adrien Dauzats, 1836.

LA JUNTA DE ANDALUCÍA HA ADQUIRIDO recientemente un dibujo que representa la plaza mayor de Écija en 1836, realizado por el pintor francés Adrien Dauzats, para incrementar las colecciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Se trata de una obra representativa del ingente testimonio artístico que los viajeros europeos dejaron tras visitar tierras españolas y particularmente andaluzas durante el siglo XIX. En esta ocasión, una obra en la que coinciden valores artísticos y documentales al mostrarnos la plaza antes de las grandes transformaciones que a mediados del XIX modificaron radicalmente su fisonomía.

EL PINTOR ADRIEN DAUZATS

En el primer tercio del siglo XIX Europa descubre a España, tras un siglo en el que el desinterés por nuestro país sólo se vería suspendido esporádicamente por la visita de algunos viajeros ilustrados o la de aquellos que perseguían fines políticos o económicos. Este renovado interés se hace patente a partir de 1812, con el final de la Guerra de la Independencia y el regreso de los soldados

franceses e ingleses a sus países que, con sus relatos orales o escritos, fueron forjando el mito de la España romántica. No obstante, sería a partir de 1830 cuando se consolida esa imagen mítica de nuestro país que atraería la visita masiva de los viajeros románticos. Después llegaría el gusto por nuestra literatura y pintura que terminarían por poner definitivamente España de moda. Al conocimiento de España, particularmente de sus monumentos y paisajes, contribuyó de manera significativa la eclosión, en el primer cuarto del siglo XIX, de los "viajes pintorescos" y álbumes litográficos. Los centenares de viajeros que traspasaron nuestras fronteras en el período romántico realizaron sus memorias de viajes a modo de guías que, con la intención de servir a los futuros visitantes, constituyen, en el caso de las realizadas con mayor rigor objetivo, valiosos documentos de esta interesante etapa de nuestra historia. Como señala Calvo Serraller, el título de la mayoría de estos relatos de viaje románticos, *voyage pittoresque* —*viaje pintoresco*— es bastante ilustrativo de su vocación plástica, por su

significado literal de algo digno de ser pintado. La ilustración ocupaba un lugar relevante en estas guías de viaje románticas, cuya finalidad principal era la evocación de paisajes, monumentos, costumbres y tipos, poniendo el acento en el pintoresquismo y el color local. El medio que tenían estos viajeros para fijar sus recuerdos era tomar notas y acompañarlas de dibujos que, en muchas ocasiones, alcanzaban igual o mayor protagonismo que el propio relato debido a la eficacia comunicativa de la imagen. Así mismo, la burguesía, ya bien asentada política y económicamente en el segundo tercio del siglo XIX, satisface inicialmente su demanda de información sobre parajes y motivos exóticos con dibujos o representaciones pictóricas, hasta que el gran desarrollo de las técnicas reprográficas permitieron que su curiosidad sedentaria se viera colmada con guías ilustradas, postales y grabados.

Entre los extranjeros, fundamentalmente ingleses y franceses, que a partir de 1830 visitaron la España romántica masivamente, se encontraban numerosos pintores que

EL DIBUJO A LÁPIZ QUE AHORA SE PUBLICA APARECE FIRMADO Y FECHADO EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO: *GRAND PLACE/PLAZA MAYOR A ECIJA, MAI 1836.*

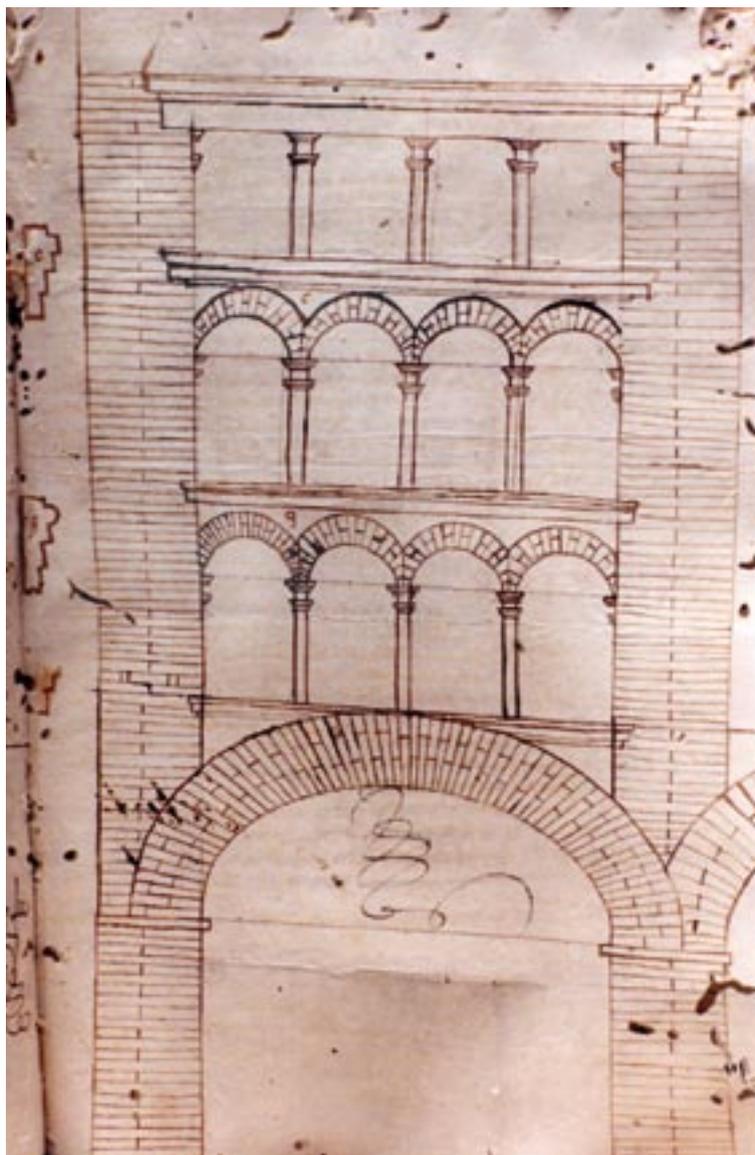
LAS PRIMERAS REFERENCIAS DOCUMENTALES QUE PERMITEN DELIMITAR EL ENTORNO DE LA PLAZA ECIJANA DATAN DE 1441 Y DEMUESTRAN QUE, YA POR ENTONCES, LA PLAZA POSEÍA EL TAMAÑO ACTUAL Y QUE, EN SU ENTORNO, SE DESARROLLABAN LAS MISMAS ACTIVIDADES PÚBLICAS, ADMINISTRATIVAS Y COMERCIALES QUE HARÍAN DE ELLA UNO DE LOS ESPACIOS MÁS DESTACADOS DE LA COMUNIDAD.

buscaron en nuestros paisajes y costumbres sus motivos de inspiración. Consideraron a Andalucía, polarizada en Sevilla y Granada, como el compendio y baluarte más atractivo de nuestra herencia histórica. Los ingleses David Roberts y John Frederick Lewis o los franceses Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard, con sus lienzos de vistas urbanas y escenas folklóricas, pero sobre todo con sus álbumes de dibujos y litografías, contribuyeron en gran manera a fijar la iconografía y el mito de Andalucía.

La Guerra de la Independencia y las medidas desamortizadoras que se sucedieron como consecuencia de las corrientes laicistas del siglo ilustrado, pusieron en circulación una cantidad ingente de obras de arte que se convirtieron en objeto de deseo, tanto de coleccionistas locales como extranjeros. Aunque el expolio ya se había iniciado antes, con la revalorización de la pintura de Murillo, un experto criterio coleccionista presidió la labor de personajes como Soult, Quilliet o el Barón Taylor. Paradójicamente, la difusión de la pintura española suscitó el interés por ella en gran parte de Europa y el desarrollo de su coleccionismo. La formación de las principales colecciones de arte español fuera de España, como la Galería del rey Luis Felipe de Orleans o la Galería Española del Louvre, son un claro ejemplo del reconocimiento que alcanzaba nuestra pintura.

La revelación del arte español y el deseo de conocer un país de moda gracias a los relatos y libros de viaje van generando en Francia una corriente de opinión a favor del coleccionismo oficial de sus testimonios artísticos. El rey francés Luis Felipe, hombre sensible en asuntos culturales, comisionó oficialmente al barón Taylor para la compra de arte español. Isidore Justine Severine Taylor, personaje culto y con conocimientos artísticos, había viajado a España entre 1820 y 1823, e iniciado en 1826 la publicación del *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tetouan*, que le acreditaba como gran conocedor de nuestro país. Cuando recibió el encargo gozaba ya en su patria del

Plano de la fachada para una casa-mirador en la Plaza Mayor de Écija, 1640.



AL CONOCIMIENTO DE ESPAÑA,
PARTICULARMENTE DE SUS
MONUMENTOS Y PAISAJES,
CONTRIBUYÓ DE MANERA
SIGNIFICATIVA LA ECLOSIÓN, EN
EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XIX,
DE LOS "VIAJES PINTORESCOS" Y
ÁLBUMES LITOGRAFICOS.

reconocimiento como mediador cultural entre España y Francia y había concluido su obra *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, con el propósito de difundir el conocimiento del patrimonio artístico francés y protegerlo frente al expolio y vandalismo. Para cumplir con la misión que le había encomendado el Rey, Taylor contó con la colaboración de dos jóvenes artistas: el pintor Adrien Dauzats y el dibujante y grabador Pharamond Blanchard, que ya trabajaba con él.

Adrien Dauzats (Burdeos, 1804–París, 1868) nació en una modesta familia. Hijo de un carpintero que había llegado a ser jefe maquinista del Grand-Théâtre de Burdeos, el contacto durante su infancia con el mundo de la escena tendría una significativa influencia en su posterior trayectoria vital y artística. Aunque inició su formación en la escuela de dibujo local, fue Thomas Olivier, pintor responsable de la decoración del Grand-Théâtre quien más influiría en su carrera, formándole en pintura decorativa y animándole a estudiar también la de paisaje. Seguramente fue Olivier quien aconsejó a su joven discípulo que continuara su aprendizaje en París, ciudad en la que se estableció en 1823. Le recomendó a su amigo Michel-Julien Gué, pintor de historia y decorador teatral, que le acogió como discípulo y ayudante, le inició en la pintura de paisaje y le encauzó profesionalmente, aconsejándole que se dedicara a la pintura de caballete. La influencia beneficiosa de Gué también se tradujo en ayuda profesional cuando le recomienda a los decoradores del Théâtre Italien, entre los que se encontraba Pharamond Blanchard, y le introduce en los círculos literarios y artísticos parisinos como el cenáculo de Nodier en la biblioteca del Arsenal, donde conoció a Taylor.

La relación con el barón Taylor se inició en 1827 cuando entró a formar parte del grupo de ilustradores de los *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, colaboración que se prolongó por más de veinte años. En 1830 acompañó al Barón en un viaje a Egipto que marcaría el resto

de su vida. Tras volver de la misión que le llevó también por la península del Sinaí, Palestina y Siria, realizó varias pinturas que le acreditan como uno de los fundadores del orientalismo, a la vez que se despierta en él la inquietud literaria que le llevaría a publicar *Quinze jours au mont Sinäi* en 1839.

En julio de 1833 Dauzats realiza su primer viaje a España, de Barcelona a Madrid, pasando por Lérida, Zaragoza y Guadalajara. Este viaje sería decisivo no sólo porque gracias a él forjaría amistades como las de Blanchard o los Madrazo, sino porque nuestro país le inspiraría el resto de su vida. Un país en pleno bullicio de las guerras carlistas, en el que recorrió sus ventas, sorteó los asaltos de bandoleros y se enamoró de la belleza de sus mujeres y del que nos dejó un atractivo retrato de sus paisajes, monumentos y tipos populares. A pesar de que nos visitó en un momento cargado de acontecimientos y de la agitada vida que llevó en ese tiempo, realizó centenares de apuntes, dibujos y acuarelas que en gran parte ilustrarían el libro de Taylor *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tetouan*, y que servirían de bosquejos para sus cuadros hasta el fin de su vida.

Dauzats vuelve a España en diciembre de 1835 para participar, con Blanchard y Vallet, en la misión encargada por el rey Luis Felipe al barón Taylor de reunir pinturas que dieran a conocer el arte español en Francia. Este primer viaje con Taylor se prolongaría desde diciembre de 1835 hasta septiembre de 1836. Desembarcaron en Cádiz y desde allí partieron para el reconocimiento de los centros más importantes, a Sevilla y luego a Madrid tras pasar por Córdoba. Después de una serie de viajes a ciudades castellanas como Toledo o Segovia y del Levante, como Alicante o Valencia, a primeros de abril de 1836 regresó a Andalucía, donde permaneció durante seis semanas. En Sevilla entró en contacto con personajes muy influyentes en la vida cultural y artística que le fueron de gran ayuda en las transacciones para obtener pinturas, como el Deán de la catedral,

Manuel López Cepero, el vicecónsul inglés Julian Williams o el pintor José Escacena. La colaboración de estos comerciantes y conocedores de arte fue tan fructífera, que al final de 1836 Taylor había reunido ya más de 150 lienzos, que fueron enviados vía marítima en un buque de la Armada francesa que partió de Cádiz.

El segundo viaje de la misión Taylor tuvo lugar entre octubre de 1836 y abril de 1837. Un viaje en este caso también muy accidentado y del que por primera vez poseemos información directa no sólo por las cartas entre Taylor y Dauzats, sino por los *carnets* o notas manuscritas acompañadas de dibujos y aguadas en las que Dauzats nos relata, a modo de diario, sus experiencias. Son apuntes y dibujos de paisajes, monumentos y personajes, realizados "a vuelo", que trazaba con técnica ágil, espontánea y, por ello, más atractivas que los propios cuadros elaborados posteriormente en la tranquilidad de su estudio en París. Aunque Dauzats se comporta como un hombre de su época al abordar el género del paisaje, un paisaje romántico en el que a veces no duda en añadir detalles para engrandecer la composición, sus dibujos y acuarelas revelan una mirada atenta, objetiva, y una comprensión de los monumentos que le permite atrapar la esencia de un país y hacerla ver a los demás. En sus paisajes urbanos subraya los rasgos esenciales de los monumentos con una técnica sintética, moderna, más próxima a la sensibilidad actual que la que utiliza en sus cuadros acabados. En ellos, las pequeñas figuras humanas que pueblan sus composiciones, aunque desempeñan también un papel secundario, no son tan expresivas y vitales.

Dauzats debió visitar Écija al menos en tres ocasiones en sus dos viajes con Taylor. No obstante, sólo existe testimonio escrito de su paso por la ciudad en el segundo viaje, en el que la menciona en el *carnet* número uno, páginas 30 y 32, para relatar el asalto de que fue objeto cerca de La Carlota, a tres leguas de Écija. El dibujo de la Plaza

LOS INGLESES DAVID ROBERTS Y JOHN FREDERICK LEWIS O LOS FRANCESES ADRIEN DAUZATS Y PHARAMOND BLANCHARD, CON SUS LIENZOS DE VISTAS URBANAS Y ESCENAS FOLKLÓRICAS, PERO SOBRE TODO CON SUS ÁLBUMES DE DIBUJOS Y LITOGRAFÍAS, CONTRIBUYERON EN GRAN MANERA A FIJAR LA ICONOGRAFÍA Y EL MITO DE ANDALUCÍA.



Plaza Mayor de Écija. Vista parcial, hacia 1900.

AUNQUE DAUZATS SE COMPORTA COMO UN HOMBRE DE SU ÉPOCA AL ABORDAR EL GÉNERO DEL PAISAJE, UN PAISAJE ROMÁNTICO EN EL QUE A VECES NO DUDA EN AÑADIR DETALLES PARA ENGRANDECER LA COMPOSICIÓN, SUS DIBUJOS Y ACUARELAS REVELAN UNA MIRADA ATENTA, OBJETIVA, Y UNA COMPRESIÓN DE LOS MONUMENTOS QUE LE PERMITE ATRAPAR LA ESENCIA DE UN PAÍS Y HACERLA VER A LOS DEMÁS.

Mayor de Écija está fechado en mayo de 1836. Por consiguiente, debió ser realizado cuando viajaba desde Madrid con Blanchard y Alphonse de Rayneval, hijo del embajador de Francia en España. Guinard señala que la estancia de Dauzats en Córdoba y en Sevilla, en la primavera de 1836, coincide con uno de los escasos momentos de relativa estabilidad que vivió el pintor en nuestro país. Es entonces cuando puede trabajar, sin apresuramiento, en grandes dibujos y acuarelas que contrastan con los rápidos esbozos que aparecen en sus *carneys* a partir del verano de 1836, al agravarse la situación de crisis política y de guerra.

El dibujo a lápiz que ahora se publica aparece firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *Grand Place/Plaza Mayor a Ecija, Mai 1836*. Como indica la inscripción, Dauzats realiza una vista panorámica de la Plaza Mayor de Écija, concretamente de su mitad oriental. La amplia perspectiva le permite mostrar los rasgos esenciales de los diferentes edificios que la componían, trazados con la minuciosidad y atención por el detalle, característicos de su estilo. Un estilo que se basaba en la innata habilidad para escrutar el paisaje, la fisonomía de las ciudades, los monumentos, y plasmar de forma objetiva y precisa lo contemplado. Pero, como buen romántico, incluye algún detalle decorativo y pequeñas figuras que añaden aliento vital a las composiciones y nos ofrecen el testimonio cronológico de una época. Los grupos de pequeñas figuras, realizadas con rápidos y certeros trazos, se distribuyen de tal forma que refuerzan la sensación de amplitud de esta soberbia plaza, así como la impresión de instantánea fotográfica, de momento detenido en la agitada vida de este centro neurálgico de la ciudad. Pero este testimonio vivo y expresivo posee a su vez un gran valor documental al ilustrarnos sobre la apariencia de la plaza en 1836, antes de las sucesivas reformas que transformarían definitivamente su fisonomía. En la vista objetiva y pormenorizada, reclama nuestra atención el campanario barroco de

la parroquia de San Juan Bautista, por sus proporciones tal vez algo ampliadas que traducen ese afán romántico de magnificar y embellecer la realidad, al que Dauzats no fue ajeno. Algunas de sus composiciones, quizá también por influencia de su formación en el mundo del teatro, muestran una realidad transformada, imaginaria. Así, por ejemplo, en un óleo de composición similar al del dibujo, que representa la Plaza de San Francisco de Antequera, añadió el vistoso campanario de la iglesia de Écija. El cuadro, hoy en la colección de William B. Jordan, en Dallas, fue realizado poco después del dibujo de Écija, en julio de 1836, por lo que Dauzats debió utilizar algún trabajo preparatorio, tal vez este mismo dibujo, para su realización. Las proporciones y la minuciosa ejecución del dibujo hacen pensar que se trata de uno de los numerosos trabajos que sirvieron de base para la posterior realización de pinturas o acuarelas. Artista muy apreciado en su época, la mayoría de los cuadros vendidos en los Salones de París fueron adquiridos por los museos franceses, pero gran parte de su obra se encuentra muy dispersa y a la espera de la realización de un catálogo general de la misma. Tal como acredita un sello situado en el ángulo derecho del dibujo, *Vente Dauzats*, debe tratarse de una de las obras vendidas en subasta en 1869 y dispersadas tras su muerte. Su reciente adquisición por la Junta de Andalucía para el Museo de Bellas Artes de Sevilla, recupera una obra representativa de la imagen de Andalucía de los viajeros románticos del siglo XIX. En este caso, la visión objetiva, ajustada y, por esta razón, moderna, de un pintor que dedicó gran parte de su obra a recrear la historia monumental de nuestro país.

LA PLAZA MAYOR DE ÉCIJA

La Plaza Mayor de Écija constituye el centro neurálgico del casco histórico, hacia el que convergen desde hace siglos las principales arterias que vertebran la vida y la estructura urbana de la ciudad. En sus entrañas se han hallado notables vestigios

arqueológicos que demuestran la relevancia de este lugar, tanto en época romana, como durante la dominación islámica. Escenario continuado de una multiplicidad de actividades desempeñadas por los ecijanos, la plaza ha sido objeto de una lenta evolución morfológica que ha terminado modelando su fisonomía tal y como hoy podemos contemplarla.

Recientes investigaciones han demostrado que en el siglo I d.C. albergaba diversas construcciones vinculadas con el foro de la Colonia Firma Astigi, así como algunas estructuras pertenecientes a un edificio termal. En época islámica, debido al descenso demográfico y al desmantelamiento del viejo conjunto público romano, se generó un vacío urbano en este lugar que propició el establecimiento de una necrópolis. Este uso funerario se prolongó hasta mediados del siglo XIII, coincidiendo con la llegada de los cristianos. A partir de estos momentos, el solar de la plaza sufriría otro cambio de funcionalidad, hasta convertirse en plaza mayor.

Las primeras referencias documentales que permiten delimitar el entorno de la plaza ecijana datan de 1441 y demuestran que, ya por entonces, la plaza poseía el tamaño actual y que, en su entorno, se desarrollaban las mismas actividades públicas, administrativas y comerciales que harían de ella uno de los espacios más destacados de la comunidad.

En este mismo siglo XV, coincidiendo con el aumento del poder político, militar y económico de la ciudad, las autoridades civiles ecijanas asumieron la tarea de embellecer el principal espacio público y ciudadano de la población, adoptando una de las primeras medidas conocidas en Andalucía de política urbanística municipal. El modelo adoptado por el Ayuntamiento para alcanzar este objetivo fue la Plaza Mayor de Valladolid; para ello, se dispuso que todos los vecinos de la plaza construyeran frente a sus casas unos soportales con arcos que, avanzando con respecto a las fachadas



Plaza Mayor de Écija. Vista parcial, hacia 1925.

de los edificios preexistentes, otorgasen uniformidad y nobleza al espacio urbano circundante. Con esta medida, el municipio sacrificaba parte del espacio público —pues los soportales se alzarían sobre el terreno de la plaza— pero se ganaba en ornato y prestigio para la ciudad.

En 1464 se levantó en la Plaza Mayor —también por iniciativa municipal— una nueva picota o rollo de justicia, reutilizando una columna romana de grandes proporciones. Por otro lado, en los años finales del siglo XV, las casas capitulares en las que tenía su sede el poder municipal cambiaron de ubicación y se trasladaron a la zona oeste de la Plaza, donde aún permanecen. Las razones para este traslado del Ayuntamiento se debieron a la necesidad de contar con un edificio más amplio, capaz de satisfacer las crecientes funciones burocráticas del estado Moderno. La ordenación y la magnificencia de la plaza se hallaban íntimamente relacionadas con la importancia y la riqueza de la propia ciudad. La Plaza Mayor de Écija era centro del poder político (Ayuntamiento), aglutinaba importantes soportes del poder económico (artesanos y comerciantes) y poseía también

representación eclesiástica (parroquia de Santa Bárbara y convento de San Francisco). Pero el carácter multifuncional de la mayor plaza de la ciudad aumentaba porque, además de constituir el lugar de encuentro y esparcimiento popular por excelencia, su solar era utilizado para la celebración del mercado diario de abastos para todo el vecindario, así como para el desarrollo de algunas fiestas religiosas (Semana Santa, Corpus Christi), ejercicios militares de nobles, corridas de toros, espectáculos de lanzas y cañas, representaciones de autos sacramentales, ejecuciones públicas en el rollo o picota, etc.

A mediados del siglo XVI los nuevos ideales estéticos y la renovación urbanística que habían triunfado en la Italia renacentista comienzan a cambiar la fisonomía de muchas ciudades españolas. Con este afán de modernización se llevan a cabo una serie de actuaciones encaminadas a racionalizar las tramas urbanas heredadas de la Edad Media, a mejorar los servicios dispensados al ciudadano o a suprimir determinados espacios molestos o insalubres de la ciudad. Como es evidente, resultaba notablemente

arcaica y contradictoria con este esfuerzo renovador la presencia de la picota en plena Plaza Mayor, máxime cuando este tipo de instrumentos, para la vergüenza y el escarmiento públicos, ya se hallaban a las afueras de gran parte de las ciudades y pueblos de España. Por este motivo, la picota fue trasladada en 1566 a la salida de Écija, junto al puente sobre el río Genil, y en su lugar se proyectó la construcción de una fuente ornamental, realizada con ricos mármoles que, por las figuras que la adornaban, fue conocida durante siglos como la "Fuente de las Ninfas".

Justamente la utilización como escenario público y monumental de la Plaza Mayor será determinante a la hora de explicar la evolución de su estructura y fisonomía; se trataría, por tanto, de un espacio que, dotado de una funcionalidad específica, ha sido capaz de generar y condicionar el diseño urbano de su entorno inmediato.

Las construcciones que se alzaban alrededor de la plaza solían estar destinadas a servir de verdaderas tribunas permanentes, desde las que poder contemplar con comodidad los espectáculos de la plaza. Por este

motivo, pronto alcanzaron una morfología característica: edificios con gran desarrollo en altura, contruidos sobre soportales a los que se abrían tiendas y comercios, con pisos en forma de corredor y fachadas perforadas por gran número de balcones y ventanales de arcos. Su privilegiada ubicación hacía de estas casas una buena fuente de ingresos para sus propietarios pues, llegado el momento de celebrar cualquier espectáculo, la vista de sus ventanas era alquilada al público por diferentes precios, en función de su situación, altura o comodidades. La construcción de casas específicamente concebidas para servir como miradores en la Plaza Mayor de Écija está documentada, al menos desde 1640, aunque lo más probable es que se tratara de una práctica habitual, desde épocas anteriores. No obstante, los ejemplares más sobresalientes de esta tipología arquitectónica, hoy conservados, datan del siglo XVIII y se caracterizan por la belleza de sus formas y por la riqueza de sus materiales; en particular, se trata de los miradores de las casas nobiliarias de Peñaflo y de Benamejé. Es fácil imaginar que la intensa actividad comercial desarrollada cotidianamente en el ámbito de la Plaza Mayor de Écija ofrecería un espectáculo abigarrado que, en ocasiones, podía llegar a ser caótico. Como se ha referido, gran parte del abastecimiento alimenticio para una población cercana a las treinta mil personas se realizaba al aire libre en esta plaza porticada que, pese a sus grandes dimensiones, debía compaginar otras múltiples actividades. Pero además, era habitual que la inexistencia de alcantarillado, unida al escaso celo de comerciantes y autoridades por mantener la limpieza y el aseo público, originasen la molesta acumulación de residuos y basuras en algunos puntos de la plaza. Con frecuencia, ante la celebración de festejos extraordinarios o con motivo de alguna visita regia, las autoridades municipales se veían obligadas a ordenar limpiezas de urgencia en las calles más transitadas del recinto urbano y, fundamentalmente, en la Plaza Mayor. Con objeto de paliar esta situación, impropia de una ciudad del nivel de Écija, durante la primera mitad del siglo XIX se llevaron a cabo varias obras de vital importancia para el futuro de la Plaza Mayor. En 1844 fue

inaugurada la Plaza de Abastos, construida con apoyo municipal por la Sociedad de Fomento, sobre el solar del antiguo colegio de la Compañía de Jesús. Así mismo, en 1846 se levantó una Plaza de Toros sobre las ruinas del anfiteatro romano, situado a las afueras de la ciudad. A partir de estos momentos encontraban nuevo escenario dos de las principales actividades que venían celebrándose en pleno centro de la población desde época medieval. En 1843 el Ayuntamiento de Écija había ordenado la construcción de un paseo elevado sobre el nivel de la plaza circundante. Con la construcción de semejante obra, llegaba a Écija un rasgo de modernización muy típico de la urbanística española generada durante la etapa isabelina, la popular "plaza-salón". Pero en 1863 las mismas autoridades decidieron desmontarlo, aduciendo razones de estética y comodidad para los vecinos. En 1867 se inauguró un nuevo proyecto de plaza, debido al arquitecto provincial Balbino Marrón y Ranero. Consistía en un paseo rectangular, rodeado de naranjos y asientos, a semejanza del construido en la Plaza Nueva de Sevilla, en 1862. Bautizado como Paseo o Salón del Pacífico, una de sus consecuencias fue la desaparición de la Fuente de las Ninfas. Poco después se instalaba en su centro el quiosco o plataforma para la Banda Municipal (1896-1913), que en 1965 sería sustituido por una reproducción de la Fuente de las Ninfas, y a fines del siglo XIX se inició la plantación de las palmeras. Con el paso de los años, palmeras y naranjos terminarían otorgando a la plaza un sello característico y un sabor que han perdurado hasta la brutal destrucción perpetrada en 1999, con motivo de la absurda construcción de un aparcamiento subterráneo. Durante la segunda mitad del siglo XIX, y coincidiendo con la realización de las reformas citadas en la plaza, gran parte de los edificios que la circundaban sufrieron una profunda transformación. Estos cambios obedecieron a la aplicación de una ordenanza municipal que obligaba a sus dueños a implantar la racionalidad y la simetría en el diseño de las fachadas de los inmuebles. Con esta medida, se introducía en Écija una moda foránea, presente ya en

otras ciudades españolas y europeas que, en base a principios estéticos neoclásicos, pretendía devolver al paisaje urbano la uniformidad y la armonía perdidas durante el Barroco. Ello supuso la transformación de las fachadas de gran parte de las casas-miradores de la Plaza Mayor, mediante la sustitución de las galerías de arcos y balconadas corridas, por una serie homogénea de vanos alargados, de tamaño y características regulares. Para predicar con el ejemplo, hasta el Ayuntamiento remodeló sus propias casas capitulares, al llevar a cabo unas nuevas fachadas, en base al proyecto redactado entre 1863 y 1864 por el arquitecto Balbino Marrón.

LA PLAZA MAYOR QUE DIBUJÓ ADRIEN DAUZATS

La Plaza Mayor de Écija ha sido descrita y glosada por literatos y viajeros que la conocieron en diferentes épocas. El ecijano Luis Vélez de Guevara, en su obra *El Diablo Cojuelo*, la califica como "la más insigne de Andalucía". José Townsend, en la crónica de su viaje por España, realizado entre 1786 y 1787, nos dice de ella que "es bellísima, muy espaciosa y notable por los balcones que adornan todas las fachadas de las casas". En cambio, para el académico e ilustrado Antonio Ponz, la plaza aparece en 1791 como "un cuadrilongo muy dilatado y en lugar de ventanas, tiene alrededor especie de corredores arqueados, en gran número, pequeños y desiguales, que hacen una vista demasiado mezquina; en las otras ventanas de las casas hay muchas columnas pequeñas y otras mayores". Teófilo Gautier, que estuvo en Écija en 1840, opina que la plaza "ofrece un cuadro muy original, con sus casas de columnas, sus hileras de ventanas, sus arcadas y sus balcones volados". En suma, se trata de testimonios que coinciden en resaltar la singularidad de este ámbito urbano y que nos hablan de una plaza barroca y asimétrica, plenamente configurada en sus elementos fundamentales, que mantuvo su ambiente y sabor casi intactos hasta mediados del pasado siglo XX. El dibujo de Dauzats muestra una vista panorámica de la mitad oriental de la Plaza Mayor de Écija, tal y como se conservaba en 1836. La importancia de esta imagen radica en que nos ofrece la posibilidad de conocer el aspecto de la plaza antes de la

DAUZATS DEBIÓ VISITAR ÉCIJA AL MENOS EN TRES OCASIONES EN SUS DOS VIAJES CON TAYLOR. NO OBSTANTE, SÓLO EXISTE TESTIMONIO ESCRITO DE SU PASO POR LA CIUDAD EN EL SEGUNDO VIAJE, EN EL QUE LA MENCIONA EN EL *CARNET* NÚMERO UNO, PÁGINAS 30 Y 32, PARA RELATAR EL ASALTO DE QUE FUE OBJETO CERCA DE LA CARLOTA, A TRES LEGUAS DE ÉCIJA.

construcción del ya citado paseo o salón elevado con escalinatas, que sería llevado a cabo en 1843, y que daría origen al nombre con el que hoy llaman los ecijanos a la plaza "el Salón". Pero, sobre todo, nos muestra una visión inédita de la plaza, poco antes de que se iniciaran los numerosos derribos y sustituciones de fachadas, que durante la segunda mitad del siglo XIX fueron transformando y "racionalizando" el aspecto barroco de la plaza.

A la izquierda de la imagen se aprecian dos edificios pertenecientes a la manzana en la que se situaban el antiguo Pósito y las Pescaderías de la ciudad, hoy desaparecidos; tienen respectivamente dos y tres plantas, y ambos muestran soportales en planta baja. A continuación, aparece el conjunto de edificaciones que integran el Convento de San Francisco, con la Capilla de la Vera Cruz en primer término, la portería conventual y la iglesia medieval, con su espadaña barroca y la singular Capilla de la Venerable Orden Tercera, flanqueada por el pintoresco conjunto de viviendas populares y miradores que aún se conservan en este sector de la plaza.

En la parte central del dibujo se advierte un conjunto heterogéneo de edificaciones, delimitado por las calles de la Platería y Valderrama, hoy desaparecidas en su mayor parte. Se trataba de la zona conocida como del Cabildo Viejo, por hallarse en este lugar el Ayuntamiento de la ciudad durante la Edad Media.

La vista del lado sur de la plaza abarca desde la esquina de la Barrera de Santa Bárbara hasta las cercanías de la calle de la Cintería. En este sector —hoy desaparecido por completo— las edificaciones eran más compactas y homogéneas, estando compuestas en su totalidad de soportales y tres pisos, en los que se abrían multitud de ventanas y galerías de arcadas, con largas balconadas corridas y sostenidas con tornapuntas.

Por encima del perfil urbano de la plaza, aunque ajenas a ella, emergen tres edificaciones de gran relevancia, que por entonces embellecían el paisaje ecijano. En el centro destaca poderosamente —y un poco desproporcionada— la torre barroca de la parroquia de San Juan Bautista; más a la derecha se aprecia la parte superior de un torreón-mirador perteneciente al palacio

de los Marqueses de Fuentes, hoy conocido como palacio de Valhermoso, cuyo remate terminaría siendo demolido en 1867. Así mismo, sobre los tejados del lado sur de la plaza se elevan los dos últimos cuerpos de la torre mudéjar de la parroquia de Santa Bárbara, que habría de ser derribada en 1892, a causa de los daños ocasionados por la caída de un rayo.

En el dibujo, el solar de la plaza aparece ocupado por una multitud de personajes diminutos y ligeramente esbozados, que dan vida y animación al espacio urbano. Al fondo, en las proximidades del Cabildo Viejo se aprecia claramente la silueta de la famosa Fuente de las Ninfas, que fuera cantada en 1641 por Luis Vélez de Guevara y que acabaría siendo absurdamente desmontada por el Ayuntamiento en 1866. Llama la atención la ausencia total de arbolado y cualquier otro tipo de vegetación, que lógicamente entorpecería la visión de los espectáculos y acontecimientos que se desarrollaban en la plaza.

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO MUNICIPAL DE ÉCIJA, libro 257, legajos 293-A, 838-A y 888.

ARCHIVO DEL MARQUÉS DE PEÑAFLOR, legajo 1.

BIBLIOGRAFÍA

CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995.

Catálogo de la Exposición de arte romántico, pintores franceses en España. La estampa y el libro románticos, Madrid, 1949.

Catálogo de la Exposición Imagen romántica de España, Madrid, 1981

Catálogo de la Exposición Andalucía en la Estampa, Sevilla, 1984.

Catálogo de la Exposición La imagen romántica del legado andalusí, Barcelona, 1995.

Catálogo de la Exposición Les peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet, Castres, 1997.

GARCÍA LEÓN, Gerardo. "La Fuente de las Ninfas de Écija". *Revista Archivo Hispalense*, nº 221, Sevilla, 1989.

GARCÍA LEÓN, Gerardo. "Aportación para el estudio urbanístico de la Plaza Mayor de Écija: la construcción de una casa-mirador en 1640". *Actas del IV Congreso de Historia de Écija "Luis Vélez de Guevara y su época"*, Sevilla, 1996.

GARCÍA LEÓN, Gerardo. "La Plaza de Abastos de Écija: planos y proyectos". *Actas del V Congreso de Historia "Écija en la Edad Contemporánea"*, Écija, 2000.

GARCÍA LEÓN, Gerardo. *El arte de la platería en Écija, siglos XV-XIX*, Sevilla, 2001.

GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. *El Rollo de Écija*, Écija, 2004.

GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, 1999.

GUINARD, Paul. *Dauzats et Blanchard, peintres dans l'Espagne romantique*. Bordeaux, 1967.

MUÑOZ RUBIO, M^º del Valme. "Aproximación al coleccionismo de pintura andaluza del siglo XIX", en *Catálogo de la Exposición Pintura Andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 2004.

MUÑOZ RUBIO, M^º del Valme. GARCÍA LEÓN, Gerardo. *La Plaza Mayor de Écija: un dibujo de Adrien Dauzats*, Écija, 2005.

QUESADA, Luis. *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*, Sevilla, 1996.

ROMERO MARTÍNEZ, Adelina. "Espacio público en Écija. Notas para su estudio". *Actas del III Congreso de Historia "Écija en la Edad Media y Renacimiento"*, Sevilla, 1993.

ROMO SALAS, Ana. "Las termas del foro de la Colonia Firma Astigi (Écija, Sevilla)", *Romula 1*, Sevilla, 2002.

CARLOS CERDÁN Y LOS ORÍGENES DE LA SECCION DE ARQUEOLOGÍA DEL MUSEO DE HUELVA⁽¹⁾

ENRIQUE CARLOS MARTÍN RODRÍGUEZ* Y EDUARDO PRADOS PÉREZ**



La Fábrica de Gas en 1913. En este edificio se instaló el Museo Arqueológico Provincial en 1946.

SORPRENDE EL NÚMERO DE PUNTOS DE INTERÉS QUE LLEGÓ A CENSAR UTILIZANDO UN SISTEMA DE ENCUESTA TAN SENCILLO COMO EFICAZ Y QUE APLICABA SISTEMÁTICAMENTE EN TODAS LAS VISITAS DE INSPECCIÓN QUE TUVIERA QUE REALIZAR COMO INGENIERO DE LA DELEGACIÓN DE INDUSTRIA: A TODOS PREGUNTABA POR LA EXISTENCIA EN LAS PROXIMIDADES DE "SEPULTURAS DE MOROS" O DE CUALQUIER RESTO ANTIGUO.

Carnet de Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas de Huelva.



EL CELO DE CERDÁN HABÍA LOGRADO PRESERVAR LA COLECCIÓN A PESAR DE TANTAS PENURIAS Y TRASLADOS. UNA VEZ QUE LLEGA A FELIZ TÉRMINO EL NUEVO EDIFICIO, HACE GENEROSA DONACIÓN DE AQUELLAS PIEZAS, ROMANAS E ISLÁMICAS PRINCIPALMENTE, QUE HABÍA ADQUIRIDO A SUS EXPENSAS DESTACANDO, ENTRE TODAS ELLAS, LAS ESTELAS NAZARÍES.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Carlos Cerdán Márquez nace el 28 de diciembre de 1910 en Alcántara de Coria, provincia de Cáceres. Tras una infancia caracterizada por un continuo deambular por ciudades y pueblos españoles, se instala en Huelva en 1927, donde permanecerá hasta 1929, año en el que inicia los estudios de ingeniero en Barcelona. El 27 de junio de 1935 obtiene en Madrid el título de ingeniero industrial y, posteriormente, el de doctor ingeniero. Ese mismo año comienza a trabajar en la Riotinto Company Limited, a la que volverá, tras el paréntesis de la Guerra Civil, en el año 1940. Quizás fuese por estos años cuando se inicia su afición por la Arqueología, ya que el paso por esta compañía le pondría en contacto con la colección arqueológica que albergaba su pequeño museo y con los constantes hallazgos que proporcionaba la comarca minera.

Al año siguiente, en 1941, ingresa por oposición en el Cuerpo de Ingenieros Industriales, ocupando la plaza de ingeniero de la Delegación Provincial de Industria el 30 de julio. Este destino profesional le proporcionará un profundo conocimiento de la provincia, debido a sus continuos desplazamientos y, al mismo tiempo, le permitirá incentivar su inquietud científica, de tal forma que, en un escrito con fecha de 31 de mayo de 1946 y dirigido a Joaquín M^º. Navascués, Inspector General de Museos Arqueológicos, le comenta: "Hace poco más de dos años empecé a preocuparme por los problemas arqueológicos provinciales y me propuse poner cuanto de mi parte estuviera para que saliese la provincia del abandono en que se encontraba sumida en estas cuestiones. Como consecuencia de esto me tomé como labor fundamental reconocer personalmente toda la provincia para hacer una exploración arqueológica a fondo de ella y sistematizar los pocos estudios que se han hecho, casi todos por extranjeros empleados en las minas de la región interesando además a las autoridades provinciales por estos problemas".

Excavación del Dolmen de La Zarcita (Santa Bárbara de Casa), verano de 1946. (A. Mus. H. Fondo Cerdán).



Así pues, será entre los años 1945 y 1951, tras su nombramiento como Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas el 26 de julio de 1945, cuando Cerdán realice una intensa labor arqueológica. Dentro de esta actividad destacan las relaciones que mantiene con importantes investigadores de esos momentos; nos referimos al matrimonio Leisner y a Luis Pericot, entre otros. Con el segundo mantiene una cordial relación, se cartean y le tiene al tanto de sus trabajos; tras una de sus visitas a Huelva le escribe estas encomiásticas palabras: "difícilmente olvidaré los dos días que pasé con V. en Huelva, las magníficas

cosas que vi y la excursión dolménica, la más estupenda de mis ya numerosas exploraciones de dólmenes, tanto por lo extraordinario de dichos dólmenes como por las circunstancias en que hicimos la visita. En Sevilla y en Madrid he tenido ocasión de hacer constar lo mucho que admiro su labor, callada y aislada, verdadero modelo" (16 de diciembre de 1950). Con Georg y Vera Leisner mantiene una activa relación entre los años 1951 y 1959, en la que Cerdán, siguiendo las instrucciones que le llegan de Madrid (2), proporciona todos aquellos materiales necesarios para que el matrimonio alemán



Carlos Cerdán (en el centro con gafas) con varios miembros de la Asociación Hispanoamericana de Arte y Arqueología, c 1950. (A. Mus. H. Fondo Cerdán).

podiese realizar el trabajo que se le había encomendado desde la Comisaría General de Excavaciones. El resultado de esta colaboración será la aparición, en 1952, de "Los Sepulcros Megalíticos de Huelva" (3), obra que difícilmente habría visto la luz sin la intensa labor realizada por nuestro ingeniero. El propio Georg Leisner en una carta anunciando la pronta aparición de este trabajo le dice: "Lo que sobretodo nos alegra es que el grande trabajo, realizado por Ud. que es el fundamento y lo esencial en esta publicación, encontrará en fin la aprobación científica que tanto merece" (3 de septiembre de 1952).

El 18 de octubre de 1949, "con objeto de vivificar y conseguir dar un mayor impulso a estas actividades culturales" organiza, junto a otros compañeros, la Asociación Hispanoamericana de Arte y Arqueología. En 1951, el Gobernador Civil de la Provincia de Huelva le invita a ser candidato a concejal de esta capital. Este ofrecimiento, que Cerdán agradece, es rechazado debido a sus muchas ocupaciones profesionales y a su compromiso con el Instituto Nacional de Industria.

El año siguiente, concretamente el 7 de mayo, es nombrado académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

Entre 1951 y hasta su renuncia como director del museo en 1970, Cerdán paraliza prácticamente sus excavaciones, dedicándose a la recogida y estudio de materiales y a la consolidación del museo que los contiene.

El 25 de octubre de 1973, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, el Ministerio de Educación y Ciencia le concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de plata.

El 4 de junio de 1990 fallecía en Huelva, a la edad de 80 años, Carlos Cerdán Márquez, uno de los personajes más destacados y desconocidos en el panorama arqueológico de la provincia de Huelva durante el siglo XX.

ANTECEDENTES

La accidentada historia del Museo de Huelva se remonta al 7 de julio de 1920, fecha en la que se crea el Museo Provincial de Bellas Artes y se constituye la Junta de Patronato. Se instala en un edificio, inaugurado el 25 de mayo de 1921, que fue levantado con la expresa finalidad de albergar la recién nacida institución, pero en el que radicaba en régimen de alquiler. El entusiasmo ciudadano que generó su materialización fue considerable, coincidiendo con el desarrollo económico de la ciudad y la consolidación de su capitalidad. En él se exponía una colección donde primaban las Bellas Artes, en su mayor parte de propiedad particular aunque también contenía depósitos del Ayuntamiento, la Diputación y el Museo de Arte Moderno de Madrid, entre otros. Tras unos años de labor ilusionada, el museo sufre un juicio de desahucio y se traslada, en 1927, a la Casa de los Garrocho. El fallecimiento en 1931 del pintor José Fernández Alvarado, alma de la institución, frustró la construcción de un nuevo edificio, a pesar de que a esas alturas las gestiones se encontraban bastante avanzadas. La falta de dirección hizo que el museo quedase desorganizado y, a propuesta del Patronato, el gobernador civil ordenó en 1935 el traslado y almacenamiento de cuadros y demás objetos a unas salas del Instituto de Enseñanza Media.

Habrà que esperar a la finalización de la Guerra Civil para que vuelva a tener posibilidad de ser expuesta la colección, o lo que restaba de ella, pues muchos particulares habían retirado sus depósitos. El nuevo director, José Pablo Martínez Coto, intenta la reapertura aunque su proyecto se malogra, a pesar de las buenas intenciones, con lo que el Provincial de Bellas Artes quedará sumido en la oscuridad hasta la inauguración del Museo de Huelva en 1973 (4).

LA MAYORÍA DE EDAD DE LA ARQUEOLOGÍA

La Arqueología, sin embargo, tuvo más fortuna, gracias a la figura de Carlos Cerdán Márquez. El conocimiento profundo que

DOS ESTELAS FUNERARIAS DE LOZA DORADA NAZARÍ DEL SIGLO XV, UNA DE ELLAS FECHADA EN EL 844 DE LA HÉGIRA, CON ENIGMÁTICA HISTORIA PERO HALLADAS EN HUELVA EN 1917, PUEDEN SER CONSIDERADAS COMO LAS MÁS IMPORTANTES JOYAS DE TODO LO EXPUESTO.

de la provincia de Huelva le proporciona su destino profesional y su inquietud científica son aplicados en dos direcciones: el inventario de sus recursos naturales (5) y la localización sistemática de yacimientos arqueológicos. Esta última estaba motivada por un sentido de la responsabilidad ante la falta de personas interesadas en estos estudios y ante la idea generalizada, en aquel momento, de que la provincia de Huelva, arqueológicamente hablando, estaba exhausta, opinión extendida incluso entre los estudiosos de esta disciplina.

Este panorama de incuria y desinterés —en alguna carta se autodenomina como único aficionado activo en la provincia— determinó que todos los hallazgos importantes que se habían producido a lo largo del siglo XIX y principios del XX en el territorio provincial (6) sufrieran el mismo destino. Éste no fue otro que su marcha al exterior, a museos de Madrid, Sevilla, etc., e incluso al extranjero, con excepción de una pequeña parte de las colecciones de minería y de algunas piezas puntuales que, tras estar en manos particulares, acaban dispersándose, ya que coleccionistas como Eduardo Díaz Franco de Llanos, Enrique Pérez Núñez o Jesús García de Soto no dieron a su afición una dimensión social.

UN INGENIERO QUE EXCAVA

Martínez Coto, como ya indicamos, intenta reabrir el Museo Provincial de Bellas Artes desde su nombramiento como director en 1944, contando para ello, en la parte arqueológica, con la colaboración de su amigo Cerdán. Éste recuperará materiales dispersados tras el cierre de 1935 e iniciará una tarea de búsqueda de yacimientos, a lo largo y ancho de la geografía onubense. Sorprende el número de puntos de interés que llegó a censar utilizando un sistema de encuesta tan sencillo como eficaz y que aplicaba sistemáticamente en todas las visitas de inspección que tuviera que realizar como ingeniero de la Delegación de Industria (7): a todos preguntaba por la existencia en

HABRÁ QUE ESPERAR A LA FINALIZACIÓN DE LA GUERRA CIVIL PARA QUE VUELVA A TENER POSIBILIDAD DE SER EXPUESTA LA COLECCIÓN, O LO QUE RESTABA DE ELLA, PUES MUCHOS PARTICULARES HABÍAN RETIRADO SUS DEPÓSITOS.



Última sede del museo antes de la inauguración del Museo Provincial en 1973. [A. M. H. Fondo fotográfico].



La entrada del antiguo museo en sus últimos tiempos. (A. Mus. H. Fondo Cerdán).

las proximidades de "sepulturas de moros" (8) o de cualquier resto antiguo. Se hizo así con una amplia red de informantes, que le permitió establecer rutas que recorría acompañado por el guía del lugar a lomo de caballerías e incluso a pie. De esta manera peiné, por ejemplo, la comarca del Andévalo, tan poco transitable en general y con zonas muy abruptas, que fue la más generosa en hallazgos, justamente aquéllos de los que se sentía más orgulloso, pues la casi totalidad de los aproximadamente 50 monumentos megalíticos descubiertos habían pasado desapercibidos hasta ese momento. Un año clave para su trayectoria fue 1945. En este año la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas realiza prospecciones en la isla de Saltés (con Tartesos como fondo) dirigidas por su Comisario General, Julio Martínez Santa-Olalla y excavaciones en Niebla, a cargo de Bernardo Sáenz Martín. Tras las conversaciones que mantiene con ambos, Cerdán, según sus propias palabras, se entusiasma y poco tiempo después, como consecuencia de la buena impresión causada, es nombrado Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas de Huelva. Las numerosas preguntas, técnicas y administrativas, que de inmediato dirige a Martínez Santa-Olalla son el preámbulo necesario para iniciar su labor. En agosto, sólo dos semanas después de su nombramiento, ya lo encontramos excavando "de sol a sol" con ardor de neófito en varios dólmenes del grupo de El Pozuelo, con resultados muy alentadores en cuanto a ajuares recuperados. A pesar de alguna ayuda local, ha gastado mucho dinero de sus propios recursos y comenta, en una carta a Bernardo Sáenz, que, aunque comienza bien

su comisariado, intuye que a largo plazo le producirá más molestias que satisfacciones. Durante los meses siguientes se dedica al estudio de los materiales recuperados y a la prospección y preparación de las siguientes campañas de excavaciones. Pero además, y como consecuencia de su carácter planificador, va más allá y con visión de futuro le hace a Joaquín María Navascués la siguiente reflexión: "yo no puedo estar trabajando todo el tiempo que me dejan libre mis ocupaciones oficiales y sacrificándome moral y económicamente sin que exista un Museo Arqueológico que dé continuidad a mi trabajo y no ocurra como otras veces en esta provincia, que al desaparecer la persona que se preocupaba por estas cuestiones toda su labor se ha ido por tierra" (9) (31 de mayo de 1946). El 13 de julio de 1946 comenta al mismo interlocutor que "la meta que se ha propuesto es conseguir que en Huelva exista un Museo Arqueológico servido por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, a ser posible en un edificio hecho de nueva planta para Biblioteca Pública, Museo Arqueológico y Museo de Bellas Artes". Asesorado por Martínez Santa-Olalla y Navascués se plantea empezar con metas más realizables, un museo dependiente de instituciones provinciales que, una vez consolidado, pudiera pasar a depender administrativamente del Ministerio o al menos fuera refrendado por éste. Carlos Cerdán, que se desenvuelve con soltura en el ámbito de las instituciones y los políticos provinciales, aprovecha la existencia del Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos y logra que su Comisión Ejecutiva para Museos otorgue carta de naturaleza al Museo Provincial Arqueológico (sic). Los miembros de ésta pasan a formar su Junta Rectora en representación de las entidades que respaldan a la nueva Institución: Diputación Provincial, Junta de Obras del Puerto y Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas. Su director será lógicamente

A PESAR DE ALGUNA AYUDA LOCAL, HA GASTADO MUCHO DINERO DE SUS PROPIOS RECURSOS Y COMENTA, EN UNA CARTA A BERNARDO SÁENZ, QUE, AUNQUE COMIENZA BIEN SU COMISARIADO, INTUYE QUE A LARGO PLAZO LE PRODUCIRÁ MÁS MOLESTIAS QUE SATISFACCIONES.

Cerdán, la persona que lo ha promovido. El nuevo museo cuenta con unos fondos arqueológicos fundacionales procedentes de las "excavaciones del Plan Nacional realizadas en la provincia a expensas y propiedad conjunta del Estado y la Diputación", los depósitos de colecciones arqueológicas efectuadas por la Junta de Obras del Puerto (10), el Museo Provincial de Bellas Artes, las Escuelas del Sagrado Corazón, obra del pedagogo Manuel Siurot y los depósitos efectuados por Juan Ignacio Gálvez Cañero (ingeniero del Puerto y miembro de la Junta Rectora), Jesús García de Soto (oficial de Artillería) y el propio Cerdán. Para instalarlo cuenta provisionalmente con la antigua Fábrica de Gas, un pequeño edificio modernista, levantado en 1913, propiedad de la Junta del Puerto. En los años veinte el ingeniero José Albelda había instalado un pequeño museo en este mismo lugar donde reunía piezas procedentes de los dragados de la ría de Huelva. La apertura, tras varios retrasos, se realiza el 12 de octubre de 1946. Como podemos imaginar, en los meses previos, Cerdán desarrolla una gran actividad: adecuación del local, fabricación de vitrinas en madera de nogal y sobre todo búsqueda de colecciones pues, aparte de las ya citadas, se afanará en conseguir piezas procedentes de los museos existentes en las minas de Tharsis y Riotinto, propiedad de dos compañías británicas que, diplomáticamente, eludirán colaborar. En este año de 1946 todavía consigue tiempo para excavar a buen ritmo; cuenta ya con fondos económicos asignados tanto por la Comisaría General como por la Diputación de Huelva. Durante el verano centra su actividad en el dolmen de falsa cúpula de La Zarcita (Santa Bárbara de Casa), que proporciona un riquísimo ajuar bastante bien conservado y con una personalidad e importancia excepcional. Posteriormente, continúa sus excavaciones en el grupo dolménico de El Pozuelo (Zalamea la Real) donde obtiene, igualmente, buenos resultados. Sin embargo, sus planes de limpiar suelos en una serie



Interior del museo en la Fábrica de Gas. (A. Mus. H. Fondo Cerdán).

de cuevas y covachas y de trabajar en el poblado romano de Isla Canela (Ayamonte) no prosperaron.

El año siguiente continua excavando (zona de Santa Bárbara de Casa) y como ya cuenta con un museo, por provisional que sea su instalación, desarrolla una línea de trabajo tendente a incrementar los fondos de la colección, bien sea gestionando, en el ejercicio de sus competencias como Comisario, el ingreso de piezas procedentes de hallazgos casuales o de expolios o bien, adquiriendo piezas de propiedad particular, compradas en la mayoría de los casos de su propio bolsillo.

En 1948, el Comisario General Martínez Santa-Olalla le encomienda la ejecución de una investigación a fondo de la zona más elevada de la isla de Saltés (El Almendral). La lleva a cabo a finales de ese año realizando con abundantes medios más de 80 zanjas y, aunque llega hasta la capa freática, sólo obtuvo materiales romanos y, sobre todo, islámicos. El mundo tartésico y de las colonizaciones orientales, que era el buscado, se resistió a aparecer.

Los trabajos en los dólmenes se diversifican en los años sucesivos permitiéndole el estudio, con mayor o menor profundidad según su estado de conservación, de la gran mayoría de los ya localizados por toda la provincia, de tal forma que para

el II Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1951) y a pesar de su "timidez y pereza innata para mezclarse en un Congreso entre los sabios arqueólogos", presentó una comunicación sobre los sepulcros megalíticos de Huelva (11) que fue leída durante sus sesiones por Luis Pericot. El punto de inflexión de esta labor de investigación tendrá lugar a partir de 1951. Sus trabajos profesionales como Ingeniero de la Delegación de Industria siempre le ocuparon mucho pero será, a partir de una visita del Ministro del ramo cuando se pongan en marcha ambiciosos planes de industrialización, comprometiéndose con el Instituto Nacional de Industria para llevar la gestión técnica de los mismos. En consecuencia, dispondrá de mucho menos tiempo, lo que provocará, salvo alguna rara excepción, el cese de sus excavaciones. Sus tareas primordiales se centrarán en el Museo Arqueológico Provincial y en todo lo que se relacione con él: gestiones ante hallazgos accidentales y excavaciones clandestinas; adquisiciones, entre las cuales destaca la de los objetos depositados por Jesús García de Soto en el museo desde que éste abrió sus puertas, y que se realiza en 1955; solicitudes de depósito de colecciones a personas e instituciones que a veces ni responden (propietario de la finca donde está situado el Dolmen de Soto) y que otras lo hacen casi

desde la descortesía (padre guardián del Monasterio de la Rábida); correspondencia con investigadores, etc.

DOS MUSEOS Y UN DIRECTOR

El 7 de julio de 1948 fallece el director del Museo Provincial de Bellas Artes, el malogrado pintor José Pablo Martínez Coto y como es natural, Cerdán, el mejor de los candidatos posibles, será nombrado nuevo director por Orden Ministerial de 30 de agosto de 1948 (12). Este nombramiento, promovido por el marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes tiene su prólogo en una carta que Cerdán dirige a este último quince días después del fallecimiento de su amigo Martínez Coto. En ella le dice que al encargarse éste de la dirección "y puesto de acuerdo con él organicé yo independientemente la parte de arqueología por no surgir posibilidades de encontrar un local decoroso para Museo Provincial... y aunque me da un poco de reparo comprometerme para una misión de la que aunque ya estaba preocupándome lo hacía a título de ayuda al Director oficialmente nombrado y contando ya con la colaboración artística necesaria por lo que respecta a la parte de bellas artes, me creo en la obligación de rogarle me nombre para ocuparme del museo en bloque y de esta forma unificando otra vez la arqueología

y bellas artes... lograr rápidamente para Huelva la construcción de un Museo Provincial". Como Comisario Provincial siempre apoyó a Martínez Coto en sus intentos de reabrir el museo y como es natural continuará, en esta nueva etapa, las gestiones tendentes a conseguir un edificio de nueva planta o rehabilitado, para que fuera compartido por el Museo Arqueológico y por el de Bellas Artes, este último cerrado desde 1935. Por desgracia estas gestiones siempre estuvieron condenadas al fracaso.

EL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL

Al poco tiempo de su inauguración, esta institución es visitada por el catedrático de la Universidad de Sevilla, Juan de Mata Carriazo, con motivo de una excursión académica. Su impresión es "que su Museo es algo único, ha entusiasmado a todos los expedicionarios. Ya he hablado de él a muchas personas. ¿Cuándo veremos publicado todo eso?" (13). Afortunadamente disponemos de la descripción que de él ofrece Gaya Nuño en su obra "Historia y guía de los museos de España" (14) publicada en 1955. Según éste, se encuentra instalado "limpiamente" en una rotonda de la antigua Fábrica de Gas en las afueras de la ciudad, en la Avenida de los Pinzones que discurre hacia la Punta del Sebo a lo largo de la ría. Su entrada es gratuita, estando abierto al público todos los días de 10 de la mañana a 5 de la tarde pues la llave la tienen los guardas del edificio. Una selección de los objetos, ya que no había posibilidades de exponerlos todo, se disponía en 14 vitrinas, existiendo entre ellas un gran

número de piezas exentas y en las paredes planos enmarcados. Cerdán aseguraba a Navascués en 1946 que "si persevero en mi labor de excavaciones espero que el Museo será uno de los más ricos de España en aportaciones del hombre primitivo", y efectivamente, eran los materiales arqueológicos del megalitismo sus señas de identidad y su mayor riqueza, tanto por su número como por su calidad. Los ajuares de los dólmenes de El Pozuelo ofrecían una importante serie de materiales líticos, principalmente puntas de flecha de fina factura y variada tipología, cuentas de collar, hachas, ídolos antropomorfos, ídolos-placa de pizarra con decoración incisa en zig-zag, bastón de mando, objetos de bronce y un conjunto de vasos cerámicos con una notable variedad de formas. Especialmente significativo era el ajuar hallado en el sepulcro de cúpula de La Zarcita y el soberbio ídolo placa de Cabezas Rubias. Completaban la colección un conjunto de armas procedentes del famoso hallazgo de 1923 en la ría de Huelva, cerámicas romanas y paleocristianas, ánforas, vidrios romanos, cerámicas islámicas, muchas de ellas estampadas, azulejos de cuerda seca de Niebla, etc. Dos estelas funerarias de loza dorada nazarí del siglo XV, una de ellas fechada en el 844 de la Hégira, con enigmática historia pero halladas en Huelva en 1917, pueden ser consideradas como las más importantes joyas de todo lo expuesto. Otros materiales más pesados (epigrafía romana por ejemplo) permanecían sin exponer. En 1962 el Museo de Huelva fue declarado Monumento Histórico-Artístico por decreto de 1 de marzo (15).

Posteriormente hubo que trasladar toda la colección a otro edificio propiedad de la Junta de Obras del Puerto por necesitar ésta la Fábrica de Gas. Tras ser destinada la nueva sede a Escuela de Pesca, pocos años después, es preciso un nuevo traslado a un tercer edificio, de la Junta del Puerto también. En este último lugar permanecerá hasta 1973, año en el que el nuevo museo abre sus puertas en el centro de la ciudad. Durante esta etapa final permaneció cerrado al público, permitiéndose tan solo la entrada a personas interesadas en el conocimiento y estudio de sus fondos. El celo de Cerdán había logrado preservar la colección a pesar de tantas penurias y traslados. Una vez que llega a feliz término el nuevo edificio, hace generosa donación de aquellas piezas, romanas e islámicas principalmente, que había adquirido a sus expensas destacando, entre todas ellas, las estelas nazaríes. El mismo destino tuvieron otros objetos en depósito que fueron también cedidos definitivamente por sus propietarios.

EPÍLOGO

El 2 de diciembre de 1970, Carlos Cerdán, una vez que se había puesto en marcha el proyecto por el que tanto había luchado —la construcción de un edificio destinado a Museo Provincial de Huelva— y estando cubierta desde meses antes la plaza de conservador del mismo, da por terminada su tarea y renuncia a la dirección siendo desde entonces y hasta su muerte, el 4 de junio de 1990, su director honorífico. Sin él, que mantuvo el testigo durante los años oscuros, todo hubiera sido más difícil aún, si cabe, para nuestro museo.

NOTAS

* Conservador del Museo de Huelva (Alameda Sundheim, 13. 21003 Huelva).

** Arqueólogo contratado para la realización de los "Trabajos de Catalogación e Inventario de las Colecciones del Museo de Huelva" (Alameda Sundheim, 13. 21003 Huelva).

1. Este artículo ha sido elaborado fundamentalmente a partir de la documentación ingresada en el archivo del museo por entrega de D. Rafael Cerdán Fernández (A. Mus. H. Fondo Cerdán) al que agradecemos, desde aquí, este generoso gesto.

2. En sucesivas cartas fechadas entre 1950 y 1951, Julio Martínez Santa-Olalla le dice a Cerdán, en ocasiones utilizando un tono enérgico, que no se preocupe por la publicación de sus trabajos, que éstos ya se encuentran en prensa, y que se limite a proporcionar toda la documentación necesaria para que los Leisner puedan realizar la labor encomendada.

3. CERDÁN MÁRQUEZ, Carlos, LEISNER, Georg y LEISNER, Vera. *Los sepulcros megalíticos de Huelva: Excavaciones Arqueológicas del Plan Nacional 1946*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1952. (Informes y Memorias nº 26).

4. Sobre los orígenes del Museo de Huelva vid. MARTÍN RODRÍGUEZ, Enrique Carlos: "Antecedentes" y "Las colecciones" en *30 años Museo de Huelva 1973-2003*. Huelva: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2003.

5. Esta actividad resultaría fundamental años después para la labor de industrialización del Poto de Desarrollo de Huelva.

6. Dolmen de Soto en Trigueros, armas y casco griego de la ría de Huelva, Cueva de la Mora en Jabugo, minería romana de Riotinto, Tharsis y tantas otras minas.

7. No olvidemos que en la España de la posguerra la falta de medios hizo proliferar los motores de gasógeno hasta en los más apartados lugares, y el visto bueno de Industria era imprescindible.

8. En la provincia de Huelva un atavismo de su cultura popular asimilaba sistemáticamente los dólmenes a "sepulturas de moros".

9. Se refiere a José Albelda y al pequeño museo de la Junta de Obras del Puerto de Huelva, José Fernández Alvarado y el Museo Provincial de Bellas Artes de Huelva y Elena Whishaw y el Museo de Niebla. Tras la muerte de su creadora en 1937, una espiral de descuidos, expolios y ruina del edificio lo hicieron desaparecer. Cerdán, al que siempre preocupó este asunto, buscó soluciones realistas, aunque la culpable pasividad de la Administración lo frustró todo, perdiéndose la mayor parte de la colección arqueológica que albergaba.

10. No olvidemos que los dragados de la ría eran una fuente de importantes hallazgos.

11. CERDÁN MÁRQUEZ, Carlos: "Los sepulcros megalíticos de Huelva", *II Congreso Nacional de Arqueología*. [Zaragoza, 1952], págs. 161-170.

12. En ese puesto contará con una gratificación anual de 4.000 pesetas.

13. En el área de los conocimientos sobre megalitismo en el sur de la Península, los descubrimientos de Cerdán eran de verdadera importancia y la consecuencia lógica era que hubiese realizado su divulgación científica. Desde 1946 manejaba esa idea pero siempre consideró que era algo a realizar a través de la Comisaría General; de ahí que no debiera entusiasmarse el que Martínez Santa-Olalla encomendase el estudio y la publicación de todos sus materiales de excavación al matrimonio Leisner, sin que antes le hubiera precedido, al menos, un avance suyo de cierta entidad que a pesar de haber sido enviado nunca vio la luz.

14. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. Págs. 314-315.

15. *Monumentos españoles: Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos. 1954-1964*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984. Tomo IV. Pág. 279.

EL SALVAMENTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y BIBLIOGRÁFICO DURANTE LA GUERRA

GONZALO SANTONJA Universidad Complutense de Madrid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua



Milicianos del Ejército Popular visitando una de las exposiciones organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública con las obras de arte incautadas y puestas a salvo.

ESTOS ÚLTIMOS AÑOS SE HABLA Y PUBLICA mucho sobre la guerra (in)civil, tema, a mi juicio, que dista bastante de mostrarse agotado, de manera que ya comienzo por declarar que discrepo de quienes consideran dicha abundancia cansina, cuando no indeseada. Ahora bien, esto tampoco supone ninguna suerte de aceptación sobre la machacona insistencia en argumentos sectarios y asuntos de sobra conocidos, a [des]propósito de los cuales únicamente suelen añadirse notas de escándalo comercialmente interesado, mientras se pasa de largo sobre hechos, actuaciones y personajes verdaderamente insólitos y, por ejemplares, memorables. Tal se revela el caso, puestos a comenzar por el principio, del gobierno republicano sorprendido por la sublevación del 18 de julio, cuyos integrantes, sometidos a profundas contradicciones y en no pocos aspectos superados por la situación, tuvieron sin embargo muy claro que los delicados asuntos del Patrimonio histórico-artístico y bibliográfico no admitían ningún tipo de

pusilanimidad, haciendo así cierta aquella frase, tan lúcida, del presidente Manuel Azaña: "el Museo del Prado", símbolo cabal y emblema mayúsculo de nuestro Patrimonio, "es más importante para España que la República y la Monarquía juntas". Por ese derrotero desarrollaré mis reflexiones en las líneas que siguen, centradas en dos aspectos: las medidas legales al instante adoptadas por los gobernantes de la II República y el episodio, poco conocido no obstante su radical trascendencia, del salvamento de la biblioteca del Monasterio de El Escorial, única entre las únicas, entonces sometida a una situación de grave peligro a la postre conjurada, en beneficio de todos, gracias al esfuerzo de un puñado de intelectuales y la entrega de un grupo de milicianos. Sobre el eco de los primeros combates, sin tiempo para reponerse de tantísimo sobresalto, el 23 de julio de 1936, cuando apenas se cumplía una semana del principio de la sublevación, el gobierno de la República promulgó un decreto, tan breve

como contundente (un preámbulo más dos artículos), que sin paliativos demuestra el verdadero sentir de sus más hondas preocupaciones. Ningún otro gobierno, en ningún lugar del mundo, ha reaccionado al respecto con similares reflejos, y esta medida, a mi entender con valor de paradigma, apenas es recordada al trazar la crónica de aquellos acontecimientos. Como punto de partida, el Gobierno de la República asumía la realidad: "habiendo sido ocupados diversos palacios que encierran riquezas históricas y artísticas de extraordinario valor", resultaba de suma urgencia proceder a su salvaguardia, "transportándolas, cuando sea necesario, a los lugares donde puedan ser protegidas de forma adecuada", fueran éstos los sótanos de la Biblioteca Nacional o las cámaras acorazadas del Banco de España, refugios al margen de cualquier contingencia. Para ello, según disponía el artículo 1, quedaba al instante constituida una Junta de Conservación y Protección del Tesoro Artístico, bajo la supervisión directa del

EL GOBIERNO DE LA REPÚBLICA ASUMÍA LA REALIDAD: "HABIENDO SIDO OCUPADOS DIVERSOS PALACIOS QUE ENCIERRAN RIQUEZAS HISTÓRICAS Y ARTÍSTICAS DE EXTRAORDINARIO VALOR", RESULTABA DE SUMA URGENCIA PROCEDER A SU SALVAGUARDIA, "TRANSPORTÁNDOLAS, CUANDO SEA NECESARIO, A LOS LUGARES DONDE PUEDAN SER PROTEGIDAS DE FORMA ADECUADA", FUERAN ÉSTOS LOS SÓTANOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL O LAS CÁMARAS ACORAZADAS DEL BANCO DE ESPAÑA, REFUGIOS AL MARGEN DE CUALQUIER CONTINGENCIA.

director general de Bellas Artes, investida de los más amplios poderes, a tenor de lo establecido en el artículo 2: "adoptando las medidas que juzgue necesarias", sin limitaciones, "para la mejor conservación e instalación" de tales obras en peligro. Por encima de tantas tareas inaplazables (por ejemplo, la del reparto de armas), dominaban los temblores por la suerte del Patrimonio. Y a tono con esta disposición, pocos días después, el dos de agosto, fue promulgado un segundo decreto, intensificador: facultada la recién creada Junta para intervenir sobre "las obras de arte que se encontrasen en los palacios que han sido ocupados", el gobierno reconocía que la espiral de aquellos momentos, que ya empezaba a descontrolarse, "no ha tardado en demostrar que las reglas establecidas" se habían revelado de todo punto "insuficientes", porque tanta precisión ("los palacios ocupados") dejaba al margen "los objetos de valor que se encuentran en las iglesias, conventos y otros edificios", a partir de aquel momento materia también de la Junta. El arquitecto José Lino Vaamonde, que cumplió al respecto importantes funciones, cifró en más de dieciocho mil los cuadros recogidos (51 goyas, 16 grecos ...), cerca de cien mil objetos varios (marfiles, porcelana, mobiliario), veinte mil tapices (nueve kilómetros medían los evacuados a Valencia) y varias decenas de miles de libros, más los fondos completos de cuarenta archivos (*Salvamento y protección del tesoro artístico español*. Caracas, 1973. P. 25). En lo sustancial, ya está contada la historia

del salvamento de los cuadros del Museo del Prado; sin embargo, quedan bastantes pendientes de revisión. Y entre ellas figura, tal vez para sorpresa de algunos, la providencial peripecia de la biblioteca del Monasterio de El Escorial, milagrosa y heroicamente puesta a buen recaudo en el último momento, cuando ya era objetivo de la artillería del ejército sublevado y potencial parapeto de las milicias que resistían. En tan peligrosos momentos intervinieron María Teresa León y Rafael Alberti, protagonistas de un lance paradójicamente documentado gracias al pliego de descargo suscrito por don Antonio Rodríguez Moñino, "el príncipe de los bibliógrafos españoles" en ajustada y certera definición de Marcel Bataillon. Sometido a un agrio expediente de depuración (junio de 1939), Moñino tuvo que hablar por los codos, sabiendo que sus amigos estaban a salvo, y ese revelador documento, recuperado por Rafael Rodríguez-Moñino Soriano, resulta definitivo para el esclarecimiento de tan silenciado episodio. Y es que María Teresa León se limitó a citar de pasada tales sucesos, sin mencionar siquiera su participación decisiva, en *La historia tiene la palabra* (1944) y *Memoria de la melancolía* (1970), quizás persuadida de que las cosas grandes son para ser hechas y no para ser contadas; generosidad y modestia hasta el presente pagadas con las monedas contrarias. Por su parte, abundando en idéntica discreción, Alberti también guardaría silencio en *La arboleda perdida*, a despecho de esos indocumentados que de vez en cuando insisten en imputarle recuerdos y olvidos interesados.

Sin embargo, ahora ya conocemos los pormenores de aquella historia: a finales de octubre o comienzos de noviembre se hallaba reunida en Madrid la Junta del Tesoro Artístico, bajo la presidencia de Carlos Montilla, y sus integrantes, abrumados de trabajo, pasaban revista a la situación, una situación ciertamente aquejada de asechanzas, cuando se presentó de improviso María Teresa León, acompañada por Rafael Sánchez Ventura, para "preguntar qué se había hecho por proteger los valiosos libros y obras de arte de El Escorial, afirmándonos que aquello estaba en peligro de perderse", según el citado testimonio de Rodríguez Moñino. Casi nadie lo estimó de aquel modo, salvo Montilla, pero María Teresa insistió, en "actitud violenta", determinando la movilización de la Junta. Y no contenta con ello, "fue a hablar con el presidente del Consejo", Largo Caballero, "el cual le dió una orden de su puño y letra para evacuar los tesoros de El Escorial". Sin pérdida de tiempo, María Teresa León y Rafael Alberti se lanzaron hacia El Escorial, trazando peligrosas fintas a las avanzadillas del enemigo, a la cabeza de varios auxiliares y una patrulla de milicianos, veinticuatro horas después reforzado el grupo por Rodríguez Moñino y Homero Serís, expertos ambos de absoluta garantía. Las palabras de Moñino resultan bien elocuentes: "quien no vio el edificio aquellos días, no puede darse idea de cómo se encontraba", invadido por gentes "que a su gusto disponían de celdas y salas", contándose entre los mismos patibularios personajes, entregados a la rapiña, de los que



Carteles de urgencia, realizados por los alumnos de Bellas Artes (Madrid), en defensa del patrimonio artístico al comienzo de la guerra.

LUCHANDO A BRAZO PARTIDO CONTRA EL RODAR IMPLACABLE DE LOS MINUTOS, AQUEL GRUPO DE INTELLECTUALES OBRÓ DOS IMPOSIBLES: REFRENAR EL CAOS, IMPIDIENDO EL SAQUEO, Y PONER A BUEN RECAUDO LOS TESOROS DE EL ESCORIAL.

SIN PÉRDIDA DE TIEMPO, MARÍA TERESA LEÓN Y RAFAEL ALBERTI SE LANZARON HACIA EL ESCORIAL, TRAZANDO PELIGROSAS FINTAS A LAS AVANZADILLAS DEL ENEMIGO, A LA CABEZA DE VARIOS AUXILIARES Y UNA PATRULLA DE MILICIANOS, VEINTICUATRO HORAS DESPUÉS REFORZADO EL GRUPO POR RODRÍGUEZ MOÑOINO Y HOMERO SERÍS, EXPERTOS AMBOS DE ABSOLUTA GARANTÍA.

nada bueno era posible esperar: "... a uno le conté once plumas estilográficas. Otro salió con unos habanos de la celda, creo que la del P. Gerardo, jactándose de haberle dado muerte, diciendo: *le dí cinco tiros y él me devuelve diez puros*", etcétera, etcétera. "Este era el ambiente de horror", concluye.

Y todavía se dibujaban peores las perspectivas: las tropas de Franco asomaban por Robledo de Chavela; algunos exaltados propusieron convertir el Monasterio en fortaleza, con el Panteón de los Reyes trasmutado en polvorín y depósito de municiones. Luchando a brazo partido contra el rodar implacable de los minutos, aquel grupo de intelectuales obró dos imposibles: refrenar el caos, impidiendo el saqueo, y poner a buen recaudo los tesoros de El Escorial. En cuanto a libros, manuscritos y códices se refiere, hablamos de treinta y dos cajas, treinta y dos, de considerable volumen, en línea recta depositadas en los sótanos de seguridad del Banco de España, después sometidas a distintos traslados y, por último, venturosamente devueltas, intactas, al Monasterio.

María Teresa León y Rafael Alberti encarnaron las entrañas de aquel prodigio. En nuestra actual preocupación por el Patrimonio debe quedar espacio para reconocer tanto arrojo, tan providencial lucidez y tan alto sentido del patriotismo. Impedir la destrucción del manuscrito de la *Vida de Santa Teresa* o salvar el histórico códice de las *Cantigas* de Alfonso X, por sólo aducir dos magnos ejemplos, fija una escena providencial.



El sepulcro del Cardenal Cisneros en Alcalá de Henares tras los bombardeos de la aviación franquista (noviembre de 1936).

Lvo. 597

FICHA N.º 332

<p>NÚMERO DEL CUADRO 1174 11/11/40 P.</p> <p>AUTOR Velázquez</p> <p>TÍTULO <i>Las Meninas</i></p> <p>SUPERFICIE EN QUE ESTA PINTADO <i>Lienzo</i></p> <p>MEDIDAS 3'18 x 2'96</p> <p>PROCEDENCIA <i>Museo Nacional del Prado</i></p>	<p>- TRATAMIENTO A QUE SE SOMETE -</p> <p>LUGARES EN DONDE SE VA DEPOSITANDO Y PERÍODOS</p> <p><i>Escuela del Patrimonio 11-12-26. Tránsito</i></p> <p><i>Madrid</i></p>
<p>- NOTAS DEL TRANSPORTE -</p> <p>ENVIO NÚMERO 3. <i>Antes de 47</i></p> <p>RECIBIDO EL DIA 10. MES <i>diciembre</i> AÑO 1936</p> <p>CÓMO SE TRASLADO <i>en camión abierto</i></p>	<p>DETALLES DE OBSERVACION EN ESTE CUADRO</p> <p>CUANDO SE ESTUVA SU ESTADO Y QUE SE LE APROPIA</p>
<p>NÚMERO DE LA CAJA</p>	<p>INDICIA DEL TERMOMETRO E HIGROMETRO POR SEPARADO</p>
<p>- NOTAS DE CONSERVACIÓN -</p> <p>EN QUE ESTADO LLEGÓ</p>	<p>MEDIDA GENERAL CON QUE SE CORRIGE</p>
	<p>SI TIENE QUE SER INTERVENIDO, POR SER INAPLAZABLE SU ARREGLO, QUE CLASE DE TRABAJO SE LE HACE</p>

Entre otras muchas obras, María Teresa León y Rafael Alberti organizaron el traslado desde el Madrid bombardeado a la seguridad de Valencia de *Las Meninas* de Velázquez.

INTERROGANTES Y CURIOSIDADES EN TORNO AL DENOMINADO TRIPTICO DEL GRAN CAPITAN

RICARDO TENORIO VERA Director del Museo de Bellas Artes de Granada

Tríptico del Gran Capitán.



SE TRATA EN REALIDAD DE SEIS PLACAS DE ESMALTE DE LIMOGES SOBRE COBRE, DISPUESTAS A MODO DE TRÍPTICO O RETABLITO, ORGANIZADO EN DOS CUERPOS Y TRES CALLES. LAS PLACAS DEL CUERPO INFERIOR TIENEN UN FORMATO RECTANGULAR VERTICAL, MIENTRAS QUE LAS DEL SUPERIOR, MÁS REDUCIDAS EN TAMAÑO, REMATAN EN UNA FORMA ARQUEADA REBAJADA, SIENDO LA CENTRAL MÁS ALTA QUE LAS LATERALES.

EN TODO MUSEO SIEMPRE EXISTE UNA obra, o varias, que, al margen de su calidad y mérito artísticos, sobresale por las curiosidades que la rodean o por los interrogantes que suscita e incluso por sucesos un tanto insólitos en los que se ha visto involucrada. En suma, una suerte de anecdotario particular que la hace aún más singular si cabe. Este es el caso de la obra que nos ocupa: el conocido como *Tríptico del Gran Capitán*. Todo él está envuelto de curiosidades, anécdotas, interrogantes aún sin resolver de forma concluyente, que afectan incluso a su propia denominación, que iremos desarrollando a lo largo del presente artículo. Algunos especialistas lo han considerado, tanto por su excepcional calidad como por su tamaño, como el mejor ejemplar conservado de los de su clase. Para el propio Museo de Bellas Artes no lo ha sido menos y prueba de ello es que, intencionadamente, ha ocupado el asiento número uno en todos nuestros inventarios desde 1892 hasta el actual (1). No obstante, antes de acometer esta tarea, conviene llevar a cabo las pertinentes presentaciones, sobre todo para todo aquél que no lo conozca, a través de una breve descripción. Breve porque resultará imposible desarrollar aquí toda la riqueza en detalles y claves iconográficas que contiene a pesar de su tamaño. Se trata en realidad de seis placas de esmalte de Limoges sobre cobre, dispuestas a modo de tríptico o retablito, organizado en dos cuerpos y tres calles. Las placas del cuerpo inferior tienen un formato rectangular vertical, mientras que las del superior, más reducidas en tamaño, rematan en una forma arqueada rebajada, siendo la central más alta que las laterales (2). El cuerpo inferior está dedicado a la *Pasión de Cristo*. En la placa de la izquierda se representa a *Cristo con la cruz a cuestas*, o *Calle de la Amargura*. Cristo, a la salida de Jerusalén, porta la cruz ayudado por el Ciríneo, rodeado de soldados y muchedumbre, entre la cual se encuentran su madre y dos Marías. La placa del centro, más grande y compleja, narra, en una composición abigarrada de personajes, el momento en

que el ciego Longino, sobre su caballo, introduce la lanza en el costado de Cristo, el cual está flanqueado por las figuras de los dos ladrones. Con éstos, en los ángulos, unas figuras desnudas simbolizan sus respectivas almas y su destino: la del Buen Ladrón es conducida al cielo por un ángel mientras que la del Mal Ladrón sale de su boca y es arrastrada por un demonio. Al pie de la cruz se encuentra la Magdalena arrodillada y en actitud suplicante, ricamente vestida y ataviada con espléndido tocado. En el ángulo inferior izquierdo encuentra la Virgen postrada en el suelo, abatida y consolada por San Juan. Detrás de éstos, las otras dos Marías del pasaje bíblico. Completan la composición figuras de soldados, centuriones a caballo, pajes y como fondo nuevamente la ciudad de Jerusalén. La placa de la derecha está dedicada al tema de la *Piedad*. La Virgen, al pie de la cruz, sostiene el cuerpo de Cristo, estando acompañada de San Juan y las Marías. En primer término, sobre el suelo, los símbolos del Descendimiento. El cuerpo superior, con un tratamiento iconográfico más medieval, está dedicado al Juicio Final, cuya lectura de las tres placas es la siguiente: en la central Cristo resucitado preside la resurrección de los muertos previa al juicio; a su derecha, como dicta la doctrina, los escogidos son conducidos por San Pedro hacia la Jerusalén celestial, iniciando un camino ascensional; a la izquierda, por el contrario, los réprobos, encadenados, son empujados por demonios hacia las fauces de un enorme monstruo, símbolo del infierno, que los engulle. Aunque lejanamente, y salvando diferencias, esta representación de Juicio Final nos trae a la memoria las composiciones de los tímpanos de las catedrales medievales. En este caso, Cristo resucitado, sentado sobre el arco iris, preside la resurrección de los muertos, que son llamados al Juicio por ángeles que tocan sus trompetas. Flanqueado por las figuras orantes de la Virgen y de San Juan Bautista, Cristo posa sus pies sobre la bola del mundo, dividida en las tres partes hasta entonces conocidas: Europa, Asia y África. Hay que señalar, como anécdota, que en alguna ocasión estas tres placas han sido

reproducidas con una disposición equivocada, situando los escogidos a la izquierda y los réprobos a la derecha. Suponemos que esto se debió a un error de fotomontaje ya que de este modo se altera la lectura desde el punto de vista doctrinal (3).

Rico en color, destaca la presencia de la dominante azul y del oro, que no sólo se aplica en nimbos y celajes, sino también para dar toques de luz en los pliegues, para dibujar cabellos, multitud de detalles e incluso arquitecturas. Su riqueza preciosista en extremo supone una invitación a la observación cercana para así advertir detalles que de otro modo pasarían inadvertidos a nuestra vista entre lo abigarrado de las composiciones. Detalles tales como el perro con cara humanoide que aparece en la escena de la Calle de la Amargura, o el hecho de que la figura de la Magdalena de la placa del Calvario sea la única que porta su nombre, aunque reducido a sus tres primeras letras (*MAG*), lo que resulta más curioso aún, por redundante, ya que se trata de un personaje perfectamente identificable desde el punto de vista iconográfico (4).

Se ha fechado, con acierto, entre finales del siglo XV y principios del XVI. Los rasgos estilísticos así lo ponen de manifiesto, confirmando que fue realizado en un tiempo de transición entre dos estilos, pues cohabitan, incluso en las placas más modernas (las del cuerpo inferior) rasgos de un gótico tardío de raíces flamencas con otros de un incipiente renacimiento italianizante (5). No obstante, el límite de principios del XVI se puede precisar un poco. En nuestra opinión no debió de ser realizado en una fecha muy posterior a 1507, si no todo el conjunto, sí al menos los esmaltes del segundo cuerpo. Para ello nos basamos en que, como ya comentamos anteriormente, en la bola del mundo situada a los pies de la figura de Cristo no aparece el continente americano, y no es hasta 1507 cuando empieza a ser divulgada la existencia del Nuevo Mundo. Ello se debió a la publicación de la edición latina de la *Cosmografía* de Ptolomeo, realizada por el cartógrafo y humanista alemán Martín



Placa del Calvario.
Detalle de la
Magdalena.

SE HA FECHADO, CON ACIERTO, ENTRE FINALES DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI. LOS RASGOS ESTILÍSTICOS ASÍ LO PONEN DE MANIFIESTO, CONFIRMANDO QUE FUE REALIZADO EN UN TIEMPO DE TRANSICIÓN ENTRE DOS ESTILOS, PUES COHABITAN, INCLUSO EN LAS PLACAS MÁS MODERNAS (LAS DEL CUERPO INFERIOR) RASGOS DE UN GÓTICO TARDÍO DE RAÍCES FLAMENCAS CON OTROS DE UN INCIPIENTE RENACIMIENTO ITALIANIZANTE.

Waldsemüller, al cual se debe la propuesta de la denominación del Nuevo Mundo como América (6). Las sucesivas ediciones de esta obra difundieron ampliamente por toda Europa estos hechos y, por tanto, parece poco probable que permanecieran ignorados por nuestros artífices por muchos años después de la publicación del libro.

Manuel Gómez Moreno González (7) fue el primero en atribuirlo a los talleres de Limoges y en ponerlo en relación con las obras de Nardon Penicaud (8), especialmente con el esmalte de Cluny, firmado y fechado en 1503, y el de Évora. No obstante, consideraba nuestro esmalte superior a los de Nardon. Es evidente la existencia de dos manos, lo que refuerza la tesis de que se trata de una obra realizada en un taller en pleno proceso de renovación estética. Se ha señalado a Johan I (9), hermano de Nardon y más pequeño que éste, como el introductor del nuevo estilo: el renacimiento italiano. Aunque la dualidad de estilos y manos es patente, aún no ha acabado de resolverse de forma definitiva y unánime la cuestión de la autoría, de ahí que hoy esté catalogado como "atribuido a los Penicaud". A pesar de ello, hubo un peculiar y llamativo intento de dar por zanjada la incógnita de la autoría, que se decantaba a favor de Jean I (o Johan I). En 1906, el historiador Francisco de Paula Valladar advirtió que, en la cartela o pergamino que sostienen los ángeles cantores de la placa de los escogidos, los trazos que parecen líneas de escritura eran en realidad letras del alfabeto latino, pero no encontró, como apunta, su significado. Años más tarde, en 1984 (10), se retomó el tema de la incógnita de las letras inconexas, que bien pudieran esconder algún mensaje. Se quiso ver en una de las líneas la palabra *IOHAN*. Las ampliaciones fotográficas y dibujos permitieron recomponer, a pesar de las pérdidas de materia que presentaba, la supuesta firma oculta del autor. De esta forma, por tanto, no cabía duda que el autor era Johan I. Sin embargo, a día de hoy no hemos podido corroborar esta "prueba" aun contando con la ayuda que nos proporciona la macrofotografía digital. Ha sido imposible identificar tales letras. Pero, además, nos planteamos algunas

cuestiones, como por ejemplo: ¿sería lógico pensar que el considerado como más moderno de los dos hermanos escribiera su nombre justamente en una de las tres placas más antiguas del conjunto?; y, también, ¿sería igualmente lógico escribirlo dentro de una sopa de letras escrita boca abajo y en un tamaño diminuto? La duda está servida. A nuestro juicio es más prudente mantener la atribución genérica a los Penicaud.

Pero no acaban aquí las dudas e interrogantes acerca del *Tríptico*. Veamos algunas más. Una de ellas afecta a su denominación morfológica ya que desconocemos su configuración original. En alguna ocasión se ha puesto en duda que en realidad se trate de un tríptico en sentido estricto, o al menos tal y como lo entendemos comúnmente (11). Para ello se argumentaba que al abatir las placas laterales sobre la central no encajaban con las dimensiones de ésta última. Sin embargo, podemos comprobar que esto sí es posible, pues la suma de las dos calles laterales no supera el ancho de la central. Lo que más extraña es la composición del cuerpo superior, sobre todo porque no coinciden la sección de arco de las laterales con la central, ni tampoco el punto de arranque de los arcos. En realidad, la cuestión podría haberse resuelto fácilmente con la estructura en el que estuvieron encastradas (12). A éste le correspondería la resolución de la simetría. Por otra parte, si observamos otros trípticos atribuidos a los Penicaud conservados en el Ermitage, en el Louvre o en la Frick Collection de Nueva York, incluso con los mismos temas que el nuestro, encontramos que lo más habitual es que se compongan de sólo tres piezas de formato rectangular alargado (13). No obstante, bien pudiera tratarse, sin más, de un pequeño retabito como los que solía haber en los altares de oración de las capillas privadas. En este sentido, Manuel Gómez-Moreno González señala, en el catálogo del Museo de 1902, que en el Monasterio de San Jerónimo, lugar de donde procede, era utilizado como portapaz. Para mayor complicación, nos planteamos, a la vista de la existencia de varios autores, de las diferencias existentes entre los cuerpos inferior y superior y de la diversidad de formas de las

placas, si en realidad no se trata de dos juegos de esmaltes distintos, aunque procedentes del mismo taller, pero posteriormente agrupados en uno solo montaje. Sea como fuere (tríptico, políptico o retablo), no cabe duda de que se trata de un objeto devocional, fácilmente transportable para que su dueño pudiera llevarlo consigo en sus viajes y desplazamientos (14). Otro interrogante más se refiere a su denominación como "*del Gran Capitán*". Se ha puesto en duda, y aun no está del todo resuelto, que le perteneciera, como sucede con otros tantos bienes que se consideran que fueron suyos. Cierto es que los únicos argumentos a favor están apoyados solamente por la tradición y por el hecho seguro de que procede de los bienes incautados en el desamortizado monasterio de San Jerónimo de Granada, y por tanto de ahí su supuesta vinculación con el ilustre personaje. Sin embargo no existe documento que lo apoye. Hasta la fecha ningún investigador ha encontrado referencia alguna, como ya apuntó Gómez Moreno, en los inventarios que relacionan los objetos y alhajas que donó la duquesa de Sesa, viuda del Gran Capitán, al citado monasterio, en el cual le fue concedido el patrocinio de la capilla mayor, cuya cripta habría de servirle a ambos de lugar de enterramiento. Sin embargo, tampoco sería descabellado sostener lo contrario, es decir, que realmente perteneciera al Gran Capitán, pues bien pudiera haberlo adquirido durante sus campañas italianas, de donde regresó en 1507, trayendo consigo a Granada, donde finalmente establece su residencia, este objeto de gran valor artístico y material, y que pasara al citado monasterio a través de su viuda. Precisamente, su valor ha sido motivo de algún que otro suceso, que hoy podemos considerar como anécdotas. Ginés Noguera menciona en el catálogo del museo que elaboró en 1873, que el esmalte se salvó de ser robado con los cuadros de Cano por encontrarse en el extranjero (15). Desconocemos a dónde fue llevado y por qué causa. Posteriormente, cuando el museo es trasladado a los bajos de la Casa Consistorial, en 1889, conscientes de su valor y para mayor seguridad de la obra, fue depositado en una de



A la izquierda, *Placa de Los Elegidos*. Detalle de los ángeles y del pergamino donde supuestamente se encuentra la firma del autor.

A la derecha, *Placa de Los réprobos*. Detalle de las fauces del infierno engullendo las almas de los réprobos (placa superior derecha).



las Arcas de Fondos del Ayuntamiento. Pero esta medida no evitó el robo. En el catálogo de 1902, Gómez Moreno nos dice que el tríptico de esmaltes fue sustraído, aunque fue devuelto, y esto es lo curioso, bajo secreto de confesión. Fueron devueltas las piezas sueltas porque nos dice que no tenían su antigua moldura, pero no menciona el año. Deja un hueco para la fecha pero nunca la puso. A raíz de este suceso es depositado en el lugar hasta entonces más seguro: el Banco de España. Así nos informa Francisco de Paular Valladar en su Guía de Granada de 1906. Y aunque el museo fue trasladado en 1907 a la casa número 11 de la calle Arandas y más tarde, en 1923, a la Casa de Castril, hoy Museo Arqueológico, permaneció en la caja fuerte del banco al menos hasta 1923, tal y como recoge el Boletín del Museo del 1923. No sabemos por cuanto tiempo permaneció allí, pero cierto es que el temor a un nuevo robo no fue

inconveniente para que saliera de su refugio y pudiera participar en diversas exposiciones en las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, fue incluido en la *Exposición de Arte Histórico* celebrada en Granada en 1912 y también en la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929, o en la que fue organizada en 1953, en Córdoba, con motivo de la celebración del V Centenario del nacimiento del Gran Capitán. Ha seguido formando parte de exposiciones en años sucesivos, tanto en España como en el extranjero (Austria 1992), aunque sus salidas del museo son cada vez menos frecuentes. En 1984 fue sometido a un largo proceso de restauración en los talleres del antiguo ICROA y más tarde, en 1991, fue enviado nuevamente a Madrid, al también antiguo ICRBC para estabilizar su estado de conservación e intentar detener el proceso de degradación que estaba padeciendo.

NOTAS

1. Hay que señalar que aparece registrado en todos y cada uno de los inventarios del Museo, empezando por el primero de ellos que data de 1840.
2. Las medidas y otros datos identificativos figuran en la ficha técnica al final de este artículo.
3. Catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas*, 1992. P.351.
4. Estas tres letras pueden observarse en el galón del escote.
5. Rasgos góticos se advierten, por ejemplo, en el plegado angular de los paños, en la iconografía de Cristo presidiendo el juicio final, en el empleo generalizado del oro, y las actitudes un tanto ingenuas de las figuras, especialmente las de las placas del cuerpo superior. Por el contrario, las placas inferiores se acercan más al renacimiento en aspectos tales como, por ejemplo, las vestiduras y tocados o la valoración y tratamiento de los desnudos.
6. Waldsemüller incluye a modo de apéndice las *Quattuor Americi navigationes*, esto es, las cartas que escribió Amerigo Vesputio narrando sus viajes. Waldsemüller agrega a estas cartas un planisferio donde aparece el sur del continente americano, a la vez que propone que sea llamado *Americus* o América en honor a Amerigo Vesputio. No obstante, sus intentos años después de enmendar su error respecto al descubridor resultaron infructuosos ya que la denominación de *América* estaba ya demasiado extendida por Europa.
7. Gómez Moreno establece esta vinculación por primera vez en un inventario del Museo de Bellas Artes de 1892. Volvería a recogerla en el inventario de 1899 y en el catálogo del museo de 1902.
8. Nardon Penicaud [c.1470-c.1543] pertenecía a una saga de esmaltadores, aunque originariamente eran vidrieros, cuyo establecimiento en las cercanías de Limoges se documenta al menos hacia 1535. Varias generaciones de Penicaud se dedicaron al arte del esmalte.
9. Dependiendo del idioma de referencia lo encontraremos como Jean o Johan, nacido hacia 1490.
10. En 1984 Francisco González de la Oliva presenta su Memoria de Licenciatura, dedicada a un exhaustivo estudio, inédito aún, sobre el Tríptico. Ver páginas 95, 123, 124, 166 y 183.
11. Un objeto mueble compuesto por tres piezas plegables, la central el doble de ancho que las laterales, de forma que al abatirse éstas para cerrarlo cubren en su totalidad la pieza del centro, resultando, por tanto, que han de ser dos alas simétricas.
12. El tríptico ha tenido varios montajes, o marcos, según nos cuentan los inventarios del Museo desde 1840, aunque ninguno parece que fuera el original. Hagamos un repaso. 1840: *marco de ébano*; Inventario de la Comisión de Monumentos de 1854: *marco de caoba y cristal*; Inventario de 1889: *moldura impropia y moderna*; Inventario de 1892: *montado sobre un tablero de caoba*; 1958: moldura de bronce dorado. Desde 2003 se encuentra montado en una vitrina climática del tipo *climabox*, y anteriormente sobre un montaje de metacrilato.
13. Aún así, en la Frick Collection de Nueva Cork un ejemplo de tríptico atribuido a Nardón Penicaud, con seis esmaltes, dedicado a la pasión y resurrección de Cristo.
14. Si nos remitimos, por ejemplo, a los trípticos pintados sobre tabla, no sólo era habitual encontrarlos en las capillas privadas, sino que era corriente que formaran parte, junto con otros objetos, de los improvisados altares de campaña.
15. El robo se produjo en 1839, meses antes de la inauguración del Museo, que entonces se encontraba ubicado en el antiguo convento de Santa Cruz la Real. Dice textualmente Ginés Noguera: *...aun tuviéramos la desgracia de haber perdido el famoso esmalte del siglo XVI que existe en el salón principal si una feliz casualidad no lo hubiera salvado al ser llevado al extranjero*. Ignoramos dónde fue llevado y por qué motivo.
16. Aunque Penicaud es la denominación más habitual, también podemos encontrar otras variantes del mismo apellido, como Penicau, Penicaud, Peniquaud (BENEZIT, Vol 6, p. 215).

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo del Museo de Bellas de Granada. Sección Inventario y Catálogos.
- BENEZIT, E.: *Dictionnaire des Peinteurs, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 9ª edición corregida y revisada S.L. Librairie Gründ, 1984. Vol. 6. P. 215.
- Catálogo de la exposición Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Ministerio de Cultura. Editorial Electa. Madrid, 1992. Nº de Catálogo 83. Pg350-352. Ficha catalográfica realizada por Jesús Sáenz de Miera.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: *Guía de Granada*. Imprenta de Indalecio Ventura. Granada, 1892.
- GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco Miguel: *El esmalte del Gran Capitán*. Memoria de Licenciatura. Granada, 1984. Inédito.
- MARÍN, D.: *Exposición de arte histórico, celebrada por la Real Academia de Bellas artes de la provincia de Granada en 1912*. Barcelona, 1912. Pg 201.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1966.
- Una joya del Museo de Bellas artes: El Tríptico del Gran Capitán*. Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada. Granada, mayo 1923. Pp 192-194.
- VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula: *Guía de Granada. Historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*. Granada, 1906. Pp 203, 233-234.

FICHA TÉCNICA

AUTOR
PENICAUD [16]. Atribuido a Los

TÍTULO
Tríptico del Gran Capitán.

DATACIÓN
Finales del siglo XV principios del XVI.

TÉCNICA
Esmalte de Limoges sobre placas de cobre.

MEDIDAS DE LAS PLACAS EN CMS
Cristo con la cruz a cuestas
Inferior izquierda: 28,3 x 10,5
Calvario
Inferior centro: 28,8 x 23,6
Piedad
Inferior derecha: 28,9 x 10,3
Juicio Final
Superior izquierda: 15,5 x 10,5
Entrada de los escogidos en la Ciudad Celeste
Superior centro: 18,1 x 23,6
Los infiernos engullendo a los réprobos
Superior derecha: 14,5 x 10,4

Nº INV. CE/0001/04.

LA REFLEXIÓN SOBRE LOS POSIBLES
CONTENIDOS OBLIGABA A REFRESCAR
EL CRUCIAL PAPEL QUE TUVO ESTA
CIUDAD DURANTE EL S. XVIII EN LA
ESPAÑA DE LA ILUSTRACIÓN.



"Salén de Cádiz". Historia de la marina real Española.
Madrid 1849 y 1854. Litografía de J. J. Martínez.

CÁDIZ Y TRAFALGAR. LA CIUDAD ILUSTRADA DE 1805

MUSEO DE CÁDIZ

FERNANDO AMORES CARREDANO Universidad de Sevilla





Contador del siglo XIX. Madera y marfil; 49 x 22 cm (Museo de Cádiz).

EL DIRECTOR DEL MUSEO DE CÁDIZ, Antonio Álvarez Rojas, me ofreció en diciembre de 2004 el comisariado de una exposición sobre aspectos de la vida de la ciudad en la época de la célebre batalla de Trafalgar a partir de las variadas colecciones del propio museo.

La reflexión sobre los posibles contenidos obligaba a refrescar el crucial papel que tuvo esta ciudad durante el s. XVIII en la España de la Ilustración. Un fragmento del texto de apoyo a la introducción de la exposición lo resume así:

La ciudad de Cádiz ejercerá de cabeza de puente entre España y sus vastísimos dominios coloniales. La instalación de la Casa de Contratación y el Consulado de Indias en 1717 generará el desarrollo económico y sus lógicas derivaciones demográficas, comerciales o urbanísticas. A Cádiz no sólo afluirán bienes de todo tipo sino personas de toda condición y origen, tanto en busca de futuro como para mejorarlo. El cruce de militares, políticos, científicos, comerciantes, marineros, libros y mercancías generará una fascinante ciudad que se fortifica aún más para preservar su integridad de la avidez ajena.

Si la monarquía de Carlos III (1759-1788) supone la culminación de este proceso, a partir de Carlos IV (1788-1808) la ciudad sufrirá de manera cruda el inicio de la rápida desarticulación del antiguo Imperio. Trafalgar se erige en uno de tantos nombres de lugares asociados al cambio de los destinos del mundo y de ahí su trascendencia secular. La ciudad de Cádiz está indisolublemente unida a aquel momento fugaz y decisivo.

La limitada superficie de lo que viene siendo utilizado como sala de exposiciones eventuales, el patio central y las galerías perimetrales del museo, condicionó lógicamente el tamaño de la exposición. No obstante, el guión planteaba como objetivos irrenunciables una serie de cuestiones que implicaban una selección amplia y rigurosa de entre los innumerables objetos que podrían presentarse con toda dignidad:

– La exposición debía contemplar amplios argumentos de contenido social, político, científico, técnico, económico, artístico, literario, musical, etc. con idea de ofrecer los suficientes destellos del gran siglo de Cádiz y para provocar en los visitantes la admiración y la curiosidad por el pasado.

– La importancia de la ciudad y de la batalla en el plano político y económico del Estado debía reflejarse en un esfuerzo por traer objetos de ciudades como Madrid o Sevilla, superando el tradicional marco localista en que se desenvolvían las iniciativas de difusión institucional gaditanas.

– La invitación de numerosas instituciones para participar en la exposición con el préstamo de piezas era otra forma de homenajear a la ciudad.

– La intensidad de los contenidos, concebidos para un gran público, aconsejaba que el lenguaje utilizado en los textos de apoyo y en las cartelas fuera directo, independiente y crítico cuando fuera necesario, llano y preciso a la vez, dirigido a la inteligencia general y evitando tentaciones pedantes, minimalistas o pedagogistas.

LA IMPORTANCIA DE LA CIUDAD Y DE LA BATALLA EN EL PLANO POLÍTICO Y ECONÓMICO DEL ESTADO DEBÍA REFLEJARSE EN UN ESFUERZO POR TRAER OBJETOS DE CIUDADES COMO MADRID O SEVILLA, SUPERANDO EL TRADICIONAL MARCO LOCALISTA EN QUE SE DESARROLLABAN LAS INICIATIVAS DE DIFUSIÓN INSTITUCIONAL GADITANAS.

Según estos principios se articuló la siguiente secuencia argumental:

INTRODUCCIÓN

EL TIEMPO DE LOS IMPERIOS

EL PUERTO Y LA CIUDAD

LA CIUDAD NEOCLÁSICA. PUERTO DE LAS INDIAS MARINOS ILUSTRADOS.

ENTRE LA CIENCIA Y LA MILICIA

PROTAGONISTAS

LA SOCIEDAD ILUSTRADA. EL SALÓN BURGUÉS

LA MÚSICA

EL LIBRO

LAS EXPEDICIONES CIENTÍFICAS

LA ESCUELA DE NOBLES ARTES

EL REAL COLEGIO DE CIRUGÍA DE LA ARMADA

EL REAL OBSERVATORIO DE LA ARMADA

LA SOCIEDAD

LA RELIGIÓN

La mayor parte de los objetos procedía del propio museo: reloj inglés, pinturas, muebles, monedas, objetos arqueológicos diversos de la draga del puerto, carro, baúl, abanicos, cajas de rapé, miniaturas en pendants, libros científicos, cerámica, porcelana... Además, de Cádiz se trajeron piezas de: la Biblioteca de la Universidad [Atlas Marítimo de España, de Vicente Tofiño; la Flora Peruviana et Chilensis (1794), de la famosa expedición de Hipólito Ruiz y José Pavón al Perú, y herbarios]; la Facultad de Medicina [Retrato del fundador del colegio de Cirugía, P. Virgili; maqueta del colegio;



La Tauromaquia. El toreo escrito de Pepe-Illo (Fundación de Estudios Taurinos).

LA EXISTENCIA DE OBRAS DE DELICADA CONSERVACIÓN, TANTO TEXTILES BORDADOS COMO SOPORTES CELULÓSICOS, LIBROS, DIBUJOS Y ABANICOS, ARTE PLUMARIA, ETC., INCLUIDOS EN EL DISCURSO GENERAL OBLIGÓ A HACER UN ESFUERZO POR AJUSTAR LAS CONDICIONES LUMÍNICAS DE LAS GALERÍAS.

dibujo de uniformes y modelos anatómicos pedagógicos franceses); El Oratorio de la Santa Cueva (óleo de Nra. Sra., Refugio de los Pecadores, con representación de todos los estamentos de la sociedad de la época bajo el manto protector de la Virgen) y el Archivo Provincial de Cádiz (testamentos originales de D. Alcalá Galiano y F. Gravina); y el Real Observatorio de la Armada de San Fernando (libros, manuscritos de observaciones astronómicas, retrato de Jorge Juan e instrumentos científicos originales —sextante, octante, anteojos acromáticos...—).
DE SEVILLA: la Biblioteca de la Universidad (el Quijote de Ibarra de 1780, incorporándonos con ello al homenaje de la obra en su centenario); el Museo Arqueológico [curiosísimas planchas xilográficas de naipes españoles]; Museo de Artes y Costumbres Populares (pistolas, sables, litera de mano, pliegos de cordel, liara y polvorera; guitarra original del guitarrista gaditano Dionisio Guerra, construida en 1788 y castañuelas); el Museo Naval de la Torre del Oro (retrato de D. Alcalá Galiano); la Real Maestranza de Caballería [*Tauromaquia de Pepe Illo*, primer libro del arte de torear, impreso en Cádiz en 1796]; el Pabellón de la Navegación de la Expo'92 (maqueta de la corbeta *Descubierta*, usada en la expedición de Malaspina, y baúles, bocoyes, maromas, fardos y demás material escenográfico), y una colección particular con un arpa de estilo imperio.

DE MADRID: el Museo Naval (retrato de

Malaspina); el Museo de América (dibujo de las corbetas *Descubierta* y *Atrevida* en el puerto Mulgrave, sombrero de cuero de los indios Pehuenches, sombrero de plumas de los indios Cholones, vasija Chancay y caja de dibujo para exploraciones, todos ellos objetos originales traídos a España de la expedición de Ruiz y Pavón, realizada entre 1777 y 1788), y el Museo del Traje (traje masculino a la francesa bordado en seda de colores, traje femenino con pirro y basquiña bordado con lentejuelas, vestido camisa imperio, zapatos femeninos y guantes de cabritilla).

En relación a las labores de conservación, se restauraron para el evento el retrato de Carlos IV, obra de Carnicero, del Museo de Cádiz; tres magníficos trajes de la época, del Museo del Traje, que se mostraron en ambientación de salón con mucho acierto, y el arpa de la colección particular. La existencia de obras de delicada conservación, tanto textiles bordados como soportes celulósicos, libros, dibujos y abanicos, arte plumaria, etc., incluidos en el discurso general

obligó a hacer un esfuerzo por ajustar las condiciones lumínicas de las galerías, lo que provocó algunas contrariedades en el público visitante por ser la primera vez que experimentaban aquella sensación de baja intensidad.

Los textos de apoyo acompañaban a todos y cada uno de los apartados y de ellos presentamos algunos, ya que ilustran el tono de la exposición, como por ejemplo:



Vestido Camisa, c 1798-1805; Traje a la francesa, c 1800-1815; Pirro y Basquiña, c 1780-1795 (Museo del Traje).



Reloj tipo Bracket, siglo XVIII-XIX. Caja de caoba y decoración de bronce; 85 x 43 x 32 cm (Museo de Cádiz).

EL TIEMPO DE LOS IMPERIOS, UNA REFLEXIÓN SOBRE EL PODER A PARTIR DE LA PRESENTACIÓN DE UN MAGNÍFICO RELOJ INGLÉS BRACKET:

El llamado Imperio Español manifestaba síntomas inequívocos de agotamiento desde fines del s. XVII aún cuando bajo Carlos III disfrutó de destellos encomiables en variados aspectos. La Gran Bretaña fue recortando distancias en el dominio de los mares y superando ampliamente en tecnología al viejo león ibérico.

Trafalgar supuso, de manera real y simbólica a la vez, el recambio en el dominio militar y económico mundial y el acceso al codiciado título del Imperio por parte de la potencia británica, tras el breve disfrute del mismo por el ambicioso Napoleón Bonaparte.

Este reloj inglés corresponde a un modelo muy solicitado por las altas clases europeas durante el s. XVIII, gracias a su refinada tecnología y acabada decoración. Ninguna pieza simboliza mejor el tiempo de un nuevo Imperio.

MARINOS ILUSTRADOS: ENTRE LA CIENCIA Y LA MILICIA

El dominio del mar permitió el dominio de los nuevos mundos, colonizados por las potencias europeas durante la Edad Moderna. El mundo de la Marina se fundamentaba en una alta preparación intelectual y un prestigio ancestral aferrado al honor del servicio a la Corona. La oficialidad

constituía un cuerpo de élite del que surgían auténticos científicos de trascendencia europea como exponentes de la imperante Ilustración. De la Escuela de Guardiamarinas de Cádiz salieron continuas promociones de los mejores mandos de la Armada Española.

Jorge Juan, astrónomo, tratadista de arquitectura naval y de la enseñanza; Dionisio Alcalá Galiano y Cayetano Valdés ilustres hidrógrafos de las costas de Canadá; Cosme Damián Churruga, quien destacó en el trabajo hidrográfico de la reforma del Atlas Marítimo de América; Vicente Tofiño, autor del impecable Atlas Marítimo de España, supervisado por José Vargas Ponce, ilustre polígrafo o Francisco Mazarredo, etc., sirven de exponente de esta auténtica clase aristocrática del pensamiento y la acción, quienes alternaban destinos navales con los científicos.

Muchos de ellos sucumbieron en Trafalgar o sufrieron juicios políticos e incluso destierros por parte de un poder político incapaz, receloso de los portadores de auténticos valores intelectuales y morales.

LA MÚSICA

La diversión burguesa comprendía la música, el teatro y la fiesta con no pocos recelos y ataques morales por parte de la Iglesia. Alternaba la obra culta francesa (Corrette), inglesa (Hændel y

Arne) y especialmente italiana (Cherubini, Goldoni o Scarlatti) con la tradición popular española. Autores afamados como Boccherini triunfaban junto con otros menos conocidos en la actualidad como Manuel García, Ramón de la Cruz, Antonio Guerrero, Luis Mísón, Pablo Esteve o Blas de Laserna.

La zarzuela y la ópera cómica eran muy demandadas en Cádiz dentro del espectáculo escénico así como el sainete, la comedia y, especialmente, la tonadilla como géneros sobresalientes en el gusto popular donde la música acompaña a la acción.

El reputado autor austriaco Haydn componía las sonatas de Las Siete Palabras para el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz a la par que dedicaba obras a Nelson, héroe del Nilo.

Entre violines, claves, salterios, arpas y clarines de tradición culta se abría sitio a la guitarra española y la castañuela. La música de fondo de esta exposición es un repertorio de muchos de los autores mencionados.

LAS EXPEDICIONES CIENTÍFICAS

Durante la Ilustración las potencias europeas rivalizaban en la promoción de la ciencia destacando el afán por "conocimiento útiles" a partir de la exploración de la Naturaleza. Los científicos ensayaban métodos de medición de fenómenos físicos y químicos, levantaban complejas cartografías y desarrollaban sistemas de clasificación con los que ordenar el mundo.

La expedición científica suponía una costosa inversión por parte de las monarquías y un signo de prestigio y avance en el control de productos estratégicos, especialmente botánicos como



Silbato de Contramaestre, siglo XVIII. Draga del Puerto de Cádiz. Plata; 17 cm (Museo de Cádiz).

Zapatos, c. 1780–1800 Seda, madera, cuero, metales, raso, tafetán, aplicación de lentejuelas e hilo metálico (Museo del Traje).



la quinina para atajar las fiebres de malaria. El gaditano José Celestino Mutis aunaba el espíritu y la acción ilustrada dominando la botánica, la metalurgia, la medicina, etc. y protagonizó diversas y fructíferas expediciones a Nueva Granada.

Al mismo nivel que las expediciones de Cook fueron las protagonizadas por los botánicos españoles como Hipólito Ruiz y José Pavón al Perú o la monumental expedición de Alejandro Malaspina (1789 a 1794) por toda la costa americana, desde Canadá hasta la Patagonia y Australia que tuvieron a Cádiz como puerto de partida y arribada.

A la alta inversión y entusiasmo de la ida les recibieron repetidas veces el recelo y el olvido a la vuelta por parte de un gobierno mezquino, sustrayendo enormes avances para la ciencia española.

LA SOCIEDAD

Afluencia de capitales al puerto principal de España: comercio, entradas y salidas de productos, trabajo; Señores, capataces, mozos, cargadores, marineros; mujeres en todo menester, riqueza y pobreza, escribanos, mendigos, sedas y sargas; barberías, mesones y mesoneras, teatro, fiestas, toros y cartas; sermones, frailes y patrona; rezos y cortejos, las casas y la calle; en Cádiz, siempre la calle.

Extranjeros, damas sofisticadas y majos, limpieza y abandono, sarna y piojos; rapé, cigarros y cigarrillos del tabaco de Indias. Primera lotería de España, reales y maravadeses de plata y cobre; vino de la Bahía y Jerez, aguardiente de Sevilla, todo para tomar, mezclar y exportar; hospitales y casas

cuna, huérfanos y rapacillos; Guardiamarinas, sables; caballos y mulas; bueyes, gallos y gallinas; carros, navajas, fardos y baúles; carne y pescado; huele a mar y que no falte el pan.

Finalmente, se hizo una selección de la música que se escuchaba en la época y se confeccionó una grabación que se oía como un fondo muy ilustrativo: Haydn, Bocherini (cuyo segundo centenario ha pasado desapercibido en España pese a la extensa obra e importancia que tuvo en la época), Corrette, Cherubini, Haendel, Murguía, M. García, N. Paz y Arne.

La sensación general de la exposición en la ciudad ha sido de complacencia al verse sorprendida gratamente con un evento que rezumaba el esfuerzo realizado por aportar alta calidad y mimo, desde la singularidad de las piezas seleccionadas, a la secuencia argumental, el catálogo, coordinado por el director del museo, y el montaje, muy dignos para los recursos con los que se contaba. Frente a la lógica tendencia monográfica de las distintas y numerosas actividades relacionadas con Trafalgar en Cádiz, de índole militar y política, esta exposición suponía una visión más abierta, panorámica, sobre la ciudad y la época. Esta complementariedad creo que ha sido muy acertada por parte de la programación del museo. Al tratarse de un museo general, dispone tanto de colecciones como de oportunidades para generar exposiciones temáticas de tratamiento histórico y social que combinen con soltura todo tipo de objetos, divididos hasta ahora por

LA SENSACIÓN GENERAL DE LA EXPOSICIÓN EN LA CIUDAD HA SIDO DE COMPLACENCIA AL VERSE SORPRENDIDA GRATAMENTE CON UN EVENTO QUE REZUMABA EL ESFUERZO REALIZADO POR APORTAR ALTA CALIDAD Y MIMO, DESDE LA SINGULARIDAD DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS, A LA SECUENCIA ARGUMENTAL, EL CATÁLOGO, COORDINADO POR EL DIRECTOR DEL MUSEO, Y EL MONTAJE, MUY DIGNOS PARA LOS RECURSOS CON LOS QUE SE CONTABA.

la tendencia academicista en la que se encuentran anclados.

Las visitas han alcanzado la cifra de 23.000 personas, inaudita para la tradición del museo. Esto indica de nuevo que el público se mueve bajo estímulos de eventos ocasionales de calidad y bien publicitados más que por el uso consuetudinario de las propuestas permanentes, que muestran una crisis preocupante.

El museo ha sido fundamental para el éxito de la exposición, al disponer de un personal y una dirección muy profesionales e implicados. Y, como crítica constructiva, alentar a los responsables políticos a tomar con mayor antelación las decisiones y ser diligentes a la hora de poner a disposición los recursos en este tipo de eventos. Ello deviene en la mayor calidad de los resultados y en una mejor imagen externa de la profesionalidad de las instituciones.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
Cádiz y Trafalgar.
La ciudad Ilustrada de 1805.

FECHA
Del 20 de octubre de 2005
al 31 de enero de 2006.

COMISARIO
Fernando Amores Carredano.

LUGAR
Museo de Cádiz.

ORGANIZA
Consejería de Cultura.
Dirección General de Museos.
Delegación Provincial de Cádiz.

PRODUCE
Empresa Pública de Gestión de
Programas Culturales.

MARIO FUENTES: MEDIO SIGLO DE FOTOGRAFIA ETNOGRAFICA

ESTHER FERNÁNDEZ DE PAZ (P.A.I.SEJ-418) Y JUAN AGUDO TORRICO



Enredados en la recolección (años 60).



Jornalera (años 70).

Sus tareas (años 70).



SU TRABAJO SE ENRIQUECE EN UN DOBLE SENTIDO: EN EL TEMÁTICO, AL CUBRIR ÁREAS DE INVESTIGACIÓN ANTES NO DESARROLLADAS, Y EN EL TERRITORIAL, ABIERTO DESDE ENTONCES A TODA ANDALUCÍA.

DEL 20 DE SEPTIEMBRE AL 20 DE OCTUBRE de 2005, en las salas del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla ha permanecido abierta al público la exposición *Mario Fuentes: medio siglo de fotografía etnográfica*.

Fue la Asociación Andaluza de Antropología (ASANA), como organizadora del X Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE), quien planeó esta exposición como uno de sus actos complementarios, buscando con ello testimoniar y reconocer la labor de Mario Fuentes y su valiosa aportación a la fotografía etnográfica andaluza.

Aunque nacido en Fuente de Cantos (1935), siendo apenas un adolescente se instaló en Lebrija, de donde nunca más se movió. Con la pronta apertura de su estudio, la fotografía se convierte para Mario en profesión y devoción. No se restringe, como ha ocurrido con muchos fotógrafos locales, a las paredes del estudio o a los límites de las calles lebrijanas. Él se abre a los campos y modos de vida de sus gentes, recogiendo un material que se escapaba a los prosaicos registros por encargo; un material que ya por sí mismo hubiera bastado para constatar la importancia del aporte de Mario Fuentes a la fotografía etnográfica. No obstante, desde su ininterrumpida vinculación con el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, iniciada a finales de los años setenta, su trabajo se enriquece en un doble sentido: en el temático, al cubrir áreas de investigación antes no desarrolladas, y en el territorial, abierto desde entonces a toda Andalucía. Y siempre manteniendo esa sensibilidad —de la que el dominio técnico es un mero complemento— para ir más allá del simple registro documental y ser capaz de recoger la vitalidad que transmiten las personas y quehaceres captados por sus objetivos. Por todo ello, la labor de Mario Fuentes refleja de forma paradigmática el valor que puede tener la fotografía etnográfica como documento vivo de nuestra cultura. Su material constituye un testimonio de

espacios y usos detenidos, que nos cuenta un pasado, más o menos lejano, pero ya perdido en el tiempo; a la vez que supone una labor continuada e inacabada porque con su cámara sigue creando nuevos registros para la memoria del futuro.

Su ingente archivo personal contiene medio siglo de memoria colectiva andaluza, que muestra visualmente la evolución de nuestra sociedad y cultura, evidenciando los cambios ocurridos. De ahí que el primer reto de esta exposición fuera el enfrentarse a la imposible tarea de seleccionar un centenar de fotos de ese archivo alimentado durante cincuenta años. El primer grupo de fotografías elegidas ejemplificaba el amplio abanico de manifestaciones en las que se desenvuelve la vida más cotidiana de los pueblos: niños jugando, temporeros esperando el transporte, jubilados leyendo o simplemente ocupando su ocio, amas de casa abasteciéndose o atendiendo las explicaciones ofrecidas en las improvisadas clases de la Sección Femenina... Imágenes de un pasado que fundamenta nuestro presente; imágenes de unos momentos que no volverán a repetirse, razón por la cual se han convertido en documentos que dan cuenta de la movilidad y dinamicidad de nuestra cultura.

Tras las estampas cotidianas, se mostraba el mundo de las actividades y oficios tradicionales, que es donde, posiblemente, mejor se perciba la transformación reciente de Andalucía. En este aspecto, las fotografías etnográficas constituyen un testimonio privilegiado de la memoria que se va perdiendo entre las nuevas generaciones, unas veces por un mal entendido apoyo a la modernidad globalizante y otras veces testificando unos modos de vida afortunadamente desaparecidos. Pasado y presente aunados en un proceso de cambios y permanencias, que literalmente puede observarse a través de estas imágenes: manos jornaleras, pastores trashumantes, molinos harineros, arrozales, pescadores, labores artesanas...

Por el contrario, en el campo del ritual, el deseo —más imaginario que real— es hacer

que el tiempo y los comportamientos se detengan y se reproduzcan en una constante inamovilidad. Sin embargo, de nuevo son estas imágenes fotográficas las que mejor evidencian los cambios en unas tradiciones en apariencia inalterables. Asimismo, las expresiones vinculadas con la religiosidad, manifestaciones festivo-ceremoniales y actividades artísticas conforman una de las ventanas que con mayor elocuencia nos reflejan la riqueza y diversidad de la cultura andaluza.

Estos tres bloques expositivos se completaron con una pequeña muestra de las publicaciones científicas y literarias en las que se incluyen fotografías de Mario Fuentes, desde los catálogos de piezas museológicas, hasta la documentación gráfica de muchos de los trabajos de investigación acometidos por investigadores relacionados con el propio Museo de Artes y Costumbres Populares: de su director, Antonio Limón Delgado; del actual director del Museo del Traje, Andrés Carretero Pérez; de profesores universitarios como Javier Escalera Reyes, Salvador Rodríguez Becerra, Alfonso Pleguezuelo, Pedro Romero de Solís o los autores de este artículo; de conservadores del patrimonio como Concha Rioja López, o de museólogas como María de las Nieves Concepción Álvarez Moro, entre otros. Sin olvidar que muchos de estos trabajos están también recogidos en documentación audiovisual, buena parte de la cual alimenta la programación permanente de las proyecciones de este museo.

Tal como cabía esperar, la acogida de esta exposición —comenzando por su multitudinaria inauguración— ha sido muy positiva, tanto por parte del público general como por el expresamente interesado. Lógicamente, de entre todos ellos, ha sido la comunidad lebrijana la que le ha ofrecido el respaldo más continuado y sentido. No podía ser de otra manera, en un merecido reconocimiento hacia un hijo adoptivo de esa ciudad, que no hace sino reafirmar la recíproca relación de afinidad y cariño entre Mario y sus convecinos.

SE ABRE A LOS CAMPOS Y MODOS DE VIDA DE SUS GENTES, RECOGIENDO UN MATERIAL QUE SE ESCAPABA A LOS PROSAICOS REGISTROS POR ENCARGO; UN MATERIAL QUE YA POR SÍ MISMO HUBIERA BASTADO PARA CONSTATAR LA IMPORTANCIA DEL APOORTE DE MARIO FUENTES A LA FOTOGRAFÍA ETNOGRÁFICA.

Berrocal (años 90).



FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
Mario Fuentes.
Medio siglo de fotografía etnográfica.

FECHA
 Del 20 de septiembre al 20 de octubre de 2005

LUGAR
 Museo de Artes y Costumbres
 Populares de Sevilla.

ORGANIZA
 Museo de Artes y Costumbres Populares
 de Sevilla, Asociación de Amigos del Museo
 de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

JOSÉ DE RIBERA BAJO EL SIGNO DE CARAVAGGIO (1613-1633). EXPOSICION EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

IGNACIO HERMOSO Museo de Bellas Artes de Sevilla

LA OBRA DE JOSÉ DE RIBERA (1591-1652) se encuentra entre lo más significativo de la escuela barroca napolitana. Considerado tradicionalmente un pintor de fuerte carácter tenebrista, se le sitúa en la estela del creador de este estilo, Caravaggio. Su obra se caracteriza tanto por el fuerte contraste de la luz como por el empleo de tipos humanos opuestos al canon de perfección e idealismo propio de la pintura del siglo XVI y del clasicismo del primer barroco italiano. La muestra no ha revelado toda la trayectoria de Ribera sino que ha centrado su discurso en desvelar la evolución del pintor en los primeros años de su actividad, cuando está aún formando su propia personalidad artística y se deja influir más fuertemente, como otros muchos jóvenes pintores contemporáneos suyos, por el impacto que había supuesto la presencia en Roma de un artista tan singular como Caravaggio. Las obras más antiguas expuestas pertenecen a los años en los que el pintor, tras marcharse de su Játiva natal, se instala en Roma después de un breve paso por Parma. Encontramos en sus pinturas fondos neutros muy oscuros, con dura contraposición de luces y sombras, personajes llevados al lienzo con total fidelidad y, en general, obras de un realismo riguroso, carentes aún de la soltura que alcanzarán las posteriores. Frontales, hieráticos, *escultóricos*, sus personajes no

sólo son reflejo del caravaggismo que se extiende entre los pintores romanos en esos años, sino que nos dejan entrever la fuerte inclinación naturalista que marca toda la obra de José de Ribera. Pertenecen a este momento lienzos como *San Agustín*, de la Galería Regional de Sicilia en Palermo, y *San Antonio Abad*, propiedad de una colección privada barcelonesa. *La Magdalena penitente*, de los fondos del Museo de Capodimonte, y el *Cristo atado a la columna*, de la Quadreria dei Girolamini, ambas en Nápoles, son obras algo más modernas y carecen del carácter impersonal de obras más juveniles. Fechadas tras su llegada a Nápoles en el otoño de 1616, siendo aún profundamente tenebristas, parecen dulcificar el *modelado* de los personajes a la par que dota a los mismos de algo más que el simple y frío naturalismo de las obras anteriores. Encontramos en ellas no sólo reflejo fiel de la apariencia física, sino capacidad para transmitir las emociones de los personajes y asuntos llevados al lienzo. Frente a las obras citadas, todas ellas de formato reducido y con personajes aislados sobre fondos neutros, la capacidad como pintor de José de Ribera y la continua presencia en sus diseños de lo asimilado en los lienzos de Caravaggio se aprecia más claramente en composiciones de mayor tamaño y complejidad. De éstas, son célebres sus escenas de martirios de santos, que le

dieron fama de pintor algo macabro. Son siempre escenas complejas que le dan oportunidad de crear espacios más amplios, con fuertes contrastes de luz tomados de Caravaggio; de ofrecer un amplio repertorio de personajes secundarios, e incluso de dar énfasis al estudio del desnudo en la figura del santo protagonista de la escena. Dos versiones del *Martirio de San Lorenzo* han estado en la exposición de Sevilla. En ambas, como en sus personajes aislados, recrea Ribera escenas dramáticas con total realismo, creando imágenes cargadas de brutalidad o crueldad. Además de las pinturas de contenido religioso, fueron abundantes sus obras de carácter profano, muy demandadas por los coleccionistas romanos y napolitanos, tanto aisladas como formando series. No ha estado en Sevilla la más significativa obra mitológica de Ribera en estas décadas, *Sileno ebrio*, del Museo de Capodimonte. En cambio, sí se han podido contemplar varios de sus conocidos filósofos. En general, estos personajes aparecen representados de forma aislada, de modo similar a como hace con obras religiosas de parecido formato. Personas reales tomadas del pueblo posan para el pintor, que los transforma en los más nobles filósofos de la antigüedad. Ancianos decrepitos, personajes anónimos del Nápoles de 1620 ó 1630, pasan a ser *Pitágoras* y *Heráclito*, ambos de los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia, o Tales,

SE HA PODIDO CONTEMPLAR EN LA EXPOSICIÓN UNA OBRA PERTENECIENTE A LOS PROPIOS FONDOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA TITULADA *SANTIAGO APÓSTOL*, OBRA QUE INGRESÓ EN EL MUSEO FORMANDO PARTE DE LA DONACIÓN GONZÁLEZ ABREU EN 1928.

LA MUESTRA NO HA REVELADO TODA LA TRAYECTORIA DE RIBERA SINO QUE HA CENTRADO SU DISCURSO EN DESVELAR LA EVOLUCIÓN DEL PINTOR EN LOS PRIMEROS AÑOS DE SU ACTIVIDAD.



San Jerónimo con el Ángel del Juicio. Óleo sobre lienzo, 179 x 139 cm. Colegiata de Osuna.

de una colección particular madrileña. Todos ellos son tratados con nobleza en el aspecto psicológico y con maestría en la técnica pictórica. Realismo extremo en la calidad de la piel y los tejidos, combinado con el estudio lumínico de raíz tenebrista, caravaggista, se unen a la presencia digna y a la vez resignada del modelo, tomado de las calles de Roma o Nápoles. De este tipo de obras, una de las más logradas es *Demócrito*, cedida por el Museo del Prado. Obra representativa del tenebrismo de las primeras décadas de Ribera, en la que sólo el título y los elementos iconográficos representados nos hacen recordar que no se trata del retrato de un mendigo napolitano anónimo, sino de la imagen ideal de un filósofo de la Grecia clásica.

Un aspecto especialmente destacado de la trayectoria de Ribera que queda patente en la selección de obras expuesta es la influencia de su obra en el arte español de su época, y especialmente, en la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII. Desde muy temprano llegan hasta Sevilla obras de Ribera que sin duda suponen un punto de referencia para los artistas locales. De esta presencia de Ribera en Sevilla lo más significativo, y lo mejor documentado, es el conjunto de lienzos que llegan a la colegiata de Osuna gracias al patronato de los duques de Osuna sobre este templo y a la

relación de éstos con Italia, donde el duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón y Guzmán, fue embajador en Roma y en 1616 virrey de la corona española en Nápoles. De estas obras ha formado parte de la exposición *San Jerónimo con el ángel del juicio*, realizada posiblemente en 1613. Pertenece al periodo romano y muestra claramente la influencia de Caravaggio en su naturalismo extremo. La década iniciada en 1630, cuando Ribera ha alcanzado ya los cuarenta años y es el pintor de más prestigio en Nápoles, supone un cambio en su trayectoria artística, que lo aleja definitivamente de la estela de Caravaggio. Sus cuadros ganan en luminosidad, que impregna todo el lienzo, perdiendo la luz el carácter focalizado sobre el motivo central de las obras anteriores. Gana igualmente en colorido, mucho más diverso y sugestivo desde ahora, y en amabilidad, ya que deja de lado la preferencia por modelos tan toscos, reproducidos con detallismo extremo, que hemos descrito en los lienzos de esta exposición. Este cambio, que no supone un abandono total de su gusto por el naturalismo, está en gran medida motivado por su interés hacia la pintura de los grandes maestros venecianos del siglo XVI, en especial Tiziano. Falta en la muestra una obra que refleje claramente el paso de esa frontera que supone en Ribera su

creciente atracción por el estilo veneciano, ya que la que cierra la muestra se sitúa más cerca todavía del tenebrismo que de la luminosidad, que encontramos claramente en obras tan significativas como la *Inmaculada Concepción* del convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca, fechada en 1635. Esta obra final de la muestra es *San Francisco en la Porciúncula*, cedida por Patrimonio Nacional de la colección del Palacio del Pardo en Madrid. Datada entre 1626 y 1632, en ella se empieza a revelar una mayor difusión de la luz por todo el lienzo y un cambio en la paleta de color hacia tonos más cálidos.

Completó la muestra pictórica un conjunto de grabados que recoge la mayor parte de la escasa producción de José de Ribera con esta técnica. La mayoría de sus estampas corresponde a los años comprendidos entre 1620 y 1628, estando presentes sus obras iniciales como *San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final* de 1621, todavía sin un dominio claro del aguafuerte; sus conocidos estudios de ojos, narices y bocas para estudiantes, o *El poeta*. Se han podido ver igualmente las que se consideran sus tres obras maestras: *Martirio de San Bartolomé* (1624), *San Jerónimo leyendo* (1624) y *Sileno ebrio* (1628). Esta última, obra fundamental de la estampa barroca europea, refleja claramente

Heráclito. Óleo sobre lienzo, 118 x 93 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Santiago Apóstol. Óleo sobre lienzo, 120 x 97 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



UN ASPECTO ESPECIALMENTE DESTACADO DE LA TRAYECTORIA DE RIBERA QUE QUEDA PATENTE EN LA SELECCIÓN DE OBRAS EXPUESTA ES LA INFLUENCIA DE SU OBRA EN EL ARTE ESPAÑOL DE SU ÉPOCA, Y ESPECIALMENTE, EN LA ESCUELA SEVILLANA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

el dominio de Ribera sobre la técnica del grabado y su capacidad para reproducir acertadamente la textura de cada elemento, evidenciando además su dominio en el estudio de la luz en el espacio tratado.

Celebrada entre el 14 de septiembre y el 23 de octubre, la exposición, que ha recibido aproximadamente 50.000 visitantes, ha sido posible gracias a la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Caja Duero.

Destacar, por último, que se ha podido contemplar en la exposición una obra perteneciente a los propios fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla titulada

Santiago Apóstol. La obra, que ingresó en el museo formando parte de la donación González Abreu en 1928, no aparece fechada, aunque se cree que fue realizada en torno al año 1630; por tanto, al final del periodo que abarca la muestra. La representación del santo lo aproxima a las imágenes de filósofos de la muestra, siendo un perfecto ejemplo para definir el estilo de Ribera en las primeras décadas en Italia. Tenebrismo, economía cromática, realismo en la definición física de los personajes y preferencia por tipos humanos tomados de la realidad conforman, en definitiva, la pintura de Ribera en ese momento.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
José de Ribera bajo el signo de Caravaggio (1613-1633).

FECHA
Del 14 de septiembre al 23 de octubre de 2005.

COMISARIO
Nicola Spinosa.

LUGAR
Museo de Bellas Artes de Sevilla.

ORGANIZAN
Caja Duero.
Museo de Bellas Artes de Sevilla,
Delegación Provincial de Sevilla,
Dirección General de Museos,
Consejería de Cultura,
Junta de Andalucía.

Martirio de San Lorenzo. Óleo sobre lienzo, 191 x 246 cm. Colección Sanpaolo IMI, Turín.



AFAL 1956/1963. EL GRUPO FOTOGRÁFICO

NOTA DE REDACCIÓN

EL CENTRO ANDALUZ DE ARTE Contemporáneo, presenta desde el día 2 de marzo hasta el 18 de junio la exposición *AFAL 1956/1963. El grupo fotográfico*, actividad organizada en coproducción con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) adscrita al Ministerio de Cultura. Al cumplirse el cincuentenario de la fundación de la Revista Afal, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo analiza en profundidad el fenómeno Afal y el periodo en el que se produce. Se trata de una muestra ambiciosa, en cierto sentido, definitiva, que pretende dar a conocer el Grupo Afal, sus procesos y el contexto de su época. El grupo Afal, que reunió a algunos de los mejores fotógrafos españoles de la generación de los cincuenta, no fue un colectivo homogéneo, con una única tendencia estética, sino una suma de individualidades. No partía de un manifiesto previo, ni pretendía promover una nueva norma estética, pero más allá de su apuesta por el pluralismo y la diversidad, sus miembros coincidían en la necesidad de renovar el estancado panorama de la fotografía en España. Sus propuestas iban encaminadas a dar testimonio de la realidad de su tiempo, adaptando las exigencias técnicas a la voluntad expresiva del autor (y no al revés), buscando un equilibrio entre intencionalidad y azar.

Los miembros de este colectivo compartían un afecto por los temas cotidianos, un impulso estético y ético de compromiso con la realidad, lo más opuesto al exotismo y decorativismo. Apostaron por la producción de "series" fotográficas, no de obras aisladas, que da un sesgo narrativo a sus proyectos. Las exposiciones, las ediciones, buscaban una interacción directa e inmediata con los espectadores, porque —en palabras de Laura Terré Alonso, comisaria de la presente exposición—, "la serie testimonia la autenticidad de la visión personal del autor". Además de la publicación de la Revista Afal a lo largo de su corta pero intensa trayectoria, el grupo Afal también organizó actividades, tanto de promoción de sus fotografías, como de presentación de fotógrafos extranjeros. Sus miembros fueron invitados a participar como exponentes de la fotografía española en importantes eventos internacionales: El Salon Photographique de Charleroi (Bélgica) y la II Bienal de Fotografía de Pescara (Italia). A su vez, Afal mantuvo una estrecha colaboración en el club parisino *Les 30 x 40*, cuyos fotógrafos compartieron con Afal una muestra en la Biblioteca de la embajada española en París, que viajó posteriormente por el este de Europa y acabó en Italia. La muestra *AFAL 1956/1963. El grupo fotográfico* presenta fotografías de Joan Colom, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez,

Gonzalo Juanes, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, Carlos Pérez Siquier, Alberto Schommer, Ricard Terré y Julio Ubiña junto a ejemplares de los principales números de la Revista AFAL y de los anuarios que esta agrupación produjo. A su vez, se exhiben algunas obras de fotógrafos internacionales de la época como el citado Otto Steiner o Henri Cartier Bresson. Todo ello contextualizado con diversos materiales sobre la fotografía profesional de la España de los cincuenta (libros, revistas, documentos periodísticos...). Con motivo de esta exposición se publica un extenso libro (el más completo que hasta ahora se ha realizado sobre este grupo fotográfico) editado por Photovision y se organiza el seminario *AFAL. Mirando la Historia. Fotografía, memoria y posguerra*, en el que, a partir de un acercamiento analítico a las prácticas fotográficas desarrolladas por los distintos miembros de este colectivo, se pretende articular un ejercicio de reflexión historiográfica que permita avanzar en la definición de un modelo operativo para la revisión de la historia de la fotografía en España. La exposición *AFAL 1956/1963. El grupo fotográfico*, se presentará el próximo mes de septiembre en el Museo de Almería.

Carlos Pérez Siquier. *La Chanca*, 1956.



Ricard Terré. *Semana Santa*, Barcelona, 1958.



EL GRUPO AFAL, QUE REUNIÓ A ALGUNOS DE LOS MEJORES FOTÓGRAFOS ESPAÑOLES DE LA GENERACIÓN DE LOS CINCUENTA, NO FUE UN COLECTIVO HOMOGÉNEO, CON UNA ÚNICA TENDENCIA ESTÉTICA, SINO UNA SUMA DE INDIVIDUALIDADES.



Julio Ubiña. *Semana Santa* en Murcia, 1959.

JUGUETES NUEVOS PARA EL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

LA CONSEJERÍA DE CULTURA ADQUIERE
UNA COLECCIÓN DE JUGUETES

MONTSERRAT BARRAGÁN Conservadora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



Burro con alforjas de juguete.
Siglo XX. Cartón y madera.

EL JUEGO ES EL MEJOR TERRENO DE APRENDIZAJE DE LAS HABILIDADES FÍSICAS Y SOCIALES DE LOS NIÑOS Y UNA BUENA FORMA DE ENSAYAR PARTE DE LAS TAREAS Y ACTIVIDADES QUE TENDRÁN QUE DESEMPEÑAR EN EL FUTURO.

A LAS OCHO DE LA MAÑANA EMPEZAMOS a abrir los paquetes. Poco a poco el salón se fue llenando con las muñecas, los juguetes de madera, el mecano, la casita de muñecas, trompetas, aviones, barcos y un sin fin de juguetes, entre las exclamaciones de alegría y de asombro por todo lo que iba apareciendo ante nuestros ojos.

—Mira, es un mono saltarín —decía uno.

—Pues aquí hay un barco de guerra —exclamaba otro sin atender al primero.

—Yo diría que más bien es un destructor —puntualizaba un tercero desde la esquina contraria del salón.

—Alguien, muy nerviosa, exclamaba —¡Pero si yo tenía una muñeca igualita a ésta cuando era pequeña!

Esta escena tuvo lugar estas navidades pasadas, pero no en un domicilio particular el día de Reyes o de Navidad, sino en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla cuando se recepcionó la colección de juguetes de Doña Carmen Contreras. Una colección que la Consejería de Cultura estaba en esos momentos en trámites de adquirir con destino al museo y que, como paso previo, había sido depositada provisionalmente en nuestro Centro con objeto de proceder a su inventario. Aunque sea en un museo, el acto de ir abriendo cajas y desembalando objetos bien empaquetados siempre tiene un regusto a día de cumpleaños o a día de Reyes. Si además se trata de una colección de muñecas y de juguetes, es casi inevitable que todos los allí presentes se sintieran, por un momento, transportados a su infancia. Sólo había una persona allí presente que no compartía estos sentimientos y era la, ya por poco tiempo, propietaria de la colección. La expresión de Doña Carmen Contreras traslucía una mezcla de orgullo por la colección de juguetes que había ido reuniendo poco a poco a lo largo de su vida, y que en ese momento celebrábamos con tanto entusiasmo, pero también de tristeza porque se despedía de “sus muñecas” para siempre. Esta mezcla de sentimientos, es algo a lo que

están acostumbrados los museos de carácter etnográfico. A diferencia de otros bienes del patrimonio mueble, las colecciones de esta temática han sido reunidas y conservadas por sus propietarios con el esfuerzo, el interés y el tiempo de toda una vida. En algunos casos, se trata de colecciones heredadas; en otros casos, reunidas por ellos mismos pacientemente año tras año. Sea de un modo u otro, siempre acaban teniendo la impronta de la persona que las reunió y por tanto, un altísimo valor sentimental para sus dueños. Ésta es seguramente la razón por la que frecuentemente los propietarios valoran en términos económicos sus colecciones muy por encima del precio que el mercado les otorga. Este escollo de la no coincidencia de opinión sobre el valor económico de una colección entre el propietario que la ofrece en venta y la administración, no es el único que puede frustrar el interés de un determinado museo por incrementar sus fondos. Para muchas personas, desprenderse de unos objetos que han formado parte de sus vidas y a los que han dedicado mucho tiempo, les resulta extremadamente difícil aunque sea a cambio de dinero.

Los primeros contactos entre la propietaria de la colección y la Consejería de Cultura en relación con la colección tuvieron lugar a mediados de 2004, pero las circunstancias mencionadas anteriormente motivaron que no haya sido hasta finales de 2005 cuando se ha materializado la llegada de la colección al museo, anunciada mediante la Resolución de 1 de diciembre de 2005, de la Dirección General de Museos (BOJA número 10, de 17 de enero de 2006, página 101) por un total de 108.000 euros. Merece la pena detenerse un poco en explicar el interés del Museo de Artes y Costumbres Populares por incrementar sus fondos con esta colección de juguetes y muñecas. El juego es el mejor terreno de aprendizaje de las habilidades físicas y sociales de los niños y una buena forma de ensayar parte

de las tareas y actividades que tendrán que desempeñar en el futuro. Es, por tanto, uno de los más potentes instrumentos de socialización de los niños, y este fenómeno de la socialización es el que garantiza la transmisión de las formas culturales y su continuidad en el tiempo. No es de extrañar, por tanto, el interés de un museo etnográfico por cubrir esta importante parcela de la cultura.

Para el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, además, el interés era mayor cuanto que la colección de juguetes existente en el centro era bastante exigua. Las razones son de índole muy diversa, algunas están relacionadas con la propia historia del museo y la forma en la que se han conformado sus colecciones —en muchos casos “heredadas” de otros museos—; otras están relacionadas con la escasez de trabajos de campo etnográfico que documenten el juego tradicional y que den como resultado una recogida sistemática de ejemplares. También es probable que en épocas de escasez y penuria económica como las que se vivieron tras la Guerra Civil, los juguetes fueran tan escasos y de tan mala calidad, que nadie ha tenido hasta ahora mucho interés por conservarlos y menos aún, tras el desarrollo imparable de los actuales juguetes mecánicos, digitales, etc. Sólo muy recientemente se empieza a notar un creciente interés por el coleccionismo de juguetes antiguos, que es notorio si se consultan las páginas web dedicadas a las subastas de antigüedades de todo tipo.



Barco de guerra de juguete. Siglo XX. Madera y hierro.



Dormitorio principal de estilo fernandino de la casa de muñecas. Siglo XX.

Como reflejo de esta circunstancia, la colección de juguetes del museo se componía principalmente de piezas de fabricación casera, como reproducciones de animales de cerámica, los clásicos pitos, ajuares domésticos en miniatura realizados por artesanos del barro, grilleras de madera, etc., así como algunos ejemplares de juegos más propios de familias burguesas y urbanas —algunos elementos de mobiliario de juguete, escasos juegos didácticos o educativos y los clásicos soldaditos de plomo—.

Por otro lado, los especialistas en etnotecnología han constatado que no es imprescindible la existencia de un objeto específico para que se produzca la acción del juego. De forma más intuitiva, cualquiera que se relacione habitualmente con niños puede constatar que éstos son capaces de jugar sin que intervengan ningún objeto o con el elemento más insospechado. Aún así, difícilmente pueden los museos renunciar al referente material (juguete) cuando se trata de analizar un fenómeno tan inmaterial como es la socialización de los niños.

Como se deduce de todo lo anteriormente expuesto, la colección adquirida por la Consejería de Cultura ha sido recibida por el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, y nunca mejor dicho, “como los niños los Reyes Magos”. Se compone de más de 150 piezas en buen estado de conservación que reflejan casi todas las tipologías existentes de juguetes, ya que encontramos juguetes para ambos sexos y de carácter mixto,

aunque predomina el mixto y el de niña. En cuanto al lugar en el que se practica el juego, predomina la tipología de juguete de interior de la casa frente al de exterior y en relación a la funcionalidad, encontramos juguetes destinados a desarrollar todas las facetas posibles, desde las motrices: agilidad, habilidad, equilibrio, etc., pasando por las habilidades mentales: memoria, razonamiento lógico, pensamiento abstracto, imaginación, etc., hasta los destinados a desarrollar aspectos más emocionales como la habilidad en las relaciones sociales, el trabajo en equipo, la compasión y la demostración de los afectos, cualidades éstas que también son susceptibles de aprenderse.

El mayor porcentaje, casi el 50 por ciento de la colección, lo constituyen las muñecas, de las que hay 70 ejemplares. Entre ellas, predominan las fechadas entre los años 20 y 40 del siglo pasado, aunque merece la pena destacar una muñeca alemana autómatas, de 50 cm. de altura con vestido de encajes y telas antiguas del siglo XIX; doce muñecas alemanas con caras de porcelana y cuerpos articulados de cartón, de entre 40 y 90 cm. de altura, con vestidos de telas y encajes antiguos, algunos de ellos los originales, de principios del siglo XX, o cinco muñecas con cuerpo de porcelana, de las llamadas de vitrina.

El resto de la colección es extraordinariamente diversa y abarca desde una colección de más de 500 cromos antiguos, tanto ingleses como españoles, un mecano, juguetes de lata (toboganes, aviones, trenes, trompetas,

cocinitas, etc.), juegos educativos de principios del siglo XX, pasando por juguetes de cartón y de madera que reproducen animales, carritos, norias, etc., o tres máquinas de cine de principios de siglo XX con sus respectivas películas, hasta la espectacular casita de muñecas completa con todos sus muebles y accesorios, compuesta de recibidor, comedor, cocina, dormitorio de servicio, dormitorio principal y cuarto de baño.

Algunas de las piezas se mostraron en el museo con motivo de la exposición temporal “En casa” que permaneció abierta hasta el 17 de febrero de este año. Es intención del museo que, una vez terminada de catalogar la colección y debidamente intervenidas las piezas que lo necesiten en el laboratorio de restauración del propio centro, se pueda mostrar al público una buena parte de la colección mediante una exposición monográfica en un futuro no muy lejano.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
En casa.

FECHA
Del 22 de diciembre de 2005
al 17 de febrero de 2006.

LUGAR
Museo de Artes y Costumbres
Populares de Sevilla.

ORGANIZA
Consejería de Cultura.

COLABORAN
Museo de Artes y Costumbres
Populares de Sevilla, Asociación
de Amigos del Museo de Artes y
Costumbres Populares de Sevilla.

EL MAYOR PORCENTAJE, CASI EL 50 POR CIENTO DE LA COLECCIÓN, LO CONSTITUYEN LAS MUÑECAS, DE LAS QUE HAY 70 EJEMPLARES. ENTRE ELLAS, PREDOMINAN LAS FECHADAS ENTRE LOS AÑOS 20 Y 40 DEL SIGLO PASADO, AUNQUE MERECE LA PENA DESTACAR UNA MUÑECA ALEMANA AUTÓMATA, DE 50 CM. DE ALTURA CON VESTIDO DE ENCAJES Y TELAS ANTIGUAS DEL SIGLO XIX.



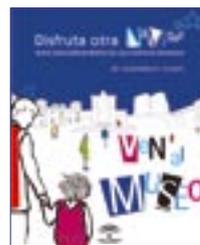
Muñeca con cuerpo de porcelana, de las llamadas de vitrina, con vestido de encajes. Principios del siglo XX. 39 cm. [67].



Muñeca alemana de principios del siglo XX con cabeza de porcelana y cuerpo de madera completo. Vestida con traje de seda beige con adornos de encaje negro y gorro del mismo color que el vestido. 41 cm. [60].

UNA NAVIDAD ESPECIAL

GUIOMAR ROMERO GARCÍA DE PAREDES Departamento de Difusión de las Instituciones. Dirección General de Museos



Cartel de la Campaña de Navidad, 2005: "Disfruta otra Navidad. Ven al Museo".



Actividades infantiles durante la Campaña de Navidad, 2005. Fotos: Martín García.



LOS NIÑOS SON LOS GRANDES protagonistas de las Navidades. Todas las campañas publicitarias van dirigidas a ellos e indirectamente a sus padres, y la mayoría se centran en el consumismo desenfrenado de estas fechas.

Sin embargo, las NAVIDADES DE 2005 han sido distintas. Los niños andaluces y sus familias han podido disfrutar de una amplia oferta de actividades en los museos gestionados por la Consejería de Cultura que, a través de la Dirección General de Museos, ha llevado a cabo una campaña de difusión de su patrimonio. Ha sido la primera vez que se realiza una iniciativa unificada para todos los museos y para la cual se ha invertido mucho esfuerzo, trabajo e ilusión, que se ha visto reforzado por un apoyo mediático y publicitario durante toda la campaña. El resultado ha sido muy satisfactorio. El público ha respondido con una afluencia constante y en algunos casos ha repetido la visita. La publicidad de la campaña en los medios de transporte público, radio, prensa y en especial el programa infantil "La Banda" de Canal Sur Televisión, han conseguido que el lema "DISFRUTA OTRA NAVIDAD. VEN AL MUSEO" sea conocido en todas las provincias andaluzas. Desde el 3 DE DICIEMBRE hasta el 4 DE ENERO, todos los museos han intentado hacer ver, tanto a niños como a adultos,

que en el museo se puede aprender a la vez que pasar un rato divertido y que éste hace mucho tiempo que dejó de ser una institución demasiado seria y silenciosa. El museo hoy es un centro más de educación, ocio y enriquecimiento personal en el que encontramos una amplia oferta educativa para todos los sectores de la población. Las actividades fueron diseñadas teniendo en cuenta sus necesidades y adaptadas a sus niveles de percepción y conocimiento del arte. Exposiciones, visitas animadas, talleres, conferencias, conciertos, espectáculos, multimedia... han sido acogidas favorablemente por el público que demanda esta alternativa cultural. Veamos cómo se desarrollaron las actividades en algunos de los 16 museos que gestiona la Consejería de Cultura.

LA IMAGINACIÓN: LA REINA EN LOS MUSEOS CORDOBESES

En el MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CÓRDOBA, los niños de edades comprendidas entre 9 y 12 años, disfrazados de arqueólogos, tenían que descubrir piezas originales en una excavación recreada en la Sala del Alcaide del museo. El taller *Quiero ser arqueólogo*, consiguió divertir y a la vez concienciar a los pequeños sobre la importancia de la conservación de los restos de otras civilizaciones que vivieron

en Córdoba. Bajo el título *Están locos estos antiguos* niños de 5 a 8 años aprendieron a realizar los juegos con los que se divertían en aquella época. Casi medio millar de chicos pasaron por estos talleres, además de los adultos que visitaron la exposición *Las creencias religiosas* acompañados por grupos de guías voluntarios mayores de 65 años que colaboran con la institución.

En el MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA, la realización de estas actividades estuvo precedida por la visita guiada a la exposición montada, para esta ocasión, con obras pertenecientes a los fondos del museo y relacionadas con los temas navideños. Los niños, disfrazados como los personajes de los cuadros, representaban algunas de la obras de la exposición y, al final de la visita, realizaban actividades en los talleres *El árbol de los deseos* o *Una Navidad con ángel*. En ambos casos, los más pequeños creaban adornos navideños: un ángel, una bola, etc. para montar, entre todos, un árbol de Navidad. En total, entre la exposición y los talleres, más de seis mil cordobeses optaron por la oferta cultural que el museo proponía.

COINCIDENCIAS A PESAR DEL TIEMPO
EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE GRANADA, con el título de *Fiestas saturnales: cena en casa de Quinto Cornelio Valeriano* y a través

A TRAVÉS DEL RECORRIDO POR LAS SALAS DEL MUSEO, LOS PEQUEÑOS TENÍAN QUE IDENTIFICAR, CON LA AYUDA DE UNA MONITORA QUE LES EXPLICABA EL USO DEL OBJETO, QUÉ PIEZA ERA LA QUE CORRESPONDÍA CON LA QUE SE USA EN LA ACTUALIDAD.



de los restos de la época romana expuestos en el museo, planteó una actividad en la que una arqueóloga participaba en la cena del ilustre personaje granadino del siglo I y hacía de nexo entre el presente y el pasado romano. En esta actividad, padres e hijos, de forma interactiva, podían ver las coincidencias entre las celebraciones de estas fiestas romanas y nuestras Navidades: cenas con amigos, grandes banquetes amenizados con música, intercambios de regalos... El éxito estuvo respaldado con la participación de más de mil quinientos visitantes.

JAÉN: DESDE LA CALLE AL MUSEO

En Jaén, en el MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LINARES, cinco personajes: un arqueólogo, una diosa íbera, dos ciudadanos romanos y una divinidad romana, atraían a los transeúntes de las principales vías de Linares con animados pasacalles. Una vez en el museo, estos personajes contaban sus propias vidas y mostraban sus pertenencias de entre las de la colección del museo explicando la utilidad de las mismas. Al mismo tiempo y en días alternos, se amenizó la jornada con actuaciones de cuenta cuentos que narraban historias de antiguos personajes de Cástulo o mitos romanos e íberos. La participación fue espectacular, teniendo en cuenta que las actividades

comenzaron quince días más tarde que las de otros museos y aún así, de entre las más de mil personas que asistieron, muchas familias repitieron la experiencia.

BUSCA LA SEMEJANZA

Al contrario que en los juegos infantiles en los que hay que encontrar las siete diferencias, en el MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA, los niños debían encontrar las semejanzas entre los objetos que hoy usamos y los que utilizaban los romanos en la época en la que nació Jesús. A través del recorrido por las salas del museo, los pequeños tenían que identificar, con la ayuda de una monitora que les explicaba el uso del objeto, qué pieza era la que correspondía con la que se usa en la actualidad. Un juego divertido, muy participativo que atrajo a más de setecientas personas.

Para terminar, no podemos olvidar las actividades que se han realizado en los restantes museos gestionados por la Junta de Andalucía. En el taller del MUSEO DE CÁDIZ se recreó la navidad de 1805, fecha en la que tuvo lugar la Batalla de Trafalgar, en cuya conmemoración se llevó a cabo una importante exposición; y las conferencias sobre los títeres de la Tía Norica y el origen de los belenes navideños en Cádiz, entre otros temas. En el MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES

POPULARES DEL ALTO GUADALQUIVIR la exposición se centró en la tradición de la cocina cazorleña para dar a conocer los utensilios empleados en estas labores a través de proyecciones multimedia, medio del que también se sirvió el MUSEO CASA DE LOS TIROS para que el público viera cómo se vivían las navidades en nuestro pasado más reciente y cómo las vivimos ahora. En el MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ÚBEDA por unos días, los visitantes se vistieron de romanos para participar en las actividades que explicaban la tradición romana que precede a la Navidad actual. La exposición programada por el MUSEO DE HUELVA hizo un repaso de todas las piezas relacionadas con los motivos navideños y que, tanto niños como padres, pudieron conocer de la mano de monitores con los que jugaron y hablaron sobre la Navidad. Otra exposición, en este caso en el MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, que completó la oferta de actividades conjuntamente con numerosos talleres infantiles y cuenta cuentos, tuvo una gran afluencia de visitantes durante todo el mes. También actuaron cuenta cuentos, títeres y agrupaciones musicales en el MUSEO DE JAÉN. Por último, destacamos las actuaciones de peñas flamencas jerezanas en el MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRE POPULARES DE SEVILLA y el magnífico espectáculo de luces y sonido del MUSEO DE ALMERÍA.

PORTAL DE MUSEOS Y CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y MONUMENTALES DE ANDALUCÍA

www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

EL 10 DE ENERO DE 2006 SE PUBLICÓ la nueva versión del Portal de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía. Esta nueva versión aporta dos grandes avances con respecto a la anterior. Por un lado, incorpora un nuevo diseño gráfico muy funcional, en el que se ha cuidado especialmente la claridad, la sencillez y la usabilidad (facilidad en la navegación). El diseño incorpora una nueva marca (MCAA) y un logotipo, que sugiere la interrelación de nuestros museos (presentes mediante categorías cromáticas) en un solo sistema. Es, por tanto, una apuesta gráfica encaminada a facilitar de aquí en adelante el reconocimiento de los ciudadanos con

nuestra identidad gráfica y corporativa: diseño, colores, marca y logotipo. Por otra parte, en cumplimiento de la Ley de Servicios de la Sociedad de la Información y Comercio Electrónico (Ley 34/2002, de 11 de julio), hemos adaptado tanto los contenidos, como el diseño y la navegación a las normas de accesibilidad WAI-A, llegando a cumplir buena parte de las exigencias de la norma WAI-AA e, incluso, WAI-AAA. Este nuevo trabajo ha sido un buen ejemplo de cooperación entre la empresa privada y la administración pública. El diseño ha sido realizado por la empresa CRITERIA y la programación la llevó a cabo el Servicio de Informática de la Consejería de Cultura.

El Portal de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía cumple en estas fechas dos años. En enero de 2004, inauguramos un primer avance del portal que contenía cinco páginas web. En febrero de 2005, publicamos su versión íntegra, la actual, que consta de veintiuna páginas: dieciséis museos, cuatro conjuntos arqueológicos y un conjunto monumental. En constante evolución y modernización, el portal está ya preparando nuevas actualizaciones y servicios para continuar el proyecto de llevar el patrimonio de Andalucía a todos los ciudadanos. ¡Portal de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía, ven al museo!

mcaa

PORTAL DE MUSEOS Y CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y MONUMENTALES DE ANDALUCÍA



EN ENERO DE 2004, INAUGURAMOS UN PRIMER AVANCE DEL PORTAL QUE CONTENÍA CINCO PÁGINAS WEB. EN FEBRERO DE 2005, PUBLICAMOS SU VERSIÓN ÍNTEGRA, LA ACTUAL, QUE CONSTA DE VEINTIUNA PÁGINAS: DIECISÉIS MUSEOS, CUATRO CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y UN CONJUNTO MONUMENTAL.

EL DISEÑO INCORPORA UNA NUEVA MARCA (MCAA) Y UN LOGOTIPO, QUE SUGIERE LA INTERRELACIÓN DE NUESTROS MUSEOS (PRESENTES MEDIANTE CATEGORÍAS CROMÁTICAS) EN UN SOLO SISTEMA.

AYUDAS A LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA, 2005

NOTA DE REDACCIÓN

UN AÑO MÁS LA CONSEJERÍA DE Cultura ha manifestado su apoyo al arte contemporáneo a través de la convocatoria anual de Ayudas a la Creación Artística Contemporánea. Para el año 2005 (1), la dotación económica ha ascendido a 66.000 euros y, como viene siendo habitual desde 1997, estos incentivos tienen el objetivo de potenciar, impulsar y divulgar el desarrollo de proyectos artísticos o de investigación en cualquiera de las siguientes áreas vinculadas al arte actual:

- Pintura y obra gráfica
- Escultura e instalaciones
- Videoarte y cine artístico
- Fotografía artística
- Performance
- Otros

En ediciones anteriores, artistas como Rogelio López Cuenca, Ángeles Agrela o Pilar Albarracín, entre otros, fueron seleccionados para desarrollar uno de sus proyectos artísticos a través de estas ayudas. Hoy ocupan un lugar destacado en el panorama del arte y continúan trabajando tanto en el ámbito nacional como internacional. La Comisión de Evaluación llevó a cabo el proceso de estudio y selección de los proyectos presentados en función de los siguientes criterios (2): el interés del proyecto de acuerdo a sus cualidades de innovación y aportación a la creación artística o a las nuevas líneas de investigación, el currículum vitae e historial de los trabajos y las actividades realizadas por los solicitantes.

La reunión de la Comisión para el estudio y selección de proyectos tuvo lugar el pasado 11 de octubre de 2005, en la sede de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y estuvo presidida por D.^a Guadalupe Ruiz Herrador, Directora General de

Fomento y Promoción Cultural. Asistieron a la convocatoria las siguientes miembros: D. José Lebrero Stals, Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; D. Fernando Martín Martín, Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla; D. Alberto Marina, Director Técnico de Artes Plásticas del Área de Cultura de la Diputación Provincial de Sevilla; D. Ángel Luis Pérez Villén, Comisario y Crítico de Arte y D.^a Milagros López Delicado, Galerista. La Jefa del Servicio de Museos D.^a María Soledad Gil de los Reyes actuó como secretaria con voz pero sin voto.

Según el dictamen final de la comisión, los adjudicatarios y los proyectos seleccionados fueron los siguientes:

- (1) Mayte Alonso
Arquitectura Latente
- (2) Calc y la panadería
Sevilla-Scan
- (3) Rocío Arregui
City Flowers
- (4) Rocío Huertas
El cuento de las cosas importantes
- (5) Juan López
Running away. Discursos de una nueva masculinidad
- (6) Débora Martínez Sánchez
Entre la bella escondida
- (7) Paco Montañés
Pintura y dibujo
- (8) Carlos Montaña Rivero
Cádiz-La Habana: ida y vuelta
- (9) José Manuel Pérez Tapias
Con-figuraciones
- (10) Miguel Soler
Ensayos

Como novedad con respecto a las anteriores ediciones, se organizará una exposición durante el primer trimestre de 2007 que mostrará las obras producidas, una vez concluidos los trabajos. Así lo anunció la Consejera de Cultura, Rosa Torres, el pasado día 11 de enero de 2006 cuando se reunió con los artistas beneficiarios en la sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo para la presentación de los proyectos ganadores.



Carlos Montaña Rivero.
Portada del proyecto
Cádiz-La Habana: ida y vuelta.
Serie de cien piezas en soporte
pictórico de 30 x 21 cm, 2005.

NOTAS

1. Resolución de 9 de noviembre de 2005 (BOJA num. 90 de 25.11.05).
2. Orden de 8 de octubre de 2002 que establece las bases reguladoras para la concesión de estas ayudas.

- [1] Mayte Alonso. Proyecto de instalación *Arquitectura Latente* (sala 1). Escultura de pletina de hierro de 40 x 20 m, 2005.
- [2] Grupo Calc y la panadería. Proyecto *Sevilla-Scan*. Interfaz generador de una cartografía "transpersonal", 2005.
- [3] Rocío Arregui. *City Flowers-Serie jaulas*. Óleo sobre patch-work de tejidos estampados 81 x 130 cm, 2004.
- [4] Rocío Huertas. Imagen de la portada del cortometraje *Muerte y Resurrección*. Dolby Stereo, 8 min., 2002.
- [5] Juan López. Imagen de la portada del vídeo de las obras *Rituales y Metamorfosis*. Dolby Surround, 9 min. 20 seg., 2001-2004.
- [6] Débora Martínez Sánchez. Serie *Retrato Familiar*. Gelatinobromuro de plata virado al selenio. 40 x 40 cm, 2004.
- [7] Paco Montañés. Serie *Japonesas*, E.A.-óleo/madera 122 cm, 2004.
- [8] Carlos Montaña Rivero. Portada del proyecto *Cádiz-La Habana: ida y vuelta*. Serie de cien piezas en soporte pictórico de 30 x 21 cm, 2005 (en página anterior).
- [9] José Manuel Pérez Tapias. *Con-figuraciones (motivos preparatorios, II)*. Óleo sobre papel 70 x 50 cm, 2005.
- [10] Miguel Soler. "s/t" Serie de metáforas codificadas. Fotografía y botes quirúrgicos, 2005.



1



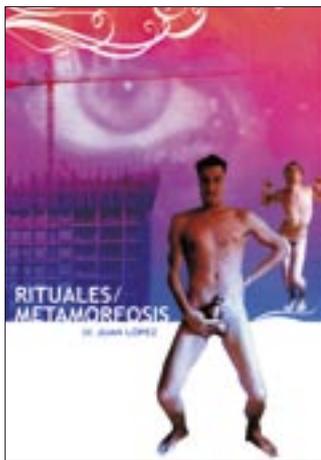
2



3



4



5



6



7



9



10

LA ELECCIÓN DE UN PROYECTO: EL CONCURSO PÚBLICO DE IDEAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DE CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN CÓRDOBA

NOTA DE REDACCIÓN

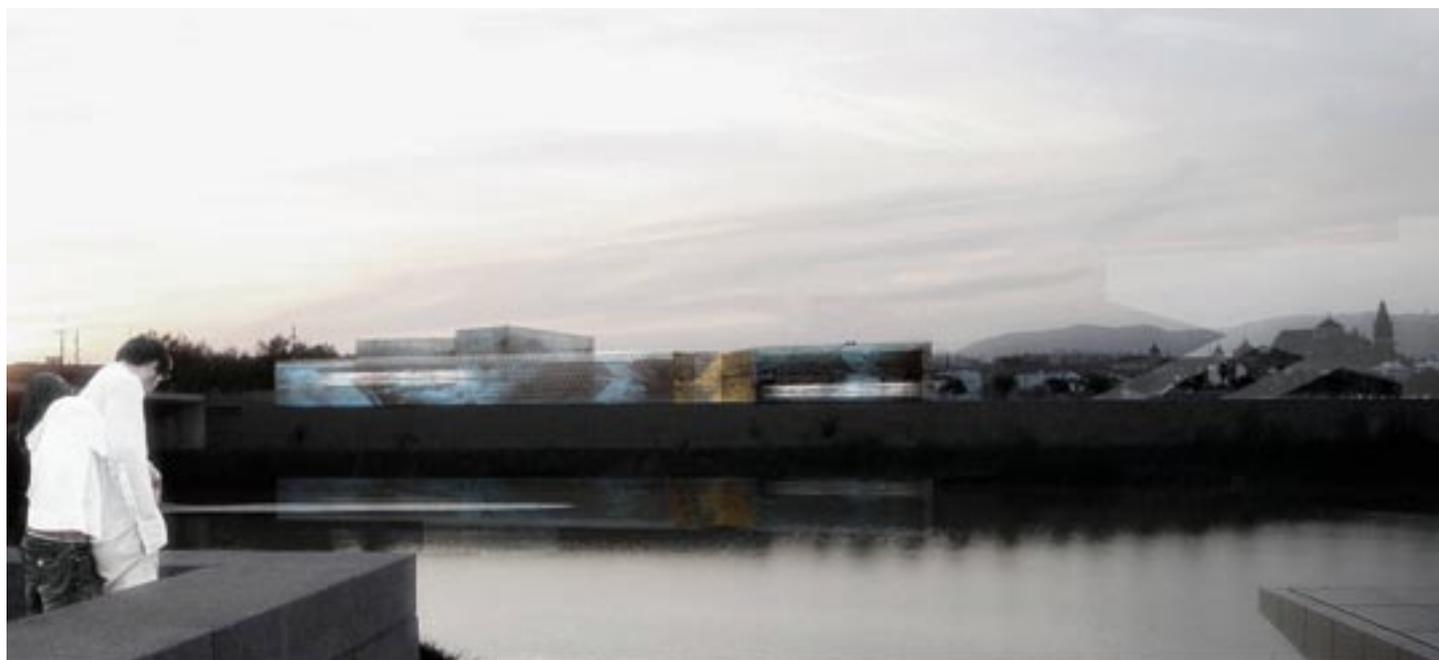
COMO YA INFORMÁBAMOS EN EL NÚMERO 5 de *mus-A*, el pasado 28 de marzo de 2005 la consejera de Cultura, Rosa Torres, presentó públicamente el nuevo espacio dedicado a la creación artística contemporánea, que ya está en pleno proceso de desarrollo en Córdoba. Tras el éxito de foro internacional de reflexión y debate *Un espacio para el nuevo arte*, objeto de aquella nota de redacción, un equipo de trabajo compuesto por técnicos de la Consejería de Cultura, con participación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, y que contó con la asesoría de profesionales y especialistas de la creación contemporánea, elaboró el *Planteamiento Conceptual* de la nueva institución.

CONVOCATORIA DEL CONCURSO DE IDEAS
Gracias a este documento, que sentaba las bases teóricas del nuevo espacio, se pudo abordar la redacción de las bases del concurso público. Para ello, previamente, se realizó un estudio sobre el procedimiento que mejor cumplía los objetivos del proyecto, es decir, lograr la mayor calidad, así como una absoluta adecuación a los requisitos conceptuales; intentando, en todo momento, la mayor apertura y transparencia posibles. Finalmente, el 5 de agosto de 2005 se publicó en BOJA la convocatoria del Concurso público de ideas para proyectar la construcción del Espacio de Creación Artística Contemporánea en Córdoba.

El concurso definía el nuevo espacio como:

"Esta nueva institución pública, nacida a iniciativa de la Junta de Andalucía, estará dedicada a las formas de expresión artística más innovadoras, a través de líneas de producción, investigación, comunicación y difusión, debiendo ser además un lugar de discusión y de encuentro para la comunidad, sin olvidar su vocación de convertirse en punto de prestigio que atraiga a expertos, investigadores y artistas para desarrollar sus proyectos".

El concurso de ideas constaba de dos fases: una primera, de solicitud de participación; y otra segunda, de presentación de anteproyectos de los candidatos invitados a





2



3

EL ESPACIO DE CREACIÓN SE INSERTARÁ EN UN TERRENO SITUADO EN LA MARGEN IZQUIERDA DEL GUADALQUIVIR, TENIENDO UNA EXCELENTE SITUACIÓN RESPECTO A LA CIUDAD, DADA LA ESCASA DISTANCIA DESDE LA MEZQUITA Y EL CASCO HISTÓRICO.

concurrir. El concurso se debía desarrollar con la intervención de una Comisión de Selección en la primera fase; y un Jurado, en la segunda.

PRIMERA FASE DEL CONCURSO

A la primera fase se presentaron 30 candidaturas. La Comisión de Selección, reunida el 28 de septiembre, estuvo integrada por D^a. Mercedes Mudarra Barrero [Delegada Provincial de la Consejería de Cultura en Córdoba]; D. Rafael Obrero Guisado (Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba); D. Víctor Pérez Escolano [Catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla]; D. Juan Serrano Muñoz (Arquitecto); D. José Rodríguez Rueda (Arquitecto de la Delegación Provincial de la Consejería de Obras Públicas y Transportes en Córdoba); D^a. M^a Soledad Gil de los Reyes (Conservadora de Museos, Dirección General de Museos); D. Ángel Muñoz Cadenas (Jefe de Servicio de Infraestructuras y Gestión de Instituciones); D. Román Fernández-Baca Casares (Director del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico); D^a. Elisa Torrente Escribano (Conservadora de Museos, Dirección General de Museos); D. Santiago Machuca Rodríguez (Asesor jurídico de la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales).

Dicha comisión seleccionó a los cinco equipos de arquitectos que debían participar

en la segunda fase del concurso: Zaha Hadid (4); Cruz y Ortiz (5); Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano (1); Coop Himmelblau (6); y Dominique Perrault (7). El plazo de presentación de anteproyectos concluía, en un principio, el 5 de diciembre, aunque posteriormente se amplió hasta el 16 de diciembre.

PROGRAMA DE NECESIDADES

Uno de los compromisos que se establecía con los equipos de arquitectos seleccionados era entregarles, una vez iniciada la segunda fase, un dossier con documentación informativa. En dicho dossier, además de las condiciones urbanísticas debían incluirse los objetivos y el programa de necesidades del nuevo edificio, así como el coste estimado de la construcción.

Para la redacción de este programa de necesidades se convocó una Comisión Técnica, que ha asesorado tanto en la elaboración de dicho documento como en la evolución actual del proyecto. Esta comisión está integrada por Daniel Andújar (Artista); Jesús Carrillo (Universidad Autónoma de Madrid); Santiago Eraso (Director de Arteleku); Julio Valentín (Responsable de redes de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa); así como por técnicos de la Dirección General de Museos y de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura en Córdoba.

En el documento de objetivos y programa de necesidades (2), el nuevo espacio quedó definido como:

“El espacio de creación artística contemporánea debe ser un espacio de discusión, intercambio, difusión, distribución y producción de nuevas iniciativas en el campo de la creación visual y las nuevas prácticas artísticas, en relación continua con la sociedad”.

“Se desarrollará un programa cuyas líneas básicas serán:

- Producción e investigación
- Comunicación y exhibición
- Documentación
- Formación
- Colección”.

El espacio de creación se insertará en un terreno situado en la margen izquierda del Guadalquivir, teniendo una excelente situación respecto a la ciudad, dada la escasa distancia desde la Mezquita y el casco histórico. El terreno limita con el Parque de Miraflores y con el edificio proyectado por el arquitecto Rem Koolhaas.

El coste estimado de la construcción propuesto fue de 18.000.000 de euros.

SEGUNDA FASE DEL CONCURSO

El 19 de diciembre de 2005 se reunió el Jurado que debía resolver la segunda fase del concurso, eligiendo al equipo vencedor



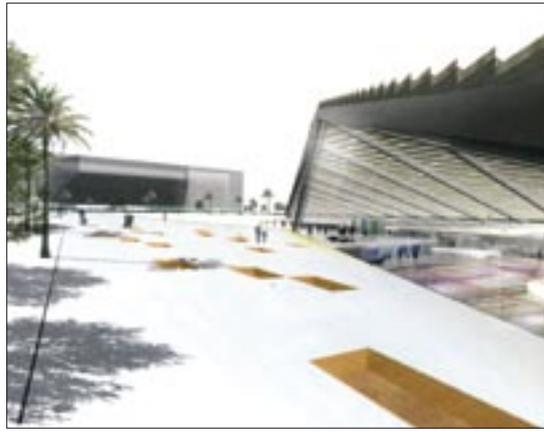
4



5



6

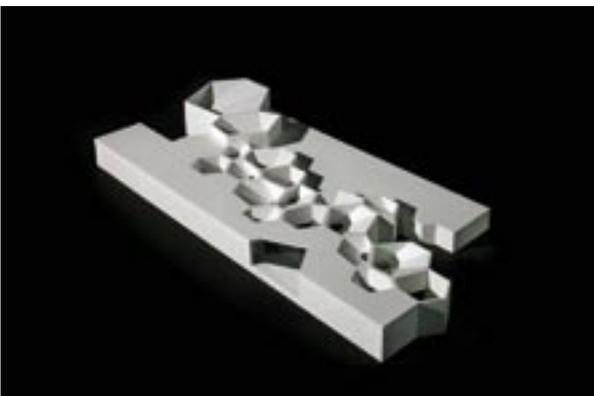


7

del mismo. El Jurado, presidido por D. Pablo Suárez Martín (Director General de Museos), estuvo integrado por D. Juan Medina Ruiz de Alarcón (Director de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Córdoba); D. Ángel Muñoz Cadenas (Coordinador de la Secretaría General Técnica de la Consejería de Cultura); D. Juan Antonio Ramírez (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid); D. Carlos Hernández-Pezzi (Presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España); D. Josep María Montaner i Martorell (Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona); D. Víctor Pérez Escolano (Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla); D. Peter

Weibel (Director del ZKM, Centro para el Arte y la Tecnología de los Medios, Karlsruhe [Alemania]); y el artista D. Antoni Muntadas (Premio Nacional de Artes Plásticas). El Jurado falló a favor del equipo de arquitectos integrado por Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, conferenciantes y profesores visitantes en diversas universidades e instituciones españolas e internacionales, y merecedores de numerosos premios. Entre sus proyectos destacan el Palacio de Congresos de la Expo 2008 de Zaragoza; la Sede Institucional del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra; la ampliación del Museo Nacional de Escultura de Valladolid; el Museo Canario; el Museo de Arte Contemporáneo en

Moritzburg, Halle [Alemania]; o la ampliación del Museo de San Telmo en San Sebastián. El Jurado destacó del proyecto, *Circular Breathing* (8) (9), la fluidez de los espacios para la producción, exhibición y comunicación, así como la vertebración entre el espacio interior y exterior. Asimismo, resaltó el equilibrio y permeabilidad del espacio libre con el entorno, los accesos del público a su través y la cadena compositiva de volúmenes concatenados. Ya han comenzado los trabajos destinados a realizar el proyecto básico y el proyecto de ejecución del nuevo edificio. Se estima que las obras empezarán en el año 2007 y que la construcción durará en torno a dos años.



8



9

INICIARTE. INICIATIVA DE APOYO A LA CREACION Y LA DIFUSION DEL ARTE CONTEMPORANEO

NOTA DE REDACCIÓN



Portada de IniciarTE.
Iniciativa de Apoyo a la Creación y la Difusión del Arte Contemporáneo.



La Consejera de Cultura y el Director General de Museos acompañados por algunos de los artistas que asistieron a la recepción.

EL PASADO 10 DE ENERO DE 2006, EN el marco de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO 2006, la consejera de Cultura, Rosa Torres, presentó IniciarTE, Iniciativa de Apoyo a la Creación y la Difusión del Arte Contemporáneo.

Esta Iniciativa, cuyo objetivo es *hacer de Andalucía un territorio propicio para la creación y lograr que la ciudadanía sienta como propio el arte de su momento*, se articula a través de 4 estrategias y 28 líneas de acción, y está dirigida a todas aquellas personas implicadas en la creación artística: artistas, gestores, profesionales de las industrias culturales, galeristas, editores, productores, comisarios de exposiciones,

críticos, investigadores y creadores del discurso intelectual.

Desde hace años, la Consejería de Cultura viene apostando por el arte contemporáneo, a través de diferentes proyectos, ayudas, líneas de promoción y premios. Sin embargo, la importante creación artística en Andalucía no se corresponde todavía con la gran potencialidad que posee, en función de sus recursos, territorio y población, detectándose carencias importantes en todos los sectores implicados en el arte contemporáneo. Asimismo el interés de la ciudadanía por la creación contemporánea es creciente, provocando una demanda en alza que, en ocasiones, resulta difícil satisfacer.

Por todo ello, la Consejería de Cultura ha creído que ha llegado el momento de responder a esta demanda social, avalada por una trayectoria cultural consolidada y por una dotación presupuestaria y de equipamientos considerable, a través de la presente Iniciativa de Apoyo a la Creación y la Difusión del Arte Contemporáneo.

INICIARTE

El documento se abre con una introducción en la que se desarrollan las premisas y se afirman los objetivos fundamentales de la Iniciativa, que no son otros que facilitar la creación y la innovación artísticas, fomentar el desarrollo de las industrias culturales,

ESTA INICIATIVA, CUYO OBJETIVO ES HACER DE ANDALUCÍA UN TERRITORIO PROPICIO PARA LA CREACIÓN Y LOGRAR QUE LA CIUDADANÍA SIENTA COMO PROPIO EL ARTE DE SU MOMENTO, SE ARTICULA A TRAVÉS DE 4 ESTRATEGIAS Y 28 LÍNEAS DE ACCIÓN.

A TRAVÉS DE LA INICIATIVA DE APOYO A LA CREACIÓN Y LA DIFUSIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO SE CREA LA OFICINA DE CREACIÓN ARTÍSTICA, QUE SERÁ LA RESPONSABLE DE LLEVARLA A CABO Y DE VELAR POR SU CUMPLIMIENTO, EN COOPERACIÓN CON EL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO.

facilitar el trabajo de investigadores y profesionales de la creación y, por supuesto, crear vínculos entre el arte y la sociedad. A continuación se analiza someramente la situación de la creación artística en Andalucía, observando todos los sectores implicados en ella, a través de tres líneas: producción artística; impacto en la ciudadanía; y mercado del arte. Los dos siguientes capítulos están dedicados a desglosar las estrategias y las líneas de acción correspondientes. Las primeras determinan y engloban las segundas, que a su vez están encaminadas a optimizar los resultados, en función de los objetivos que se desean alcanzar.

Las estrategias de Iniciararte son:

1. ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN Y FORMACIÓN

OBJETIVO: Facilitar la satisfacción de las necesidades de formación e investigación de los diferentes sujetos implicados en la creación artística.

2. ESTRATEGIA DE PRODUCCIÓN

OBJETIVO: Facilitar recursos para que los sujetos implicados en la creación artística puedan desarrollar en libertad sus actividades.

3. ESTRATEGIA DE DIFUSIÓN

OBJETIVO: Facilitar la difusión de las propuestas de todos los sujetos implicados en la creación artística, así como el acceso de la ciudadanía al conocimiento de la existencia de estos proyectos y la difusión de la creación.

4. ESTRATEGIA DE APOYO A EVENTOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

OBJETIVO: Facilitar apoyo a eventos de creación artística que se están desarrollando en Andalucía.

En función de estas estrategias se presentan 28 líneas de acción, que aspiran a apoyar las actividades, la libertad creativa y la evolución profesional de todos los sujetos implicados en la creación artística.

Los últimos capítulos abordan el establecimiento de la Oficina de Creación Artística, el desarrollo de una red de espacios para la creación y la difusión, y el resumen de actuaciones junto con las previsiones presupuestarias.

La red mencionada contará con cuatro nuevos espacios para la creación y la difusión, que darán lugar a la renovación de dos instituciones ya existentes, el Centro Andaluz de la Fotografía-Liceo de Almería y el Pabellón del siglo XV en Sevilla, así como a la creación de dos nuevas instituciones de vanguardia, el Espacio de Creación Artística Contemporánea en Córdoba y la Residencia de Creadores en Málaga.

La previsión presupuestaria para las tres primeras líneas de acción —Investigación y formación; Producción; Difusión— es de 1.436.719 euros. Esta cantidad añadida a la cuarta línea de acción, Apoyo a eventos de creación artística, suma una dotación total de 2.356.719 euros. Por último, los 3.782.590 euros previstos para los Nuevos espacios para la creación y la difusión, unidos a las cantidades anteriores, nos revelan la previsión presupuestaria total de Iniciararte: 6.139.309 de euros.

OFICINA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

A través de la Iniciativa de Apoyo a la Creación y la Difusión del Arte Contemporáneo se crea la Oficina de Creación Artística, que será la responsable de llevarla a cabo y de velar por su cumplimiento, en cooperación con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

ES MISIÓN DE LA OFICINA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

1. Realizar un estudio de campo sobre la situación de la creación y el panorama artístico andaluz, incluyendo a todos los sujetos implicados, así como a *consumidores* actuales y potenciales de arte contemporáneo.
2. Articular las diferentes líneas de acción, aplicando modernos criterios de gestión y materializando las diferentes convocatorias.
3. Servir de lugar de recepción, valoración y producción de proyectos que sean susceptibles de recibir ayudas.
4. Evaluar la Iniciativa y publicar sus resultados, así como plantear posibles mejoras y propuestas, tanto en las líneas de acción como en el futuro Plan Integral de Arte Contemporáneo.

OFICINA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Levies 17, 2ª planta
41004 Sevilla
iniciararte.ccul@juntadeandalucia.es
Tel.: 955 03 67 46
Fax: 955 03 66 14

ENCUENTRO

Tras la presentación de Iniciararte, la Consejera de Cultura ofreció un cóctel a los asistentes a la rueda de prensa, así como a numerosos invitados, profesionales, gestores, artistas, medios de comunicación, presentes en ARCO. Esta recepción sirvió de punto de encuentro de muchos de los implicados en la creación artística en Andalucía, y se convirtió en el punto de partida, el primer paso en el desarrollo real de este ambicioso proyecto.

PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA ABRIL-MAYO-JUNIO 2006

DURANTE EL MES DE MAYO, CON MOTIVO DE LA CONMEMORACIÓN DEL DÍA INTERNACIONAL DEL MUSEO, el día 18 y bajo el lema "El museo y los jóvenes", y del ciclo "La noche de los museos", se desarrollará un programa específico de actividades en los museos andaluces.

Más información en www.juntadeandalucia.es/cultura www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

MUSEO DE ALMERÍA

- Actividades en el marco del II Encuentro de Mujeres y Arqueología: *"Materialismo Histórico y Arqueología, nuevas aportaciones"*. • 4 y 5 de mayo.
- Día Internacional del Museo. Presentación de parte de los fondos no expuestos en la exposición permanente. • 18 de mayo.
- Exposición *"Atapuerca y la evolución humana"*. Dirigida por Juan Luis Arsuaga. • Del 19 de mayo al 31 de julio.

MUSEO DE CÁDIZ

- Talleres didácticos con grupos escolares. • Del 28 de febrero al 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. Exposición *"El vaso campaniforme en la provincia de Cádiz"*. • 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. *Música en el Museo*. • 18 de mayo.
- Exposición *"Pintura costumbrista del Museo de Cádiz"*. • De mayo a junio.

MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

- Ciclo *"Martes en el Museo"*. Visitas escolares y didácticas concertadas por el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes y centradas en un tema concreto que se explica durante el recorrido.
- Ciclo *"Museo fuera del museo"*. Se pone a disposición de los centros de educación material de interpretación del museo con el que pueden trabajar en las aulas como preparación de la visita al museo.
- Visitas guiadas por el grupo de guías voluntarios.
- Visitas temáticas guiadas. Diez recorridos especializados por los fondos del museo alternativos a la visita general: el agua, la alimentación, las creencias populares, la joyería cordobesa, el comercio, etc.
- Presentación de *"La pieza del mes"*. • Último domingo del mes.
- Fin del plazo de recepción de originales para el II Concurso de Relato Breve. • 23 de abril.
- *La Noche de los Museos. La Memoria de los vivos*. Actividad que interrelaciona diferentes materias artísticas con patrimonio histórico, buscando el diálogo entre el lenguaje contemporáneo y la Arqueología. Nuevos creadores expondrán su especial visión del museo. • Noche del sábado 13 de mayo.
- Jornadas *Museo y Educación*. • Primera quincena del mes de mayo.
- Día Internacional del Museo. Fallo del III Concurso de Relato Breve. • 18 de mayo.
- Visitas nocturnas guiadas • [2 sábados del mes de junio].

MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

- Exposición: *"Dibujos y estampas I. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba"*. • De abril a septiembre.
- Ciclo *"La obra del mes"*. De diciembre de 2005 a junio de 2006: *Triunfo de San Rafael junto al río Guadalquivir* de Miguel Verdiguier/Bartolomé Vázquez (siglo XVIII). PRESENTA: Francisco Moyano Cosano, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba. • Domingo, 19 de abril. 13 horas.
- *Crucificado con Santos Juanes*, de Baltasar del Águila (siglo XVI). PRESENTA: Beatriz Díaz Contreras, Historiadora del Arte. • Domingo, 14 de mayo. 13 horas.
- *Último espacio verde. Paisajes para los últimos pájaros*, de Antonio Bujalance Gómez (siglo XX). PRESENTA: Antonio Bujalance Gómez, pintor. • Domingo, 18 de junio. 13 horas.
- Jornadas "Museo y Educación". • Primera quincena del mes.
- Actividades didácticas: *"Pincelito va al Museo"*, *"Tolo y Puri en el Museo"* y *"¿Qué bien te conservas!"*. • Durante el curso escolar. De octubre de 2005 a junio de 2006.
- Talleres didácticos: *"Sabadeo en el Museo"*, *"De casta le viene al galgo"*, *"Con la fragancia de un jardín"* y *"El museo está de moda"*. • Del 15 de febrero al 15 de mayo.
- *La Noche de los Museos*. Concierto de música gregoriana por el grupo *Capella cordubensis*, en el patio del museo. • 20 de mayo.

MUSEO CASA DE LOS TIROS

- Marionetas y Títeres. • Del 8 al 13 de mayo.
- Proyecto "Jóvenes realizadores". • Del 15 al 20 de mayo.
- Día Internacional del Museo. *Viva la Primavera*. • Del 18 al 20 de mayo.
- *"La Música y la Juventud"*. • 19 de mayo.
- *"La Noche de los Museos"*. • 20 de mayo.
- *"La Música y el Color"*. • Del 22 al 27 de mayo.
- Comedia del Arte. *"La perversión"*, el escultor Ángel Sedano proyecta una lectura de la obra *"La Familia de Carlos IV"* pintada por Goya. Se acompañará por una *performance* los fines de semana. • 13-14, 20-21 y 27-28 de mayo.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE GRANADA

- Concurso de paneles museográficos: "Tú eres parte de la Historia de la Humanidad: conoce tu entorno arqueológico". • Entrega de premios: 18 de mayo.

MUSEO DE HUELVA

- Taller didáctico de las colecciones de Bellas Artes. • De mayo a septiembre.
- Día Internacional del Museo. Taller didáctico *"La Minería en Época Romana"*. • 18 de mayo.

MUSEO DE JAÉN

- “*Picasso. Desnudos*”. Exposición sobre Picasso grabador. 84 grabados.
 - Del 18 de abril al 28 de mayo.
- Ciclo “*El cine y el Museo*”.
- Día Internacional del Museo. **Actividades didácticas y un audiovisual.** • 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. **Graffiti en el Museo.** Concurso de graffiti en el exterior del museo.
 - 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. **Música en el museo.**
 - 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. **El museo en tu móvil.** Concurso de fotografía por teléfono móvil.
 - 18 de mayo.
- “*Leyendas de Jaén a la luz de la Luna*”. En la terraza del museo. • 23 de junio.
- Exposición “*Grabado de pintura italo-española*”. • Del 7 de junio al 2 de julio.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ÚBEDA

- Exposición de fotografía “*Úbeda ayer y hoy*”. Un recorrido por la evolución histórica de una ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad. • Del 1 al 20 de abril.
- Concurso escolar de relatos inspirados en el museo.
- Visitas para escolares “*Noche en el Museo*”. Durante todo el curso escolar se guía a los alumnos de últimos cursos de primaria y primer ciclo de secundaria a conocer el museo de una forma diferente, participativa, mediante un relato que actúa como hilo conductor y actividades antes y después de la visita.
 - Durante el curso escolar.
- Talleres “*Vive el Renacimiento*”.
 - Durante el curso escolar.
- Festival Internacional de **Música.** • Conciertos de abril a mayo.

- Día Internacional del Museo. **Exposición de trabajos de jóvenes artistas en colaboración con la Escuela de Artes y Oficios.** • 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. **Visita a Úbeda la Vieja.** De la mano de un arqueólogo especialista, se dará a conocer al público escolar los yacimientos originales de donde proceden las piezas del museo. • 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. **El museo en tu móvil.** • 18 de mayo.
- Espectáculo audiovisual “*Una noche en el Museo*”. • Mes de junio.

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DEL ALTO GUADALQUIVIR DE CAZORLA

- Día Internacional del Museo. “*Dibuja el Museo*”. Actividad de pintura rápida en el museo. Un artista enseñará a los asistentes las técnicas básicas de su pintura.
 - En torno al 18 de mayo.
- Día Internacional del Museo. **El museo en tu móvil.** • 18 de mayo.
- “*Una noche en el Museo*”. Espectáculo audiovisual de la Tía Tragantía. Se realiza en la noche de San Juan, siguiendo la tradición cazorleña de subir al Castillo de la Yedra.
 - Noche del 23 de junio.

MUSEO ARQUEOLÓGICO LINARES

- Día Internacional del Museo “*Exvotos ibéricos*” Taller de pintura. • Del 16 al 19 de mayo.
- Día Internacional del Museo. **El museo en tu móvil.** • 18 de mayo.
- Taller **cerámica prehistórica.**
 - Del 20 de abril al 30 de mayo.
- **Rituales romanos en la noche de San Juan.** • 23 de junio.

MUSEO DE MÁLAGA

- Exposición “*Museo de Málaga. Artes Plásticas del Siglo XX*”. En la sala de exposiciones del Palacio Episcopal. • Del 23 de marzo al 23 de abril.
- **Francisco Ayala.** Exposición del Centro de las Letras. Sala Columnas Aduana. • Del 17 de abril al 4 de junio.
- Exposición de **José Abad.** En la sala de exposiciones del Palacio Episcopal. • Del 5 de mayo al 11 de junio.
- Exposición sobre el **Colectivo Palmo.** En el Palacio de la Aduana. • Del 15 de junio al 15 de julio.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

- Exposición “*Munigüa. 50 años de investigación*”. Integrado en los actos que organiza el Instituto Arqueológico Alemán.
 - Del 20 de mayo al 20 de julio.
- **Noches de verano en el Museo.** Teatralización de un personaje histórico “*Memorias de Adriano*”.
 - De mayo a agosto. Inauguración el 14 de mayo.

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

- Exposición “*Las calles andaluzas (1920-1930. Colección Loty)*”. • De marzo a abril.
- **Bandas de música del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.** • Domingos de abril, mayo y septiembre.
- Taller de maquetas de tecnología antigua.
 - Todos los meses.
- Taller **desordenado.**
 - Todos los meses.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

- Exposición “*Guillermo Solana-Vázquez Díaz*”. Diálogo entre la obra de dos de los artistas figurativos de la primera mitad del siglo XX español. La exposición se compone de 6 obras de cada artista acompañados de aguafuertes y litografías, en el caso de Solana, y de dibujos, en el caso de Vázquez Díaz. Obras propiedad de la Fundación Mapfre Vida. • De marzo a abril. Inauguración: 28 de marzo.
- Exposición “*Obras maestras del Museo di Capodimonte*”.
 - Del 10 de junio al 10 de septiembre.

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

- “*AFAL 1956/63. El grupo fotográfico*”. • Del 2 de marzo a junio.
- “*Manolo Quejido. Pintura en acción*”. • Del 16 de marzo a junio.
- “*Allen Ruppersberg. One of Many-Variants and Origins*”.
 - De junio a agosto.
- “*La Colección*”.
 - De junio a septiembre.
- “*Taller didáctico. Modos de Editar*”. • Del 19 enero al 16 junio.

MUSEOS GESTIONADOS POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS

MUSEO DE ALMERÍA
Carretera de Ronda, 91.
04005 – Almería
Tel: 950 26 44 92
Fax: 950 24 57 92
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE CÁDIZ
Plaza de Mina, s/n.
11004 – Cádiz
Tels: 956 21 22 81–956 21 43 00
Fax: 956 22 62 15
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA**
Plaza Jerónimo Páez, 7.
14003 – Córdoba
Tels: 957 47 40 11–957 47 10 76
Fax: 957 48 19 87
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE CÓRDOBA**
Plaza del Potro, 1.
14002 – Córdoba
Tels: 957 47 33 45–957 47 13 14
Fax: 957 47 09 52
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE GRANADA**
Carrera del Darro, 41.
18010 – Granada
Tels: 958 22 56 03–958 22 56 40
Fax: 958 22 80 14
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE GRANADA**
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tels: 958 22 48 43–958 22 14 49
Fax: 958 22 14 49
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavaneras, 19.
18009 – Granada
Tel: 958 22 10 72
Fax: 958 22 06 29
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocasadelostiros.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE HUELVA
Alameda Sundheim, 13.
21003 – Huelva
Tel: 959 25 93 00
Fax: 959 28 55 47
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE JAÉN
Paseo de la Estación, 27.
23008 – Jaén
Tels: 953 27 45 07–953 25 06 00
Fax: 953 25 03 20
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museojaen.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DEL ALTO GUADALQUIVIR**
Castillo de la Yedra.
23470 – Cazorra (Jaén)
Tel. y fax: 953 71 00 39
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE LINARES–MONOGRÁFICO
DE CÁSTULO**
General Echagüe, 2.
23700 – Linares (Jaén)
Tel. y fax: 953 69 24 63
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE ÚBEDA**
Casa Mudéjar
Cervantes, 6.
23400 – Úbeda (Jaén)
Tel. y fax: 953 75 37 02
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museo
Correo: museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE MÁLAGA
Palacio de la Aduana,
Alcazabilla s/n.
29015 – Málaga
Tel: 952 21 83 82
Fax: 952 21 83 82
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE SEVILLA**
Plaza de América, s/n.
41013 – Sevilla
Tel: 954 23 24 01
Fax: 954 62 95 42
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DE SEVILLA**
Plaza de América, 3.
41013 – Sevilla
Tel: 954 23 25 76
Fax: 954 23 21 54
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoartesy costumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE SEVILLA**
Plaza del Museo, 9.
41001 – Sevilla
Tels: 954 22 07 90–954 22 18 29
Fax: 954 22 43 24
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartessevilla.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE LA ALHAMBRA
Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife.
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tel: 958 02 79 00
Fax: 958 22 63 63
Web: www.alhambra-patronato.es

**CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**
Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas
Avenida Américo Vespucio, 2.
Isla de la Cartuja.
41071 – Sevilla
Tel: 955 03 70 70
Fax: 955 03 70 52
Web: www.caac.es

CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y MONUMENTALES GESTIONADOS POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

**CONJUNTO MONUMENTAL
DE LA ALCAZABA DE ALMERÍA**
Almanzor, s/n.
04002 – Almería
Tel: 950 27 16 17
Fax: 950 27 14 11
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
BAELO CLAUDIA**
Bolonía, s/n.
11380 – Tarifa (Cádiz)
Tels: 956 68 85 30–956 68 85 40
Fax: 956 68 85 60
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
MADINAT AL-ZAHRA**
Carretera de Palma del Río, km. 8.
14071 – Córdoba
Tels: 957 32 91 30–957 32 91 18
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: madinatazahra.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE CARMONA**
Avenida de Jorge Bonsor, 9.
41410 – Carmona (Sevilla)
Tel: 954 14 08 11
Fax: 954 19 14 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: carmona.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE ITÁLICA**
Avda. de Extremadura, 2.
41970 – Santiponce (Sevilla)
Tel: 955 99 65 83
Fax: 955 99 73 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: italica.ccul@juntadeandalucia.es

**PATRONATO DE LA ALHAMBRA
Y GENERALIFE**
Calle Real de la Alhambra, s/n.
18009 – Granada
Tel: 958 02 79 00
Web: www.alhambra-patronato.es

