

REVISTA DE  
LOS MUSEOS  
DE ANDALUCÍA  
AÑO IV Nº 7  
DICIEMBRE 2006 PVP: 6 €

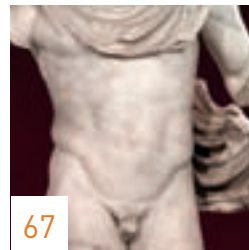
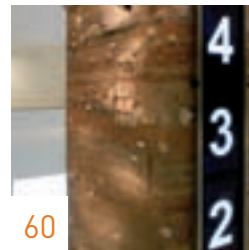
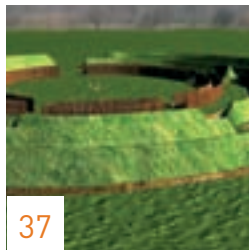
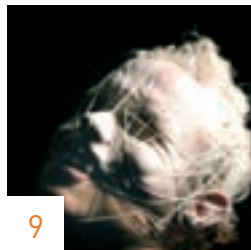
**mus-A**

LA ARQUEOLOGÍA  
Y LOS MUSEOS



mus-A 7 LA ARQUEOLOGÍA  
Y LOS MUSEOS





# mus-A 7

EDITORIAL 5

MEDITANDO EL MUSEO  
EL PABELLÓN JAPONÉS 7  
ANA ROSSETTI

ENTREVISTA  
MASBEDO: "EL VIDEOARTE  
ES EL LENGUAJE PERFECTO  
PARA HABLAR DEL HOMBRE  
CONTEMPORÁNEO" 9  
JUAN PABLO RAMOS FERNÁNDEZ

## DOSSIER: LA ARQUEOLOGÍA Y LOS MUSEOS

### OPINIÓN

UN OLOR A VICTORIA  
EL DRAMA DE LOS MUSEOS Y DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO DE IRAQ (1991-2006) 12  
JOAQUÍN MARÍA CÓRDOBA

### REFLEXIONES

COMUNICACIÓN EN LAS EXPOSICIONES ARQUEOLÓGICAS:  
SU ESPECIFICIDAD Y RESULTADOS 18  
ÁNGELA GARCÍA BLANCO

CÓMO EXPONER ESCULTURAS EN UN MUSEO EVITANDO LAS ORTOPEDIAS 24  
BENOIT DE TAPOL

VALORACIÓN Y TASACIÓN DE COLECCIONES ARQUEOLÓGICAS,  
SU ESPECIFICIDAD Y PROBLEMÁTICA 28  
RUBÍ SANZ GAMO

¿MUSEO O ARCHIVO?  
¿CÓMO DENOMINAR Y ORGANIZAR LOS LUGARES EN DONDE SE DEPOSITAN  
LOS BIENES MUEBLES PROCEDENTES DE LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS? 37  
MARGARITA ORFILA PONS

### TIPOLOGÍAS

MUSEOS ARQUEOLÓGICOS MUNICIPALES EN ANDALUCÍA:  
PROBLEMÁTICA Y PARTICULARIDADES 43  
IGNACIO MUÑIZ JAÉN

EL MUSEO MUNICIPAL DE BAZA Y LA ARQUEOLOGÍA EN BASTI 51  
ANDRÉS M<sup>a</sup>. ADROHER AUROUX Y LORENZO SÁNCHEZ QUIRANTE

EL MUSEO DE ALMERÍA, LA TECNOLOGÍA AL SERVICIO DE LA ARQUEOLOGÍA 60  
MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ LÓPEZ, FERNANDO PANEA BONAFÉ, LUIS PANEA BONAFÉ  
Y ANA DOLORES NAVARRO ORTEGA

UN LARGO CAMINO RICO EN EXPERIENCIAS  
LA GESTACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA: UN VALOR POR ACTUALIZAR 67  
CONCHA SAN MARTÍN MONTILLA

EL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA MARÍTIMA DE CARTAGENA  
Y LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL SUBACUÁTICO 74  
RAFAEL AZUAR, ELISA DE CABO, M<sup>a</sup> ÁNGELES PÉREZ Y ROCÍO CASTILLO

THE ROMAN BATHS MUSEUM: UN MUSEO DE SITIO RODEADO DE EDIFICIOS HISTÓRICOS 82  
SUSAN A. FOX

EL MUSEO DE LOS FOROS IMPERIALES EN LOS MERCADOS DE TRAJANO EN ROMA:  
RESTAURACIÓN Y ACONDICIONAMIENTO 86  
LUCREZIA HÚNGARO

EL MUSÉE DE PRÉHISTOIRE DES GORGES DU VERDON:  
UN MODELO EXCEPCIONAL DE MUSEOLOGÍA PREHISTÓRICA 93  
JEAN GAGNEPAIN



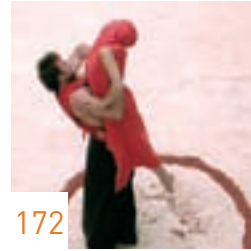
128



138



158



172



## MUSEOLÓGICA. MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

ARTE PREHISPÁNICO EN ANDALUCÍA:  
EL MUSEO PRECOLOMBINO DE BENALMÁDENA 100  
FERNANDO MARTÍN MARTÍN

## MUSEOLÓGICA. COLECCIONISMO

LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA  
"CASA DE LEBRIJA" EN SEVILLA: LA CONDESA  
REGLA MANJÓN (1851-1938) E ITALICA EN  
LOS INICIOS DEL SIGLO XX 106  
JOSÉ BELTRÁN FORTES

ADQUISICIÓN DE UNA OBRA DE PONCE  
DE LEÓN PARA EL MUSEO DE MÁLAGA 111  
AMOR ÁLVAREZ RUBIERA

## MUSEOLÓGICA. TENDENCIAS

UN NUEVO HORIZONTE PARA NUESTRAS INSTITUCIONES:  
EL ANTEPROYECTO DE LEY DE MUSEOS Y COLECCIONES  
MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA 113  
MIGUEL ÁNGEL NAVARRO OLIVA

*DOMUS* Y SU APLICACIÓN EN LOS FONDOS  
ARQUEOLÓGICOS DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA 118  
ANA ROMO SALAS

## INTERVENCIONES

LOS PAÑOS CERÁMICOS DEL RETABLO DE SAN  
JUAN EVANGELISTA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO  
DE MADRE DE DIOS DE SEVILLA: AUTORÍA,  
PATOLOGÍA Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN 124  
JUAN JOSÉ LUPIÓN ÁLVAREZ, MARÍA ARJONILLA ÁLVAREZ,  
PEDRO SÁNCHEZ SOTO Y ANTONIO RUIZ CONDE

EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA  
Y ANTONIO DEL CASTILLO (1985-2005) 128  
JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO

## PERSONAJES

LEOPOLDO TORRES BALBÁS 133  
ALFONSO MUÑOZ COSME

## SINGULARES

ELCHE Y SU DAMA 138  
RAFAEL RAMOS FERNÁNDEZ

BASA DE ESTATUA DE M. JULIO  
HERMESIANO EN LA GIRALDA 141  
GENARO CHIC GARCÍA

## PROYECTOS Y EXPOSICIONES

PICASSO  
EL DESNUDO DIBUJADO [SOBRE COBRE Y PIEDRA] 145  
JUAN CARRETE PARRONDO

EXPOSICIÓN TEMPORAL  
"NEANDERTALES EN LINARES" 148  
CONCEPCIÓN CHOCLÁN SABINA

MUNIGUA. LA COLINA SAGRADA. EXPOSICIÓN  
EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA 152  
EMILIA MORALES CAÑADAS

LAS CALLES DE SEVILLA. EXPOSICIÓN  
DE FOTOGRAFÍA DE LOS AÑOS 20 Y 30 158  
MARÍA VENEGAS ORTIZ

## ACTIVIDADES Y NOTICIAS

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA.  
TEATRO: MEMORIAS DE ADRIANO 164  
NOTA DE REDACCIÓN

EL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA  
DE CÓRDOBA VA ADQUIRIENDO FORMA 166  
NOTA DE REDACCIÓN

MUSEOS LOCALES.  
NATURALEZA Y PERSPECTIVAS 168  
MANUEL RAMOS LIZANA Y VÍCTOR J. MEDINA FLÓREZ

MESA REDONDA "LOS JÓVENES Y EL MUSEO" 170  
PATRICIA MONZO LOSADA Y YOLANDA TORRUBIA FERNÁNDEZ

CADA VEZ MÁS CERCA DE TI.  
ACTIVIDADES EN LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA 172  
GUIOMAR ROMERO GARCÍA DE PAREDES

VISITA DEL SECRETARIO GENERAL DE LA ORGANIZACIÓN  
DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), KOFI ANNAN,  
AL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA 174  
NOTA DE REDACCIÓN

## RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

GUÍA DE LOS MUSEOS DE LA PROVINCIA  
DE SEVILLA Y ALGUNAS VISITAS DE INTERÉS 175  
ARSENIO MORENO MENDOZA

DOS MUSEOLOGÍAS. LAS TRADICIONES ANGLOSAJONA  
Y MEDITERRÁNEA: DIFERENCIAS Y CONTACTOS 176  
M<sup>a</sup> ÁNGELES LAYUNO ROSAS

PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS  
MUSEOS DE ANDALUCÍA. ENERO-FEBRERO 2007 178

DIRECTORIO 179



**mus-A**  
REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA  
PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL (CON EXCEPCIONES)  
Nº 7  
DICIEMBRE 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

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

FOTO PORTADA  
Apolo citaredo. Museo Arqueológico de Sevilla

TRADUCCIONES  
Lambe & Nieto, S.C.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Manigua

IMPRESIÓN  
Tecnographic

DISTRIBUCIÓN  
Aturem-CEDEPA s.l.

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

Para envío de colaboraciones o información,  
remita su nombre y apellidos, dirección, código postal  
y ciudad a:

Revista **mus-A**  
Dirección General de Museos  
Consejería de Cultura  
Levís 17, 41004 Sevilla  
[musa.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:musa.ccul@juntadeandalucia.es)  
[www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://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.

# DE NUEVO EN LA CALLE

Ya tiene el lector en sus manos el fruto del esfuerzo y la ilusión de estos últimos meses. En esta ocasión apostamos por consolidar algunos de los cambios que emprendimos a principios de año. En primer lugar, mantenemos el nuevo diseño, que ha tenido un gran eco, ajustando unos mínimos detalles que hemos creído necesario matizar. En segundo lugar, hemos comprobado cómo la división del dossier en subsecciones facilita la lectura y la organización de los contenidos; nuevamente, la aplicamos a este número.

El tipo de museo más frecuente en Andalucía es el arqueológico. La cantidad y calidad de las piezas arqueológicas halladas en Andalucía a lo largo del tiempo, así como la importante cuantía de fondos que se siguen hoy obteniendo, fruto de las numerosas e importantes campañas e investigaciones que se realizan continuamente en nuestra comunidad, contribuyen a explicar la situación. Este escenario no es único de Andalucía, de hecho los fondos arqueológicos forman parte de los contenidos patrimoniales más significativos de las colecciones museísticas de muchos países.

La revista *mus-A* ha decidido afrontar este argumento, la arqueología y los museos, intentando aportar nuevas perspectivas, desde diferentes enfoques, al análisis del tema. El dossier se articula en torno a tres subsecciones: *opinión, reflexiones y tipologías*. La primera de ellas se abre con la contundente denuncia de un doloroso episodio, el saqueo patrimonial de Iraq. En las siguientes, el lector encontrará desde nuevas formas de exponer piezas arqueológicas o de comunicar exposiciones hasta una espléndida serie de análisis sobre tipologías de museos arqueológicos.

En las demás secciones hemos querido primar la sugestión y la variedad. Ana Rossetti, nuestra colaboradora literaria de este número, nos regala una delicada y personal vivencia del Pabellón Japonés del LACMA. MASBEDO, que realizaron el pasado verano, en el marco de Iniciarte, un curso-taller en Málaga, hablan en la entrevista sobre la recreación y el hombre contemporáneo. Además, arte precolombino en Benalmádena; Antonio del Castillo en Córdoba; Leopoldo Torres Balbás; la Dama en Elche y una basa romana en la Giralda; *Memorias de Adriano* y la colina sagrada de Munígua, ambos en el Museo Arqueológico de Sevilla; reflexiones de los ponentes del seminario *Museos locales. Naturaleza y perspectivas*, que continuarán en los próximos números; actividades, noticias, visitas, reseñas bibliográficas; todo lo que hemos podido condensar en las más de 100 páginas de que disponemos y que en cada número parecen más cortas.

Por último, no podíamos dejar pasar la ocasión de dedicar una atención especial a un hecho de singular importancia que se está produciendo en nuestra comunidad, gracias a la unión de la voluntad y decisión de unos y el inmenso esfuerzo de otros, como es el anteproyecto de *Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía*, que busca renovar y adaptar a nuestra realidad actual una norma que fue pionera, pero que ha superado ya los 20 años.

Una vez más, no deseamos finalizar sin antes agradecer la generosidad, profesionalidad y dedicación de todos nuestros colaboradores, que son, junto con nuestros lectores, la mayor riqueza de *mus-A*.

Fig. 1.  
M.73.37.305 (nº de inventario)  
*Woman of the Island*, 1922  
Ito Shinsui  
Xilografía  
Los Angeles County Museum of Art,  
Donación del Sr. y Sra. Felix Juda.  
Photograph © 2006 Museum Associates/LACMA.





# EL PABELLÓN JAPONÉS

ANA ROSSETTI Escritora

“A la vista de un bello cuadro requiérese un esfuerzo perceptivo para la apreciación de sus líneas, de su relieve, de la gama de matices conseguida con los colores en la paleta, y que es como la adivinación de lo que pasa en la retina y a ese esfuerzo perceptivo le acompaña un estado difusivo de naturaleza emocional, al que se llama sentido estético; mas si el cuadro despierta en el espectador afecciones personales, su emoción nada tiene de estética en el sentido estricto de la palabra. Así comprobaremos que no son los que más palidecen o lloriquean los que mejor aprecian su mérito, sino los que más atienden y se fijan”. R. Turró

ESTOY COMPLETAMENTE DE ACUERDO: una cosa es la emoción artística y otra, la efusión sentimental; además son incompatibles. Por ejemplo, me costó mucho valorar a Mondrian como Mondrian porque se me interponía la caja de calcetines Punto Blanco. Por suerte, tenían connotaciones amables.

Dicho esto, paso al tema de este escrito: el museo, un espacio que tanto ha tenido que ver con mi vida. El museo no sólo ha sido un lugar a donde ir, sino un lugar en donde estar. Con lo primero, me refiero a cuando se va en agradable compañía para compartir e intercambiar disfrute y enseñanza; con lo segundo, a cuando

se va para reencontrarse ante el enigma del arte sin ninguna protección ni ningún propósito previo. El museo, visitado en este total abandono, me ha apaciguado o me ha conmocionado, me ha aturdido y me ha suscitado reflexiones y, sobre todo, como he sido yo quien ha administrado las dosis de tiempo o de obras, ni me he abrumado, ni me he desesperado, ni me he hartado. Si sobrepasar la belleza significa desembocar en lo terrible, según el poeta de Praga, sobrepasar lo asimilable conlleva al aburrimiento o a algo peor: al síndrome de Stendhal.

Me gustan, pues, las exposiciones temporales y los museos pequeños a la

medida de una razonable atención, sin que se traspase la duración soportable de tensión o de recogimiento. Un museo de los que más favorece cierto estado de contemplación y de sosiego es el Pabellón Japonés del LACMA (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles). Es, como su nombre indica, un pabellón, al que hay que acceder por un puente y que, una vez traspasadas sus puertas de cristal, la luz, tamizada como si se filtrase a través de papel de arroz, inaugura una atmósfera de calma. Es tal la sensación que trasmite que, cuando tardo en regresar, inevitablemente me sorprende de que no haya agua; es imposible no asociarla al agua. En mis recuerdos fluye el agua, se

EL MUSEO, UN ESPACIO QUE TANTO HA TENIDO QUE VER CON MI VIDA. EL MUSEO NO SÓLO HA SIDO UN LUGAR A DONDE IR, SINO UN LUGAR EN DONDE ESTAR. CON LO PRIMERO, ME REFIERO A CUANDO SE VA EN AGRADABLE COMPAÑÍA PARA COMPARTIR E INTERCAMBIAR DISFRUTE Y ENSEÑANZA; CON LO SEGUNDO, A CUANDO SE VA PARA REENCONTRARSE ANTE EL ENIGMA DEL ARTE SIN NINGUNA PROTECCIÓN NI NINGÚN PROPÓSITO PREVIO.

ME GUSTAN, PUES, LAS EXPOSICIONES TEMPORALES Y LOS MUSEOS PEQUEÑOS A LA MEDIDA DE UNA RAZONABLE ATENCIÓN, SIN QUE SE TRASPASE LA DURACIÓN SOPORTABLE DE TENSIÓN O DE RECOGIMIENTO. UN MUSEO DE LOS QUE MÁS FAVORECE CIERTO ESTADO DE CONTEMPLACIÓN Y DE SOSIEGO ES EL PABELLÓN JAPONÉS DEL LACMA (MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LOS ÁNGELES).



Pabellón Japonés, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.  
Photograph © 2006 Museum Associates/LACMA.



Vista interior del Pabellón Japonés,  
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.  
Photograph©2006 Museum Associates/LACMA.

aquieta el agua; en mis recuerdos, los guijarros pulidos que se esparcen ante los biombos, se agrandan bajo el agua. Debería saber que no es así, pero la echo en falta siempre.

El Pabellón tiene un itinerario ritual: de arriba a abajo. Se sube mediante un ascensor dorado que evoca a una película futurista de cine mudo; una vez arriba, a la derecha, se accede a tres salas. Dos de ellas son en realidad pasillos paralelos: la entrada y la salida a la sala grande donde se exponen diversos objetos, desde quimonos a juegos de té. En las salas pequeñas se cuelga temporalmente, por lo que he tenido ocasión de apreciar, obra gráfica contemporánea.

A la izquierda, se desenrosca una rampa descendente en cuyos meandros se despliegan delicados biombos. Y ahí empieza el mirar admirando. Tras barandas doradas, separados por suaves piedras negras, se suceden los biombos suspendidos, abiertos sin que apenas se señalen las ranuras de sus paneles, como pantallas continuas donde la vista se expande para concentrarse luego en los detalles y demorarse exquisitamente en ellos.

¿Qué es la perfección? ¿Las vigorosas manchas de tinta descomponiendo las formas de un pino, o las precisas líneas de las patas de las grullas? Minuciosos trazos vegetales flotando en lagos de oro, geométricas bandadas de ánades, noche bajo el moteado de la nieve, monocromía interrumpida por el oscuro rayo de una rama en flor... Y sobre todo, el ejercicio de adentrarse en el más puro placer estético.

Cierto que a veces irrumpen oleadas de referentes como sirenas tentadoras: Klimt, Rothko, Víctor Hugo, Van Gogh... que me hacen viajar a otros lugares buscando concertar otras experiencias. Pero es fácil volver al instante y sujetarse a él para escrutarlo gozosamente sin instrucciones ni prevenciones. Aquí no hay más guía que la pintura de estos artistas que, aunque sus nombres figuren en las manchetas, son para mí anónimos en cuanto a desconocidos. Cuando la pintura habla por sí misma y obtiene respuesta, ésta es de profundo reconocimiento.

Estuve en Los Ángeles en el fatídico 2001; mi fecha de regreso a Madrid era el 11-S. Ni qué decir tiene que no me pude ir. Ni siquiera sabía cuándo. La situación, además de atroz por el hecho, era personalmente angustiosa. Descubrí en esos días una tercera forma de acudir a un museo: a instancias de una íntima urgencia.

El pánico obligaba a evitar las concentraciones y los escasos visitantes de los museos discurrían por las salas, pavorosamente vacías, como espectros silenciosos, pero hasta sus imperceptibles presencias suponían para mí intrusiones. Busqué refugio en el Pabellón Japonés como en un santuario. Nunca está muy concurrido y en esas circunstancias era como un recinto sellado para el horror del mundo.

Salí del ascensor y como atraída por un reclamo irresistible me paré frente al lienzo que une los dos pasillos. Había un cuadro, una lámina en azules que me golpeó bruscamente. Algo violentaba mi memoria apremiándola a recordar,

a expulsar una razón atrapada, pero no acertaba qué: en qué dirección, entre cuáles episodios debería orientar mi búsqueda. Los pensamientos se me escapaban como humo, se desleían como sombras. Estaba tan mareada que me apoyé en la pared, justo encima de la cartela: *Woman of the Island\**. Mujer de la Isla. Entonces, con sobrecogedora claridad, se me reveló la misma mujer, enmarcada de un modo parecido, en una casa de la Isla de San Fernando. El por qué de que hasta los diez años tuviera yo un acceso diario a una lámina de Ito Sinshui, no hace al caso. Lo que importa es que yo, hasta ese momento, ni sabía quién era Ito Sinshui ni que sus obras merecieran exhibirse en un museo sino que esa mujer con su boina y su peinado a lo Príncipe Valiente, se parecía a mi madre, la creía mi madre. Y por eso me gustaba muchísimo. Me fascinaba.

Era mi madre, sí, y aún continua siéndolo pues, entre tanta desolación, en esa mujer entre azules se me otorgaba una suerte de socorros: la gratitud por ese regalo milagroso, el reconfortante alivio de la evocación y el consuelo de que aunque jamás pudiera considerar en esa lámina sólo el arte, lo que encuentre en ella siempre será hermoso y acogedor y secreto, como un regalo.

Aunque nada, de ahora en adelante, superase la inimitable emoción de aquel día, me siento indescribiblemente afortunada.

\* Aunque el título es *Woman of Oshima Island*, Oshima no constaba en el rótulo de esa muestra.

# MASBEDO: “EL VIDEOARTE ES EL LENGUAJE PERFECTO PARA HABLAR DEL HOMBRE CONTEMPORÁNEO”

JUAN PABLO RAMOS FERNÁNDEZ Periodista y profesor de Comunicación

MÁLAGA FUE LA SEDE, ENTRE LOS DÍAS 17 Y 29 DE JULIO DE ESTE VERANO, DEL CURSO-TALLER “EL VÍDEO Y LA INSTALACIÓN COMO FORMAS DE EXPRESIÓN DE UN NUEVO HUMANISMO TECNOLÓGICO”, UNA PROPUESTA DEL PROGRAMA INICIARTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA QUE HA SERVIDO PARA INTRODUCIR A UN GRUPO DE JÓVENES ARTISTAS EN LAS COMPLEJIDADES DEL AUDIOVISUAL APLICADO A LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA. LOS ENCARGADOS DE LA DOCENCIA EN ESTA EXPERIENCIA PIONERA EN NUESTRO PAÍS FUERON LOS ARTISTAS ITALIANOS JACOPO BEDOGNI Y NICOLÒ MASSAZZA, QUE FORMAN, BAJO EL NOMBRE DE *MASBEDO*, UNA PAREJA DE TRABAJO MUY BIEN AVENIDA, Y A LOS QUE ENTREVISTAMOS PARA HABLAR DE ESTA EXPERIENCIA, DE SU OBRA Y DE SU VISIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.



Fragmento del video-retrato  
realizado por Marisa Mancilla.  
Foto: Gonzalo Posada.

ESTOS ARTISTAS ITALIANOS, UNO DE LOS PUNTALES DE LA VIDEOCREACIÓN CONTEMPORÁNEA, HAN EXPUESTO EN NUMEROSOS MUSEOS EUROPEOS Y VENDEN SU OBRA EN TODO EL MUNDO. QUIZÁS LA PARTE MÁS MEDIATIZADA DE SU TRABAJO SEA LA REFERIDA A LAS PIEZAS QUE HAN CREADO CON LA COLABORACIÓN DE MICHEL HOUELLEBECQ, EL CÉLEBRE ESCRITOR FRANCÉS CONOCIDO POR SUS PROVOCACIONES Y LAS ALTAS CIFRAS DE VENTAS DE SUS NOVELAS.



El actor Ramón Tarés en un momento de la grabación.  
Foto: Gonzalo Posada.

AUNQUE EL VIDEOARTE TODAVÍA resulta una forma de expresión artística marginal en el imaginario colectivo, su importancia a nivel museístico, así como su influencia en la creación actual, son innegables. Si bien es cierto que son escasas las personas capaces de citar el nombre de algún videoartista, no lo es menos que no hay museo o espacio expositivo que pretenda contar algo en el terreno del arte contemporáneo que no dedique una parte importante de sus esfuerzos a esta disciplina rodeada aún de cierto halo misterioso a causa del desconocimiento antes mencionado. Por ello, el curso realizado en Málaga el pasado verano pretendía otorgar a algunos artistas jóvenes las herramientas necesarias (haciendo especial hincapié en un aspecto importantísimo que a menudo resulta obviado: la técnica) para crear una serie de piezas aptas tanto en su factura como artísticamente que serán expuestas próximamente, conjuntamente con *Masbedo*, en Sevilla, así como fomentar el trabajo en equipo y la implicación de los artistas jóvenes con este medio.

Los resultados, según los dos miembros de *Masbedo*, no han podido ser mejores. Estos artistas italianos, uno de los puntales de la videocreación contemporánea, han expuesto en numerosos museos europeos y venden su obra en todo el mundo. Quizás la parte más mediaticada de su trabajo sea la referida a las piezas que han creado con la colaboración de Michel Houellebecq, el célebre escritor francés conocido por sus provocaciones y las altas cifras de ventas de sus novelas.

#### UNA ASOCIACIÓN MUY FRUCTÍFERA

Y esta preponderancia la han conseguido en un breve lapso de tiempo, pues su asociación se remonta sólo a 1999. Hasta entonces, Jacopo, matemático de formación, se dedicaba a la fotografía, y Nicolò, psicólogo, a la música, ambos en sectores comerciales. "Nunca habíamos expuesto, pero un crítico nos presentó y nos comentó que podíamos hacer cosas juntos, ya que nuestros trabajos tenían que ver de alguna manera", dice Jacopo. "Y tenía razón. Nuestra primera colaboración fue una foto-instalación, y la segunda un vídeo, que tuvo mucho éxito en la edición de 2000 de ARCO y supuso nuestro verdadero lanzamiento. Es por eso que tenemos una relación muy fuerte con España". En cualquier caso, para Jacopo, lo que les decidió a dedicarse al videoarte "es que se trabajan múltiples aspectos diferentes: fotografía, dirección de actores, montaje, música y sonido, escritura audiovisual, etc., y ahí encontramos campo para expresarnos los dos".

El hecho de trabajar en equipo (no en vano, *Masbedo* es un artista bicéfalo: en sus propias palabras, Jacopo se encarga de la parte más lógica y Nicolò de la más emocional) resulta para ellos fundamental a la hora de enfrentarse a esta disciplina artística, así que han intentado fomentar esa dinámica durante todo el curso, cuyo tema central de trabajo era "el yo y el otro". Aunque lo que podía salir de aquí era, para Jacopo, "una incógnita, porque siempre que haces un curso tienes un montón de dudas sobre el tema, el sentido, o cómo van a responder los alumnos, creo que se puede hablar del mejor que hemos hecho nosotros en lo relativo a la respuesta de los participantes y a la intensidad. Ha sido

un grupo muy cerrado que ha trabajado muy bien sobre el tema escogido, y aunque es muy difícil cortar la individualidad y el ego de cada persona, en general la respuesta ha sido muy fuerte y también nosotros hemos aprendido mucho". Para Nicolò, "lo más positivo es que hemos obtenido una respuesta emocional muy fuerte y una energía importante de cada persona, y creo que cada artista ha comprendido lo que significa trabajar en vídeo y hacerlo en grupo. La respuesta ha sido muy positiva y ahora termina la fase en que somos profesores y alumnos y comienza una nueva dimensión".

Esta segunda etapa, según Jacopo, "es para nosotros la más importante, y consiste en crear un equipo de personas que quieran trabajar juntas, intercambiar información sobre el videoarte, hacer una *web* donde todos se encuentren, en fin, darle una continuidad a esto. Lo importante es que todos hayan entendido que en el videoarte tú no puedes ser un artista solo con tu obra, sino que tienes que contar con un equipo, y ese equipo ha de ser bueno. El videoartista es como un director de cine, y por tanto, tiene que saber trabajar con más gente de esa manera, lo que, de un modo natural, corta la individualidad; no puedes ser un dictador".

#### UNA EXPERIENCIA SINGULAR

Para fomentar este espíritu, tanto *Masbedo* como los veintinueve participantes en el curso, los técnicos contratados y la coordinadora se alojaron durante todo su desarrollo en una residencia, en habitaciones para dos y tres personas. El Centro de Ciencia y Tecnología del Parque Tecnológico de Málaga sirvió como lugar de trabajo para los rodajes en interiores (allí se instaló un



Set improvisado en el Centro de Ciencia y Tecnología del PTA de Málaga.  
Foto: Gonzalo Posada.



Un momento del rodaje del vídeo de José Piñar.  
Foto: Gonzalo Posada.

pequeño set), y para las clases teóricas, así como para el desarrollo creativo de los proyectos. En definitiva, todos los actores de esta experiencia pasaron juntos prácticamente las 24 horas de cada uno de los doce días en los que tuvo lugar. Como es lógico, se propiciaron intercambios muy particulares. Jacopo explica que intentaban “crear tensión: sexual, física, mental... Y además, obligar a hacer muchas cosas en muy poco tiempo. Lo importante es que todo el mundo se diera cuenta de que podía hacerlo, y hacerlo bien”.

Y, una vez más, la experiencia valió la pena. Aunque ya habían dirigido cursos similares en Italia, según Jacopo, allí “la respuesta fue diferente, porque para mucha gente el taller era como unas vacaciones, y aquí ha habido más compromiso”. Además, para Nicolò, “otra cosa que nos ha gustado es que de alguna manera los artistas se han visto influenciados por nuestro trabajo. Nos han preguntado por la luz de estrobo, por la utilización del agua, por la relación con los actores... Elementos todos ellos muy presentes en nuestra obra. Y esto no significa que nos hayan copiado, sino que este curso ha funcionado emotivamente. Quizás necesitábamos una semana más para llevarlo a cabo de manera completamente satisfactoria, pero así ha estado muy bien”.

*Masbedo* reconocen, en cualquier caso, que un curso de estas características es una experiencia agotadora (los rodajes en exteriores se prolongaron varios días durante toda la madrugada), y que de momento no piensan repetirla. “Esta vez lo hemos hecho porque era en

España”, dice Jacopo, “y porque teníamos curiosidad por saber si los participantes iban a entender lo que queríamos de ellos siendo nuestro idioma materno diferente” (ambos se comunican en una curiosa mezcla de español e italiano que resulta sorprendentemente comprensible).

#### EL RIESGO DEL ARTISTA

Por otro lado, sus proyectos futuros pasaban, cuando se realizó la entrevista, por grabar dos nuevas piezas en septiembre: una en Nueva York y otra en Milán. Y tenían prevista también “una exposición en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria, luego otra en Tokio a finales de mes, y el 18 de octubre estaremos en el CCCB de Barcelona, en el marco de *Kosmópolis 2006*. En 2007 también exponemos en Francia y esperamos que ese mismo año se ponga en marcha el rodaje de nuestro primer largometraje comercial”. Será una ficción narrativa “sobre el tema de la capacidad alucinatoria de la imagen. Tenemos ya una productora italiana que aporta dos millones de euros (un presupuesto barato, lo que nos da mucha flexibilidad), pero aún está pendiente el cierre de la distribución”.

Este salto del videoarte al largometraje de ficción, que para otros sería muy arriesgado, para *Masbedo* resulta algo natural. Jacopo piensa que ya son suficientemente buenos en su campo, y “nos parece que es importante saber ponerse en juego, o sea, arriesgarse, abrir la puerta a otras oportunidades, intentarlo”. Para Nicolò, lo irrenunciable es “el concepto de arte total”. Un ejemplo a seguir para ambos es el de Peter

Greenaway, “que pasa de un campo a otro sin problemas. Nosotros queremos trabajar en teatro, artes plásticas, vídeo, cine, *performance*... Somos muy pretenciosos, pero esto significa no tener miedo”. La inspiración, según Nicolò, les “viene de todos lados: cine, literatura, teatro, mujeres, la vida... Nos gustan muchos videoartistas, directores de cine y de teatro, coreógrafos... Intentamos siempre trabajar con la idea total”. Así pues, “el artista hoy necesita tres cosas: valentía, mantener el placer y el entusiasmo del pensamiento, y que su trabajo sea sincero. Pero esto no debe ser contrario a la necesidad de realizar un buen trabajo de relaciones públicas. Hay que saber estar presente en el mercado del arte, y esto puede significar a veces pasar momentos poco agradables y saber vender el producto que es uno mismo”.

En cualquier caso, *Masbedo* entienden que el videoarte hoy “es una moda”, según Jacopo, “y hay que saber jugar con sus reglas. El caso es que si sobrevive a este momento, será una parte fundamental del arte contemporáneo”. Pero sobre todo hay que tener muy en cuenta que “tiene mucho más sentido hoy en día el videoarte que el resto de formas de expresión artísticas que no pasan por el audiovisual, porque el lenguaje de nuestro tiempo es la imagen en movimiento”, opina Nicolò. “Simplemente hay que pensar en el número de pintores españoles jóvenes actuales que trabajan con museos: poquísimos. Si hablamos de videoartistas, hay muchos más. Es el lenguaje de hoy en día”. O en palabras de Jacopo: “Es el lenguaje perfecto para hablar del hombre contemporáneo”.

UN OLOR A VICTORIA  
**EL DRAMA**  
**DE LOS MUSEOS**  
Y DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO  
**DE IRAQ**  
(1991–2006)

JOAQUÍN MARÍA CÓRDOBA Universidad Autónoma de Madrid



Ocupación de Bagdad en abril de 2003. Puerta monumental levantada en los jardines del Museo Nacional, en tiempos de Satti al Husri. Encima del arco central se distinguen los efectos de un impacto directo.

Todas las fotografías me han sido facilitadas por el Dr. Salah, de la Dirección de Antigüedades de Iraq, que ha participado recientemente en el Congreso Internacional de Arqueología de Oriente Próximo que celebramos en Madrid entre los pasados días 3 y 8 de abril.

## EN UNA CÉLEBRE ESCENA DE LA PELÍCULA

de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (1977), el teniente coronel Kilgore se muestra ufano ante la aldea vietnamita que su unidad de helicópteros ha destruido en desigual combate. El olor del napalm se le antoja “un olor a victoria”. Hoy, cuando hemos asistido al bombardeo de Bagdad, al asalto a la ciudad de Faluya y a los diarios partes de bajas sufridas por la indefensa población civil de Iraq, entendemos que la arrogancia de aquel personaje se acerca, trágicamente, a la que muestran las tropas desplegadas en un país que desprecian. La ignorancia, los prejuicios, la presunción de superioridad cultural y racial está en el origen de muchos de los errores políticos, militares y morales cometidos por los EEUU y sus aliados en Oriente Próximo y en otras partes del mundo. En ese panorama, la cultura, la historia o el patrimonio del país derrotado y los daños infligidos a éste son lógicamente despreciados por las fuerzas de ocupación. No entienden que Iraq y los iraquíes se saben ciudadanos de un viejo país, culto y rico, en el que nacieron la escritura, la ley y todas las ciencias conocidas. Por eso, los profesionales debemos desvelar la reciente historia de la destrucción sistemática de un patrimonio brillante, la intencionada desvertebración de Iraq a través de la eliminación de su historia verdadera, su patrimonio y sus especialistas. Por imperativo moral, porque sabemos que los yacimientos, la arqueología y los museos de aquel país encierran junto a su razón de ser como nación, su memoria y la de toda la Humanidad.

### IRAQ EMPIEZA EN SUMER

Parafraseando un célebre libro de S. N. Kramer, y a diferencia de cuanto suele citarse en la prensa occidental y los medios de difusión, Iraq es una de las pocas naciones árabes que desde su constitución moderna en 1921 asumió como principio de identidad su pasado milenario, preislámico e islámico, en un marco de laicismo integrador más allá de las diferencias entre chiíes, suníes o cristianos. La razón de tal singularidad estriba en una reiterada tradición de tolerancia —los viajeros europeos del siglo XIX solían destacar la amplitud de espíritu que reinaba en el Bagdad de la época—, y en las convicciones mismas de los protagonistas, el rey Faysal —hijo del Husayn traicionado por los británicos— y los nacionalistas árabes que le acompañaron en la aventura, como Satti al Husri, el ministro que iba a definir las grandes líneas de la educación en el nuevo Iraq. Apoyados por la burguesía de los comerciantes urbanos y las tribus del medio rural, los hombres de Faysal, crecidos en la administración de los jóvenes turcos, entendieron que tras siglos de desidia y opresión otomana, la conciencia nacional y la escuela tenían que ser pilares básicos del nuevo estado. Y así fue. Satti al Husri, influido por los métodos de enseñanza de la escuela laica francesa, nacionalista árabe moderado y compañero del rey desde la aventura siria, asentó la nacionalidad del nuevo Iraq a través de una educación que asumía como seña de identidad la herencia de los siglos, visible aún en las ruinas de Nínive, Babilonia, Samarra, Ujaidir o Ur. Libros y mapas difundirían un programa laicista, que declaraba a la nación iraquí feliz heredera de sumerios y acadios, asirios y babilonios, árabes cristianos y musulmanes, omeyas y abasíes, nómadas beduinos, árabes agricultores y poblaciones urbanas aplastadas por el dominio otomano. Todo eso constituía la esencia de Iraq. Y naturalmente, defender, recuperar y conservar el patrimonio monumental y arqueológico de tales antepasados, esquilmo hasta entonces por los occidentales, se convirtió en un objetivo esencial. Por eso los monumentos, la arqueología y sus museos se convertirían en reflejo permanente del ser mismo de Iraq.

En lo que respecta al patrimonio, el tutelado gobierno iraquí hubo de aceptar al principio las leyes sugeridas por Gertrude Bell —que, no se olvide, era sobre todo agente y miembro de la administración inglesa—, inspiradas en las del reformista turco Hamdi Bey, que imponían el reparto de hallazgos entre Bagdad y los arqueólogos extranjeros. Obligados a aceptarlas, tras

la muerte de aquella en 1926, y sobre todo tras la independencia de Iraq en 1930, Satti al Husri las derogó —todos los hallazgos arqueológicos pertenecerían en lo sucesivo a la nación—, formó una Dirección de Antigüedades y Patrimonio y emprendió la creación de un verdadero “museo nacional” que por fuerza había de ser arqueológico, porque la Arqueología era la ciencia que revelaba la grandeza y la antigüedad real de la nación iraquí. Y esto no cambiaría ya nunca, ni con la muerte de Faysal en 1933, ni con la nueva ocupación británica y la imposición del odiado Nuri Saïd en 1941 —que forzó el exilio de los nacionalistas árabes como Satti al Husri—, ni con la proclamación de la República en 1958, ni con la llegada al poder del Baas en 1968. Pues entre política, golpes de estado y tensiones, los reformistas siguieron preparando el museo anhelado por el viejo ministro de Faysal, que por fin sería inaugurado a fines de 1966. En aquel “Mathaft al-Watany” o “Museo Nacional” —el mismo asaltado y saqueado durante la guerra del año 2003—, los visitantes conocían la historia de Iraq a través de los testimonios del pasado, desde el Neandertal en la cueva de Shanidar hasta la ocupación otomana. Los escolares y los adultos aprendían las raíces de su nación y las sutiles relaciones que siempre habían unido entre sí a los pueblos mesopotámicos. Y entendían también, desde luego, que “Iraq empieza en Sumer”.

#### DE GUERRAS, EMBARGOS Y EXPOLIO. UN SILENCIO CULPABLE

Desde 1966 y 1968, pero más aún desde la nacionalización del petróleo en 1972 y el consiguiente enriquecimiento y modernización acelerada de Iraq, hasta el inicio de la guerra con Irán en 1980, la educación básica, media y superior, el patrimonio, las bibliotecas, los museos y la arqueología recibieron un impulso magnífico. Las leyes y la conciencia cívica de herencia nacional, asumida en la escuela, habían ido difundiendo un general y curioso respeto entre la población rural y urbana por la arqueología y los yacimientos arqueológicos. El saqueo, las excavaciones ilegales y el tráfico de antigüedades fue algo desconocido en el país.

Instalaciones del Museo Nacional arrasadas por los saqueadores entre los días 9 y 16 de abril de 2003.



Vitrina del Museo Nacional rota en el curso del saqueo. Aunque la mayor parte de los bienes habían sido puestos a salvo, muchos permanecían en las salas y los almacenes.



Numerosas bibliotecas universitarias, de centros de investigación y la Biblioteca Nacional de Bagdad han sido pasto de las llamas, perdiéndose todos o la mayor parte de los fondos.





EN AQUEL “MATHAFT AL-WATANY” O “MUSEO NACIONAL” —EL MISMO ASALTADO Y SAQUEADO DURANTE LA GUERRA DEL AÑO 2003—, LOS VISITANTES CONOCÍAN LA HISTORIA DE IRAQ A TRAVÉS DE LOS TESTIMONIOS DEL PASADO, DESDE EL NEANDERTAL EN LA CUEVA DE SHANIDAR HASTA LA OCUPACIÓN OTOMANA. LOS ESCOLARES Y LOS ADULTOS APRENDÍAN LAS RAÍCES DE SU NACIÓN Y LAS SUTILES RELACIONES QUE SIEMPRE HABÍAN UNIDO ENTRE SÍ A LOS PUEBLOS MESOPOTÁMICOS. Y ENTENDÍAN TAMBIÉN, DESDE LUEGO, QUE “IRAQ EMPIEZA EN SUMER”.

Una *Carta Arqueológica* —la primera y la mejor de Oriente— con más de 12.000 yacimientos, decenas de especialistas formados en las universidades de Bagdad y Mosul y el concurso continuo de los técnicos de la Dirección de Antigüedades, permitirían el enriquecimiento incesante de los fondos del Museo Nacional, así como la dotación de nuevos museos abiertos en cada una de las capitales de provincia. En 1975, el catálogo del Museo Nacional hablaba ya de unas 100.000 piezas. Luego vendrían los planes de conservación, rehabilitación y restauración de lugares emblemáticos como Hatra, Assur, Nínive, Samarra, Dur Kurigalzu, Ujaidir o Babilonia para integrarlos en el circuito cultural, y los planes de rehabilitación y reconstrucción de los cascos históricos antiguos. La estima por la cultura y el patrimonio eran algo presente en el ambiente general de la sociedad iraquí cuando, en 1980, el conflicto con Irán abrió la época de la desgracia. La guerra impuso el cierre de los museos, la movilización de muchos estudiantes y profesionales y la congelación de proyectos científicos y culturales, aunque los valores propios de la sociedad iraquí se mantuvieron vivos, lo mismo que la educación básica y media. Pero la “victoria” pírrica impuesta por Naciones Unidas en 1988 dejó al país en bancarrota, y la invasión de Kuwait, fruto de luchas internas en la OPEP, manejos en la sombra entre Iraq y EEUU y la huida hacia delante del régimen en pos de una aspiración iraquí muy anterior a la I Guerra Mundial, precipitaría la llamada Guerra del Golfo y doce años de un feroz embargo que marcaría el comienzo de la destrucción del patrimonio cultural y de los valores morales y sociales de la sociedad iraquí.

La guerra de 1991, los bombardeos y los levantamientos en el sur y en el norte propiciaron los primeros daños graves al patrimonio y las primeras pérdidas irreparables. Trece museos resultaron dañados, nueve saqueados —cinco de ellos, en todos sus fondos (Basra, Maysan, Kirkuk, Kufa y Etnográfico de Kirkuk)—, seis bibliotecas científicas destruidas, ocho sitios arqueológicos —Ur, Hatra y Nimrud entre ellos— y monumentos singulares afectados además de otros muchos daños

Paisaje “lunar” de un yacimiento arqueológico en el sur del país. El expolio y las excavaciones clandestinas a cargo de las mafias del comercio internacional siguen todavía impunes e incontroladas.



La cooperación italiana ha sido fundamental, tanto en medios como en la ayuda prestada por sus especialistas en trabajos y asesoramiento. La escena recoge un momento de la restauración del "León de Tell Harmal", destruido por los saqueadores.



menores. La dureza del embargo precipitaría luego la inflación, el hundimiento de la economía y la degradación de las instituciones del estado y los valores de la sociedad. A partir de 1993 empezó la actividad de los excavadores clandestinos y el comercio internacional de antigüedades recibió grandes cantidades de piezas arqueológicas obtenidas por medios ilegales. Las llamadas oficiales de ayuda y las iniciativas de instituciones como el Instituto Oriental de Chicago, el Museo Británico, la Universidad de Turín o la Universidad de Tokio en 1994 se encontraron con el silencio o la dejación de responsabilidad. UNESCO o Interpol estuvieron lejos de asumir sus obligaciones, probablemente ante el temor a irritar al Consejo de Seguridad o a quien ejercía el dominio sobre el mismo. La impunidad alentó a las mafias del comercio ilegal y su agresividad. En el mercado de Londres se detectaron fragmentos de relieves procedentes de Nínive y Hatra, y en general, en los de Japón, Suiza, Alemania, Inglaterra, Francia, Israel y EE.UU. comenzaron a circular miles de tablillas, esculturas, joyas, manuscritos y centenares de objetos fruto del expolio. Además, las aberrantes exigencias del embargo —doce años sin que las bibliotecas recibieran libros o revistas científicas, doce años sin medicinas o material quirúrgico y sanitario, sin componentes químicos o materias primas para la industria—, al impedir el suministro de los productos básicos en la conservación y restauración, ocasionarían el deterioro de miles de objetos almacenados en los museos, muchas veces irreversible. Desde 1997, el Programa Petróleo por Alimentos mejoró un poco la situación, pero el expolio continuó en las regiones del sur y el norte, lo mismo que la fluidez del comercio ilegal, alentado por la nula cooperación de las autoridades de los países de destino o los de tránsito. Durante aquellos doce años, la degradación progresiva de las condiciones sociales, la pobreza y el aislamiento precipitó la emigración de una buena parte de los elementos mejor formados, que se repartieron por diferentes países de Oriente y Occidente. La sociedad iraquí y sus valores se iban desvertebrando. Pero de todo esto apenas si se supo nada fuera de Iraq. Un vergonzoso silencio ocultaba aún las gravísimas consecuencias del embargo cuando en otoño de 2002, los políticos y la prensa empezaron a hablar de una nueva guerra.

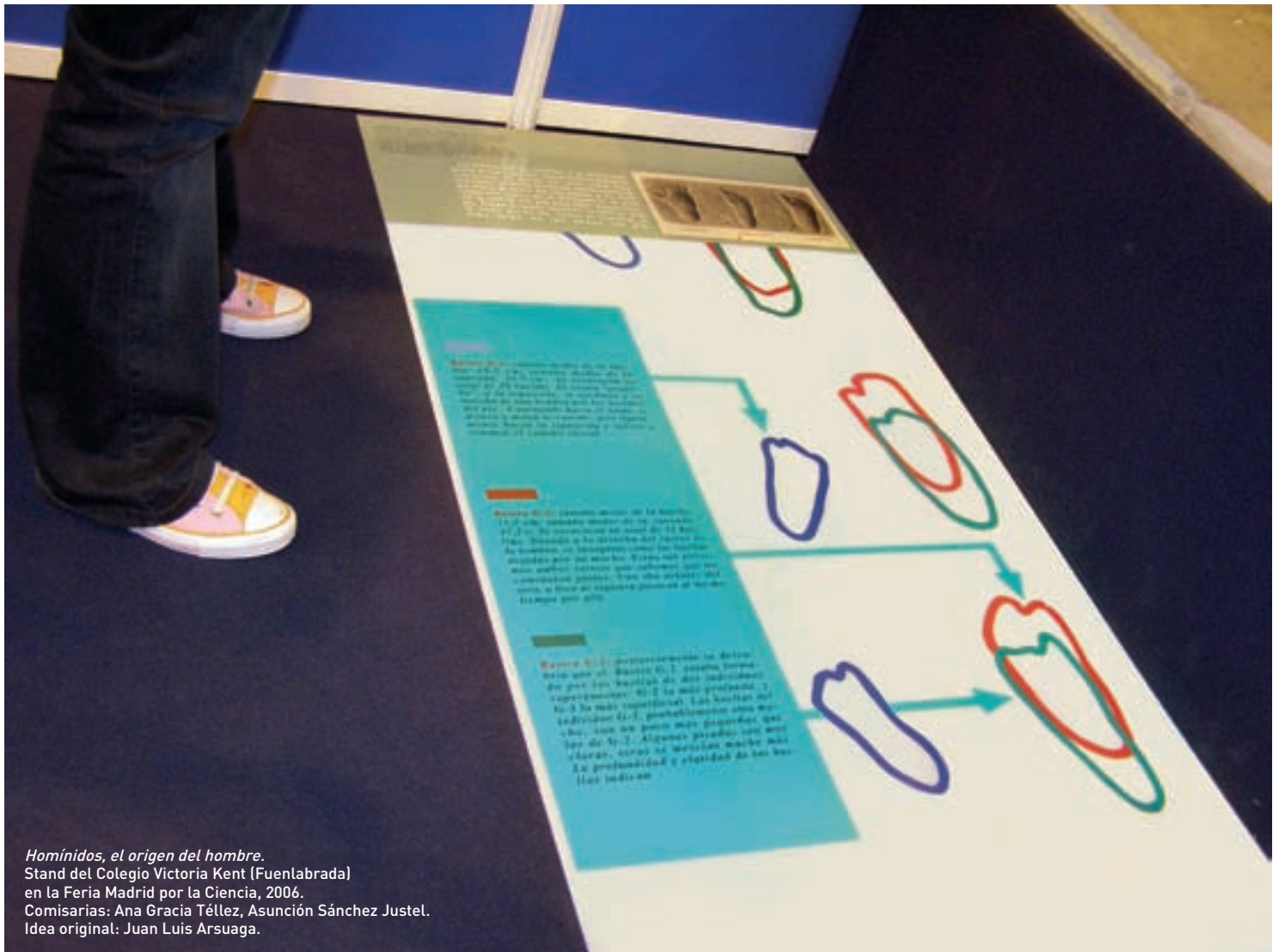
#### LA GUERRA FINAL Y EL SAQUEO SISTEMÁTICO. UN OLOR A VICTORIA

Entre marzo y abril del año 2003, en una guerra de agresión ilegal y sin precedentes, EE.UU. y sus aliados ocuparon Iraq y derribaron un gobierno legítimo reconocido por la ONU. En esta ocasión, la destrucción sufrida por el patrimonio supera todo lo imaginable, y sigue sin ser debidamente

EN EL MERCADO DE LONDRES SE DETECTARON FRAGMENTOS DE RELIEVES PROCEDENTES DE NÍNIVE Y HATRA, Y EN GENERAL, EN LOS DE JAPÓN, SUIZA, ALEMANIA, INGLATERRA, FRANCIA, ISRAEL Y EE.UU. COMENZARON A CIRCULAR MILES DE TABLILLAS, ESCULTURAS, JOYAS, MANUSCRITOS Y CENTENARES DE OBJETOS FRUTO DEL EXPOLIO.

conocida por la opinión pública. La mayor parte de las instituciones culturales y museos de Iraq sufrieron bombardeos, asaltos, saqueos e incendios. Como botones de muestra más conocidos, baste saber que el Museo Arqueológico de Mosul fue asaltado y robadas piezas singulares en salas y almacenes: la Biblioteca de su Universidad destruida y saqueada, incluida la colección de manuscritos medievales. En la ciudad de Basra, su Biblioteca Central incendiada por completo, la Universidad incendiada y el 75% de su biblioteca con más de 600 manuscritos arrasados, y el Museo de Historia Natural bombardeado y despojado en su totalidad. En Nasiriyah, la Universidad Técnica fue saqueada y destruida: en Kirkuk, nuevamente asaltado el museo y así, un largo etc. Pero ha sido en Bagdad donde el plan sistemático de aniquilación cultural ha alcanzado su cima. Y una vez más, alguien podrá haberse extasiado ante el "olor de la victoria". La Biblioteca Nacional y el Archivo Nacional fueron saqueados e incendiados en dos ocasiones, habiéndose perdido once millones de libros, registros fonográficos y todo cuanto atesora una biblioteca de estas características. El conocido periodista Robert Fisk fue testigo impotente del asalto y de la negativa de auxilio de las tropas de EE.UU. La Biblioteca al-Awqaf, incendiada, perdió miles de manuscritos quemados o robados. Lo mismo ocurrió en la de la Casa de la Sabiduría —días de saqueo y miles de manuscritos robados—, la Academia de Ciencias —saqueada por completo tras el derribo de la puerta por un blindado estadounidense, desapareciendo 58.000 publicaciones impresas—, varias bibliotecas e instalaciones de la Universidad de Mustansiriyah, la Fundación de Teatro y Cine —destruida toda la colección de películas y vídeo—, el Museo de Arte Moderno —destrozados todos los cuadros menos 15, incendiada la biblioteca y el archivo artístico— y, claro está, el Museo Nacional. Pero el asalto premeditado y el saqueo del Museo Arqueológico de Iraq es uno de los mayores escándalos de nuestra historia reciente. Como símbolo de la nación iraquí y de todo cuanto se gestó en la época de la independencia, desde los tiempos de Faysal y de Satti al Husri, el saqueo del museo es también un símbolo de la voluntad de humillación. Entre los días 9 y 16 de abril, grupos organizados asaltaron el museo y cargaron impunemente sus vehículos ante la pasividad de las tropas estadounidenses. Tras el escándalo internacional suscitado, una comisión encabezada por el coronel Mathew Bogdanos llevó a cabo una investigación. Se confirmó la acción de saqueadores ocasionales y profesionales, éstos sin duda con objetivos precisos, dado que la impunidad internacional gozada durante doce años ha hecho que las mafias se atrevieran a todo. De un catálogo de 170.000 objetos inventariados, la lista de la comisión de EE.UU. acepta el robo de 40 piezas en Salas de Exposición y el llamado Almacén 104. El vaso de Uruk y la dama de Warka han sido recobrados, pero no otras muchas como la estatua de Dudu, la de Basetki y marfiles bien conocidos de Nimrud. En las Salas de Restauración fueron robados 109 objetos, de los que se han recuperado sólo 30. Más difícil es el caso de los Almacenes Generales, de los que se calculan sustraídos unos 13.000 objetos. Además, los saqueadores rompieron varias estatuas, 3 arpas de Ur, marfiles y cerámicas sin cuento, destruyendo o dañando unos 17.500 objetos en total.

Después de la guerra, ni las fuerzas de ocupación ni las nuevas autoridades iraquíes han sido capaces de defender los yacimientos ni sellar las fronteras. Sólo en la de Jordania han sido decomisados centenares de objetos. Pero la cooperación no es continua. Profesionales e instituciones como el Museo Británico y, sobre todo, el Centro di Scavi de Turín han colaborado en la recuperación de las salas del museo, en la restauración y el adiestramiento de nuevos especialistas. Pero la inseguridad es absoluta y el saqueo de sitios como Girsu, Hatra, Nimrud, Ninive y otros muchos ha continuado. Aquel Iraq orgulloso de su pasado, aquel Iraq que instauró una educación laica y el respeto entre todos se debate en enfrentamientos azuzados, nunca conocidos en el país. En un paisaje distinto al del teniente coronel Kilgore, sus herederos se ufanan, seguro, ante el olor de su victoria.



*Homínidos, el origen del hombre.*  
Stand del Colegio Victoria Kent (Fuenlabrada)  
en la Feria Madrid por la Ciencia, 2006.  
Comisarias: Ana Gracia Téllez, Asunción Sánchez Justel.  
Idea original: Juan Luis Arsuaga.

# COMUNICACIÓN EN LAS EXPOSICIONES ARQUEOLÓGICAS: SU ESPECIFICIDAD Y RESULTADOS

ÁNGELA GARCÍA BLANCO Conservadora-jefe del Departamento de Difusión del Museo Arqueológico Nacional

## PARA LA ARQUEOLOGÍA, LA EXPOSICIÓN

es el medio de comunicación idóneo para divulgar el conocimiento científico que da sentido a los objetos históricos que se exponen o, dicho de otra manera, para dar a conocer el significado de los objetos arqueológicos en relación con un marco histórico determinado. Sin embargo, no se debe ocultar que para que este medio funcione como tal hay que resolver determinadas dificultades, que trataré tras la consideración de las ventajas que tiene. Finalmente, analizaré sintéticamente las estrategias expositivas que ayudan al equipo de producción, y más concretamente al educador o comunicador que debe formar parte de él, a potenciar las ventajas y resolver las dificultades.

### LA CAPACIDAD COMUNICATIVA DE LA EXPOSICIÓN: VENTAJAS DE UTILIZAR ESTE MEDIO

La capacidad comunicativa de la exposición arqueológica deriva, en primer lugar, de la curiosidad que provocan los objetos arqueológicos al remitir a estilos de vida históricos en los que aún podemos reconocernos. Como se sabe, la contemplación de los objetos que no forman parte de nuestro entorno suscita el deseo de saber algo acerca de ellos: qué son, cómo se hicieron, quién los hizo o para qué sirvieron. El visitante se pregunta espontáneamente acerca de sus significados e intenta relacionarlos con algo que tenga sentido para él porque los objetos cuestionan su conocimiento intuitivo, le traen recuerdos, activan sus conocimientos previos o le facilitan asociaciones espontáneas con otros objetos o situaciones. Lejos de tener un comportamiento pasivo ante los objetos, el visitante identifica, compara, hace predicciones, constata, busca información, etc. En definitiva, construye significados a partir de lo que ve, aplicando las mismas operaciones mentales que requiere la investigación, pero lo hace intuitivamente y utilizando sus conocimientos, capacidades y experiencias. De ahí, su necesidad de disponer de información pertinente que le permita confrontar, hacer más precisas sus construcciones mentales y obtener resultados sin demasiado esfuerzo, como corresponde a una situación educativa informal.

La segunda ventaja que ofrece la exposición arqueológica es que responde a la curiosidad de los visitantes proporcionándoles interpretaciones rigurosas del significado de los objetos. Tras su interpretación científica, los objetos son portadores de significados, representan lo que significan y por tanto visualizan conceptos culturales. Al ser soportes materiales de ideas, los objetos se pueden seleccionar y estructurar de manera que construyan un discurso y sean la evidencia de sus propios contenidos conceptuales. Por esta razón, los objetos seleccionados y estructurados intencionadamente para que “digan algo”, ayudan al visitante a reconstruir mentalmente las situaciones o ideas de las que ellos mismos forman parte, si se han explicitado de manera comprensible.

Estas dos características de la exposición —su capacidad para motivar el interés y el carácter científico de las interpretaciones que ofrece— están en la base de su cualidad principal: permitir al visitante la obtención de respuesta inmediata sobre las cuestiones que provocan los objetos, bien porque la descubra por sí mismo, si el proceso cognitivo y emocional que se le facilita es básicamente el de la investigación, bien porque pueda contrastarla con los propios objetos, si la información que se le ofrece explícita el significado que representan.

La última ventaja que me parece importante mencionar es el carácter de experiencia compartida que puede tener la visita. La exposición, como cualquier otro medio de comunicación, crea un espacio social en el que tiene lugar la interacción del visitante con la propia exposición, gracias a la cual se produce la apropiación del mensaje expositivo. Observar, comparar, leer, comprobar, comentar, compartir impresiones... son acciones que convierten la interacción personal con la exposición en una actividad social cuando participan en ella los miembros del grupo, que

comparten así las emociones y descubrimientos, el asombro y el placer estético. En este sentido, la exposición se puede convertir en una experiencia social y parte de su disfrute es precisamente el compartirla. El predominio de los pequeños grupos frente al visitante solitario así lo demuestra.

#### **LAS DIFICULTADES COMUNICATIVAS: CONDICIONES DE LA RECEPTIVIDAD**

Los objetos, tal como me he referido a ellos, son percibidos como un sistema de comunicación capaz de transmitir mensajes. Sin embargo, conviene no engañarse respecto a su capacidad comunicativa porque los objetos solo tienen significado para los individuos que comparten su marco cultural y conocen sus usos prácticos o simbólicos y las funciones culturales con las que se relacionan. En cambio, pueden carecer de significado para los individuos externos a su cultura, que no comparten el contexto cultural que les da sentido. Éste es el caso de los objetos arqueológicos que han perdido su utilidad original y de los que se desconoce sus relaciones contextuales, por lo que el conocimiento de su significado requiere ser descifrados sistemáticamente mediante la investigación científica.

Es por tanto propio de la investigación dar sentido a los objetos arqueológicos mediante su análisis e interpretación, al mismo tiempo que crea un lenguaje formal propio para referirse a ellos y razona sobre ellos con una lógica específica. De este modo, la investigación logra descodificar el significado de los objetos y dar sentido a lo que antes de ser investigado “decía” poco, pero a costa de codificarlo de nuevo según claves científicas de dominio exclusivo del experto.

El reto que tiene que resolver la exposición es el de traducir el conocimiento científico, con su lenguaje y lógica propia, en un mensaje atractivo, interesante, inteligible y comprensible para las personas que no son expertas. La utilización de determinadas estrategias comunicativas para conocer las necesidades del visitante puede ayudar a hacer de la exposición un medio de comunicación autosuficiente.

#### **LAS ESTRATEGIAS DE LA EXPOSICIÓN**

Las estrategias expositivas atañen al tema y su estructuración, a la selección de los objetos, a la información complementaria y a la ordenación del espacio. Su aplicación hace de la exposición un sistema comunicativo complejo en el que intervienen varios medios o soportes informativos: los objetos o sistema objetual, componente esencial del discurso expositivo; los textos; las ilustraciones; los objetos tridimensionales, etc.; todos ellos integrados en un único discurso y ordenados para favorecer el acceso al significado de los objetos o a la idea que se quiere transmitir con ellos. El mensaje global de la exposición resulta de la articulación de estos lenguajes y su adecuación a los intereses y necesidades del público objetivo.

#### **LA ELECCIÓN Y ESTRUCTURACIÓN DEL TEMA**

La condición fundamental para que la exposición tenga éxito es que el tema interese a los visitantes. Para ello hay que asegurarse de que, además de ser relevante científicamente, sea significativo para los visitantes que se desean tener. Por esta razón, hay que plantearse qué conocimientos y actitudes tienen respecto al tema seleccionado, qué errores espontáneos puede tener, qué más les puede interesar conocer acerca de él, cómo puede ser útil para sus vidas, etc. Está demostrado que los visitantes se interesan por la información que les es familiar, en la que reconocen aspectos de su mundo, de su vida familiar, social, etc. Por esta razón son frecuentes las producciones divulgativas sobre vida cotidiana en las diversas épocas históricas o el tratamiento

PARA QUE LOS OBJETOS COMUNIQUEN LO QUE SE DESEA, DEBEN SELECCIONARSE Y ASOCIARSE INTENCIONADAMENTE EN FUNCIÓN DEL CONCEPTO QUE SE DESEA TRANSMITIR (LLAMADO CLAVE ASOCIATIVA) AUNQUE A VECES SE PROCEDE A LA INVERSA Y HAY QUE DAR SENTIDO A LOS OBJETOS QUE SE TIENEN.

ESTÁ DEMOSTRADO QUE LOS VISITANTES SE INTERESAN POR LA INFORMACIÓN QUE LES ES FAMILIAR, EN LA QUE RECONOCEN ASPECTOS DE SU MUNDO, DE SU VIDA FAMILIAR, SOCIAL, ETC. POR ESTA RAZÓN SON FRECUENTES LAS PRODUCCIONES DIVULGATIVAS SOBRE VIDA COTIDIANA EN LAS DIVERSAS ÉPOCAS HISTÓRICAS O EL TRATAMIENTO DE TEMAS ACTUALES CON PERSPECTIVA HISTÓRICA.



de temas actuales con perspectiva histórica. La elección del tema de la exposición debe tener en cuenta esta necesidad de proximidad y tratar cualquier tema a partir del interés del visitante.

Por otra parte, conviene tener presente que el discurso expositivo se compone, como cualquier texto informativo, de tema y comentario. El tema da coherencia temática a la exposición y continuidad al discurso expositivo; es el hilo conductor cuyo conocimiento se comparte con los visitantes. En cambio, el comentario es la información nueva que se aporta sobre el tema y que debe procurar despertar la curiosidad del visitante.

La necesaria estructuración del discurso requiere que los contenidos temáticos —compuestos de tema y comentario— se desglose en una serie de campos temáticos y éstos a su vez en otros conceptos de nivel inferior. La relación jerárquica de los conceptos organiza toda la exposición porque de ella se derivará la jerarquización de los objetos en grupos y subgrupos; del espacio en plantas, salas, vitrinas, etc. y de la información en niveles de lectura.

La estructuración de los conceptos requiere, además, organizarlos en función de una lógica discursiva o superestructura que relacione entre sí los campos temáticos y organice el orden de lectura, recorrido intelectual que dará lugar al recorrido espacial que se proponga al visitante.

#### LA SELECCIÓN Y ASOCIACIÓN DE LOS OBJETOS

Para que los objetos comuniquen lo que se desea, deben seleccionarse y asociarse intencionadamente en función del concepto que se desea transmitir (llamado clave asociativa) aunque a veces se procede a la inversa y hay que dar sentido a los objetos que se tienen. De este modo, cada conjunto significa la idea o concepto referencial que comparten los objetos que lo forman y, por ello, está en la exposición con un único significado preestablecido, preferentemente referido a su contexto original porque, al exponer los conjuntos funcionales que compartieron espacio, tiempo y función social se visualizan las relaciones entre las partes y el todo que dan sentido al conjunto y a los elementos que lo constituyen.

Otra clave asociativa interesante desde el punto de vista comunicativo es la que relaciona los objetos en función de los procesos de transformación de los que forma parte, como son

los procesos técnicos de producción, en los que juega el papel de instrumento o producto, y los evolutivos, en los que el diseño se transforma generalmente para adaptarse a nuevas necesidades. Cuanto más rica en contenidos sea la clave asociativa usada, más requiere ser explicada para que se entienda y esto depende, en gran medida, de la información complementaria que se considerará a continuación.

#### LA ELABORACIÓN DE INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA

El papel comunicativo que juega la información complementaria es el de explicitar y hacer comprensible el significado de los objetos en la exposición, es decir, explicar sus sentidos no solo en relación con el discurso expositivo, sino también en relación con la experiencia personal del visitante para que sean significativos para él. Esta información es absolutamente necesaria para que la exposición sea un medio de comunicación autosuficiente. Puede ofrecerse en los siguientes soportes.

EL TEXTO ESCRITO es el medio más tradicional y usual de ofrecer información en las exposiciones. Es también el preferido, posiblemente porque su lectura se acomoda a la capacidad lectora y comprensiva del visitante; asimismo es el más eficaz en cuanto al aprendizaje y, como lenguaje, es el único codificado y por tanto autosuficiente, porque los otros medios requieren su ayuda. Es, además, el medio idóneo para explicitar las claves asociativas en sugestivos títulos y explicar los conjuntos de objetos jerarquizados en textos que, consecuentemente, ofrecen distintos niveles de lectura. Para que estos textos sean atractivos y comprensibles deben reunir, entre otras, las siguientes condiciones: cada texto requiere un título que ofrezca su sentido global; cuanto más breve sea, más posibilidades tiene de ser leído; el marcaje gráfico del texto jerarquizado ayuda a su utilización; se debe evitar el abuso de términos especializados y hay que cuidar la composición sintáctica de las frases y sus nexos. Además, es importante que la presentación de la información actualice esquemas previos y que el visitante-lector pueda reconocer la organización textual.

La INFORMACIÓN GRÁFICA (grabados, dibujos, fotografías, mapas, esquemas y diagramas) es un lenguaje icónico que ayuda a visualizar conceptos, términos o situaciones mencionadas en los textos con la intención de ayudar a su representación mental y a la reconstrucción de las escenas. Pero también hay que plantearse si ayudan a explicar el objeto o si ellas mismas deben ser explicadas, porque la imagen aislada no relacionada con un texto puede resultar ambigua. Por otra parte, hay que evitar el uso de imágenes elaboradas en el proceso de investigación por no ser adecuadas a la capacidad de reconstrucción del visitante.

Los MEDIOS AUDIOVISUALES son todos los que utilizan cualquiera de estos dos sentidos o los dos a la vez para dar información. Comprende desde las audioguías y audiovisuales más sencillos, tipo diaporama, hasta los más sofisticados sistemas multimedia. Son medios cada vez más utilizados en la exposición por ser atractivos y eficaces para visualizar con realismo los escenarios y las actividades que en ellos se realizaban, aunque tienen la desventaja respecto a los textos de que el relato va a una velocidad determinada a la que se tiene que acomodar el receptor, por lo que conviene tener en cuenta su ritmos de atención y fatiga.

Los MEDIOS TRIDIMENSIONALES: MODELOS, MAQUETAS Y DIORAMAS. Su eficacia comunicativa se basa en el principio de analogía. Su uso se justifica en el deseo de facilitar la comprensión de las relaciones significativas entre los elementos de un contexto. Modelos, maquetas, dioramas, ambientes o reproducciones de interiores, de paisajes urbanos, de ecosistemas y yacimientos son recursos que se pueden emplear para demostraciones, cuando se presenta un proceso técnico, por ejemplo; para reconstituir o reproducir contextos originales que el visitante contempla tras



LA EXPOSICIÓN, COMO CUALQUIER OTRO MEDIO DE COMUNICACIÓN, CREA UN ESPACIO SOCIAL EN EL QUE TIENE LUGAR LA INTERACCIÓN DEL VISITANTE CON LA PROPIA EXPOSICIÓN, GRACIAS A LA CUAL SE PRODUCE LA APROPIACIÓN DEL MENSAJE EXPOSITIVO. OBSERVAR, COMPARAR, LEER, COMPROBAR, COMENTAR, COMPARTIR IMPRESIONES... SON ACCIONES QUE CONVIERTEN LA INTERACCIÓN PERSONAL CON LA EXPOSICIÓN EN UNA ACTIVIDAD SOCIAL CUANDO PARTICIPAN EN ELLA LOS MIEMBROS DEL GRUPO, QUE COMPARTEN ASÍ LAS EMOCIONES Y DESCUBRIMIENTOS, EL ASOMBRO Y EL PLACER ESTÉTICO.

una ventana imaginaria; o para integrar al visitante en el propio espacio imaginario, en el que se puede mover y del que puede suponer forma parte. Son medios muy atractivos pero de los que se sabe poco sobre su eficacia en el campo del conocimiento.

### LA ESTRUCTURACIÓN ESPACIAL

La exposición es un mensaje en el espacio, por lo que debe procurarse que haya una perfecta adecuación entre la estructura conceptual del discurso expositivo, la estructura espacial de la exposición y la lógica espacial del visitante. En definitiva la exposición transmite un mensaje que se escribe en el espacio y el visitante lo reconstruye en su recorrido. Del recorrido que haga dependerá el mensaje que construya, de ahí que Véron y Levasseur digan que la exposición propone y el visitante com-pone a través de sus propias estrategias de visita. Pero en esa libertad de elección y construcción reside parte del disfrute de la exposición.

### BIBLIOGRAFÍA

- BITGOOD, S. Les méthodes d'évaluation de l'efficacité des dioramas, *Publics et musées* 9, 1996.
- CAMERON, D. Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Savigny-le-temple, MNES., 1972.
- CAMERON, D. Problèmes de langage en interprétation muséale, [Actes de la neuvième conférence générale de l'ICOM, Grenoble 1971, en *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Savigny-le-temple, éditions W, MNES., 1992.
- CARANDINI, A. *Arqueología y Cultura Material*. Barcelona, Mitre, 1984.
- DAVALLON, J. Peut-on parler d'une «langue» de l'exposition scientifique? en Schiele, B. (dir.), *Faire voir. Faire savoir. La muséologie scientifique au présent*, Québec: Musée de la civilisation, 1989.
- DAVALLON, J. Le musée est-il vraiment un média? *Public et Musées* 2, 1992.
- DUFRESNÉ-TASSÉ, C. Y LEFEBRE, A. *Psychologie du visiteur de Musée*. Québec: Hurtubise HMH, 1996.
- DUFRESNÉ-TASSÉ, C. Trois regroupements d'objets muséaux; leurs structure et ses effets sur le fonctionnement psychologique du visiteur adulte, en *Le musée au service de la personne*, Montreal, Universidad de Québec, 1999.
- GARCÍA BLANCO, A. *La exposición un medio de comunicación*. Madrid, Akal, 1999.
- HOOPER-GREENHILL, E. (ed.) *Museum and Gallery Education*. Leicester University Press, 1991.
- JACOBI, D. Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques, en Schiele, B., *Faire voir. Faire savoir. La muséologie scientifique au présent*. Québec, Musée de la civilisation, 1989.
- KAPLAN, F.E.S. Exhibitions as communicative media, en Hooper-Greenhill, *Museum, Media*, Message. London, 1995.
- MCMANUS, P. Le contexte social, déterminant de l'apprentissage au musée, *Publics et musées* 5, 1994.
- MONTPETIT, R. Une logique d'exposition populaire, *Publics et musées* 9, 1996.
- RIEU, A. *Les visiteurs et leurs musées. Le cas des musées de Mulhouse*, Paris, La Documentation Française, 1988.
- SCHIELE, B. L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition, *Publics et musées* 2, 1992.
- SCHIELE, B. Y BOUCHER, L. *Algunos procedimientos propios de la exposición científica*, Arbor, 1991.
- SCHIELE, B. Y LAROCQUE, G. Le message vulgarisateur. Narrativité scientifique, *Communications* 33, 1981.
- VÉRON, E. y LEVASSEUR, M. *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

# CÓMO EXPONER ESCUULTURAS EN UN MUSEO EVITANDO LAS ORTOPEDIAS

BENOIT DE TAPOL Museo Nacional de Arte de Cataluña

## LA DECLARACIÓN DE INTENCIONES QUE

da título al artículo es tan fácil de enunciar como difícil de cumplir. Por lo general, las esculturas de mármol, bronce o alabastro del siglo XIX y del XX poseen estabilidad propia, bastando para exponerlas con disponerlas sobre una peana. Una base lo suficientemente ancha con una estructura metálica interna resuelve el problema de la seguridad en los tamaños grandes y medianos.

Pero el intento se complica cuando se trata de un capitel extraído de su columna, de un fragmento arrancado de su arquitectura, de unas figuras con la base mutilada o perdida... En definitiva, cuando el objeto a exponer ha perdido su estabilidad.

Esbozaremos aquí una breve panorámica de las soluciones aportadas por nuestros predecesores que refleja esa dificultad para satisfacer los criterios de presentación que impone la museografía contemporánea.

Hasta mediados del siglo pasado era corriente el uso de pernos de hierro que perforaban la escultura por detrás o por debajo. Otra solución menos agresiva consistía en dar estabilidad a los hallazgos arqueológicos mediante la inclusión de su base en un cubo de escayola (1). En ese caso, la superposición de base y peana y la pérdida del perfil de la obra dificultan la percepción de la misma. Una solución más moderna (2) deja los contornos de la obra prácticamente libres, pero los puntos de inmovilización en contacto con la obra precisan de un montaje que entorpece la visualización de la escultura por parte del espectador.

Si el sistema de sujeción adquiere demasiado protagonismo acabará creando nuevas formas que eclipsarán aquello que, precisamente, se quiere enseñar (3). Un montaje correcto no debe ser protagonista, dejando a la obra el papel de centrar la atención del visitante.

Evitar el riesgo de que un capitel caiga sobre el público resulta muy sencillo si ya ha sido perforado en el pasado. Un perno fijado a la columna o a la peana proporciona una sujeción suficiente sin necesidad de adhesivo. El recurso a la solución de la jaula por motivos de seguridad es muy poco



afortunada y su efecto visual altamente perturbador (4). En este caso, por ejemplo, la presión de un único elemento de acero resuelve parcialmente la inmovilización de un capitel sin agujero (5) y ofrece una solución más discreta.

Si queremos evitar el desgaste de una piedra de baja dureza inmovilizada por un alma de acero inoxidable, será conveniente proveernos de una funda de acero que proteja la obra original. El alma penetrará así en la funda sin roce alguno con los elementos constitutivos del objeto. Este sistema, reversible y seguro, se utiliza cada vez más en el campo de la restauración para el ensamblaje de piezas antiguas. Siempre que sea posible, se descartarán las uniones de fragmentos grandes con adhesivos favoreciéndose un sistema de anclaje mecánico con un acoplamiento de alma y funda, sin ayuda de juntas a base de morteros. Dependiendo del peso del fragmento, las almas podrán ser de acero inoxidable, titanio o fibra de vidrio.

El refuerzo de estabilidad puede ser necesario en las esculturas altas, con el personaje en pie y colocadas sobre una peana. No siempre resulta factible colocar patillas de acero inoxidable ajustadas a las bases (6); la posibilidad de hacerlo dependerá de la forma del perímetro de la base. En el medievo, algunas esculturas de piedra se vaciaban y el hueco que quedaba permitía introducir un tutor de acero inoxidable con una moleta ejerciendo presión o actuando como elemento de fijación (7). Se trata de soluciones discretas y eficaces, y la reversibilidad del montaje es total siempre que los elementos de inmovilización de acero unidos a la peana se realicen con un sistema de tornillo macho-hembra, una condición imprescindible para el préstamo de la obra. Sin reversibilidad, después de tres desmontajes, la sujeción será inoperante.

No es posible embragar y “desembragar” los grandes pesos con una pluma y una cincha, al implicar, cada movimiento, un riesgo para las partes más externas; existe, sin embargo, una alternativa: un sistema a base de palets metálicos que acompaña a la obra en todos sus movimientos. En este caso, la peana o tarima se abre permitiendo la introducción del transpalet (8).

Para aquellos casos en que una obra exceda, por su peso, el valor indicado de resistencia al suelo, conviene recordar que la resistencia al suelo de una sala de reserva o de exposición debería poder soportar al menos 500 kg/m<sup>2</sup>. El peso de un objeto de mármol, de alabastro o de piedra caliza se estima sin báscula a partir de la densidad del material y determinando el volumen de materia densa. Por dar tan sólo unas orientaciones sobre el peso a partir de la observación, afirmaremos que, estadísticamente, una típica virgen medieval estrecha, de alabastro, que mida cerca de 110 cm de altura, pesará aproximadamente su equivalente en altura, es decir, 110 kg.

Tres son las posibles soluciones a adoptar si el objeto supera el peso de la resistencia al suelo:

- Aumentar la superficie de la peana para distribuir el peso sobre un número mayor de decímetros cuadrados.
- Trasladar parte del peso del objeto al muro mediante el empleo de flejes.
- Reforzar las vigas situadas bajo el suelo con otras metálicas.

En las piezas más pequeñas, es la geometría del objeto la que permitirá establecer el tipo de sujeción posible. El soporte se realiza con la precisión de un orfebre, resultando la búsqueda del centro de gravedad esencial en el proceso (9) (10).

El acero recortado a medida deberá sumergirse en un baño de ácido nítrico a 90°C para conservar sus calidades inoxidables, aplicándose después sobre él un recubrimiento de espuma neutra o de corcho con el fin de suavizar el contacto del objeto con el metal.

Para aquellos fragmentos más grandes que tengan la base fracturada y carezcan, por tanto, de equilibrio, será necesario recuperar la estabilidad. La posibilidad de fotografía en 3D de la rotura y la posterior creación de un molde mediante técnica láser\* permite acoplar perfectamente la escultura a una base sólida de acero (11). En este caso, la base está dotada de muelles que regulan la inclinación en función de las necesidades de la escultura (12).

El tema de la seguridad de las piezas de reducidas dimensiones se transforma en algo complejo a partir del momento en que se renuncia a la vitrina o a la urna de metacrilato.

Para las esculturas que han sido encajadas o fijadas a una base de mármol, y que se exhiben sobre una peana sin acceso a la parte trasera de la base, ha sido necesario crear un sistema de candado invisible. Dos cilindros\*\*, uno unido a la peana y el otro, a la pieza, se deslizan uno dentro del otro en el momento de levantar la pieza para poder acceder al tornillo de seguridad. Se trata de un sistema sofisticado pero completamente invisible para el espectador, que hace desaparecer todo tipo de ortopedia de la vista del público (13).

La presentación de un objeto complejo exige un diálogo entre el arquitecto, el montador, el restaurador y el conservador, y, por supuesto, un respeto a los criterios de conservación preventiva.

EN LAS PIEZAS MÁS PEQUEÑAS, ES LA GEOMETRÍA DEL OBJETO LA QUE PERMITIRÁ ESTABLECER EL TIPO DE SUJECIÓN POSIBLE. EL SOPORTE SE REALIZA CON LA PRECISIÓN DE UN ORFEBRE, RESULTANDO LA BÚSQUEDA DEL CENTRO DE GRAVEDAD ESENCIAL EN EL PROCESO.

EN EL MEDIEVO, ALGUNAS ESCULTURAS DE PIEDRA SE VACIABAN Y EL HUECO QUE QUEDABA PERMITÍA INTRODUCIR UN TUTOR DE ACERO INOXIDABLE CON UNA MOLETA EJERCIENDO PRESIÓN O ACTUANDO COMO ELEMENTO DE FIJACIÓN.



9



10



11



12



13

A modo de conclusión, es importante recordar que un anclaje o una sujeción deberá reunir una serie de criterios básicos:

- Resistencia al peso del objeto.
- Búsqueda del centro de gravedad.
- Seguridad de la pieza y de los visitantes.
- Reversibilidad del sistema de anclaje (con el objeto, con el muro o con la peana).
- Estabilidad química de la sujeción para evitar manchas y puntos de oxidación.
- Discreción del anclaje para evitar perturbaciones visuales de percepción.
- Armonización de los anclajes en todas las esculturas de una misma sala.
- Previsión de un presupuesto para sujeciones y anclajes.

\* El presente trabajo ha sido realizado por Jordi Vila, director del proyecto facsímil 3D de la Fundación Pere Bosch i Gimpera de la Universitat de Barcelona, y ha contado con la colaboración de Joan Pey, restaurador del MNAC, Valérie Bergeron, arquitecta, y Maria Margarita Cuyàs, conservadora jefe del Departamento de Arte del Renacimiento y Barroco del MNAC.

\*\* El equipo del Museo ha contado con la colaboración de Pep Camps, *designer*, quien presentó una propuesta que sigue los criterios establecidos por el grupo de trabajo.

# VALORACIÓN Y TASACIÓN DE COLECCIONES ARQUEOLÓGICAS, SU ESPECIFICIDAD Y PROBLEMÁTICA

RUBÍ SANZ GAMO Directora del Museo Arqueológico Nacional (1)

## EL INCREMENTO DE LAS EXPOSICIONES

temporales, con los consiguientes préstamos que realizan los museos, motiva que desde estas instituciones se efectúen continuas valoraciones y tasaciones a efectos de seguro. Sin embargo, el profesional de museos ha de ejercer esas labores en muchas otras ocasiones, encontrando una variada casuística de situaciones que afectan tanto a las colecciones y los objetos que tienen adscritos, como a aquellas otras piezas procedentes de hallazgos casuales, compras (fundamentalmente compraventas o subastas), o incautaciones judiciales, etc., para las cuales se requiere su expertizaje. Abordar esa tarea lleva consigo conjugar toda una serie de factores, unos culturales que facultan para la valoración, y otros relacionados con el mercado que posibilitan establecer el justiprecio. La responsabilidad profesional del museo obliga a tener, necesariamente, una visión objetiva (Peñuelas i Reixach, 2005, 176), alejada de sentimientos y otras consideraciones de índole subjetiva consustanciales al ser humano (Racionero, 1991), así como tener como guía la legislación vigente en materia de patrimonio y el Código deontológico sobre adquisiciones emanado desde ICOM.

### CASUÍSTICA

Entre esas variables, unas valoraciones se realizan sobre objetos que son bienes de interés cultural, como son los que se custodian en los museos, y otras sobre bienes que pueden tener esa categoría (art. 9 de la Ley 16/85 y art. 11 del Real Decreto 111/86) o carecer de ella por no estar declarados como tal. En todo caso conviene recordar que los objetos registrados en el Inventario General de bienes muebles en posesión de las instituciones eclesiásticas tienen restringida la transmisión (art. 28 de la Ley 16/85 y art. 24 del Real Decreto 111/86).



Máscara funeraria egipcia,  
dinastía XXI, 1070-950 a.C.,  
Colección Várez Fisa. Adquisición  
por oferta de venta directa  
(compraventa).  
Museo Arqueológico Nacional.

Los museos, como acción más frecuente, realizan tasaciones a efectos de seguro sobre los objetos que tienen adscritos, motivadas por las peticiones de préstamo para exposiciones temporales y, ocasionalmente, para los depósitos, pues éstos últimos siempre conllevan traslados e incluso, cuando la institución receptora es de distinta titularidad al museo depositante, seguros de estancia. Cuando se trata de préstamos temporales, además de las valoraciones de índole histórica y de conservación que realizan sobre las piezas, se tienen especialmente en cuenta las circunstancias de riesgo derivadas de las posibles itinerancias, de los medios de transporte (por carretera o por avión), así como del lugar de destino temporal (estancia). Por otra parte, en aquellos museos que gestionan las Comunidades Autónomas, que tienen competencias en materia de arqueología (art. 42 de la Ley 16/85), es frecuente que se emitan informes sobre los hallazgos casuales que ingresan en los mismos, siempre que sus descubridores soliciten las correspondientes indemnizaciones, tal y como contempla el artículo 44 de la Ley 16/85 sobre derechos del descubridor y del propietario del terreno (Rodríguez Temiño, 2004, 300).

Pero, como hemos señalado, el profesional de museos puede encontrarse con que ha de realizar tareas de valoración y tasación sobre objetos que están en el mercado o son susceptibles de estarlo (por ejemplo, los existentes en colecciones privadas, que no son considerados de dominio público), con toda la problemática que ello lleva consigo en el caso de los objetos arqueológicos, tal y como recuerda Rodríguez Temiño. Esos objetos pueden llegar a formar parte de las colecciones de los museos mediante fórmulas diversas, en todas las cuales se precisa el ejercicio de la valoración y de la tasación, es decir de su peritaje, que las administraciones públicas han de encomendar a personas que reúnan como cualidades el estar al servicio de la Administración Pública, el adecuado rango jerárquico, y la titulación académica idónea (Peñuelas i Reixach, 2005, 186). Entre las transmisiones de bienes, la fórmula más utilizada es la oferta de venta directa (compraventa). Tiene como principio el ofrecimiento, en este caso a un museo, de uno o varios objetos por parte de una persona física o jurídica, cuya posesión y legitimidad ha de acreditar, y sobre los que se establece un precio que puede estar sujeto a la voluntad de revisión por el vendedor y al acuerdo entre ambas partes. Como ejemplo citemos la adquisición por el Estado de la escultura de la *Musa Urania* hallada en Churriana (Málaga) antes de 1903 (A B C 2004, 22), adscrita al Museo Arqueológico Nacional.

Por otra parte no es infrecuente que se oferten piezas arqueológicas a través de subastas, tanto en España como en el extranjero, a las que se concurre con el doble objetivo de recuperar objetos originarios del territorio español, o de incrementar las colecciones públicas (art. 40 del Real Decreto 111/86). Para las realizadas en España el Estado se reserva el derecho de tanteo, fórmula mediante la que compra sobre el último pujador y teniendo como límite una cantidad máxima autorizada; es ésta una operación que realiza tanto para sí mismo como por solicitud de las Comunidades Autónomas e incluso de organismos de la administración local. Aplicando el derecho de tanteo fueron adquiridos en el año 2002, entre otras piezas, dos capiteles califales, del siglo X (A B C 2002, 68–69) (1) (2). En el caso de subastas en el extranjero el Estado español acude con la única opción del sistema de puja. Por otra parte, el Estado se reserva el derecho de retracto mediante el que puede adquirir una venta no comunicada previamente, esto último es un acto de omisión que implica la posibilidad de apertura de expediente a la casa de subastas (art. 75 de la Ley 16/85) (Álvarez Álvarez, 2004, 167 ss, publicado originalmente en 1987).

En otras ocasiones las adquisiciones se realizan mediante la fórmula de las ofertas de venta irrevocable que se aplica en solicitudes de exportación (art. 5 de la Ley 16/85 y art. 50.1 del Real Decreto 111/86); en este caso el valor declarado del objeto se considera legalmente como tal oferta





Capiteles califales, posible taller cordobés, siglo X. Adquisición en subasta pública en España. Museo Arqueológico Nacional.



Capitel califal, siglo X. Adquisición por oferta de venta irrevocable. Museo Arqueológico Nacional.

de venta irrevocable al Estado (Álvarez Álvarez, 2004, 181 ss). Los ejemplos tampoco faltan, así fue adquirido otro capitel califal, de la primera mitad del siglo X (A B C 2003, 87), que debía permanecer en territorio español como integrante de su patrimonio histórico. Más raros, por ser más infrecuentes, son los casos en los que el profesional de museos ha de realizar valoraciones y tasaciones de piezas arqueológicas por daciones en pago de impuestos (Álvarez Álvarez, 2004, 577), o por pagos de deudas tributarias (Ley 16/85 art. 73), a veces vinculadas con las herencias. Otra cosa son las donaciones puras y simples (Ley 16/85 art. 70.2) que no llevan consigo la necesidad de tasación del bien.

En todas estas situaciones (excepto en los préstamos y depósitos dentro del territorio español) interviene directamente la Junta de Calificación, Valoración y Exportación (art. 3.2 de la Ley 16/85) como institución consultiva, cuyas funciones y composición están reguladas por el RD 111/86, art. 7 a 9. Actúa en todas las cuestiones relacionadas con las importaciones y las exportaciones (las temporales y las definitivas), y ejerce competencias relativas a las adquisiciones de bienes culturales por parte del Estado y sus organismos autónomos, o por delegación de las Comunidades Autónomas o de órganos de la administración local (Peñuelas i Reixach, 2005, 176). De su seno nace la Comisión de Valoración (art. 9 del Real Decreto 111/86) como órgano colegiado especializado que interviene en los casos en los que el patrimonio se pretende emplear para el pago de impuestos sobre sucesiones, donaciones que alcanzan deducciones de hasta el 20% del IRPF (según lo establecido en la disposición adicional octava de la Ley 16/1985, y en el art. 21 de la Ley 3/2003 de Patrimonio de las Administraciones Públicas), y pagos de deudas tributarias.

Finalmente, los museos cuyo titular es un organismo público prestan servicios de valoración y tasación cuando se producen incautaciones en materia de contrabando, en aplicación de la Ley

Aúreo de Claudio II, Mediolanum (Milán), 268 d.C.  
Adquisición por subasta en el extranjero.  
Museo Arqueológico Nacional.



EL PROFESIONAL DE LOS MUSEOS, DESDE UNA ÓPTICA HUMANÍSTICA Y ANTROPOLÓGICA, CONSIDERA —DE MANERA CLARA E INCLUSO RADICAL— LA PREVALENCIA DE LOS VALORES HISTÓRICOS Y CULTURALES, PERO NO IGNORA QUE DESDE LA ANTIGÜEDAD EXISTE EL MERCADO DE LOS OBJETOS EN SU CONDICIÓN DE BIENES PATRIMONIALES.



Copa micénica, Heládico Reciente III B, 1300-1250 a.C.  
Adquisición por subasta en el extranjero.  
Museo Arqueológico Nacional.

EL INCREMENTO DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES, CON LOS CONSIGUIENTES PRÉSTAMOS QUE REALIZAN LOS MUSEOS, MOTIVA QUE DESDE ESTAS INSTITUCIONES SE EFECTÚEN CONTINUAS VALORACIONES Y TASACIONES A EFECTOS DE SEGURO. SIN EMBARGO, EL PROFESIONAL DE MUSEOS HA DE EJERCER ESAS LABORES EN MUCHAS OTRAS OCASIONES, ENCONTRANDO UNA VARIADA CASUÍSTICA DE SITUACIONES QUE AFECTAN TANTO A LAS COLECCIONES Y LOS OBJETOS QUE TIENEN ADSCRITOS, COMO A AQUELLAS OTRAS PIEZAS PROCEDENTES DE HALLAZGOS CASUALES, COMPRAS (FUNDAMENTALMENTE COMPRAVENTAS O SUBASTAS), O INCAUTACIONES JUDICIALES, ETC., PARA LAS CUALES SE REQUIERE SU EXPERTIZAJE.

Orgánica 12/1995 de Represión del contrabando. O cuando se ocasionan expolios al patrimonio, Roma Valdés señala cómo en estos casos es necesario poner de manifiesto el interés notorio y el valor histórico. Frente al expolio, las actuaciones realizadas por los grupo de Patrimonio de los cuerpos de seguridad del Estado, han permitido la recuperación para el patrimonio público de miles de piezas de procedencia ilícita. Estas incautaciones precisan, igualmente, de la valoración y tasación pertinente a efectos de aplicación de lo contemplado en el Código Civil (Roma Valdés, 1998; Rodríguez Temiño, 2004, 327).

#### LA REFLEXIÓN SOBRE LOS OBJETOS

Hace unos años B. Frey señalaba como valores externos positivos de los objetos el de existencia (la población se beneficia del hecho de que la cultura exista), el de prestigio, el de opción/elección, el de educación y el de legado (Frey 2000: 15), a los que se suma el económico. Pero los objetos, y esencialmente los arqueológicos, poseen otros valores intrínsecos como los tecnológicos, independientes del tiempo, de la estética y de la materia; los funcionales o de uso; los simbólicos en los que el objeto es signo de algo cuyo receptor es la sociedad, son valores que se relacionan con el poder (religioso, económico o político), que actúan como elementos de cohesión, y se manifiestan a través de su localización en el espacio, de las imágenes y sus atributos, o de elementos de ostentación; y un valor estético que ha de ser observado fuera de la visión occidental como exclusiva, aquella que en su día marcaron Winkelmann y más tarde Viollet le Duc (quien consideraba lo artístico como lo no bárbaro e introdujo las fases de inicio, desarrollo y vejez). Desde la perspectiva arqueológica, el objeto es un elemento parlante que ayuda a entender e interpretar hechos, circunstancias, comportamientos, acontecimientos... A ello se suma otra consideración, derivada de la protección específica contemplada tanto en la Ley 16/85 (el art 40 explicita qué bienes forman parte del patrimonio arqueológico), como en las emanadas desde las Comunidades Autónomas.

La valoración implica distintas meditaciones. L. Peñuelas propone considerar distintos aspectos a la hora de establecer el dictamen, que deberá hacer referencia a la finalidad y el objeto de la valoración, a las limitaciones y condiciones del dictamen de valoración, a la fecha y el lugar del



Lécana, Abulia, 340-320 a.C. Adquisición por oferta de venta directa (compraventa). Museo Arqueológico Nacional.

valor, a su identificación y descripción, a los métodos y procedimientos, y a su valor en el mercado, además de la identificación de la persona que realiza la valoración, la firma y fecha del dictamen, y la documentación aneja si la hubiere (Peñuelas i Reixach, 2005, 197 ss). Como elementos definitorios, es conveniente y aconsejable incidir en primer lugar sobre la identificación cultural y cronológica del objeto, a la que se llega desde la descripción, la observación detallada, el estudio y, en su caso, la bibliografía. En segundo lugar, consignar la procedencia, no sólo la espacial y estratigráfica que permiten situar a un objeto en su contexto, sino también la que garantiza su origen lícito. A este respecto son de aplicar, además de las propias leyes de patrimonio y la deontología profesional, las normas y recomendaciones internacionales, especialmente el Protocolo de la Convención de La Haya para la protección de bienes culturales en caso de conflicto armado (1954 y 1999); la Convención de la UNESCO (1970) para prohibir e impedir la importación, la exportación, y la transmisión ilícita; la Convención UNIDROIT (1995) sobre bienes culturales robados o ilícitamente exportados; y los Reglamentos de la UE 3911/1992 sobre exportación, 752/1993, y la Directiva 93/7/CEE (Roma Valdés, 1998). Recordemos, además, que la propia UNESCO estableció un código deontológico para marchantes que hace referencia a la importación, la exportación y a las transmisiones dudosas (incluyendo las excavaciones clandestinas), a la obligación que tiene el profesional/vendedor de asegurar la autenticidad, a la prohibición de participar en transacciones ilegales, y además sobre los favoritismos en la transmisión y exportación y la división de una unidad-conjunto.

En tercer lugar, también hay que valorar el estado de conservación, observando posibles intervenciones tales como restauraciones, reconstrucciones o añadidos al original y, en la medida de lo posible, realizando la analítica pertinente que permita asegurar la autenticidad de la pieza para evitar el fraude de las falsificaciones (por ejemplo de bronce antiguos), o para determinar si una pieza es copia de otra (Arnau, 1961). Hay que señalar que cuando se trata de compras es preciso detenerse en la conveniencia, o no, de adquirir un objeto en relación con las colecciones de los museos, es decir, que esté en línea coherente con la especialización temática de la institución museística receptora, que complete colecciones preexistentes, o que sea adecuado para su discurso expositivo.



Aúreo de Maximino Hércules, Treveris (Traer, Alemania), hacia 303 d.C. Adquisición por subasta en el extranjero. Museo Arqueológico Nacional.

#### EL MERCADO Y LOS PRECIOS. ALGUNOS EJEMPLOS

El profesional de los museos, desde una óptica humanística y antropológica, considera —de manera clara e incluso radical— la prevalencia de los valores históricos y culturales, pero no ignora que desde la antigüedad existe el mercado de los objetos en su condición de bienes patrimoniales. Ese mercado animó a las clases poderosas de la antigüedad a coleccionar objetos de oro y plata así como otros a los que eran sensibles en el gusto; a que desde la antigua Roma fueran encargadas copias de obras griegas; suscitó almonedas en las que se hacían inventarios, tasaciones y pujas; y generó la aparición de galerías de subastas (como la Christie's de Londres en 1776). En el mercado se conjugan diversos factores tales como el deseo de posesión, el prestigio, las modas, la educación, e incluso la inversión económica. Todos ellos influyen en los valores finales que se producen (especialmente en el caso de las subastas), a los que se suman otros financieros como los porcentajes, los periodos de liquidación, los gastos de transporte, almacenaje, etc.

Determinar qué justiprecio tiene una pieza arqueológica resulta harto relativo, y cada museo habrá de valorar su singularidad en el conjunto al que se adscribe (es el caso de la Dama de Elche entre la estatuaria ibérica), además de su significado e importancia en el conjunto de las colecciones que conforman sus fondos. Así, de manera general aunque un tanto simplificada, ha de considerarse que para un museo una pieza hallada en un territorio concreto (un yacimiento) tiene el valor añadido derivado de su propio contexto arqueológico, aunque en la tasación final que se realice hay que tener muy en consideración el valor que piezas similares o semejantes alcanzan en el mercado (Peñuelas i Reixach, 2005, 109 ss). Valga nuevamente la cita de los capiteles califales mencionados: los dos primeros proceden de subasta pública en España sobre los que se ejerció el derecho de tanteo, ambos son de mármol, posiblemente de un taller cordobés, de dimensiones casi idénticas (25,5 x 27 x 25 cm y 25,5 x 27 x 26 cm), adquiridos por un total de 70.558,82 €; el tercero procede de una oferta de venta irrevocable, es igualmente de mármol y posiblemente de Córdoba, de tamaño similar a los anteriores (25,5 x 27 cm) y fue adquirido por 54.404,00 €. Los ejemplos pueden multiplicarse, véase el cuadro adjunto donde se recogen los precios de algunas manufacturas de cerámica griega (que para determinadas piezas puede multiplicarse e incluso superar el millón de euros en función de la rareza, el autor o autores, etc.). Igualmente, en el cuadro donde se muestran algunas adquisiciones de piezas numismáticas se aprecian las fluctuaciones del mercado, poco importantes en los últimos años en torno a las monedas con valor de un aúreo, variaciones que tienen que ver con la ceca, la emisión, el estado de conservación, etc. O, por el contrario, son significativos los precios de adquisición (en el año 2003) por puja de sendas piezas de valor de ocho aúros de Claudio II (3) y de Maximino Hércules (4), que alcanzaron respectivamente las cifras de 62.113,90 € y de 508.726,57 €, con una diferencia entre ambas de 446.612,67 €.

## ADQUISICIONES DE CERÁMICA GRIEGA (2002–2004)

OBJETO	FORMA DE ADQUISICIÓN	PRECIO EN EUROS
Copa Micénica, Heládico Reciente III C, 1190–1050 aC	Derecho de tanteo, 2002	13.343,95
Jarra Micénica	Subasta extranjero, 2003	3.000,00
Plemocóe, Ática, siglo VI aC	Subasta extranjero, 2002	24.083,49
Estamno, Ática, pintor de Michigan, fines del siglo VI aC	Compraventa, 2003	19.803,00
Copa de figuras rojas, Ática, comienzos del siglo V aC	Compraventa, 2003	57.854,92
Cíato, Ática, circa 500 aC	Compraventa, 2003	4.297,00
Estamno, Apulia, 350–330 aC	Compraventa, 2003	16.000,00
Sítula, Apulia, 340–320 aC	Compraventa, 2003	21.000,00
Lecane, Apulia, 340–320 aC	Compraventa, 2003	16.000,00
Lebes, Campania, circa 330 aC	Compraventa, 2003	27.000,00

(Extraído de *Adquisiciones de bienes culturales*, Ministerio de Cultura, años 2002, 2003 y 2004)

## ADQUISICIONES DE MONEDAS (2002–2004)

OBJETO	FORMA DE ADQUISICIÓN	PRECIO EN EUROS
Denario Julio César	Derecho de tanteo, 2003	195,5
Denario Augusto (Asia?)	Derecho de tanteo, 2003	138,00
Denario Augusto, Emérita	Derecho de tanteo, 2003	690,00
Sestercio Nerón	Derecho de tanteo, 2003	2.5552,00
Sestercio Sabina	Derecho de tanteo, 2003	22.320,00
Sestercio Antonio Pío	Derecho de tanteo, 2004	858,49
Sestercio Balbino	Derecho de tanteo, 2003	230,00
Sestercio Treboniano Galo	Derecho de tanteo, 2003	696,00
Aureo Nerón, 63–63	Derecho de tanteo, 2004	2.514,78
Aureo Adriano, 119–122	Derecho de tanteo, 2004	3.668,11
Aureo Adriano, 134–138	Derecho de tanteo, 2004	5.957,43
Aureo Antonio Pío, 143–144	Derecho de tanteo, 2004	4.691,37
Aureo Marco Aurelio, 152–153	Derecho de tanteo, 2004	4.006,30
Aureo Faustina hija,	Derecho de tanteo, 2004	4.240,44
Aureo de Septimio Severo, 193–194	Derecho de tanteo, 2004	6.529,76
Aureo Septimio Severo 202	Derecho de tanteo, 2004	8.359,48
Aureo Caracalla, 203	Ofer. Ven. Irrevocable 2003	2.228,00
Aureo Gordiano III, 238–244	Derecho de tanteo, 2003	4.830,00
Aureo Claudio II, 268–270	Derecho de tanteo, 2004	14.308,24
Aureo Maximino Hércules 286–310	Derecho de tanteo, 2003	5.520,00
Aureo Licinio, 311–313	Derecho de tanteo, 2004	4.578,64
5 sólidos Constancio Gallo, c.351	Subasta extranjero, 2003	430.383,85
8 áureos Claudio II, c. 268	Subasta extranjero, 2003	62.113,90
8 áureos de Maximino Hércules, c. 303	Subasta extranjero, 2003	508.726,57
Triente Witerico, 603–610	Derecho de tanteo, 2003	581,16
Triente Gundemaro, 612–621	Derecho de tanteo, 2003	1.740,00
Triente Sisebuto, 612–621	Derecho de tanteo, 2003	368,00
Triente Suintila, 621–631	Derecho de tanteo, 2003	348,00
Dinar fatimí, siglo X	Compraventa, 2004	200,00
Dinar hispano-árabe, siglo XI	Compraventa, 2004	600,00

(Extraído de *Adquisiciones de bienes culturales*, Ministerio de Cultura, años 2003 y 2004)



EFECTUAR TASACIONES ES SIEMPRE UNA TAREA COMPLEJA, PARA LA QUE SE RECOMIENDA QUE CADA MUSEO DISPONGA DE INFORMACIÓN SUFICIENTE Y ACTUALIZADA.

Zarcillo nazari, siglo XIV. Adquisición por subasta en el extranjero. Museo Arqueológico Nacional.

Es por ello que efectuar tasaciones es siempre una tarea compleja, para la que se recomienda que cada museo disponga de información suficiente y actualizada. En todo caso, recapitulando todo lo anterior, podemos concluir que los museos, en el ejercicio de su responsabilidad como institución, a la hora de establecer valoraciones y tasaciones de piezas arqueológicas, han de reflexionar sobre los valores históricos y culturales de los que son portadores los objetos; han de considerar los precios de salida de dichos objetos a través de los catálogos que ofrecen las casas de subastas así como los remates, para conocer finalmente, la valoración económica y comparativa en el mercado, señalando el precio máximo que se debería de pagar por cada uno de ellos, o por un lote; han de tener en cuenta el valor añadido para toda pieza de procedencia (yacimientos) conocida; y especialmente han de asegurar que aquello que se adquiere no es una falsificación y es de procedencia lícita.

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Álvarez, J. L.: *Estudios jurídicos sobre el patrimonio cultural de España*. Marcial Pons, ediciones jurídicas y sociales S. A., Madrid, 2004.

Arnau, F.: *El arte de falsificar el arte. Tres mil años de fraudes en el comercio de antigüedades*. Ed. Noguer S. A., Barcelona-México, 1961.

Frey, B, 2000: *La economía del arte*. La Caixa, Col. Estudios económicos nº 18, Barcelona.

Ministerio de Cultura: A B C 2002. *Adquisiciones de bienes culturales*, Madrid, 2004.

Ministerio de Cultura: A B C 2003. *Adquisiciones de bienes culturales*, Madrid, 2005.

Ministerio de Cultura: A B C 2004. *Adquisiciones de bienes culturales*, Madrid, 2005.

Peñuelas i Reixach, L.: *Valor de Mercado y obras de arte. Análisis fiscal e interdisciplinario*. Marcial Pons, ediciones jurídicas y sociales S. A., Madrid, 2005.

Racionero Grau, L.: "Valor, valores de la cultura y nueva ciudadanía". *Valor, precio y coste de la cultura. II Jornadas sobre iniciativa privada y sector público en la gestión de la cultura*, Xabide, Vitoria, 1999, 43-55.

Rodríguez Temiño, I.: "El expolio del patrimonio. La arqueología herida", *Del ayer para el mañana. Medidas de protección del patrimonio*. Fundación del Patrimonio Histórico de Catilla y León, Valladolid, 2004, 303-349.

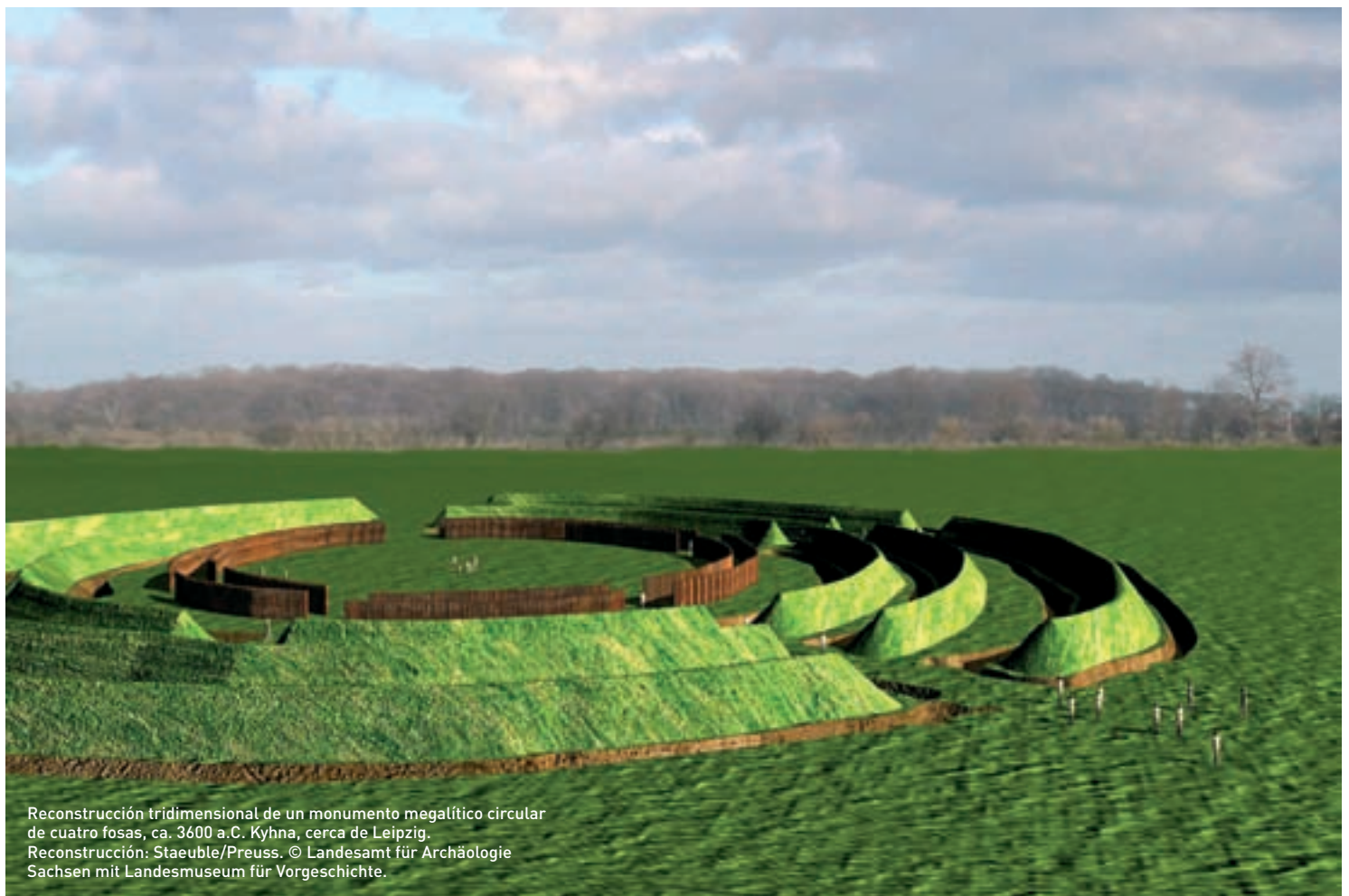
Roma Valdés, A., 1998: "Los delitos sobre el Patrimonio Histórico". *Delitos y cuestiones penales en el ámbito empresarial*. Expansión V, Madrid, 1998, 441-468.

## NOTAS

1. Serrano 13, 28001 Madrid.

# ¿MUSEO O ARCHIVO? ¿CÓMO DENOMINAR Y ORGANIZAR LOS LUGARES EN DONDE SE DEPOSITAN LOS BIENES MUEBLES PROCEDENTES DE LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS?

MARGARITA ORFILA PONS Catedrática de Arqueología de la Universidad de Granada



Reconstrucción tridimensional de un monumento megalítico circular de cuatro fosas, ca. 3600 a.C. Kyhna, cerca de Leipzig.  
Reconstrucción: Staeuble/Preuss. © Landesamt für Archäologie Sachsen mit Landesmuseum für Vorgeschichte.

## LAS LÍNEAS QUE SIGUEN NO ASPIRAN A

solucionar el “problema” que surge cada día acerca de qué hacer con toda la serie de restos no inmuebles que se recuperan en una excavación, ni pretenden estudiar la legislación que existe tanto a nivel estatal como autonómico sobre el tema, sino más bien aportar una opinión acerca de las opciones que es plausible adoptar frente al mencionado “problema”.

Quizás lo más sencillo sea empezar por el principio, el de la Arqueología, ciencia humanística que se mide por sus propios parámetros metodológicos, pero que se plantea la lectura histórica como objetivo final. Lo que la hace diferente es su base de estudio, unos datos algo especiales como lo es la Cultura Material; las evidencias físicas que han quedado fosilizadas sobre el Registro Arqueológico, la impronta dejada por las acciones humanas. Las diversas intervenciones arqueológicas, sean prospecciones o excavaciones, tienen como objetivo recuperar, aplicando para ello la metodología adecuada, el máximo de estos datos dentro de los CONTEXTOS a los que pertenecían para, una vez finalizado el trabajo de campo y laboratorio, iniciar el proceso deductivo que permitirá formular toda la información recopilada, y que conducirá a la elaboración de documentos que interpreten los acontecimientos sobre los que los datos arqueológicos recuperados y ya analizados nos instruyen, exactamente igual que haría un historiador después de haber recuperado de un archivo los legajos, o las películas, la prensa, fotos, etc., útiles para su propia investigación.

La propia naturaleza de la documentación arqueológica es en sí misma compleja, —en ella se incluyen bienes muebles de naturaleza muy diversa, desde un instrumento de piedra a restos de vestimenta, vajillas de cerámica, metales, etc., a vestigios de comida, de pólenes, fauna, o humanos— lo que obliga a la Arqueología a relacionarse con otras disciplinas, que la ayudarán a examinar una parte intrínseca de determinados restos arqueológicos a través de análisis basados, sobre todo, en métodos y técnicas procedentes de ciencias experimentales, como la Física, la Química, las Matemáticas, la Geología o la Paleontología. Por ejemplo:

“L’archeologia, un tempo relegata tra le curiosità erudite e quasi simbolo di un distacco dalla realtà contingente, è ora al centro di tale realtà e degli interessi culturali che vi si esprimono. D’altronde, l’immissione nella ricerca archeologica degli strumenti e delle procedure della tecnica più avanzata in fa un caso più che raro di convergenza fra umanesimo e scienza in senso stretto. Cò l’archeologia diviene un’espressione evidente di quel fenomeno tipico del tempo attuale che è il convergere delle “due culture” (Moscati, 1996, p. 139) (1).

No por ello los arqueólogos, a pesar de la ingente cantidad de datos que es posible acumular gracias al apoyo de otras ciencias, han dejado de insistir en su condición de historiadores (Alarçao, 1995, p. 10; Last, 1995; Shanks, 1995), lo que nos lleva a una reflexión de tipo conceptual de gran relevancia para el tema que nos ocupa. Me refiero a la teoría de la llamada Historia Arqueológica:

“C’est seulement en plaçant le document —archéologique ou non— dans son système et dans sa relation, individuelle ou systémique, par rapport à d’autres systèmes, qu’on peut en saisir le véritable sens historique. Dans cette perspective, en partant de la pluralité des évidences, on réussit à combiner avec profit des données agrégées ou désagrégées et à atteindre l’unité et la force signifiante du fait historique, sans pour autant



A LA HORA DE PLANIFICAR UN LUGAR QUE ACOJA LOS BIENES ARQUEOLÓGICOS RECUPERADOS EN INTERVENCIONES EFECTUADAS EN EL CAMPO, NOS ENCONTRAREMOS CON DIVERSOS ESCOLLOS; EL PRIMERO ES EL QUE ATAÑE A LA NATURALEZA DE LOS RESTOS ARQUEOLÓGICOS, HECHOS CON MATERIALES DIVERSOS. NO SERÁ LO MISMO “GUARDAR” UN FRAGMENTO DE UNA PIEZA DE MÁRMOL O DE CERÁMICA, QUE LOS RESTOS DE TELAS PROCEDENTES DE UN YACIMIENTO DE LA EDAD DEL BRONCE, O UNA MONEDA.

provoquer d’extrapolations hasardeuses ou des sens arbitraires. L’histoire “archéologique” ne peut être qu’interdisciplinaire” (Torelli, 1987, p. 10) (2).

“Je considère personnellement qu’il n’y a aucune différence de qualité entre l’archéologie et l’histoire et je suis également convaincu que l’archéologie est essentiellement une science historique (même si aujourd’hui on met plutôt l’accent sur les aspects anthropologique de l’archéologie): mais enfin l’anthropologie elle-même peut de moins se permettre de renoncer à des apports historiques. Une bonne définition provisoire pourrait être celle *d’histoire archéologique*: une approche conditionnée par des problématiques essentiellement historiques —dans le sens évidemment le plus large et étendu de ce terme— et par un itinéraire disciplinaire principalement (mais pas exclusivement) archéologique” (Coarelli, 1994, p. 298) (3).

Planteadas estas cuestiones, queda claro que a la hora de planificar un lugar que acoja los bienes arqueológicos recuperados en intervenciones efectuadas en el campo, nos encontraremos con diversos escollos; el primero es el que atañe a la naturaleza de los restos arqueológicos, hechos con materiales diversos. No será lo mismo “guardar” un fragmento de una pieza de mármol o de cerámica, que los restos de telas procedentes de un yacimiento de la Edad del Bronce, o una moneda; las condiciones ambientales en las que deberá conservarse la momia de Galera no tienen nada que ver con las que necesita una vasija de cerámica.

La segunda cuestión es la que se deriva de la ingente cantidad de bienes que genera la Arqueología. En efecto, son miles las piezas y fragmentos que se recuperan en una sola campaña de excavación, multiplicadas por las circunstancias actuales en las que, dada la legislación de patrimonio, son muchas las excavaciones abiertas al mismo tiempo, no sólo en una región, en este caso Andalucía, sino en una misma ciudad, al ser imprescindible la intervención arqueológica como condición previa a la realización de cualquier obra dentro de los cascos antiguos de nuestras ciudades.

Pero es especialmente importante insistir en que estamos hablando de DOCUMENTOS HISTÓRICOS, y que aquél sobre el que recaiga la responsabilidad de salvaguardarlos para el futuro deberá enfrentarse a ellos teniendo en cuenta ese hecho. De ahí que sea cada vez más importante que el trato que reciban no difiera demasiado, desde el punto de vista del sistema de almacenaje, del que se proporciona a los documentos en papel dentro de un archivo, ya que también son cultura material al encontrarse sobre un soporte físico. Creo que ésta tendría que ser la clave, por lo que no siempre será factible compaginar los sistemas de almacenamiento en los depósitos de los museos a los cuales se llevan estos bienes muebles —sean estrictamente arqueológicos, municipales o de Bellas Artes— con la realidad del documento arqueológico.

Guardar estos elementos implica tener presente las circunstancias de su inicial ubicación, los yacimientos arqueológicos y el contexto de donde proceden; esa indicación tiene que estar reflejada en cada una de las piezas o fragmentos de los materiales arqueológicos recuperados en una intervención arqueológica; de hecho son las indicaciones que van a dar sentido a esos elementos como datos factibles de ser transformados en documentos históricos. Nunca debemos contemplar una evidencia arqueológica como un objeto aislado, sino como parte de un conjunto, de un contexto identificado e individualizado por el arqueólogo responsable de la intervención, siendo ése el registro que marcará la identificación de la pieza desde el punto de vista histórico. Ese elemento, que en un porcentaje muy elevado consistirá básicamente en un

PARTE DEL TRABAJO DE UN ARQUEÓLOGO CONSISTE EN TRASLADAR ARCHIVOS DESDE SU LUGAR ORIGINAL, SU CONTEXTO DENTRO DE UN YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO, AL ESPACIO DESTINADO A SU DEPÓSITO Y CONSERVACIÓN; UN ESPACIO QUE DEBE HABER SIDO ESPECIALMENTE DISEÑADO PARA ACOGER, DE LA MEJOR MANERA POSIBLE, TODO EL MATERIAL QUE DEBA ACONDICIONARSE.

“fragmento de...”, o en miles de esporas de polen, o en los restos de una espina de un pescado, una escultura, una moneda, un ánfora, un hueso de aceituna, etc., tiene significado dentro de ese todo que es la procedencia, el lugar original donde ese elemento poseía todo su sentido; de ahí nuestra insistencia en priorizar, a la hora de registrar e inventariar los materiales, el hecho de que quede constancia del contexto dentro del cual el documento se ha recuperado, y esa referencia debería ser una de las pautas a seguir a la hora de ser depositado en el almacén de un museo o archivo arqueológico.

En el fondo, parte del trabajo de un arqueólogo consiste en trasladar archivos desde su lugar original, su contexto dentro de un yacimiento arqueológico, al espacio destinado a su depósito y conservación; un espacio que debe haber sido especialmente diseñado para acoger, de la mejor manera posible, todo el material que deba acondicionarse.

En ese sentido, las actuaciones que se están llevando a cabo en Sajonia, Alemania, con un Servicio de Arqueología único para toda la región, marcan un modelo a seguir tanto en lo referente a las intervenciones directas sobre el campo, como en lo relativo al tratamiento de los restos recuperados, de los datos obtenidos, y a la difusión, tanto entre el público en general como entre los especialistas, de las novedades de una manera que es, además, muy inmediata. Y es aquí en donde queremos resaltar la labor del Servicio de Arqueología y Museo de Prehistoria de Dresde (*Landesamtes für Archäologie. Landesmuseums für Vorgeschichte Dresden*) ([www.archsax.sachsen.de](http://www.archsax.sachsen.de))

El Servicio de Arqueología Sajón se basa en tres pilares. El primero es la realización previa de un inventario de los yacimientos arqueológicos, que va desde el Paleolítico hasta el final del mundo medieval (el total supera la cifra de 20.000), desplegando para ello los medios necesarios para su identificación al ser en muchos casos imposibles de localizar a simple vista; de ahí que se haya recurrido a prospecciones geofísicas o a la fotografía aérea para su mejor identificación. Toda esta información se digitalizó en su momento utilizando el *Geographic Information System* como soporte. Otro pilar es el de las intervenciones arqueológicas, con el desarrollo de un programa de intervenciones especialmente dirigido a aquellos lugares que, por la propia dinámica de su existencia, van a ser inevitablemente destruidos. Para ello se ha puesto en práctica un sistema similar al de una estrategia de cooperativa, en combinación con los inversores interesados en el lugar, siendo el *Landesamtes für Archäologie* el que corre con la responsabilidad de excavar y controlar el proyecto, financiando la gestión.

Pero preocupa especialmente a los responsables del Servicio de Arqueología Sajón la integración de su actividad de rescate dentro de programas de investigación, así como la publicación de los resultados obtenidos, tarea para la que se sirven de su biblioteca de más de 47.000 volúmenes y de ayudas del Estado que permiten mantener, en este momento, las series de publicaciones periódicas *Archäologie Aktuell* and *the Arbeits y Forschungsberichte zur Sächsischen Bodendenkmalpflege*, junto a las monografías incluidas en la serie *Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie mit Landesmuseum für Vorgeschichte*.



Sala de exposición del *Japanese Palace* durante la exposición: "An unknown paradise. Archaeological treasures from Bahrain" en 2001. Foto: G. Wohmann. © Landesamt für Archäologie Sachsen mit Landesmuseum für Vorgeschichte.

Todo ello es posible gracias a las secciones de las que está compuesto este Servicio de Arqueología, con laboratorios dedicados a la catalogación de los materiales recuperados en las intervenciones arqueológicas, desde clasificación de cerámicas, monedas, materiales líticos, etc., especializados en el tratamiento y análisis de sedimentos, componentes de los materiales utilizados para realizar artefactos, o destinados a ecofactos como pólenes, maderas, fauna, etc. Todo ello junto a zonas destinadas a los investigadores, documentalistas, la biblioteca, archivos de imágenes, de documentos, sección de cartografía con sistema de GIS, los laboratorios de restauración, etc., a lo que se suman los almacenes de materiales destinados a los trabajos de campo, como herramientas, ordenadores portátiles, material de topografía, máquinas fotográficas, material de papelería, carpas, etc.

Pero especialmente quiero destacar de este Servicio de Arqueología de Dresde el sistema de almacenaje de todos los bienes recuperados en las intervenciones de campo, que es donde se marca la diferencia, al prevalecer para este menester la mentalidad del ARCHIVERO, correspondiendo al responsable del depósito —el que controla el almacén/archivo— redactar instrumentos de referencia propios para conocer perfectamente qué es lo que allí se guarda, en qué cantidad, de dónde procede y cómo acceder a ello de una manera sencilla, siguiendo un sistema muy parecido al que se aplica en los *stocks* de los grandes almacenes, con una base de datos que proporciona a las piezas unos códigos de barras que permiten su fácil localización y contabilización; todo esto teniendo muy claro que es imposible guardar todos los diferentes tipos de materiales en un mismo lugar dadas las diversas necesidades medioambientales que exigen los diferentes tipos de materiales arqueológicos. De ahí la existencia de unas zonas destinadas a guardar metales, otras a restos óseos, etc., con sus controles específicos y sus propios responsables de mantenimiento. Este almacén/archivo (1) está ubicado en el impresionante complejo en el que se ubican las instalaciones del Servicio de Arqueología de la Sajonia, en Dresden-Klotzsche, a unos kilómetros de la propia ciudad de Dresde.

La preocupación de esta institución por la difusión de los resultados de su labor se refleja en la serie de exhibiciones temporales que ella misma promueve, diseña y monta en un espacio céntrico de la ciudad, el *Landesmuseum für Vorgeschichte Dresden*, ubicado en el *Japanischen Palais*, de fácil acceso para el público en general. De esta manera se asegura que cada pocos meses se den a conocer los resultados de las investigaciones arqueológicas y las novedades que las excavaciones han sacado a la luz, transmitiendo a los visitantes e interesados los nuevos conocimientos históricos referentes a la región de Sajonia. En cierta medida, estas exposiciones temporales están ejerciendo una función que se podría asemejar a la de los escaparates de los concesionarios de coches, que enseñan sus nuevos modelos, producidos muchas veces en lejanas factorías, en lugares de paso, cambiando sucesivamente los diseños y modos, para darlos a conocer.



Los modernos archivos arqueológicos ubicados en la periferia de Dresden-Klotzsche. Foto: J. Lipták. © Landesamt für Archäologie Sachsen mit Landesmuseum für Vorgeschichte.

Éste es el sentido que preside el montaje de las muestras que dan a conocer los últimos resultados de las investigaciones arqueológicas desarrolladas en Sajonia en el palacio mencionado, siguiendo las directrices del Consejo Internacional de Museos (ICOM) que define el museo como una “institución permanente de utilidad pública”, que sirve a la sociedad y su desarrollo, que está abierto al público, que colecciona, conserva, investiga, transmite y presenta los testimonios materiales del ser humano y su entorno con los objetivos de estudio, educación o entretenimiento.

¿Es necesario crear nuevas instituciones con empleados que se encarguen de los Archivos Arqueológicos? ¿Hay que remodelar los Museos Arqueológicos, especialmente en lo que se refiere a sus almacenes?, ¿Han de plantearse exhibiciones temporales que presenten los resultados de las intervenciones arqueológicas, siempre dentro de un modelo que identifique la entidad que los promociona —en Andalucía, la Junta— a modo de imagen institucional?

## BIBLIOGRAFÍA

ALARÇA0, J. de, 1995: Para una epistemologia da Arqueologia, *Conimbriga* XXXIV, p. 5-32. Instituto de Arqueologia. Universidade de Coimbra, Coimbra.

COARELLI, F., 1994: L'archéologie classique dans le culture européenne d'aujourd'hui, *Revue Archéologique* 1994, fasc. 2, p. 294-302. Press Universitaires de France, París.

LAST, J., 1995: The nature of history, HODDER, *et alii* (Eds.), *Interpreting Archaeology. Finding meaning in the past*, p. 141-157. Editorial Routledge, Londres/Nueva York.

MOSCATI, S., 1996: Un futuro per l'Archeologia, *Rivista di Archeologia* XX, p. 139-147. Gioregio Bretschneider Editore, Roma.

SHANKS, M., 1995: Archaeology and the forms of history, HODDER, *et alii* (Eds.), *Interpreting Archaeology. Finding meaning in the past*, p. 169-174. Editorial Routledge, Londres/Nueva York.

TORELLI, M., 1987: *La società etrusca*. Roma.

## NOTAS

**1.** La arqueología, relegada durante un tiempo tras la curiosidad erudita y casi símbolo de alejamiento de la realidad contingente, y ahora centro de esa realidad y de los intereses culturales que aquí se desarrollan. Por otra parte, la introducción en la investigación arqueológica de instrumentos procedentes de la tecnología más avanzada ha creado un extraño ejemplo de convergencia entre humanismo y ciencia en sentido estricto. Con esto la arqueología se transforma en una expresión evidente de aquel fenómeno típico del tiempo actual que es la convergencia de las “dos culturas”. [Moscati, 1996, p. 139].

**2.** Se necesita situar el documento —sea arqueológico o no— dentro de su sistema y de su relación, individual o sistemática, relacionándola con otros sistemas, podremos comprender el verdadero significado histórico. Desde este punto de vista, partiendo de una pluralidad de evidencias, conseguimos combinar con utilidad datos asociados o disociados y alcanzar la unidad y la fuerza significativa del hecho histórico, sin que por ello se provoquen extrapolaciones azarosas o arbitrarias. La historia “Arqueológica” tiene que ser interdisciplinar. [Torelli, 1987, p. 10].

**3.** “Personalmente, pienso que no hay diferencia cualitativa entre la arqueología y la historia; estoy convencido que la arqueología es esencialmente una ciencia histórica [aunque hoy se insista principalmente en los aspectos antropológicos de la arqueología]: aunque la antropología puede incluso permitirse renunciar a las aportaciones de carácter histórico. Una buena definición provisional podría ser la de la Historia Arqueológica: Un enfoque condicionado por problemáticas esencialmente históricas —en el sentido más amplio del término— y desde un ámbito disciplinar [aunque no únicamente] arqueológico” [Coarelli, 1994, p. 298].

# MUSEOS ARQUEOLÓGICOS MUNICIPALES EN ANDALUCÍA: PROBLEMÁTICA Y PARTICULARIDADES

IGNACIO MUÑIZ JAÉN Director del Ecomuseo del Río Caicena–Museo Histórico de Almedinilla



Sala II. Reconstrucción, con ajuar funerario original, de una tumba ibérica de incineración. Museo Histórico Municipal. Priego de Córdoba.

## EN 1994 NOS REUNIMOS EN FUENTE TÓJAR

los representantes de ocho museos locales de la provincia de Córdoba (entre ellos siete arqueológicos) y constituimos la Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba (APMULC), dejando fijado en el artículo 6 de los estatutos la necesidad de impulsar desde la asociación los aspectos referentes a la exposición, educación e investigación en cada uno de ellos.

Hasta entonces la creación de museos arqueológicos municipales se veía con cierta suspicacia desde la administración autonómica, y más aún desde la Universidad (más interesada en la ampliación curricular y en los aspectos de pura investigación), a pesar de tener los ayuntamientos competencias en estas materias, como señalan la Ley Reguladora de las Bases de Régimen Local 7/1985 de 2 de abril (art. 25), la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985, de 25 de junio (art. 7), y la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía 1/1991, de 3 de julio (art. 3.2 y 4).

A la falta de desarrollo de estas leyes, a la inercia “centralizadora” del gobierno autonómico, a la dependencia de los profesionales de la arqueología con respecto a la Universidad (debido al escaso desarrollo de la arqueología como “profesión liberal”), se sumaba el desinterés por parte de muchos ayuntamientos en asumir estas competencias, ora por tener otras prioridades más urgentes que resolver y un escaso presupuesto, ora por una clara minusvaloración del patrimonio histórico y arqueológico.

No obstante, y antes de entrar en vigor el Reglamento de Creación de Museos y Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma de Andalucía en 1995 (y la Comisión Andaluza de Museos en 1997), ya se apreciaba el impulso de la museología local y el avance significativo que iba a tener en poco tiempo, debido fundamentalmente a una mayor concienciación y nivel cultural de la población, y al empuje de colectivos, profesionales, asociaciones e individualidades, que en cada uno de sus municipios de origen impulsaban la creación de museos o la conservación de determinados elementos patrimoniales que se consideraban parte identitaria de la localidad.

A lo anterior se debe añadir toda una política de la Unión Europea tendente a impulsar el turismo rural (como parte de la necesaria diversificación económica y el freno a la despoblación en el campo), que en clara conexión con el turismo cultural ha ido apoyando transversalmente proyectos museológicos, de conservación y “puesta en valor” a través de fondos LEADER, PRODER...



Detalle del patio. Museo Arqueológico Municipal de Jerez.

En esta línea también las actuaciones de determinadas Escuelas Taller, Casas de Oficio o Talleres de Empleo han servido para que muchos ayuntamientos actúen sobre elementos patrimoniales de sus localidades o decidan la construcción y/o rehabilitación de edificios para su uso como museos, a lo que se han sumado en los últimos años las inversiones de las Diputaciones y de las Consejerías de Cultura y Turismo.

Además, con la vigente Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía se produjo un aumento considerable de las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el contexto urbanístico de los municipios, tanto en obras públicas como en las privadas, en relación a zonas arqueológicas, impactos ambientales y planeamientos urbanísticos (Decreto 19/1995, de 7 de febrero). En este sentido, las administraciones locales, dentro de sus competencias urbanísticas, tienen un papel importante, que amplía la protección y tutela del patrimonio arqueológico, asumiendo incluso los huecos que deja la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía: protección de yacimientos no catalogados, procedimientos unificados en relación a los trámites administrativos, inspección, modificación de proyectos para la "integración" de restos, presupuestos para conservación, excavación, etc., habiéndose creado en muchos municipios servicios de arqueología (en un principio en las capitales de provincia y paulatinamente en localidades importantes, como Priego de Córdoba, Carmona, Écija, etc., e incluso en núcleos muy pequeños como Almedinilla o Aroche).

Este avance se ha materializado también en un número de museos locales significativo, aunque desigualmente repartido por las distintas provincias andaluzas, destacando con diferencia la provincia de Córdoba (sólo parangonable con Cataluña o el Levante), con 37 museos incluidos en el Registro de Museos de Andalucía (31 municipales y 6 vinculados a fundaciones, asociaciones y sociedades de carácter privado); 21 de estos museos tienen un contenido histórico–arqueológico.

En el lado opuesto se encuentra Almería y Huelva, con 5 museos locales cada una dentro del Registro de Museos de Andalucía (Almería dispone de un museo arqueológico y Huelva contaría con uno histórico con una importante colección arqueológica). Cádiz por su parte tiene en el Registro 13 museos locales, de los cuales 4 son históricos–arqueológicos (todos municipales); Málaga cuenta con 15, de ellos 4 arqueológicos (de vinculación municipal); Sevilla incorpora al Registro 7, con 3 arqueológicos de titularidad municipal; Granada con 13 museos, cuenta con 2 arqueológicos municipales; y Jaén incorpora al Registro 7, de los cuales 5 tienen carácter histórico–arqueológico y gestión municipal.

Se computa un total de 102 museos inscritos en el Registro de Museos de Andalucía (en el primer semestre de 2006), de los cuales 41 son propiamente de carácter histórico–arqueológico, aunque muchos de tipología general disponen de una sección arqueológica de importancia.

Observamos que los museos locales histórico–arqueológicos son mayoritarios (40%), frente a los de artes (21%), especializados (11%), generales (10%), etnográficos (9%), casas–museos (5%) o los museos de ciencias (4%). Este porcentaje aumenta en provincias como Córdoba donde los histórico–arqueológicos alcanzan el 57% de los existentes. Esto se debe a diferentes causas interrelacionadas: la gran riqueza arqueológica del suelo andaluz; las donaciones particulares de piezas arqueológicas a los ayuntamientos; la labor de asociaciones culturales, preocupadas por el deterioro del patrimonio arqueológico por causa de expoliadores o de diferentes obras públicas y privadas (como por ejemplo el caso de Montilla, la asociación SAXOFERRO de Palma del Río, el grupo GES de Priego, Amigos de Waska en Almedinilla...); la labor paciente de personalidades del mundo de la arqueología (en Córdoba el caso del profesor Bernier); la ubicación de un gran número de piezas arqueológicas en dependencias municipales fruto de intervenciones científicas (casos de Almedinilla con los objetos exhumados del poblado ibérico del Cerro de la Cruz y de la villa romana de El Ruedo, Orce con el yacimiento de Venta Micena, Castellar en relación al santuario ibérico de Cuevas de la Lobera, San Roque con la ciudad de Carteia...), o incluso debido a cierto mimetismo de ayuntamientos que no quieren ser los únicos en carecer de su museo arqueológico.

La valoración que hacemos de los museos municipales de arqueología es en general positiva, aunque sólo sea por haber propiciado una mayor concienciación de la población en relación a su patrimonio arqueológico; por haberse constituido como referencia local de salvaguarda de ese patrimonio, integrándose en las propuestas didácticas de los centros educativos de cada localidad; por convertirse en receptores de unos bienes muebles que hubieran quedado dispersos o perdidos de no existir estas instituciones; por descongestionar los fondos de los museos provinciales; por acercar el patrimonio local al territorio que lo generó; y por impulsar la mejora del propio museo, una vez creado, y su inclusión en diferentes redes.

Bien es cierto que muchos de estos museos municipales han quedado estancados, anclados en una museología tradicional muy poco didáctica, con presupuestos mínimos, sin personal contratado, sin una dirección profesional, sin actividades de investigación, sin ni siquiera un horario de apertura estable (en este sentido la nueva figura de Colecciones Museográficas que incorpora el anteproyecto de Ley de Museos puede dar solución a estos casos). De hecho, de los 37 museos municipales arqueológicos inscritos en el Registro Andaluz de Museos, sólo 12 poseen un personal con cierta estabilidad y dedicado a tiempo completo a desarrollar todas las facetas museológicas.

Estas diferentes facetas museológicas, que incluyen la visión amplia e interrelacionada del patrimonio, la interdisciplinariedad en su tratamiento, el carácter territorial del patrimonio y su inclusión en políticas de desarrollo sostenible, o el desarrollo de los aspectos didácticos y pedagógicos, fueron las líneas que marcó la Consejería de Cultura, dentro de la visión de la Nueva Museología, en el documento que en 1996 vio la luz: *Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía*. (Consejería de Cultura, Instituto Andaluz de Patrimonio, Junta de Andalucía. Sevilla), y han sido los criterios que han seguido (o que ya tenían) otros museos municipales.

De esta manera, existen museos arqueológicos municipales que se integran dentro de proyectos de desarrollo territorial (como Almedinilla desde el Ecomuseo del Río Caicena, o el proyectado y muy avanzado para Baños de la Encina); otros que se constituyen como museos de la ciudad con





Vista de la Sala 5. Museo Arqueológico Municipal de Jerez.

servicio de arqueología incluido (Carmona, Écija, Algeciras, Priego, Lucena...); otros que se vinculan a patronatos municipales, empresas públicas municipales o fundaciones; o bien se integran en rutas turístico-culturales como la Ruta de la Bética Romana (entre Cádiz-Sevilla-Córdoba), la de los Castillos y las Batallas (Jaén), los Íberos (Jaén), la de los dólmenes (Gorafe-Granada), o la Ruta Arqueológica de los Pueblos Blancos (Cádiz); o se organizan en una red comarcal con centros de interpretación del patrimonio en diferentes municipios (como los del Poniente Granadino).

Por otro lado, a los museos arqueológicos municipales que surgieron en gran medida vinculados a yacimientos concretos con objetos contextualizados, se suman aquellos que, habiendo surgido gracias a donaciones de objetos sin contexto arqueológico, van ahora incorporando a sus colecciones los objetos e informaciones derivadas de las intervenciones arqueológicas científicas realizadas por los servicios de arqueología en sus términos municipales.

Vemos pues cómo los museos arqueológicos municipales han surgido en gran medida por el impulso de la sociedad civil y el apoyo decidido de los ayuntamientos respectivos, y que se han ido consolidando gracias al marco legislativo andaluz, al apoyo y flexibilidad de la Consejería de Cultura, y a una financiación en su montaje que va desde los fondos europeos, pasando por el INEM, Consejería de Turismo, Diputaciones y los propios presupuestos municipales.

Por ese motivo se ha echado en falta una discusión participativa en torno al anteproyecto de Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía (que sustituye a la Ley 2/1984 de 9 de enero, de Museos de Andalucía) y a la nueva Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía, cuyos borradores de anteproyecto, del 5 de noviembre de 2005 y 27 de enero de 2006 respectivamente, no han tenido el debate público que hubiera sido deseable.

No obstante, algunos responsables de museos locales nos reunimos en Carmona en marzo de 2006 para presentar a la Consejería nuestras sugerencias a estos borradores, algunas de las cuales me gustaría indicar aquí.

En primer lugar, de la lectura de los borradores se infiere un cierto "carácter centralista" de las nuevas leyes donde, por ejemplo, no se reconoce la función inspectora de los ayuntamientos, cuando es un hecho que esto se viene realizando sistemáticamente por muchos de ellos.

Del mismo modo, en el anteproyecto de Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía no queda concretada (ni siquiera dentro de lo recomendable para una ley general) la cesión de competencias

a los ayuntamientos o consorcios en el marco de un convenio (art. 3.2), que queda sin marcar en cuanto a contenidos, límites, o sin vincular expresamente al entorno del planeamiento urbanístico, en la línea del art. 21.1 del Reglamento de Servicios y Corporaciones Locales, de 17 de junio de 1955, y la Ley de Ordenación Urbanística de Andalucía en art. 179.2.

Esta concreción ya se plantea en el anteproyecto de la Ley Básica del Gobierno y la Administración Local (incluso en la proposición de Reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía) donde se expone que las leyes del Estado y la Comunidad Autónoma deben marcar las competencias propias de los entes locales (entre ellas las de cultura y patrimonio histórico). De esta manera, por ejemplo, en presencia de un plan especial, los entornos BIC son inoperantes y el procedimiento es enrevesado.

Se echa en falta también un mayor peso decisorio de las delegaciones provinciales de cultura en aras de reducir el colapso en la concesión de autorizaciones, con una “ventana única” para la tramitación de documentación.

Tampoco queda clara la regulación de los detectores de metales que tanto daño hacen sobre todo en los espacios rurales. En este sentido, participamos de las alegaciones que al anteproyecto de Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía realizaba el 24 de febrero de 2006 la Sección de Arqueología del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Andalucía, indicando la necesidad de regular el uso de los detectores debiendo, básicamente y de manera resumida, ser autorizado su uso por la Consejería de Cultura previa presentación de solicitud (personal e intransferible, sin posibilidad de extenderse más allá en el tiempo y espacio, y no extensible a otras personas o colectivos), con permiso del propietario del terreno, e independientemente de ser o no la detección de materiales arqueológicos (conocidos o no) el objetivo de la actuación, con informe del técnico competente que certifique la inexistencia de materiales arqueológicos en superficie... estando en todo caso el titular, una vez concedida la autorización, sometido al artículo que regula los hallazgos casuales.

Es también muy importante lo poco especificado que queda en la nueva Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía (art. 22.2) el criterio sobre quién es técnico competente para realizar actividades arqueológicas, debiendo definir claramente los requisitos para ser considerado arqueólogo. En este sentido existe, como indica el informe de la Sección de Arqueología del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Andalucía, una discriminación manifiesta hacia los profesionales de la Arqueología, con un tratamiento diferente en relación a los distintos profesionales que pueden trabajar en relación con el patrimonio histórico: arquitectos, arquitectos técnicos, historiadores del arte, restauradores, ya que se infiere una desconfianza hacia el profesional de la Arqueología sin considerar garantía suficiente el título de licenciado en Historia y/o Arqueología.

La regulación de la actividad profesional de la Arqueología ya se marca en el Reglamento de Actividades Arqueológicas (Decreto 168/2003 del 1 de junio) en donde el art. 6 se caracteriza por la imprecisión y discrecionalidad en la práctica, sin considerar que las competencias deben tenerlas los Colegios Profesionales. Un reflejo de lo anterior es la discriminación que se lleva a cabo con los arqueólogos al hacerles únicos responsables de las intervenciones, cuando debería incluirse en estas responsabilidades tanto a la empresa o ente público promotor de las obras (dentro de lo que es prestación de servicios), cuanto al resto de profesionales que trabajan en el patrimonio, debiendo tener todo ello reflejo en la Ley.

LAS ACTUACIONES DE DETERMINADAS ESCUELAS TALLER, CASAS DE OFICIO O TALLERES DE EMPLEO HAN SERVIDO PARA QUE MUCHOS AYUNTAMIENTOS ACTÚEN SOBRE ELEMENTOS PATRIMONIALES DE SUS LOCALIDADES O DECIDAN LA CONSTRUCCIÓN Y/O REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS PARA SU USO COMO MUSEOS, A LO QUE SE HAN SUMADO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS LAS INVERSIONES DE LAS DIPUTACIONES Y DE LAS CONSEJERÍAS DE CULTURA Y TURISMO.



Museo de la Ciudad de Carmona, Sevilla.

OBSERVAMOS QUE LOS MUSEOS LOCALES HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICOS SON MAYORITARIOS (40%), FRENTE A LOS DE ARTES (21%), ESPECIALIZADOS (11%), GENERALES (10%), ETNOGRÁFICOS (9%), CASAS-MUSEOS (5%) O LOS MUSEOS DE CIENCIAS (4%). ESTE PORCENTAJE AUMENTA EN PROVINCIAS COMO CÓRDOBA DONDE LOS HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICOS ALCANZAN EL 57% DE LOS EXISTENTES.



Museo de la Ciudad  
de Carmona, Sevilla.

Por otro lado, la recogida de información arqueológica debería llegar a todas las unidades estratigráficas más allá de la profundidad que alcance la obra pública o privada que se plantee en los términos municipales, ya que la información es parte de la protección.

Queda también confuso cómo los museos municipales pueden ser depositarios de los materiales arqueológicos fruto de las intervenciones científicas que se lleven a cabo en su término municipal, siendo recomendable que si estos museos ya están en el Registro de Museos de Andalucía se depositaran automáticamente en sus fondos, sin menoscabo de aplicarse el actual art. 51 del anteproyecto de Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía consistente en el depósito forzoso señalado por la Consejería competente, en la ubicación que considere oportuna, en caso de no cumplir el museo los aspectos de conservación, seguridad o accesibilidad que esos materiales arqueológicos requieren.

Por último, señalar como muy positivo la ampliación del concepto de museo que se hace en el anteproyecto de Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía (art. 3), incorporando la necesidad de un planteamiento didáctico, así como la extensión a todos los bienes muebles e inmuebles, culturales o naturales. También en el reconocimiento a la participación ciudadana a través de entidades o asociaciones sin ánimo de lucro (art. 7); la posibilidad de percepción de derechos económicos por la visita pública (art. 22); y la creación de la figura denominada Colecciones Museográficas (art. 3.3), definida como "conjuntos de bienes culturales o naturales que, sin reunir los requisitos propios para adquirir la condición de museo, se encuentren expuestos de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad" que favorecerá el impulso de muchos de los museos arqueológicos municipales que, considerados como tales, no han tenido la consolidación, evolución y miras que una institución de esta índole requiere.

# EL MUSEO MUNICIPAL DE BAZA Y LA ARQUEOLOGÍA EN BASTI

ANDRÉS M<sup>º</sup>. ADROHER AUROUX Profesor titular de Arqueología de la Universidad de Granada  
LORENZO SÁNCHEZ QUIRANTE Director del Museo Municipal de Baza



Foto vertical del área del foro  
tras la campaña de excavaciones en 2005/6.  
Foto: CEAB.

### LOS PRIMEROS PASOS DEL MUSEO MUNICIPAL DE BAZA

El Museo Municipal de Baza siempre ha estado ligado a la arqueología local, incluso mucho antes de su existencia formal. Ya en 1945, siendo Comisario Local de Excavaciones el notario D. Ángel Casas Morales se planteó la conveniencia de crear un Museo Arqueológico en Baza donde se expusiesen los hallazgos producidos durante las excavaciones que el citado comisario venía realizando por aquel entonces en Cerro Cepero, yacimiento arqueológico que él ya calificaba acertadamente como el solar de la antigua *Basti*. Para ubicar el museo se pensó en el Salón de Plenos del Ayuntamiento. El proyecto no se llevó a cabo y bastantes años después, en 1971, tras varios intentos fallidos para buscarle una sede, y a raíz del hallazgo de la Dama de Baza, se retomó por parte del Ayuntamiento bastetano la idea de crear un museo para albergar los ajuares funerarios encontrados en la necrópolis de Cerro Santuario. A partir de ese momento, aunque sigue sin existir el museo como tal, se dan una serie de circunstancias que favorecerán su nacimiento posterior.

En 1973, los Servicios Técnicos del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas entregan al Ayuntamiento de Baza una de las cuatro copias que se realizaron del original de la Dama de Baza para que la exponga donde mejor estime. Diez años más tarde, en 1983, el propio Ayuntamiento compra un lote de piezas a un coleccionista local, D. Lupe E. Llorente Llorente, por un valor de 200.000 pesetas, procedentes del entorno de Cerro Cepero, Cerro Santuario y Cerro Largo, en el que aquél posee tierras. En 1988 la Diputación Provincial de Granada cedió en depósito al Ayuntamiento de Baza los ajuares de las tumbas 46, 53 y 62 de Cerro del Santuario, adquiridas en subasta en Madrid.

Con todo este material, en ese mismo año, se abrió un "museo" en las dependencias recién rehabilitadas del Ayuntamiento Viejo de la ciudad, que disponía de dos salas de exposición permanente, compartidas con otras tres dedicadas a exposiciones temporales y eventos de diversa índole. La colección fundacional estaba compuesta básicamente por las piezas encontradas por D. Ángel Casas, el lote comprado a D. Lupe Llorente, los ajuares cedidos por la Diputación de Granada y la réplica de la Dama de Baza, amén de una serie de libros del Archivo Histórico Municipal y otros objetos muebles de representación institucional, como unas mazas de plata del XVIII o el estandarte real, del siglo XVI. Pero no será hasta 1998 cuando el Museo de Baza entre en el Registro de Museos de Andalucía con la denominación de Museo Municipal de Baza, código 026-B-022. A partir de este momento adquiere su estructura actual, ocupando desde entonces la integridad del edificio del Ayuntamiento Viejo, con cuatro salas de exposición permanente dedicadas a la Prehistoria Reciente, la Cultura Ibérica, Roma y la Antigüedad Tardía y, por último las Edades Media y Moderna, respectivamente, además de otras dependencias auxiliares, como despacho de dirección y almacén y una sala de usos múltiples, ocupada actualmente por la Oficina Municipal de Turismo, en la planta baja del edificio. En otras instalaciones municipales, el museo dispone de varias salas destinadas a almacén y otros usos, como veremos más adelante.

### LA ACTUAL SEDE DEL MUSEO: EL AYUNTAMIENTO VIEJO

El Ayuntamiento Viejo es un edificio del siglo XVI, construido entre 1530 y 1539. Durante 445 años cumplió la función de Casa Consistorial, hasta que el Ayuntamiento de la ciudad se trasladó a otro edificio cercano en 1984. Estilísticamente, se enmarca en pleno Renacimiento, destacando su pórtico o logia en fachada con arcos de medio punto sobre columnas corintias, el alfarje que cubre este espacio y el salón capitular rematado por una armadura de traza mudéjar pero de decoración italiana. Fue restaurado en 1987 (2).



2

Muy recientemente se ha redactado el Proyecto de Ejecución para la rehabilitación de la Alhóndiga, un edificio contiguo al museo y que dentro de poco servirá para ampliar de forma muy considerable las instalaciones de éste. Una vez concluidas las obras se espera exponer durante seis meses, con motivo de su inauguración, como ha sucedido en Elche con su Dama, el original de la Dama de Baza, para lo que se lleva trabajando desde hace ya bastante tiempo. Coincidiendo con la publicación de este artículo, se están llevando a cabo distintos trabajos en el edificio de la Alhóndiga, consistentes en el desescombro, retirada de vegetación, apuntalamiento y consolidación de las partes conservadas del mismo, además de una intervención arqueológica, secuenciada en dos fases; una primera de análisis de estratigrafía muraria, y otra posterior de sondeos arqueológicos en el subsuelo. Todo ello servirá tanto de apoyo al proyecto arquitectónico como a la necesaria labor de documentación histórico–arqueológica de la Alhóndiga, dada su condición de *Monumento* inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (C.G.P.H.A.) y por el hecho de encontrarse dentro del ámbito delimitado del Conjunto Histórico de Baza.

#### LA CIUDAD IBERORROMANA DE *BASTI*

El conjunto arqueológico de *Basti* se sitúa a apenas dos kilómetros al noreste de la actual Baza. En un radio aproximado de 100 has. se encuentran Cerro Cepero (el núcleo urbano), las necrópolis ibéricas de Cerro Santuario, Cerro Largo y Las Viñas, varias casas aisladas ibéricas, una pequeña aldea tardorromana, y varias alquerías medievales, conformando un gran enclave arqueológico, declarado BIC Zona Arqueológica por la Consejería de Cultura en mayo de 2003.

*Basti* recibe su primera ocupación en torno al siglo IX a.C., convirtiéndose en el siglo VI a.C. en una de las ciudades ibéricas fortificadas más importantes de todo el sureste peninsular. Tras la conquista romana, mantiene gran parte de su trama urbana ibérica, introduciendo lentamente distintos cambios que van romanizando su aspecto, como puede comprobarse por los restos romanos del foro, templo, termas, ninfeo y otras construcciones que hoy conocemos, tanto por trabajos anteriores como por los nuestros propios. Tras un periodo de abandono a partir del siglo

Detalle de la sala dedicada a la Cultura Ibérica.  
En primer plano, réplica de La Dama de Baza,  
en segundo, El Guerrero de Baza.  
Foto: Luis Usero.



3

IV d.C., Basti vuelve a ser ocupada, en este caso probablemente por un destacamento militar visigodo, en los siglos VI–VIII, que se estableció sobre los restos del viejo foro (1 en página 51).

La ciudad tuvo varias necrópolis en época ibérica. La más conocida de todas es sin duda Cerro del Santuario, excavada por F. Presedo entre 1969 y 1971. En ella se encontraron 185 tumbas del siglo IV a.C., muchas de las cuales eran cámaras subterráneas con ricos ajuares, especialmente de cerámicas de origen griego. Pero sin duda, el hallazgo más notable realizado en esta necrópolis fue la Dama de Baza. Otra de las necrópolis de *Basti* es Cerro Largo, mucho menos conocida, pero de un interés arqueológico enorme, entre otras cosas por la presencia de un santuario ibérico; a esta necrópolis correspondería el hallazgo en 1995 de otra estatua urna-funeraria como la Dama, pero en este caso representando a un varón, conocida popularmente como El Guerrero de Baza, expuesto en el museo local (3).

#### EL PROYECTO GENERAL DE INVESTIGACIÓN

También en 2003, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía aprobaba para el periodo 2004–2009 un proyecto general de investigación denominado “Iberismo y romanización en el área nuclear de la Bastetania”, codirigido por los autores de este artículo. Dicho proyecto se ha centrado en las primeras campañas de excavación arqueológica en la ciudad ibero-romana de *Basti* (Cerro Cepero). Como resultado de estas intervenciones, podemos decir que estamos en condiciones de reproducir la evolución de una ciudad, que desde la Antigüedad hasta la Edad Media, resulta clave para entender algunas fases históricas poco conocidas en Andalucía Oriental, como el mundo visigodo, especialmente con posterioridad a la ocupación bizantina, además de confirmar su importancia en época ibérica y romana como ciudad epónima que dio nombre a toda la Bastetania.

#### LA ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS DE ARQUEOLOGÍA BASTETANA

En mayo de 2005 se creó la Asociación de Estudios de Arqueología Bastetana, EAB, con sede en Baza, compuesta por los miembros permanentes del Equipo de Investigación, tanto de la Universidad de Granada como del museo municipal, a los que se han ido uniendo otros investigadores y colaboradores con posterioridad, entre ellos, varios de la propia ciudad





Momento de la visita de la exposición "El Ocaso de Basti".  
Foto: CEAB.

*BASTI* RECIBE SU PRIMERA OCUPACIÓN EN TORNO AL SIGLO IX A.C., CONVIRTIÉNDOSE EN EL SIGLO VI A.C. EN UNA DE LAS CIUDADES IBÉRICAS FORTIFICADAS MÁS IMPORTANTES DE TODO EL SURESTE PENINSULAR. TRAS LA CONQUISTA ROMANA, MANTIENE GRAN PARTE DE SU TRAMA URBANA IBÉRICA, INTRODUCIENDO LENTAMENTE DISTINTOS CAMBIOS QUE VAN ROMANIZANDO SU ASPECTO.

LAS DOS SEMANAS QUE PERMANECIÓ ABIERTA LA EXPOSICIÓN RECIBIÓ ALGO MÁS DE 1.200 VISITAS, LO QUE SUPONE TODO UN ÉXITO SI TENEMOS EN CUENTA QUE REPRESENTA ALGO MÁS DEL 5% DE LA POBLACIÓN DE LA CIUDAD DE BAZA.

de Baza. La sede de la EAB se encuentra en el CEAB, o Centro de Estudios de Arqueología Bastetana, ubicado en los almacenes del museo municipal, donde se han habilitado una serie de dependencias, además de las salas dedicadas estrictamente a almacenamiento de los fondos del museo. Entre las nuevas instalaciones se encuentran una sala de informática, otra de tratamiento de material, una biblioteca especializada con más de 8.500 entradas, un dormitorio con capacidad para 20 investigadores y una sala de aseos y duchas, que permiten una total autonomía al equipo de investigación que trabaja habitualmente en *Basti*, sirviendo también de lugar de alojamiento ocasional para otros estudiosos que requieren algunos de los servicios de gestión y/o investigación, como bases de datos, consultas bibliográficas, análisis de determinados materiales, consultas cartográficas, infografía, etc.

#### FORMACIÓN Y DOCENCIA

Uno de los objetivos básicos del Proyecto de Investigación, máxime teniendo en cuenta la presencia en el mismo de la Universidad de Granada a través de uno de nosotros como profesor titular, es la docencia. El museo junto con el CEAB se convierten así en un aula más con la impartición de clases teóricas, cursos y la realización de una serie de prácticas de campo como las llevadas a cabo con alumnos del curso de doctorado de "Arqueología y territorio" de la Universidad de Granada, en relación con la asignatura "Transformaciones del urbanismo ibérico: la influencia romana", o las realizadas con un grupo de 25 alumnos de la asignatura troncal de Historia de segundo ciclo, "Arqueología General", de la Universidad de Granada, cuyo grupo B participó activamente durante una semana en las labores de campo y documentación. También se desarrollan cursos específicos, como un curso de métodos y técnicas de prospección ofrecido a alumnos de segundo ciclo y licenciados.

Varios centros escolares de Primaria y Enseñanzas Medias de la comarca, además del Aula de Mayores de la Universidad de Granada o el Centro de Adultos de Baza, han incluido en los últimos años en su actividad curricular una visita guiada de carácter didáctico a *Basti*.

#### LA DIFUSIÓN

Todo proyecto de investigación relacionado con la arqueología, disciplina con una proyección social cada vez mayor, debe contemplar como uno de sus objetivos fundamentales la difusión de los resultados obtenidos en sus trabajos para llegar al máximo número posible de personas. El conjunto arqueológico de *Basti* cuenta con un enorme potencial como "yacimento arqueológico visitable". Su cercanía al centro urbano de la actual ciudad de Baza y su ubicación junto a una vía de comunicación de la entidad de la autovía A-92N lo hacen totalmente accesible mediante el uso de vehículos o con un corto recorrido a pie. Desde el inicio del proyecto se está desarrollando, en colaboración con el Ayuntamiento de Baza, un ambicioso programa de difusión-divulgación-prevenición-conservación y puesta en valor del patrimonio arqueológico bastetano, que incluye en un futuro la creación de un Centro de Interpretación al pie de Cerro Cepero que sirva de antesala a la interpretación "in situ" del propio yacimiento y de la Bastetania en su conjunto. Entre las actuaciones puestas en marcha hasta ahora se encuentran:

A) PROGRAMA INFORMÁTICO INTERACTIVO SOBRE BASTI Y LA DAMA DE BAZA: en la Sala 2 del museo, dedicada a la cultura ibérica en la Bastetania, se ha instalado un punto de información compuesto por una pantalla táctil asociada a un plasma de 42" en la cual los visitantes tienen la oportunidad, de forma interactiva, de conocer el aspecto que debió tener el *oppidum*

LA CIUDAD TUVO VARIAS NECRÓPOLIS EN ÉPOCA IBÉRICA. LA MÁS CONOCIDA DE TODAS ES SIN DUDA CERRO DEL SANTUARIO, EXCAVADA POR F. PRESEDO ENTRE 1969 Y 1971. EN ELLA SE ENCONTRARON 185 TUMBAS DEL SIGLO IV A.C., MUCHAS DE LAS CUALES ERAN CÁMARAS SUBTERRÁNEAS CON RICOS AJUARES, ESPECIALMENTE DE CERÁMICAS DE ORIGEN GRIEGO. PERO SIN DUDA EL HALLAZGO MÁS NOTABLE REALIZADO EN ESTA NECRÓPOLIS FUE LA DAMA DE BAZA.

fortificado de *Basti*, el ritual funerario de la Dama, un paseo virtual por el interior de la cámara funeraria o las características de algunos elementos del ajuar incorporados en las cámaras funerarias bastetanas. Para la elaboración de dicho programa se contó, además de una amplia documentación de tipo general ya existente, con los últimos datos aportados por nuestros propios trabajos de campo.

B) EXPOSICIONES TEMPORALES: en 2005 acometimos la producción, montaje y control de una exposición denominada "El legado romano en Basti", donde se presentó la información de la que disponíamos hasta ese momento sobre la ciudad y su territorio, además de un amplio muestrario de elementos muebles de este periodo, recuperados durante nuestras excavaciones o que formaban ya parte previamente de los fondos del Museo de Baza. La exposición tuvo lugar en el Centro Cultural de Santo Domingo, entre el 15 y el 23 de julio, coincidiendo con la celebración de la V Semana de la Dama, que rememora el descubrimiento de la conocida estatua sedente ibérica en 1971.

En el 2006, durante la VI edición de la Semana Cultural, nos hemos centrado en actividades en torno a los hallazgos proporcionados por las excavaciones arqueológicas que se realizaron en Cerro Cepero y las prospecciones en su área de influencia. De esta forma, ya que los niveles de época visigoda han sido los primeros que han aflorado, se decidió realizar una exposición denominada "El Ocaso de Basti" (4 en página 55). La muestra permaneció abierta durante la segunda quincena de julio y se centró en algunos de los aspectos más conocidos de la ocupación visigoda en la comarca, incluyendo elementos arquitectónicos, culturales y cotidianos extraídos durante las excavaciones. Entre éstos podría destacarse un altar consagrado por el obispo bastetano Eusebio, presente en los concilios IV, V y VI de Toledo (segundo tercio del siglo VII d.C.). La organización de la exposición temporal se realizó en función del espacio del Centro Cultural de Santo Domingo, de modo que el discurso se desarrollaba a lo largo del recorrido en torno a los muros perimetrales. En un primer panel se adelantaban algunos aspectos generales de los principales sistemas de trabajo utilizados durante la campaña de excavación. La siguiente sección presentaba al visitante la actuación sobre la muralla ibérica, con el apoyo formal de un diorama explicativo del sistema de construcción utilizado en las defensas de Basti. A continuación se entraba de lleno en la época visigoda, con una sección dedicada al mundo cotidiano, que incluía dos paneles, uno sobre *instrumentum domesticum* y otro sobre las principales especies animales localizadas en la excavación, como équidos, suidos, bóvidos, etc. Nos llamó la atención el particular interés que levantó entre el público la contemplación de los restos óseos de fauna. En el centro, a modo de tránsito, se representaba una tumba visigoda con su ajuar, dando paso a la sección dedicada a la vida religiosa y cultural, con una breve introducción histórica, y la representación del Altar de Eusebio, junto a algunos ornamentos arquitectónicos, como cimacios (5 en página 59) y columnas de ventanas, etc. Estas piezas, así como el sistema de panelización, se han concebido para que pasen a formar parte de la exposición permanente del Museo Municipal de Baza. Las dos semanas que permaneció abierta la exposición recibió algo más de 1.200 visitas, lo que supone todo un éxito si tenemos en cuenta que representa algo más del 5 % de la población de la ciudad de Baza. Con el fin de conocer el impacto real que existe entre el discurso propuesto y la comprensión del visitante, se diseñó y se repartió un cuestionario cuyo resultado se está analizando actualmente.

C) PORTAL EN INTERNET: la Asociación EAB dispone desde hace poco tiempo de un sitio Web, cuya dirección es [www.ceab.es](http://www.ceab.es), que permite establecer un contacto más directo con las personas interesadas en cualquier rama de la arqueología de la zona. Este canal nos ha servido para dar a conocer el yacimiento e, igualmente, exponer fotografías y textos relacionados con distintos

campos dentro del ámbito de lo que debió ser la antigua Bastetania. La idea de desarrollar un portal divulgativo sobre arqueología en la comarca de Baza implicaba la necesidad de un mantenimiento ágil de los contenidos del portal que facilitara tanto la inclusión de nuevos artículos como la modificación de los ya existentes. También, en un portal de estas características, sería deseable la interactividad con el visitante, de forma que éste pudiera consultar sus dudas, opinar, etc., fomentando de esta manera la participación de los propios usuarios de la página en la elaboración de contenidos, lo que ha llevado a permitir el acceso a comentarios sobre cada página o a la creación de un foro.

D) MUSEALIZACIÓN DE BASTI: en colaboración con la Unidad de Cultura del Ayuntamiento de Baza se han elaborado unos paneles explicativos de la zona de excavación de la última campaña, y se tiene la intención de panelizar todas las zonas de Cerro Cepero en las que emergen restos de construcciones y estructuras exhumadas en trabajos anteriores, como las termas, casa romana, ninfeo, tramos de muralla, etc., de forma que el yacimiento arqueológico pueda ser interpretado por los visitantes que se acerquen hasta allí sin necesidad de contar con las explicaciones pormenorizadas del equipo de investigación, que realiza gustosamente esta tarea siempre que le es posible a cualquiera de los miembros que lo componen, programando periódicamente visitas guiadas a las excavaciones, o atendiendo durante los trabajos de campo a quienes se acercan hasta allí.

E) SEMANA DE LA DAMA DE BAZA: desde hace varios años venimos colaborando con la Unidad de Cultura del Ayuntamiento de Baza en la organización de las diferentes ediciones de la Semana de la Dama de Baza que se celebran todos los años en torno a la fecha del 21 de julio, aniversario del hallazgo de la estatua, mediante la organización de conferencias de especialistas sobre la cultura ibérica y las citadas exposiciones temáticas y visitas guiadas a los yacimientos de Basti, especialmente demandados durante estas fechas por la población local. Para la inauguración de la exposición "El Ocaso de Basti", se invitaron a tres especialistas que hablaron sobre distintos aspectos de la época, Isaac Sastre, del Instituto de Arqueología de Mérida, quien contextualizó el Altar entre el conjunto de elementos similares localizados en la Península Ibérica; Pedro Castillo, profesor de la Universidad de Jaén, quien disertó sobre el papel de la Iglesia en Hispania Meridional en época visigoda; y, finalmente, Juan A. Salvador, investigador del CEAB, que analizó los distintos hallazgos arqueológicos que de este período se habían producido en los últimos años en la región. Como actividad paralela a la exposición también se realizó un taller de cerámica realizada con la técnica de la "torneta", tan del gusto de la época en la que se centraba la misma.

F) DIVULGACIÓN TURÍSTICA: otro aspecto de difusión que hemos considerado importante es la colaboración con distintas concejalías del Ayuntamiento de Baza (concretamente con la Concejalía de Cultura y con la Concejalía de Turismo) para la puesta en valor y divulgación del patrimonio monumental, artístico, arqueológico y natural de Baza. Para ello, participamos activamente en la elaboración de diferentes soportes de información como folletos de mano, posters, pins, camisetas, etc., donde se resalta la importancia de la ciudad ibero romana de *Basti* como un elemento más de la amplia oferta patrimonial de la ciudad.

EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE *BASTI* CUENTA CON UN ENORME POTENCIAL COMO "YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO VISITABLE". SU CERCANÍA AL CENTRO URBANO DE LA ACTUAL CIUDAD DE BAZA Y SU UBICACIÓN JUNTO A UNA VÍA DE COMUNICACIÓN DE LA ENTIDAD DE LA AUTOVÍA A-92N LO HACEN TOTALMENTE ACCESIBLE MEDIANTE EL USO DE VEHÍCULOS O CON UN CORTO RECORRIDO A PIE.



Capitel y cimacio visigodo.

## BIBLIOGRAFÍA

Adroher, A.M.; López, A. (eds.): *Excavaciones arqueológicas en el Albaicín (Granada). El Callejón del Gallo*, Granada, 2001.

Adroher, A.M.; López, A.; Pachón, J.A.: *Granada arqueológica. La Cultura Ibérica*, Granada, 2002.

Adroher, A.M.; Sánchez, L.: "La arqueología bastetana: una apuesta de futuro desde el presente", en *Péndulo*, 6, (2005), pp. 9-40.

Sánchez, L.: "El guerrero y el Museo Municipal de Baza", en *El Guerrero de Baza*, C. San Martín; M. Ramos (eds.): Consejería de Cultura. Granada. 1999, pp. 41-48.

Sociedad de linajes y modos de vida en Los Millares.  
Primera planta. Museo de Almería.



# EL MUSEO DE, ALMERÍA, LA TECNOLOGÍA AL SERVICIO DE LA ARQUEOLOGÍA

MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ LÓPEZ Conservador del Museo de Almería  
FERNANDO PANEA BONAFÉ Y LUIS PANEA BONAFÉ Técnicos de Museo  
ANA DOLORES NAVARRO ORTEGA Directora del Museo de Almería

## TRAS SU CREACIÓN EN 1933<sup>(1)</sup>, EL MUSEO

de Almería compartió, en un primer momento, sede con la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente con el Instituto de Enseñanza Secundaria Celia Viñas. En 1981 se traslada a un antiguo colegio construido durante los años cuarenta, ubicado en el solar que hoy ocupa la nueva edificación. A finales de la década de los ochenta se detectan problemas de aluminosis en la construcción, lo que llevará, en 1991, al cierre y traslado provisional de la institución que, a partir de ese momento, ocupó unas dependencias cedidas por la Excm. Diputación de Almería, tanto para su sede administrativa como para los espacios de reserva donde, todavía hoy, permanece la mayor parte de la colección.

El cierre y traslado del museo planteó la necesidad de acometer una nueva construcción en el solar resultante de la demolición del antiguo colegio.

El concurso para la redacción del proyecto del nuevo edificio fue convocado por el Ministerio de Cultura en 1998 (BOE N° 139, de 11 de junio de 1998), resultando adjudicatarios los arquitectos Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa.

Ambos arquitectos desarrollaron durante 1999 el proyecto, cuya ejecución comenzó al año siguiente, en 2000. Las obras corrieron a cargo de la empresa Barroso Nava, S.A., adjudicataria del concurso público convocado para su ejecución, con un presupuesto total que ascendió a 7.729.049 euros; la obra civil fue recibida el 2 de noviembre de 2003.

El resultado es un edificio de estilo contemporáneo de gran belleza exterior, caracterizado por su opacidad y rotundidad de volúmenes y gran riqueza de matices en su interior, que ha sido galardonado con los premios PAD y ARCO 2004 y elegido finalista para los premios FAD del año 2005.

El diseño arquitectónico de la nueva sede se orientó, en primer lugar, a proporcionar un cambio estratégico en la ubicación de la institución, con la reordenación urbanística de la manzana en la que se enclavaba la antigua construcción, resultando una gran plaza que sirve de antesala al edificio. La intención era ceder este espacio a la ciudad para su uso y disfrute en un entorno saturado de construcciones. En el interior, los espacios se distribuyen de manera magistral, conjugando luz, juego de alturas y estética en un vistoso artesanado de madera. El espacio central del vestíbulo y la escalera doble estructuran el planteamiento arquitectónico y también el museográfico. Una circulación dirigida, aunque altamente versátil, permite el movimiento libre del visitante y el planteamiento de recorridos temáticos alternativos.

El 24 de diciembre de 2004, el BOE n° 309 publica el concurso para el *"Diseño y ejecución del suministro de fabricación e instalación de la exposición permanente y espacios públicos del Museo de Almería"*, con un importe de 3.327.247,91 euros, que se adjudica finalmente a la empresa GPD, S.A (General de Producciones y Diseños, S.A), cuyas creaciones se caracterizan por incorporar las últimas tendencias museológicas y museográficas y que viene avalada por

EL PROYECTO PLANTEABA RESPUESTAS A LA NECESIDAD DE CONJUGAR UN ESPACIO PREVIAMENTE DEFINIDO CON UNA IMPRONTA ARQUITECTÓNICA MUY PODEROSA, Y UN PROGRAMA MUSEOLÓGICO CARACTERIZADO POR SU SINGULAR ESPECIFICIDAD.

LA UTILIZACIÓN NO SÓLO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS, SINO TAMBIÉN DEL LENGUAJE ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO EN UN DISCURSO EXPOSITIVO SOBRE SOCIEDADES DEL PASADO, CONVIERTE A ESTE MUSEO EN PIONERO DE UNA VOCACIÓN QUE ES ANTE TODO DIDÁCTICA, Y CONCEBIDA PARA EL DISFRUTE DEL PÚBLICO.

una dilatada experiencia de más de diez años, durante los que se ha encargado del diseño y montaje museográficos de instituciones como el Museo Arqueológico de Alicante, elegido mejor museo europeo del año 2004. En el caso que nos ocupa —el Museo de Almería— se ha optado por un diseño expositivo de carácter sugerente y conceptual, que estimula, y a la vez requiere, la intervención reflexiva del visitante para completar el ciclo del mensaje.

La propia publicación del concurso para la organización de la exposición permanente dejaba atrás un largo e intenso periodo de trabajo, desarrollado de manera conjunta por los servicios técnicos de la Subdirección General de Museos del Ministerio de Cultura y la Dirección General de Museos perteneciente a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Parte de la documentación técnica que se aportó al concurso, para el desarrollo del Proyecto Museográfico desde la Dirección General de Museos de la Consejería de Cultura, se materializó en un documento que definía y sintetizaba la esencia y personalidad propia que había de conformar el nuevo Museo de Almería (2). Dicho documento parte de un análisis exhaustivo del estado y devenir de la investigación en el sureste peninsular, del conocimiento de las colecciones tanto en su composición y naturaleza como en lo relativo a sus carencias y también de la institución en sí, del lugar que ocupa dentro de la actual realidad almeriense y del papel que está llamada a desempeñar en un futuro inmediato.

Además del documento, se aportó un catálogo de piezas, que recogía las más de 800 que han sido preseleccionadas para formar parte de la exposición, con un modelo de ficha para cada una de ellas que incorpora datos básicos de la misma, tales como su descripción, procedencia, materia, medidas, fotografías y diagnóstico.

El proyecto planteaba respuestas a la necesidad de conjugar un espacio previamente definido con una impronta arquitectónica muy poderosa, y un programa museológico caracterizado por su singular especificidad. Los planteamientos museológicos del nuevo museo parten de una concepción expositiva que no se limita a las áreas de exposición permanente. Por lo que respecta a la singularidad, se ha optado por presentar dentro del área de exposición permanente un discurso centrado en dos momentos culturales que distinguen a la provincia de Almería: las culturas de Millares y el Argar. Se trata de dos momentos históricos que han marcado la perspectiva histórica de la provincia almeriense y del sureste peninsular, con lo que el Museo aspira a convertirse en referente nacional para el estudio y conocimiento de estas sociedades del III y II milenio de antes de nuestra era. Partiendo de esta especialización, se da paso a un museo





Columna estratigráfica. Planta baja. Museo de Almería.





Inicio de la investigación. Planta baja. Museo de Almería.

de sociedades, humanizado y en donde las piezas se presentan desde su perspectiva de uso, funcional, como instrumentos y útiles en las manos de hombres y mujeres.

Complementando este novedoso guión expositivo, la última planta del edificio alberga monografías rotatorias que acogerán muestras semi-temporales, permitiendo así dinamizar fondos actualmente almacenados. Por lo que respecta a las áreas expositivas externas a la exposición permanente, se trabaja en un proyecto de almacenes y espacios de reserva visitables que serán objeto de visitas guiadas por personal del museo.

#### LA TECNOLOGÍA AL SERVICIO DE LA DIDÁCTICA

El proyecto museológico que da cuerpo al Museo de Almería ha venido desarrollándose y materializándose desde comienzos del 2005 hasta la inauguración de la nueva sede el 23 de marzo de 2006.

De manera complementaria, el proyecto se ha orientado hacia el diseño de una experiencia museística que resulte atractiva a un público amplio, convirtiéndole en participante activo, aportando alternativas para un acceso fácil y una apropiada recepción y atención al visitante, ofreciendo la imagen actual y abierta a la sociedad de una institución dinámica, proponiendo una actividad cultural emotiva basada en las claves de la historia de Almería, e incorporando las nuevas tecnologías de la comunicación para ponerlas al servicio del montaje museográfico. En las diversas unidades expositivas se integran sistemas informáticos (pantallas táctiles), escenografías y/o maquetas, reproducciones de piezas arqueológicas, así como diferentes planos de información en banda gráfica con ilustraciones y textos, que se apoyan en audiovisuales explicativos de

contenido científico que aportan directamente una gran cantidad de información y para los que se utilizan proyectores de tecnología DLP de 5.000 lúmenes.

De entre todos los recursos expositivos, es necesario destacar la COLUMNA ESTRATIGRÁFICA que ocupa el espacio central de la planta baja y que articula como un eje-guía todo el recorrido del museo. Se trata de un corte estratigráfico de más de doce metros de altura, en el que se observan dieciséis estratos con su correspondencia cronológica, materializados en una ventana vertical que va de la roca madre a la actualidad. La columna representa toda la secuencia histórico-cultural de las diferentes formaciones sociales que han ocupado el sureste, constituyéndose como una sala en altura y presentando a la vez un desarrollo en horizontal de sus contenidos en los estratos correspondientes a Millares y Argar, que coinciden en su localización en altura con las exposiciones de las plantas primera y segunda respectivamente. El museo se articula simbólicamente alrededor de este elemento, que asume el rol de referente espacial e informativo para el visitante a lo largo de todo el recorrido. En torno a esta enorme columna destacaremos también la colocación, en sus dos caras más estrechas, de distintos soportes informativos de muy distintas características. El primero de ellos consiste en una banda cronológica, realizada en acero, que además identifica los detalles estratigráficos de la propia columna, proporcionando una lectura histórica de la secuencia geológica; un interactivo en pantalla táctil abre nuevos campos de información a través de ilustraciones que representan las diferentes interpretaciones históricas de los restos documentados en la estratigrafía. En la otra cara del corte se ha instalado un recurso tecnológico y conceptualmente más novedoso: se trata de una serie de pantallas de plasma dispuesta a lo largo de toda la columna estratigráfica y que alcanzan la misma altura que esta. En ellas se proyectan una serie de imágenes en bucle que representan de manera simbólica el paso del tiempo y que se acompañan, de manera puntual, de sonidos, como tratando de fijar la atención de un público que suele atender con bastante interés, extrañado de contemplar esa especie de "tormenta" de imágenes sobre lo que parece una escultura monumental y que consiguen ganarse la atención de los visitantes, obligándoles a desechar la idea del museo arqueológico como almacén de objetos, vitrinas seriadas y tipologías, que resultan incomprensibles, y muy lejanos para el público general, y de los que no suelen ofrecerse más que informaciones eruditas. La incorporación de las nuevas tecnologías a un museo de estas características es una necesidad obligada para el óptimo desarrollo del discurso que se ofrece. Por lo que respecta al apoyo museográfico, la iluminación y otros soportes expositivos reflejan un gran adelanto en cuanto a concepto, materiales, diseño y practicidad; y, sobre todo, una homogeneización de criterios en cuanto al desarrollo global de un proyecto museístico. Uno de los aspectos museográficos más singulares del museo es el que se define por la iluminación, que se manifiesta en una perfecta conjunción entre luz natural y artificial. El museo dispone de cuatro entradas principales de luz natural (vestíbulo, corte estratigráfico y salas de Argar y Millares), que apoyan visualmente al visitante para una óptima lectura de los espacios interiores. El diseño de estas entradas de luz se estableció ya en el proyecto arquitectónico, y se desarrolla a partir de tres lucernarios principales, a modo de claraboyas, que por su diseño permiten una entrada controlada e indirecta de luz natural que en el interior se distribuye por grandes paneles de madera situados con ese fin. En las salas, tanto paredes como estructuras museográficas se contemplan como un todo, permitiendo al visitante una lectura muy clara de los distintos espacios expositivos. En el caso del vestíbulo, la iluminación natural se establece a partir de uno de los laterales, consiguiendo una gradación lumínica, con respecto al exterior, muy apropiada para el inicio del recorrido expositivo.

Pero, sin duda, es la iluminación artificial lo que otorga a este museo un carácter único ya que, además de las luminarias convencionales utilizadas por muchos museos, en los *downlights* y en otras iluminaciones teatrales y puntuales, el Museo de Almería es pionero en España en la utilización de LED en la mayor parte de su discurso. Como su propio nombre indica, un LED (*Light Emitting Diode*) es un diodo emisor de luz. En cuanto a sus componentes, pueden ser transparentes o coloreados, a base de resina-epoxy, y posee la forma adecuada para incluir el núcleo principal del LED: el chip semiconductor. En su funcionamiento, el color resultante de la emisión del diodo vendrá determinado por la energía del fotón. Una vez definida su estructura, sólo cabe hablar de las ventajas que estas luminarias pueden aportar a las instituciones museísticas. Cada LED opera bajo corriente continua, a un voltaje de 4.8 voltios, y consume 0.8 vatios, lo que supone un notable ahorro de energía. Voltajes y corrientes superiores a los indicados podrían derretir el LED. Todos los del Museo de Almería están conectados, por grupos, a un transformador situado bajo cada vitrina y que, a su vez, puede programarse para modificar la intensidad de la luz en exposición a partir del encendido de uno, dos, o varios LED. Otra de las ventajas que ofrece esta iluminación es la de su vida útil, con una calidad lumínica mantenida al 70% hasta 50.000 horas. Pero hay otras ventajas en el plano de conservación que superan con creces las posibilidades ofrecidas por iluminaciones anteriores, como la prácticamente nula emisión de radiaciones ultravioletas e infrarrojas. Todo ello, unido al pequeño tamaño de estos dispositivos, convierte su utilización en algo enormemente práctico para los profesionales de los museos. Aprovechando todas estas posibilidades, la colocación de los LED en el museo ha quedado limitada a vitrinas, en las que se han utilizado desde LED individuales hasta unas regletas, denominadas Arcline, que contienen 12, 24 ó 36, dependiendo de la superficie a iluminar, consiguiendo así en cada vitrina una luz difusa que define con uniformidad lumínica el espacio de exposición de las distintas piezas; a su vez, esta iluminación se apoya con los Arcsource, pequeños dispositivos circulares que contienen 3, 6 ó 7 LED, según las necesidades, y que iluminan puntualmente determinadas piezas. Las vitrinas, que reúnen hermeticidad y seguridad, han sido fabricadas en Bélgica por Meyvaert, según diseño de GPD. Los sistemas de apertura instalados varían según las dimensiones, disposición espacial y diseño de cada una de las vitrinas, contando con pistones hidráulicos y con un sistema *pull and slide* que facilitan las manipulaciones futuras de las piezas, limpieza o modificaciones en su interior por parte de los servicios técnicos de conservación y restauración del museo. Por otro lado, la iluminación espacial se ha desarrollado combinando la acción de focos de teatro con bañadores de pared en función de las necesidades concretas, prestando una especial atención a las emisiones ultravioletas. Todos los sistemas de interactivos, iluminación y audiovisuales del museo se manipulan para su encendido y apagado en un centro de control que los gestiona mediante el sistema Creston. El resultado es un proyecto sugerente, dinámico, y atractivo, que conjuga de manera coherente documentación científica y colecciones. La utilización, no sólo de las nuevas tecnologías, sino también del lenguaje artístico contemporáneo en un discurso expositivo sobre sociedades del pasado, convierte a este museo en pionero de una vocación que es ante todo didáctica, y concebida para el disfrute del público. Queda por comprobar la respuesta del mismo y la asimilación de las “nuevas” tecnologías con el paso del tiempo.

## NOTAS

1. Decreto de Creación del Museo de Almería; Gaceta de Madrid, núm.94.

2. Documento elaborado por el equipo de trabajo formado por Manuel Ramos Lizana, Concepción San Martín, Flor de Luque y Ana D. Navarro.



UN LARGO CAMINO RICO EN EXPERIENCIAS  
LA GESTACIÓN  
DEL MUSEO  
ARQUEOLÓGICO  
DE SEVILLA:  
UN VALOR POR ACTUALIZAR

CONCHA SAN MARTÍN MONTILLA Directora del Museo Arqueológico de Sevilla

Quan surts per fer el viatge cap a Ítaca,  
has de pregar que el camí sigui llarg,  
ple d'aventures, ple de coneixences.

Konstantin Kavafis-Carles Riba-Lluís Llach

Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca  
debes rogar que el viaje sea largo,  
lleno de peripecias, lleno de experiencias.

K. Kavafis

Francisco Mateos Gago, canónigo de la catedral, con su colección arqueológica. Con ella, el Ayuntamiento de Sevilla fundó un Museo Arqueológico Municipal en 1886, que finalmente confluyó con el Museo de Antigüedades, de creación estatal, mediante el depósito de sus fondos en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla inaugurado en 1946.

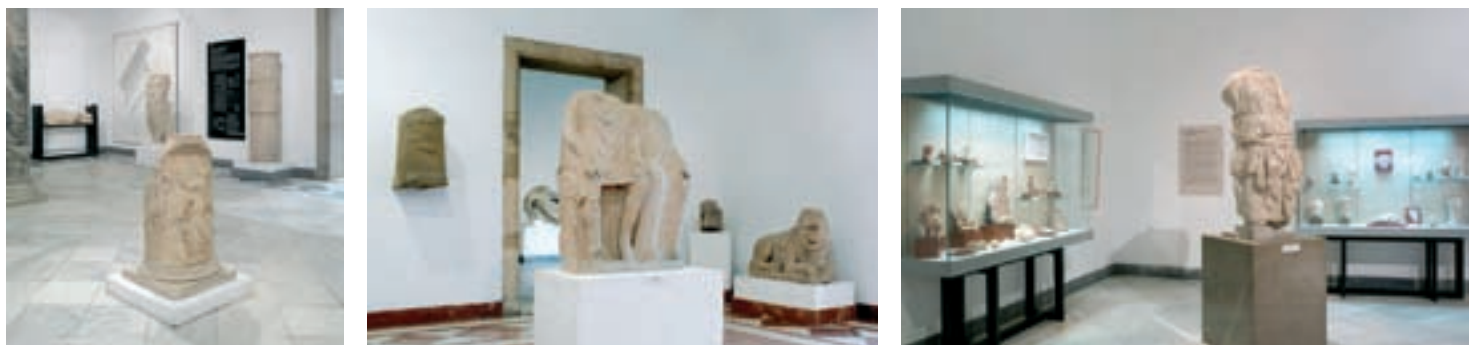


## EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

se encuentra hoy detenido ante una encrucijada de caminos. Debe proseguir un viaje iniciado hace ya más de cuatrocientos años, con la formación de colecciones en los ambientes humanistas sevillanos, y que continuó con las de los estudiosos barrocos e ilustrados, de quienes dos museos públicos del siglo XIX, uno estatal y otro municipal, recogieron el testigo. Ambos confluyeron en el actual, con motivo de su instalación en el Pabellón Renacimiento de la Plaza de América, inaugurado en su nueva función en 1946. A partir de esa fecha, el museo siguió enriqueciéndose con objetos recuperados en excavaciones arqueológicas, cada vez más abundantes en paralelo a la reducción en número de los procedentes de un denostado coleccionismo anticuarista.

La inauguración del Museo Arqueológico de Sevilla en 1946 supone, desde esta larga perspectiva, un hecho trascendental, pues finaliza entonces un largo peregrinaje de obras de arte y antigüedades por diferentes colecciones y ubicaciones diversas, con la consiguiente dispersión y pérdida de muchas de ellas; un peregrinaje tan lleno de avatares y accidentes que sólo podemos seguir su curso en algunos tramos. Y sin embargo, es esencial desvelar y conocer este proceso histórico, algo que afortunadamente está ocurriendo en los últimos años, gracias a la atención y esfuerzo de una serie de investigadores (1).

Nuevas incorporaciones, entre las que destaca sobre todo el excepcional tesoro tartésico hallado en el Cerro de El Carambolo, motivaron dos importantes ampliaciones, en 1970 y 1973 respectivamente,



con las que se completó el programa expositivo permanente. Paralelamente, el museo se dotó de una nueva planta con amplios y luminosos espacios para biblioteca, sala de investigadores, despachos para conservadores, administración y dirección, salón de actos, salas de exposiciones temporales y talleres de restauración. El planteamiento, diseño y ejecución de los nuevos espacios e instalaciones, con criterios de modernidad para la época, denotan que el Museo Arqueológico de Sevilla era uno de los más apreciados y valorados en la política museística de la época.

Desde entonces han transcurrido 30 años, a lo largo de los cuales se han ido introduciendo novedades en los contenidos y operando modificaciones parciales o puntuales en los sistemas expositivos o en los recursos de información —paneles gráficos y textuales, rótulos y cartelas—, con criterios cambiantes y discordantes entre sí. La inserción de nuevos contenidos sigue un discurso museológico paralelo al original de las tres instalaciones museográficas sectoriales anteriores, mientras que los sistemas expositivos y los recursos de información no responden a un diseño unitario previo, sino a actuaciones coyunturales, entre las que se incluye el reaprovechamiento de elementos de exposiciones temporales.

Así pues, la actual exposición permanente del Museo Arqueológico de Sevilla requiere una completa redefinición museológica y una consecuente renovación museográfica. El museo debe tomar un nuevo rumbo, pero, ¿Por cuál de los posibles caminos?; ¿Una renovación radical y revolucionaria?; ¿Una modernización conservadora que recupere la museografía original en las salas de Arqueología Clásica y renueve las del resto del museo?; ¿o bien, una actuación que cree museografías diferenciadas, en función de la naturaleza y de las potencialidades de los diferentes tipos de colecciones?

Tenemos, por un lado, todos los bienes arqueológicos recuperados en excavaciones realizadas con metodología científica desde poco antes de mediados del siglo XX. Con ellos —y con toda la información asociada a ellos gracias al proceso de investigación— es posible ofrecer a los ciudadanos una visión crítica de las sociedades pretéritas, a través de unos objetos bien contextualizados, asociados para transmitir mensajes por sí mismos y apoyados por una serie de recursos expositivos, tales como paneles gráficos y textuales, maquetas, dioramas o audiovisuales. Con dicho discurso se corresponde una museografía de corte científico, que iniciaron los museos de ciencia y los de antropología, y que se ha ido extendiendo a otros tipos de museos, entre ellos, los arqueológicos.

Sin embargo, no es posible ni aconsejable operar así con las colecciones procedentes de excavaciones pre-científicas o del coleccionismo anticuarista, entre las que se encuentran las obras de arte clásico por las que destaca especialmente el Museo Arqueológico de Sevilla. Éstas imponen una concepción del discurso desde la perspectiva artística y una museografía asimilable a la de los museos de arte. No podemos tratar obras tan significativas —y con un consolidado valor simbólico— como Trajano, Mercurio, Diana, Venus, el torso de atleta, las Aras y Ninfas del Teatro y otras muchas piezas, sólo como objetos arqueológicos o documentos históricos. No obstante, en una interpretación actualizada, el valor artístico deberá asociarse, por un lado, a una contextualización espacial y de significación cultural original, y por otro, a valores ideológicos propios de nuestro contexto democrático, distanciándose claramente de la sutil propaganda fascista y de la ideología nacionalista e imperialista subyacente al discurso de la instalación inaugurada en 1946 [2].

Los actuales recursos de información en sala del Museo Arqueológico de Sevilla son el resultado de sucesivas modificaciones con disparidad de criterios, que denotan la ausencia de un proyecto previo de diseño unitario.

La museología ha de fundamentarse siempre en el reconocimiento de la complejidad del fenómeno museo y en el conocimiento de su historia.

Afortunadamente, en las dos últimas décadas, una serie de investigadores se ha dedicado a recuperar la memoria, casi perdida, de la evolución de los estudios anticuarios en Andalucía y del coleccionismo de arte antiguo y objetos arqueológicos (3). Considerar que el museo nace con la Ilustración y que nada comparte con ese coleccionismo anterior representa una visión histórica sesgada. Por otro lado, conocer el pasado pre-científico de la Arqueología es importante para identificar sus rasgos y reconocerlos en prácticas actualmente ilegales, destructoras del patrimonio arqueológico y que, desgraciadamente, muy a menudo visten su pelo de lobo con piel de cordero ante una opinión pública aún no muy bien informada en este terreno.

En el siglo XVI los eruditos cordobeses Ambrosio de Morales y Juan Fernández Franco son los principales referentes andaluces del coleccionismo humanista. En las dos centurias siguientes sobresale Sevilla con Rodrigo Caro, Juan de Córdoba Centurión y Francisco de Bruna. La colección pública que éste crea en Los Alcázares, durante los cuarenta y dos años en que fue su teniente Alcalde —entre 1765 y 1807—, se inició con la adquisición de la que había formado, en el siglo anterior, en su villa de Lora de Estepa, Juan de Córdoba, hijo natural del Marqués de Estepa. Sabemos que ésta se nutrió mayoritariamente de excavaciones locales y de algunos hallazgos en Itálica. Pero no podemos descartar —ni tampoco afirmar— que, a su vez, no hubieran recalado allí piezas de alguno de los “museos” que tenían en su casa destacados humanistas sevillanos. De ellos, el más apreciado por las fuentes de la época y posteriores es el de Gonzalo Argote de Molina, que fue incluso visitado por Felipe II.

La herencia de Juan de Córdoba fue enriquecida significativamente por Francisco de Bruna, con la incorporación de numerosos hallazgos de antigüedades, atento siempre a las noticias sobre ellos, pero sobre todo por su iniciativa de emprender excavaciones en Itálica en 1781, siguiendo el ejemplo de las realizadas en Pompeya, Herculano y Estabia. Las más espléndidas esculturas del Museo Arqueológico de Sevilla, las que le otorgan un puesto muy destacado entre los museos españoles con colecciones de Arte Clásico, proceden de Itálica. Algunos de sus más importantes iconos fueron exhumados por Bruna, como la escultura de Trajano o el torso de Mercurio, identificado entonces como Apolo hasta que, más de cien años después, apareció su pierna con las características alas en el pie.

Las colecciones actuales del Museo Arqueológico de Sevilla encierran toda la historia de ese coleccionismo sevillano siendo, quizás, el museo andaluz que permite ilustrar de forma más completa el recorrido que va desde los *studioli* o gabinetes humanistas hasta el museo público y desde el anticuarismo a la Arqueología.

Tal vez no seamos nunca capaces de identificar las piezas de las colecciones del siglo XVI que han llegado hasta el museo al carecer de inventarios detallados y contar con documentación o fuentes imprecisas. Pero de ese siglo se conserva en Sevilla una de las principales que existían en España en el siglo XVI, en materia de escultura clásica: la que fue reunida por el Marqués de Tarifa y Duque de Alcalá, Per Afán de Ribera, en Nápoles, siendo Virrey de esta ciudad, con esculturas de toda Italia y que envió a su palacio sevillano, hoy conocido como Casa de Pilatos. De ella, tres piezas fueron donadas al museo por la Casa de Medinaceli: la escultura del Nióbide herido y Apolo Citaredo —tocando la cítara—, ambas de procedencia italiana, y un pedestal con inscripción votiva a Isis y decorado con relieves alusivos al culto de esta diosa, originario de la ciudad romana de Acci (Guadix) (4).



LA INAUGURACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA EN 1946 SUPONE, DESDE ESTA LARGA PERSPECTIVA, UN HECHO TRASCENDENTAL, PUES FINALIZA ENTONCES UN LARGO PEREGRINAJE DE OBRAS DE ARTE Y ANTIGÜEDADES POR DIFERENTES COLECCIONES Y UBICACIONES DIVERSAS, CON LA CONSIGUIENTE DISPERSIÓN Y PÉRDIDA DE MUCHAS DE ELLAS; UN PEREGRINAJE TAN LLENO DE AVATARES Y ACCIDENTES QUE SÓLO PODEMOS SEGUIR SU CURSO EN ALGUNOS TRAMOS.



Arriba, montaje de la escultura de Mercurio, tras la aparición de su pierna derecha en 1901, más de cien años después de que se hubiera exhumado el torso, en las primeras excavaciones oficiales en Itálica, emprendidas por Francisco de Bruna. A la derecha, imagen actual de la escultura de Mercurio con la reintegración de la pierna izquierda, realizada por el escultor Miguel Sánchez Cid, para el proyecto museográfico con que se inaugura en 1946 la nueva sede del museo.

Las colecciones de los siglos XVII y XVIII sí están bien representadas en el museo por haber ido a parar parte de la de Juan de Córdoba Centurión a la reunida por Bruna, con la que se constituyó el museo público del siglo XIX, de titularidad estatal, antecedente del actual. En ese siglo se forman las colecciones que fueron adquiridas por el Ayuntamiento sevillano y con las que se creó un museo municipal; entre ellas destaca la del catedrático y canónigo de la catedral Francisco Mateos Gago. Su depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla, en 1946, como ya se ha dicho al principio, culminó un proceso histórico, cuya recuperación para el público deber constituir una de las líneas narrativas fundamentales del futuro discurso museológico.

En la planificación museística actual de Andalucía se advierte una voluntad, no siempre explicitada, pero evidente en el nuevo Museo de Almería o en los documentos de programación de otras creaciones o remodelaciones que se avecinan, de singularizar la temática de la oferta expositiva permanente de cada uno de los museos, para dotarlos de una identidad bien diferenciada que configure un mosaico plural, no reiterativo o monocorde.

El Museo Arqueológico de Sevilla tiene ahora que definir cuáles son los contenidos de mayor potencialidad respecto a la configuración de un discurso singular e irreplicable. Sin duda, en primer lugar, estarán las colecciones itálicas, junto a los ricos y diversos testimonios de la cultura romana de esta zona occidental de la Bética, una de las más romanizadas del Imperio Romano. El otro hito temático es Tartessos, su realidad y su leyenda, junto con la colonización fenicia y las relaciones mediterráneas entre los siglos VII y V a.C. En tercer lugar, una nueva temática, que puede desarrollarse bien mediante un área expositiva, bien de forma transversal a lo largo de toda la exposición permanente: la historia que conduce desde el coleccionismo al Museo Arqueológico de Sevilla y desde el anticuarismo a la Arqueología. El relato de ese largo camino rico en experiencias.

## BIBLIOGRAFÍA

AMORES CARREDANO, FERNANDO. La Exposición "Itálica en el Museo Arqueológico de Sevilla". En *Itálica en el Museo Arqueológico de Sevilla*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 59-77, Sevilla, 1995.

BELTRÁN FORTES, JOSÉ. Entre la erudición y el coleccionismo: anticuarios andaluces de los siglos XVI al XVIII. En J. Beltrán y F. Gascó (eds.) *La Antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en Andalucía*, pp. 105-124, Sevilla, 1994.

LEÓN, PILAR. Las ruinas de Itálica. Una estampa arqueológica de prestigio. En J. Beltrán y F. Gascó (eds.) *La Antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en Andalucía*, pp. 29-62, Sevilla, 1994.

LLEÓ CAÑAL, VICENTE. Origen y función de las primeras colecciones renacentistas de antigüedades en Andalucía. En F. Gascó y J. Beltrán (eds.) *La Antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en Andalucía II*, pp.57-74, Sevilla, 1995.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ RAMÓN. Sevilla, el nacimiento de los Museos, América y la Botánica. En F. Gascó y J. Beltrán (eds.) *La Antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en Andalucía II*, pp.57-74, Sevilla, 1995.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ RAMÓN. El largo camino de una colección. La lenta gestación de un museo. En *Itálica en el Museo Arqueológico de Sevilla*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 11-28, Sevilla, 1995.

## NOTAS

1. En la bibliografía se incluyen algunos de los trabajos más interesantes para conocer ese proceso que conduce del coleccionismo al Museo Arqueológico de Sevilla. Entre ellos está el de José Ramón López Rodríguez, cuyo título significativamente —y no por casualidad— ha inspirado el de este artículo.

2. Fernando Amores Carredano, en el trabajo que se incluye en la bibliografía de este artículo, desveló, de forma decidida y certera, ese entramado ideológico y propagandístico, a la luz del texto "Fascinante fascismo" de Susan Sontag.

3. Una línea de investigación en cuyo desarrollo han jugado un importante papel las dos

entregas de *La Antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, que debemos al impulso de los profesores de la Universidad de Sevilla, Fernando Gascó y José Beltrán.

4. Aunque ésta última se incorporó a la colección en el siglo XVII.

ASÍ PUES, LA ACTUAL EXPOSICIÓN PERMANENTE DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA REQUIERE UNA COMPLETA REDEFINICIÓN MUSEOLÓGICA Y UNA CONSECUENTE RENOVACIÓN MUSEOGRÁFICA. EL MUSEO DEBE TOMAR UN NUEVO RUMBO, PERO, ¿POR CUÁL DE LOS POSIBLES CAMINOS?; ¿UNA RENOVACIÓN RADICAL Y REVOLUCIONARIA?; ¿UNA MODERNIZACIÓN CONSERVADORA QUE RECUPERE LA MUSEOGRAFÍA ORIGINAL EN LAS SALAS DE ARQUEOLOGÍA CLÁSICA Y RENUENE LAS DEL RESTO DEL MUSEO?; ¿O BIEN, UNA ACTUACIÓN QUE CREE MUSEOGRAFÍAS DIFERENCIADAS, EN FUNCIÓN DE LA NATURALEZA Y DE LAS POTENCIALIDADES DE LOS DIFERENTES TIPOS DE COLECCIONES?



Las esculturas de "Apolo citaredo (o musageta)" [en esta página] y "Nióbide herido" [en página 67], donadas al Museo por el Duque de Medinaceli, pertenecieron a la colección de antigüedades formada por el Marqués de Tarifa en el siglo XVI.

"Caja fuerte" cerrada tras la excavación y antes de su cubrición definitiva con un túmulo (2001).



EL MUSEO NACIONAL DE  
ARQUEOLOGÍA MARÍTIMA  
DE CARTAGENA  
Y LA PROTECCION  
DEL PATRIMONIO  
CULTURAL  
SUBACUÁTICO

RAFAEL AZUAR (1), ELISA DE CABO (2), M<sup>a</sup> ÁNGELES PÉREZ (3), ROCÍO CASTILLO (4)

DE TODOS ES SABIDO QUE LOS RESTOS DE BUQUES, GALEONES, NAVÍOS NAUFRAGADOS, ETC., POSEEN UN INCALCULABLE VALOR PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS FORMAS DE VIDA, RUTAS COMERCIALES, CONSTRUCCIÓN NAVAL Y COSTUMBRES DE ÉPOCAS ANTERIORES Y CONSTITUYEN AUTÉNTICOS TESOROS Y FUENTES DE CONOCIMIENTO. EL PROBLEMA ES QUE LA UTILIZACIÓN DE LAS NUEVAS TÉCNICAS DE INMERSIÓN, DE SÓNARES, DE APARATOS TELEDIRIGIDOS, DE CÁMARAS DE VÍDEO SUBMARINAS CONDUCE EN MUCHOS CASOS AL PILLAJE Y AL EXPOLIO DE ESTE PATRIMONIO POR LOS CAZADORES DE TESOROS.

## EL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA

Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas (a partir de ahora MNAM-CNIAS), desde sus precedentes como antiguo Patronato de Excavaciones Arqueológicas Submarinas de la provincia marítima de Cartagena (1970-1980), ha desarrollado programas destinados a la necesaria protección del Patrimonio Arqueológico Subacuático.

Protección que debe realizarse desde una planificación integral de las actuaciones de investigación previas, paralelas y posteriores a la intervención directa sobre el patrimonio. En este ámbito, son fundamentales los trabajos de documentación, así como la necesaria formación específica de los diversos técnicos que intervienen en la conservación del bien subacuático a proteger, vigilar y conservar. Además, toda intervención arqueológica subacuática debe contemplar en su planificación inicial, no sólo la propia excavación del yacimiento, sino un plan de restauración, conservación y protección de los bienes muebles e inmuebles.

Aspectos todos ellos recogidos en la reciente Convención Internacional de la UNESCO sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático, cuyo anexo desarrolla *in extenso* toda una serie de medidas que conforman un protocolo de intervención en el patrimonio sumergido, verdadero código deontológico de la arqueología subacuática.

### DOCUMENTAR ES PROTEGER

Es preciso conocer nuestro patrimonio para protegerlo. Por ello una parte de los esfuerzos de las administraciones competentes se ha centrado en la documentación de los restos pertenecientes al Patrimonio Histórico Español.

El MNAM-CNIAS ha desarrollado una importante labor de recopilación de bibliografía específica y de cartografía antigua, fundamental para la elaboración de los necesarios inventarios de yacimientos. En este sentido y dentro del *Plan Nacional de Inventario de Yacimientos Arqueológicos* se realizaron, directamente desde el museo o en colaboración con otras instituciones, entre los años 1989 y 1992, los Inventarios de Yacimientos Arqueológicos Subacuáticos de Alicante (Espinosa y Sáez, 1993), Almería (Blánquez *et alli*, 1998), Asturias (Arnau, 1995), Cantabria, Fuerteventura, Gomera, Gran Canaria, Hierro, Lanzarote, Mallorca, Murcia, Las

Palmas (Miñano, 1995), Tenerife y Valencia. Trabajos todos ellos que se han continuado realizando desde las distintas comunidades autónomas con competencias en patrimonio subacuático.

Dentro del *Plan Nacional de Inventario Bibliográfico* se realizaron diversas Recopilaciones Bibliográficas y Tesoros sobre temas específicos relacionados con el comercio y tráfico marítimo en época antigua y sobre arquitectura naval.

Con el fin de tener un archivo documental cartográfico de todas las provincias litorales españolas, en el marco del *Plan Nacional de Fondos Documentales del Patrimonio Histórico Español*, se recopiló en forma de microfiches la cartografía histórica de los siglos XVII al XIX depositada en el Servicio Cartográfico del Ejército, que comprende las provincias de Murcia, Sevilla, Cádiz, Barcelona, Huelva, Málaga, Tarragona, Córdoba, Granada, Gerona, Jaén, Almería, Castellón, Albacete, Alicante y Valencia. Por otra parte, se microfilmaron textos y mapas históricos del Museo Naval de Madrid y del Archivo Departamental de Marina de Cartagena. Documentación que se puede consultar actualmente en la biblioteca del MNAM–CNIAS.

#### EDUCAR EN LA PROTECCIÓN

Tras toda la labor de investigación y documentación previa, y antes de acometer cualquier tipo de intervención arqueológica subacuática, es imprescindible desarrollar programas de formación. Contar con especialistas preparados en el campo del Patrimonio Cultural Subacuático es fundamental para una gestión adecuada del mismo. La formación de especialistas puede entenderse desde una doble vertiente:

Por un lado, es imprescindible la especialización de los técnicos que van a trabajar directamente con los bienes integrantes del Patrimonio Cultural Subacuático desde los puntos de vista de su gestión, investigación, intervención y conservación. Esto es debido a que el desarrollo de la actividad arqueológica bajo el agua plantea problemas diversos, precisando de soluciones diferentes, por lo que es necesaria una formación especializada en técnicas de buceo e intervención sobre el patrimonio arqueológico en medio subacuático.

El MNAM–CNIAS dio respuesta a estas necesidades de formación especializada de técnicos, tanto arqueólogos como restauradores, dibujantes, fotógrafos o topógrafos, con la celebración de los Seminarios de Arqueología Subacuática, en los que se proporcionaba la titulación profesional de buceo, además de formación específica, teórica y práctica.

Igualmente, a partir de 1990 se impartieron conferencias destinadas a la formación de los cuerpos y fuerzas seguridad, que culminaron con la organización, entre 1996 y 1998, de varios Cursos de Protección del Patrimonio Arqueológico Subacuático para los grupos Especiales de Actividades Subacuáticas de la Guardia Civil.

En esta línea es importante la actividad de formación que desarrollan los diversos centros españoles de arqueología subacuática y otras instituciones vinculadas al patrimonio marítimo o a la investigación. Destacan, entre otros, los cursos de formación para arqueólogos, restauradores, fuerzas de seguridad y fiscales planificados por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y el Centro de Arqueología Subacuática; los cursos específicos de buceo para arqueólogos de Santander; así como los cursos organizados por las universidades de Murcia, Madrid, Zaragoza, Valencia y Barcelona (aulas, cursos o jornadas de arqueología subacuática, cursos monográficos sobre puertos y comercio, protección, postgrado en arqueología náutica, etc.) entre otros.

Yacimiento escuela para arqueólogos, restauradores y otros técnicos (Isla de Escombreras, 1988).



Prácticas de los cursos de protección con los GEAS (Cartagena, 1996).



### LAS CARTAS ARQUEOLÓGICAS DEL PATRIMONIO SUBACUÁTICO

Aquellos primeros trabajos de inventario de yacimientos, así como la formación de especialistas, han permitido en estos años la elaboración de Cartas Arqueológicas, herramienta fundamental para conocer el patrimonio subacuático, cuya puesta al día es el instrumento previo a toda política de protección, tal como establecen las directrices del Consejo de Europa y las recomendaciones de la Carta de ICOMOS para la Protección y Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático.

Esta importante labor comenzó con el *Plan Nacional de Documentación del Litoral Español*, promovido —desde el Ministerio de Cultura— con el fin de obtener la información necesaria para conocer y proteger el patrimonio cultural sumergido. En el marco de ese plan se iniciaron, en la década de los ochenta y en los primeros años de los noventa, muchas de las denominadas Cartas Arqueológicas Subacuáticas de distintas provincias, así como otras prospecciones puntuales: Ibiza (Martínez y Sáez, 1994), Cataluña (Nieto y Raurich, 1997), Castellón y Valencia (Fernández, 1992), Alicante (Espinosa y Sáez, 1993), Murcia (Pinedo, 1995), Almería (Blánquez *et alli*, 1998), Málaga (Martínez y Martínez, 1992), Cádiz (Gallardo *et alli*, 1995) y País Vasco (Martín Bueno, Izaguirre, Casado *et alli*, 1985).

A lo largo de la década de los noventa, estos trabajos de inventario y sistematización de los yacimientos arqueológicos subacuáticos continuaron realizándose desde los distintos centros de arqueología subacuática —CNIAS, CASC, CASCV y CAS— y otras instituciones autonómicas o profesionales relacionadas con el patrimonio subacuático, aunque su grado de consecución ha sido bastante desigual. En este ámbito se enmarca la Carta Arqueológica de la Región de Murcia (Negueruela, I. *et alli*, 2000) desarrollada desde el MNAM-CNIAS; así como los trabajos desarrollados en Asturias (Rodríguez, Arnau y Noval, 1991), Cantabria (Casado, 2003), Galicia (San Caludio, 2003) y Canarias (Escribano y Mederos, 2003), entre otros.

En la actualidad, sólo dos comunidades —Cataluña (Nieto, 2003) y Andalucía (García, 2005)— disponen de inventarios suficientemente sistematizados y globales para poder ofrecer un grado básico de protección de su patrimonio arqueológico ante los riesgos que lo amenazan: grandes obras marítimas que se multiplican a lo largo de nuestros litorales, centenares de buceadores deportivos que desconocen el valor de ese patrimonio y decenas de expoliadores y buscadores de tesoros que se enriquecen saboteando el patrimonio subacuático, robándoles a nuestros biznietos su herencia.

Sistema de protección denominado "Caja fuerte", semiabierto durante la excavación del segundo barco fenicio de Mazarrón (2000).



Para evitarlo hay que aplicar las figuras jurídicas de protección establecidas en las distintas leyes de patrimonio histórico o cultural. En este sentido, es destacable el trabajo desarrollado por el centro andaluz para sacar adelante su proyecto de inscripción específica de yacimientos y áreas localizadas en el medio subacuático, tanto en el Catálogo del Patrimonio Histórico de Andalucía de Zonas Arqueológicas como en la declaración de Zonas de Servidumbre Arqueológica (García, 2005).

#### CONSERVAR LA MEMORIA SUMERGIDA

La Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático de la UNESCO (2001), siguiendo la filosofía de anteriores normativas europeas e internacionales, hace hincapié en la preservación y conservación *in situ*, tal como refleja en su articulado y en la norma 1 de su anexo: *"La conservación in situ será considerada la opción prioritaria para proteger el patrimonio cultural subacuático"*.

El MNAM-CNIAS, desde 1991, con el fin de proteger los yacimientos arqueológicos subacuáticos localizados —en particular los pecios— e intentar que sufran el menor daño posible por causas naturales —oleajes, corrientes, etc— o por la acción humana —expolio— viene utilizando distintos sistemas de protección antes, durante y después de la excavación de los mismos:

#### A) PROTECCIÓN PREVENTIVA O PRESERVACIÓN *IN SITU*

Protegiendo los yacimientos con cubiertas de protección. Una vez localizado un pecio que pueda correr algún peligro de pérdida parcial, general o destrucción, y si su excavación no es inminente



—ya sea por motivos científicos o económicos—, lo más conveniente es proceder a taparlo temporal o definitivamente. En este sentido se enmarca la intervención de cubrición realizada en 1991, bajo la dirección de Paloma Cabrera, en el primer barco fenicio de Mazarrón, que se tapó con un túmulo artificial de mallas, arenas y piedras (Cabrera *et alli*, 1995).

#### B) PROTECCIÓN ACTIVA

Durante el proceso de excavación subacuática es recomendable la delimitación y señalización del yacimiento; así como una labor de vigilancia activa, en la que es importante contar con la ayuda de los servicios de la Guardia Civil que colaboran activamente en la protección de los pecios (los GEAS para la vigilancia subacuática y el Servicio Marítimo para la vigilancia en superficie).

#### C) PROTECCIÓN PASIVA

Existen otros sistemas de protección utilizados durante la excavación y después de ella, como el sistema conocido como la “Caja Fuerte” que fue diseñado por Iván Negueruela y su equipo para los pecios de Mazarrón (Negueruela, 2000). Se trata de una estructura metálica de protección que, a modo de gran caja fuerte de acero, se instala sobre el pecio a proteger. La estructura vertical de la caja está formada por planchas de acero, hincadas en el fondo, que delimitan el área exterior e impiden la entrada de corrientes; la parte horizontal de la caja está compuesta por planchas metálicas de 1 x 1 m, que pueden abrirse o cerrarse individualmente, en función de las necesidades de la excavación.

En cuanto a la conservación *in situ* hay que resaltar la labor del centro catalán, en el ámbito legislativo y en el de la puesta en valor. La normativa catalana establece que, en el caso de un hallazgo arqueológico subacuático casual, el objeto debe permanecer en el fondo de las aguas y el hallador debe notificarlo a la administración y acompañar a los técnicos al lugar del hallazgo. Por otra parte, el centro catalán es pionero en España por la apertura al público de un yacimiento arqueológico subacuático, en este caso el puerto romano de Ampurias, que puede visitarse *in situ* en temporada estival (Nieto, 2003).

#### PROTEGER EL PATRIMONIO CULTURAL SUBACUÁTICO DE LA HUMANIDAD

La Convención de Patrimonio Cultural Subacuático, aprobada por la Conferencia General de la UNESCO el 2 de noviembre de 2001, viene a llenar un vacío jurídico ya que, aunque existían legislaciones aisladas que trataban del patrimonio arqueológico subacuático, se carecía de un instrumento jurídico internacional que regulara una materia tan importante y tan delicada como es el patrimonio subacuático.

De todos es sabido que los restos de buques, galeones, navíos naufragados, etc., poseen un incalculable valor para la reconstrucción de las formas de vida, rutas comerciales, construcción naval y costumbres de épocas anteriores y constituyen auténticos tesoros y fuentes de conocimiento. El problema es que la utilización de las nuevas técnicas de inmersión, de sónares, de aparatos teledirigidos, de cámaras de vídeo submarinas, conduce en muchos casos al pillaje y al expolio de este patrimonio por los cazadores de tesoros. Por ello, era urgente encontrar dispositivos jurídicos que permitieran su conservación, prospección o excavación de manera responsable y prohibieran su explotación comercial. Ésta es precisamente la importancia de la Convención que España ha ratificado.

La Convención se divide en tres partes: Preámbulo, Articulado y Anexo.

#### PREÁMBULO

Se reconoce el valor de este Patrimonio como parte integrante del Patrimonio Cultural de la humanidad, se toma conciencia de la necesidad de protegerlo y se alerta sobre las amenazas a las que está sometido, entre ellas la explotación comercial, al disponerse de tecnología punta que permite un fácil acceso a éste.

#### ARTICULADO

Entre otras cuestiones, se define el patrimonio cultural subacuático, se hace un llamamiento a la cooperación a través de acuerdos bilaterales o regionales y se establece el régimen jurídico de los buques, dependiendo de si son buques de Estado o no y en qué zona marítima estén situados.

Respecto a la regulación jurídica de los buques de Estado se mantiene un cierto equilibrio entre los derechos del Estado ribereño y los derechos del Estado de Pabellón (cuanto más cerca esté el buque de la costa, Mar Territorial, son mayores los derechos del Estado Ribereño, y cuanto más lejos esté el buque de la costa, mayor soberanía tiene el Estado de Pabellón).

España mantuvo durante las negociaciones una actitud conciliadora, ya que se situaban dos posturas totalmente enfrentadas: máxima soberanía del Estado Ribereño/máxima soberanía del Estado de Pabellón, apostando por una línea de cooperación entre los países miembros en la protección de un patrimonio que es común.

#### ANEXO

Se desarrollan los principios que ya estaban enunciados en el Preámbulo y en el Articulado. Estos principios son las grandes bazas de la Convención.

En cuanto a la explotación comercial se señala que aquélla que tenga por fin la realización de transacciones, la especulación o, como efecto, su dispersión irremediable, es incompatible con una protección y gestión correctas del patrimonio.

Respecto a la conservación *in situ* se considera que ésta será la opción prioritaria. No se trata de que no se puedan realizar actividades sino que éstas deben ser compatibles con su protección. Para ello, en el Anexo se establece una reglamentación rigurosa, exigiéndose un proyecto en el que se deben recoger: los objetivos, la metodología y las técnicas que se van a utilizar; el plan de financiación; el calendario previsto para la ejecución; una composición cualificada del equipo del proyecto; el programa de conservación de los objetos y del sitio; una política de gestión y mantenimiento del sitio; un programa de documentación, etc.

El Anexo, por tanto, es uno de los aspectos más destacables de la Convención. Su contenido es básicamente el de la Carta de ICOMOS de 1996 para la Protección y Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático, pero el hecho de que se incluya en la Convención supone que adquiere fuerza jurídica, es decir tiene un carácter vinculante.

Pues bien, España ha sido uno de los primeros países en ratificar la Convención (6 de junio de 2005). Por ahora tan solo Panamá, Bulgaria, Croacia, Libia y Nigeria han culminado este proceso. España, por tanto, se sitúa a la cabeza en la ratificación de esta importante Convención, a partir de la cual nuestro país juega un papel de referencia mundial, volcándose fundamentalmente hacia los países Iberoamericanos y los de la cuenca del Mediterráneo.

EL DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD ARQUEOLÓGICA BAJO EL AGUA PLANTEA PROBLEMAS DIVERSOS, PRECISANDO DE SOLUCIONES DIFERENTES, POR LO QUE ES NECESARIA UNA FORMACIÓN ESPECIALIZADA EN TÉCNICAS DE BUCEO E INTERVENCIÓN SOBRE EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO EN MEDIO SUBACUÁTICO.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNAU BASTEIRO, E. (1995): "Comentario al inventario arqueológico el borde costero asturiano". *Cuadernos de Arqueología Marítima* 4, Madrid, 1995, 193-201.
- AZNAR GÓMEZ, M. J. (2004): *La protección internacional del Patrimonio Cultural Subacuático, con especial referencia al caso de España*, Tirant lo Blanch, Monografías 337, Valencia.
- BLÁNQUEZ, J. *et alii* (1998): *La Carta Arqueológica Subacuática de la Costa de Almería (1983-1992)*, Madrid.
- CABRERA, P., PINEDO, J., ROLDÁN, B., BARBA, S. y PEREA, J. (1995): "Campaña de cubrición del yacimiento subacuático de La Playa de la Isla (Mazarrón, Murcia)", *Memorias de Arqueología de 1991*, nº 6, Murcia, 149-156.
- CASADO SOTO, J.L. (2003): "El patrimonio marítimo y la Carta Arqueológica Subacuática de Cantabria", *Cuadernos de Arqueología Marítima* 6, Madrid, 197-207.
- ESCRIBANO, G. y MEDEROS, A. (2003): "Arqueología Subacuática en Canarias", *Cuadernos de Arqueología Marítima* 6, Madrid, 171-195.
- ESPINOSA, A. y SÁEZ, F. (1993): "El inventario de yacimientos arqueológicos sumergidos del litoral de Alicante: La Marina Baixa", *II Curso de Arqueología Subacuática*, UAM, Serie VARIA 2, Madrid, 1995, 221-249.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, A. (1992): "Carta Arqueológica Submarina del País Valenciano", *Cuadernos de Arqueología Marítima* 1, 159-166.
- GALLARDO, M., GARCÍA, C., ALONSO, C. *et alii* (1995): "Carta Arqueológica Subacuática de la Bahía de Cádiz", *Cuadernos de Arqueología Marítima* 3, 105-122.
- GARCÍA RIVERA, C. (2005): "El Centro de Arqueología Subacuática de la Comunidad Andaluza. Proyectos para la protección" en las Actas del curso sobre *La protección del patrimonio cultural subacuático*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia [versión pdf].
- MARTÍN BUENO, M., IZAGUIRRE, M., CASADO SOTO, J.L. *et alii* (1985): "La arqueología subacuática en las costas del Norte y Noroeste peninsular: estado de la cuestión", *VI Congreso Internacional de Arqueología Submarina* (Cartagena, 1982), Madrid, 33-58.
- MARTÍNEZ B. y SÁEZ, F. (1994): "La carta arqueológica submarina del litoral de la isla de Ibiza (Baleares)", en S. Ramallo (coord.), *Aulas del Mar. Arqueología Subacuática I*, Murcia.
- MARTÍNEZ, S. y MARTÍNEZ, B. (1992): "La carta arqueológica subacuática entre Málaga y Almuñecar", *Cuadernos de Arqueología Marítima* 1, Cartagena, 185-196.
- MIÑANO DOMÍNGUEZ, A. I. (1995): "Inventario de yacimientos arqueológicos marítimos y litorales de la provincia de Las Palmas", *Cuadernos de Arqueología Marítima* 3, Madrid, 125-157.
- NEGUERUELA, I. (2000): "Protection of shipwrecks. The experience of the Spanish National Maritime Archaeological Museum", *Underwater archaeology and coastal management. Focus on Alexandria*. UNESCO publishing, 2000, 111-116.
- NEGUERUELA, I. (2003): "Panorama del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas", en C. Fernández y R. Palacio (edit.) *Monte Buciero 9, La conservación del material arqueológico subacuático*, Santoña, 2003, 149-187.
- NEGUERUELA, I. *et alii* (2000): "Carta arqueológica subacuática de la Región de Murcia. I: Mazarrón. Campaña de 1999", *XI Jornadas de Patrimonio Histórico y Arqueología Regional*, Murcia, 2000, 21-23.
- NIETO, X. (2003): "El centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya (CASC)", en C. Fernández y R. Palacio (edit.) *Monte Buciero 9, La conservación del material arqueológico subacuático*, Santoña, 2003, 205-223.
- NIETO, X. y RAURICH, X. (1997): "La carta arqueológica subaquática de Catalunya: recerca i gestió", *Tribuna d'Arqueologia 1995-1996*, Barcelona, 21-38.
- PINEDO REYES, J. (1995): "Inventario de yacimientos arqueológicos subacuáticos del litoral murciano". *Cuadernos de Arqueología Marítima* 4. Madrid, 1995, 57-90.
- SAN CLAUDIO, M. (2003): "Un primer paso para una hipotética carta arqueológica subacuática de la Comunidad Autónoma de Galicia", *Cuadernos de Arqueología Marítima* 6, Madrid, 9-169.

1. Director. Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas (MNAM-CNIAS), Cartagena

2. Subdirectora General Adjunta. Subdirección General de Protección de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura, Madrid

3. Conservadora. MNAM-CNIAS

4. Arqueóloga subacuática. MNAM-CNIAS

# THE ROMAN BATHS MUSEUM: UN MUSEO DE SITIO RODEADO DE EDIFICIOS HISTÓRICOS

SUSAN A. FOX Collections Manager [Directora de Colecciones]  
Roman Baths Museum & Pump Room [Museo de los Baños Romanos y Sala de Bombeo]  
Heritage Services [Servicios de Patrimonio], Bath and North East Somerset Council



Baños del Rey.

SOBRE SU ELEVADO PODIUM, EL TEMPLO HABRÍA DOMINADO EL PATIO CIRCUNDANTE CON SU COLUMNATA, Y CON ALTARES Y ESTATUAS, INCLUYENDO LA LEVANTADA POR UN *HARUSPEX* O SACERDOTE ESPECIALIZADO FORMADO EN EL NORTE DE ITALIA PARA EXAMINAR ENTRAÑAS DE LAS OFRENDAS, Y ÚNICO EN GRAN BRETAÑA DEL QUE SE TIENEN REFERENCIAS.

EL AGUA CALIENTE DEL MANANTIAL ERA CANALIZADA HACIA EL INTERIOR DE LA CASA DE BAÑOS PARA ALIMENTAR EL GRAN BAÑO, UNA PISCINA DE 20 M. DE LONGITUD RODEADA DE UN VESTÍBULO DE CORREDORES QUE SE CREE ALCANZABA LOS DIECIOCHO METROS DE ALTURA.



2 Cabeza de Minerva.

## EL ROMAN BATHS MUSEUM (RBM) SE

encuentra situado en el corazón de la ciudad de Bath, patrimonio de la humanidad, en el municipio inglés de Bath and North East Somerset, a unos 160 km. de Londres. Consta de un complejo religioso romano consistente en un templo y en unos grandes baños ubicados en torno a un manantial de agua caliente.

El RBM, que contiene fondos catalogados como de importancia nacional, cuenta con la acreditación del *m1a*, un organismo gubernamental británico que impone meticulosos estándares de conservación a los museos, archivos y bibliotecas. El turismo desempeña un importante papel en la economía local, y el propio RBM recibe más de 815.000 visitantes. La interpretación del sitio y su permanente actualización es, por consiguiente, esencial para su mantenimiento como destacado destino turístico.

### EL SITIO ROMANO

Al contrario que templos romano-británicos posteriores, el pequeño templo (del que sólo sobrevive su escalinata) fue una construcción de estilo romano clásico que albergaba en su interior una estatua en bronce dorado de la diosa Sulis Minerva, de la que tan sólo se conserva la cabeza <sup>[2]</sup>. Sobre su elevado podium, el templo habría dominado el patio circundante con su columnata, y con altares y estatuas, incluyendo la levantada por un *haruspex* o sacerdote especializado formado en el norte de Italia para examinar entrañas de las ofrendas, y único en Gran Bretaña del que se tienen referencias.

Otras piedras esculpidas indican la existencia de importantes estructuras en el interior del patio: por una parte, un edificio decorado con las cuatro estaciones y la diosa Luna; por otra, rematada por unos cupidos que sostienen el sol, se encontraba la entrada al manantial, un lugar sagrado al que creemos sólo los sacerdotes tenían acceso. Desde el lado opuesto al manantial, los peregrinos arrojarían regalos y ofrendas a la diosa. Más de 12.000 monedas y 100 maldiciones grabadas en plomo (*defixiones*) han sido encontradas ahí.



RB Trampolín de Piedra. 3



Patio del Templo. 4



Baños del Este. 5

El agua caliente del manantial era canalizada hacia el interior de la casa de baños para alimentar el Gran Baño, una piscina de 20 m. de longitud rodeada de un vestíbulo de corredores que se cree alcanzaba los dieciocho metros de altura (3). A ambos lados del mismo se situaban dos salas de baños, utilizadas quizás para separar a hombres y mujeres. Además de las instalaciones habituales, en los Baños del Este encontramos un baño de inmersión semicircular que posiblemente se utilizaría para tratamientos curativos. Los Baños del Oeste albergaban un *laconicum*, una pequeña estancia caliente y seca.

La ciudad de Aquae Sulis, que creció en torno al templo y los baños, no era una población cualquiera: la pequeña zona vallada en torno al templo y los baños contenía también otros baños, un *tholos* (templo circular), probablemente un teatro y lujosos alojamientos, con los comercios y viviendas más corrientes situados extramuros. Es probable que la zona vallada fuera un santuario religioso visitado por un gran número de visitantes de ultramar. En las inmediaciones de la ciudad existían una serie de villas y el RBM conserva en sus fondos objetos encontrados en ellas.

### EL SITIO POSTERIOR

En las postrimerías del periodo romano los edificios fueron viniéndose poco a poco abajo, y las piedras robadas de entre las ruinas se utilizaron para edificar estructuras encima de ellas: desde las construcciones abaciales de la Edad Media, a las instalaciones balnearias edificadas junto al manantial a partir del siglo XVII, la Sala de Bombeo y los baños privados del siglo XVIII, y la ampliación del Balneario ejecutada en el siglo XIX. Fragmentos de esos edificios se conservan en torno al sitio romano y sobre él, formando parte del complejo y disfrutando de protección por derecho propio.

Tras el hallazgo del Gran Baño se procedió a demoler las construcciones del siglo XVIII con el fin de dejar al descubierto los restos romanos de secciones de los baños. Hasta tal punto los descubrimientos dispararon la imaginación popular, que se decidió mantenerlos expuestos con la consiguiente apertura del RBM en 1897. Junto al acceso a los baños, el museo incluía también terrazas para el paseo y hasta una sala de conciertos. Otras zonas se han ido abriendo desde entonces bajo los edificios históricos para revelar el resto de los baños, los detalles arquitectónicos romanos del manantial y el patio del templo (4).

## EL PRESENTE DEL ROMAN BATHS MUSEUM

No es fácil interpretar un sitio de sólo 1,5 metros de altura, rodeado por todas sus partes, incluyendo la superior, de edificios (la figura (1 en página 82) muestra el manantial desde los Baños Romanos y mirando hacia la Sala de Bombeo. El patio del templo se encuentra situado en el sótano de esta última).

El 25% de nuestros visitantes son de habla no inglesa, por lo que garantizamos su acceso a la información sobre el sitio con guías audio en ocho idiomas. Dos grandes maquetas muestran el lugar durante el apogeo del periodo romano y los descubrimientos del siglo XIX. Para transmitir sensación de escala, unas reconstrucciones mudas realizadas por ordenador muestran la configuración de los edificios, los cambios en los Baños del Este y las actividades que habrían tenido lugar en algunos de esos espacios. La escalinata del Templo y los Baños del Este exhiben un efecto de trampantojo en los muros que los circundan y que fueron construidos posteriormente. Todo el trabajo en piedra, los altares y los relieves esculpidos se exponen sin restricciones, invitando al contacto físico.

Los empleados ofrecen visitas guiadas a los propios baños y a sus alrededores, visitas táctiles o con lenguaje de signos para discapacitados y sesiones escolares. Las actividades familiares con disfraces, las actividades artísticas y talleres con empleo de utensilios, ayudan a revivir el pasado.

Los aspectos prácticos dominan la visita y, aunque sólo hay un recorrido por el sitio al mismo tiempo, en algunos puntos estrechos se producen embotellamientos. En la actualidad, los escalones de acceso a los muros romanos hacen imposible el acceso en silla de ruedas.

El agua del suelo se filtra hacia arriba por los muros y la argamasa, con la subsiguiente evaporación y cristalización tan perjudiciales para los frágiles restos. La humidificación controlada de los Baños del Este ha acabado con este problema (la figura (5) muestra los Baños del Este con decoración a base de trampantojo sobre las paredes falsas que ocultan las tuberías de humidificación). Resulta necesaria en el resto del sitio aunque es de imposible aplicación en el Gran Baño al aire libre.

Contamos con un espacio útil limitado y la presión por instalar áreas comerciales y de restauración entra en colisión con las salas didácticas, los almacenes de fondos y los espacios para conferencias.

Dada su condición de museo arqueológico del condado, se exige del RBM que proporcione acceso a otras áreas de la colección, bien a través de muestras, bien de manera virtual en nuestra web. Los intereses y el conocimiento de los habitantes del lugar a menudo difieren de los de los visitantes internacionales al sitio, por lo que, siempre que nos es posible, organizamos muestras y préstamos temporales.

## EL FUTURO DEL RBM

En un intento por equilibrar esas presiones y por abordar el reto planteado por las diversas necesidades de los visitantes, el plan de desarrollo del RBM se plantea, para 2010, invertir en nuevos accesos en rampa a la mayor parte de las zonas, la preservación del sitio romano mediante la humidificación y la conservación y nuevas muestras interactivas actualizadas que faciliten el uso pero sin menoscabar los estándares académicos y de conservación.

Si desea más información e imágenes sobre los RBM, los encontrará en:  
[www.romanbaths.co.uk](http://www.romanbaths.co.uk)  
[www.europaromana.com](http://www.europaromana.com)

# EL MUSEO DE LOS FOROS IMPERIALES EN LOS MERCADOS DE TRAJANO EN ROMA: RESTAURACIÓN Y ACONDICIONAMIENTO

LUCREZIA HÚNGARO Responsable del Sistema Museal de los Foros Imperiales

Traducido del italiano por Victoria Usero Piernas



Vista del complejo monumental de los Mercados de Trajano.



## RESULTA SORPRENDENTE CÓMO EL

conjunto de edificios romanos conocidos con el nombre de Mercados de Trajano, construidos íntegramente en ladrillo, se ha conservado hasta nuestros días dentro del corazón de la ciudad antigua y en estrecha conexión con las grandes plazas de los Foros Imperiales, situándose aún en el centro neurálgico de la ciudad moderna. A través de las marcas que el paso del tiempo ha ido modelando en sus estructuras y superficies, el monumento conserva la memoria de las personas que lo frecuentaban y de aquéllas que después han reutilizado sus espacios de las formas más variadas durante los casi últimos 2.000 años de historia de la ciudad (1).

La continua ocupación y la modernidad de sus espacios son rasgos característicos de este extraordinario microcosmos urbano, sometido a una constante metamorfosis desde la época medieval hasta el siglo pasado. Estas transformaciones han continuado hasta hoy, en que se le ha dotado de una nueva funcionalidad como sede expositiva y museo.

Las dilatadas labores de conservación y restauración, los trabajos de acondicionamiento y puesta en valor, así como las diversas catas arqueológicas practicadas, han propiciado el replanteamiento de su tradicional interpretación en clave comercial, —propuesta en los años de su redescubrimiento, entre 1926 y 1934—, ofreciendo una nueva lectura del conjunto monumental.

### UNA MENCIÓN A LA HISTORIA

La historia de los Mercados de Trajano comienza con la planificación de algunas intervenciones preparatorias para la construcción del último y más grandioso foro imperial, el Foro de Trajano. Probablemente estas intervenciones fueran ya iniciadas en la época del emperador Domiciano. Con el fin de consolidar y regularizar el corte realizado sobre las pendientes de las colinas del Quirinal, fue ideado un complejo sistema de plataformas sobre seis niveles. Se realizó aplicando de manera ejemplar la versátil técnica constructiva del “cemento romano”, elaborado por los ingenieros de la época, y adoptando varios tipos de cubiertas abovedadas. De esta manera, la totalidad del conjunto se adaptaba con plasticidad al desnivel de la colina, suavizando el corte.

Los inhóspitos lugares del Quirinal representan, al mismo tiempo, la conexión entre los monumentales espacios públicos del Valle Forense y los barrios densamente poblados del propio Quirinal y de la Subura.

A causa de la desaparición de los alzados de la parte trasera del muro del hemicycleo oriental del Foro de Trajano, el conjunto presenta un aspecto casi aplanado que hoy escapa completamente de la manera en que la construcción fue conocida y percibida. El marcado impacto visual, que también debió haberse dado en la época, parece menos intenso el color, con la superación de al menos cuarenta metros de diferencia de desnivel, se resolvió a través de una única vista parcial del complejo, condicionada por los recorridos, sobre todo por los trayectos peatonales siempre encajados entre los viejos edificios (2 en página siguiente).

### LAS RESTAURACIONES Y LA PUESTA EN VALOR

Las intervenciones de restauración están enfocadas a la recuperación y a la dotación de nuevas funcionalidades al complejo, siempre orientadas a su nuevo destino como sede permanente del Museo de los Foros Imperiales. Éste es entendido como museo dedicado a la arquitectura de los edificios del foro, así como a su decoración escultórico-arquitectónica. La finalidad es la de mantener inalterada la funcionalidad del monumento romano en la medida de lo posible, a la vez que ofrecer al gran público la percepción real de la volumetría y de la complejidad constructiva de los foros a través de la recomposición de las estructuras arquitectónicas con el apoyo de instrumentos multimedia.



LA CONTINUA OCUPACIÓN Y LA MODERNIDAD DE SUS ESPACIOS SON RASGOS CARACTERÍSTICOS DE ESTE EXTRAORDINARIO MICROCOSMOS URBANO, SOMETIDO A UNA CONSTANTE METAMORFOSIS DESDE LA ÉPOCA MEDIEVAL HASTA EL SIGLO PASADO. ESTAS TRANSFORMACIONES HAN CONTINUADO HASTA HOY, EN QUE SE LE HA DOTADO DE UNA NUEVA FUNCIONALIDAD COMO SEDE EXPOSITIVA Y MUSEO.

Detalle característico de la Via Biberatica, estado actual.

En esta línea, se han afrontado problemas de adecuación muy difíciles de resolver por cuanto afectan a la integridad y a la imagen global del monumento. El más destacado de todos ellos, el cierre del Gran Aula en el frente principal y al fondo. Debía conjugarse el respeto por las estructuras antiguas sin recrear un diseño arbitrario de la fachada, lograr una protección efectiva contra los agentes contaminantes, y conseguir la máxima seguridad estructural y la mayor transparencia. La solución propuesta y finalmente llevada a cabo consiste en la colocación de un sistema modular de grandes planchas de polimetilmetacrilato.

La disposición en seis niveles ha evidenciado el problema de las conexiones verticales, que se resolvió en la parte superior del complejo por medio de un ascensor que pone en conexión los tres niveles del Gran Aula y el Cuerpo Central con el Jardín de las Milicias. Por otro lado, se colocó una plataforma elevada que permite el acceso a la Via Biberatica. Ambas soluciones han sido situadas en estructuras que han supuesto fuertes alteraciones visuales pero que han salvaguardado los alzados originales.

El recorrido exterior ha sido, por tanto, preparado y acondicionado para hacerlo, por un lado, más accesible y por otro, nuevamente permeable a la ciudad, siguiendo el criterio de que la totalidad del complejo y su conjunto de áreas cubiertas y descubiertas representa un único circuito museográfico. De esta manera, se ha diseñado un sistema de pasarelas y rampas hechas en hierro y madera que, junto a las intervenciones de restauración y acondicionamiento de los espacios, han reconstituido un recorrido continuo de la visita, consiguiendo la unión de las zonas más conocidas con otras hasta ahora marginales o absolutamente ignoradas por el público.



LAS INTERVENCIONES DE RESTAURACIÓN ESTÁN ENFOCADAS A LA RECUPERACIÓN Y A LA DOTACIÓN DE NUEVAS FUNCIONALIDADES AL COMPLEJO, SIEMPRE ORIENTADAS A SU NUEVO DESTINO COMO SEDE PERMANENTE DEL "MUSEO DE LOS FOROS IMPERIALES". ÉSTE ES ENTENDIDO COMO MUSEO DEDICADO A LA ARQUITECTURA DE LOS EDIFICIOS DEL FORO ASÍ COMO A SU DECORACIÓN ESCULTÓRICO-ARQUITECTÓNICA.

Interior del Gran Aula tras las labores de restauración.

### LAS INTERVENCIONES EN MARCHA

La introducción de una nueva normativa nacional, puesta en marcha mientras el diseño del proyecto estaba en curso, ha requerido más investigaciones, y el modelo matemático expresamente realizado para el proyecto, demostró que existía la posibilidad de un desplome o derrumbamiento del Gran Aula en el caso de la expansión de una onda sísmica con orientación norte-sur.

Para devolver consistencia a la totalidad de la estructura ha sido necesario prever una sujeción del cuerpo de fábrica, obtenido mediante un refuerzo de la pared con cadenas, capaz de sujetar la gran bóveda del espacio central de la estructura correspondiente a los laterales, y mediante la inserción de pasos metálicos sobre los pasillos del primer piso.

Las operaciones de restauración puestas en marcha con las intervenciones en el Gran Aula, han evidenciado el daño producido por la contaminación atmosférica en las estructuras antiguas. La carencia de un cerramiento para el Gran Aula antes de 2002 permitía el paso de una corriente de aire que ha acelerado su deterioro. Las labores de limpieza de la cúpula, en efecto, han puesto de manifiesto un estado avanzado de descomposición del conglomerado de cemento.

La remoción de un espeso estrato de mortero, aplicado por casi toda la superficie del intradós durante los trabajos que tuvieron lugar entre 1926 y 1934, ha permitido descubrir una difusa exfoliación en la obra de cemento, además de numerosas y profundas lesiones procedentes, probablemente, de anteriores movimientos sísmicos.

Las intervenciones de restauración han previsto el fortalecimiento de la superficie con la aplicación de estuco (donde ha sido necesario) y un proceso de consolidación en profundidad, en función de la dimensión de los agrietamientos y de las zonas en las que

el conglomerado se había empobrecido y despegado del núcleo, utilizando un mortero hidráulico natural y técnicas tradicionales.

Además, se ha procedido a la integración de hiladas de ladrillo de los lunetos hacia las plataformas de unión entre la bóveda y los espacios laterales. Debido a los vacíos o huecos descuidados durante los trabajos de los años 30 del siglo pasado, existía peligro de derrumbe en el caso de que se produjese un seísmo [\(3 en página anterior\)](#).

Las restauraciones y el estudio de los aspectos técnicos de la bóveda han permitido la obtención de datos acerca de sus características constructivas, que aún continúan en proceso de estudio. Se ha podido apreciar, por ejemplo, que el fraguado de cemento de los seis arcos de cruce presenta una composición diferenciada, es decir, en las pilastras de las que nacen las bóvedas y en las zonas cercanas a los lunetos, el conglomerado de cemento presenta gran cantidad de fragmentos de ladrillo, sin embargo, el material de la superficie de la bóveda está constituido exclusivamente de toba. Esta diversificación responde a las diferentes exigencias técnicas de los materiales, requiriéndose un conglomerado más resistente en las zonas de carga y, por contra, uno más ligero en la cumbre.

En el cuerpo central, un espacio del último piso conserva la cubierta abovedada original, decorada en su interior con frescos del siglo XVI. Con ocasión de los trabajos de consolidación de su actual cubierta realizados en la década de los 30, se descubrió, en la zona más alta, una parte originaria de los Mercados de Trajano.

#### LOS FOROS IMPERIALES Y EL MUSEO

La construcción de los Foros Imperiales comienza a partir del Foro de César, a iniciativa del propio emperador, pero se reestructuran completamente en la época de Trajano. La plaza "alargada" bajo la pendiente del Campidoglio y contigua al Foro Romano está dominada por el Templo de *Venere Genetrix*, madre de la *Gens Iulia* a la cual se debe la fundación de Roma y de la que César se enorgullecía de ser descendiente.

Cronológicamente le sigue el Foro de Augusto, concebido principalmente para dar respuesta a la promesa de Octavio a Marte, dios de la Guerra, con motivo de la victoria en la Batalla de Filipos en Macedonia, contra los asesinos de Julio César. De aquí la dedicatoria del Templo a *Mars Ultor* (Marte Vengador). El complejo programa iconográfico del foro representa el programa político de su artífice, celebrando el paso de la República al nuevo sistema de gobierno, basado en la figura del *princeps, primus inter pares*.

Durante la época flavia se edifica el *Templum Pacis*, monumento que conmemora la conquista de Jerusalén. Actualmente está reconstruido con un espléndido jardín, adornado con estatuas y rodeado de columnatas y pórticos, que encierran un espacio sagrado dedicado a la Paz.

Entre el Foro de Augusto y el *Templum Pacis* se sitúa el Foro Transitorio, también conocido como Foro de Nerva, que monumentaliza el importante trayecto del *Argiletum*, simulando fantásticos pórticos en los laterales. El Templo de Minerva, encajado al fondo, y un pórtico absidial resuelven su unión con la Subura.

Finalmente, nos encontramos con el complejo más grandioso levantado hasta la época tardía: el Foro de Trajano, probablemente, como ya dijimos, ideado bajo el mandato de Domiciano, pero realizado por su sucesor a imitación del vecino Foro de Augusto, aunque con una articulación de edificios mucho más cuidada. La plaza porticada desemboca hacia el sur en un recinto sagrado,

EL PROYECTO DEL MUSEO DEBÍA SER TAMBIÉN UN PROYECTO DE COMUNICACIÓN EN EL QUE SE ENTRECROZARAN DIVERSOS "ITINERARIOS" EN RELACIÓN A SU DISCURSO; LA ARQUITECTURA DE LOS FOROS A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA DE LOS MERCADOS; LA HISTORIA DE LA CIUDAD EN CONEXIÓN CON LA HISTORIA DE SU BARRIO O DISTRITO.

LA HISTORIA DE LOS "MERCADOS DE TRAJANO" COMIENZA CON LA PLANIFICACIÓN DE ALGUNAS INTERVENCIONES PREPARATORIAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL ÚLTIMO Y MÁS GRANDIOSO FORO IMPERIAL, EL FORO DE TRAJANO. PROBABLEMENTE ESTAS INTERVENCIONES FUERAN YA INICIADAS EN LA ÉPOCA DEL EMPERADOR DOMICIANO.

del cual aún no está clara su función originaria, aunque se sabe que fue dedicado a Trajano en vida. Hacia el norte, se ampliaba con la soberbia y grandiosa Basílica Ulpia, lugar destinado a importantes funciones civiles. Tras ésta aparece la Columna Trajana, con un relieve de más de 2.500 figuras que conmemoran la conquista de la Dacia. A los lados de la columna, se disponen las dos bibliotecas especializadas en textos latinos y griegos, además de la supuesta presencia de un templo dedicado al emperador divinizado (hipótesis sin confirmar tras las últimas investigaciones).

Aunque el museo está dedicado fundamentalmente a la decoración escultórico–arquitectónica de los foros, también se afrontan otros aspectos constructivos como la restitución de la utilidad originaria de los edificios. La decoración plástica, en realidad, forma parte del todo y su integración en la arquitectura se completaba con la aplicación de color, no sólo sobre el revoque, sino también sobre las superficies marmóreas a través del uso de mármoles coloreados.

En el proyecto de montaje se ha propuesto como objetivo dar continuidad a los motivos arquitectónicos a través del estudio de integraciones y reposiciones de fragmentos originales. Éstas se han hecho posibles a pesar de las limitaciones dadas por la complejidad de la arquitectura de los Mercados de Trajano. Las restituciones han sido desarrolladas con gran cuidado, obedeciendo fielmente al propósito de evocar las relaciones espaciales reales y mostrar tanto el aparato decorativo y simbólico como su relación con el sistema constructivo.

El proyecto del museo debía ser también un proyecto de comunicación en el que se entrecruzarán diversos itinerarios en relación a su discurso; la arquitectura de los foros a través de la arquitectura de los mercados; la historia de la ciudad en conexión con la historia de su barrio o distrito.

El museo representa el acceso al área arquitectónica de los foros del norte, por este motivo, en la planta baja del Gran Aula, se ofrece en la visita la introducción de toda la zona de los foros a través de un dispositivo multimedia apropiado y por medio de algunas salas dedicadas a los foros más singulares, cada uno simbolizado con una pieza significativa (4).

En el piso superior del Gran Aula se instalan dos secciones dedicadas respectivamente al Foro de César (espacios que dan a la Via Biberatica) y a la "Memoria dell'Antico", tema afrontado a través de esculturas y elementos arquitectónicos pertenecientes al Templo de *Mars Ultor*, ya conocidos y reproducidos a partir del siglo XV.

Continuando en el mismo nivel, el itinerario prosigue con la sala del cuerpo central dedicada a la decoración escultórico–arquitectónica de los pórticos, de las exedras y del Aula del Colosso en el Foro de Augusto (reconstruido en 3D). El discurso también se apoya en préstamos, copias y recreaciones de piezas que no se han llegado a conservar o que han sido conocidas a partir de otras imitaciones realizadas para los Foros Provinciales, de menor relevancia (5).

En diversos puntos serán colocados, además, elementos de señalética para la observación de las características propias de los Mercados de Trajano, y también para asomarse a las ventanas y disfrutar del sugestivo espacio exterior, que pone en relación su historia y su transformación en el tiempo. También hay "llamadas de atención" para continuar la visita por los recorridos exteriores de los Mercados y de éstos a los restos arqueológicos de las áreas forenses.

En una segunda fase, el discurso museográfico avanzará con una sección dedicada al Foro de Trajano, prevista para las dos aulas de encabezamiento junto al Gran Hemiciclo. Esta zona está en estrecho contacto con los restos de los edificios antiguos en la propia área arqueológica del foro, así como con los espacios subterráneos de la Basílica Ulpia y de la Biblioteca Occidental, aún hoy utilizados como depósitos, pero que llegarán a ser organizados, acondicionados y visitables.

Restauración del ático con escudos y cariátides provenientes del pórtico del Foro de Augusto.



Proyecto de restitución de la "Provincia" proveniente del Foro de Nerva.



## BIBLIOGRAFÍA

W.AA, Giornata di studio "I Mercati di Traiano alla luce dei recenti restauri e delle indagini archeologiche" (Roma, Istituto Archeologico Germanico, 15 maggio 2003), en *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, CIV (2003), (2005), pp. 183-376.

BIANCHINI M., I Mercati di Traiano, en *Bollettino di Archeologia*, VIII, (1991), pp. 102-121.

BIANCHINI M., Mercati Traianei. La destinazione d'uso, en *Bollettino di Archeologia*, XVI-XVIII, (1992), pp. 145-163.

LANCASTER L., Building Trajan's Markets, en *American Journal of Archaeology*, CII,2, (1998), pp. 283-308.

LANCASTER L., Building Trajan's Markets 2: the Construction Process, en *American Journal of Archaeology*, CIV,4, (2000), pp. 755-785.

MENEGHINI R., Il Foro e I Mercati di Traiano nel Medioevo attraverso le fonti storiche e d'archivio, en *Archeologia Medievale*, XX, (1993), pp. 79-120.

MILELLA M.-UNGARO L., Le Musée des Forums Imperiaux, en *De l'art d'être conservateur, du site au musée, la Préhistoire et l'Antiquité mises en espace*, convegno, 6/8 dicembre 2001, Université de Perpignan-musée de Tautavel, Perpignan 2005, pp.145-155.

RICCI C., Il Mercato di Traiano, en *Capitolium*, V, (1929), pp. 514-555.

UNGARO L., Mercati Traianei: l'articolazione degli edifici, en E. LA ROCCA-L. UNGARO-R. MENEGHINI (ed), *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Introduzione storico-topografica*, catalogo de la exposición, Roma 1995, pp. 126-137.

UNGARO L., Risultati scientifici: una nuova lettura degli spazi e prospettive ulteriori di studio, en AA.VV., *Mercati di Traiano: restauri, funzionalizzazione, studio del complesso. Note preliminari. Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, CI, (2000), pp. 303-313.

UNGARO L., Il Museo dei Fori Imperiali, en S. BAIANI-M. GHILARDI (ed), *Crypta Balbi-Fori Imperiali. Archeologia urbana a Roma e interventi di restauro nell'anno del Grande Giubileo*, Roma 2000, pp. 117-123.

UNGARO L., I Mercati di Traiano: elementi per una rilettura del Monumento, en G. CALCANI ET ALII (ed), *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*, Roma 2001, pp.66-90.

UNGARO L., La formación del Museo de los Foros Imperiales, en *Actas de Los XI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio 2000)*, J. M. Iglesias Gil (ed), Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Reinosa, 2001, pp. 53-65.

UNGARO L., (ed), FILETICI L., *I Mercati di Traiano*, Milano 2003.

UNGARO L., El Sistema Museal de los Foros Imperiales y los Mercados de Trajano, en *Simulacra Romae, Roma y las capitales provinciales del Occidente Europeo. Estudios Arqueológicos, (Reunión de Tarragona, 12-14 diciembre 2002)* Tarragona, pp. 11-13, 17-25, 32-47.

UNGARO L., El público y sus Museos: el caso del Museo de los Foros Imperiales en los Mercados de Trajano, en *Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación. Actas del Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos arqueológicos*, Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, 7-9 de octubre 2002, Barcelona 2003, pp. 340-346.

UNGARO L., Comunicare i Fori Imperiali nel Museo: tra immagine e integrazione reale, en *Imaging Ancient Rome. Documentation-Visualization-Imagination, The third Williams Symposium on Classical Architecture*, Rome 2004, en c.s.

UNGARO L.-VITTI M., Sulle pavimentazioni dei Mercati di Traiano, en F. GUIDOBALDI-A. PARIBENI (ed), *Atti dell'VIII Colloquio AISCOD (Firenze, 21-23 febbraio 2001)*, Ravenna, 2001, pp. 393-414.

UNGARO L.-VITTI M., Restauro e recupero del complesso dei Mercati di Traiano, en M. M. SEGARRA LAGUNES (ed), *Manutenzione e recupero nella città storica "l'inserzione del nuovo nel vecchio" a trenta anni da Cesare Brandi. Atti del IV convegno Nazionale (Roma 7-8 junio 2001)*, Roma, 2002, pp. 753-766.

Vista del atrio, con una exposición temporal sobre fauna cuaternaria.



# EL MUSÉE DE PRÉHISTOIRE DES GORGES DU VERDON: UN MODELO EXCEPCIONAL DE MUSEOLOGÍA PREHISTÓRICA

JEAN GAGNEPAIN Director del museo

## RESUMEN

La idea inicial de fundar un museo de prehistoria en Quinson, una pequeña localidad del sudeste de Francia, surge a fines de la década de los ochenta del pasado siglo a iniciativa del catedrático Henry de Lumley, un famoso científico prehistoriador galo que había llevado a cabo diversas excavaciones arqueológicas en la región durante la segunda mitad del siglo XX.

En 1992, el Conseil Général del departamento de Alpes de Haute-Provence convocó un concurso arquitectónico, que dio como ganador al arquitecto británico Sir Norman Foster, quien se encargaría de dirigir el proyecto.

En 1998 se abordó finalmente la construcción del edificio tras diez años de trabajos preliminares. Las obras finalizaron en 2001 y el museo abrió sus puertas al público el 28 de abril de ese mismo año.

Las áreas de actuación del museo son: el mantenimiento y estudio del patrimonio arqueológico de la región y la explicación de los resultados de ese estudio al público.

El museo se actualiza constantemente mediante exposiciones temporales, animaciones, actividades científicas, publicaciones...

Hasta la fecha, unas 500.000 personas han visitado el museo, considerado el mayor de Europa en su especialidad junto al Museo Nacional de Dordogne.

El museo ofrece la posibilidad de efectuar una visita guiada especializada a la Cueva de Baume Bonne, el sitio arqueológico más importante de la región de Verdon, y a un poblado prehistórico, donde los visitantes pueden ver y aprender cómo tallar piezas de sílex, hacer fuego sin cerillas, lanzar una jabalina prehistórica, etc.

## GÉNESIS

La idea de exponer material arqueológico en Quinson surgió a mediados de la década de los ochenta a instancias del ayuntamiento de la localidad. Con ese fin, se contactó con el profesor Lumley, quien propuso la construcción de un museo de prehistoria y redactó la primera propuesta en 1989. El Consejo General de Alpes de Haute-Provence solicitó y obtuvo la titularidad del edificio, que se convirtió en museo departamental.

El concurso arquitectónico organizado en 1992 fue ganado por Norman Foster y asociados, en colaboración con el museógrafo Bruno Chiambretto.

La "primera piedra" del museo se puso en 1996, y los primeros trabajos de cimentación comenzaron en enero de 1998. Tras tres años de construcción y más de diez de estudio, el 28 de abril de 2001 el museo abrió sus puertas al público.

El 1 de junio de 2001 el museo fue oficialmente inaugurado por Catherine Tasca, Ministra de Cultura, y Jean-Louis Bianco, Presidente del Consejo General.

La ejecución fue financiada por el Ministerio de Cultura (40%), el Consejo General de Alpes de Haute-Provence (30%), el Consejo Regional de Provence-Alpes-Côte d'Azur (20%) y la Unión Europea (10%). El coste total alcanzó los 10 millones de euros (incluyendo la museografía).

El programa museográfico recibió apoyo financiero de socios privados.

La elaboración de la museografía fue supervisada por un consejo científico formado por veinte miembros, entre los que destacan tres veteranos excavadores de la región de Verdon: Henry de Lumley (Paleolítico), Jean Courtin (Neolítico) y Charles Lagrand (Bronce-Edad de Hierro).





Vista exterior del museo diseñado por el arquitecto Norman Foster.



Salas de exposición.

## ARQUITECTURA

El arquitecto de renombre internacional Norman Foster concibió la sede del museo como un edificio sorprendentemente moderno, pero que logra fundirse armoniosamente con los lindes de una pequeña población de la Haute-Provence. El enfoque vanguardista se refuerza en su visita con la incorporación de nuevas tecnologías. Por lo que respecta a la elección de materiales, Foster se limitó a tres: hormigón, acero y cristal. El color del hormigón se eligió para que se asemejara lo más posible a la roca caliza que se encuentra a espaldas del edificio. Las armoniosas curvas, la buena integración en el paisaje, la agradable atmósfera interior y la organización funcional de las diversas áreas de actividad, son los rasgos principales del museo, que se extiende sobre una superficie total de 5.000 m<sup>2</sup>.

La selección de Norman Foster como arquitecto proporcionó a la institución una inmediata proyección internacional.

### OBJETIVOS Y ORGANIZACIÓN

La vocación del museo es la de PRESERVAR EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO de la región de Verdon (Haute-Provence) desde su origen hasta la conquista romana, estudiar este material y restituir ese patrimonio y los resultados de las investigaciones científicas al público.

Durante aproximadamente cincuenta años, los investigadores habían estudiado y excavado en Verdon y Haute-Provence con el hallazgo de cerca de sesenta sitios arqueológicos, lo que aportó un abundante material arqueológico, que abarca del Paleolítico Inferior a los periodos históricos. Ese material se conserva en depósitos específicos, y el inventario informatizado se encuentra en proceso de elaboración. Una selección de piezas de este material se expone en las salas del museo.

La MUSEOGRAFÍA utiliza, sobre una superficie de unos 1.500 m<sup>2</sup>, herramientas museográficas "clásicas" (vitrinas con material arqueológico original, paneles didácticos, diaporamas), algunas reconstrucciones espectaculares (dioramas) y actividades multimedia o instrumentos interactivos.

Una guía audio infrarrojos proporciona información en cuatro idiomas: francés, inglés, alemán e italiano.

El objetivo de la museografía es el de explicar al público el comportamiento de las diversas poblaciones prehistóricas que fueron sucediéndose durante un millón de años en la región, su cronología, culturas, formas de vida o entorno natural, ofreciendo a los visitantes diferentes niveles de aproximación.

Pero el museo es también una ESTRUCTURA CIENTÍFICA, y esa es la razón por la que se han puesto en marcha laboratorios en el edificio, que comienzan ahora a equiparse (paleomagnetismo, sedimentología, micromorfología, microscopía, laboratorios para el estudio de cerámicas, artefactos líticos, fauna...).

Desde su apertura, el museo ha acogido a multitud de investigadores y estudiantes de numerosos países de los cinco continentes (China, Corea del Sur, Etiopía, Georgia, Mauritania, Marruecos, Rusia, Turquía...) que llegan para estudiar sus fondos arqueológicos.

Colaboramos también con universidades o instituciones investigadoras francesas, como por ejemplo, el CNRS, las universidades de Provence (Aix-en-Provence) o Mediterranée (Marsella), el Museo Nacional de Historia Natural o el Instituto de Paleontología Humana de París.

La plantilla del museo, que en la actualidad consta de veintidós personas, todas ellas funcionarios del departamento, está organizada para cumplir con todas las misiones de la institución.

### ACCIONES DIRIGIDAS AL PÚBLICO

Tratamos de conocer lo mejor posible a nuestro público. ¿Quién viene?, ¿por qué?, ¿desde dónde? ¿cuándo?, son preguntas de especial relevancia para nosotros.

Para responderlas, organizamos regularmente sondeos y planteamos diversas cuestiones a los visitantes, lo que nos permite corregir errores, mejorar aspectos concretos y anticiparnos a la evolución del público.

En el mostrador de recepción del museo, al entregarles la entrada, se pregunta sistemáticamente a los visitantes cuál es su lugar de origen y cómo supieron del museo.

Conocemos, por tanto, con precisión el origen geográfico de nuestros visitantes (70% de Provenza) y las formas de comunicación principales (en primer lugar, el boca a boca, seguido de la documentación promocional).



Reconstrucción a escala natural del estilo de vida de la Haute-Provence hace 700.000 años.

EL OBJETIVO DE LA MUSEOGRAFÍA ES EL DE EXPLICAR AL PÚBLICO EL COMPORTAMIENTO DE LAS DIVERSAS POBLACIONES PREHISTÓRICAS QUE FUERON SUCEDIÉNDOSE DURANTE UN MILLÓN DE AÑOS EN LA REGIÓN, SU CRONOLOGÍA, CULTURAS, FORMAS DE VIDA O ENTORNO NATURAL, OFRECIENDO A LOS VISITANTES DIFERENTES NIVELES DE APROXIMACIÓN.

Finalmente, en 2004, se nos concedió el ISO 9001 de Procesos de Calidad, que garantiza una óptima visita al público.

#### EXPOSICIONES TEMPORALES, CONFERENCIAS, ANIMACIONES...

Varias son las actividades que proponemos habitualmente para re-actualizar el museo y animar al público a repetir su visita:

Tres o cuatro veces al año montamos nuevas exposiciones temporales sobre diversos temas. Es el caso de *Ötzi, el Hombre de los Hielos*; *El Neolítico del río Durance*; *Georgia, cuna de los europeos*; *Las herramientas más antiguas del mundo*; *Darwin...* A veces producimos y organizamos nuestras propias exposiciones y otras presentamos muestras de otras instituciones, dependiendo de las circunstancias temporales y/o financieras.

El museo participa también en acontecimientos nacionales o regionales, como la "Noche de los Museos", el "Festival de las Ciencias", la "Semana Europea del Patrimonio", "Arte de Mayo" y "Otoño Cultural".

Aproximadamente cada mes, se organiza una conferencia en el auditorio del museo y durante las vacaciones proponemos sesiones especiales de animación en el poblado prehistórico, visitas a la Cueva Baume Bonne o visitas guiadas al museo.

El museo coproduce exposiciones temporales o foros internacionales con instituciones italianas, georgianas, polacas y, a menudo, españolas. En estos momentos, tenemos una muestra en Orce (hasta enero de 2007), organizada conjuntamente con la Junta de Andalucía y la Universidad de Tarragona.

#### "JOURNÉE DE LA PRÉHISTOIRE DE QUINSON" (DÍA DE LA PREHISTORIA DE QUINSON)

Durante los últimos quince años se ha venido organizando, el tercer domingo de julio, un gran día de animaciones dedicadas a la prehistoria, con el objetivo de estimular el contacto de los científicos con el público, de ensayar animaciones prehistóricas en condiciones reales y, mucho antes de la construcción del museo, de vincular el nombre de Quinson con la Prehistoria.

El increíble éxito de esta manifestación ha sido de gran ayuda para convencer a todo el mundo que la prehistoria puede interesar a miles de visitantes. Las cifras de asistencia ese domingo se han ido multiplicando desde los 1.500 visitantes de 1992, a los 3.000 de 1993 o a los 7.000 de 1994, para alcanzar hoy una cifra que oscila entre las 5.000 y las 8.000 personas.

LOS CIENTÍFICOS HAN IDO RECONSTRUYENDO DIVERSOS LUGARES DE HABITACIÓN PERTENECIENTES A DIFERENTES PERIODOS A UNOS 500 METROS DEL MUSEO, SOBRE LAS ORILLAS DEL RÍO VERDON, HASTA FORMAR UN "POBLADO" EN EL QUE SE PUEDE DESCUBRIR EL ARTE DE LAS PIEZAS DE SÍLEX, HACER FUEGO SIN CERILLAS Y ENSAYAR EL TIRO CON ARCO O EL LANZAMIENTO DE JABALINA.



El poblado prehistórico reconstruido junto al río Verdon.

#### "FUERA DEL MUSEO"

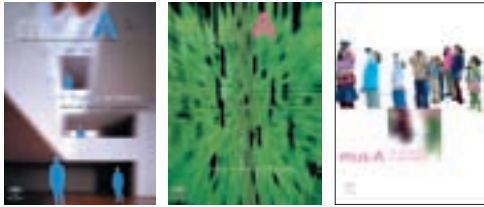
En paralelo al museo, es posible visitar un famoso sitio prehistórico, la Cueva Baume Bonne, y participar en animaciones específicas en un "poblado prehistórico".

Es muy importante, sobre todo para los escolares, poder contemplar el lugar real en el que habitó el hombre prehistórico y en donde los científicos excavaron y encontraron la información original. Los visitantes acceden a la cueva tras recorrer un sendero rural, jalonado de paneles informativos que van explicando los vínculos entre el hombre y el entorno. La Baume Bonne muestra 400.000 años de vida humana en la Haute-Provence y está reconocida como Monumento Histórico.

Los científicos han ido reconstruyendo diversos lugares de habitación pertenecientes a diferentes periodos a unos 500 metros del museo, sobre las orillas del río Verdon, hasta formar un "poblado" en el que se puede descubrir el arte de las piezas de sílex, hacer fuego sin cerillas y ensayar el tiro con arco o el lanzamiento de jabalina. Esa es la mejor manera de explicar las antiguas tecnologías y de mostrar cómo vivían nuestros antepasados.

Una cueva ocupada por seres prehistóricos, un museo que muestra y explica sus vidas, y un poblado para vivir como ellos: ese es el concepto que hemos desarrollado en Quinson.

El museo ha sido visitado ya por unas 500.000 personas, con un índice de satisfacción nunca inferior al 90%.



# 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  6

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.

# ARTE PREHISPÁNICO EN ANDALUCÍA: EL MUSEO PRECOLOMBINO DE BENALMADENA

FERNANDO MARTÍN MARTÍN Universidad de Sevilla

EL PRESENTE ARTÍCULO ESTUDIA Y ANALIZA EL MUSEO PRECOLOMBINO DE BENALMÁDENA (MÁLAGA), PONIENDO DE RELIEVE, TANTO DESDE EL PUNTO DEL PUNTO DE VISTA MUSEOLÓGICO COMO MUSEOGRÁFICO, LAS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DE SU COLECCIÓN, ÚNICA EN SU GÉNERO EN ANDALUCÍA.



Figura femenina.  
Occidente de México. Estilo Chinesco, Nayarit.  
Período Preclásico tardío.  
400 a.C. a 200 d.C. México.  
Museo Precolombino de Benalmádena, Málaga.

LAMENTABLEMENTE, EL MECENAZGO Y EL COLECCIONISMO EN ANDALUCÍA NO HAN ALCANZADO TODAVÍA EL NIVEL Y NORMALIDAD QUE POR HISTORIA Y CULTURA CORRESPONDEN A ESTA COMUNIDAD, SOBRE TODO AL COMPARARLA CON OTRAS REGIONES ESPAÑOLAS. DE AHÍ QUE EL ENCOMIABLE GESTO DEL ARTISTA MEXICANO FELIPE ORLANDO RESULTE EJEMPLAR Y DIGNO DE RESALTAR POR LO QUE IMPLICA DE AMOR Y DESPRENDIMIENTO HACIA LA TIERRA QUE LE ACOGIÓ Y QUE ÉL HIZO SUYA.

APARTE DEL MUSEO DE AMÉRICA de Madrid, sin duda uno de los más importantes en este campo, sólo dos instituciones en España poseen colecciones específicas de arte prehispánico: el Museo de Benalmádena (Málaga), creado en 1970, y el Museo Barbier-Mueller en Barcelona, fundado a partir de la adquisición de la magnífica colección formada por el suizo Josep-Mueller a principios del siglo XX, y que abrió sus puertas en 1997. Mención aparte merecen los fondos pertenecientes a la vallisoletana Fundación Cristóbal Gabarrón, una colección particular considerada como una de las mejores de nuestro país [1].

Paradójicamente, y pese a los fuertes vínculos de Andalucía con Iberoamérica, no ha existido, hasta la creación del mencionado museo de Benalmádena, tradición coleccionista prehispánica ni iniciativa por parte de la administración local para crear una colección de este tipo. Fue la voluntad particular del pintor mexicano Felipe Orlando la que, con su espléndida aportación, hizo realidad una obligada aspiración, subsanando al mismo tiempo una importante carencia cultural que era necesario resolver.

#### FELIPE ORLANDO: ALTRUISMO Y GENEROSIDAD

Lamentablemente, el mecenazgo y el coleccionismo en Andalucía no han alcanzado todavía el nivel y normalidad que por historia y cultura corresponden a esta comunidad, sobre todo al compararla con otras regiones españolas. De ahí que el encomiable gesto del artista mexicano Felipe Orlando resulte ejemplar y digno de resaltar por lo que implica de amor y desprendimiento hacia la tierra que le acogió y que él hizo suya. Conociendo la personalidad y versatilidad cultural de Felipe Orlando, a aquéllos que tuvimos la suerte de tratarle no nos extraña que su comportamiento fuese el que ha sido. Nacido en 1911 en la población mexicana de Tenoguisé (Tabasco), con sólo seis años se traslada a Cuba —su segunda patria—, en donde se formó intelectualmente,

alcanzando el grado de doctor en Filosofía y Letras tras estudiar Derecho, Antropología y Bellas Artes. En 1946 se establece en Nueva York, y un año más tarde vuelve a México, donde ejerce como profesor en la Universidad de las Américas en México DF. Fue persona polifacética, curiosa y amante de todo aquello que suscitaba su interés, desde la música a la literatura, siendo en este último campo autor de una copiosa y sugestiva producción. Orlando dedicó su longeva existencia a la creación, destacando en su faceta como pintor, con la que mayormente se le identifica.

Afincado en España desde 1960, concretamente en Benalmádena tras unos años de residencia en Mojácar y Málaga, muchas son las exposiciones que realizó, sobre todo fuera de nuestro país, y que le consagraron como un pintor de alcance internacional. Su obra se distingue por un personal lenguaje abstracto-magista de brillante cromatismo y con un marcado carácter fantástico y visionario como pudo comprobarse en la exposición póstuma que como justo homenaje se organizó en el Centro de Arte de la localidad malagueña [2].

Su interés por el arte precolombino tiene su origen en la figura de su abuelo, Manuel Murciano Iriday, un vasco emprendedor que reunió un conjunto de piezas que más tarde heredaría el pintor mexicano. Los estudios de antropología y el propio espíritu inquieto del artista le impulsaron a continuar adquiriendo obras.

#### EL MUSEO PRECOLOMBINO DE BENALMÁDENA

El Museo Prehispánico de Benalmádena arranca de la colección donada por Felipe Orlando García Murciano en 1968 al Ayuntamiento de esta localidad, tras el compromiso manifestado por la corporación de construir un edificio de nueva planta para albergarla y exponerla al público. La primera fase se inauguró el 5 de mayo de 1970. El inmueble se encuentra situado en la parte alta del pueblo, en dirección sur-oeste, sobre un solar de unos 203,97



*Felipe Orlando,*  
Tenoguisé (Tabasco), México,  
1911–Benalmádena, 2001.

m<sup>2</sup> perteneciente a unos antiguos terrenos del obispado que fueron adquiridos por el municipio para el fin antes expresado.

El museo, que hasta su ampliación y reforma posterior era de reducidas dimensiones, es un proyecto del arquitecto Antonio Luque Navajas, quien concibió un edificio con la apariencia de una casa señorial y que contrasta con la tipologías de vivienda habituales de su entorno inmediato. Este carácter noble, que se refleja sobre toda la fachada, venía determinado por su acceso, consistente en una entrada adintelada de piedra artificial a la que precede una amplia escalinata que salva el desnivel del terreno y que dota al edificio de una mayor perspectiva visual, carácter éste que se mantendrá tras la última intervención. La fachada presentaba cuatro vanos que terminaban en una suerte de frontal de perfiles irregulares en la parte central.

Entre 2003 y 2005 el museo permaneció cerrado con el fin de acometer las oportunas reformas estructurales y espaciales destinadas a mejorar la instalación de la colección conforme a los dictámenes de una museografía moderna y operativa. Las reformas, llevadas a cabo por el arquitecto Raúl Gantes Rodríguez, afectan tanto a la fachada como al interior del edificio. Así, los grandes vanos o ventanas enrejadas primitivas de la fachada, que flanqueaban la entrada en la primera planta y cuyo aspecto acentuaba el carácter de casa popular andaluza, han sido suprimidos y sustituidos por cierres de cristal. El enfático frontón que remataba la fachada ha sido igualmente eliminado, contribuyendo con ello a ofrecer una imagen más sobria pero también más moderna y acorde con las funciones museológicas del edificio. De los vanos pequeños de la segunda planta sólo se conserva el del lado derecho, ocultándose el izquierdo que ha sido sustituido por la cartela anunciadora de la institución. Frente al edificio, permanece un simbólico y bello ciprés que se erige como perpetuo vigía y símbolo de perennidad.

Las tres plantas interiores han sido objeto de profundas reformas según el proyecto de Raúl Gantes, una intervención que ha añadido 200 m<sup>2</sup> de superficie. Siguiendo un criterio de funcionalidad, el arquitecto ha diseñado con acierto diferentes espacios plenos de luz y de eficaz circulación, aspectos de gran importancia para un museo y que, lamentablemente, no siempre son tenidos en cuenta por los arquitectos, quienes más preocupados por aspectos formales y plásticos, obvian a veces la deseada adecuación entre continente y contenido. La cubierta de teja respeta y contextualiza el contorno de los edificios colindantes. Cuatro lucernarios dan luz natural a las respectivas salas. La planta baja está dedicada provisionalmente a la colección arqueológica hispánica, que aguarda su traslado futuro al proyectado Museo de la Ciudad para dejar espacio a las exposiciones temporales (3). Este nivel alberga también almacenes y talleres.

#### MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

Como todo museo correctamente planteado, el Museo Precolombino de Benalmádena sigue, desde su remodelación y reapertura

en 2005, estrictos criterios museológicos y museográficos, respondiendo los primeros a la experiencia y buen hacer de Paz Cabello, actual directora del Museo de América de Madrid, y artífice a su vez de la catalogación de la colección, para lo cual su autora ha realizado un guión expositivo encaminado a mostrar las piezas de la forma más didáctica y clarificadora (4). De este modo, la presentación de las distintas civilizaciones prehispánicas desarrolladas fundamentalmente en México (Olmeca, Maya, Azteca; Culturas del Golfo), Perú (Mochica, Chinín), Ecuador (Cultura de Valdivia, Cultura Cashaloma, Cultura Monteña), etc. se ha organizado por culturas siguiendo una clasificación estilística y cronológica (el periodo Preclásico 1500 a.C.–200 d.C., Clásico 200 d.C.–900 d.C. y Posclásico 900 d. C.–1500 d. C.).

Los espacios de la primera planta, dedicada fundamentalmente a México, y la segunda, que centra su atención mayoritariamente en Perú, Ecuador, Nicaragua y Colombia, presentan un concepto más temático que de organización por culturas, ofreciendo una secuencia óptima de lo que han significado las distintas regiones

Mesoamericanas y Andinas a través de piezas representativas de ellas.

Museográficamente, el montaje de la colección recoge y pone en práctica los requisitos su exhibición y conservación en las condiciones requeridas. Todas las zonas expositivas de las diferentes salas del edificio presentan una variada infraestructura de expositores o vitrinas, exentas o de pared, situadas en medio del espacio o recorriendo los muros; se trata de vitrinas equipadas con un completo control de humedad y temperatura. Las obras se muestran en pequeñas peanas de metacrilato o zócalos de madera, en una disposición totalmente desahogada que permite la contemplación diferenciada de las piezas. Asimismo, y cuando las razones de cromatismo y textura así lo aconsejan, las obras se han colocado sobre fondos oscuros para crear contraste y una mejor visibilidad de sus detalles y características, estando todas acompañadas por sus correspondientes cartelas explicativas. La iluminación, elemento fundamental en toda exposición, ha sido también cuidadosamente tratada. Los expositores se iluminan con luz artificial consistente



LA MESURADA ESCALA ARQUITECTÓNICA Y EL EQUILIBRIO DE LOS ESPACIOS INTERIORES CONVIERTEN AL MUSEO PRECOLOMBINO DE BENALMÁDENA EN UN MUSEO PEQUEÑO, FÁCILMENTE ABARCABLE Y QUE PERMITE UNA CONTEMPLACIÓN SERENA Y PAUSADA DE LAS PIEZAS EXPUESTAS.

Figura sentada.  
Costa del Golfo, Cultura El Tajín.  
Período Clásico tardío: 600 a 900 d.C. México.  
Museo Precolombino de Benalmádena, Málaga.





Perro.  
Occidente de México. Estilo Colima.  
Período Preclásico tardío.  
400 a.C. a 200 d.C. México.  
Museo Precolombino de Benalmádena, Málaga.

en distintos puntos o focos de luz interna, una iluminación tamizada y a su vez diáfana para cada una de las obras. En las salas se han dispuesto distintos focos que pautan el espacio, ofreciendo una homogeneidad lumínica. La luz natural, cenital, se filtra a través de claraboyas.

#### LA COLECCIÓN

La mesurada escala arquitectónica y el equilibrio de los espacios interiores convierten al Museo Precolombino de Benalmádena en un museo pequeño, fácilmente abarcable y que permite una contemplación serena y pausada de las piezas expuestas. La colección es lo suficientemente representativa como para ofrecer una visión general del arte Prehispánico en los diferentes núcleos surgidos en el área mesoamericana del nuevo continente, destacando por la diversidad tipológica de sus piezas y la suprema calidad de algunas de ellas, como por ejemplo la escultura de *Xipe-Totex*, dios de la primavera y de la creación; la *Maternidad*, de la cultura de Nayarit, o el espléndido tejido andino, que más tarde serán objeto de un comentario pormenorizado. Colección, pues, que, aunque pequeña en número —reúne más de medio millar (716) de piezas, de las que sólo se exponen aproximadamente

la mitad—, reconstruye en su variedad la creación específica y la vida terrena y espiritual de cada una de las zonas geográfico-culturales a las que se dedica. El repertorio formal o estilístico de estas obras va desde el esquematismo más severo y abstracto, al naturalismo más idealizado, siempre desde una concepción de la belleza distinta en cada cultura, de ahí su personalidad y la diferenciación que existe entre unas y otras, aunque en ocasiones compartan rasgos estilísticos.

El núcleo original de la colección consiste, como ya dijimos, en la donación efectuada por Felipe-Orlando, a la que posteriormente se han sumado otras, como las realizadas por Jannette Eliad de Cisneros (piezas de la cultura Valdivia), Jarry Lindzon (*Maternidad* de Nayarit), las obras donadas en 1992 por Zaisberger (cultura andina e intermedia), y otras adquiridas por el museo.

No es nuestra intención, ni los límites lógicos de un trabajo de este tipo permitirían, referirnos exhaustivamente a las obras más destacadas de la colección; no obstante, y como he apuntado anteriormente, sí quisiera comentar algunas con el objetivo de subrayar su excelencia.

#### XIPE-TLASOLTEOTL

PERIODO CLÁSICO (600-900 D.C.).  
CULTURA EL TAJÍN. COSTA DEL GOLFO  
Dada la trascendencia de la naturaleza en la vida del hombre, todo lo relacionado con ella posee especial relieve dentro de las religiones, adquiriendo forma de imagen divina. Xipe-Tlasolteotl, dios de la primavera y de las cosechas, es uno de los dioses más importantes del panteón azteca. La enormemente expresiva pieza que lo representa, de pequeñas dimensiones y confeccionada en barro, aparece sentado, con las manos sobre las rodillas, en una especie de trono cuyas patas parecen prolongarse hacia arriba en salientes formando esquina en cada uno de sus lados. Xipe se nos muestra tocado por un amplio gorro a modo de corona cuya terminación se asemeja a unas palmetas vegetales, quizá hojas de maíz, alimento fundamental en la dieta de casi todas las culturas mesoamericanas. El rostro, parcialmente cubierto por una máscara, está flanqueado por dos grandes orejeras circulares, mientras un grueso collar de cuentas adorna su cuello. Contrariamente a otras representaciones divinas, aparece sonriente, como corresponde a una divinidad benefactora que hace nacer y otorga todas las primaveras los frutos que

EL REGISTRO EXPRESIVO DE LA RISA EN LAS REPRESENTACIONES DEL ARTE PRECOLOMBINO, SEA PINTURA O ESCULTURA, PUEDE CALIFICARSE POR SU RAREZA COMO SINGULAR. DENTRO DE ESTE GRUPO SINGULAR DESTACAN LAS DENOMINADAS "FIGURAS SONRIENTES", DESARROLLADAS SOBRE TODO EN EL ACTUAL ESTADO DE VERACRUZ, EN LA COSTA ATLÁNTICA DEL GOLFO.



Figura sonriente.  
Costa del Golfo. Cultura El Tajín.  
Período Clásico tardío:  
600 a 900 d.C. México.  
Museo Precolombino de Benalmádena, Málaga.

sirven de alimento a los hombres. Resulta especialmente interesante cómo el anónimo artista lo ha imaginado portando una amplia túnica que le cubre el cuerpo hasta las rodillas, dejando una abertura para las manos, representadas esquemáticamente. Dado su reducido tamaño, estaría ubicado en un interior doméstico, como corresponde a un dios agrícola que propicia buenas y abundantes cosechas.

#### PERRO

PERIODO CLÁSICO (400 A.C.–900 D.C.).  
CULTURA COLIMA. OCCIDENTE DE MÉXICO

La representación de animales en la plástica precolombina es bastante común, aunque pocas veces sigue un canon realista. Así, la serpiente o el jaguar, por citar a dos animales propios de la fauna iberoamericana, aparecen por sus atributos y condición semidivina metamorfoseados en Quezalcoat, la serpiente emplumada que jalona las gradas de algunos templos. Hay, no obstante, excepciones; una de ellas son los "itchuinchi" o perros realizados por los alfareros de Colima, caracterizados por su naturalismo y belleza formal en su fino y táctil modelado en terracota roja. Se les representa en distintas actitudes y tipologías, sirviendo en algunos casos de recipiente. Estos perros, de pequeño tamaño y patiocortos, carecían de pelaje, eran mudos, de raza autóctona y se les engordaba para servir de alimento a la manera del tostón castellano, pudiéndose adquirir, entre otros lugares, en el gran mercado de Tatlololco de la gran urbe de Tenostitlán, actual México DF. Estaban asociados al culto de los muertos, siendo depositados en las tumbas como acompañantes del alma de los difuntos en su viaje a la región del más allá, cumpliendo la función de guardianes fieles y perpetuos, a la manera de los que aparecen labrados también en los sepulcros de los aristócratas del occidente cristiano a los pies de su señor.

#### FIGURA SONRIENTE

PERIODO PRECLÁSICO (200 A.C.–500 D.C.).  
CULTURA TONACACA. GOLFO DE MÉXICO

El registro expresivo de la risa en las representaciones del arte precolombino, sea pintura o escultura, puede calificarse por su rareza como singular. Dentro de este grupo singular destacan las denominadas "figuras sonrientes", desarrolladas sobre todo en el actual estado de Veracruz, en la costa atlántica del Golfo. Estas risueñas esculturas, cuyos primeros descubrimientos datan al parecer de la década de los cincuenta, presentan una gran variedad tipológica y

Textil. Algodón.

Costa central o norte. Periodo Intermedio Reciente y Horizonte Reciente: 1000 a 1500 d.C. Perú.  
Museo Precolombino de Benalmádena, Málaga.



son especialmente abundantes, de ahí lo frecuente de su presencia en la mayoría de los museos precolombinos. Realizadas en terracota, de cuerpo entero (17 cm aproximadamente), se caracterizan, además de por su típica sonrisa, por aparecer con los brazos alzados –algunas, portan en las manos sonajas–, y por su condición articulada, con la cabeza tocada con un gorro adornado con elementos geométricos en relieve a la manera de grecas, como la existente en el museo de Benalmádena. Otras poseen espirales, virguelas, o animales muy estilizados como monos o reptiles. El ancho rostro aparece siempre levantado y mirando hacia el cielo, con los ojos perfectamente perfilados, mientras el semblante, merced a su sonrisa, es agradable, rasgo que, dentro de la historia del arte, nos remite a las sonrisas arcaicas griegas o etruscas.

No se conoce con precisión la función de estas figuras sonrientes, cuya fragilidad ha hecho que, en buena parte de los casos, los

cuerpos se hayan perdido, conservándose sólo la cabeza (se las conoce también como “caritas sonrientes”). Gracias a los estudios realizados hay unanimidad en asociarlas a un ritual solar, como podría ser una danza en homenaje al astro rey. En su admirable ensayo sobre ellas Octavio Paz afirma que son el reflejo de esa charada propiciada por los dioses entre los hombres: “Ellos juegan y nosotros trabajamos. El mundo es el juego cruel de los dioses, y nosotros somos sus juguetes (...) El trabajo es serio, la muerte y la risa le arrebatan la máscara de gravedad. Por la muerte y la risa, el mundo y los hombres vuelven a ser juguetes” (5).

#### FIGURA FEMENINA CON NIÑO

PERIODO PRECLÁSICO (400 A.C.–200 D.C.).  
CULTURA NAYARIT. OCCIDENTE DE MÉXICO

Esta maternidad de unos 48 cm de altura es, sin duda, una de las piezas sobresalientes de la colección. Está realizada en arcilla, con un bello cromatismo rojizo propio de la gran

cultura Nayarit caracterizada, entre otras cosas, por la variedad y riqueza de sus piezas figurativas cuya plasticidad adopta formas de una modernidad sorprendente. Con un punto de vista frontal, en pie, amamantando al niño que lleva en los brazos, esta figura se distingue por un modelado bien torneado, de anchas caderas, piernas sólidas y macizas y cabeza volumétrica y triangular. El rostro está esbozado, lejos de todo detallismo, con unos ojos breves representados mediante una doble incisión. La nariz, adornada con aros, es un pequeño apéndice, y los lóbulos de las orejas aparecen muy desarrollados. Sus brazos portan brazaletes y la cabeza una diadema. La obra ocupa actualmente un lugar central en la sala de la primera planta del museo (existe otra Maternidad del periodo preclásico en el museo, pero mucho más rudimentaria y “abstracta”, de la cultura de occidente).

#### TEJIDO

PERIODO INTERMEDIO (1000 D.C.–1500 D.C.).  
CULTURA ¿PARACAS? PERÚ

El arte textil tiene en el Perú prehispánico una gran tradición y desarrollo; baste recordar las célebres composiciones de alto valor artístico de la región de Paracas, a la que posiblemente pertenece este fragmento de paño, del cual se ha tomado un detalle del motivo iconográfico como logotipo del museo. Realizado en lana y algodón, de proporciones cuadradas, presenta una decoración iconográfica que parte de un personaje portador de una especie de máscara roja situado en el centro de la composición; de él se van ramificando de modo simétrico por toda la superficie del tejido unos elementos geométricos en forma de grecas escalonadas con terminación dentada y una coloración de tonos combinados, rojos, blancos y beige, sobre un fondo marrón oscuro. Estos elementos de gran esquematismo en el diseño traen a la mente algunas ornamentaciones de la cultura Nazca que pueden observarse tanto en cerámica como en tejidos. La obra se expone enmarcada en la segunda planta, siendo la principal muestra de este tipo que posee la colección (6).

#### NOTAS

1. AA.VV. *Arte Precolombino en la Fundación Cristóbal Gabarrón*. Valladolid, 2005.

2. AA.VV. *El Universo Mágico de Felipe Orlando*. Cat. Centro de exposiciones de Benalmádena. Benalmádena, mayo–junio 2005.

3. Un estudio del museo antes de su reforma, con imagen de la fachada primitiva, puede verse en el texto de Isidoro Coloma Martín y J. Ángel Palomares Sanper *Museos y Colecciones Públicas de Málaga*. Málaga, 1996 pág. 29–32.

4. En la actualidad Paz Cabello está elaborando el catálogo razonado de la colección. Con anterioridad Felipe Orlando efectuó el primer estudio: *Museo Arqueológico de Benalmádena. Colecciones Precolombinas*. Benalmádena, 1984.

5. Octavio Paz “Risa y Penitencia” en *Magia de la Risa*. Universidad de Veracruz, Xalapa, México, 1962, pág. 16–17. En el mismo texto, “El Complejo de las Caritas Sonrientes”, por Alfonso Medellín.

6. Desde aquí deseamos agradecer la deferencia y amabilidad de Marina Lara Alcalde, así como a las facultativas del museo, Carmen Arana Moreno y María Victoria Sabino Mendiola.

# LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA “CASA DE LEBRIJA” EN SEVILLA: LA CONDESA REGLA MANJÓN (1851–1938) E ITALICA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX

JOSÉ BELTRÁN FORTES Universidad de Sevilla

LA COLECCIÓN EXISTENTE EN EL palacio de los condes de Lebrija, en la calle Cuna nº 8, supone un hito historiográfico y una parada obligada en la historia del coleccionismo arqueológico de carácter privado en Sevilla. Su origen arranca —como es bien sabido— de los primeros decenios del siglo XX y se vincula a la figura de la condesa Regla Manjón Mergelina (1851–1938) y a su gusto por las antigüedades y, especialmente, por las de Itálica.

No son muy abundantes las colecciones arqueológicas históricas que han llegado hasta nosotros de forma más o menos fiel a la manera en que fueron conformadas por su colector, como se observa en la ciudad de Sevilla. Junto a ésta, podemos citar simplemente los restos de la espléndida colección de la “casa de Pilatos”, con materiales arqueológicos de procedencia italiana predominantemente, que fue conformada en el siglo XVI, con un añadido en la centuria siguiente, aunque en este caso la disposición original de las piezas fue cambiando de acuerdo con los nuevos gustos que el paso de los siglos impuso, siendo incluso trasladada la colección en su mayor parte a Madrid, para volver de nuevo a Sevilla en el siglo pasado (1).

La colección del palacio de calle Cuna es más fiel a la forma en que se ideó originalmente, aunque en este caso cuenta en su favor el menor tiempo transcurrido y la sensibilidad de los herederos para mantener la excepcional fisonomía que Regla Manjón quiso darle a su casa, acorde con sus gustos y aficiones coleccionistas. Su visita actual nos permite introducirnos todavía en un escenario pasado, en un momento interrumpido, fruto de un episodio

excepcional de la Sevilla de los inicios de aquel siglo XX, que aparece marcado —en la faceta que nos ocupa— por un coleccionismo y unos intereses eclécticos y, sobre todo, por el gusto todavía romántico —en un sentido amplio del término— por las antigüedades, hacia las que la condesa sintió verdadera pasión.

Poco está publicado de la biografía de esta mujer que vivió, a caballo entre dos siglos, imbuida por la modernidad que el primero da a la mujer —al menos a la socialmente destacada— y que vivió las graves contradicciones del segundo, ya que muere en plena guerra civil, el 19 de febrero de 1938. Había nacido 87 años antes, el 26 de octubre de 1851, a orillas del Atlántico, en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), pero creció en la casa familiar de la plaza del Duque en Sevilla, aquella “ciudad pintoresca” visitada y pintada en el XIX por viajeros y artistas, muchos extranjeros, y que estuvo determinada socialmente en la segunda mitad de la centuria por la presencia de los Infantes María Luisa Fernanda y el francés Antonio de Orleáns, los Duques de Montpensier, que dispusieron en el palacio de San Telmo la “corte chica” y animaron culturalmente la Sevilla de la época en que creció la futura condesa de Lebrija. Su sobrino y heredero, Pedro Armero Manjón —ya que ella no tuvo hijos— afirma que, todavía soltera, en la casa paterna tenía

“un salón que era su estudio, arreglado con exquisito gusto, con cuadros, muebles antiguos y otros objetos arqueológicos a los que siempre fue muy aficionada aunque en aquel entonces no eran apreciadas estas antigüedades sino por un muy corto número de personas cultas” (2).

Regla Manjón estuvo desde joven interesada por el coleccionismo y las bellas artes y cultivó desde pequeña la pintura y la poesía. Será en 1930, ya anciana, cuando edite en Madrid un volumen de los poemas escritos a lo largo de su vida, titulado *Agua Pasada. Poesías Originales* (Madrid, Talleres Voluntad, 1930), que aunque no lleva firma de autor, tiene en su colofón la indicación de que la edición estuvo a su cuidado y es fácilmente deducible que es obra suya. En la dedicatoria se dice:

“Pasó el agua..., pasó la vida..., pasó la juventud..., pasó el amor..., pasó todo... La autora es una viejecita. Sólo aspira a que sean perdonadas sus muchas faltas”.

Aunque sólo algunos poemas aparecen fechados, algunos están dedicados a Córdoba, Arcos de la Frontera, Inglaterra, Sevilla (1876–1880) y Madrid (1881–1887), ciudades y lugares a los que estuvo vinculada su vida por aquellos años.

Se casó joven con el prócer sevillano, Francisco Sánchez Bedoya (1844–1898), quien se había dedicado a la carrera militar pero que había abandonado el ejército, siendo joven oficial de Artillería, en 1868 por disconformidad con la revolución de ese año y el derrocamiento de Isabel II. Involucrado desde entonces con los círculos militares en los intentos de restauración monárquica, quedó enfrentado al todopoderoso Cánovas del Castillo tras la subida al trono de Alfonso XII. En 1879, Francisco Silvela lo incluyó como candidato por Sevilla en las listas a las Cortes en su partido conservador, obteniendo la elección como diputado, lo que repitió en las elecciones de 1881, 1884, 1886, 1891 y 1898, además de ser

LA COLECCIÓN EXISTENTE EN EL PALACIO DE LOS CONDES DE LEBRIJA, EN LA CALLE CUNA Nº 8, SUPONE UN HITO HISTORIOGRÁFICO Y UNA PARADA OBLIGADA EN LA HISTORIA DEL COLECCIONISMO ARQUEOLÓGICO DE CARÁCTER PRIVADO EN SEVILLA. SU ORIGEN ARRANCA -COMO ES BIEN SABIDO- DE LOS PRIMEROS DECENIOS DEL SIGLO XX Y SE VINCULA A LA FIGURA DE LA CONDESA REGLA MANJÓN MERGELINA (1851-1938) Y A SU GUSTO POR LAS ANTIGÜEDADES Y, ESPECIALMENTE, POR LAS DE ITÁLICA.



governador de Madrid en 1890, lo que obligó a su mujer a trasladarse a la capital del reino, donde escribió, como se ha dicho, la serie de poemas dedicados a Madrid, entre 1881 y 1887. Poco después de su muerte, Regla Manjón publicó a su cargo el libro *Discursos del Excmo. Señor D. Federico Sánchez Bedoya* (Sevilla, El Mercantil Sevillano, 1904), con un prólogo de su mentor político, Silvela. Para la condesa de Lebrija la viudedad supuso su asentamiento ya definitivo en Sevilla, con la adquisición en 1901 de una nueva vivienda, un palacio casi arruinado en la calle Cuna, que fue engrandeciendo y embelleciendo a su gusto durante años, hasta terminarlo en 1914. Quedó la planta primera dedicada a vivienda propia, con lujosos salones de diversos estilos, denominados "Salón Heráldico", "Salón Árabe", "Salón Barroco", "Salón Imperio", "Salón de los Retratos", y "Salón de Cantón", junto a ellos, la Biblioteca, el comedor de invierno (hay otro de verano en la planta baja) y un pequeño oratorio (3). La biblioteca tiene actualmente unos 6.000 volúmenes, pero no debe olvidarse que a su muerte ingresaron en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla unos 1.000 ejemplares (4), otro ejemplo de la generosidad de esta admirable mujer. De esta serie sobresalen los pertenecientes a literatura, especialmente poesía, siendo muchos en inglés, francés e italiano, idiomas que debía dominar. Sin embargo, no debe olvidarse que es sólo una parte de su biblioteca y que la conservada en la casa de Lebrija no se ha estudiado.

La planta baja de la casa la dispuso como una "casa romana", a partir del "Patio Central", pero aunque en éste utiliza

mosaicos romanos, la arquería es de estilo árabe y aquí se concentran las vitrinas con las antigüedades islámicas y modernas, así como americanas, siguiendo una tradición propia del coleccionismo español desde la edad Moderna, que asimismo se interesó por la América hispana. No obstante, si algo caracteriza esta parte de la vivienda y la colección es la presencia de los mosaicos romanos (de Itálica), no sólo para sus pavimentos, sino también para las paredes, llenas de recuadros y motivos musivarios sobre el estucado rojo. En vitrinas de madera, de diverso tipo, se guardan los materiales arqueológicos, sobre todo cerámicos, mientras las grandes esculturas, inscripciones y fragmentos arquitectónicos se colocan decorativamente llenando todo el espacio, todavía en una museografía típica del coleccionismo decimonónico. Desde el patio central se accede a las cinco "estancias arqueológicas" que ideó Regla Manjón: en primer lugar, en el centro, el "Salón de las Columnas" y, hacia la derecha —mediante un acceso flanqueado por dos columnas traídas asimismo desde Itálica—, la "Sala Ochavada" —construida *ex profeso* ya que se cubre con un mosaico octogonal—, la "Sala de la Medusa" y el "Salón de Dionisio" (o "de Hermes" aunque también podía ser un "Pan"), llamado así por un soberbio torso estatuario de bello mármol blanco. Hacia la izquierda del Salón de las Columnas se llega a la "Sala Ganimedes", donde se expone entre otras piezas un buen número de ejemplares de la colección epigráfica. Actualmente, a la derecha del patio se sitúa el "Salón Bajo" y otras dos estancias menores donde se han trasladado algunas piezas arqueológicas

y cuadros, un añadido realizado por el descendiente Eduardo León. Junto a su pasión por Itálica y sus antigüedades queda claro que iba parejo el interés de la condesa por el palacio mismo, su casa y museo a la vez, que modeló con sus propias manos con mimo y al que dedicó ímprobos esfuerzos durante largos años, transportando otros ricos materiales arquitectónicos y ornamentales de Sevilla y otros lugares y reutilizándolos en él. La condesa de Lebrija escribió en 1920 una interesante descripción de su *Palacio de Lebrija*, pero quedó inédita en su momento, no siendo editada hasta 1970. En ella ofrece sus claves del edificio:

"Tienen las casas fisonomía. Tienen las casas alma. Tienen algo indefinible, nacido de una idea o de un sentimiento. Tienen algunas el incomparable sello de una época. Otras las huellas de una personalidad augusta. Originalidad espontánea campea en algunas. Casas hay que ríen. Otras que, como las cosas de que habla el poeta latino, tienen lágrimas... La casa cuya descripción voy a intentar... Renovada y embellecida hoy, es abreviado compendio donde toda mi vida se ha condensado. Ella es el relicario donde he guardado las venerables memorias..., los sagrados objetos..., los fúnebres crespones de mi luto y los artísticos tesoros durante toda mi vida acumulados..." (5).

El resultado fue tan asombroso que se ha mantenido inalterado en sus líneas básicas durante estos cerca de cien años. Conserva la Fototeca del Laboratorio de Arte de la

*Retrato de la condesa de Regla Manjón, condesa de Lebrija, 1914.*  
Joaquín Sorolla.  
Museo-Palacio de los condes de Lebrija, Sevilla.



La "Sala Ochavada" del palacio-museo de los condes de Lebrija, Sevilla. Fotografía de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (ref. 3-3695). Fotógrafos: Antonio Sancho y José María González-Nandín, sin fecha, pero correspondiente a los primeros decenios del siglo XX.



Universidad de Sevilla una serie de fotografías históricas de varias estancias del palacio de Lebrija, fechadas algunas en los años 1936, 1948 y 1957, que documentan la continuidad básica de esa museografía impuesta por la condesa tras su muerte y hasta nuestros días. Algunas las reproducimos ahora, junta a postales, también de los primeros decenios del siglo XX. Esta permanencia quizás se justifica como fruto del respeto y devoción de los sucesores hacia una empresa descomunal y asombrosa, y sobre todo por quien la llevó a buen término, ya que efectivamente el museo delata la excepcional personalidad de Regla Manjón.

Con similar pasión e ímpetu, la condesa se dedicó a actividades benéficas —más propias de las damas de alcurnia de la época—, como el cuidado de los niños abandonados, de los enfermos de tuberculosis o de los soldados de la guerra de África, acordes con sus acendradas convicciones católicas. Todo ello hizo que fuera nombrada Hija Adoptiva y Predilecta de Sevilla en 1916 o que recibiera la Gran Cruz de Beneficencia en 1921.

Junto a estos reconocimientos públicos, tuvo otros que tenían que ver con sus actividades coleccionistas y “arqueológicas” —más raras e inusuales para una mujer en los inicios del siglo XX—. Así, en 1918 fue nombrada académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla —la primera mujer que disfrutó de ese honor— y, en 1920, académica correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Además, desde 1922 fue miembro de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Sevilla, a pesar

de ser mujer y de no tener amplios conocimientos anticuario-arqueológicos. A diferencia de la otra única mujer que por aquellos años tuvo en Andalucía veleidades arqueológicas, extranjera pero afincada entre Sevilla y Niebla, la inglesa Elena Wishaw, creadora del Museo de Bordados y Cerámicas de Andalucía en Sevilla y de la “Escuela Anglo-Hispano-Americana de Arqueología de Niebla” (6), Regla Manjón se acercó a la arqueología sólo con un objetivo coleccionista, sin ningún tipo de interés lucrativo, animada por su afán de protección patrimonial en unos momentos en los que la situación de este concepto en España era bastante deplorable (7). Sólo publicó la condesa de Lebrija en su vida un breve estudio arqueológico sobre “El mejor mosaico de Itálica”, pero no tanto con un afán erudito, cuanto —en el fondo— como justificación de su coleccionismo arqueológico y, sobre todo, de las últimas incorporaciones a su museo, que sobrepasaban la Ley de Excavaciones de 1911, en concreto aquel mosaico de Baco que sirvió para enlosar el “Patio Central”, y por lo que fue atacada incluso por su anterior defensor, Rodrigo Amador de los Ríos. Su defensa fue que lo hacía por el bien del patrimonio, ya que la alternativa era su destrucción, como había ocurrido en otras ocasiones, y así escribe textualmente:

“Ignorante quien esto suscribe de la entonces reciente ley de Excavaciones, y habiendo ya en años anteriores, por cuenta propia, realizado repetidos trabajos de exploración en Santiponce y sus inmediaciones, trasladando y colocando en su casa numerosos objetos y mosaicos, que de otro modo

hubieran sido destruidos, se apresuró á adquirir el descubierto...” (8).

En unos momentos en los que en España aún no se había generalizado una Arqueología científica en que se valorara la excavación estratigráfica y la contextualización de los objetos arqueológicos, sino que estaba basada aún en la monumentalidad y los descubrimientos singulares, esa tarea de recuperación de materiales de valor histórico-artístico, sobre todo, frente a los extranjeros que se llevaban las piezas fuera del país, fue lo que se valoró en su época. Como concluye Rodrigo Amador de los Ríos al dar a conocer la colección arqueológica de Lebrija a nivel nacional, con un trabajo publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* en 1912 —recién llegado a Sevilla para dirigir las excavaciones oficiales de Itálica (desde 1911 a 1916)— era

“un modelo digno de imitación por otras muchas damas aristocráticas, la nobilísima conducta de la respetable Sra. D.<sup>a</sup> Regla Manjón, quien no ha vacilado en sacrificar su fortuna y en consagrar su actividad incansable á la empresa” (9).

No debemos olvidar que el coleccionismo arqueológico vinculado al mundo nobiliario había tenido desde su inicio en Italia un importante componente ético, de justificación moral e histórica de una posición socioeconómica sobresaliente sobre el común y, en cierto modo, ese planteamiento nunca se pierde totalmente. Lo más inusual en este caso es que hubiera sido asumida de una forma tan determinante por una mujer sola. La

El “Salón de las Columnas” del palacio-museo de los condes de Lebrija, Sevilla. Fotografía de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (ref. 3-3696). Realizada por Antonio Sancho y José María González-Nandín, sin fecha, pero correspondiente a los primeros decenios del siglo XX, ya que la mayor parte de las fechadas y conservadas de ambos que se conservan en la Fototeca lo son entre 1914 y 1926.



recompensa que tuvo su determinación en este campo no fue sólo el disfrute personal; su actividad también le franqueó fronteras difíciles en otras circunstancias, como —ya hemos dicho— u inclusión en Academias e instituciones oficiales y un reconocimiento generalizado. Sin una efectiva legislación e instrumentos oficiales de tutela, el patrimonio arqueológico español estaba indefenso en los inicios del siglo XX, y las piezas eran buscadas afanosamente y vendidas a coleccionistas o museos extranjeros, dado el interés que el desarrollo de la arqueología europea imponía en nuestro país.

El caso de Itálica es paradigmático. Junto a las excavaciones “oficiales” que se habían ido desarrollando a lo largo del siglo XIX, tuteladas por la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos, el yacimiento había sido escenario de múltiples excavaciones particulares. En primer lugar, los propios habitantes de las localidades vecinas, especialmente Santiponce, que descubrían en sus corrales y huertos piezas de alto valor económico, o que expresamente las buscaban para su venta, provocándose además un mercado de falsificaciones. Luego, los aficionados y estudiosos locales, que formaban parte a veces de las instituciones provinciales, pero que (al menos hasta 1912) desarrollaron excavaciones particulares en Itálica, como, por ejemplo, el ursaonense Antonio María Ariza, que también tenía una importante colección arqueológica, o el carmonense Manuel Fernández-López. Finalmente, los extranjeros, que eran en

unos casos arqueólogos enviados por instituciones, como ocurre en el de Arthur Engel, comisionado por El Louvre para buscar antigüedades en España, o en otros casos simples coleccionistas privados, como el multimillonario norteamericano Archer Milton Huntington. La condesa de Lebrija compitió con ellos y no sólo fue una activa compradora de piezas de Itálica entre los años 1901 y 1914, sino que incluso adquirió terrenos para extraer de ellos piezas y mosaicos, que luego solaron la planta baja del palacio; ricos mosaicos de teselas o de *opus sectile*, asimismo en competencia con las excavaciones de la Comisión de Monumentos y de otros coleccionistas sevillanos. Así, entre 1901–1902 el sevillano Eduardo Ibarra también compró y costeó excavaciones en Itálica, obteniendo mosaicos que luego instaló en su casa sevillana, aunque no con la profusión de la condesa de Lebrija. En un informe inédito de Pelayo Quintero Aauri enviado a la Academia de la Historia en 1902 se dice textualmente:

“En los mismos días que éstos [los mosaicos de Ibarra], descubriéndose por cuenta de D.<sup>a</sup> Regla Manjón otros pueblo... Las excavaciones que dicha señora practicó, no muy lejos del foro...” (10).

Han sido los mosaicos del palacio de Lebrija los que han captado la principal atención de la investigación arqueológica por su calidad y abundancia, pero también hemos de destacar algunas de las piezas de la colección de esculturas, como el torso colosal

ya citado, cubierto parcialmente con una piel de macho cabrío (el llamado “Dionisio”, “Hermes” o “Pan”), así como sendos torsos femeninos vestidos, asimilables a las series antoninianas de Itálica; además, gracias a que los siguientes propietarios del palacio permitieron el acceso a los investigadores, han sido estudiadas las inscripciones latinas, los vasos griegos, así como la serie de cerámica de *terra sigillata* y de lucernas romanas (11). Tales estudios, que seguían los de Amador de los Ríos en los inicios del siglo XX, también han servido en cierta medida para mantener vivo el recuerdo de Regla Manjón en la Arqueología española. En efecto, su actividad inusual para una mujer en los primeros decenios del siglo XX, su pasión por Itálica y el coleccionismo italicense y la original disposición de su museo en la planta baja del palacio, formando parte de la “casa” —que nos ha llegado intacta en su mayor parte hasta nuestros días—, son los factores que conceden a Regla Manjón un sitio especial en la historia del coleccionismo arqueológico sevillano y en el acervo cultural de nuestra ciudad. Al recordar la figura de Eduardo León —uno de los descendientes de la condesa que han mantenido vivo el Museo-Palacio hasta nosotros y que fue también académico de Bellas Artes de la Academia sevillana, con su discurso de ingreso sobre “El Palacio de Lebrija. Domus italicense”—, escribió el periodista Antonio Burgos:

“...casa de la calle Cuna, donde Regla Manjón fue atesorando media Bética, comprada por Santiponce y Camas” (12).

#### NOTAS

1. Véase M. TRUNK: “La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla”, *El Coleccionismo de Escultura Clásica en España* (SCHRÖDER, S. F., ed.), Madrid, Museo de El Prado, 2001, pp. 89–100; IDEM: *Die ‘Casa de Pilatos’ in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Mainz am Rhein, Instituto Arqueológico Alemán, 2002.

2. ARMERO DE MANJÓN, P., CONDE DE BUSTILLO: *Discurso leído ante la Real Academia de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, Academia de Bellas Artes de Sevilla, 1947, p. 6. Véase LLEÓ CAÑAL, V.: *La casa sevillana de los Condes de Lebrija y el coleccionismo romántico*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995; IDEM: “La Casa-Museo de la Condesa de Lebrija”, *Museo-Palacio de la condesa de Lebrija*, Sevilla, Casa-Palacio de Lebrija, 2002, pp. 8–61.

3. A los estudios citados de Vicente Lleó, podemos unir la reciente introducción de LÓPEZ, J. R.: *Guía de los Museos de la Provincia de Sevilla y algunas visitas de interés*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2006, pp. 107–113.

4. VALDENEBRO GARCÍA DE POLAVIEJA, A.: “Una colección de libros de la condesa de Lebrija en la Biblioteca Universitaria de Sevilla”, *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocio Caracuel*, Sevilla, Universidad, 1994, pp. 403–409.

5. *Palacio de Lebrija. Descripción por D.<sup>a</sup> Regla Manjón Mergelina, condesa de Lebrija*. En 1920, Sevilla, Palacio de Lebrija, 1970.

6. ACOSTA FERRERO, J. M.: *Elena Whishaw. Entre la leyenda y la realidad*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2003.

7. Vid., p.e., BELTRÁN FORTES, J.: “Arqueología y configuración del patrimonio andaluz. Una perspectiva historiográfica”, *La antigüedad como argumento. II. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía* (BELTRÁN, J. y GASCÓ, F., eds.), Sevilla, Scriptorium, 1995, pp. 13–55.

8. MANJÓN, R., CONDESA DE LEBRIJA: *El mejor mosaico de Itálica*, Madrid, Fortanet, 1915, tirada aparte del informe publicado en *BRAH*, LXVII, cuads. III–IV, pp. 235–242.

9. AMADOR DE LOS RÍOS, A.: “El Museo de Antigüedades Italicenses de la Excm. Sra. D.<sup>a</sup> Regla Manjón, viuda de Sánchez Bedoya, en Sevilla”, *RABM*, XVIII, 1912, pp. 266–289.

10. Para la historia de la arqueología italicense véase, especialmente, LUZÓN NOGUÉ, J.M.: *Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*, Sevilla, Focus–Abengoa, 1999, quien cita en p. 137 el informe de P. Quintero.

11. Para los mosaicos, BLANCO FREIJEIRO, A.: *Mosaicos romanos de Itálica: Mosaicos conservados en colecciones públicas y particulares de la ciudad de Sevilla*, Madrid, CSIC, 1978. Las principales esculturas romanas, en LEÓN ALONSO, P.: *Esculturas de Itálica*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1995, n.ºs 33, 43 y 44. Las inscripciones: GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J.: *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía. II. Sevilla. II*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1991. Las cerámicas: LEÓN ALONSO, P., “Vasos procedentes de Itálica en la colección Lebrija”, *Habis*, 7, 1976; LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R.: *La colección de la Casa de la Condesa de Lebrija. I. Terra Sigillata y II. Lucernas*, Valladolid, Universidad, 1979 y 1981. Asimismo a diversas piezas de la colección se refieren CORZO SÁNCHEZ, R.: “La casa de Lebrija”, *Museo-Palacio de la condesa de Lebrija*, Sevilla, Casa-Palacio de Lebrija, 2002, pp. 63–118, y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: “Las cerámicas del palacio de la Condesa de Lebrija”, *Ibid.*, pp. 119–143.

12. BURGOS, A.: “El Recuerdo. Eduardo León”, *El Mundo de Andalucía*, 8 de abril de 1999.



# ADQUISICIÓN DE UNA OBRA DE PONCE DE LEÓN PARA EL MUSEO DE MÁLAGA

AMOR ÁLVAREZ RUBIERA Museo de Málaga



*Bodegón de un frutero y un papel, 1929.*  
Alfonso Ponce de León. Museo de Málaga.

LA COLECCIÓN DE PINTURA DEL Museo de Málaga comprende un arco cronológico que abarca del s. XVI al s. XX, siendo la pintura del s. XIX la que configura el núcleo de mayor importancia. Las últimas adquisiciones efectuadas por la Consejería de Cultura a propuesta del Museo de Málaga han ido encaminadas a completar la sección del s. XIX, especialmente en lo que se refiere a autores de la escuela malagueña. Ese ha

sido el caso de la adquisición de *El milagro de Santa Casilda* de José Nogales Sevilla, *El Juicio de Paris* de Enrique Simonet y Lombardo y *Ecos de Roncesvalles* de Antonio Muñoz Degrain, obras, todas ellas, de gran calidad artística, que han venido a completar y mejorar la representación de estos pintores dentro de nuestros fondos.

Aunque la pintura del s. XIX seguirá siendo un objetivo fundamental dentro de la política de adquisiciones del Museo de Málaga, no podemos olvidar que nuestra colección contempla otros momentos histórico-artísticos de interés que deben ser igualmente completados. La sección de arte contemporáneo, que experimentó un fuerte empuje durante el periodo comprendido entre 1985 y 1991 a través de adquisiciones y

donaciones, ha requerido nuevos esfuerzos para ir cubriendo las lagunas y ausencias existentes y dar así continuidad a las adquisiciones realizadas durante el periodo antes señalado. Con ese fin, en los últimos años (2002–2005) se han ido adquiriendo, a través de distintas anualidades, obras pictóricas de importantes figuras malagueñas de la segunda mitad del s. XX, con las que ampliar y mejorar este marco temporal. Se trata de un grupo de pintores que rompió con la pintura tradicional de los años cincuenta desde unas propuestas estéticas y teóricas diferentes. De estos lenguajes se han adquirido y depositado en este museo las obras de Dámaso Ruano *Naufragio*, de Enrique Brinckman, *Calvicie Crepuscular* y *Kanexa* de Manuel Barbadillo.

En estos momentos se inicia una nueva etapa para el museo y uno de nuestros objetivos es la recuperación de autores y obras que estén claramente conectados a la colección, ampliando y especializando los fondos de arte moderno y contemporáneo de la primera mitad del siglo XX. Con la adquisición de una obra de Ponce de León recuperamos la figura de una de las personalidades que con mayor pasión defendió los postulados del arte nuevo de la vanguardia histórica española anterior a la Guerra Civil y que, junto con José Moreno Villa, Joaquín Peinado y Oscar Domínguez, completaría la visión de ese momento decisivo de renovación plástica.

A pesar del extremadamente corto periodo de tiempo en que desarrolla su obra (1926–1936) y de la escasa producción pictórica que ha llegado hasta nosotros (una docena de lienzos, dibujos, cubiertas para ilustraciones, escenografías, fotografías...), Ponce de León es uno de los pintores más significativos del realismo mágico español. Este creador vive con gran intensidad la modernidad, corriente que plantea en la España de su tiempo la posibilidad de un nuevo realismo que aglutinara al mismo tiempo la representación de la modernidad y las raíces de lo español. Esta corriente, motor de la vanguardia española, daría frutos a finales de los años veinte y sobre todo durante la década de los treinta.

El primer estudio sobre Alfonso Ponce de León nos llega a través de un artículo de Lucía García de Carpi publicado en 1984 en la revista *Jábega* de la Diputación Provincial de Málaga. Hasta ese momento, su obra

había permanecido en el más absoluto de los olvidos. En el año 2001, el poeta y crítico Rafael Inglada, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, comisaría una exposición retrospectiva y publica un magnífico catálogo que recoge minuciosamente los aspectos más destacados de la biografía y obra del pintor. Esta exposición se iniciaba en la Fundación Picasso Museo Casa Natal de Málaga, para recalcar después en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y concluir en el Museo de Bellas Artes de Oviedo.

Como Jaime Brihuega ha puesto de relieve, la vanguardia española careció de la precisión europea, y nuestros pintores la asumirán desde muy distintos postulados plásticos.

En 1927, la editorial Revista de Occidente traduce y publica en España la obra de Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magister Realismus* (El realismo mágico. Post-expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente) que resultaría esclarecedora y fundamental para todos los jóvenes valores que buscaban nuevos planteamientos de renovación en las artes plásticas. Es en esta corriente en donde se entroncarían las producciones esenciales de Ponce de León y de otros pintores que concurren juntos a salones y exposiciones colectivas dentro y fuera de nuestras fronteras.

El realismo mágico, en contraposición a otras tendencias de vanguardia que habían aniquilado el objeto, como el cubismo, expresionismo, abstracción, busca reconstruir la realidad recuperando el objeto bajo aspectos estilísticos inéditos y de renovación, alejados del realismo académico. Para ello, potenciarán una serie de recursos como la intensificación, esforzándose en dotar de una penetrante evidencia a los objetos mediante el empleo de una técnica muy depurada y precisa, junto a un dibujo riguroso. A la explosión de color y el dinamismo de factura característicos del expresionismo, el realismo mágico oponía una visión fiel de las formas en atmósferas frías y silenciosas.

En 1929, a sus veintiséis años, Ponce de León concurre al Primer Salón de los Independientes, del que había sido uno de sus impulsores. La muestra se celebraba en un local cedido por el Heraldo de Madrid, y en

ella expone un dibujo y cuatro óleos, siendo uno de ellos *Bodegón de un frutero y un papel*, objeto de esta compra.

De la producción pictórica de Ponce de León conocemos un total de seis naturalezas muertas (*Velador chino*, 1929; *Bodegón de un frutero y un papel*, 1929; *Naturaleza muerta junto a un balcón*, 1929–30; *Composición*, 1931; *Bodegón con papel y manzana*, h. 1935; *Bodegón con limón*, 1936), género por el que el pintor mostró una clara predilección. En estos bodegones, pone de manifiesto lo que será una de las constantes de su pintura: la valoración plástica del objeto, rasgo que acentúa de manera especial en estas naturalezas, por lo general compuestas por un par de elementos (frutero, jarra o jarrón acompañado habitualmente de una fruta), colocados sobre una mesa.

En *Bodegón de un frutero y un papel* Ponce de León presenta una composición de gran simplicidad, en la que la aparente quietud de la escena contrasta con el movimiento del papel. Para ello juega con distintos recursos, como son el empleo de colores fríos, el aislamiento de los objetos tratados con gran simpleza y pureza de líneas y una especial ambientación lumínica. Mediante este tratamiento lumínico perfila el objeto con rotundidad, acentuando la sensación de misterio gracias a una atmósfera enigmática e irreal que envuelve la composición. Ponce de León emplea el color en capas muy finas y transparentes, a modo de veladura, aplicando el pigmento sobre el soporte de forma que evite el rasgo personal, la huella del pincel que transmite una mayor vibración. Pese a ese deseo consciente de realizar una obra lo más aséptica posible, las superficies nunca resultan relamidas y duras. La fuerza que emana de sus obras irradia más de las atmósferas peculiares que ellas recrean que de la presencia perturbadora de los objetos representados.

La obra aquí presentada posee un carácter único dada la escasa producción conservada del autor. Procede de la colección de Antonio de Villate y Vaillant, Conde de Balmaseda. En los últimos años ha formado parte de las exposiciones *La pintura del 27*, Madrid Galería Guillermo de Osma, 2005; *Trazo y Verbo*, Málaga Museo Municipal, 2005 y *La pintura del 27*, Santiago de Compostela.



# UN NUEVO HORIZONTE PARA NUESTRAS INSTITUCIONES: EL ANTEPROYECTO DE LEY DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE ANDALUCÍA

MIGUEL ÁNGEL NAVARRO OLIVA Conservador de Museos. Dirección General de Museos

Museo como depositario de nuestro legado cultural.  
Almacén del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

SE HA PASADO DE LA ERA DE LA ADQUISICIÓN A LA ERA DE LA UTILIZACIÓN; EN ELLA EL PÚBLICO DE LOS MUSEOS ACCEDE A ESTAS INSTITUCIONES SIENDO CONSCIENTE DEL DISFRUTE DE UN PATRIMONIO QUE LE PERTENECE COMO BIEN PÚBLICO EN LA MAYORÍA DE LOS CASOS, COMO UN DERECHO ADQUIRIDO Y NO COMO UN PRIVILEGIO DE ÉLITES, AGOTANDO DEFINITIVAMENTE EL CONCEPTO DE "MUSEO ALMACÉN", CUYAS FUNCIONES ERAN LA CONSERVACIÓN Y CATALOGACIÓN DE LOS FONDOS.



Museo e investigación. Biblioteca del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada.

### CONSIDERACIONES GENERALES

La Constitución Española (1) establece, en sus artículos 44.1 y 46, un doble mandato a los poderes públicos para que, por un lado, promuevan y tutelen el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho, y, por otro, garanticen la conservación, la promoción y el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y titularidad. Por su parte, el artículo 148.1.15º del propio texto constitucional prevé que las Comunidades Autónomas puedan asumir competencias en materia, entre otras, de museos, mientras que en su artículo 149.1.28 reserva al Estado la competencia exclusiva sobre "museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas".

Estos preceptos constitucionales se vieron reflejados en el Estatuto de Autonomía de Andalucía (2), para el que la protección y realce del patrimonio histórico constituye uno de los objetivos básicos de la Comunidad Autónoma (artículo 12.3), correspondiéndole el ejercicio de competencias exclusivas sobre museos que no sean de titularidad estatal (artículo 13.28) y la ejecución de la legislación del Estado en los museos de titularidad estatal (artículo 17.4).

Este esquema constitucional y estatutario delimita con claridad el ámbito de las competencias autonómicas, determinando una esfera muy concreta en la que la competencia queda restringida a la mera ejecución de la legislación del Estado, con simples facultades de gestión con respecto a los museos de titularidad estatal, mientras que el contorno de la competencia exclusiva queda precisado con un carácter negativo o residual, en el sentido de que la Comunidad Autónoma podrá regular todo lo relativo a los museos radicados en su territorio (artículo 9 del

Estatuto) (3), siempre que éstos no sean de titularidad estatal.

En el marco de estas competencias y principios de actuación, Andalucía fue la primera Comunidad Autónoma que se dotó de una ley específica en materia de museos, la Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos (4), algunos de cuyos preceptos fueron modificados por la Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía (5), y objeto de desarrollo parcial con el Decreto 284/1995, de 28 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Creación de Museos y de Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma de Andalucía (6).

Tras veinte años de la promulgación de la Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía, la primera de todas las legislaciones autonómicas en este ámbito, se hizo necesaria una reforma profunda de todos aquellos aspectos que la práctica administrativa y la evolución en el mundo de los museos han revelado como necesarios.

En la práctica, se ha producido un giro en la institución "museo" de manera que ha dejado de ser tenida en cuenta únicamente en función de su contenido y ha pasado a tener sentido en función de su papel sociocultural. Desde este punto de vista hay que considerar al museo como parte del conjunto de instituciones comunitarias encargadas de desarrollar e impulsar la cultura.

Se ha pasado de la era de la adquisición a la era de la utilización; en ella el público de los museos accede a estas instituciones siendo consciente del disfrute de un patrimonio que le pertenece como bien público en la mayoría de los casos, como un derecho adquirido y no como un privilegio de élites, agotando definitivamente el concepto de "museo almacén", cuyas funciones eran la conservación y catalogación de los fondos.

Todas estas circunstancias impulsaron a la Dirección General de Museos de la Consejería de Cultura a crear una comisión *ad hoc* para que se encargase de redactar un borrador de anteproyecto de la ley de museos. Dicha Comisión se reunió periódicamente desde el último trimestre del año 2004 hasta septiembre del 2005, teniendo ultimado el borrador de anteproyecto de ley de museos en el mes de octubre de ese mismo año con vistas a su informe por los directores y técnicos de museos gestionados por la Consejería de Cultura. El borrador fue presentado a la Comisión General de Viceconsejeros de 9 de noviembre de 2005 en la que se estimó que la Consejería de Cultura presentase al Consejo de Gobierno de 15 de noviembre el borrador de anteproyecto de ley de museos. Finalmente, el Consejo de Gobierno, tras conocer la iniciativa legislativa presentada por la Consejera de Cultura acordó que se continuase con la tramitación preceptiva hasta su definitivo análisis como proyecto de ley (7).

La reforma de nuestra legislación autonómica en materia de museos se vertebró en torno a cuatro ejes de actuación:

1. La reforma del Registro de Museos de Andalucía y del Sistema Andaluz de Museos, tendente a garantizar la prestación de servicios culturales de calidad.
2. Lograr una plena efectividad del acceso de todos los andaluces a esos servicios culturales a través de la investigación, difusión y conocimiento de sus contenidos.
3. La protección, conservación y realce del patrimonio cultural de Andalucía.
4. Regulación unitaria de un régimen sancionador específico aplicable a los museos y colecciones museográficas de Andalucía.

Nuevas experiencias en los museos.  
Representación teatral de la obra *Memorias de Adriano* en el Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: Guillermo Mendo.



## 1. LA REFORMA DEL REGISTRO DE MUSEOS DE ANDALUCÍA Y DEL SISTEMA ANDALUZ DE MUSEOS

Desde bien pronto se inician las novedades ya que es en las disposiciones generales del propio Título Preliminar donde se introduce la figura de las colecciones museográficas en nuestro ordenamiento jurídico, presente en la legislación de otras Comunidades Autónomas como Cataluña, Castilla y León, Extremadura, Valencia, Galicia, etc. Novedad que permitirá distinguir estas instituciones según la medida de su complejidad en la prestación de servicios y en sus instalaciones, así como el grado de dedicación a la actividad museística entendida en el amplio sentido de la palabra, tal y como establece la definición de museos de la ley, la cual sigue en sus líneas generales la fijada por el International Council of Museums (ICOM) en el artículo 2 de sus estatutos, aprobados por la 16ª Asamblea General del ICOM (La Haya, Países Bajos, 5 de septiembre de 1989) y modificados por la 18ª Asamblea General del ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de julio de 1995) [8].

Por otra parte se otorga una nueva dimensión al Registro de Museos de Andalucía y al Sistema Andaluz de Museos, reorientando la acción de tutela y organización de la Administración de la Junta de Andalucía mediante

el establecimiento de mecanismos e instrumentos de planificación, control, colaboración y participación encaminados a garantizar la prestación de servicios culturales de calidad, su accesibilidad por la colectividad y, al mismo tiempo, velar por la protección, la conservación y disfrute de los bienes culturales integrantes de los museos y colecciones museográficas de Andalucía. Como expresión de lo dicho se podría citar sin ánimo de ser exhaustivo:

A. La nueva configuración del Registro de Museos de Andalucía y del Sistema Andaluz de Museos, concibiéndose el primero como un registro público de carácter administrativo en el que se inscribirán los museos y colecciones museográficas creados o reconocidos por la Administración de la Junta de Andalucía; mientras que el Sistema queda configurado como una realidad estructural y funcional que, mediante formulaciones jurídicas y mecanismos administrativos, regulará la integración de determinados órganos, museos y colecciones museográficas en un programa de vínculos y relaciones que dotará a la región de un sistema operativo y dinámico para la construcción de una moderna oferta museística.

B. Reconocimiento de un principio básico en materia de cultura, como es el de colaboración, especialmente con las entidades locales, y en la doble vertiente del impulso a la creación de nuevas instituciones museísticas y del desarrollo y promoción de las ya existentes.

C. La consagración en el ámbito de los museos de Andalucía de la metodología de la planificación, siendo sus máximos exponentes el Plan Museológico (que definirá las líneas programáticas y de actuación, así como los objetivos y necesidades y la propuesta de contenidos de las instituciones) y el Plan de Seguridad (que al menos contemplará las características del sistema de protección de las instituciones, y establecerá los recursos humanos, los medios técnicos y las medidas organizativas necesarias para hacer frente a los riesgos a que se encuentran sometidas).

D. El establecimiento de un sistema de incentivos y beneficios económicos a los museos y colecciones museográficas que permita a sus titulares el mantenimiento de las condiciones iniciales que motivaron su creación o reconocimiento y, también, para lograr el cumplimiento o adaptación de las actuales instituciones a los nuevos requisitos exigidos por la ley.

E. Novedad recogida en la ley es la posibilidad de percepción de derechos económicos por la visita pública para todos los museos y colecciones museográficas de Andalucía. En contrapartida, se podrá acceder de manera gratuita a todos los museos y colecciones museográficas de Andalucía un día por semana, el Día de Andalucía y el Día Internacional de los Museos, el día Internacional del Turismo y el día que se celebren las Jornadas Europeas de Patrimonio. Además, en todo caso, en los museos y colecciones museográficas de titularidad o gestión autonómica quedarán exentos del pago los ciudadanos menores de 18 años, los mayores de 65 años o jubilados y todas aquellas personas afectadas por un grado de minusvalía de al menos el treinta y tres por ciento.

## 2. LOS MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS COMO INSTITUCIONES ENCARGADAS DE IMPULSAR Y DESARROLLAR LA CULTURA.

En este apartado, la ley se muestra sensible a planteamientos que demanden por parte del público una disposición abierta y participativa. El grado y forma de esa participación tiene un gran abanico de posibilidades, pero la propia implicación social que del museo se busca hace necesaria esa participación a través de entidades o asociaciones sin ánimo de lucro que tengan por objeto la promoción de los museos o el desarrollo de actividades de voluntariado cultural en los mismos. En esta línea, los consejos de participación social se configuran como una de las claves buscadas en la formación de esa estructura flexible necesaria para la gestión de la vida social en torno al museo. Al mismo tiempo se mantienen en la ley, siguiendo el espíritu de su predecesora de 1984 y esperamos que con mejor fortuna, las comisiones con funciones asesoras de carácter técnico.

Por otra parte, el afianzamiento y proyección cultural de los museos y colecciones museográficas se encuentra explícitamente reconocido en tres conjuntos de disposiciones, relativas a:

A. El desarrollo, el fomento y la promoción de la investigación de sus fondos museísticos y de su especialidad, así como de los aspectos museológicos relacionados con el cumplimiento de las restantes funciones de la institución. De manera complementaria, se contempla y desarrolla la posibilidad de que los investigadores y, en general, todas aquellas personas que justifiquen un interés científico, pedagógico o divulgativo, puedan acceder a la contemplación y estudio de los fondos que se hallen o no expuestos al público y, por otro lado, a las bibliotecas especializadas, si las hubiere, debiendo éstas garantizar unos servicios e instalaciones mínimas.

B. La organización y la promoción de las iniciativas y actividades dirigidas a diferentes segmentos de público que enriquezcan la calidad de la experiencia de la visita al museo por parte de los usuarios, de manera que contribuyan al conocimiento y difusión de sus fondos o de su especialidad, así como al desarrollo de una actividad didáctica respecto de sus contenidos o la elaboración de publicaciones científicas y divulgativas acerca de las mismas.

C. El fomento y la promoción del acceso público a los museos y a sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso.

I. Los museos y colecciones museográficas de Andalucía velarán por el cumplimiento de la legislación sobre accesibilidad y eliminación de barreras arquitectónicas y fomentarán la implantación de programas específicos para el acceso y el disfrute de sus servicios culturales por las personas afectadas por cualquier tipo de discapacidad.

II. Implantación progresiva de sistemas integrados de información, documentación y gestión en los museos y colecciones museográficas para de esta forma lograr una ampliación del público potencial.

EN LA PRÁCTICA, SE HA PRODUCIDO UN GIRO EN LA INSTITUCIÓN “MUSEO” DE MANERA QUE HA DEJADO DE SER TENIDA EN CUENTA ÚNICAMENTE EN FUNCIÓN DE SU CONTENIDO Y HA PASADO A TENER SENTIDO EN FUNCIÓN DE SU PAPEL SOCIOCULTURAL.

## 3. PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL ANDALUZ

El anteproyecto de ley a lo largo de su articulado despliega un conjunto de disposiciones, que tienen un doble objetivo:

A. Mantener la integridad material de nuestro patrimonio cultural para transmitirlo a las generaciones futuras, posibilitando su disfrute por las generaciones actuales. Son varias las medidas en las que hace hincapié el anteproyecto para la consecución de este primer objetivo, entre las que podríamos destacar:

I. La consagración del principio de conservación preventiva, para de esta manera evitar o minimizar los problemas de conservación del patrimonio histórico andaluz.

II. La asunción de los principios recogidos en la legislación general de patrimonio histórico de nuestra Comunidad Autónoma, para alcanzar una gestión equilibrada de las intervenciones de conservación y restauración en sus diferentes fases.

III. El conjunto de preceptos relativos a los movimientos de fondos museísticos incide especialmente en la regulación de las salidas temporales, los préstamos para exposiciones temporales y los depósitos de dichos fondos, ofreciendo de esta manera un desarrollo más sistemático y completo en aras a garantizar una mayor protección de los bienes culturales.

IV. Se recogen en el ámbito de los museos y colecciones museográficas, técnicas, como la expropiación forzosa, e instrumentos de protección ya existentes en la legislación general de patrimonio histórico. Entre estos últimos, y por ministerio de la ley, se declaran sometidos al régimen que la legislación de patrimonio histórico de Andalucía establece para los bienes de interés cultural los inmuebles y bienes muebles de los museos y colecciones museográficas de titularidad autonómica y, al régimen de los bienes de catalogación general, los bienes muebles integrantes de los fondos de museos y colecciones museográficas inscritos en el Registro.



Museo y preservación del patrimonio cultural. Taller de restauración del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

B. Como segundo gran objetivo en esta materia, el anteproyecto de ley intenta lograr una mayor definición e identificación del patrimonio custodiado en los museos y colecciones museográficas de Andalucía. Para ello, se prevé:

I. La constitución de la Colección Museística de Andalucía, entendiéndose por tal el conjunto de bienes culturales o naturales pertenecientes a la Junta de Andalucía que se encuentren en museos o colecciones museográficas, cualquiera que sea su titularidad y sin perjuicio del concepto en que los bienes ingresen o hayan ingresado en los mismos.

II. La necesidad de que los museos y colecciones museográficas de Andalucía cuenten con un sistema de gestión documental, que esté constituido por el conjunto de instrumentos descriptivos y de control técnico y administrativo relativos al conjunto de fondos museográficos, documentales y bibliográficos.

#### 4. LA POTESTAD SANCIONADORA EN EL ÁMBITO DE LAS INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS

El anteproyecto de ley dedica un Título completo al desarrollo de un régimen sancionador específico aplicable a los museos y colecciones museográficas, cumpliendo el mandato constitucional que postula que la potestad sancionadora de las Administraciones Públicas sólo se puede ejercer cuando haya sido expresamente atribuida por una norma con rango de ley. De esta manera se han tipificado las acciones y omisiones que constituyen infracciones así como sus grados (leves, graves y muy graves).

Las infracciones previstas en la ley darán lugar a la imposición de las siguientes sanciones pecuniarias:

A. Infracciones muy graves, multas de 150.000 a 600.000 €.

B. Infracciones graves, multas de 60.000 a 150.000 €.

C. Infracciones leves, multas de hasta 60.000 €.

De conformidad con lo dispuesto en la normativa en materia de régimen jurídico de las Administraciones públicas y del procedimiento administrativo común, en la determinación de régimen sancionador se han considerado especialmente los siguientes criterios para la gradación de la sanción a aplicar: la existencia de intencionalidad, la naturaleza de los perjuicios causados y la reincidencia, así como las circunstancias atenuantes (entre las que podríamos citar la reparación espontánea del daño o perjuicio causado y el cumplimiento de la obligación durante la tramitación del procedimiento sancionador).

Por último, el ejercicio de la potestad sancionadora corresponderá: a las personas titulares de las Delegaciones Provinciales de la Consejería competente en materia de museos, cuando se trate de infracciones leves; a la persona titular de la Dirección General competente en materia de museos, cuando se trate de infracciones graves; y a la persona titular de la Consejería competente en materia de museos, cuando se trate de infracciones muy graves.

#### NOTAS

1. BOE núm. 311, de 29 de diciembre.

2. Ley orgánica 6/1981, de 30 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para Andalucía [BOE núm. 9, de 11 de enero de 1982].

3. Art. 9 del Estatuto de Autonomía para Andalucía. "Las leyes y normas emanadas de las instituciones de autogobierno de Andalucía, tendrán eficacia en su territorio".

4. BOJA núm. 4, de 10 de enero; BOE núm. 25, de 30 de enero.

5. BOJA núm. 59, de 13 de julio.

6. BOJA núm. 5, de 1 de enero de 1996, corrección de errores en BOJA núm. 93, de 13 de agosto.

7. A la fecha de publicación de este número de MUSA el anteproyecto se encuentra pendiente de remisión al Consejo de Gobierno para su tramitación como proyecto de ley.

8. Estatutos del ICOM.

"Artículo 2-Definiciones:

1 - El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita...".

# DOMUS Y SU APLICACIÓN EN LOS FONDOS ARQUEOLÓGICOS DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA

ANA ROMO SALAS Asesor técnico de la Dirección General de Museos

EN JULIO DE 2003, EN EL MARCO del *Decreto de Medidas de Impulso de la Sociedad del Conocimiento en Andalucía*, la extinta Dirección General de Instituciones decide implantar el sistema de información *Domus*, un completo paquete integrado, especializado en la gestión de museos, y desarrollado desde 1994 por el Ministerio de Cultura (1). Pese a la versatilidad de posibilidades del sistema (conservación, movimientos, taquilla, tienda...) la apuesta inicial en nuestra Comunidad ha sido la catalogación de fondos museográficos, conscientes del valor de conocer y gestionar las colecciones con la agilidad y solvencia que proporcionan las nuevas tecnologías.

Una necesidad más acuciente sobre el control de las colecciones se evidencia desde hace años en los museos arqueológicos, debido al incremento constante de fondos procedentes de las excavaciones preventivas, ante el vertiginoso ritmo de edificación en ciudades históricas y el limitado espacio de cualquier museo. Como ejemplo podemos decir que en las estadísticas realizadas en mayo de 2004, tras unos seis meses de trabajo en *Domus*, el porcentaje de fondos catalogados era del 20% en un museo de Bellas Artes, como por ejemplo el de Granada, pero descendía a una estimación del 0,14% en uno de contenido arqueológico como el de Sevilla. Y es que la propia estimación respecto al volumen total de la colección supone una ardua tarea de cálculo en unas reservas arqueológicas, si tenemos en cuenta el acelerado ritmo y la variada casuística que atañe a los ingresos. Así sabemos que un determinado número de registro puede corresponder a un tesoro de más de seis mil monedas, o que el correspondiente al acta de ingreso de una excavación arqueológica, tiene tan solo algunas piezas selectas (2). No obstante, todos conocemos casos puntuales de intervenciones que desbordan cualquier media, llegando al caso a veces de obligar a crear museos paralelos, satélites, de sitio, etc (3).

La implantación del sistema *Domus* en Andalucía no ha sido igual a la del resto de museos de titularidad estatal, más autárquicos en su funcionamiento; sino que

se han aplicado criterios de coordinación y homogeneidad a escala autonómica, en aspectos como la homologación de los procesos de trabajo, la adecuación de las pautas y normas de catalogación, la unificación del lenguaje con la generación de tesauros y sobre todo en la centralización informatizada de los sistemas, desde donde se puede ofrecer apoyo técnico en tiempo real (4). Este planteamiento implica valores añadidos como la comunicación entre profesionales de toda Andalucía, y el aporte de distintos especialistas con sus diferentes puntos de vista, lo que contribuye, en suma, a elevar la calidad de forma participada. De ahí la importancia de la implicación y colaboración entre catalogadores, coordinadores y administradores del sistema.

## LA GENERACIÓN DE TESAUROS

El desarrollo de estos bancos de términos ha sido y es, uno de los trabajos más intensos realizados. Se partía inicialmente de una base mínima que hubo que depurar e incrementar en un tiempo record para que el trabajo de los catalogadores fuese posible. Esta primera fase se hizo desde los servicios centrales de la Consejería de Cultura, consiguiendo como punto de partida la unificación del lenguaje catalográfico en todos los museos.

El criterio de desarrollo ha sido la practicidad, es decir, el facilitar al catalogador los términos idóneos o potenciales, en el menor tiempo posible, incluso al menos versado en determinada materia que no busca un vocablo de forma directa. Este objetivo se materializa en la ordenación y jerarquización temática de los contenidos. En caso contrario, es decir, de no insertar los términos de forma agrupada según criterios temáticos sino en orden exclusivamente alfabético, el catalogador tendría que seleccionar a priori un término determinado y seguiría desconociendo otros que podrían enriquecer su precisión, pero en el que inicialmente no ha pensado (5). Se desechaban así otros planteamientos más clásicos o doctrinales, en aras de la funcionalidad, la flexibilidad y la viveza o dinamismo de unas bases que casi diariamente se incrementan y/o modifican.

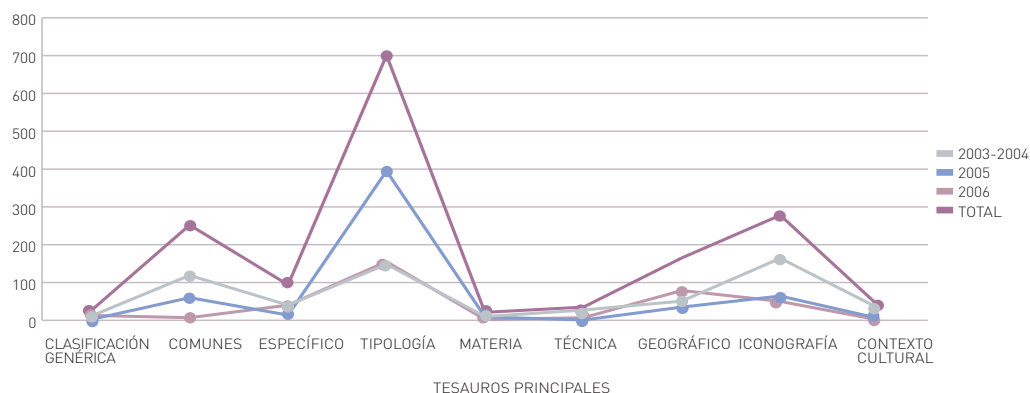
Tras esa fase inicial, muy breve, comenzamos el sistema participativo que nos caracteriza desde entonces (6): los distintos catalogadores proponen según sus necesidades y desde el Servicio de Museos se insertan los términos, tras racionalizar y adecuar la propuesta a la estructura de los diferentes tesauros y al interés general de los usuarios; pues a veces, a propuestas dispares sobre un mismo tema han de ofrecerse soluciones aptas para todos los museos. Este proceso se complica a menudo, pues la nueva inclusión de un término, puede llevar aparejada la modificación de la estructura de determinado tesoro, o la inserción de grupos jerarquizados, no sólo en el tesoro en cuestión sino también en los principales (*Clasificación Genérica, Nombres Comunes*), con lo que hay que cuidar de las posibilidades de relación mutua en cuanto a estructura y términos de enlace.

En materia arqueológica, los tesauros tienen un gran dinamismo, suponiendo el 70% de los casi ochocientos términos insertados en 2005. El que más se ha desarrollado ha sido el de *Tipologías*, con el 43,54% del total, pues sabido es el especial predicamento de los arqueólogos por las clasificaciones seriadas. Es seguido a distancia por el tesoro de *Iconografía* (17,26%), y el de *Nombres Comunes* (15,65%), pues el límite es tan amplio como diversa es la actividad humana, e infinita la capacidad de crear y más aún de nombrar objetos o temas decorativos (7).

En el tesoro de *Tipologías*, el objetivo ha sido el insertar aquellas que por su extensión geográfica fuesen aplicables a toda la comunidad autónoma y que debido a su calidad y por gozar del consenso de los profesionales, hayan pasado a considerarse clásicas. A veces, en detrimento de aquellas más novedosas pero menos probadas, o más parciales desde el punto de vista del muestreo tipológico o espacial. Así, entre las primeras, podemos nombrar los estudios de *Dragendorf* o *Hayes* (8) para las cerámicas romanas, *Pereira* para las íberas (9), *Isings* para vidrios (10), etc. No obstante también incorporamos otras más recientes como la de *L. Prados* para exvotos ibéricos (11), la de *M. Orfila* para la *terra sigillata*



## EVOLUCIÓN EN LA GENERACIÓN DE TESAuros DE CONTENIDO ARQUEOLÓGICO



hispanica tardía meridional [12], así como los estudios de *S. Pozo* respecto de los bronce de la Bética [13], los de toreutica orientalizante de *J. Jiménez* [14], etc.

A veces, se instalan otras tipologías que, pese a partir de estudios sobre focos productores reducidos, por la expansión comercial que tuvieron en su momento, hace de interés general su inserción, tal es el caso de los estudios de *terra sigillata* de Andújar, con un gran radio de distribución [15], o las botijas de época moderna que además de formar parte del comercio de Indias como contenedores, fueron utilizadas para aligerar las bóvedas de muchos de los edificios notables de la época [16].

En otros casos, cuando hay varios estudios de interés sobre una misma temática y para facilitar la translación de datos de los antiguos catálogos de los museos que utilizan fuentes bibliográficas diversas, se ha procedido en *Domus* a correlacionar

varias tipologías, así respecto a las ánforas fenopúnicas, podremos decir que un ejemplar es una *Tosc. 2-Cin. 235-Flor. 2-Huer. II*, o que una determinada ánfora romana es una *Haltern 70-Camulodunum 185A-Callender 9*. Esta tarea, que en sí misma es un estudio tipológico no exento de dificultades, esperemos sea una línea a desarrollar en el futuro, con la correlación e incorporación de los nuevos estudios junto a los clásicos.

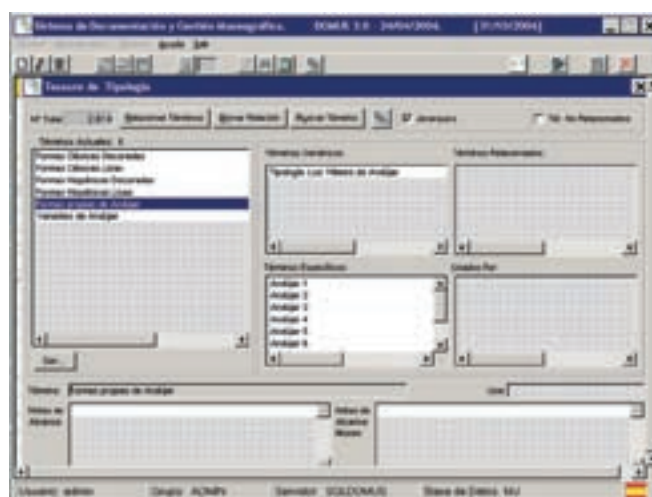
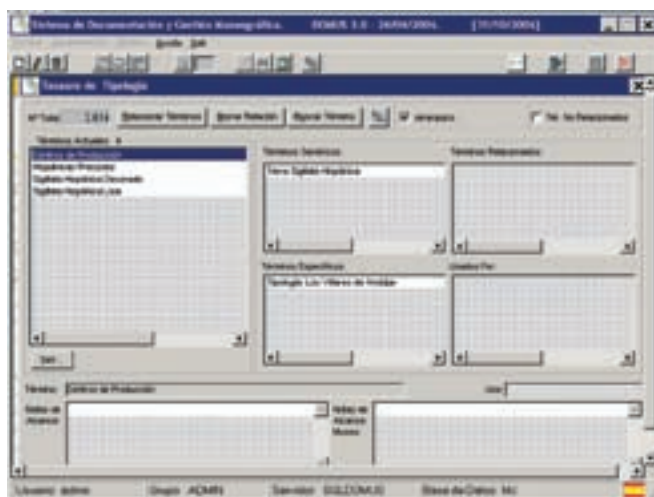
La actualización afecta no obstante a todos los tesauros; por ejemplo, en el de *Clasificación Genérica*, con una ordenación académica impecable, los términos que nos interesaban estaban inicialmente dispersos, inconexos, o no existían. Se procede así a crear una sección de *Patrimonio Arqueológico* dentro del *Patrimonio Histórico*, donde se insertan las materias o disciplinas en las que normalmente se organizan nuestros museos: *Arquitectura*,

*Escultura*, *Numismática*, etc. Si se dispone de más información sobre la pieza, se puede enlazar un segundo término clasificatorio de caracterización funcional: *Elemento Doméstico*, *Funerario*, etc.

En el tesauro de *Contexto Cultural*, se puede hacer una catalogación genérica: *Hierro Antiguo Ibérico*, *Bajo Imperio Romano*, etc., o en el caso por ejemplo de la época romana, cuando la pieza lo permite, es posible precisar más pudiendo buscar directamente en la lista de emperadores insertada.

En el tesauro *Geográfico* del que beben los campos *Lugar de Procedencia*, *de Producción*, *de Adquisición*, etc. se ha hecho una aportación interesante. Hasta el momento, en los museos estatales, había varios procedimientos; en uno de ellos el lugar de acuñación de las piezas numismáticas se agrupan juntas, enlazadas al término *Ceca*. Nosotros hemos preferido no insertar términos

Tesauro de Tipología. Desarrollo del centro productor de *terra sigillata* hispánica de Los Villares de Andújar.



EL SISTEMA PARTICIPADO QUE NOS CARACTERIZA DESDE ENTONCES: LOS DISTINTOS CATALOGADORES PROPONEN Y DESDE EL SERVICIO DE MUSEOS SE INSERTAN LOS TÉRMINOS, TRAS RACIONALIZAR Y ADECUAR LA PROPUESTA A LA ESTRUCTURA DE LOS DIFERENTES TESAuros Y AL INTERÉS GENERAL DE LOS USUARIOS.

que no fuesen geográficos en este tesoro y así, siguiendo los criterios de normalización, hemos introducido los topónimos históricos emisores de monedas u otras producciones confirmadas, como términos específicos, dependientes jerárquicamente del municipio actual con el que se identifican. Así nunca se pierde la lógica geográfica y además se dota al tesoro de una nomenclatura histórica de primer orden, convenientemente ordenada. En los casos de ciudades históricas superpuestas, donde los diferentes topónimos se han sucedido en el tiempo, al tener demarcaciones jurídico-administrativas y topográficas no idénticas, mejor que correlacionarlos, hemos agrupado cada uno de estos antiguos términos bajo el topónimo actual. Así tenemos *Cádiz = Gadir* y *Cádiz = Gades*, dependiendo jerárquicamente del municipio *Cádiz*.

Hemos hablado de la unificación del lenguaje, pero no de la homogeneización de los procesos de trabajo, o de la unificación de las normas y criterios de catalogación, requisitos previos imprescindibles para la inmersión en las nuevas tecnologías. La elaboración de pautas son imprescindibles: recomendar a nuestros catalogadores descripciones sintéticas, ordenadas (de lo general a lo particular, de la fabricación del elemento a la decoración de sus superficies) y de calidad (17). Reflexionar sobre cuestiones a veces tan peregrinas, como cuál es la materia de un panel de azulejos o de un mosaico: en este último caso estaría bien expresar que están compuestos por teselas pétreas, teselas cerámicas, teselas vítreas..., pero ¿sería más correcto decir de *giallo antico* o *pórfido verde*, de arcilla o pasta vítrea?, ¿o hemos de anotar si fuera el caso, de sílice o carbonato cálcico?, ¿cuál es el punto idóneo? O en otra línea, por ejemplo ¿qué es un *sextercio*, un *Nombre Específico* o una *Tipología* dentro de la numismática romana, y... si ocupamos

este último campo, dónde especificar otras clasificaciones tipológicas, como decir si es o no frustra, local, o la ordenación de sus diferentes valores...? La cuestión es asentar criterios para distribuir en los diferentes campos cada dato de información, cada paso de la catalogación. Huelga decir que de la homogeneidad y sistematización de estas cuestiones en nuestros museos, depende el hacer búsquedas en todas las bases *Domus* con criterios lógicos, editar determinada información transversal, o salir a la web ofreciendo un panorama ordenado de nuestras colecciones.

#### LÍNEAS DE FUTURO EN LA IMPLANTACIÓN DOMUS-ANDALUCÍA

Pese a que en la actualidad la plataforma *Citrix Meta Frame* nos posibilita la gestión centralizada desde los servicios centrales, para poder visualizar y operar en las aplicaciones de todos los museos, la administración de ciertos módulos del sistema, con el paso del tiempo y la acumulación de información, va resultando excesivamente manual y reiterativa, lo que da como resultado aspectos adversos, si bien, susceptibles de subsanar. Este es el caso del sistema de tesauros. En la inserción de un término cualquiera, han de registrarse aspectos mínimos como: museo petionario, tesoro en el que se inserta, jerarquías entre términos, fecha, etc.

Este registro no está informatizado en la actualidad, sino que se va realizando en unas tablas manuales; de tal forma que cuando alguien solicita un término, para mantener la homogeneidad de las bases, hay que comprobar primero si algún museo lo ha pedido con anterioridad y lo tiene ya inserto; y en segundo lugar con qué relaciones de dependencia está situado. Esto nos lleva a tener que revisar mecánicamente interminables listados elaborados desde mediados de 2003. Este hecho se complica cuando la nueva petición plantea

innovaciones o modifica las relaciones jerárquicas establecidas, con lo cual, además de encajar los matices de la nueva solicitud, hay que volver a editar los términos relacionados de las bases de datos en las que se hubiere insertado para homogeneizar los registros de todos los museos.

Por otra parte, se hace excesivamente lento cuando la nueva solicitud no es de un término concreto sino de toda una tipología. Tras dilucidar entonces cuál va a tener mayor implantación o validez territorial de entre las posibles propuestas, la escogida puede estar compuesta de 161 ítems (18) repletos de complicados códigos numéricos o alfanuméricos que hay que reproducir manualmente y repetir en cada uno de los museos en los que se vea necesaria.

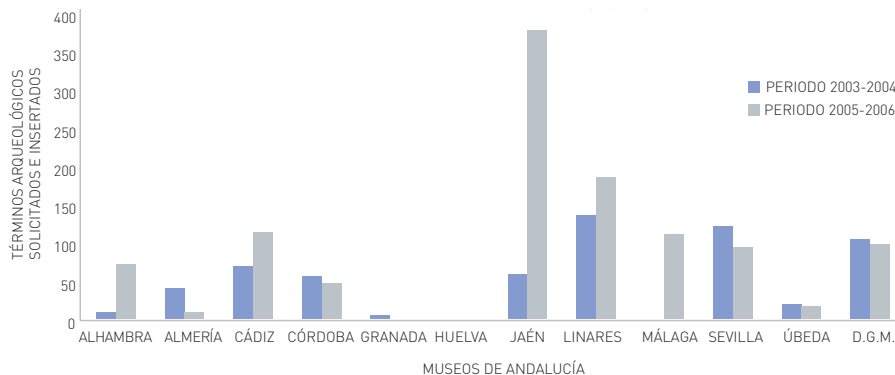
La acumulación de términos en estos casi tres años de trabajo, hace que:

A) Se perciban las peculiaridades en el funcionamiento de los tesauros de carácter arqueológico, respecto de su dinamismo y necesidad de inserción general y no puntual en un museo. Por ejemplo aparte de los temas más usuales, una iconografía pictórica determinada sólo va a ser necesitada por el museo petionario. Por el contrario en los de carácter arqueológico, un término insertado o una tipología, seguro será útil para el resto de museos, y además será utilizada reiteradas veces.

B) No se pueda mantener de forma sincrónica la homogeneidad de los tesauros de todos los museos, con lo que estamos alejándonos de uno de los objetivos iniciales de la implantación.

C) Que el número de registros por tesoro de los distintos museos se vayan distanciando con el tiempo, dependiendo del catalogador: que disponga o conozca tipologías o términos para proponer, que analice una materia lo suficiente como para ver carencias en su tesoro, etc.

## INCREMENTO DE LOS TESAuros SEGÚN LA PARTICIPACIÓN DE LOS DISTINTOS MUSEOS



D) O de la cadencia de materias que vayan tratando. Por ejemplo quien comenzara en el 2003 con toréutica (jarros metálicos, *tintinábulum...*), no se ha beneficiado de las tipologías que se han incorporado a este respecto a lo largo del 2005.

Por los motivos expuestos, se hace cada vez más necesario el diseño e implantación de una aplicación compatible con la arquitectura de *Domus*, que permita a través de la plataforma centralizadora *Citrix-Meta Frame*, operar unificadamente en todos los tesauros al mismo tiempo, con las funciones de registro y control, la de insertar, modificar, borrar y relacionar uno o más términos, así como el aviso automatizado a los catalogadores de los nuevos términos insertados.

### LA CUESTIÓN DEL CONTEXTO COMO IDENTIFICADOR EN ARQUEOLOGÍA

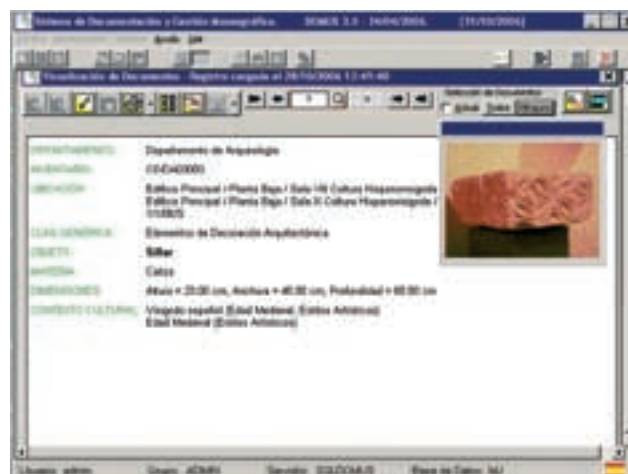
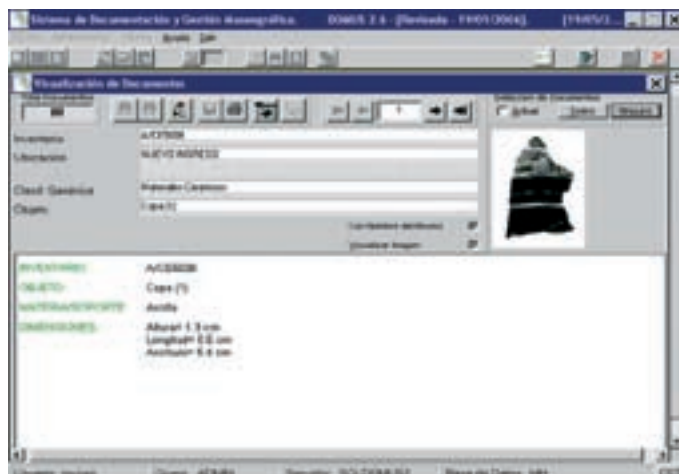
Bien es sabida la importancia que a la correcta contextualización de un objeto damos en esta disciplina; así, desde que se exhuma un determinado elemento, por

ejemplo una moneda, tendrá un contexto metodológico (unidad estratigráfica *x*, sondeo *y*, sector *z...*), cronológico y cultural, económico, jurídico... y tendrá además un micro-contexto que nos dará el matiz funcional: la lectura será distinta si la hemos encontrado en un almacén portuario, en un teatro, junto a un conjunto de monedas (tesorillo) o sobre un grupo de huesos culturalmente depositados (tumba).

De la importancia del contexto se ha reflexionado desde antiguo en Museología, dando lugar a corrientes de ambientación ya obsoletas. No obstante, si aún en nuestros museos arqueológicos, también antropológicos (19), se presta tanta atención al contexto en exposición, por qué no reflexionar sobre éste en el campo de la documentación y la gestión de las colecciones. En *Domus* podemos identificar perfectamente una obra pictórica en la pantalla inicial de catalogación, dado que tenemos campos como *Autor* y *Título* que nos lo encuadran con facilidad. No obstante, si decimos estela decorada del

Bronce Final o jarro tartésico, no podemos saber a qué piezas concretas nos estamos refiriendo. Si le añadimos que proceden de Ategua o La Joya respectivamente, todos al fin identificamos con claridad la pieza en cuestión, que, aunque únicas y destacadas, son de fabricación artesanal y a veces seriada. Y es que a las piezas arqueológicas se las identifica por su contexto, casi siempre de aparición. Así al recorrer las pantallas de *Domus* donde se ofrece información sintetizada de la ficha documental, en la mayoría de los casos nos falta el dato de contexto arqueológico. En el módulo de consulta de la reciente versión 3.0 de *Domus* se ha resuelto este grave inconveniente al poder preseleccionar con flexibilidad los campos necesarios (20), pero aún aparecen en el sistema otras ventanas donde la pieza arqueológica no llega a identificarse correctamente: *Relación de Fondos de Consulta* (21), *Relación de Registros de Conjuntos* (22), etc. Así pues vemos imprescindible incorporar los campos *Procedencia* —incluido *Lugar Específico*— y *Conjunto*, en los formularios abreviados de

Módulo de búsqueda. Fichas reducidas. *Domus*, versión 2.6 y 3.0 [Mod. 2].



fondos, conscientes de la importancia de la identificación por el contexto para la buena gestión de las colecciones arqueológicas.

Este hecho se agrava cuando la pieza en cuestión ha sido fabricada en un yacimiento —*Lugar Específico*—, que por desconocerse su topónimo no debe incluirse en el tesoro *Geográfico*, o que pese a conocerse su antiguo nombre, no coincide con una ciudad actual. (23) Similar problema puede acaecer en *Lugar de Adquisición* —sujeto a tesoro—. En tales casos sólo aparecerá en la pantalla principal el municipio en cuyo término se sitúe dicho enclave, aunque sea una pequeña aldea que nada tuviera que ver con la pretérita ciudad o ni siquiera hubiera surgido como población en el momento de adquisición de la pieza (24). Este es otro problema de visibilidad que nos lleva a una falta de precisión documental.

#### LA VISIBILIDAD Y LA JERARQUÍA DE LA INFORMACIÓN. PECULIARIDADES EN MATERIA ARQUEOLÓGICA

Al ser *Domus* un sistema que nace con el objetivo de gestionar museos de cualquier disciplina, a la hora de plasmar los datos, se prioriza que estos sean comprensibles por la mayoría de usuarios. Esta cuestión, que en principio resulta positiva y lógica, presenta el inconveniente de que en ciertas materias, se insertan como obligatorios (*Clasificación Genérica, Objeto y Específico*), términos demasiado laxos e inconcretos, anulando o mermando en exceso la visibilidad en

pantalla de términos aquilatados por la investigación especializada, con lo cual la pieza se nos queda sin identificar correctamente. En concreto hablamos de los estudios tipológicos en Arqueología; veamos: en la pantalla de identificación de *Domus* hemos de llamar simplemente *plato* a aquel objeto que necesita de varias referencias tipológicas enlazadas para remitirnos directa y gráficamente a la forma de que se trata, a la familia cerámica a la que pertenece y a la pasta y acabados con los que se manufacturaron. Para una correcta identificación necesitaríamos exponer: la familia genérica (*Terra Sigillata Hispánica*), la concreta (p. ej. *Centros de Producción: Tipología Los Villares de Andújar*), el grupo específico (*Formas Hispánicas Lisas*) y la forma determinada (*Forma 59*). No obstante, en la pantalla principal toda esta información ha de estar constreñida al campo *Tipología*, perdiendo así visibilidad toda esta información esencial, que sólo queda expuesta cuando se procede a la abertura de ventanas secundarias o se decide extraer la ficha documental. Hemos de elegir pues un solo término de una cadena toda ella necesaria (25). Llegamos así a la cuestión de la *visibilidad* y es que en Arqueología estos datos son tan esenciales como el título y el autor de un cuadro y es importante pues que se llegue a un justo equilibrio.

A veces, en caso contrario, la visibilidad puede ser excesiva por poco selecta o reiterada, caso de la aparición de toda la

descripción y enumeración del *Conjunto* —y no sólo su identificación como sería lo idóneo—, cuando se editan las fichas documentales de las piezas de un determinado conjunto.

Quizás en un futuro deberíamos trabajar por un diseño más intuitivo y dinámico, en el que campos de poco uso e importancia sólo aparecieran en la pantalla en modo de consulta, cuando estuviesen cumplimentados, sin ocupar así un espacio de alta rentabilidad perceptiva en la ventana principal, en detrimento de otros campos con un valioso potencial informativo como *Tipología* en formato múltiple o visible, campos ahora constreñidos a pantallas secundarias (26). Sería además interesante, saber a priori si los campos codificados en iconos tienen o no carga de información, por ejemplo el interesante *Historia del Objeto*; si en *Técnica* o *Tipología* contamos con dos o más pantallas secundarias cumplimentadas, etc.

Estas son algunas reflexiones después de ciertos años de utilización del sistema *Domus*. No conozco un programa más sólido y completo para museos, pero todo es mejorable. Pienso que el nuevo reto debe ser la puesta en valor del sistema con su utilización plena y con la mayor cotidianidad por parte de todos los técnicos y usuarios de nuestros museos.

#### NOTAS

1. En 1994 se crea la Comisión que dos años después emitirán el documento de análisis: *Normalización Documental de Museos. Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Es en 1999/2000 cuando se implantan los primeros prototipos en el Museo Antropológico Nacional y no será hasta el año 2001 cuando se comienza su implantación en otros museos estatales.
2. Un 1,8 % de media, según el MAECO.
3. Como ejemplo podemos citar las más de mil cajas y casi setecientas piezas marmóreas singulares procedentes de las excavaciones de la Plaza de España de Ecija (Sevilla), que obligarán a quintuplicar la superficie del Museo Municipal (El Correo de Andalucía, 31 de mayo de 2006).
4. Me refiero tanto a cuestiones derivadas de la propia materia arqueológica, donde se facilita asesoramiento en aspectos relativos a la correcta identificación de materiales, a la utilización de determinada bibliografía y a la idónea distribución de información en las diferentes ventanas y campos del sistema; como a los problemas informáticos de la red o desajustes puntuales de la aplicación, donde normalmente coordinamos con el Servicio de Informática de la Secretaría General Técnica.
5. Esta distribución temática es propia de *Domus*, pues no existe un solo tesoro sino varios -aparte de listas abiertas y cerradas-, a los que se accede desde sus respectivos campos. No obstante existen instrumentos para relacionar grupos de términos entre determinados tesoros, estableciéndose así una preselección muy útil para la catalogación.
6. Pese a que en este artículo nos centramos en las peculiaridades de los tesoros arqueológicos, los planteamientos de base son compartidos con mi compañera E. Vilchez quien cuida de los tesoros en las temáticas de Bellas Artes y Arte Contemporáneo, aparte de la responsabilidad de resolver las mil y una incidencias en torno a *Domus*.
7. En el cuadro de *Incremento de tesoros de contenido arqueológico*, téngase en cuenta, que las cifras del año 2006 no corresponden a la anualidad completa, sino solo hasta agosto, momento en el que se redactan estas líneas.

8. J. W. Hayes, *Late Roman Pottery*. London, 1972.

9. J. Pereira, "La cerámica ibérica de la Cuenca del Guadalquivir. I. Propuesta de clasificación." *Trabajos de Prehistoria*, 45 (1988), pp. 143-173.

10. C. Isings, *Roman glass from dated finds*. Groningen-Djakarta, Archaeologica Traiectina II, 1957.

11. L. Prados, *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1992.

12. M. Orfila, "Terra sigillata hispánica tardía meridional", *AEspa*, 66 (1993), 125-147.

13. S. Pozo, "Varia arqueológica de la provincia Baetica. Bronces romanos inéditos. Grandes bronces. Estatuillas..." *Antiquitas*, 14 (2002), pp. 69-121.

14. J. Jiménez Ávila, La toréutica orientalizante en la Península ibérica. *Biblioteca Archaeologica Hispana* 16, Madrid, 2002.

15. Entre otros: M<sup>a</sup> I. Fernández, "Características de la sigillata fabricada en Andújar". *Terra Sigillata Hispánica. Estado actual de la investigación*. Jaén, 1998, pp. 49-104. M. Sotomayor, M. Roca, M<sup>a</sup> I. Fernández, "Centro de producción de Los Villares, Andújar Jaén". *Terra Sigillata Hispánica. Centros de fabricación y producciones altoimperiales*. M. Roca y M<sup>a</sup> I. Fernández [coords.]. Málaga, 1999, pp. 19-60.

16. F. Amores y N. Chisvert, "Tipología de la cerámica común bajomedieval y moderna sevillana [ss. XV-XVIII]: I, La loza quebrada de relleno de bóveda", *Spal*, 2 (1993) Sevilla.

17. Desde aquí una llamada a favor de la profesionalización de los catalogadores, es imprescindible contar con licenciados experimentados y conscientes, enfrentándose a las colecciones. Esta también es una apuesta de la Dirección General de Museos, contra otras prácticas de contratación de simples operadores por parte de empresas de trabajo temporal.

18. Este concreto es el caso de la tipología de *Mata y Bonet*, o la de *Pereira y Sieso* con 119 registros.

19. Personalmente echo de menos este enfoque en museos de bellas artes y contemporáneos, donde además de quedar empapados de estética y sensaciones, terminaríamos la exposición con un mayor bagaje de información. Nuestras lateralidades intuitiva y reflexiva saldrían así más equilibradas y satisfechas.

20. En la anterior versión 2.6 -en vigor en nuestros museos hasta mayo de 2006-, los datos ofrecidos en la visualización reducida del formato de búsqueda eran: Inventario, Objeto, Materia y Dimensiones. En la versión 3.0, en las fichas preseleccionadas de búsqueda, Mod. 1 y 2, siguen faltando caracteres imprescindibles de identificación como Conjunto, Procedencia o Lugar Específico.

21. Inventario, Objeto, Contexto Cultural, Lugar de Producción y Observaciones.

22. Inventario, Objeto, Expediente, Autor y Título.

23. Por ejemplo algunos centros emisores de monetal, como *Cástulo*, al no coincidir con una ciudad actual, no debería incluirse en el tesoro según las pautas normalizadas. No obstante, en este caso hemos optado por introducirlo dada la importancia del centro emisor, vinculado al término municipal.

24. Caso de algunas piezas de Itálica cuyo hallazgo y adquisición es anterior al surgimiento de Santiponce (Sevilla).

25. En las primeras versiones del sistema, el problema no era de visibilidad sino de elección, ya que solo se podía insertar un término en este campo, con lo cual si optabas por la familia cerámica: *Cerámica de Cocina Africana*, no podías poner la forma concreta, por ejemplo *Hayes 50* y viceversa.

26. Es mejor que en determinada pieza podamos ver que es un: a) *Jarro orientalizante*. *Tipología de Jiménez Ávila*, b) *Grupo C. Forma Globular* y c) *C.1. Jarras radios. Cuerpo de rodetes*, que decir sólo algo tan obvio como que es un *Elemento Metálico en Clasificación General* y un *Fragmento*, en el campo de *Específico*. No es cuestión de prescindir de lo básico, sino de distribución y diseño.

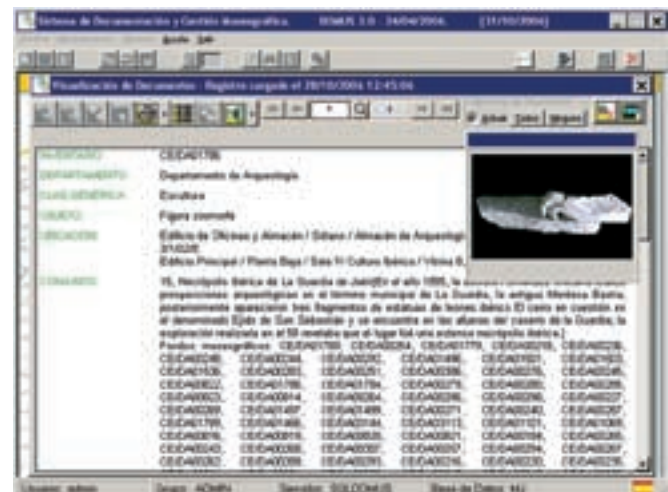
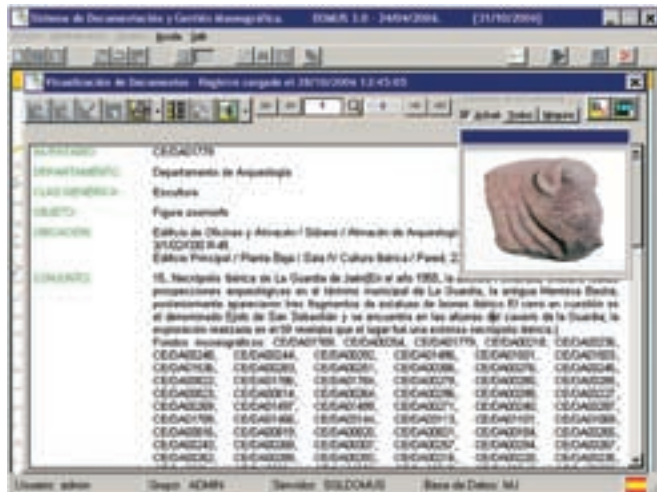
Relación de Registros de Conjuntos.



Ventana tras el icono: Historia del objeto.



Reiteración por exceso de visibilidad en la información. Fichas documentales pertenecientes a un mismo conjunto.



ASÍ PUES VEMOS IMPRESCINDIBLE INCORPORAR LOS CAMPOS PROCEDENCIA –INCLUIDO *LUGAR ESPECÍFICO*– Y *CONJUNTO*, EN LOS FORMULARIOS ABREVIADOS DE FONDOS, CONSCIENTES DE LA IMPORTANCIA DE LA IDENTIFICACIÓN POR EL CONTEXTO PARA LA BUENA GESTIÓN DE LAS COLECCIONES ARQUEOLÓGICAS.

SE HAN APLICADO CRITERIOS DE COORDINACIÓN Y HOMOGENEIDAD EN LOS PROCESOS DE TRABAJO, LAS PAUTAS Y NORMAS DE CATALOGACIÓN, LA UNIFICACIÓN DEL LENGUAJE Y LA CENTRALIZACIÓN INFORMATIZADA DE LOS SISTEMAS. ESTE PLANTEAMIENTO IMPLICA VALORES AÑADIDOS COMO LA COMUNICACIÓN ENTRE PROFESIONALES DE TODA ANDALUCÍA, LO QUE CONTRIBUYE EN SUMA, A ELEVAR LA CALIDAD DE FORMA PARTICIPADA. DE AHÍ LA IMPORTANCIA DE LA IMPLICACIÓN Y COLABORACIÓN ENTRE CATALOGADORES, COORDINADORES Y ADMINISTRADORES DEL SISTEMA.

# LOS PAÑOS CERÁMICOS DEL RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE MADRE DE DIOS DE SEVILLA: AUTORIA, PATOLOGÍA Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

JUAN JOSÉ LUPIÓN ÁLVAREZ\*, MARÍA ARJONILLA ÁLVAREZ\*\*, PEDRO SÁNCHEZ SOTO\*\*\* Y ANTONIO RUIZ CONDE\*\*\*

## RESUMEN

Este artículo pone en relevancia el hallazgo de la firma de Cristóbal de Augusta, a quien se atribuía uno de los paños cerámicos que decoran el interior del convento de Madre de Dios de Sevilla. El descubrimiento fue realizado a través del estudio técnico que realizara, bajo la dirección de J. José Lupión, el grupo de alumnos que integran el curso de Restauración-Rehabilitación de elementos cerámicos aplicados a la arquitectura, de la Escuela de Artesanos Della Robbia de Gelves (Sevilla) (1).

Esta puesta en valor incluye los resultados de la documentación realizada con motivo de su estudio técnico: una breve síntesis de la patología y causas de deterioro, así como una propuesta de tratamiento que incluye su reconstrucción virtual a partir del grabado de Bernard Salomón (1554), que sirvió de inspiración al ceramista y que nos permite realizar la lectura completa de la obra.

## INTRODUCCIÓN

En 1476, se funda un beaterio para Religiosas Dominicas en un antiguo hospital situado cerca de la antigua Puerta de Triana, hoy calle Zaragoza. Las frecuentes riadas del Guadalquivir, y en especial la de 1485, hacen que el edificio quede en estado ruinoso y la comunidad recibe el auxilio de la Reina Isabel la Católica, que dona una manzana de casas confiscadas, situadas en la cercanía de la parroquia de San Nicolás (2).

Medio siglo después, las monjas deciden transformar este conjunto de casas en una residencia conventual y levantar una nueva iglesia. A partir de 1551 comienzan a construir las nuevas dependencias. En 1572 la iglesia ya está concluida, y se inicia la decoración, que se prolonga hasta 1598, en que finalizan las pinturas, esculturas y retablos (3) que conforman el actual convento de Madre de Dios.

## LA AZULEJERÍA

En Sevilla, la tradición árabe de los zócalos de alicatado (con pequeñas piezas independientes que forman combinaciones geométricas) y de los de cuerda seca (piezas de forma regular donde los esmaltes policromos se separan con una línea de grasa) derivó en un método más productivo, que se conoce como azulejería de cuenca (4). A finales del siglo XV, la llegada a la ciudad del ceramista italiano Francisco Niculoso (5) incorpora la innovadora técnica del azulejo plano, una técnica que ganaría rápidamente seguidores y cuya utilización se vería interrumpida con la muerte de su introductor, hacia 1528. Durante varios lustros se produce un vacío en el que la técnica pisana es olvidada por los alfares de Triana. No se conocen ejemplos que atestigüen lo contrario. Podemos, en cambio, hacer referencia a dos conjuntos monumentales del XVI en los que no aparece esta práctica y donde se opta por los azulejos de cuenca: la Casa de Pilatos, que se decora entre 1527 y 1536, y el Cenador de Carlos V del Alcázar sevillano, que se decora en 1545.

Las referencias documentales aportadas por el historiador Gestoso incluyen el contrato, datado en 1561, de un pintor flamenco, Francisco Andrea con un ollero local, Roque Hernández (suegro de Cristóbal de Augusta), para enseñarle “*en el hazer del azulejos de piza*” (en alusión al azulejo pisano) (6).

Será ya en el último tercio del siglo XVI, cuando la técnica plana policroma comience a resurgir con gran vigor, para adornar palacios, edificios notables, templos, conventos, etc., utilizándose en zócalos, cuadros devocionales y frontales para mesas de altar (7).

La cerámica de la iglesia del Convento Madre de Dios de Sevilla constituye uno de los primeros testimonios del resurgimiento de esta técnica (8). En este

convento la azulejería plana policroma y de arista está presente en distintas dependencias de la zona de clausura y en los muros del templo, acompañando a los retablos laterales. Un conjunto de destacado interés desde el punto de vista histórico-artístico y técnico dentro de nuestra producción cerámica, no siempre suficientemente valorada.

## CATÁLOGO GENERAL DE LA AZULEJERÍA DE LA IGLESIA

La iglesia tiene una sola nave con presbiterio, al que se accede mediante un arco toral, y dos coros, uno alto y otro bajo, situado este último a los pies del templo. Al entrar en la iglesia, en el lado del Evangelio, nos encontramos con un retablo de 1620, que enmarca una representación pictórica del Entierro de Cristo, de escuela flamenca (h.1525). La mesa de altar está revestida por un frontal cerámico en cuya escena central se nos presenta a la Virgen con el Niño. La decoración de la frontalería y de las caídas incluye motivos platerescos sobre fondo blanco. Presenta un buen estado de conservación, aunque con puntuales reposiciones de algunos azulejos.

En este mismo muro está el retablo dedicado a San Juan Evangelista: un conjunto escultórico atribuido a Jerónimo Hernández (h. 1575). Los profesores Valdivieso y Morales destacaron el interés de este frontal de altar de tema apocalíptico, cuyo estudio desarrollaremos a continuación.

Enfrente, en el muro de la epístola, en el lado opuesto al retablo anterior, podemos ver otro dedicado a San Juan Bautista, también del siglo XVI. En su hornacina principal figura el Bautismo de Cristo y en los laterales episodios de la vida del Bautista. Bajo este retablo, se sitúan una mesa de altar de cerámica y un zócalo de azulejos de fines del siglo XVI, atribuido a Roque Hernández.

En este lamentable estado de conservación se presenta el frontal de altar cerámico, de Cristóbal de Augusta, dedicado a "Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis". La mayor parte de sus azulejos se encuentran fuera de su posición original.



El segundo retablo de este muro está dedicado a Nuestra Señora del Rosario, siendo patrocinada su realización en 1593.

Al final de la nave, en el lateral de la epístola junto al coro bajo, está la capilla del Correo Mayor de Sevilla, costeada por esta institución en 1570. La reja está fechada en 1573 y sus muros se recubren de azulejos, que Sancho Corbacho atribuye a Alonso García, ollero, suegro de Roque Hernández, al considerarlos de la misma mano que los que decoran la Capilla de las Ánimas de la iglesia de Santa Ana.

#### EL ALTAR CERÁMICO DEL APOCALIPSIS: DESCRIPCIÓN, PATOLOGÍA Y CAUSAS DE DEGRADACIÓN

Los azulejos polícromos planos se sitúan en los laterales y el frontal de la mesa de altar del retablo escultórico de San Juan Evangelista. En los tres paneles se desarrollan escenas apocalípticas: *El Ángel con la llave*, *Babilonia criminal* y *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*.

El frontal de altar es el que presenta peor estado de conservación, ya que es imposible visualizar la escena que se representa, debido a que los azulejos, en su mayor parte están fuera de su posición original.

La investigación bibliográfica sobre la obra nos ha permitido conocer que el deterioro ya estaba presente a principios del siglo XX, cuando Gestoso menciona que su estado de conservación es lamentable, con muchos azulejos desprendidos, y que, debido a que estaba "oculta por un forro de madera, ignórase por muchos su existencia" (9).

También menciona que los azulejos desprendidos se habían utilizado "torpemente" para reparar la solería. Aunque no encontramos vestigios que nos confirmen este hecho, podemos en cambio atestiguar su presencia en diferentes muros de la nave de la iglesia.

La degradación que ha sufrido la obra ha sido constante y hasta hoy permanente. Parte de las causas vienen dadas por las antiguas y modernas reparaciones, siempre parciales, que no han perseguido la eliminación de las fuentes de degradación sino solamente el efecto de éstas. Las actuaciones se han limitado al relleno, con mortero y otros elementos extraños de las pérdidas materiales. El deterioro principal se produce por la disminución del agarre de los morteros, que ha ocasionado el abofamiento del conjunto (separación del muro) y el desprendimiento continuo durante años de muchos azulejos, provocando una reubicación desordenada y la pérdida o rotura de muchas piezas.

Esta falta de adhesión entre la pared y los azulejos puede ser debida a diversos factores, como una mala puesta en obra o la aportación de sales que trae consigo la humedad del suelo, o incluso el envejecimiento de los morteros, con la consiguiente pérdida de resistencia mecánica. Un estudio analítico previo a la intervención determinará las causas de la alteración y permitirá proponer un tratamiento acertado para evitar más deterioros.



Detalle del frontal de altar en el que se aprecian algunos de los deterioros descritos. Las pérdidas de piezas originales y la ubicación errónea de las conservadas, imposibilitan la lectura correcta de la escena.

SERÁ YA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI, CUANDO LA TÉCNICA PLANA POLÍCROMA COMIENZE A RESURGIR CON GRAN VIGOR, PARA ADORNAR PALACIOS, EDIFICIOS NOTABLES, TEMPLOS, CONVENTOS, ETC., UTILIZÁNDOSE EN ZÓCALOS, CUADROS DEVOCIONALES Y FRONTALES PARA MESAS DE ALTAR.

#### DAÑOS MÁS DESTACADOS

Deterioro general y creciente

Degradación de morteros

Falta de estabilidad

Deficiente adhesión al muro con riesgo de desplome

Desorganización de la composición: piezas desordenadas, desplazamientos, ubicaciones erróneas

Piezas perdidas

Añadidos de elementos extraños a la obra

Grietas y fracturas

Pérdidas de soporte y de vidriado

Depósitos superficiales

Detrimiento en la correcta contemplación y lectura de la obra

#### JUSTIFICACIÓN Y PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Destacamos la necesidad de la intervención sobre el conjunto por su destacado valor histórico artístico, y por la gravedad de los daños señalados. Todo tratamiento estará caracterizado siempre por el respeto al original y su puesta en valor, utilizando para ello materiales compatibles, diferenciados y reversibles.

**PROPUESTA DE INTERVENCIÓN: FASEADO**

Documentación: fotográfica, gráfica y planimétrica

Investigación documental, cronológica y estilística

Estudios analíticos integrales de los materiales cerámicos, basados en AFM, TEM/SEM/EDX, XRF y PIXE, para caracterización del material, estudio de patología y expertización de piezas

Diagnóstico del estado de conservación de los materiales cerámicos y de las causas que motivaron los daños

Fijación del vidrioado

Limpieza superficial

Consolidación de lascas

Numeración y etiquetado provisional

Engasado de protección

Arranque

Limpieza mecánica

Siglado definitivo

Limpieza de sales solubles

Secado de piezas

Limpieza, desengasado

Eliminación de sales insolubles

Reintegración volumétrica de pérdidas

Reposición de azulejos desaparecidos, con método de reconocimiento

**INTERVENCIÓN EN EL INMUEBLE**

Tratamiento del muro

Control de humedades, en su caso

Renovación de morteros

Colocación de azulejos

El criterio de intervención seguirá de cerca los principios básicos de la profesión y los acuerdos internacionales en materia de conservación-restauración, ampliamente difundidos y aceptados. En este caso concreto, tras la actuación conservadora que consolide los restos originales, se impone una tarea de restauración que devuelva la lectura a la obra. Para ello se realizará una reubicación de cada pieza a su lugar de origen. E incluso podría analizarse la posibilidad de completar las pérdidas siguiendo la documentación existente y comenzando por una previa reconstrucción virtual.

**RESTAURACIÓN VIRTUAL A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Frothingham expuso las fuentes de inspiración del Altar del Apocalipsis: escenas idénticas se publicaron en 1554 en Lyon, en un volumen titulado *Figures du Nouveau Testamen*. Las ilustraciones del Apocalipsis, atribuidas a Bernard Salomon, incluyen a *Los Cuatro Jinetes*, *Babilonia criminal* y *el Ángel con la Llave*.



"Escena de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis", grabado atribuido a Bernard Salomón, en el que presumiblemente se basó Cristóbal de Augusta.

Aquí mostramos la escena de los Cuatro Jinetes en la que se basaría Augusta (en la publicación de Frothingham no aparece más que las del Ángel y la de Babilonia). Su comparación permite comprobar la semejanza de las figuras, aunque la distribución escénica es más dispersa en el frontal de altar. Contar con las fuentes gráficas en las que probablemente se inspira el autor nos ha facilitado la realización de una reconstrucción informática de la obra en su apariencia original.



La firma de Augusta ha pasado desapercibida a los distintos especialistas que han estudiado la obra en diversas épocas.

Esta interpretación virtual nos permite estudiar la escena, obteniendo una visión de conjunto, para tomar decisiones sobre su tratamiento real sin intervenir directamente en la obra. Además nos facilita la comprobación de los posibles encajes de los distintos azulejos dispersos por los muros del templo.

**DESCUBRIMIENTO DE LA FIRMA Y CONFIRMACIÓN DE LA ATRIBUCIÓN**

El estudio iconográfico y estilístico fue realizado en profundidad por Frothingham. La autora ya atribuía el altar del Apocalipsis al importante azulejero Cristóbal de Augusta:

"Dentro de lo que ahora es la iglesia de la parroquia de Madre de Dios, antes la capilla del convento, se encuentra un altar lateral dedicado a San Juan Evangelista, con su retablo tallado en madera que ilustra escenas del Apocalipsis. Tres paneles de azulejo cubren el frontal del altar y las paredes inmediatas, NINGUNO DE ELLOS ESTÁ FIRMADO y todos están pintados con escenas Apocalípticas complementarias al retablo. El frontal, originalmente de 176 azulejos, representa a los Cuatro Jinetes (...) y está en pésimas condiciones, muchos de los azulejos se han perdido o cambiado de sitio. Si el cuadro fuese reconstruido, se podría ver a la izquierda el esqueleto de la Peste sobre un caballo pardo saliendo de la boca del Infierno... Luego viene el Hambre, con una balanza en su mano, etc [10]".

Sobre este texto subrayamos el desconocimiento de la firma, hoy descubierta por el grupo de trabajo. La firma aparece en uno de los azulejos centrales del frontal de altar.

El estudio exhaustivo de los daños materiales que contiene la obra implica un recorrido y valoración detallada de cada una de las piezas que la conforman. Este





Reconstrucción virtual mediante herramientas informáticas de la escena del frontal de altar. Están incluidos todos los azulejos hasta ahora localizados por los zócalos de la iglesia.

trabajo dio como fruto el descubrimiento de la inscripción *AV.GTSA:FA*. Un documento original que atestigua la autoría de Cristóbal Augusta.

Puede verse el estado del azulejo, que muestra los signos evidentes de un grave deterioro, que pone en peligro la conservación, no sólo del paño cerámico, sino también de la firma de Cristóbal Augusta.

La autenticidad de esta firma viene corroborada por otras obras documentadas del mismo autor, como la *Virgen del Rosario*, que realizó en 1577 para este mismo convento de Madre de Dios, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En este caso consta su autoría bajo la inscripción *AVGVSTA-FATI-1577*.

Inscripciones semejantes constan también en los zócalos de la Sala de las Fiestas, hoy conocida como los Salones de Carlos V, en los Reales Alcázares de Sevilla. En los plintos de los estípites divisorios se puede leer la palabra *AVSTA*, y también *AVGVSTA* entre sus variantes. Otra firma *AVGVSTA.PXC*, aparece en un cuadro incompleto, *Resurrección del Señor*,

actualmente en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

Estos ejemplos nos llevan a pensar que el ceramista no utilizaba un modelo único al firmar sus obras.

Gestoso dio a conocer el contrato de Augusta con el Alcázar para realizar los azulejos de las "salas de las fiestas". Como dato curioso incluye una condición impuesta a Augusta: la de hacer en exclusividad los azulejos, sin implicarse en otros trabajos fuera del Alcázar:

"sin ocuparse ni labrar en su casa ni fuera della obra ninguna todo el tiempo que durase la obra de los dichos azulejos para los dichos alcaçares".

El contrato tiene fecha de "*ocho dias del mes de março de mill e quinientos e setenta e siete años*" (11).

Entre nuestras hipótesis, el cambio de orden en las letras de su firma, podría venir dado por el contrato de exclusividad mencionado por Gestoso: si el artista concluyó su *Virgen del Rosario* antes de marzo de 1577, y por

tanto pudo fechar y firmar su obra, como tenía costumbre, el Altar del Apocalipsis podría tratarse de un encargo posterior del Convento, coetáneo con el trabajo del Alcázar. Sujeto a la cláusula de no poder hacer "*obra ninguna*" pudo verse condicionado a colocar la inscripción en zona poco visible, sin fecha, y cambiar la disposición de las letras de su firma, a modo de seudónimo, para ser discretamente reconocido.

## CONCLUSIÓN

Desde el Consorcio-Escuela Della Robbia, se ofrece este estudio inicial, dado el interés de la obra y de su autor, para favorecer y colaborar en la urgente intervención que merece. Para ello contamos con un equipo interdisciplinar que ha ofrecido una valoración completa desde distintas perspectivas: estudio documental, caracterización de materiales, evaluación de patología y causas de degradación, valoración de daños, y propuesta de tratamiento.

## NOTAS

\* Consorcio-Escuela "Della Robbia". Consejería de Empleo. Junta de Andalucía.

\*\* Departamento de Pintura. Facultad Bellas Artes. Universidad de Sevilla.

\*\*\* Instituto de Ciencias de Materiales de Sevilla. Centro Mixto Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Sevilla.

1. Villegas, Felipe: "Descubren la firma de Cristóbal de Augusta en Madre de Dios." en *Diario de Sevilla*, Sevilla, 7 de abril de 2004, Pág. 45: "*La iglesia del convento de la calle San José posee unos paños cerámicos hasta ahora solo atribuidos y que la escuela Della Robbia se propone restaurar*".

2. Agradecemos las aclaraciones recibidas por Carmen y José Antonio Calderón, a los que conocimos durante su investigación en el Convento.

CALDERÓN BENJUMEA, C. y CALDERÓN BENJUMEA, J. A.: *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*. Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2004. Págs. 23-24.

3. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1991. pág. 104.

4. El azulejo de cuenca o arista es un proceso de seriación, que por presión de una matriz sobre el barro fresco, eleva una arista que delimita el contorno del diseño. El espacio que queda entre las distintas aristas es una concavidad o cuenca que le da nombre y sirve de retención a los esmaltes.

5. El ceramista es conocido también como Niculoso Pisano por entenderse que era oriundo de esta ciudad italiana. La nueva tipología cerámica es conocida como "azulejos planos policromos" o "azulejos pisanos", y consiste en aplicar distintas mezclas de óxidos metálicos mediante pincel sobre un azulejo cubierto por una capa de esmalte blanco opaco. El proceso finaliza con la cocción de las piezas, quedando fijados los óxidos al esmalte, y éste al azulejo. Francisco Niculoso Pisano trae esta nueva técnica a la par que un repertorio decorativo desconocido hasta ese momento en Sevilla, el grutesco.

6. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia de los barro vidriados sevillanos*, Sevilla, 1904. Pág 222.

7. Para el conocimiento de toda esta variedad de aplicaciones de azulejería son indispensables los estudios sobre la cerámica española de Alice Wilson Frothingham (miembro de "The Hispanic Society of America"), por su extensión, interés y profundidad sobre muchos revestimientos y frontales de altar de cerámica existentes en Sevilla, Sanlúcar de Barrameda, Carmona, Córdoba, Calera de León, Talavera de la Reina, Plasencia, Toledo, Lima, etc.

FROTHINGHAM, A. W.: *Tile panels of Spain: 1500-1650*. New York, 1969.

8. SANCHO CORBACHO, A.: *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*. Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. 1948. Pág. 6. Concretamente en 1573 está fechado el primer monumento de cierta importancia que se hace en la técnica del azulejo plano policromo: el zócalo de la capilla del Correo de la iglesia del convento de Madre de Dios.

9. GESTOSO, Op. cit. pág. 246.

10. FROTHINGHAM, A. W. Op cit. Pág.30.

11. GESTOSO, Op. cit. págs. 220-230.

# EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA Y ANTONIO DEL CASTILLO (1985-2005)

JOSÉ MARÍA PALENCIA CERREZO Asesor Técnico de Conservación e Investigación. Museo de Bellas Artes de Córdoba

Antonio del Castillo Saavedra: *Calvario de la Inquisición*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.





Antonio del Castillo Saavedra: *San Vicente Ferrer*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

LA FIGURA DEL PINTOR ANTONIO DEL Castillo Saavedra (Córdoba, 1616–1668), máximo exponente del Barroco pictórico cordobés, ha sido objeto de diversas noticias y asuntos de interés en los últimos tiempos, especialmente tras la publicación, en 2004, por los profesores Benito Navarrete Prieto, de la Universidad de Alcalá de Henares y Mindy Nancarrow Taggard, de la Universidad de Alabama (EE.UU.) de una importante monografía, de finalidad holística –sin duda merecida por el artista–, que ha permitido no sólo su puesta al día historiográfica, sino también poder ver a Castillo “con otros ojos”, y no sólo por la calidad y cantidad de imágenes en ella contenidas (1).

Huelga insistir en que Antonio del Castillo Saavedra no es sólo el gran pintor cordobés del Barroco, sino también —junto a Alonso Cano, Sebastián Martínez, Diego Velázquez, Bartolomé Murillo o Francisco de Zurbarán— uno de los más significativos de la pintura andaluza y española de su tiempo. Sin embargo, la información que sobre él se tenía, a pesar de los trabajos que en el pasado le dedicaron investigadores como José Valverde Madrid, Francisco Zueras Torrens o Priscila Müller entre otros, venía siendo significativamente deficitaria en relación a la de sus coetáneos.

No obstante, respecto a Castillo puede afirmarse que los términos *estudiar*, y por tanto *conocer*, parecen haber alcanzado su mejor momento. Y ello ha sido posible también en buena parte gracias a los trabajos que ha venido realizando en los últimos tiempos un conjunto de personas, aglutinadas en torno al Museo de Bellas Artes de Córdoba, al que debe reconocérsele el esfuerzo realizado y los medios puestos en pro de esta rehabilitación (2). Y es que, como reconocía la hispanista norteamericana Nancarrow Taggard en el artículo que en 2002 dedicara al estudio de la obra de Castillo: “*El Museo de Bellas Artes de Córdoba es sin duda el lugar más idóneo para conocer y estudiar el arte pictórico de Antonio del Castillo y Saavedra (1616–1668), primer pintor cordobés del Barroco y quizás el más importante que haya dado nunca la ciudad*”. La rotundidad del enunciado parece evidente, y además ha de ser tomado como cierto, y no sólo por tratarse de la institución donde más obras de Castillo se pueden encontrar reunidas.

Y me explico. Cuando en el año 1984 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía asumía la gestión del Museo de Córdoba, en sus inventarios aparecían

CUANDO EN EL AÑO 1984 LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA ASUMÍA LA GESTIÓN DEL MUSEO DE CÓRDOBA, EN SUS INVENTARIOS APARECÍAN REFLEJADOS MÁS DE VEINTICINCO LIENZOS Y UN TOTAL DE TREINTA Y CINCO DIBUJOS ATRIBUIDOS AL ARTISTA. CASI TODOS ELLOS, SIN EMBARGO, PRESENTABAN UN DEFICITARIO ESTADO DE CONSERVACIÓN, A PESAR DE QUE ALGUNOS CUADROS YA HABÍAN SUFRIDO INTERVENCIONES RÁPIDAS CUARENTA AÑOS ATRÁS, CON LOS CRITERIOS DE RESTAURACIÓN DE “VÍA RÁPIDA” QUE POR ENTONCES SE PRACTICABAN EN ESPAÑA.

reflejados más de veinticinco lienzos y un total de treinta y cinco dibujos atribuidos al artista. Casi todos ellos, sin embargo, presentaban un deficitario estado de conservación, a pesar de que algunos cuadros ya habían sufrido intervenciones rápidas cuarenta años atrás, con los criterios de restauración de “vía rápida” que por entonces se practicaban en España (3).

En todo caso, ese conjunto de unas sesenta piezas presentaba una considerable complejidad, mezclándose en él obras de desigual valor. Algunas de indudable autoría y calidad, pero otras imputables a ese significativo y todavía no bien conocido número de seguidores que en la ciudad llegaron a imitar su estilo hasta bien sobrepasada la siguiente centuria: como Pedro Antonio Rodríguez, Fray Manuel Molina, Manuel Francisco de Arias, Juan de la Cruz Molina ó Agustín Rodríguez, por citar sólo los nombres más conocidos, en la delimitación de cuya obra —muy lentamente, eso sí, debido a la escasez de información de primera mano— todavía nos encontramos trabajando.

Es por ello que, ya desde ese momento, el museo impuso una estrategia general de conservación y recuperación para su



Antonio del Castillo Saavedra: *Bautismo de San Francisco de Asís*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

posterior difusión que habría de ser a medio y largo plazo —pues también existían otras prioridades—, que tuvo necesariamente que comenzar por la restauración y puesta al día de las obras con criterios actuales, para posibilitar su estudio científico conforme a criterios y metodologías modernos. Hoy en día, dos décadas más tarde, se puede afirmar con rotundidad que al menos el “medio plazo” de la estrategia se ha llegado a superar con creces.

En este sentido hay que señalar que la apertura del camino restaurador le cupo a la obra sobre papel, que desde 1982 comenzó a ser sistemática y progresivamente tratada en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, debido a la insuficiencia que presentaba el museo para realizar este tipo de trabajos. En la actualidad, sus dibujos se encuentran

restaurados en su totalidad, y por tanto, en perfectas condiciones para su estudio, conservación y exhibición pública.

Lógicamente el trabajo sobre las pinturas ha ido mucho más lento, sin haber alcanzado todavía su fin. En esta línea hay que apuntar que el inicio sistemático de la actividad se produjo en 1987–1988, en que ya fueron intervenidas en el taller del museo obras tales como una pintura de *Cristo Crucificado* sobre cruz de madera procedente del Convento de la Arruzafa, una *Sagrada Familia con San Juan Niño* que había sido adquirida por el museo en 1923, ó una *Inmaculada Concepción* del Convento de Santa Inés.

Una segunda etapa comenzó en 1995, momento en que intervinieron restauradores ajenos al museo, aunque contratados por el mismo según distintos

procedimientos. En este sentido caben señalar las restauraciones del *San Pedro* y el *San Pablo* de cuerpo entero que pertenecieron al retablo del antiguo Hospital de la Caridad (restaurados en 1996), o la de la pequeña tabla en la que se representa *La Coronación de la Virgen* (restaurada en 1997).

Sin embargo, el momento álgido del proceso restaurador se produjo al final de la década de 1990, cuando el taller del museo —en este caso su único restaurador, don Alfonso Blanco López de Lerma— acomete, entre 1999 y 2002, la intervención en una pieza del conjunto procedente de la escalera del Convento de San Pablo: el lienzo de concepto colosal que representa a *Santa María Magdalena* y *Santa Catalina*, santas protectoras de la orden de Santo Domingo de Guzmán.



Antonio del Castillo Saavedra: *Aparición de San Pablo a San Fernando*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Anónimo seguidor de Antonio del Castillo: *Cristo ofreciéndose al Padre Eterno*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

A ésta siguieron las restauraciones de *La imposición de la casulla a San Ildefonso* del Convento de San Francisco (restaurado en 2001) —donde a raíz de la misma fue localizado el lugar de la firma—, el *San Blas* y el *San Antonio* (restaurados en 2002) que pertenecieron al antiguo Retablo de los Condes del Menado Alto, hoy en la Parroquia de Santa Marina aderezado con copias, o el *San Vicente Ferrer*, igualmente perteneciente a la monumental escalera del convento de los dominicos cordobeses (restaurado en 2004–2005).

Por otro lado, entre 2000 y 2002, en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, con sede en Sevilla, fue realizada la restauración del muy significativo lienzo del *Bautismo de San Francisco*, que Castillo pintara para el claustro del Convento de San Francisco en competencia con Juan de Alfaro, ya que,

debido a su estado y dimensiones, no era posible hacerla en el museo.

Por último, apuntar que a fines del año 2004 el Ministerio de Cultura adjudicó a la empresa Códice Restauración S.L. la intervención en el museo en cuatro obras de gran formato, todas ellas importantísimas para la historia del arte en general y cordobés en particular, finalizada al año siguiente, obligando a cerrar temporalmente la Sala de Pintura Barroca cordobesa del mismo. Tres de ellas estaban directamente relacionadas con la actividad del maestro o de sus seguidores. Por un lado la colosal *Aparición de San Pablo a San Fernando* que presidió el conjunto de la escalera del Convento dominico de San Pablo, el famoso *Calvario* que hacía lo propio en la Capilla del Tribunal de la Inquisición del Alcázar de Córdoba, más un *Cristo*

*ofreciéndose al Padre Eterno* procedente de la donación realizada en 1922 por Ángel Avilés al museo, que se ha venido considerando obra de un anónimo seguidor muy próximo al lenguaje del maestro, lo que en nada desdice de la importancia y belleza de la misma.

Todas estas intervenciones no sólo han proporcionado singulares novedades, como el descubrimiento de la firma del maestro en obras como *Imposición de la casulla a San Ildefonso* o *Aparición de San Pablo a Fernando*, sino que han posibilitado la apertura de una nueva dinámica de estudio en dirección distinta a la tradicional, que sin duda abrirá camino a un conocimiento basado en una mayor objetividad. A lo que a buen seguro vienen a contribuir también el inédito trabajo de Amparo Escolano en la Universidad de Granada relativo a *Los materiales de la pintura española del siglo XVII en la obra*

pictórica de Antonio del Castillo [realizado entre 1993 y 1995], o el dedicado a La técnica pictórica de Antonio del Castillo por parte de Rafael Romero Asenjo y Adelina Illán Gutiérrez, actualmente en realización, que parece verá la luz en fechas próximas.

A la par, el Museo de Bellas Artes de Córdoba se ha preocupado de la adquisición de las obras más interesantes que han ido saliendo en el mercado de arte, y aunque no en todos los casos el esfuerzo ha dado su fruto, sí que en alguno ha sido coronado por el éxito. De esta suerte han pasado a engrosar la nómina de pinturas y dibujos relacionados con el artista un dibujo de *San Isidro Labrador* emparentado con su entorno, o lienzos de indudable importancia, como la *Aparición del Niño a San Antonio* y *Agar e Ismael*, ambos adquiridos también por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía entre 1994 y 1998 respectivamente, a propuesta del museo, como también lo han sido en 2006 un *Paisaje con San Juan Bautista niño dormido* y cuatro obras sobre papel.

Por lo demás, estas apretadas líneas sobre la recuperación de la obra de Antonio del Castillo en nuestro tiempo quedarían cojas si no se reconociese que en este trayecto el museo no ha ido solo, ya que otras instituciones también han colaborado estrechamente en ello. Entre ellas hay que destacar al Cabildo de la Catedral de Córdoba, que en 2003 patrocinó la restauración del espléndido *Retablo de la Capilla de la Virgen del Rosario* encargado en su tiempo por

el racionero Juan Ximenez de Bonilla, donde el lienzo que representa a la titular está acompañado de un *San Sebastián* y un *San Roque* —más un *Cristo Crucificado* en el ático— de espléndida factura y no menos singular belleza; sin olvidar las dos pinturas murales que presiden otros tantos altares del primer templo cordobés bajo la advocación de *San Felipe y Santiago el Mayor* y la *Inmaculada Concepción con San Felipe y Santiago el Mayor* respectivamente.

También el Ayuntamiento de Córdoba ha aportado su pequeño granito de arena en esta línea, restaurando algún que otro lienzo de su propiedad. Así, por ejemplo, y con el patrocinio de la Asociación de Amigos de los Museos de Córdoba, el importantísimo lienzo de *San Rafael Arcángel como Custodio de la ciudad* que el artista ejecutara en 1652 por encargo del Corregidor Valdecañas, igualmente restaurado en 2003.

Con todo ello, la ciudad entera, y muy especialmente el Museo de Bellas Artes de Córdoba, continúan contribuyendo a allanar el camino para que en 2016, año en que se conmemora el IV Centenario del nacimiento del artista, y en el que Córdoba aspira a ser la Capital Europea de la Cultura, pueda realizarse la gran exposición que este autor merece, con el imprescindible acompañamiento de un symposium y todas las actuaciones necesarias para revitalizar su figura en el inicio del siglo XXI con la necesaria puesta al día de sensibilidades y conocimientos.

HUELGA INSISTIR EN QUE ANTONIO DEL CASTILLO SAAVEDRA NO ES SÓLO EL GRAN PINTOR CORDOBÉS DEL BARROCO, SINO TAMBIÉN —JUNTO A ALONSO CANO, SEBASTIÁN MARTÍNEZ, DIEGO VELÁZQUEZ, BARTOLOMÉ MURILLO O FRANCISCO DE ZURBARÁN— UNO DE LOS MÁS SIGNIFICATIVOS DE LA PINTURA ANDALUZA Y ESPAÑOLA DE SU TIEMPO.

## NOTAS

1. Véase NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Antonio del Castillo*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

2. En este sentido, no podemos dejar de citar por ejemplo trabajos relativos al ámbito de sus dibujos realizados por Fuensanta García de la Torre en diversos momentos [véase GARCÍA DE LA TORRE, F.: Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba, *Catálogo de la Exposición*, Córdoba, 1998 y Homenaje a Alonso Cano. Dibujos. *Catálogo de la Exposición*, Córdoba, 2001]; los de la propia Nancarrow que anteceden al libro citado al principio [NANCARROW TAGGARD, M.: Narrative Meaning in Antonio del Castillo's *The Life of Joseph*, *Gazette des Beaux-Arts*, nº 116, 1990; New Dates and Documentation for Antonio de Castillo's Paintings in Córdoba Cathedral, *Gazette des Beaux-Arts*, nº 120, 1992;

Pintura de Antonio del Castillo en museos norteamericanos, *Archivo Español de Arte*, nº 65, 1992; Antonio del Castillo: correspondencia entre dibujos de escenas rurales e *historiejas*, *Goya*, nº 235-236, 1993 ó "Pinturas de Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba", *Goya*, nº 286, 2002]; la repercusión que para el estudio de su obra tuvo la tesis doctoral del profesor Benito Navarrete [NAVARRETE PRIETO, B.: La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998]; ó las aportaciones tangenciales para el conocimiento de determinadas cuestiones debidas al propio autor de estas líneas [véase PALENCIA CEREZO, J.M.: Una Concepción tradicionalmente atribuida a Castillo en las Mercedes, *Adarve*, Priego de Córdoba, 15 de septiembre de 1988; Museo de Bellas Artes de Córdoba: colecciones

fundacionales (1835-1868). Córdoba: Junta de Andalucía, 1997; Sobre la pintura en el claustro del convento de San Francisco de Córdoba. *El franciscanismo en Andalucía*. Conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz, Córdoba, 1999; Una fuente grabada para el Bautismo de San Francisco de Antonio del Castillo, VI Curso de Verano San Francisco en la historia, arte y cultura española e iberoamericana, Córdoba, 2000].

3. Una situación de la que, en cierto modo, dio testimonio o quedó reflejada en la exposición organizada en 1986 por la Diputación de Córdoba con el título de *Antonio del Castillo y su época*, donde sólo pudieron ser exhibidos una veintena de lienzos ciertamente originales del maestro, algunos de ellos en lamentable estado de conservación.

# LEOPOLDO TORRES BALBÁS

ALFONSO MUÑOZ COSME Arquitecto

Leopoldo Torres Balbás.  
*Archivo Fotográfico de la Alhambra.*



HACE UNOS MESES SE CELEBRÓ EN LA Alhambra de Granada un homenaje a una persona cuya contribución fue fundamental para el conocimiento y la conservación del conjunto nazarí y de otros muchos monumentos de nuestro país. Era un hombre silencioso y austero, que portaba una mente lúcida y brillante en un cuerpo enfermizo pero resistente y que se movía con la misma destreza y seguridad en los andamios de las obras como en los estantes de las bibliotecas. Su vida estuvo marcada por los avatares de los dos primeros tercios del siglo XX en una España en la que él dejó las huellas de su trabajo hechas ideas, edificios, libros.

Su contribución al conocimiento, valoración y conservación del patrimonio arquitectónico fue enorme, especialmente de la arquitectura hispanomusulmana, pero también realizó grandes aportaciones a la investigación de la arquitectura medieval cristiana, a la teoría y crítica de la arquitectura moderna y a la teoría y práctica de la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico.

## PRIMERA ETAPA 1888–1923. LA TEORÍA

Leopoldo Torres Balbás nació en Madrid un 23 de mayo de 1888, hijo de un andaluz y de una santanderina. Por influencia de su padre frecuentó la Institución Libre de Enseñanza, aprendiendo allí el valor de la arquitectura histórica. Estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid y en la Sección Arqueológica del Centro de Estudios Históricos. La afición a la lectura y la pasión por los viajes, heredadas de su padre geógrafo, marcaron su vida.

LA VIDA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS DIO UN GIRO IMPORTANTE EN 1923, CON OCASIÓN DE SU NOMBRAMIENTO COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA DE GRANADA, LO QUE LE PERMITIÓ INICIAR SU PERIODO DE REALIZACIONES MÁS FECUNDAS, Y LE PONDRÍA EN CONTACTO CON LA ARQUITECTURA HISPANOÁRABE, CAMPO DE INVESTIGACIÓN QUE YA NO ABANDONÓ NUNCA.

Una primera etapa de su actividad se desarrolló desde que terminó los estudios en 1917 hasta el año 1923. En esa época el temperamento investigador de Torres Balbás, y las características de su formación, a la vez histórica y arquitectónica, encontraron un primer campo de expresión en los artículos que escribió a partir de 1918 sobre arquitectura histórica, sobre conservación del patrimonio arquitectónico, y sobre crítica de la arquitectura contemporánea.

En el campo de la conservación del patrimonio arquitectónico, Torres Balbás escribió en estos años lo que puede calificarse como la mayor contribución a esta materia en nuestro país. Desde 1918 hasta 1923 aparecieron en la revista *Arquitectura* artículos en los que criticaba las actuaciones que eran norma en esa época y expresaba unos nuevos conceptos que reflejaban las corrientes innovadoras que se estaban originando en Europa.

Leopoldo Torres Balbás desarrolló también en estos años una labor de crítica y teoría de la arquitectura moderna. En esta labor se orientó desde un principio hacia la necesaria renovación de la arquitectura, con una visión netamente experimentadora, conectando con las vanguardias europeas, y abierto a cualquier innovación.

El joven arquitecto comenzaba también a construir. Realizó unas pocas obras en localidades de la provincia de Santander o en Medina del Campo, ciudad de la que fue arquitecto municipal durante un corto periodo. También construyó un edificio en Madrid, en la plaza de Cascorro. Son obras iniciales de un camino que abandonaría muy pronto para centrarse en la intervención sobre la arquitectura construida.

#### SEGUNDA ETAPA 1923–1936. LA PRÁCTICA

La vida de Leopoldo Torres Balbás dio un giro importante en 1923, con ocasión de su nombramiento como arquitecto conservador de la Alhambra de Granada, lo que le permitió iniciar su periodo de realizaciones más fecundas, y le pondría en contacto con la arquitectura

hispanoárabe, campo de investigación que ya no abandonó nunca.

Torres Balbás ya era conocido por su labor teórica e investigadora, pero no había tenido ocasión de llevar a la práctica los nuevos conceptos de restauración arquitectónica que había difundido. Se le ofreció con este nombramiento una oportunidad que él aprovecharía para hacer una gran labor de conservación de ese conjunto y de otros monumentos granadinos.

El encuentro entre arquitecto y monumento fue trascendental para ambos y hoy podemos estar seguros de que marcó decisivamente sus destinos. La Alhambra, maltratada y manipulada durante siglos, objeto de inadecuadas utilizaciones y fantasiosas reconstrucciones, necesitaba la labor de una persona en la que se reunieran los conocimientos técnicos de un arquitecto, la pasión por la investigación de un arqueólogo y el respeto y el conocimiento de la arquitectura antigua de un historiador, para llevar a cabo el plan de restauración que había formulado Ricardo Velázquez Bosco en 1917, con el fin de poner término a una época de deterioro generalizado del conjunto.

Así el monumento fue lentamente recuperando parte de su pasada grandeza. Las estructuras arquitectónicas dejaron de estar amenazadas por arbitrarias modificaciones y restauraciones. También cesaron las excavaciones asistemáticas. Comenzó una paciente labor de consolidación de lo existente y reparación de lo que había sufrido deterioro, siempre sin intentar rehacer las yeserías, sin imitar las labras de los aleros, sin remedar los dibujos de los azulejos desaparecidos. De estos trece años nos queda una Alhambra que aún hoy nos sorprende por su autenticidad y su valor arqueológico, por su interés documental y su buen estado de conservación.

Además de la extensa labor que desarrolló en la Alhambra, Torres Balbás realizó otras numerosas obras en Granada y en ciudades vecinas, especialmente a partir de que en 1929 fuera nombrado arquitecto encargado de los servicios de la sexta zona monumental, que agrupaba

a las cuatro provincias de Andalucía Oriental más Albacete, Alicante y Murcia. Así intervino en la Casa del Chapiz, en el Corral del Carbón, en la Casa de los Girones, en el palacio de Daralhorra, en la Iglesia de San Juan de los Reyes, en el Arco de Belén en Santa Fe, en la Alcazaba de Málaga, etcétera.

En 1931 obtuvo la Cátedra de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Madrid e inició una labor docente en la que formó a muchas generaciones de arquitectos. La preocupación esencial del joven catedrático era “enseñar a ver” a sus alumnos, y ello sólo se podía conseguir desde la contemplación directa de la arquitectura y la experimentación de sus espacios. Para ello se convirtió en un infatigable viajero con sus estudiantes, poniendo en práctica lo que ya en la Institución Libre de Enseñanza había aprendido sobre la importancia didáctica de los viajes.

También en el año de 1931 Torres Balbás formó parte de la delegación española en la Conferencia de Restauración de Monumentos de la Oficina Internacional de Museos en Atenas, de donde surgió la Carta de Atenas sobre la conservación de monumentos de arte e historia.

#### TERCERA ETAPA. 1936–1960.

##### LA INVESTIGACIÓN

La Guerra Civil cambiaría de nuevo el destino de Leopoldo Torres Balbás, como el de millones de españoles. Fue éste el segundo giro radical en su vida, ya que esta tragedia colectiva y sus consecuencias cerraron para él el campo de acción de la restauración monumental y le obligaron a encauzar su trabajo hacia otros horizontes.

El 18 de julio de 1936, Leopoldo Torres Balbás fue sorprendido por la sublevación militar mientras se encontraba realizando una de las frecuentes excursiones con sus alumnos. Estando en la zona sublevada, no pudo regresar a Madrid y hubo de permanecer en Soria, donde sobrevivió dando clases en el instituto de Bachillerato. Mientras tanto, fue destituido de sus cargos de arquitecto conservador de la Alhambra y de Zona por sus ideas políticas.



EL ENCUENTRO ENTRE ARQUITECTO Y MONUMENTO FUE TRASCENDENTAL PARA AMBOS Y HOY PODEMOS ESTAR SEGUROS DE QUE MARCÓ DECISIVAMENTE SUS DESTINOS. LA ALHAMBRA, MALTRATADA Y MANIPULADA DURANTE SIGLOS, OBJETO DE INADECUADAS UTILIZACIONES Y FANTASIOSAS RECONSTRUCCIONES, NECESITABA LA LABOR DE UNA PERSONA EN LA QUE SE REUNIERAN LOS CONOCIMIENTOS TÉCNICOS DE UN ARQUITECTO, LA PASIÓN POR LA INVESTIGACIÓN DE UN ARQUEÓLOGO Y EL RESPETO Y EL CONOCIMIENTO DE LA ARQUITECTURA ANTIGUA DE UN HISTORIADOR.



Torres Balbás junto a Manuel de Falla y un grupo de amigos en la Alhambra.

En esos oscuros años de la guerra, Torres Balbás encontró un alivio en el trabajo que le fue encargado en 1937 y que sería su última obra de restauración monumental: la intervención en la Catedral de Sigüenza. Habiendo sufrido en la guerra graves destrucciones, comenzó a ser restaurada por Torres Balbás según el método y los criterios que ya se habían ido imponiendo durante el primer tercio de siglo y que alcanzaron su momento álgido con la administración republicana. El radical cambio de orientación que se produjo tras la guerra afectó al monumento seguntino, ya que la nueva Dirección General de

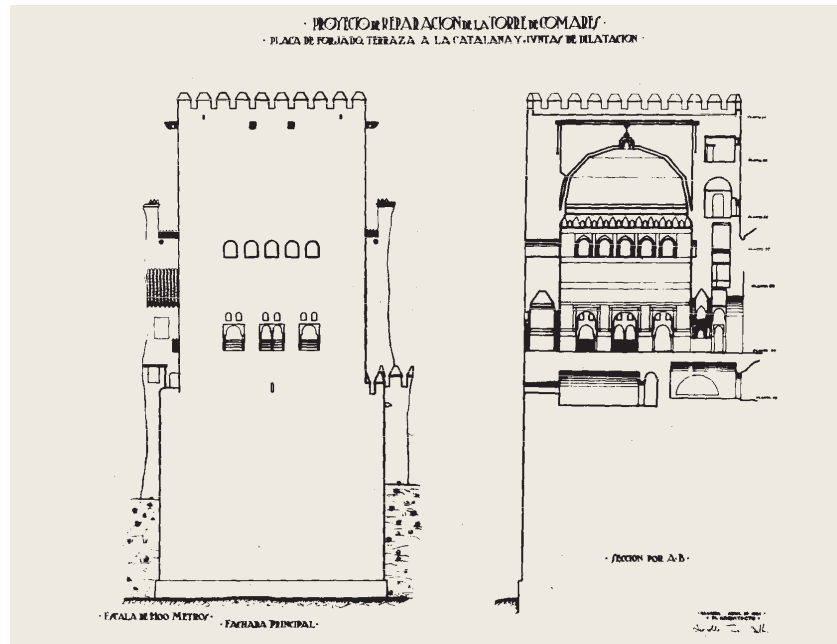
Regiones Devastadas se hizo cargo de la reconstrucción y apartó a Torres Balbás de la restauración del monumento, aplicando sus nuevos criterios.

Al finalizar la guerra, Leopoldo Torres Balbás regresó a Madrid y se encontró con varios expedientes contra su persona. Su limpia trayectoria, su talante liberal, sus posiciones progresistas y su carácter de librepensador no podían sino hacer surgir esas acusaciones en el enrarecido ambiente de postguerra.

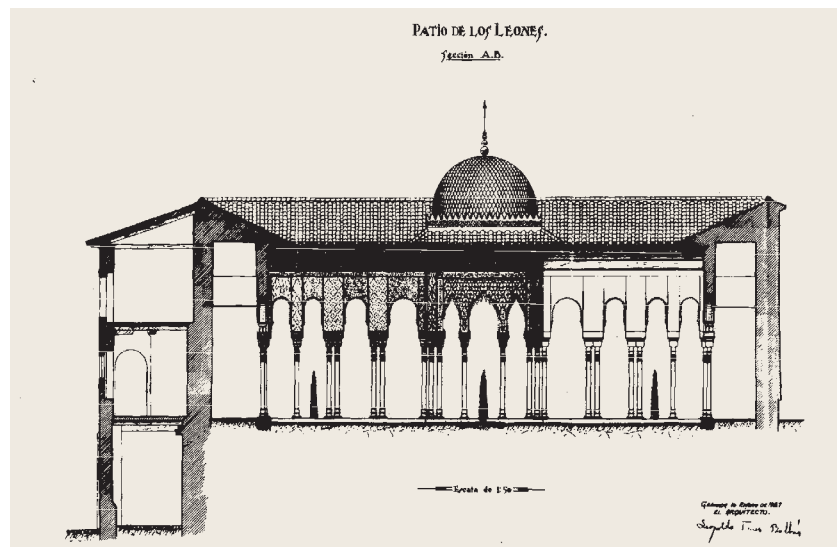
Torres Balbás salió indemne de estos expedientes, pero ya había perdido sus cargos

de arquitecto conservador de la Alhambra y de la sexta Zona, y a punto estuvo de perder también su cátedra. Fue a partir de ese momento un proscrito para los estamentos oficiales, que prescindieron de su labor y que tan sólo tardíamente realizaron algún reconocimiento de sus méritos con su ingreso en la Academia de la Historia.

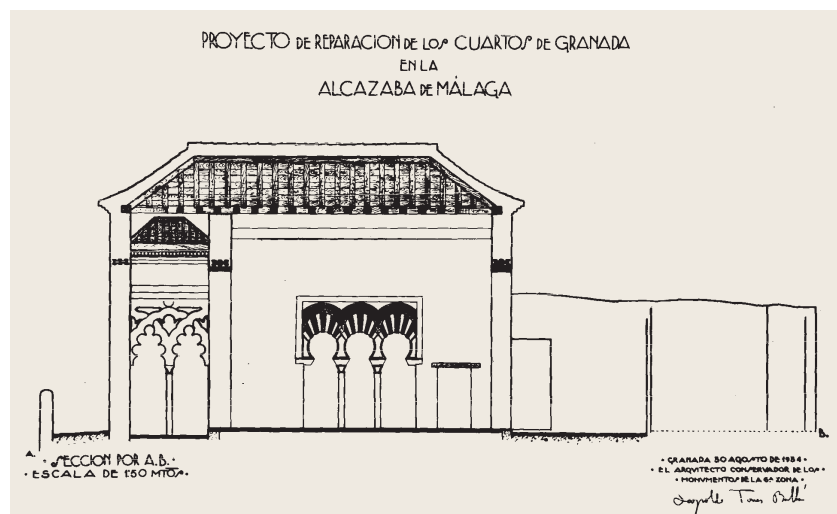
Sin poder desarrollar práctica arquitectónica alguna y sin poder realizar una labor teórica o crítica, Torres Balbás se centró en la actividad docente e investigadora. En 1940 fue nombrado Jefe de Sección del Instituto Benito Arias Montano, del CSIC, desde donde trabajó



Proyecto de obras de reparación en la Torre de Comares. 1931. Alzado y sección proyecto. AEC-AGA 13199-3, 13178-9 y 13200-1.



Proyecto de reparación de la galería del Patio de los Leones. 1926. Sección. AEC-AGA 13198-4.



Proyecto de obras de reparación en la Alcazaba de Málaga. 1934. Sección proyecto. AEC-AGA 13204-13.

TORRES BALBÁS, EL INVESTIGADOR, LEVANTÓ EL VELO QUE CUBRÍA DESDE SIGLOS LA ARQUITECTURA HISPANOMUSULMANA, ABRIENDO CAMINOS DE CONOCIMIENTO SOBRE NUESTRO PASADO QUE NECESITARÁN DE MUCHOS AÑOS PARA SER RECORRIDOS EN SU TOTALIDAD.

intensamente en la investigación del arte y la arquitectura hispanoárabe y desde 1949 dirigió el Instituto Valencia de Don Juan.

Las investigaciones de Torres Balbás sobre arquitectura islámica le valieron ser nombrado académico de honor de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, académico de número de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Granada, académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, miembro correspondiente de la *Hispanic Society of America*, de Nueva York y de la Academia Argentina de la Historia, y doctor *honoris causa* por las universidades de Argel y Rabat.

Finalmente en enero de 1951 fue propuesto para ingresar en la Real Academia de la Historia. Académico correspondiente desde 1919, su propuesta había sido preparada ya en la época republicana, pero la guerra y sus consecuencias la habían aplazado injustificadamente. Al final leyó su discurso de ingreso en la Academia de la Historia el 10 de enero de 1954, siendo recibido por Emilio García Gómez.

La labor investigadora de Torres Balbás se centró a partir de 1940 casi exclusivamente sobre la arquitectura, el urbanismo y la arqueología islámica. Alguna crítica sobre restauración o sobre otros aspectos de la historia de la arquitectura serán la excepción a un campo de estudio voluntariamente acotado.

Su obra se compondrá a partir de este momento de dos núcleos básicos: por un lado, la Crónica Arqueológica de la España Musulmana, que dirigirá desde la revista *Al Andalus*, y en la que irá publicando numerosas investigaciones y descubrimientos sobre arquitectura hispanomusulmana.

La segunda gran aportación de Torres Balbás en esta etapa son sus tratados y monografías. Fundamentales para la historia de la arquitectura medieval española son el *Arte almohade*, *nazarí*

y *muḍéjar* y la *Arquitectura gótica*, publicados ambos en la colección *Ars Hispaniae* y el *Arte hispanomusulmán hasta la caída del Califato de Córdoba*, publicado en la *Historia de España* de Ramón Menéndez Pidal. Redactó asimismo un texto titulado *L'art andalou* para la Enciclopedia del Islam y un tratado sobre arte almorávide y almohade que fue traducido al árabe.

Una trilogía de monografías sobre monumentos andaluces, de carácter divulgativo pero ampliamente documentadas, escribió para la serie *Los Monumentos Cardinales de España*; sobre la Alhambra y el Generalife de Granada; la Alcazaba y la Catedral de Málaga; y la Mezquita de Córdoba y las ruinas de Madinat al-Zahra.

Sus investigaciones evolucionaron desde los monumentos singulares hacia la comprensión de la realidad urbana en su conjunto. Es un camino que ya hace patente en su discurso en la Academia de la Historia y que recorrerá en los últimos años de su vida, culminando en su gran obra póstuma, *Ciudades Hispanomusulmanas*.

En el otoño de 1960 Torres Balbás sufre un accidente al ser atropellado por una motocicleta. Estando ya casi repuesto, una brusca recaída siega de forma imprevista su vida.

#### LA APORTACIÓN DE TORRES BALBÁS

Hemos recorrido la polifacética actividad de Torres Balbás, contemplando las aportaciones que hizo al conocimiento y la conservación del patrimonio arquitectónico. Su actividad intelectual constante, sus lecturas, los viajes que realizó por todo el territorio español se tradujeron en diversos campos de actividad y creación.

Torres Balbás, el investigador, levantó el velo que cubría desde siglos la arquitectura hispanomusulmana, abriendo caminos de conocimiento sobre nuestro pasado que necesitarán de muchos años para ser recorridos en su totalidad.

Fue un gran escritor y nos regaló páginas inolvidables en que con juvenil pasión defendía conceptos que tardarían muchos años en ser asimilados por la sociedad y los profesionales.

Torres Balbás pasó por instituciones y dejó en ellas su profunda huella de trabajo y reflexión. Enseñó, como sólo puede hacerlo el que sabe que tiene mucho que aprender y mucho por descubrir. En los viajes se sentía mucho más propicio, en contacto directo con los monumentos, a la didáctica y a la discusión, que encerrado entre los muros de la Escuela.

Torres Balbás, al arquitecto, nos dejó sus huellas en una Alhambra que le recordará siempre. Años de vida en y para el monumento están hoy escritos en los muros, aleros, tejados, solados y yeserías del conjunto granadino, para ser leídos por la mirada atenta que pueda descifrarlos. Otras huellas dispersas por toda Granada, en la Alcazaba malagueña y en la Catedral de Sigüenza nos muestran una práctica eminentemente fiel a sus principios.

El historiador, el arqueólogo y el arquitecto confluían en una sola persona que hizo posible el conocimiento, la conservación y la revalorización de un patrimonio arquitectónico en el que queda para siempre su recuerdo y su testimonio.

# ELCHE Y SU DAMA

RAFAEL RAMOS FERNÁNDEZ Director del Museo Arqueológico y de Historia de Elche "Alejandro Ramos Folqués"  
y Director de la Fundación Universitaria La Alcudía



SU ROSTRO DESTACA POR LA PERSONALIDAD DE SUS FACCIÓNES: NARIZ DELGADA Y RECTA, BOCA DE LABIOS FINOS, QUE TODAVÍA CONSERVAN EL ROJO CON QUE EL ARTISTA LOS ANIMÓ, OJOS RASGADOS QUE DEBIERON TENER LA PUPILA Y EL IRIS SOBREPUESTOS, TAL VEZ CON INCRUSTACIONES DE PASTA VÍTREA O MARFIL, Y UNA LIGERA ASIMETRÍA GENERAL QUE PERSONALIZA SU EXPRESIÓN Y A LA QUE SE DEBERÍA QUIZÁS SU CONSIDERACIÓN DE PIEZA ÚNICA DENTRO DEL CONJUNTO DE LA ESTATUARIA ANTROPOMORFA EN GENERAL.

EL HALLAZGO DE LA QUE SERÍA inmediatamente bautizada con el apelativo de Reina Mora por los ilicitanos, y más tarde, de Dama de Elche por los parisinos, se produjo, de forma casual, en el yacimiento arqueológico de La Alcudia el 4 de agosto de 1897.

El descubrimiento fue obra de un muchacho, Manuel Campello Esclapés, que ese día acompañaba como aguador a los obreros que, dirigidos por el capataz Antonio Galiana Sánchez, realizaban trabajos agrícolas en la finca del médico Manuel Campello Antón.

Las circunstancias del hallazgo permiten deducir que la obra había sido intencionadamente ocultada, desprendiéndose de la información aportada por su descubridor que, para su seguridad, se había construido junto a la línea de muralla que limitaba la ciudad por el Este un semicírculo de losas protectoras con el espacio justo para albergar la pieza.

La llamada Dama de Elche es un busto esculpido en piedra caliza procedente, como las demás piezas del conjunto escultórico ibérico de La Alcudia, de las canteras ilicitanas existentes en la partida de Ferriol. Fue, por tanto, de producción local, aunque no es posible confirmar el indigenismo de su autor. En el momento de su hallazgo conservaba todavía restos de la pintura roja, azul y blanca que la había decorado, perceptible tanto en los labios como en sus vestiduras: en la túnica, en la mantilla, montada sobre la especie de tiara que cubre su cabeza, y en el manto.

Su rostro destaca por la personalidad de sus facciones: nariz delgada y recta, boca de labios finos, que todavía conservan el rojo con que el artista los animó, ojos rasgados que debieron tener la pupila y el iris sobrepuestos, tal vez con incrustaciones de pasta vítrea o marfil, y una ligera asimetría general que personaliza su expresión y a la que se debería quizás su consideración de pieza única dentro del conjunto de la estatuaria antropomorfa en general.

Los rodetes o rodela que enmarcan ese rostro tienen un borde o canto grueso que alterna como ornamento tres perlas y una flor de loto, atributo de la divinidad

femenina. Son estuches del pelo trenzado que obligan a mostrar el rostro mirando siempre a quien lo contempla, con una frontalidad que podría indicar una iconografía simbólica.

El atuendo de la Dama de Elche, reflejo de la moda ibérica de su época, tiene sus paralelos más próximos en la indumentaria femenina etrusca de complejos tocados y grandes joyas, si bien los modelos escultóricos genéricos responden a tipos existentes en áreas suritálicas de influencia griega. Sus aderezos siguen tipos orientalizantes matizados por creaciones de la periferia griega, adoptadas en Iberia como modelos ornamentales tal vez asociados a las representaciones de mujeres que habrían prestado sus rasgos para reproducir la imagen de la divinidad. Parece probable que sólo los retratos de sacerdotisas se engalanaban con grandes bulas porta-amuletos de eminente carácter protector, mientras que las estatuas de los fieles oferentes portarían collares acordonados.

Este busto presenta en su espalda un hueco o cavidad casi esférica de 18 cm. de diámetro y 16 de profundidad, cuya misión o finalidad ha sido objeto de muy distintas interpretaciones. Parece evidente que la capacidad de este vaciado es insuficiente para que podamos considerarlo como una urna funeraria y que sería más bien el depósito de alguna ofrenda o el contenedor de algún objeto talismánico.

La concepción del busto debió responder a una forma religiosa de representación simbólica cuya difusión se realizó a través del mundo mediterráneo grequizado. Desconocemos, sin embargo, si la Dama de Elche que nosotros vemos hoy fue concebida originalmente como busto o convertida en busto en una etapa posterior a la de su creación, coincidente con el inicio de la época helenística, separando hipotéticamente ese busto de un herma o de una estatua completa de mujer sentada en un trono. Tanto el busto como la conversión de una estatua en busto debieron implicar la divinización de la imagen, con la representación incompleta expresando el poder de traspasar los pisos del universo, dado que la iconografía ibérica y helénica utilizó la

imagen incompleta para diferenciar en sus representaciones a las divinidades de los humanos. No obstante, con relación a este supuesto, existe un aspecto técnico que avala su condición inicial de busto y es el hecho de que las huellas de la alcotana que conserva en su base indican un sentido único del cortado. Resulta imposible cortar una pieza de bulto redondo aplicando la herramienta en una sola dirección puesto que dicho corte debería ser periférico y radial, de exterior a interior, hecho que no se observa en esta obra y que evidencia que el escultor no trabajó la zona basal del busto, la zona de apoyo del bloque pétreo que le sirvió para su realización.

La obra puede fecharse tanto a partir de las reproducciones de sus joyas, que responden a modelos datados entre finales del siglo V y principios del III a.C., como por su asociación al conjunto escultórico del templo ibérico de La Alcudia, que precisaría que fuera esculpida entre los últimos años del siglo V y la primera mitad del IV a.C.

Tras el hallazgo del busto y durante su estancia en la casa del Dr. Campello en Elche, Pedro Ibarra Ruiz difundió la noticia de su descubrimiento con publicaciones en la prensa y cartas remitidas a destacadas personalidades.

El 11 de agosto de 1897, llegó a Elche Pierre Paris, profesor de la Universidad de Burdeos especializado en estudios hispánicos, a quien Pedro Ibarra había invitado el año anterior para que asistiese a las representaciones de "El Misterio". El profesor era conocedor de la venta de la colección de antigüedades de Aureliano Ibarra Manzoni al Museo Arqueológico Nacional realizada años antes por su hija, Asunción Ibarra Santamaría, esposa del Dr. Manuel Campello Antón y sobrina de Pedro Ibarra Ruiz, y de una segunda venta de antigüedades efectuada por el Dr. Campello que, en esta fecha, no había sido pagada por el citado museo.

Pierre Paris supo aprovechar las circunstancias expresando, ese mismo día, su deseo de adquirir el busto para el Museo del Louvre con su pago en efectivo y con la garantía de universalizar el nombre de Elche.



El acuerdo de venta se firmó el 18 de agosto. El pago y la salida de la pieza de Elche hacia Alicante tuvo lugar el 30, partiendo al día siguiente por mar hacia Marsella con destino a París donde, en su presentación en el Museo del Louvre, fue llamada Dama de Elche.

En aquel museo permaneció la Dama hasta los momentos previos a la “ocupación” de Francia, en los que fue trasladada, para su protección, al castillo de Montauban, en las proximidades de Toulouse, en “zona libre”.

Dos guerras condicionaron la devolución a España de la Dama de Elche: la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial.

Durante la primera de ellas, la lucha en la Ciudad Universitaria de Madrid arrasó los edificios allí existentes, entre ellos el de la Academia de Francia en España, la llamada Casa de Velázquez. Al finalizar la guerra, Philippe Pétain, embajador de Francia en España, solicitó su reconstrucción, pero la retirada de pesetas estaba bloqueada por el Instituto de Control de Cambios y no realizarla implicaba la anulación de la concesión que les había sido otorgada en 1920 por Alfonso XIII, lo que suponía una importante pérdida de prestigio internacional para Francia.

Comenzada ya la Segunda Guerra Mundial, el mariscal Pétain, a la sazón Jefe del Gobierno francés instalado en Vichy, ofreció a España la devolución de las obras de arte españolas en manos de Francia, pero el general Franco no aceptó la oferta porque... “acabada la contienda serán consideradas botín de guerra y tendremos que devolverlas”.

La actitud francesa se debía por una parte a su solicitud sobre la Casa de Velázquez, pendiente de resolución por el Gobierno español, y por otra a su temor a la incorporación de España a la segunda Guerra Mundial —con el consiguiente peligro para parte del imperio colonial francés—, y al agradecimiento por el mantenimiento de su neutralidad.

Por decisión del Gobierno español, el 21 de diciembre de 1940 se firmó con el francés un acuerdo referido a la “mutua devolución

de obras de arte”, acuerdo que supuso un intercambio más aparente que real.

A las diez menos diez de la mañana del 9 de febrero de 1941 llegaba a la estación de Atocha de Madrid el tren que, tras atravesar la frontera de Port Bou y efectuar escala en Barcelona, traía el envío francés, contenido en treinta y cinco grandes cajones que guardaban las esculturas de Osuna, del Salobral, de Tajo Montero, del Cerro de los Santos, del Llano de la Consolación, de Agost, el tesoro de Guarrazar... De todas ellas, sólo una era importante para España: la Dama de Elche, que permaneció expuesta en el Museo del Prado hasta 1971, año de su traslado al Museo Arqueológico Nacional.

Cuatro meses después, el general Franco decretó la entrega a Francia, como cumplimiento del llamado “acuerdo”, de unos dibujos a lápiz de Antoine Caron, una copia de Velázquez del retrato de Mariana de Austria, el tapiz “Riña en la venta nueva” realizado sobre cartones de Goya y una copia del Greco del retrato de Covarrubias.

Desde su regreso a España, la Dama sólo había salido de Madrid en una ocasión. Fue el 23 de octubre de 1965, cuando con motivo de la gran exposición de arte ibérico organizada por Alejandro Ramos Folqués para conmemorar el VII Centenario del “Misterio de Elche”, y que integraba las mejores esculturas y las cerámicas que él había descubierto en La Alcudía, la Dama volvió a Elche, presidiendo dicha muestra, tras sesenta y ocho años, permaneciendo diecinueve días en su ciudad.

Cuarenta y un años después de aquella estancia ilícita, y como resultado de un acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Elche, el Museo Arqueológico Nacional ha cedido temporalmente la Dama al Museo Arqueológico y de Historia de Elche, “Alejandro Ramos Folqués”, con motivo de la inauguración de su cuarta ampliación, para su exposición entre los días 18 de mayo y 1 de noviembre de este año 2006.

Los ilicitanos, que ya formaron largas colas en 1897 para ver el busto en la casa del Dr. Campello, y volvieron emocionadamente

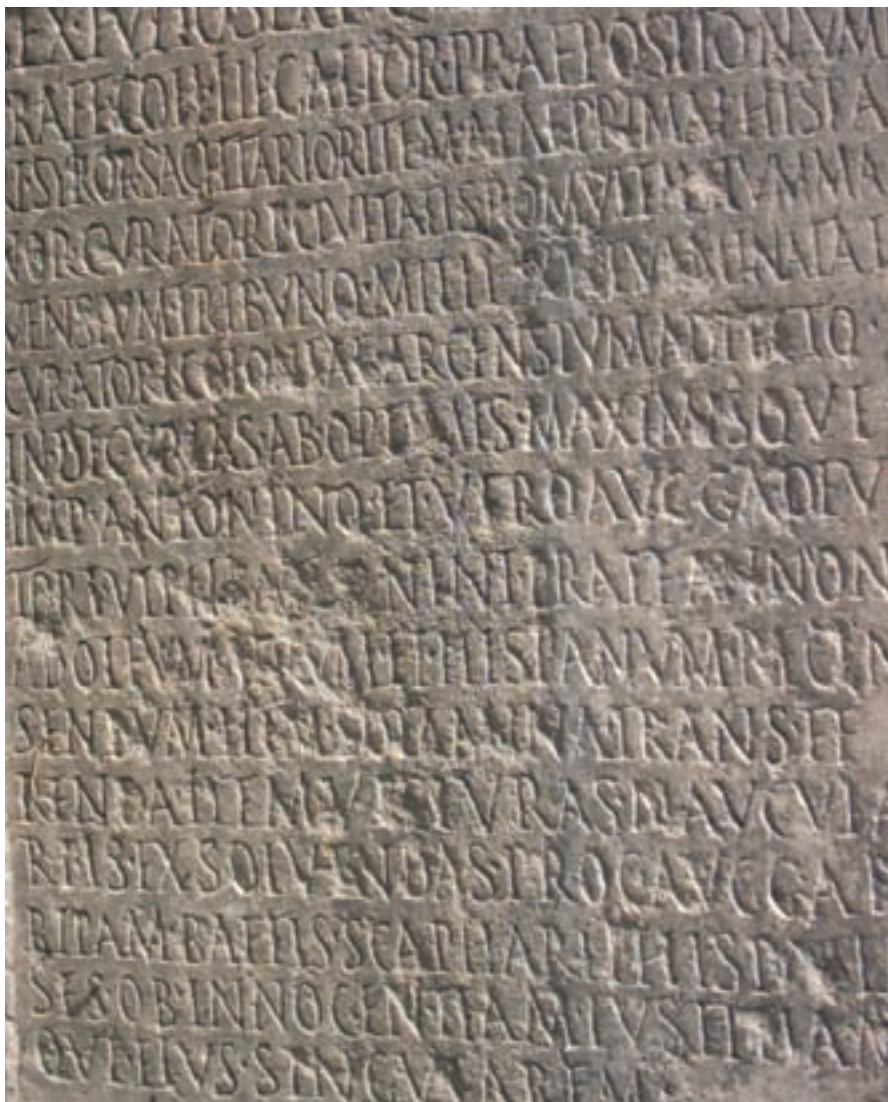
a repetirlas en 1965 en este museo, en aquellas fechas instalado en el pabellón central del Parque Municipal, han acudido de nuevo a su llamada con la intención, no sólo de contemplar la imagen, sino también de recuperar momentos ya históricos de su pasado reciente.

La cesión temporal de la Dama a Elche ha revitalizado la ciudad, que no sólo ha sido engalanada sino que, motivada culturalmente, ha sido sede de siete grandes exposiciones que permanecieron abiertas durante seis meses de estancia de la Dama, arropadas además con series de conciertos y representaciones teatrales que se sucedieron durante ese tiempo. Hasta el mes de septiembre, se han recibido más de sesenta y nueve mil visitas. En cada uno de esos días, entre las ocho de la mañana y las diez de la noche, no ha habido un solo momento de vacío en su sala, demostrando que la cifra citada es sólo indicativa de la capacidad de recepción y que se ha multiplicado a lo largo de los meses siguientes.

En el caso de Elche, es evidente que una cesión temporal de este tipo podría producirse con una secuencia relativamente corta puesto que el estado de conservación de la pieza es bueno, los medios de transporte ofrecen las pertinentes garantías de seguridad y el lugar destinado a su exposición, la primera planta de la Torre del Homenaje del Alcázar de la Señoría, también llamado Palacio de Altamira, que forma parte de este museo, reúne todas las condiciones exigibles. Además, es un hecho que sus obras escultóricas “hermanas” de La Alcudía (el torso de guerrero, el grifo...), pertenecientes a su Museo Monográfico e integrantes de la Colección Ramos de la Fundación Universitaria La Alcudía, se exponen con relativa frecuencia, con la debida autorización, en Madrid, Barcelona, Valencia, Murcia, Palma de Mallorca... y hasta en París o en Bonn. Estas realidades podrían tal vez animar a los Museos Estatales a periodizar cesiones temporales de sus piezas siempre que los centros solicitantes reúnan las condiciones necesarias para albergarlas y acepten los compromisos de seguridad establecidos por aquéllos.

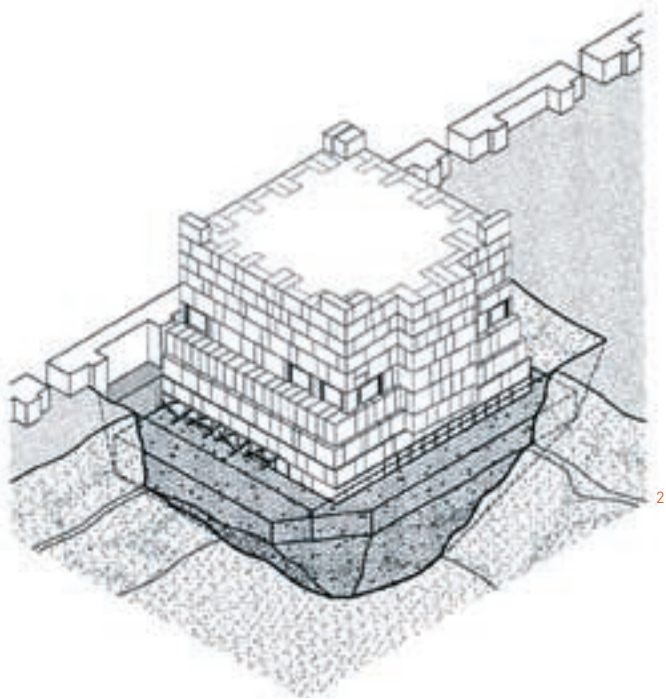
# BASA DE ESTATUA DE M. JULIO HERMESIANO EN LA GIRALDA

GENARO CHIC GARCÍA Catedrático de Historia Antigua. Universidad de Sevilla



ENTRE 1996 Y 1998 FUERON realizadas unas excavaciones de urgencia con catas a los pies de la torre campanario de la Catedral Metropolitana de Sevilla, que, como es sabido, reutiliza el viejo alminar de la mezquita, al que Hernán Ruiz II superpuso en el siglo XVI un cuerpo de campanas rematado por una veleta de tema alegórico figurado, que da el nombre de Giralda al conjunto. Se comprobó entonces que el primer proyecto de construcción del minarete de la mezquita, obra del arquitecto Ibn Basso en 1184, se había emprendido abriendo una zanja de cimentación en forma de V hasta la cota de 3,5 m bajo el suelo actual (2 en página siguiente). Ésta se había rellenado con una capa de argamasa de aproximadamente un metro de espesor y sobre ella, una vez nivelada, se había dispuesto una primera hilada de sillares a tizón, con las esquinas reforzadas a sogá en las cuatro hileras de piedras que hoy podemos contemplar antes de que la torre se elevase con construcción de ladrillos, siguiendo el segundo de los proyectos arquitectónicos aplicados, el de Alí al Gomarí en 1198.

Los constructores utilizaron en la primera hilada construida en superficie, para reforzar las esquinas, una serie de pedestales romanos que, en opinión de S. Ordóñez Agulla, procedían presumiblemente del antiguo foro comercial (actual zona de los Alcázares) de la romana *Hispalis*. Antes de la excavación se conocían ya en la base de la torre dos de estos pedestales romanos, que estaban dispuestos



haciendo esquina en el ángulo NE de la Giralda. Ambos contenían inscripciones que nos hablan de que los *scapharii* hispalenses o *Romulae consistentes*, o sea los propietarios de esquifes con sede en esta ciudad, quienes honraron a dos agentes de la administración, *Sextus Iulius Possessor* y *L. Castricius Honoratus* (4 en página siguiente), que se distinguieron, ambos, por su honradez (*ob innocentiam iustitiamque eius singulares*). La primera de estas inscripciones (1 en página anterior) nos ofrece datos sustanciales acerca de la administración pública relativa al cuidado del río y del abastecimiento de aceite: Los dueños de estas embarcaciones honran a un alto funcionario que, antes de haber estado encargado del mantenimiento de la navegabilidad del Guadalquivir, había sido, hacia 166, ayudante del jefe del Servicio de Abastecimientos y Transportes estatal (*Annona*) y, como tal, encargado de controlar el censo del aceite hispano y africano (*ad oleum afrum et hispanum recensendum*), así como de pagar las compensaciones a aquellos que habían de vender —cada año y forzosamente— parte de su aceite al Estado, y de pagar los precios del transporte a los armadores. Sabemos así que el gobierno se preocupaba por llevar

un control de la producción oleícola anual de esta zona, como se hacía en Egipto con el grano (y como se seguía haciendo aquí con el aceite en la época de la construcción de la torre), y que las ánforas del Testaccio romano no eran producto de una venta libre sino de la preocupación por el abastecimiento de que nos hablan las fuentes literarias.

Las excavaciones permitieron comprobar que éstos no eran los únicos pedestales que se reutilizaron en la construcción del alminar. Embutidos en el aparejo a la misma cota que los conocidos se hallaban otros cinco: dos haciendo la esquina NO y otros dos en el ángulo SE. En la cara sur de la torre se documentó además un séptimo pedestal contiguo al de la esquina SE, y por tanto de anómala ubicación, cuyo epígrafe resulta ilegible. De hecho todos los pedestales descubiertos ahora, excepto dos de ellos, tenían en común la particularidad de que por su posición lateral era imposible acceder al texto epigráfico que presuntamente contenían. Son, pues, siete los pedestales que hoy se pueden ver embutidos en la fábrica de la

LA INSCRIPCIÓN DE HERMESIANO QUE NOS MUESTRA LA GIRALDA ES UNA PIEZA DE UN CONTENIDO INFORMATIVO REALMENTE SINGULAR. SU PRESENCIA A LOS PIES DE LA AFAMADA TORRE SEVILLANA LA PONE A LA VISTA DE QUIEN SE ACERQUE POR ALLÍ CON CURIOSIDAD, Y NO HAY DUDA DE QUE EL PRESTIGIO DE QUE TRADICIONALMENTE HA GOZADO LA ESCRITURA LE HA DADO CIERTO EMPAQUE A SU UBICACIÓN.



Giralda; todos, excepto uno, en los ángulos de la misma. A estas basas de estatua que se pueden contemplar en el cuerpo de la torre habría que sumar los dos que presumiblemente existen en el ángulo SO y que no son visibles, pues se hallan en el encuentro entre la cara oeste de la Giralda y la catedral gótica, aunque es posible sacarlos a la luz, sin gran dificultad técnica, con sólo excavar dentro de la catedral, en la zona que hoy sirve de acceso de los turistas a la afamada torre. Con ellos, el número total de piezas romanas ascendería al menos a nueve.

El único epígrafe que resulta legible de los recuperados (1'50 m de alto, con una anchura de 0'66 m, en caliza o mármol posiblemente de Almadén), aunque dañado en su zona central (5 en página siguiente), nos da noticias de un personaje del que ya teníamos constancia documental a partir de otro encontrado en la ciudad de Écija (la antigua *Astigi*) a mediados del siglo XIX y que hemos podido localizar en el madrileño Museo Arqueológico Nacional (6 en página 144). En ambos casos el personaje honrado es





4



5

M. Julio Hermesiano, a quien en Écija le levantan una estatua, con permiso del Esplendídsimo Ayuntamiento, su hijo (*M. Iulius Hermes Frontinianus*) y su nieto (llamado *M. Iulius Hermesianus*, como su abuelo), en tanto que en la inscripción sevillana es la Esplendídsima Corporación de los Aceiteros establecidos en la Ciudad Hispalense (de la que nuestro personaje era su *curator* o gestor) la que le dedica la estatua, que paga y erige su citado hijo. En ambos casos M. Julio Hermesiano se define como *diffusor olearius*, o sea envasador de aceite, especificando, en el epígrafe de la Giralda, que tal misión la realizaba *ad annonam Urbis*, o sea, para el ya citado Servicio de Abastecimientos y Transportes de Roma. Ciudad ésta en la que se ha identificado un personaje del mismo nombre que construye una sepultura para una liberta suya. Se trataría pues de una familia con intereses y presencia tanto en *Astigi* e *Hispalis* como en la capital del Imperio, lo que como veremos no debe extrañarnos en un comerciante de alto nivel.

Porque, además de los epígrafes astigitano e hispalense, referidos al comercio del aceite, disponemos de datos suplementarios que nos dicen

además que esta tierra andaluza jugó un papel muy importante en esa política imperial de abastecimientos. Nos referimos a los que nos suministra el monte Testaccio de Roma, constituido por los restos aplastados de unas decenas de millones de ánforas de aceite que nos han conservado minuciosas anotaciones fiscales acerca de los productores, realizadas en las oficinas de control de *Castulo* (Cazlona [Jaén]), *Corduba* (Córdoba), *Astigi* (Écija), *Hispalis* (Sevilla), *Ad Portum* [¿El Puerto de Santa María?], *Lacca* (cerca de Arcos de la Frontera, sobre el Guadalete) y *Malaca* (Málaga); datos que poco a poco van siendo puestos a la luz por un equipo de arqueólogos españoles que desde hace años trabajan en la Ciudad Eterna y que coinciden con los que encontramos en los sitios militares de Inglaterra o Alemania. Amén de otras inscripciones, tanto en Roma como en la Galia, que complementan nuestro dossier de comerciantes del aceite bético junto con rótulos pintados del tipo de los del Testaccio que nos ha facilitado la arqueología submarina.

En concreto, la información proporcionada por los rótulos escritos con tinta sobre las paredes de las pesadas ánforas olearias béticas, de los

que se han rescatado varios millares, es valiosísima. Sobre el barro cocido, previa preparación de la superficie mediante la aplicación de una goma para evitar la acción del aceite, se registraba el peso del ánfora, el de su contenido en libras de aceite y el nombre del comerciante–envasador que procedía a su distribución (3). Si esto se hacía en la parte más visible del ánfora, la que estaba bajo el cuello y sobre los hombros de la misma, luego se procedía a dejar constancia de un registro fiscal que se va haciendo más complejo conforme avanzamos hacia el siglo II (las anotaciones duran hasta mediados del III). Gracias a dicho registro, situado junto a un asa que a menudo lleva el sello del alfarero que permite identificar su origen exacto a orillas de una vía navegable —especialmente el Guadalquivir hasta Córdoba y el Genil hasta Écija— nos enteramos del nombre del aceite envasado, de su productor, del año de control, de los personajes de la administración que realizan la verificación de los datos relativos al peso y la partida del aceite, así como de la zona de registro. La combinación de todos estos datos nos permite acercarnos al tema del aceite de la Bética como no podemos hacerlo

LA INFORMACIÓN PROPORCIONADA POR LOS RÓTULOS ESCRITOS CON TINTA SOBRE LAS PAREDES DE LAS PESADAS ÁNFORAS OLEARIAS BÉTICAS, DE LOS QUE SE HAN RESCATADO VARIOS MILLARES, ES VALIOSÍSIMA. SOBRE EL BARRO COCIDO, PREVIA PREPARACIÓN DE LA SUPERFICIE MEDIANTE LA APLICACIÓN DE UNA GOMA PARA EVITAR LA ACCIÓN DEL ACEITE, SE REGISTRABA EL PESO DEL ÁNFORA, EL DE SU CONTENIDO EN LIBRAS DE ACEITE Y EL NOMBRE DEL COMERCIANTE-ENVASADOR QUE PROCEDÍA A SU DISTRIBUCIÓN.



para ningún otro producto de nuestra Antigüedad romana.

Pues bien, tanto el nombre de Marco Julio Hermesiano como el de su hijo, M. Julio Hermes Frontiniano (nombre éste último que nos pone en la pista de que pudiese ser adoptivo) figuran en algunos de los rótulos pintados en la zona correspondiente al *diffusor olearius*, entre las cifras de peso del ánfora misma, que viene a rondar los treinta kilos, y la del aceite envasado, que gira en torno a los setenta. Y los datos del Testaccio, donde se han encontrado, permiten una datación para el padre hacia mediados del siglo II, y para el hijo ya hacia el final, en tanto que el nieto, también atestiguado, se situaría en una cronología de finales del primer cuarto del siglo III.

Así pues, la inscripción de Hermesiano que nos muestra la Giralda es una pieza de un contenido informativo realmente singular. Su presencia a los pies de la afamada torre sevillana la pone a la vista de quien se acerque por allí con curiosidad, y no hay duda de que el prestigio de que tradicionalmente ha gozado la escritura le ha dado cierto empaque a su ubicación. Memoria de los antepasados de los habitantes de

la ciudad, tiene un carácter simbólico evidente que cumple con su simple presencia. Pero el monumento arqueológico tiene otra función que cubrir, que es la de sacarnos de nuestro mundo y obligarnos a realizar un esfuerzo imaginativo que nos lleve a la concepción de los cambios que se han ido produciendo a partir de sociedades que eran bastante diferentes de las actuales, de las que sin embargo son el cimiento. La Historia no es sólo la contemplación del pasado, sino sobre todo su racionalización, y en esta línea una presentación museográfica de los elementos que encontramos dispersos facilita en gran modo el conocimiento del pasado en su profundidad, sacándolo del presentismo mítico con el que se suelen manifestar los datos aislados. Es por ello por lo que deseamos y esperamos que piezas tan singulares como las que ofrece el conjunto de epígrafes de la Giralda (tanto los conocidos como los presuntos) encuentren algún día mejor marco de exposición comprensiva que el que presentan hoy, en malas condiciones de conservación, a ras del suelo y en posiciones que facilitan poco la lectura. Y que esto suceda tanto con el epígrafe de Hermesiano como con los demás.

## BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO BARRERA, J.C., "Sobre el buen uso de los monumentos arqueológicos", *Gerión*, 20, Madrid, 2002, pp. 11-32.

CHIC GARCÍA, G., *Epigrafía anfórica de la Bética. II. Los rótulos pintados sobre ánforas olearias. Consideraciones sobre la annona*, Sevilla, 1988.

CHIC GARCÍA, G., Una nueva inscripción annonaria de Sevilla: *M. Iulius Hermesianus, diffusor olei ad annonam Urbis, Habis*, 32, Sevilla, 2001, pp. 353-374

GARCÍA GÓMEZ, E. Y LEVI-PROVENÇAL, E. (eds.), *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn'Abdun*, Sevilla, 1981.

ORDÓÑEZ AGULLA, S., *Primeros pasos de la Sevilla romana (Siglos I a.C.-I d.C.)*, Sevilla, 1998.

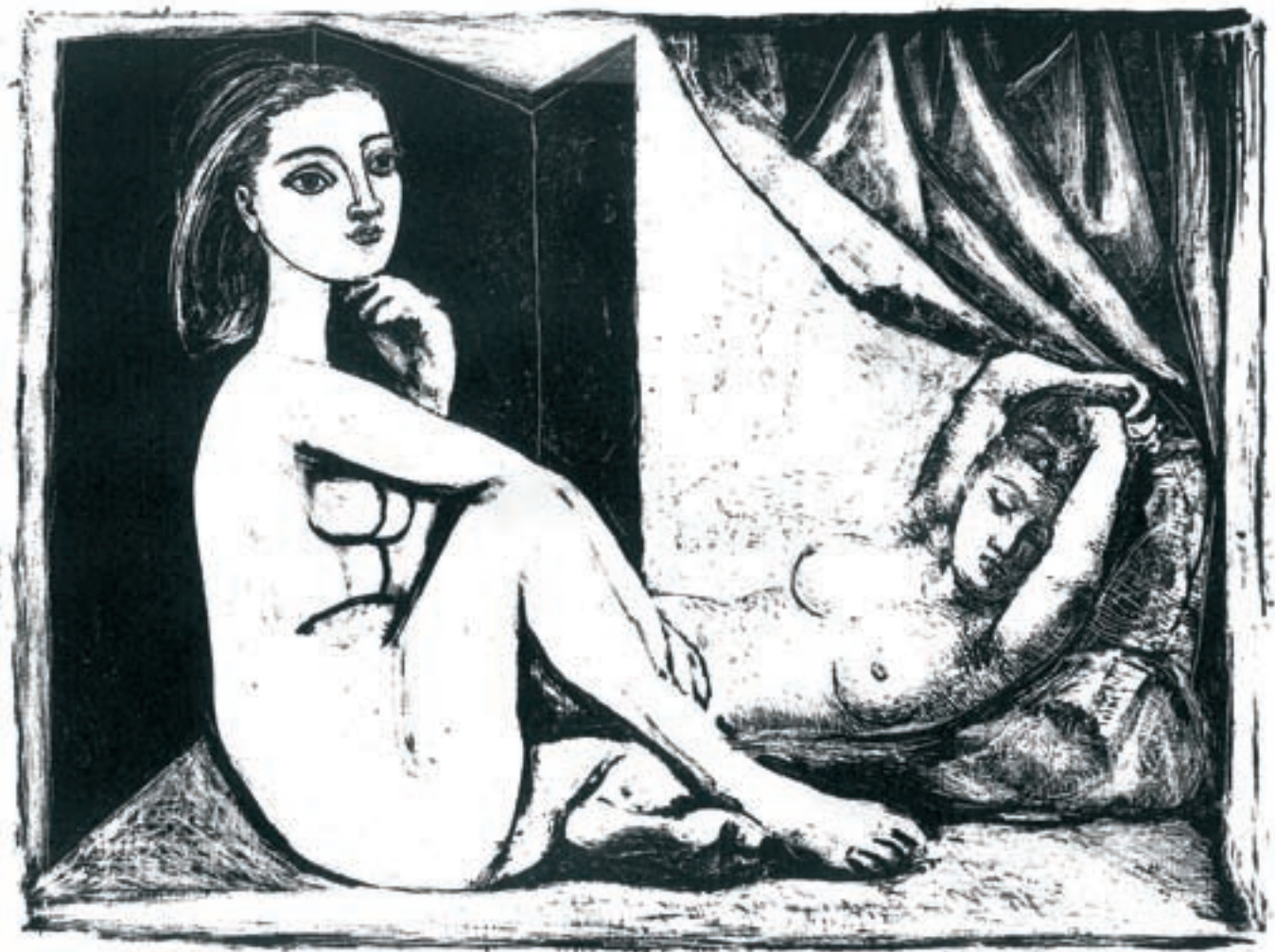
RODRÍGUEZ ALMEIDA, E., «Anforas olearias béticas: cuestiones varias», *Gerión. Homenaje al Dr. Miguel Ponsich*, Madrid, 1991, pp. 243-259.

TCHERNIA, A., "D. Caecilius Hospitalis et M. Iulius Hermesianus (CIL VI, 1625b et 20742)", I Congreso internacional sobre producción y comercio del aceite en la Antigüedad, Madrid, 1980, pp. 155-160.

# PICASSO EL DESNUDO DIBUJADO [SOBRE COBRE Y PIEDRA]

JUAN CARRETE PARRONDO Director del Centro Cultural Conde Duque, Madrid

(Texto extraído del Catálogo de la Exposición *Picasso. El desnudo dibujado (sobre cobre y piedra)*)



*Dos mujeres desnudas*  
24 noviembre 1945  
Quinto estado  
Aguada y tinta litográfica  
270 x 340 mm  
Fundación Picasso. Museo Casa Natal  
Ayuntamiento de Málaga  
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid 2006.

EL HOMBRE AMA SU IMAGEN Y LA HA REFLEJADO EN EL ARTE. ACEPTADA LA PERFECCIÓN Y LA BELLEZA DE LA FORMA HUMANA, LOS ARTISTAS SE APODERAN DE ELLA PARA DESCRIBIRLA Y EXPLICARLA. PUES EXISTE LA CREENCIA DE QUE EL CUERPO HUMANO DESNUDO ES EN SÍ MISMO UN OBJETO EN EL QUE LA VISTA SE DETIENE CON AGRADO Y QUE NOS COMPLACE VER REPRESENTADO.

EL DIBUJO, COMO EN TANTAS ocasiones se ha repetido, es un desafío mental: representar sobre una superficie, mediante trazos que no existen en la naturaleza, la masa de los objetos, o representar las visiones interiores del artista. El dibujo permite decir lo esencial con gran economía de medios.

La representación del cuerpo humano desnudo ha sido uno de los grandes temas de la historia del arte. La representación del desnudo es el reflejo de las distintas consideraciones que se le ha dado al cuerpo humano a lo largo de la historia por los diferentes grupos sociales.

El hombre ama su imagen y la ha reflejado en el arte. Aceptada la perfección y la belleza de la forma humana, los artistas se apoderan de ella para describirla y explicarla. Pues existe la creencia de que el cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto en el que la vista se detiene con agrado y que nos complace ver representado.

Si bien el cuerpo no es más que el punto de partida de una obra de arte, se trata sin embargo de un pretexto de gran importancia. Desde las más remotas manifestaciones artísticas que se conocen, han quedado reflejadas representaciones de desnudos. En el desnudo estamos nosotros mismos, y nos suscita recuerdos de todas las cosas que deseamos hacer con nosotros mismos.

Se puede decir que el desnudo es una forma particular de la desnudez. El desnudo es, según la afortunada expresión de Valéry, "lo único, lo verdadero, lo eterno, lo completo, el insalvable sistema de referencia".

Comenzando por las representaciones prehistóricas de la fecundidad y opulencia por medio de desnudos femeninos, en las que el rostro y los detalles son minimizados mientras que los senos, el vientre y el sexo son acentuados y exagerados, se alcanza el mundo greco-romano que fue la primera cultura que prestó una gran atención al

desnudo masculino, persiguiendo el ideal de belleza. A la pregunta ¿Qué es un desnudo? el estudioso del tema Kenneth Clark afirma: "Es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V, del mismo modo que la ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII. El desnudo no es un tema de Arte, sino una forma de Arte."

Algunos pensadores trataron de demostrar la perfección de la forma humana por medio de las ciencias matemáticas. Los griegos introdujeron el desnudo en el arte y la perfección del cuerpo como un ideal humano; este ideal ha estado vigente en el transcurso de casi toda la historia, este tratamiento del simple desnudo, hasta llegar a niveles de gran delicadeza, ha sido un tema recurrente desde entonces.

Los griegos estaban convencidos de que el dios Apolo era como un hombre perfectamente bello. Era bello porque su cuerpo se ajustaba a determinadas leyes de la proporción, por lo cual participaba de la divina belleza de las matemáticas. Galeno, en el siglo II, lo recoge con precisión: "La belleza reside, no en la proporción de los elementos constituyentes, sino en la proporcionalidad de las partes, como entre un dedo y otro dedo, y entre todos los dedos y el metacarpo, entre el carpo y el antebrazo y entre el antebrazo y el brazo, en realidad entre todas las partes entre sí, como está descrito en el Canon de Policleto. Para enseñarnos en un tratado toda la proporción del cuerpo, Policleto apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamó a la estatua, como al tratado, Canon".

En la Edad Media no se representa el desnudo, sin duda a causa de la utilización casi exclusiva del arte a fines religiosos. El desnudo es fundamentalmente una llamada a la condición mortal e imperfecta del hombre en relación con el pecado original.

Los maestros italianos del Renacimiento fundamentaron sus cánones estéticos del desnudo en los proporcionados por griegos y romanos, enriqueciéndolos con la incorporación del movimiento y sobre todo con la investigación anatómica sobre modelos vivos o cadáveres.

A Picasso le podemos considerar fiel continuador y, a la vez, profundo innovador del desnudo clásico. Hasta aconsejaba a los jóvenes como el mejor aprendizaje: ir a copiar a los museos.

Pues aunque en los dibujos de Picasso aparecen los retratos, las naturalezas muertas, los animales, los decorados y figurines de teatro, el desnudo constituye el tema principal del artista, los cuales componen una particular *comedia humana*, donde lo patético bordea lo burlesco y la sensualidad a la muerte. El dibujo de desnudos ocupa un lugar privilegiado en su producción, es un desmesurado amor al cuerpo que le hace hasta sufrir: del desnudo académico a sus innumerables formulaciones e invenciones e incansables experiencias del que quiere conocerlas todas hasta agotarlas. Para Picasso no existe un desnudo definitivo, las diferentes variaciones forman una obra completa.

Podría decirse que Picasso pensaba dibujando, que su mano era una extensión de su mente, siempre en efervescente búsqueda creativa, en constante transformación. Son ciento setenta y cinco pequeños cuadernos de dibujo los que se conservan realizados entre 1894 y 1967.

La temática grecolatina está instalada con fuerza y casi sin interrupción en la obra de Picasso, tratada a veces con serenidad clásica y en otras ocasiones con exaltada sensibilidad, hasta llegar al erotismo mas descarnado: "L'art n'est jamais chaste, on devrait l'interdire aux ignorants innocents, ne jamais mettre en contact avec lui ceux qui n'y sont pas suffisamment préparés. Oui, l'art est dangereux. Ou s'il est chaste, ce n'est pas de l'art".



*Mujer en el espejo*  
5-11 noviembre 1953  
Tinta litográfica  
501 x 659 mm  
Fundación Picasso. Museo Casa Natal  
Ayuntamiento de Málaga  
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid 2006.

En la presente exposición se trata de romper la artificiosa barrera que tradicionalmente se ha interpuesto entre los dibujos de Picasso realizados por medio de lápices de grafito, del carboncillo y lápiz compuesto, aguadas, acuarelas... sobre papel o cartón y aquellos otros que realiza incidiendo con el punzón y el buril o por medio del pincel (aguadas, aguatinas) o del lápiz y tinta litográfica, directamente sobre la plancha de cobre o la piedra o el papel reporte, pues indefectiblemente, Picasso dibuja sobre el soporte rígido al igual que sobre el papel. Sus técnicos le preparan el soporte y fijan sus grafismos

y trazos por medio de los ácidos o las complejas técnicas de la litografía. Picasso solamente dibuja.

Toda la obra de Picasso se apoya en el dibujo, en el trazo; la de Matisse en el color.

Tanto en los papeles dibujados como en las estampas queda reflejado el virtuosismo del trazo, los ritmos gráficos la línea pura, la sinuosidad, las formas simples, las composiciones amplias, las formas plenas y armoniosas, la precisión, en fin el placer de dibujar.

#### FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN  
*Picasso el desnudo dibujado (sobre cobre y piedra).*

FECHA  
Del 18 de abril al 28 de mayo de 2006.

COMISARIO  
Juan Carrete Parrondo.

LUGAR  
Museo de Jaén.

ORGANIZA  
Bancaja  
Fundación Pablo Ruiz Picasso de Málaga.

COLABORA  
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

# EXPOSICIÓN TEMPORAL “NEANDERTALES EN LINARES”

CONCEPCIÓN CHOCLÁN SABINA Directora, Museo Arqueológico de Linares



Panel 6. Reconstrucción del aspecto de un hombre y una mujer neandertales.

ANTE LA ESCASEZ DE RESTOS ÓSEOS, LOS ÚNICOS ELEMENTOS QUE CON MAYOR FRECUENCIA HAN PERDURADO DE LA EXISTENCIA DE ESTOS GRUPOS HUMANOS SON SUS HERRAMIENTAS REALIZADAS EN PIEDRA Y, POR TANTO, SON ELLAS LAS QUE SUSTENTAN DE FORMA EMPÍRICA LA MISMA EXISTENCIA DE NEANDERTALES EN EL TERRITORIO.

¿PERO HUBO NEANDERTALES EN Linares? Ésta fue la pregunta más repetida por las personas que visitaron la exposición que, entre el 16 de diciembre de 2005 y 18 de abril de 2006, ha estado expuesta en el Museo Arqueológico de Linares.

Y no debemos extrañarnos de esta pregunta. Mientras que casi todo el mundo en algún momento de su vida ha tenido conocimiento del Paleolítico, y en concreto el Paleolítico Medio, apenas se podían imaginar que ese momento histórico hubiera existido en su entorno inmediato. Esta lejanía entre lo que estudiamos o conocemos por diversos medios y la realidad de lo que ha ocurrido en nuestro entorno no es más que una muestra de la dificultad inherente a la transmisión de la información, especialmente cuando se trata de trasladar al público general los resultados de la investigación realizada sobre períodos históricos tan lejanos como el Paleolítico Medio.

Una buena parte de la culpa de esta falta de sintonía o de relación entre la investigación y el público viene de la misma lógica investigadora, ya que ésta se ve que obliga a utilizar y destacar los datos más significativos y relevantes para analizar los procesos que afectan a cada momento; esos datos más relevantes suelen estar identificados muy directamente con la presencia y estudio de una secuencia estratigráfica, y por tanto de una excavación arqueológica, y por restos óseos de homínidos cuya conservación es excepcional. De ahí que hallazgos de fósiles de homínidos como los de Atapuerca, Gibraltar o el valle del Neander, se hayan convertido en parte de la imagen colectiva de este periodo, llegando a ser, en gran medida, los únicos testimonios que conoce y asocia el público general a esta cultura.

Sin embargo, no sólo los restos de homínidos o amplias secuencias estratigráficas nos muestran la presencia de grupos neandertales en el territorio. Desde hace más de 20 años la investigación arqueológica se viene apoyando en la prospección arqueológica

como una herramienta fundamental para el conocimiento, no tanto de un lugar concreto del hábitat, sino de todo el territorio, lo que permite comprender tanto asentamientos concretos de los grupos, como el comportamiento de éstos en el terreno, cómo se han movido en el espacio, dónde cazaban, cuántos grupos se movían por espacios determinados, qué contactos establecían. En definitiva, el paisaje nos permite inferir tanto las relaciones establecidas en el seno de los grupos humanos, como su modo de acercarse a la naturaleza.

Por otra parte, ante la escasez de restos óseos, los únicos elementos que con mayor frecuencia han perdurado de la existencia de estos grupos humanos son sus herramientas realizadas en piedra y, por tanto, son ellas las que sustentan de forma empírica la misma existencia de neandertales en el territorio. Estas herramientas son, por lo tanto, las que han protagonizado la exposición del Museo Arqueológico de Linares. "Hendidores", "raspadores", "cuchillos de dorso", "bifaces", útiles realizados con diversas técnicas, entre ellas la conocida técnica "Levallois", etc., muestran la inequívoca presencia de neandertales en diversos lugares de los alrededores de la ciudad de Linares.

#### LA EXPOSICIÓN

La exposición ha tenido como punto de partida los sitios arqueológicos localizados en Linares y sus alrededores. Hasta 21 sitios arqueológicos correspondientes a este periodo han sido la base de esta exposición. Fueron localizados en la zona de Linares por D. Abelardo Tornero Rascón, colaborador del profesor D. José M<sup>a</sup> Blázquez Martínez, y la mayor parte de ellos se sitúan en la cuenca del Río Guadiel. A partir de esta información, ofrecida por D. Abelardo Tornero, y de los datos recogidos en el SIFPHA (Sistema de Información del Patrimonio Histórico de Andalucía) del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, se ha pretendido reconstruir una parte de la Historia de Linares dándola a conocer

al público e intentando acercar una forma de conocimiento basado en los restos arqueológicos, en su dispersión y en las técnicas de fabricación empleadas en la fabricación de las herramientas. La exposición ha sido coordinada y realizada desde el Museo Arqueológico de Linares con la colaboración de D.<sup>a</sup> Vicenta López Reyes, arqueóloga, ha sido patrocinada por la Consejería de Cultura, Dirección General de Museos, y en ella ha colaborado la Asociación de Amigos del Museo de Linares.

#### ESTRUCTURA DE LA EXPOSICIÓN

La exposición se ha estructurado en siete temas que han recogido diversos aspectos de los estudios que pueden incidir en el conocimiento del Paleolítico en Linares y en otras cuestiones que, sin tener una incidencia directa en la región, acercan un conocimiento más profundo de nuestra comarca al público de Linares.

El primer tema a tratar en la exposición ha sido la evolución geológica de la zona. Bajo el título "Nuestra tierra emerge de las aguas. Historia geológica de Linares" se ha mostrado cómo los diversos momentos geológicos han afectado a la formación de la comarca de Linares. En este ámbito, se han presentado restos de fósiles de diversos momentos geológicos localizados en el entorno de la ciudad e, incluso, en la ciudad misma.

Como marco para la posterior presentación de los grupos neandertales, se ha dedicado un espacio al "Medio Ambiente en el Paleolítico Medio". En este módulo, como base para el estudio, se ha utilizado una imagen de uno de los yacimientos más emblemáticos de la comarca de Linares, "El Espolón del Guadalén". Su característico perfil ha sido tomado como base para la reconstrucción de la flora y fauna más características de este momento del cuaternario, cuando se constata la presencia de neandertales en la comarca.

Un tercer tema incluido en la exposición ha sido la presentación de los estudios realizados sobre el Paleolítico medio en la provincia de Jaén desde finales

EN LA COMARCA DE LINARES Y EL CONDADO NO SE LOCALIZAN CUEVAS, POR LO QUE LOS NEANDERTALES DEBIERON UTILIZAR PARA RESGUARDARSE DEL FRÍO Y LA LLUVIA ESTRUCTURAS DE RAMAS Y HOJAS MUY RUDIMENTARIAS, APOYADAS, TAL VEZ, CONTRA PAREDES ROCOSAS, O INCLUSO USANDO AMONTONAMIENTO DE HUESOS DE ANIMALES PARA FORMAR UN PARAPETO CONTRA EL QUE CONSTRUIR UN ABRIGO.

del siglo XIX. A partir del análisis de los datos sobre el Paleolítico en la provincia de Jaén, del total de 45 yacimientos conocidos correspondientes al Paleolítico Medio, 21 se localizan en nuestra zona de trabajo. Esto realmente no significa que en esta zona podamos definir una mayor presencia de neandertales en Jaén, sino que aún existen amplias zonas de la provincia sin estudiar. La investigación que pueda realizarse en el futuro, las nuevas prospecciones o excavaciones, permitirán definir un nuevo marco de referencia en el conocimiento de este periodo.

#### HERRAMIENTAS IMPRESCINDIBLES

Las herramientas han sido una parte fundamental en la presentación dado que son éstas las que constituyen el dato fundamental en el análisis desde el que se reconstruye el poblamiento paleolítico en la zona.

Lo más característico de las herramientas halladas en la zona es su tosquedad. E. Vallespi interpretó esta tosquedad como "un estancamiento tecnológico y de géneros de vida en áreas marginales". Sin embargo, lejos de interpretar este carácter rústico de las piezas como tal estancamiento, en la exposición se plantea que esta imagen tiene su origen en la materia prima utilizada, en concreto los cantos rodados de cuarcita. Esta materia prima, que es muy abundante en la zona del Alto Guadalquivir, y muy especialmente en el piedemonte de Sierra Morena, no permite fracturas tan precisas como las que se pueden realizar en rocas silíceas. Por lo tanto, es la materia prima la que confiere ese aspecto tosco, aunque en la elaboración de las herramientas en su conjunto, se utilizan las mismas técnicas que las que se usan para fabricar sobre sílex.

#### HUMANOS EN MOVIMIENTO

Se ha dedicado un apartado especial en la exposición al modo de vida neandertal

en la zona. Generalmente se asocia a los neandertales con el hábitat en cuevas. De hecho, en éstas es donde se han localizado restos de homínidos. Sin embargo en las comarcas de Linares y el Condado no se localizan cuevas, por lo que los neandertales debieron utilizar para resguardarse del frío y la lluvia estructuras de ramas y hojas muy rudimentarias, apoyadas, tal vez, contra paredes rocosas, o incluso usando amontonamiento de huesos de animales para formar un parapeto contra el que construir un abrigo. Finalmente, la forma de obtener el alimento, las diferencias que pudieran existir en los grupos, su constante tránsito por el territorio en busca de alimento y los campamentos que pudieran tener en diversos lugares del territorio, forman parte de los contenidos de este apartado de la exposición.

Como una forma de acercar estos grupos humanos al público, se muestran las imágenes de un hombre y una mujer neandertales, que permiten apreciar las diferencias con los humanos actuales. Finalmente, la exposición muestra las diversas teorías que se plantean en la actualidad sobre la desaparición del Homo Neandertalensis.

#### TEMAS TRANSVERSALES

A lo largo de los distintos temas que se han desarrollado en la exposición se ha fijado la atención en temas transversales, que son fundamentales en el desarrollo del discurso. Por una parte, tal como ya se ha indicado, el necesario protagonismo de los datos locales, de los sitios arqueológicos y útiles localizados en la zona, como paso necesario e imprescindible para llegar al conocimiento de acontecimientos de ámbitos más generales. De hecho, resulta poco probable alcanzar el conocimiento de la historia general si no se contemplan los desarrollos locales sea cual sea el

momento histórico que se trate. De ahí la necesaria presencia de los yacimientos de Linares y su entorno en el discurso, tanto paleolíticos como, incluso, los relativos a la evolución geológica de la zona.

Otro de los enfoques que de forma transversal hemos querido introducir en la exposición, en cada uno de los temas que sobre el Paleolítico Medio se han tratado, ha sido la perspectiva de género en el estudio de esta etapa. Nos vamos a centrar brevemente en este aspecto que hemos querido resaltar en la exposición dado que ha sido un punto de partida en la misma y ha dado lugar por parte de las visitas a interesantes lecturas que posteriormente se indicarán.

La perspectiva de género en arqueología se ha venido desarrollando desde los años 80 pero muy especialmente desde los años 90. Hasta esas fechas, especialmente en las etapas iniciales del desarrollo de nuestra sociedad, los análisis que se habían venido realizando y que aún están presentes tanto en la literatura arqueológica como en el lenguaje común, relegan a la mujer a papeles sumamente pasivos y secundarios y centrados comúnmente en las tareas "caseras" (cuidado de los hijos, preparación de alimentos y vestido). Sin embargo, nuevas formas de observar el registro arqueológico y las nuevas propuestas de interpretación que procuran evitar la transposición mimética de nuestra tradición patriarcal a las etapas iniciales de la evolución, han planteado nuevas formas de ver la situación de la mujer. Ha sido especialmente sugerente para nuestro propósito el trabajo de la profesora María Pallarés que, basándose en numerosos trabajos de diversos autores, realiza un estudio de las nuevas interpretaciones arqueológicas del espacio en asentamientos prehistóricos en el que pone en entredicho la tradicional distribución del trabajo hombre/mujer,





Imágenes de dos mujeres y un hombre neandertales en diversas actividades productivas.

dejando claro la ausencia de pruebas físicas que apoyen esa diferenciación tradicionalmente aceptada.

También nos ha estimulado en esta dirección el trabajo de Ángeles Querol, cuyo trabajo sobre "El espacio de la mujer en el discurso sobre el origen de la humanidad" denuncia, entre otros aspectos, cómo a través de las imágenes, de las ilustraciones, se siguen transmitiendo ideas preconcebidas sobre los papeles que juegan hombres y mujeres en la evolución. Por ello, conscientes de la importancia de las imágenes y de su influencia en las personas que las perciben, en la exposición *Neandertales en Linares* hemos tratado de transmitir una imagen de una sociedad neandertal mucho menos estructurada por género de lo que se suele presentar. Las mujeres en nuestra exposición tienen un papel plenamente activo en todas las actividades de la comunidad, en la recolección y la caza, en la preparación de herramientas, etc. Este aspecto de la exposición ha influido poderosamente en la mayor parte de los alumnos que la han visitado. Una prueba de ello han sido los dibujos realizados por alumnos de 3º de ESO del Colegio Colón de Linares en los que han representado comunidades neandertales. En estos dibujos se ha representado de forma mayoritaria a las mujeres en las actitudes más diversas, destacando especialmente su participación en la caza. Pero también hemos podido observar cómo los roles de género que imperan en nuestra sociedad están firmemente asentados y en algunos dibujos siguen presentes.

#### ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Como complemento a esta exposición se organizaron diversas actividades en las que las visitas participantes, especialmente niños de diversos niveles educativos, tenían la posibilidad de familiarizarse con los útiles paleolíticos. Mediante el tacto y las explicaciones sobre los distintos golpes y

retoques que sufren las piedras hasta llegar a la forma necesaria, se les ofrecía un primer contacto con la arqueología como ciencia que, mediante el estudio de los objetos de uso cotidiano y del análisis del contexto territorial y local en que éstas se encuentran, permite reconstruir el proceso histórico.

Estas visitas han sido importantes para un buen número de grupos que, incluso, partieron de ellas para participar en el concurso de relatos "Cuéntanos tu museo" que se ha realizado en el museo durante el mes de abril y cuya entrega de premios fue el 2 de junio. De los 39 relatos presentados al concurso, 28 tenían como base del relato la visita a la exposición de los *Neandertales en Linares*.

#### VALORACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

La exposición *Neandertales en Linares* ha supuesto un importante acontecimiento, tanto por su temática, por el interés que la existencia misma de los neandertales despierta, como por el lenguaje utilizado, un lenguaje en el que se ha reforzado la relación entre la investigación y la población de la comarca de Linares. El número de visitas contabilizado y el importante volumen de participantes en las actividades complementarias, da muestra de que así se ha entendido. Por ello tenemos que reconocer que el esfuerzo ha merecido la pena y esto nos anima a continuar en esta línea, esforzándonos en la difusión del patrimonio histórico general partiendo de los datos obtenidos en nuestro territorio inmediato. Con esta línea de trabajo podremos hacer llegar al público que sí había neandertales en Linares y otros muchos puntos de nuestra geografía y, mediante este conocimiento, potenciar un mayor respeto por nuestro patrimonio arqueológico, base fundamental para el conocimiento de nuestra Historia.

#### BIBLIOGRAFÍA

M<sup>ª</sup> ÁNGELES QUEROL: El espacio de la mujer en el discurso sobre el origen de la humanidad. En *Rev. Arqueología Espacial*, nº 21, Teruel. Seminario de Arqueología y Etnografía Turolesense. 1999, p. 161-173.

MARÍA PALLARÉS: Género y espacio social en arqueología. En *Rev. Arqueología Espacial*, nº 21, Teruel. Seminario de Arqueología y Etnografía Turolesense. 1999, p. 61-92.

VALLESPI, E., LÓPEZ M. Y SORIA, M.: Sobre los comienzos del poblamiento del Alto Guadalquivir. *I Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir. La prehistoria*. Quesada, 1992, p. 25 a 31.

#### FICHA TÉCNICA

ORGANIZA  
Junta de Andalucía, Dirección General de Museos,  
Museo Arqueológico de Linares.

COMISARIA  
Concepción Choclán Sabina.

DOCUMENTACIÓN  
Abelardo Tornero Rascón, Vicenta López Reyes,  
Bautista Ceprián del Castillo, Yolanda Jiménez Morillas,  
María Venegas Ortíz, Miguel Ángel Tenorio Prieto.

COLABORA  
Asociación de Amigos del Museo y Conjunto  
Arqueológico de Cástulo.

COORDINACIÓN DEL CATÁLOGO  
Vicenta López Reyes, Concepción Choclán Sabina.

DIBUJOS  
Logística de Actos y Narciso Zafra de la Torre.

MONTAJE  
Logística de Actos.

# MUNIGUA, LA COLINA SAGRADA. EXPOSICIÓN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

EMILIA MORALES CAÑADAS Conservadora, Museo Arqueológico de Sevilla



Vitrinas de la sección de La Necrópolis.

SE HA PRETENDIDO EVITAR QUE LA MUESTRA SEA UNA SIMPLE PRESENTACIÓN DE OBJETOS. ANTE TODO, SE BUSCA LA FORMA DE HACER COMPRENDER AL PÚBLICO LO QUE ESTOS OBJETOS SON CAPACES DE NARRARNOS DENTRO DE SU CONTEXTO, CONVIRTIÉNDOSE ELLOS MISMOS EN COMPONENTES DE UN ACTO COMUNICATIVO MÁS AMPLIO Y CAPAZ DE TRANSMITIR IDEAS Y SENSACIONES.

EN EL ESTUDIO DE LAS IMPRESIONES DEL PÚBLICO VISITANTE ACERCA DE LA SELECCIÓN DE PIEZAS EXPUESTA LAS RESPUESTAS DENOTAN GRAN SATISFACCIÓN, Y ASÍ EL 42,5% CONSIDERA QUE SE ADAPTAN CORRECTAMENTE AL DISCURSO Y QUE SIRVEN DE AYUDA PARA EL ENTENDIMIENTO DE LA MUESTRA.

EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE Sevilla organiza esta exposición de producción propia al hilo de los actos conmemorativos del cincuentenario de las investigaciones del Instituto Arqueológico Alemán en el yacimiento romano de Munigua.

Situado en el término de Villanueva del Río y Minas (Sevilla), sólo existían noticias aisladas del *Municipium Flavium Muniguense* en el siglo XVI, y una primera localización —llamado entonces *Castillo de Mulva*— en el siglo XVIII, de la que se cumplen 150 años ahora. Es en 1956 cuando el Instituto Arqueológico Alemán comienza a dedicarse a su estudio sistemático, con campañas que llegan hasta la actualidad, y cuyos programas van avanzando, siendo el campo de más reciente análisis el correspondiente a las bases económicas.

Nuestro museo ha sido depositario de las piezas extraídas de Munigua desde el comienzo de las excavaciones, contando desde 1970 con una sala dedicada monográficamente a su exhibición permanente.

No es extraño por tanto que se eligiese como sede de la *Jornada Conmemorativa de las Investigaciones* el propio museo, acogiendo a un total de 21 especialistas que disertaron sobre todos los ámbitos del conocimiento relacionados con los hallazgos de Munigua. En ese contexto,

el museo se comprometió a realizar una exposición con los materiales que se encuentran en sus fondos, haciendo coincidir su apertura con la fecha de la jornada de conferencias y con la celebración del Día Internacional de los Museos.

#### EL PROYECTO

La vinculación del Museo Arqueológico de Sevilla con Munigua es intensa, pues además de custodiar entre sus fondos los bienes de allí extraídos, ha estado siempre abierto a los investigadores que han trabajado sobre ellos a lo largo de los años.

Con el propósito de dar a conocer la riqueza de este conjunto arqueológico, poco conocido para el público si lo comparamos con otros de Andalucía, se plantea la necesidad de elaborar un argumento que agrupe los distintos aspectos que hasta ahora han sido estudiados.

Se ha pretendido evitar que la muestra sea una simple presentación de objetos. Ante todo, se busca la forma de hacer comprender al público lo que estos objetos son capaces de narrarnos dentro de su contexto, convirtiéndose ellos mismos en componentes de un acto comunicativo más amplio y capaz de transmitir ideas y sensaciones.

El discurso tiene como líneas maestras las fases de la investigación así como las áreas que sucesivamente han sido descubiertas, estableciendo los siguientes apartados:

- Munigua (Introducción)
- 50 años de investigaciones
- Los templos. La colina sagrada
- Urbanismo y obra pública
- Las viviendas
- La necrópolis
- Las familias del poder
- Economía de Munigua

En el planteamiento de la exposición confluyen, pues, la información acerca de la historia de las investigaciones, de los materiales y zonas excavadas en las campañas sucesivas, con la interpretación de los materiales que se exhiben.

Para elaborar esta estructura se toman como referencia imprescindible las publicaciones existentes en torno a todas estas cuestiones y en relación directa con Munigua.

#### PRODUCCIÓN Y MONTAJE

La consecución de este proyecto se hizo posible gracias a los auspicios de la Dirección General de Museos y con el apoyo constante del Servicio de Museos. De este modo se ha podido producir una exposición de formato adecuado, con diseño profesional y construcción de una

SE DISEÑÓ UN CUESTIONARIO AUTOADMINISTRADO, DIRIGIDO A TODO AQUÉL QUE VOLUNTARIAMENTE QUISIERA CUMPLIMENTARLO UNA VEZ VISITADA LA MUESTRA. ESTO PERMITIÓ LA RECOGIDA DE RESPUESTAS DADAS CON TOTAL LIBERTAD, AUNQUE TAMBIÉN LA POSIBILIDAD DE QUE EL ENCUESTADO DEJARA ESPACIOS EN BLANCO O NO PRECISARA CIERTOS ASPECTOS COMO HUBIERA SIDO DESEABLE.



Concierto que clausuró la Jornada Conmemorativa e inauguró la exposición, en la puerta de acceso de la misma.

museografía específica, así como edición de elementos informativos y catálogo.

El personal del museo actúa como un equipo de trabajo, en el que, desde el comisariado compartido entre directora y técnicos, la restauración, o la documentación, hasta las tareas más elementales, han implicado a la práctica totalidad de la plantilla, además de licenciados en prácticas adscritos durante esos meses al museo.

Se ha contado así mismo con la inestimable colaboración del Instituto Arqueológico Alemán, que nos ha proporcionado abundante documentación y material gráfico, además de conocimientos y asesoramiento científico. Igualmente hemos recibido ayuda desinteresada de geólogos, un antropólogo, el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes, y en general de personas vinculadas al tema de esta exposición y entusiastas del mismo.

El espacio utilizado para el montaje es la sala de exposiciones temporales con su núcleo central de vitrinas estables. Dadas las limitaciones que ofrece esta instalación de los años 70, se lleva a cabo una adaptación por medio de paneles con objeto de romper su monotonía. El acceso se sitúa en la

puerta que da paso del salón de actos a la sala alargada de tránsito hacia la de exposiciones temporales. Para destacar la entrada se coloca una ampliación del plano del yacimiento como pavimento, y una portada con el rótulo.

El recorrido, algo sinuoso en la primera parte, se va marcando por medio del color verde claro elegido como distintivo de todo el diseño, así como por la constante presencia de ampliaciones fotográficas de gran formato de vistas del yacimiento y el exuberante paisaje que lo rodea, a manera de ambientación que predispone al visitante física y emocionalmente frente al significado del lugar que recrea la exposición.

Tratándose de una exposición de gran contenido narrativo, se elaboran paneles de texto que introducen cada uno de los apartados, y otros más específicos en el interior de las vitrinas con abundantes ilustraciones, ya sean fotográficas, esquemas o dibujos.

Podría decirse que esta asociación de textos, imágenes y piezas se hace indisoluble para la comprensión, sin que en principio domine una sobre las otras.

El capítulo dedicado a los templos, centro de la vida y actividad de Munigua, queda destacado espacialmente al

ocupar una sala por completo. Además de situarse aquí la maqueta del conjunto que donó el Instituto Arqueológico Alemán al Museo en 1970 —obsérvese en ella, por cierto, el estado de los contrafuertes antes de su segunda fase de reconstrucción en los años 80— y una selección de elementos arquitectónicos, epigráficos, votivos y ornamentales hallados en los recintos sagrados, se ofrece una proyección continua de vistas panorámicas o fragmentarias del paisaje o de las construcciones. Esta secuencia evoca de forma directa para el visitante las vivencias que suscita el lugar cuando se visita realmente.

Otro punto llamativo del montaje lo aporta la presencia de tumbas de incineración e inhumación, reconstruidas con materiales y objetos originales, siguiendo fielmente las tipologías descubiertas en la necrópolis muniguense.

La mayoría de las piezas seleccionadas se conservaban en los almacenes, o bien expuestas dentro de áreas temáticas concretas, como es el caso de la vitrina de las terracotas o la sala funeraria de la que procede el sarcófago con relieve. Se mantiene prácticamente intacta la "Sala de Mulva", invitando al público, a partir de las reproducciones fotográficas de



Perspectiva de la exposición con vista de las secciones de Economía e Historia de las investigaciones (al fondo, sala de Los Templos).

sus más ricos ejemplares, a visitarla tras recorrer la sala temporal.

En cuanto al catálogo, diremos que, si este tipo de publicación es de por sí lo que sobrevive de cualquier exposición, permaneciendo como testimonio de la misma, en nuestro caso se hace aún más patente esa idea. Sus contenidos se organizan en tres grandes bloques, siendo el primero una repetición de los paneles, con los textos íntegros, gráficos e imágenes. La parte central es un repertorio de las piezas más relevantes presentes en la exposición, con sus comentarios y ficha técnica. Finalmente, se ha incluido una suerte de "actas" de la Jornada Conmemorativa, con las versiones española y alemana de las conferencias, acompañadas de algunas ilustraciones. Es por tanto esta publicación la auténtica memoria de los actos que se han asociado en esas fechas a Munigua, en un volumen reducido y por lo tanto asequible para todos los públicos.

Como complemento de esta actividad se elaboró una encuesta para conocer la opinión del público y realizar el estudio que se publica en este mismo número de *mus-A*.

El balance de la exposición ha sido muy positivo. A pesar de no haber contado con un despliegue publicitario amplio, ha tenido un gran éxito de público —5.596 visitas en dos meses, en su mayor parte individuales—, lo que teniendo en cuenta la época, las elevadas temperaturas, el final de curso académico y el comienzo de las vacaciones, es una cifra elevada, que podría aún superarse. Por estos motivos se ha proyectado la reapertura de *Munigua. La colina sagrada* al público, del 4 de octubre al 10 de diciembre próximos, facilitando a los centros educativos la organización de sus visitas en un momento más idóneo, y disfrutar de lo que sin duda es una oportunidad para acercarse al patrimonio arqueológico, a un claro testimonio de la civilización romana en nuestro territorio. Sin duda, esta exposición, además de contar ella misma con un número considerable de personas que acuden por el tema concreto o por la novedad, va a atraer la curiosidad y el interés de visitantes que empezarán a frecuentar el resto del museo. Un aliciente más para seguir ofreciendo actividades, intentando siempre mantener un alto grado de satisfacción a la vez que se diversifica la oferta para llegar al público de todas las edades y condiciones, y que éste se consolide como usuario habitual.

## FICHA TÉCNICA

### EXPOSICIÓN

Munigua. La colina sagrada

### FECHA

Del 19 de mayo al 23 de julio y del 4 de octubre al 10 de diciembre de 2006

### ORGANIZA

Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

### CONSEJERA

Rosario Torres Ruiz

### DIRECTOR GENERAL DE MUSEOS

Pablo Suárez Martín

### JEFA DEL SERVICIO DE MUSEOS

María Soledad Gil de los Reyes

### DELEGADO PROVINCIAL EN SEVILLA

Bernardo Bueno Beltrán

### COLABORA

Instituto Arqueológico Alemán

### PRESIDENTE

Hermann Parzinger

### DIRECTORA DE LA SECCIÓN DE MADRID

Dirce Marzoli

## EXPOSICIÓN

### COMISARIADO

Concha San Martín Montilla

Diego Oliva Alonso

Emilia Morales Cañadas

Pablo Quesada Sanz

### ASESOR CIENTÍFICO

Thomas G. Schattner

## DOCUMENTACIÓN

### MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

Manuel Camacho Moreno

Isabel Villanueva Romero

Rosalía Velázquez Cabrera

María Giovanna Pasquale

COBRE LAS CRUCES, S.A.

Gobain Ovejero Zappino

### GABINETE PEDAGÓGICO

DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

José Juan Fernández Caro

### FOTOGRAFÍAS-DIBUJOS-MAPAS

Los mismos autores que en el Catálogo

## RESTAURACIÓN

Leonor Medina Romera

Francisco Márquez Rondán

Natalia Estrada Larrañeta

## GESTIÓN

### DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS

Alberto Marcos Egler

Guiomar Romero García de Paredes

### DISEÑO (EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO)

Manuel Alonso

### MONTAJE

LIOCH Carpinteros

### IMPRESIÓN DIGITAL

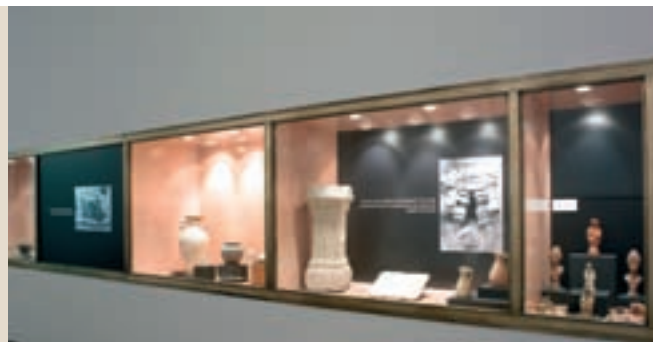
Trillo Comunicación Visual

### ELECTRICIDAD

ERCE

# ESTUDIO DE PÚBLICO DE LA EXPOSICIÓN MUNIGUA. LA COLINA SAGRADA

CASILDA YBARRA SATRÚSTEGUI



## LOS OBJETIVOS Y EL CUESTIONARIO

La exposición *Munigua. La colina sagrada*, además de conmemorar los cincuenta años de las investigaciones en el yacimiento, sirvió para conocer y valorar las opiniones y el perfil del público que la visitó. Para ello, se diseñó un cuestionario autoadministrado, dirigido a todo aquél que voluntariamente quisiera complimentarlo una vez visitada la muestra. Esto permitió la recogida de respuestas dadas con total libertad, aunque también la posibilidad de que el encuestado dejara espacios en blanco o no precisara ciertos aspectos como hubiera sido deseable. Con él se pretendió detectar posibles fallos y aciertos en beneficio de futuros proyectos expositivos, determinar el perfil del público visitante y conocer la eficacia que la comunicación había desempeñado en la transmisión de la idea central de la exhibición. Una vez finalizada la muestra se procedió a la recopilación y estudio de los cuestionarios, que sumaron un total de 707 unidades. Por su parte, el número total de asistentes a la exhibición se calcula en 5.596 personas, lo que indica que el 12,6% del total de asistentes quiso complimentar la encuesta. Sobre esta muestra de población se extrajeron resultados que son orientativos del parecer del total de asistentes, ya que no existió estrategia de muestreo.

## PERFIL DEL PÚBLICO VISITANTE

Los primeros puntos del cuestionario se dirigían a determinar el perfil del público asistente, si bien en ellos se obtuvo cierto grado de abstención en las respuestas.

El estudio por edades se realizó estableciendo grupos, de entre los cuales destaca el que comprende edades entre 41 y 60 años por ser el segmento más numeroso (29,1%). Le siguen muy de cerca los asistentes de 26 a 40 años (22,2%). Se puede afirmar, por tanto, que la media de edad de los visitantes es alta y que alrededor del 20% de los encuestados tiene menos de 25 años. Las fechas en que se

celebró la muestra, de mayo a julio, hicieron que la asistencia de grupos de escolares fuera reducida (10,3%). Los visitantes de edad universitaria, entre 18 y 25 años, fueron algo más numerosos (11,7%).

En cuanto al origen de nuestros visitantes, el estudio permitió averiguar que la mayor parte de ellos procedía de Sevilla capital (38%) lo que indica que la exposición tuvo un área de influencia básicamente local. Sólo el 9,3% y 9,6% de encuestados es originario de Sevilla provincia y del resto de España respectivamente, y las cifras de visitas extranjeras representan el 4,3%, siendo la mitad de ellas de personas de origen centro o sudamericano.

Los resultados acerca de la formación del público indican que la mayor parte de los asistentes posee estudios de carácter universitario. Así, el 46% manifiesta poseer una formación académica superior, frente al 3,9% y al 10,8% que declara haber cursado o estar cursando estudios básicos y medios respectivamente. En el estudio por profesiones destaca que el 16,2% de encuestados se define como profesional o estudiante de las ciencias humanas, y entre ellos son muy numerosos los asistentes dedicados a la Historia, el Arte o la Arqueología (7,3%) así como los maestros y profesores (6%). Por su parte, es significativo asimismo el alto porcentaje de estudiantes o profesionales de carreras técnicas y científicas (9,3%).

## VALORACIONES ACERCA DE LA EXPOSICIÓN

Una segunda parte de la encuesta se encaminaba a estudiar aspectos relacionados con la muestra y para ello se formularon cinco preguntas con sus respectivas respuestas a elegir, la primera de las cuales se refería al medio de información de la exhibición, y el resto eran valoraciones sobre distintos aspectos de la exposición. En todas ellas se obtuvo un alto grado de participación.

El punto fundamental de información de la muestra, fue, según indican los

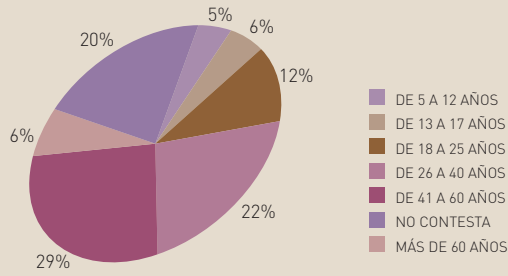
datos, el propio Museo Arqueológico, ya que el 36,3% de entrevistados declara que conoció la existencia de la muestra cuando se disponía a visitar su colección permanente. Le siguen los que se enteraron a través de la prensa y de conocidos (19,6% cada uno). El 5,7% del público llegó a la muestra gracias a la información recibida al visitar la página web de la Consejería de Cultura o del museo. En cuanto a los que afirmaron haberse enterado de la exposición por otros medios (16,4%), destacan aquellos que especificaron que fueron los carteles situados a las entradas del parque los que les dieron la pauta para visitar la muestra.

Los contenidos de la exhibición se valoraron en cuanto a su cantidad y calidad. Las respuestas en el primer caso revelan con rotundidad que el público en general se encuentra satisfecho con la información obtenida en la muestra, y así el 62,6% opina que los contenidos son suficientes. Por otro lado, tan sólo el 1,5% piensa que son excesivos y el 13,8% que son escasos. Por otra parte, al estudiar los juicios sobre la calidad, el 54,6% opina que los contenidos son adecuados. Tan sólo el 1,4% manifiesta que los considera inabarcables. Por último, señalar que fueron escasos los encuestados que juzgaron poco interesantes las informaciones ofrecidas (1,8%).

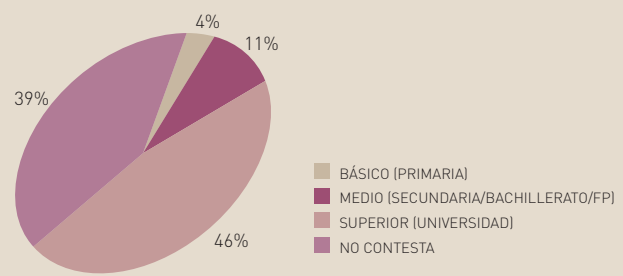
En cuanto al estudio de los textos que servían de guía y explicación de la muestra, el 80,3% de los entrevistados piensa que fueron adecuados y de ayuda para la comprensión, dato clave, ya que el entendimiento de la exhibición se encuentra íntimamente ligado a unos buenos textos, con un correcto lenguaje y expresión. Por otro lado, los asistentes que consideraron que había demasiado texto y que era difícil de entender suman el 4,6% y aquellos que opinaron que el lenguaje de los mismos era impreciso y escaso representan al 10,7% de encuestados.

En el estudio de las impresiones del público visitante acerca de la selección

EDADES DE LOS VISITANTES (%)



NIVEL ACADÉMICO DE LOS VISITANTES (%)



de piezas expuesta las respuestas denotan gran satisfacción, y así el 42,5% considera que se adaptan correctamente al discurso y que sirven de ayuda para el entendimiento de la muestra. Algo más del 46% de encuestados califica de aceptable la relación de piezas exhibidas, y el 7% las juzga escasas y poco representativas.

A la pregunta de si los visitantes consideraban el recorrido y la disposición de las piezas claros para una correcta visita, el 72,7%, de los asistentes se muestra conforme con el discurso que se ha elegido para narrar los distintos aspectos de Munigua. Por su parte, el 18,3% juzga poco comprensible dicha relación y el 4,1% piensa que el recorrido resulta confuso y que no establece ninguna conexión con el argumento de la exhibición.

### COMENTARIOS Y SUGERENCIAS

En el apartado de sugerencias y comentarios llama la atención el alto porcentaje de participación, casi el 60% del total de encuestados, a pesar de la frecuente tendencia existente a dejar este tipo de espacios en blanco.

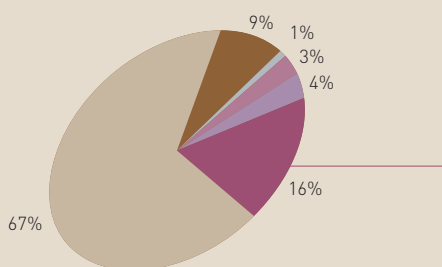
Son frecuentes las referencias hechas sobre el calor que se vivía en la sala de exposiciones

temporales dadas las fechas en las que se celebró la muestra y la ausencia de aire acondicionado (16% de los encuestados se pronunciaron sobre este aspecto). También numerosos fueron los asistentes que, considerando el interés de la exhibición, pidieron más publicidad y difusión para este tipo de actividades culturales (5%). Entrando ya en aspectos más relacionados con el discurso expositivo y montaje, se recogieron numerosos comentarios al respecto (14,4%), como sugerencias sobre la necesidad de un nuevo espacio de exposiciones temporales, peticiones de mayor información en las cartelas o de más contextualización histórica, textos en otros idiomas o traducción de los textos latinos. Este apartado contiene también las opiniones de aquellos asistentes que hubieran deseado la presencia de las obras más conocidas del yacimiento, que, sin embargo, no se quisieron trasladar de su lugar habitual para respetar al máximo la sala de Mulva y que pudiera ser visitada como complemento de la temporal. Asimismo, la muestra, de carácter conmemorativo, precisaba de otros medios para el discurso expositivo. Estos criterios se explicaban en el tríptico repartido en la propia exhibición, pero parece que una parte del público los desconocía o no estaba de acuerdo. Otras sugerencias de interés proponían una

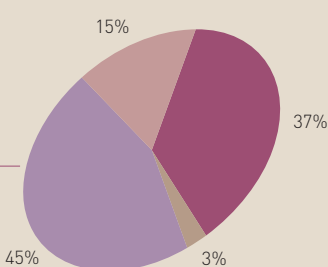
presencia mayor de medios audiovisuales, interactivos, etc. para hacerla más atractiva al público (2,7% de encuestados), sugerían el traslado temporal de la exhibición hacia otros municipios de la provincia o planteaban la necesidad de habilitar un mejor acceso a la ciudad romana (2,5%). Para terminar, no puede olvidarse el gran número de visitantes que quiso felicitar a la organización por la muestra (17%). Manifestaban su satisfacción por la labor de difusión cultural que se había realizado, ya que muchos confesaron no conocer la existencia de Munigua con anterioridad a la visita.

Las conclusiones del estudio de público son positivas de modo global, no sólo por las valoraciones desveladas, sino por la alta fiabilidad que poseen este tipo de encuestas autoadministradas, en las que el entrevistado se expresa de una forma más libre, si bien, con un menor nivel de comprensión de enunciados y de precisión en las respuestas. Asimismo, las sugerencias y fallos recogidos son, sin duda, aspectos fundamentales que todo museo ha de conocer para evolucionar y seguir afrontando el trabajo en un futuro.

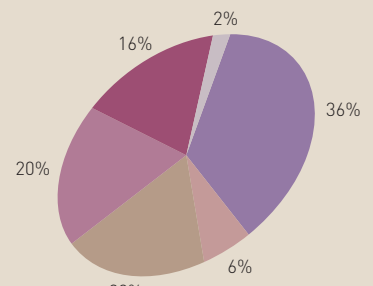
PROFESIONES (%)



PROFESIONALES/ESTUDIANTES DE CIENCIAS HUMANAS (%)



CONOCIMIENTO DE LA EXPOSICIÓN (%)



- ESTUDIANTES/PROFESIONALES DE CARRERAS TÉCNICAS Y CIENTÍFICAS
- ESTUDIANTES/PROFESIONALES DE LA EMPRESA Y LA ECONOMÍA
- FUNCIONARIOS/ADMINISTRATIVOS
- OTRAS PROFESIONES/AMAS DE CASA
- ESTUDIANTES/PROFESIONALES DE LAS CIENCIAS HUMANAS
- ESTUDIANTES NO UNIVERSITARIOS/NO CONTESTA

- MAESTROS/PROFESORES
- TURISMO
- Hª/Hª DEL ARTE/ARQUEOLOGÍA
- OTROS

- EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO
- WEB CONSEJERÍA CULTURA/MUSEO
- POR LA PRENSA
- POR UN CONOCIDO
- OTROS
- NO CONTESTA



# LAS CALLES DE SEVILLA. EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍA DE LOS AÑOS 20 Y 30

MARÍA VENEGAS ORTIZ Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



IMPRESA DE  
"LA MACARENA"  
NARANJA. 2 Precios Modicos  
LITOGRAFIA ESCRIBANO  
ESPECIALIDAD EN  
TRABAJOS COMERCIALES  
QUINTANA. 25 SEVILLA



Puesto de periódicos y postales en la calle Sierpes.



Calle Santa María la Blanca.

LA COLECCIÓN LOTY, ADQUIRIDA POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA EN 1995 Y DEPOSITADA EN EL MUSEO DESDE ENTONCES, ESTÁ CONSTITUIDA POR UN TOTAL DE 2.348 PLACAS DE GELATINO-BROMURO, DE 9 X 12 CM, Y FORMA PARTE A SU VEZ DE UN COMPLETÍSIMO ARCHIVO FOTOGRÁFICO QUE EL FOTÓGRAFO FRANCÉS CREÓ EN SU RECORRIDO POR DIVERSAS CIUDADES ESPAÑOLAS Y NORTEAFRICANAS DURANTE EL PERÍODO COMPRENDIDO ENTRE 1910 Y 1935.



Grupo de pequeñas tiendas en la Plaza del Pan.

LAS EXPOSICIONES DE FOTOGRAFÍA suponen siempre un atractivo para el público, sobre todo si se trata de fotografía antigua, pues las imágenes constituyen pequeños fragmentos de una realidad que ha pasado pero que todavía hoy es posible reconocer. Son fotografías que nos sitúan en el presente y nos conectan con el pasado, construyendo nuestra identidad como grupo social.

Esta exposición del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla ofrece la oportunidad de efectuar un recorrido por las calles de la ciudad y la provincia de los años 20 y 30 del pasado siglo, gracias a fotografías pertenecientes a dos colecciones: la colección del Ayuntamiento de Sevilla depositada en el museo y la colección del fotógrafo francés Charles Alberty López, más conocido como Loty, a la que pertenecen la mayoría de las placas.

La muestra propone una reflexión sobre el uso que en Andalucía se hace de la calle como espacio privilegiado para las relaciones socioculturales. El clima, la cantidad de horas de luz de que disfrutamos y el carácter de nuestra gente

han propiciado en el sur de la Península, al igual que en el resto de países del entorno mediterráneo, que las calles, plazas, avenidas, parques y paseos de nuestras ciudades sean los escenarios de las actividades más diversas: comunicación y desplazamientos, ocio, fiestas, comercio, prolongación de la vivienda, etc.

Éstos son los temas sobre los que se apoya el discurso de una exposición que nos ofrece la posibilidad de apreciar cómo ha sido la evolución de la ciudad, las costumbres, las indumentarias y los oficios, y de observar cómo quizás haya cambiado la fisonomía de algunos espacios, pero no tanto el uso que se hace de ellos. Con tal fin, junto a las imágenes de principios de siglo se han colocado otras actuales, no sólo para distinguir los cambios en edificios, calles o plazas, sino para poner de manifiesto una realidad que puede o no gustarnos, pero que refleja unas formas de utilizar la calle que Loty no pudo recoger y que son consecuencia de la aparición en este último siglo de nuevas formas de divertirse, comprar, habitar y desplazarse.

La intención, por tanto, no es la de hacer que los sevillanos se recreen en las excelencias pasadas de su ciudad y facilitar argumentos a quienes critican los nuevos cambios, ni la de brindar a los foráneos una serie de visiones tópicas y turísticas de Sevilla, sino la de presentar una interpretación como museo etnográfico: esa reflexión sobre la utilización del espacio urbano.

La colección Loty, adquirida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 1995 y depositada en el museo desde entonces, está constituida por un total de 2.348 placas de gelatino-bromuro, de 9 x 12 cm, y forma parte a su vez de un completísimo archivo que el fotógrafo francés creó en su recorrido por diversas ciudades españolas y norteafricanas durante el período comprendido entre 1910 y 1935. Con este propósito fundó la empresa Archivo Fotográfico Universal (Afusa) y realizó postales de monumentos, calles y plazas llenas de gente, escenas urbanas y paisajes: un conjunto de imágenes que, a pesar de su primera intención meramente



Plaza de La Campana.

CITAS LITERARIAS DE AUTORES COMO GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, LUIS CERNUDA, JOSÉ MUÑOZ SAN ROMÁN, CHAVES NOGALES, SOMERSET MAUGHAM Y CARLOS REYLES, ACOMPAÑAN A CADA UNA DE LAS UNIDADES TEMÁTICAS DE LA EXPOSICIÓN Y REPRODUCEN DESCRIPCIONES QUE EVOCAN AQUELLOS TIEMPOS.

comercial, constituyen un documento histórico de gran valor.

Para este proyecto contó con la colaboración del portugués Antonio Carreta Passaporte que, tras la desaparición de Loty de nuestro país en 1935 por causas que aún desconocemos, refunda en Portugal esta empresa, con el nombre de Loty. Poco más se sabe de Charles Alberty López, mencionado por su labor como fotógrafo en revistas francesas de principios de siglo. Su legado, que abarca otras comunidades autónomas españolas, se configura como una interesantísima muestra de la historia de la fotografía española de principios de siglo. A ello se une el interés de la colección como instrumento para la investigación etnográfica: monumentos, edificios y paisajes naturales conviven con un amplio repertorio de temas etnográficos como talleres artesanos, mercados, bares, fiestas, etc., y componen una extraordinaria fuente documental para el estudio de la vida cotidiana en Andalucía y Norte de África anterior a 1936.

Como antecedente de estas vistas recordemos las tomadas, tanto en fotografía como en pintura, dibujo y grabado, por los románticos del siglo XIX, que convirtieron a ciudades como Sevilla, Granada, Córdoba o Ronda en protagonistas de aquella fascinación por el pasado exótico.

La visión de Loty fue, pues, una visión sesgada de la ciudad, que se limita a las imágenes más pintorescas, sin captar la totalidad de la Sevilla de aquellos años. Del mismo modo, las fotografías tomadas por él en Marruecos presentan esa percepción exótica del país similar a la de los románticos extranjeros que viajaron por la España del siglo XIX.

Pero todos sabemos que un museo del siglo XXI no debe plantear una simple exposición de imágenes. Nos preocupa que ésta sea didáctica, atractiva y entretenida. Las fotografías actuales, realizadas por el fotógrafo Mario Fuentes, nos hacen considerar, como decía, esas nuevas maneras de usar los espacios urbanos: grandes vías de comunicación, viviendas adosadas, el botellón, los grandes almacenes, pertenecen a la vida cotidiana de la ciudad y se insertan de lleno en ella.

Citas literarias de autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Luis Cernuda, José Muñoz San Román, Chaves Nogales, Somerset Maugham y Carlos Reyles, acompañan a cada una de las unidades temáticas de la exposición y reproducen descripciones que evocan aquellos tiempos.

Además, como recurso didáctico, se ha diseñado un elemento que llama la atención: una fotografía de grandes dimensiones que invita a sumergirnos en el ambiente de la Sevilla de aquella época al crear un escenario en la sala de exposición. Este espacio recreado ofrece una pantalla con imágenes de la ciudad durante la Exposición Iberoamericana celebrada

*Display con imágenes de la Exposición Iberoamericana de 1929.*



en 1929, unas imágenes que reflejan los grandes cambios en su fisonomía que vieron Loty y los sevillanos aquellos años.

Por otra parte, se ha colocado un ordenador donde es posible consultar todos los fondos digitalizados de la colección Loty adquirida por la Junta, que engloba vistas de todas las provincias de Andalucía excepto Granada y Almería, y más de 400 imágenes de Marruecos. Pinchando en cada ciudad podemos tener acceso a las fotografías

a partir de una clasificación por temas: edificios civiles, militares, religiosos, paisajes urbanos, viviendas, interiores, calles, plazas, parques y jardines, mercados, bares y tiendas, escenas de calle, medios de transporte, industrias, artesanías y fiestas.

Esta aplicación se editó en CD-Rom por primera vez en el año 2003 con ocasión de la presentación de parte de esta colección y tuvo un enorme éxito, por lo que se ha aprovechado esta muestra para realizar una segunda edición y ponerla a disposición del público.

Las fotografías de esta exposición reflejan realidades que pertenecen a nuestra cultura. Por ello, estas imágenes de gente corriente, inmersas en actividades cotidianas, forman parte de nuestro patrimonio, un patrimonio que completa las relaciones y la identidad de las personas por lo que significan de reconocimiento y comprensión de nuestra realidad y de nosotros mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

VV.AA.(2005): *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Ardèvol, Elisenda (2005): Cuando la mirada no nos es ajena. En VV.AA.: *Mario Fuentes. Medio siglo de fotografía etnográfica*. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Fundación el Monte.

### FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN  
*Las calles de Sevilla.*

FECHA  
Del 22 de junio al 20 de agosto de 2006.

LUGAR  
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

ORGANIZA  
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.  
Delegación Provincial de Cultura de Sevilla.  
Dirección General de Museos. Consejería de Cultura.  
Junta de Andalucía.

COLABORA  
Asociación de Amigos del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

# MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA. TEATRO: MEMORIAS DE ADRIANO

NOTA DE REDACCIÓN



## TEATRO EN EL MUSEO

El Museo Arqueológico de Sevilla, por la cronología de sus fondos romanos, su colección de estatuaria y su relación con la ciudad romana de Itálica, se encuentra históricamente vinculado a la figura del emperador Adriano, originario de esta ciudad.

Junto al solar de la antigua Itálica, que había sido fundada por Escipión el Africano, en el 206 a.C., Adriano impulsó, tres siglos después, la creación de una nueva ciudad. Al igual que hizo en muchos otros lugares, desarrolló allí una planificación urbanística y un programa monumental e iconográfico de inspiración helenística, al que pertenecen las bellas obras de la colección de escultura clásica de este museo, una de las mejores de los museos españoles.

Adriano es un emperador que quiere presentarse ante los ciudadanos romanos como un príncipe de la paz, la prosperidad y el buen gobierno, en oposición a una ilimitada política expansiva de conquista, que ya empezaba a ser ruinoso para el Imperio. El emperador que admiraba la cultura griega y creía que Roma debía empaparse de ella. El emperador que amó a Antinoo y, al morir éste prematuramente, distribuyó su efígie por todo el Imperio, representado como un dios.

Éste es el personaje que el museo ha seleccionado para acercar al público un brillante período de la Historia de Roma, en el que Itálica fue conocida en todo el Imperio por ser la patria de Trajano y Adriano. Pero ¿realmente ha sido así? ¿No habrá sido su alma errante —*anima vagula*— la que ha elegido este museo para animar nuestras mentes con la vigencia actual de su pensamiento?

## LA COMPAÑÍA

Tras el éxito de las intervenciones en lugares de interés patrimonial ("El Secreto de la Torre de don Fadrique" o "Nocturno en los Jardines del Valle", "María de Padilla", "Cervantes, Pasión y Libertad", "El Viaje de Richard", etc.), la Compañía de Espectáculos *La Tarasca* se propone aplicar el teatro y las artes escénicas en general, a lo que denominamos "Interpretación Modulada del Patrimonio", con la intención de revelar el sentido profundo de una realidad histórica. Para conseguir sus objetivos cuenta con actores, bailarines, músicos, dramaturgos, asesores históricos y demás personal artístico y de gestión.

El proyecto Adriano, auspiciado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, les permite profundizar en un

personaje que ha alimentado el inconsciente colectivo y que está unido de diferentes maneras a nuestra comunidad; les ha permitido reencarnar a este personaje.

## LA OBRA

El texto es una versión libre de la novela de Marguerite Yourcenar dentro de una estructura de teatro clásico: Prólogo, Párodos, Episodios, Éxodo y Epílogo. A *La Tarasca* le ha interesado destacar diferentes temáticas: orígenes y vínculos de Adriano con la Bética; los motivos y propósitos de sus viajes; líneas de gobierno y consenso social; el filohelenismo que impregnó su vida y su política; su oposición a la política de conquistas... Así mismo, ha intentado desentrañar los perfiles de este personaje, como ser humano y como estadista.

*Memorias de Adriano* es un relato admirable y ya un clásico. La trama nos muestra a Adriano en su vejez reflexionando sobre los vaivenes del poder, las conquistas, los turbios episodios palaciegos, las horas de triunfo y de peligro..., despojándose por momentos de su investidura de César para mostrarnos su portentosa humanidad.

Los integrantes de un coro anónimo toman protagonismo como personajes individuales determinantes en los diferentes episodios de la vida de Adriano.

Gracias al rigor histórico impregnado por Marguerite Yourcenar, es posible hoy recrear unos sucesos históricos y a la vez, destacar los valores universales de un personaje, paradigma de hombre y gobernante cuyo talante le impulsaba al consenso social, a la consecución de una paz duradera y para el que "fundar bibliotecas equivalía a amasar graneros públicos, amasar reservas para un invierno del espíritu" que, por ciertas señales y a pesar suyo "veía venir".

Naturalmente no podría pasarse por alto la figura de Antinoo, y su deificación tras su trágica muerte, en un mensaje que Adriano pone en el mundo para que se tengan noticias tanto de su poder como de su imposibilidad por detener la fatalidad.

Para confirmar el momento que inmortalizan sus *Memorias de Adriano*, cuenta Yourcenar, que una vez encontró, en una carta de Flaubert, esta frase inolvidable:

"Los dioses no estaban ya y Cristo no estaba todavía y de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que el hombre estuvo solo".

## FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA ORGANIZA

REPARTO	Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales. Dirección General de Museos. Delegación Provincial de Sevilla. Museo Arqueológico de Sevilla.
PUBLIO HELIO ADRIANO, EMPERADOR Roberto Quintana	LUGAR Plaza de América s/n (Parque de María Luisa).
HERMÓGENES, MÉDICO IMPERIAL Juan Motilla	FECHA Del 7 al 20 de septiembre de 2006
MARGUERITE Antonia Zurera	HORARIO Todos los días a las 21 h. Día 7 a las 21.30.
GENIOS DEL EMPERADOR Montse Rueda Eugenio Jiménez	ENSAYO GENERAL Día 6 a las 21.30. Con público y prensa.
MÚSICO Chiqui García (Saz turco, setar, pandero)	Entrada gratuita. Recogida de invitaciones: en el propio Museo, de 9 a 14 y de 19 a 21 horas, a partir del día 6.
DISEÑO DE ILUMINACIÓN Tito Tenorio	INFORMACIÓN <a href="http://www.museosdeandalucia.es">www.museosdeandalucia.es</a>
DISEÑO DE SONIDO Pablo G. Boja	
REALIZACIÓN AUDIOVISUAL Enrique Berre, Rafael Albayda	
DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO Antonio Zannoni, aLTeReGo	
PRODUCCIÓN EJECUTIVA Carmen Montes	
AYUDANTES DE PRODUCCIÓN Eva Martínez Noelia López	
ADAPTACIÓN DE TEXTOS, DIRECCIÓN Y PUESTA EN ESCENA Ramón Bocanegra	
PRODUCE Producciones Carmen Montes La Tarasca I.M.P.	



# EL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE CÓRDOBA VA ADQUIRIENDO FORMA

NOTA DE REDACCIÓN

EL PASADO MES DE JULIO FUENSANTA Nieto y Enrique Sobejano presentaron el Proyecto Básico del Centro de Creación Contemporánea de Córdoba, que da así un paso más en su evolución de proyecto a realidad.

El objeto del Proyecto Básico es definir las características generales del edificio de acuerdo a las bases técnicas establecidas en el Pliego del Concurso y a las indicaciones

de la Comisión Técnica para el seguimiento del proyecto, constituida desde la Dirección General de Museos de la Junta de Andalucía. Esta Comisión Técnica integra a técnicos de la Dirección General de Museos, de la Delegación Provincial de Córdoba, así como a expertos independientes, como Daniel Andújar, Santiago Eraso o Jesús Carrillo.

Está previsto que a mediados de diciembre de 2006 los arquitectos presenten el

Proyecto de Ejecución del nuevo edificio, que sería el punto de partida de su construcción. Paralelamente se seguirá trabajando tanto en el seguimiento del proyecto como en el análisis de su programa.

En estas mismas páginas presentamos un breve texto de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano en el que nos aportan algunas claves de su proyecto.







# CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE CÓRDOBA

FUENSANTA NIETO  
ENRIQUE SOBEJANO  
Arquitectos

Al igual que aquellas estructuras literarias que incluían un relato dentro de otro, dentro de otro... —una historia sin fin— concebimos el proyecto a partir de un sistema, una ley generada por un patrón geométrico autosimilar, originado en una forma hexagonal, que contiene a su vez tres tipos diferentes de salas, de 150 m<sup>2</sup>, 90 m<sup>2</sup>, y 60 m<sup>2</sup>. Como un juego combinatorio, las permutaciones de estos tres recintos generan secuencias de distintas salas que eventualmente pueden llegar a configurar un único espacio de exposición.

Los talleres de artistas en planta baja y los laboratorios en planta superior, se ubican en contigüidad con las salas expositivas, hasta el punto que ni siquiera existe entre ellos una estricta diferenciación: en el taller también es posible exponer, mientras que las salas podrán utilizarse, de hecho, como espacios para la producción artística. El salón de actos —la caja negra— se concibe como un espacio escénico apto para representaciones teatrales, conferencias, proyecciones, o bien, como un recinto singular para exposiciones audiovisuales.

El Centro de Creación Contemporánea de Córdoba no es un organismo centralizado: el centro se desplaza de un espacio a otro, está en todas partes. Se configura como una secuencia de recintos vinculados a una calle pública, en la que confluyen las distintas funciones del edificio. Concebido como lugar de cruce y encuentro, es un espacio común donde poder exponer e intercambiar ideas, ver una instalación, acceder a exposiciones, visitar el café, entrar en la mediateca, esperar el inicio de una representación en la caja negra, o quizá asomarse al Guadalquivir.

Los materiales contribuirán a sugerir el carácter de factoría del arte que impregna el proyecto. En el interior, muros y losas desnudas de hormigón y solados continuos establecen una estructura espacial susceptible de ser transformada individualmente por medio de diferentes intervenciones. Una red de infraestructuras eléctricas, digitales, de audio e iluminación, facilitan la posibilidad de acceder a múltiples tomas y conexiones en todo lugar.

Al exterior, el edificio aspira a expresarse por medio de un único material: paneles prefabricados de hormigón con fibra de vidrio —GRC— que a un tiempo revisten fachadas opacas y perforadas, o bien, conforman las cubiertas planas o con pendientes variables de las salas. La concepción industrializada del sistema, así como las condiciones de impermeabilidad, aislamiento y ligereza del material, colaboran a garantizar la precisión y racionalidad de su ejecución, a un tiempo que participan del concepto combinatorio que gobierna todo el proyecto.

La fachada al río, verdadera máscara protagonista del edificio hacia el exterior, se concibe como una pantalla perforada por múltiples huecos circulares tras los que se alojan lámparas monocromáticas en colores rojo, verde y azul. Por medio de un programa informático apropiado, señales de video generarán imágenes, textos o colores que encontrarán su reflejo en la lámina de agua del río y permitirán instalaciones específicamente concebidas para el lugar. Durante el día, la luz natural se filtrará a través de las perforaciones, e inundará tamizada la calle interior cubierta.

En el Centro de Creación Contemporánea de Córdoba confluirán artistas, visitantes, expertos, investigadores, curiosos, como en un contemporáneo zoco cultural, sin jerarquías espaciales evidentes. Será un centro para la creación artística que vinculará estrechamente el espacio arquitectónico con el arte y con el público: un laboratorio abierto donde la arquitectura pretende provocar también nuevos modos de expresión. Algunas de las más recientes propuestas ligadas a las últimas tecnologías parecen alejarse cada vez más de la materialidad para sumergirse en una virtualidad desconectada de un lugar concreto, pero tal vez por ello, disintiendo de esa interpretación —ya un lugar común— estamos convencidos de que el propio edificio, el río Guadalquivir, el presente y el pasado de Córdoba, no serán sólo una circunstancia casual sino —como también lo han sido para nosotros— el origen de un diálogo, una coincidencia, o quizá de un rechazo. ¿Pues, no son éstos también sentimientos que subyacen en la búsqueda de toda expresión artística?

LA ARQUITECTURA SE NUTRE constantemente de imágenes ocultas en nuestra memoria, ideas que en algún instante se tornan nítidas y claras e indican inesperadamente el inicio de un proyecto. Tal vez por ello el eco de la cultura hispanomusulmana latente aún en Córdoba haya supuesto inconscientemente algo más que una nota al margen en nuestra propuesta. Frente a la homogeneidad que la civilización globalizada parece imponer en todos los ámbitos, el Centro de Creación Contemporánea de Córdoba aspira a interpretar una occidentalidad diferente, superando el tópico de esta expresión a menudo empleada.

Desconfiando de la supuesta eficacia y flexibilidad del contenedor neutro y universal adoptado tan comúnmente hoy en día, imaginamos un edificio estrechamente vinculado a un lugar y a una lejana memoria, en el que cada espacio se configura individualmente, a un tiempo que es susceptible de transformarse y expandirse en secuencias de diferentes dimensiones, usos y cualidades espaciales. Siempre nos ha admirado la sencillez de las ocultas leyes geométricas por medio de las que aquellos artistas, artesanos y alarifes de un remoto pasado cordobés eran capaces de generar el espacio múltiple e isótropo de la Mezquita, el complejo facetado de bóvedas y mocárabes, las permutaciones de los motivos ornamentales de celosías, pavimentos y aatauriques, o bien las reglas y ritmos narrativos implícitos en los poemas y cuentos de la tradición islámica.

# MUSEOS LOCALES. NATURALEZA Y PERSPECTIVAS

MANUEL RAMOS LIZANA Y VÍCTOR J. MEDINA FLÓREZ

LOS DÍAS 21, 22 Y 23 DE JUNIO DE 2006 tuvo lugar en Granada el Seminario Internacional de Museos Locales bajo la denominación *Museos Locales. Naturaleza y perspectivas*. El seminario formaba parte de la Tercera Edición del Máster de Museología de la Universidad de Granada, realizado en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

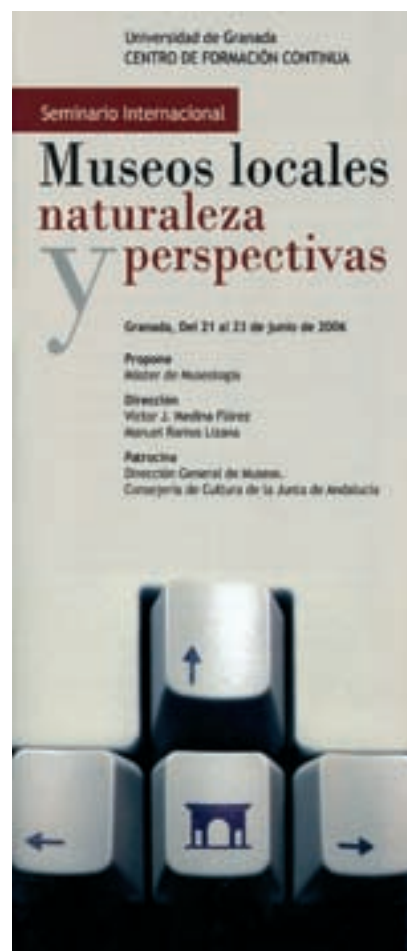
El seminario iba destinado fundamentalmente a los alumnos matriculados en el máster, con la esperanza de poder tratar con mayor profundidad un tema que no había sido abordado con intensidad en la propia programación académica del máster. Por añadidura, los museos locales serán, sin duda, uno de los campos preferentes de actuación profesional de los que entonces se sentaron en la sala como alumnos. No en vano, en el período comprendido entre 1996 y 2006 el número de museos en España creció de los 1.192 a los 1.879 según las estadísticas oficiales, siendo las principales responsables de este incremento numérico las administraciones locales.

Pero además se abrió la matrícula para todas aquellas personas que estuviesen interesadas en el tema, con la esperanza de atraer a promotores y responsables de museos locales en el ámbito nacional. La respuesta a la convocatoria fue bastante amplia, pues entre los 138 matriculados (40 alumnos del máster y 98 alumnos externos) se encontraban numerosas personas relacionadas con la administración y gestión de museos locales de todo el territorio nacional, aunque destacó la participación de profesionales de la fachada mediterránea: Andalucía, Murcia, Valencia y Cataluña. Esto facilitó una alta participación en los debates, que fueron largos y fructíferos en las dos sesiones mantenidas.

Los convocantes del seminario (dirigido por Víctor J. Medina Flores y Manuel Ramos Lizana) trazaron una programación en la que se pretendía abordar el tema desde

múltiples perspectivas. En primer lugar, se confiaba en facilitar una panorámica de un fenómeno relativamente reciente, que se antoja desestructurado, habida cuenta de la configuración administrativa territorial del Estado Español y la pluralidad de departamentos administrativos implicados en la planificación museológica: turismo, bienes culturales, medio ambiente, etc. Así, el seminario se proponía abordar las legislaciones de las diversas comunidades autónomas y la conformación de redes, sistemas y servicios de atención a museos en cada una de ellas. Por otra parte, se consideraba fundamental examinar las relaciones entre Cultura y Economía en el ámbito de los museos locales, su papel en la reestructuración económica del medio rural, en el marco específico del turismo, así como en la capacidad del museo en la generación de identidades locales y en el restablecimiento de la autoestima de comunidades castigadas por la desactivación económica, el desempleo y el éxodo rural. Y, todo ello, sin soslayar las cuestiones relativas a los contenidos y a la orientación de los museos locales. ¿Son los museos locales museos para turistas en el marco de la eclosión del turismo cultural? ¿Deben ser los museos instancias participativas de las comunidades locales o por el contrario deben plantearse como infraestructuras turísticas? ¿Es posible conjugar ambas orientaciones? y, en tal caso, ¿cómo puede hacerse?

Este ambicioso programa se estructuró en tres sesiones de trabajo, una por cada día de desarrollo del seminario. En la primera sesión se abordó la tipología de los museos locales, comenzando con una conferencia introductoria sobre la filosofía del museo local, que fue acometida por el profesor Tomislav Sola, de la Universidad de Zagreb, quien en su habitual tono provocador y heterodoxo cuestionó los principios de la Museología académica reivindicando un perfil humanístico para las realizaciones museográficas y una orientación reivindicativa en la creación de nuevos museos. Para este académico las respuestas son claras: el museo es para la



comunidad o no es. La excelencia formal es secundaria y en cualquier caso, está subordinada a los objetivos sociales y a la participación comunitaria. En definitiva, ¿queremos un pasado mejor o un futuro mejor? A esta colaboración le siguieron intervenciones monográficas dedicadas a los ecomuseos (sobre todo en el área francoparlante), los museos comunitarios (especialmente en su desarrollo en México) y, finalmente, los Museos del Territorio o Parques Culturales (centrándose en el caso de la comarca aragonesa del Maestrazgo). Hugues de Varin Bohan (ex-secretario general del ICOM) trazó un recorrido de los ecomuseos en todo el mundo desde

EL SEMINARIO SE PROPONÍA ABORDAR LAS LEGISLACIONES DE LAS DIVERSAS COMUNIDADES AUTÓNOMAS Y LA CONFORMACIÓN DE REDES, SISTEMAS Y SERVICIOS DE ATENCIÓN A MUSEOS EN CADA UNA DE ELLAS.

EL ECOMUSEO ES UN MUSEO COMUNAL, DIFERENTE, ALTERNATIVO, AMBIENTALISTA, CON UNA CONCEPCIÓN AMPLIADA DEL PATRIMONIO Y CUYO OBJETIVO ES LA DIMENSIÓN CULTURAL DEL DESARROLLO.

su nacimiento en Le Creusot hasta la aldea global. Como es bien sabido, los ecomuseos iniciaron su andadura en Francia para extenderse después por los países francófonos y más tarde a los cinco continentes, constituyendo un movimiento en el cual, el punto en común fueron las proyecciones participativas de los museos. El ecomuseo es un museo comunal, diferente, alternativo, ambientalista, con una concepción ampliada del Patrimonio y cuyo objetivo es la dimensión cultural del desarrollo. El museo es participativo o no es. Ésta es la máxima de la ya vieja "Nueva Museología". Raúl Méndez Lugo, presidente del Comité Internacional por la Nueva Museología, afiliado al ICOM, insistió en parecidos términos aunque explicando la trayectoria de los museos comunitarios en México. La participación, la reivindicación y la asamblea son las máximas de estas iniciativas. Jorge Abril, de la Asociación para el desarrollo del Maestrazgo introdujo a los presentes en la problemática de los museos de proyección territorial aunque centrándose muy especialmente en la experiencia del Maestrazgo, centrada en el Parque Cultural de Molinos y en los museos, fortalezas y centros expositivos asociados.

En la segunda sesión se abordaron los aspectos organizativos. Se discutió la idoneidad de los términos red y sistema, sobre todo con la participación de Luis Grau (director del Museo de León), cuya intervención fue sistemática, esclarecedora y, por qué no decirlo, absolutamente brillante. El conferenciante nos ayudó a comprender la diferencia entre la red, que se dispone de forma horizontal y es fruto del acuerdo y el compromiso; del sistema, donde prevalece el objetivo y un régimen de dependencia. Pero además, se estudiaron casos concretos: Cataluña y Extremadura como modelos regionales y Valencia como modelo provincial. Las intervenciones correspondieron, respectivamente, a Carmen Prats, Pilar Caldera y Joan Josep Gregori.

En la tercera sesión se trataron dos casos concretos. En primer lugar, la experiencia asturiana en relación con

la Arqueología Industrial y la puesta en valor del patrimonio tecnológico y minero, intervención que corrió a cargo de Miguel Ángel Álvarez Areces, Presidente de la Asociación de Arqueología Industrial de Asturias, quien con una extraordinaria capacidad de síntesis transmitió en su práctica integridad la problemática abordada y las soluciones dadas por administraciones y particulares. En segundo lugar, la experiencia de Mértola, una pequeña localidad en el sur de Portugal inapreciable en cuanto a lo que tiene de experiencia. Un grupo de investigación universitario, a cuyo frente se encontraba el arqueólogo Claudio Torres Figueredo llegó a tener allí un extraordinario grado de implicación con la comunidad local, hasta tal punto que los resultados de sus investigaciones y la puesta en valor de las estructuras emergentes y las exhumadas en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo fueron asumidas por la población de Mértola en todas sus dimensiones. Se impuso un tipo de restauración basada en las técnicas tradicionales del tapial con las que se llevaron a cabo las necesarias reparaciones en las viviendas de los residentes, pero también en las estancias para el alojamiento del turismo, rechazando al mismo tiempo la construcción de hoteles que, se consideraba, harían que los beneficios económicos del turismo fueran a parar fuera de la localidad. Así se esperaba, además, fomentar el contacto entre el turista y la población residente. Por similares consideraciones se renunció a establecer una implantación de señalética pues se pensaba desde la comunidad que así los turistas entrarían en contacto con la población local. Un vivo ejemplo de participación social en el desarrollo de las funciones museológicas y patrimoniales clásicas (investigación, conservación y difusión). Y, al mismo tiempo, de salvaguarda de la autoestima de las comunidades receptoras del turismo.

Los debates que cerraron la primera y segunda sesión fueron conducidos por

Pablo Suárez (Director General de Museos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía) y Marisol Gil de los Reyes (Jefa del Servicio de Museos de la misma Consejería). Desde su mismo inicio las discusiones fueron intensas y acaloradas. Oponer, —como se hizo—, la experiencia de una Europa opulenta que ha asumido plenamente la sinergia economía-cultura con la trayectoria de la Museología en los llamados eufemísticamente países en vías de desarrollo, fue un revulsivo inmediato. En primer lugar, esto puso de manifiesto la versatilidad y variabilidad del museo como institución que en un caso y otro persigue fines y moviliza medios completamente distintos. En el caso europeo el museo ha adquirido una extraordinaria complejidad y se encamina a la consecución de fines no exclusivamente culturales, entre los que los económicos emergen con fuerza. En el caso de los países abordados en las intervenciones de H. de Varin y R. Méndez, se presentaban como prioritarios los fines políticos, las aspiraciones sociales de las minorías, los programas educativos genéricos (no necesariamente ceñidos a los contenidos del museo) o la cohesión social. No obstante, ambas realidades tenían un punto en común y era éste que, en ambos casos, aún queda mucho por hacer. En los países desarrollados hay que mejorar en muchos aspectos de la gestión y organización de los centros, las redes y los sistemas, la legislación y los servicios de atención; mientras que los llamados museos comunitarios han de profundizar en las técnicas museográficas y tienen un papel decisivo en la conservación patrimonial que sus gobiernos tienen desatendida por incapacidad económica o, simplemente, por quedar fuera de su ámbito de intereses.

# MESA REDONDA “LOS JÓVENES Y EL MUSEO”

PATRICIA MONZO LOSADA Y YOLANDA TORRUBIA FERNÁNDEZ (1)



CON MOTIVO DEL DÍA INTERNACIONAL de los Museos, el pasado 18 de mayo de 2006 se celebró en el Museo Arqueológico de Sevilla una mesa redonda donde tuvimos la oportunidad de debatir y reflexionar sobre *los Jóvenes y el Museo*, lema bajo el cual el Consejo Internacional de Museos invitaba a los museos de todo el mundo a celebrar su *Día Internacional*. Personas ligadas de una manera u otra al mundo de los museos se sentaron en la mesa ante un público mayoritariamente joven para debatir sobre la relación entre los jóvenes y el museo, y sobre qué debe hacer el museo para que los jóvenes formen parte de él.

D<sup>a</sup>. CONCHA SAN MARTÍN, directora del museo y moderadora de la mesa, abrió el turno de exposición de los ponentes invitados con una serie de premisas entre las que destacó la importancia de los jóvenes para los museos como nuevos profesionales con nuevas ideas que pueden colaborar con su modernización y acercamiento al público. Asimismo subrayó la necesidad de la participación

de los jóvenes en el museo, como ya se está dando en algunos con sociedades de jóvenes patronos o asociaciones de jóvenes amigos.

Por orden de intervención, los ponentes fueron: la D<sup>a</sup>. MARÍA DOLORES RUIZ DE LA CANAL, profesora de Museología de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla; el DR. D. FERNANDO MARTÍN MARTÍN, profesor de Museología del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla; el DR. D. RAFAEL HIDALGO PRIETO, profesor de Museografía de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide; D<sup>ña</sup>. GUIOMAR ROMERO, profesional del campo de la museología y la gestión cultural; D. RAFAEL DÍAZ, alumno de la tercera edición del Master de Museología de la Universidad de Granada; y D<sup>a</sup>. YOLANDA TORRUBIA FERNÁNDEZ, alumna del mismo Master y representante de la Asociación de Jóvenes amigos del Museo A.M.Ar.luvenis, que actualmente se encuentra en proceso de gestación.

Aunque breves, las intervenciones de los invitados aportaron puntos de vista enriquecedores:

– La orientación del museo como dinamizador social vino de la mano de la profesora María Dolores Ruiz, quien hizo hincapié en la importancia de apoyar actividades en el museo durante todo el año y no esperar al *Día Internacional*. Desde su larga experiencia como docente explicaba la dificultad para organizar actividades y prácticas para favorecer la difusión y la educación en el museo. En suma, destacaba la necesidad de actualizar los museos andaluces y de caminar hacia unos museos que estén más en sintonía con la Andalucía moderna de hoy, la imagen de una Andalucía más cultural.

– El profesor Fernando Martín subrayó el hecho de que para crear la conciencia de la importancia del museo y del Patrimonio hay que establecer metodologías y apoyar la formación en el ámbito del museo tanto para profesionales como para los

PERSONAS LIGADAS DE UNA MANERA  
U OTRA AL MUNDO DE LOS MUSEOS SE  
SENTARON EN LA MESA ANTE UN PÚBLICO  
MAYORITARIAMENTE JOVEN PARA DEBATIR  
SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LOS JÓVENES Y EL  
MUSEO, Y SOBRE QUÉ DEBE HACER EL MUSEO  
PARA QUE LOS JÓVENES FORMEN PARTE DE ÉL.

jóvenes que se forman en el campo de la Museología. Además reivindicó una asignatura de Museología impartida en la Universidad con posibilidades reales de aprendizaje. Según su postura, mientras la voluntad de formación no sea real no se creará una auténtica conciencia de la importancia del papel de los museos en la sociedad.

Con respecto a las posibilidades laborales, el profesor Martín destacaba la gran demanda de profesionales que existe en la actualidad, demostrada por la proliferación de másteres, debates, congresos, etc. Sin embargo, los canales de acceso son demasiado difíciles y el museo no colabora en este sentido en la inserción laboral de los jóvenes interesados en este campo.

– Al igual que los anteriores ponentes, el profeso Hidalgo destacó el interés que los alumnos muestran por la Museografía y por colaborar y hacer prácticas en cuanto toman contacto con la asignatura. La imposibilidad de realizar prácticas y de comenzar a trabajar en los grandes museos gestionados por la Junta de Andalucía [2], como es el caso del Museo Arqueológico de Sevilla, ha hecho que muchos se vuelquen en la posibilidad que les brindan los pequeños museos locales, o incluso por reaccionar ante estas escasas posibilidades y encontrar otras formas de trabajar en el entorno del museo y del patrimonio, como en empresas de montaje de exposiciones, de gestión cultural, de difusión y de organización de actividades educativas.

– Guiomar Romero representa las nuevas miradas que los jóvenes profesionales van aportando a la difusión y dinamización del museo. La coordinadora, para la Dirección General de Museos de la Junta de Andalucía, de las actividades llevadas a cabo durante el *Día Internacional de los Museos*, quiso aproximarse con esta campaña a los jóvenes entre 12 y 18 años. Resulta interesante su apreciación sobre la dificultad del museo de acercarse sobre

todo al público universitario, a diferencia del infantil o adolescente. Debemos preguntarnos a qué se debe este déficit, cómo se puede lograr que los universitarios se acerquen al museo y encuentren en él un ámbito de cultura, estudio e investigación, pero también de ocio.

– Rafael Díaz, joven emprendedor y alumno de la tercera edición del Master de Museología de la Universidad de Granada, habla del museo como lugar de comunicación, analizando el por qué de la ruptura entre el museo y los jóvenes. Consideró a los jóvenes como un colectivo diverso al que hay que conocer, aportando datos interesantes, resultado de pequeñas entrevistas realizadas en el ámbito universitario. Finalmente, trató el tema del asociacionismo juvenil como vínculo de acercamiento entre el museo y los jóvenes.

– Como representante en la mesa, no sólo de la tercera generación del Master de Museología de Granada, sino también del grupo de jóvenes que está gestando la creación de la Asociación de Jóvenes Amigos del Museo Arqueológico de Sevilla, Yolanda Torrubia cerró el turno de exposiciones. La joven museóloga resaltó la importancia de crear claves que acerquen el discurso del museo a los jóvenes con textos didácticos y medios más atractivos que atraigan a un público plural. Asimismo, hizo hincapié en la necesidad de elaborar programas educativos que incentiven la visita al museo de los jóvenes, objetivo fundamental después de que la atención en los museos haya pasado en gran medida del objeto al sujeto.

A continuación, como uno de los medios para atraer a los jóvenes al museo y como representante de la misma, destacó la importancia de la formación de una Asociación de Jóvenes Amigos en colaboración con el Museo Arqueológico de Sevilla.

En resumen, concluimos que la relación museos/jóvenes es difícil y tanto desde el ámbito de la administración, como de los profesionales que trabajan en él,

necesitamos respuestas eficaces que apoyen e incentiven la creación del vínculo entre ambos. Algunas claves derivadas de esta mesa redonda podrían ser:

– Apoyo a la realización de prácticas en el ámbito de los museos.

– Estudio de las posibilidades profesionales que brinda el museo a los jóvenes.

– Nuevas vías de acercamiento a los jóvenes, diferenciando dentro de éstos a los diferentes colectivos y necesidades, por ejemplo a través de la realización de actividades y talleres, de la elaboración de textos didácticos y educativos y del apoyo a la investigación.

– Unión Universidad/Museo: vinculación entre una formación especializada y la práctica diaria del trabajo dentro del museo.

El equipo técnico del Museo Arqueológico de Sevilla está trabajando para que se vaya creando paulatinamente una relación más estrecha entre los jóvenes y esta institución. Además, es importante reseñar la labor del grupo promotor de la Asociación de Jóvenes Amigos, A.M.Ar. Iuvenis, que pronto se constituirá con el objetivo de colaborar en las actividades del museo e impulsar otras nuevas.

Los interesados en obtener información sobre esta Asociación que está en proceso de constitución, pueden escribir a la dirección de correo electrónico [amariuvenis@terra.es](mailto:amariuvenis@terra.es).

#### NOTAS

1. Integrantes del grupo promotor de *A.M.Ar. Iuvenis*, futura Asociación de Jóvenes Amigos del Museo.

2. Poco después de la celebración de esta mesa, un Convenio entre la Consejería de Cultura y la Universidad de Sevilla ha sido aprobado por ambas instituciones, por lo que el próximo curso los alumnos de esa Universidad podrán ya realizar estas prácticas en los museos sevillanos gestionados por la Junta de Andalucía. Esperemos que pronto lo puedan hacer también los de la Universidad Pablo de Olavide.

# CADA VEZ MÁS CERCA DE TI. ACTIVIDADES EN LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA

GUIOMAR ROMERO GARCÍA DE PAREDES Dpto. de Difusión. Dirección General de Museos



ES PRIMORDIAL PARA LA CONSEJERÍA de Cultura acercar el patrimonio tutelado por los museos andaluces a todos los públicos, y para ello está realizando grandes esfuerzos, que se materializan en campañas de difusión, para que todos tengamos en nuestro imaginario cotidiano la figura del museo como lugar de encuentro, conocimiento y disfrute.

**28 DE FEBRERO: DÍA DE ANDALUCÍA**  
Bajo este lema, *Celebra Andalucía, vamos al museo*, todos los andaluces celebramos la festividad de nuestra comunidad autónoma disfrutando de este día con la apertura de nuestros museos. Todos, en familia, fuimos espectadores de pequeñas obras teatrales, creadas ex profeso para la ocasión, para conocer algunos de los personajes vinculados a la historia de la institución, o a artistas cuyas obras conserva el museo o

incluso personajes anónimos a los que pertenecieron algunas de las piezas que alberga el mismo. Revivimos las hazañas de un héroe mitológico, los momentos previos del combate de un gladiador, la vida de una esclava romana, los trabajos de un erudito arqueólogo, los escritos de una afamado literato del siglo XIX; conocimos el temperamento de un genial pintor renacentista; valoramos la historia de juguetes antiguos, y sacamos a la



CON ESTA INICIATIVA, LOS ADOLESCENTES HAN DESCUBIERTO EL INTERESANTE MUNDO DE LA RESTAURACIÓN, DE LA DIFUSIÓN, DE LA GESTIÓN CULTURAL, DE LA CATALOGACIÓN... HAN CONOCIDO DE MANO DE LOS TÉCNICOS DE LOS MUSEOS ANDALUCES CÓMO SE TRABAJA EN UNA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA, HAN PUESTO CARA A ESOS HILOS, CASI INVISIBLES, QUE HACEN QUE NUESTROS MUSEOS SEAN COMO SON: INSTITUCIONES EJEMPLARES EN SU LABOR DE TUTELA, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ANDALUZ.

luz la huella de antiguos directores de museos andaluces.

Distintas compañías de teatro andaluzas fueron las encargadas de crear el guión de la obra, siempre bajo el rigor científico que acredita la documentación existente en el museo, y de hacernos viajar en el tiempo para presenciar escenas singulares y distintas.

El resultado final fue una sonrisa. La familia al completo disfrutó y aprendió ese día un poco más del museo de su ciudad.

#### DÍA INTERNACIONAL DEL MUSEO: EL MUSEO Y LOS JÓVENES.

*Conéctate, vente al museo* ha sido el lema de la campaña de difusión que la Consejería de Cultura ha creado para dirigirse a todos los jóvenes y enseñarles las importantes labores que se desempeñan en nuestros museos.

Para los adolescentes y jóvenes de entre 12 y 18 años, el museo es un mundo por redescubrir. Sus recuerdos infantiles de visitas o talleres realizados en nuestras instituciones se difuminan, y otros aspectos de la vida son los que encabezan sus listas de prioridades. Por esto mismo,

la Dirección General de Museos ha centrado toda su energía para acercarse a ese sector poblacional creando una campaña cercana a sus intereses y a su lenguaje, mostrando su lado más profesional y tecnológico.

Para llegar a este público, durante el mes de mayo, todos nuestros museos enseñaron, *in situ*, su trabajo diario, sus quehaceres cotidianos. Porque el conocimiento genera el respeto hacia el trabajo y consigue despertar en nuestros jóvenes el interés por llegar a convertirse en nuevos profesionales de los museos, consideramos vital enseñarnos tal y como somos: un equipo humano multidisciplinar. Con esta iniciativa, los adolescentes han descubierto el interesante mundo de la restauración, de la difusión, de la gestión cultural, de la catalogación... han conocido de mano de los técnicos de los museos andaluces cómo se trabaja en una institución museística, han puesto cara a esos hilos, casi invisibles, que hacen que nuestros museos sean como son: instituciones ejemplares en su labor de tutela, conservación y difusión del patrimonio andaluz.

Todo esto, animado por un magnífico pasacalle, simultáneo en las ocho

provincias, que alentó a los viandantes a visitar el museo de su ciudad en la jornada festiva del 18 de mayo, *Día Internacional del Museo*, y a participar en la convocatoria de nuestro concurso de video-móvil, tecnología al alcance de todos nuestros jóvenes, y cuyo objetivo fue conocer el concepto de museo que tienen los adolescentes andaluces.

#### DANZA CONTEMPORÁNEA EN LOS MUSEOS

*El Museo se mueve*. Y lo hace al ritmo de danza contemporánea. Esta iniciativa ha unificado los esfuerzos de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural y la Dirección General de Museos por mostrar, a todos los públicos, la convivencia de las manifestaciones artísticas del hombre: la danza y la plástica.

En marcos inigualables: los patios y explanadas de los museos andaluces ubicados en la costa, y durante las noches de verano, fuera del horario habitual del museo, se nos ha convocado para contemplar el más emergente lenguaje de las compañías de danza andaluzas.

# VISITA DEL SECRETARIO GENERAL DE LA ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), KOFI ANNAN, AL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

NOTA DE REDACCIÓN

Kofi Annan ante la *Virgen de la Servilleta*, de Murillo.



EL PASADO DÍA 10 DE ABRIL, tras recibir el premio NODO entre Culturas del Ayuntamiento de Sevilla, el Secretario General de las Naciones Unidas, Kofi Annan, y su esposa, acompañados por el Presidente la Junta de Andalucía, Manuel Chaves, así como de otras autoridades, realizó una visita al Museo de Bellas Artes de Sevilla.





# GUÍA DE LOS MUSEOS DE LA PROVINCIA DE SEVILLA Y ALGUNAS VISITAS DE INTERÉS

## JOSÉ RAMÓN LÓPEZ

ARSENIO MORENO MENDOZA Universidad Pablo de Olavide

CUALQUIER VISITANTE INTERESADO por el rico patrimonio cultural existente en la Provincia de Sevilla, si previamente accede a la información turística al uso, a buen seguro que en su visita no dejará de admirar monumentos tan incuestionables como la Santa Iglesia Catedral, los Reales Alcázares, el Museo de Bellas Artes. Otros, más exigentes, sin duda que también aprovecharán la oportunidad de su viaje para contemplar otras colecciones como las que nos ofrece el Museo Arqueológico Provincial, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el Museo de Artes y Costumbres Populares, o algunos palacios privados abiertos a la visita pública como la Casa de Pilatos, o el palacio de la Condesa de Lebrija. El balance de estos encuentros, tan variados y sólidos, ciertamente colmaría las expectativas más inquietas del más culto viajero.

Pero lo que este afortunado visitante ignora, lo que ignora al mismo tiempo la inmensa mayoría de los ciudadanos que viven en Sevilla y su provincia, es que en ella existen un total de 59 museos, que van desde las colecciones arqueológicas a las de Bellas Artes, etnográficas o naturales, sin olvidar unas nuevas y prometedoras instituciones dedicadas al arte contemporáneo.

El número es, sin duda alguna, sorprendente incluso para aquellos que estamos familiarizados de un modo profesional con nuestros bienes culturales. Nos sorprende, en primer lugar, la cantidad. Pero tampoco nos deja indiferentes la enorme variedad temática de estos centros y, sobre todo, la

excepcional calidad de algunos de ellos. Algunos museos eclesiásticos, es el caso del Museo Conventual de Santa Paula, del Hospital del Pozo Santo, ambos en Sevilla, o los parroquiales de Santa Cruz en Écija, Marchena, Osuna o Carmona, ya gozaban de un merecido reconocimiento, por la calidad de sus obras expuestas y el prestigio de los edificios que le dan albergue. Igual podríamos decir de varias colecciones arqueológicas locales como las de Carmona, Écija, Osuna, Fuentes de Andalucía, Mairena del Alcor o Estepa, fieles exponentes de una riqueza arqueológica inmensa y dispersa. Sin embargo, lo que otros tantos tal vez desconozcan, es el meritorio y refrescante esfuerzo desarrollado en algunas localidades como Alcalá de Guadaíra, Castilblanco de los Arroyos y, sobre todo, la Puebla de Cazalla, por exhibir unas más que interesantes colecciones de pintura y escultura contemporáneas.

Hace doce años, una primera versión de esta obra fue publicada por su autor, José Ramón López. En ella ya se hacía un exhaustivo recorrido por todos y cada uno de los museos sevillanos. Pero ha pasado mucho tiempo y, como su autor reconoce, algunos de ellos sucumbieron con el paso de los años, mientras que otros han visto de nuevo la luz. En cualquier caso, una buena parte de estos museos y colecciones han experimentado una saludable transformación y puesta en valor. Hoy esta obra, por tanto, vuelta a reeditar meticulosamente revisada por J. R. López adquiere una nueva dimensión

actualizadora, al tiempo que profundiza en el reconocimiento histórico de unas instituciones, en muchos casos de marcado carácter local, de cuya existencia apenas si contábamos con una mínima referencia bibliográfica.

En definitiva, lo que la guía escrita por José Ramón López nos muestra es una verdadera Sevilla oculta, que clama por ser descubierta. Una Sevilla que nunca estaría completa sin sus pueblos y ciudades, auténticos elementos vertebradores de un territorio donde la historia ha dejado sus principales huellas culturales y la vocación de un futuro renovador.

La Guía, magníficamente editada por la Excelentísima Diputación Provincial, es una auténtica obra de referencia para todo aquel que quiera conocer más y bucear en nuestro rico patrimonio. Sin duda alguna, su lectura nos propicia a todos interesantes sorpresas. Del mismo modo que el riguroso trabajo de investigación y estudio llevado a cabo por su autor aporta al estudioso un material tan inédito, como interesante y necesario.

Realizada la obra de un modo ágil y científico por José Ramón López, su lectura y manejo ofrece la doble facilidad de su bien estructurada ordenación y una prosa concisa y clara, ajena a cualquier tentación retórica.

Estamos, por tanto, ante un libro que nos guía, pero también ante un trabajo que nos incita a descubrir, o redescubrir, un apasionante y variado entramado museístico.

Casa de la Condesa de Lebrija, Sevilla.



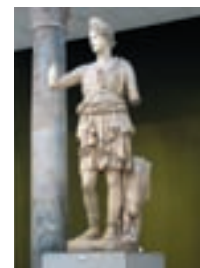
Museo de Ciencias Naturales, Real de la Jara, Sevilla.



Museo de Arte Sacro Parroquia Mayor de Santa Cruz, Écija.



Museo Arqueológico, Sevilla.





# DOS MUSEOLOGÍAS. LAS TRADICIONES ANGLOSAJONA Y MEDITERRÁNEA: DIFERENCIAS Y CONTACTOS

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ

Gijón: Trea, 2006

M<sup>a</sup> ÁNGELES LAYUNO ROSAS Universidad SEK-Segovia

EL TÍTULO MISMO DE ESTA OBRA permite intuir al lector que no se encuentra ante un manual de museología al uso. En su libro, Javier Gómez Martínez, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Cantabria, proporciona la primera —pues estamos seguros de que no será la última— culminación de una interesante línea de investigación en la que viene trabajando desde hace años y que ha plasmado en valiosas aportaciones en forma de artículos, conferencias y seminarios.

El tema central del libro aborda, con una brillantez y madurez poco habituales en la museología española, la existencia de dos tradiciones o metodologías museológicas: una, anglosajona, con epicentro en Gran Bretaña y en Estados Unidos; otra, mediterránea, con epicentro en Francia. Ambas se originan hace más de dos siglos, desarrollando sus objetivos, estrategias, interferencias y apropiaciones durante el periodo que media entre el origen ilustrado de la institución y el presente. Un objetivo ambicioso que requería sin duda la visión ideológica y distanciadora, implícita en esa tendencia que se conoce como “museología crítica”.

Ahora bien, a pesar de la simetría en el tratamiento de los dos enfoques museológicos planteados, resulta desigual desde el punto de vista crítico, al demostrar el autor del libro, a través de una prolífica documentación, el carácter históricamente pionero de la museología anglosajona en cuanto a la activación de estrategias museográficas con metas eminentemente didácticas y experimentales, adelantándose así en más de un siglo a principios codificados y divulgados desde el último tercio del siglo XX, desde la tradición francesa, bajo el término de *Nouvelle Muséologie*.

Partiendo de esa hipótesis, adquiere cada vez más importancia la idea de que la institución museística es algo más que el museo de arte, y su espacio, en contra de lo que la tradición francesa habría consagrado, templo de

la creación artística. Precisamente los aludidos procesos de democratización y desacralización experimentados por el museo en su teoría y praxis desde los años sesenta del s. XX formaban parte ya de la idiosincrasia anglosajona. Tradición ésta imbuida de un espíritu universalista, pragmático y filantrópico, cuyas metas esenciales serían el servicio a la comunidad y la consecución del progreso económico. Frente a ello, la tradición francesa o mediterránea, proclive históricamente a la consideración del “arte por el arte”, buscaría en el museo fines más hedonistas y de representación que pragmáticos. Ambos enfoques no son gratuitos, sino que hunden sus raíces en grandes corrientes filosóficas y religiosas y, conforme evolucionan en el tiempo, en complejos factores políticos y económicos que la obra analiza en detalle.

Con un amplio y documentado sentido crítico, el libro desmitifica, en ocasiones con buenas dosis de radicalidad e ironía, la epistemología de la museología basada en la primacía del paradigma francés. La valoración que Gómez Martínez realiza de la historia de la museología francesa es la de un proyecto revolucionario frustrado, es decir: los ideales revolucionarios con respecto a los museos fueron teorizados pero no practicados originariamente por los museos franceses —especialmente por el Louvre—, adoptando éstos un tono conservador y elitista que sólo se corregiría con el contacto con otras tradiciones museológicas. La atención predominante al binomio Francia-Inglaterra (Estados Unidos), no excluye continuas incursiones en la museología alemana, nórdica, italiana o española, imprescindibles en determinados puntos del hilo conductor del texto.

El considerable arco cronológico cubierto por el análisis de la realidad de estas dos tradiciones museológicas no impide que la coherencia sobresalga en la estructura de este libro. En sus trece sustanciosos capítulos destaca la fluidez con que se yuxtaponen el discurso diacrónico o

cronológico y el sincrónico o temático, y, a su vez, la forma en que la historia del museo y su contemporaneidad se solapan e imbrican en un proceso de continuidad de motivos recurrentes del pasado hacia el presente y viceversa.

La mayor parte del texto se centra más en la investigación histórica de cuestiones como el desarrollo del sentido pedagógico y social de los museos y en el didactismo en las presentaciones y de la museografía de la experiencia y de las ideas, que en la que se basa en el fetichismo hacia el objeto. Con este fin se rescatan, sobre todo, ejemplos de museos de ciencias y técnicas, de etnografía, de artes aplicadas y populares, los procesos de musealización de la ciudad y el territorio —museos de sitio, ecomuseos, centros de interpretación, museos locales al servicio de la comunidad—, y, en menor medida, museos de bellas artes. Se trata pues, como apunta en la introducción su autor, de reivindicar un origen silenciado de la museología y de una serie de museos algo “marginados” dentro de la historia oficial de los museos.

La *querelle* entre las dos tradiciones se desarrolla desde el capítulo segundo, centrado en dos grandes modelos de museos nacionales de tradición decimonónica, el British y el Louvre, tomando ciertos temas y estudios de caso como base. A partir de las diferencias terminológicas y semánticas atribuidas en el mundo anglosajón a los términos “museo” (ciencias) y “galería” (arte, pintura), el argumento es llevado magistralmente al terreno de lo arquitectónico y de lo urbanístico. El museo como monumento-contenedor de lo sublime (encarnado en el Louvre y preferentemente en los museos de Bellas Artes), en oposición al museo concebido como un barrio de la ciudad, como campus educativo (el complejo londinense de South Kensington como una nueva Alejandría). A partir de aquí, resulta evidente el enlace con los actuales distritos culturales que proliferan por toda Europa, incluida la

“DOS MUSEOLOGÍAS” ES MUCHO MÁS QUE UNA ACUMULACIÓN DE INFORMACIÓN: SU LECTURA ABRE LAS PUERTAS A LA REFLEXIÓN Y AL DEBATE SOBRE LA COMPLEJIDAD Y HETEROGENEIDAD DE LA REALIDAD MUSEÍSTICA, DESTRUYENDO LA HABITUAL MIRADA SIMPLIFICADORA Y TÓPICA SOBRE LOS MUSEOS.

propia Francia, subrayando las distancias conceptuales o formales que los separan de sus pioneros.

En los capítulos siguientes, la evolución simétrica de las dos tradiciones se lleva al terreno de las narrativas o discursos museológicos, reconstruyendo desde la Ilustración los conceptos y prácticas que apoyan la teoría anglosajona “del museo como medio y no como fin”. Un apartado importante dentro de este aspecto es el que establece los vínculos entre el proyecto de la primera Exposición Universal de 1851 y la creación del South Kensington Museum de Londres, así como el análisis del tratamiento museográfico de las ciudades-museo de Williamsburg y Greenfield Village en los Estados Unidos, concebidas en las primeras décadas del s. XX como ciudades para el turismo cultural pero con programas educativos nada desdeñables.

Posteriormente se confronta, una vez más, el museo “estético” con el “pedagógico”, en este caso estudiando los aspectos relativos a la valoración de los originales y las copias en el museo. De forma desprejuiciada se investiga la instrumentalización didáctica de las reproducciones o réplicas en la práctica museográfica, tanto en el campo del patrimonio mueble como en el del inmueble, así como el recurso a la museografía contextualizadora de los *museum groups*, *period rooms* y *study galleries* explotada por la práctica británica y americana. Técnicas que fueron objeto de amplios debates desde las primeras décadas del XX, cuando se instituye la museología como disciplina científica, y que entran de lleno en la reflexión sobre la propia esencia del museo como el marco artificial de unas obras que han sido desplazadas de sus contextos originales. Por su parte, la tradición de los museos de arte evolucionará a lo largo del s. XX hacia la asepsia total del *white cube*, protagonizada por los museos de arte contemporáneo.

En este punto no puedo resistir la tentación de detenerme en las consideraciones del museo —de arte— como un espacio ideal y abstracto (anti-historicista), como bellamente lo presienten en sus famosos textos los literatos Paul Valéry y Marcel Proust en las primeras décadas del siglo XX. Como se señala con acierto en el libro, existen determinadas “temáticas” proclives a la aplicación de una determinada metodología.

En los últimos capítulos se intensifica la disparidad anglo-francesa y el apropiacionismo francés en torno a varios temas que vinculan los siglos XIX y XX: el desarrollo de la idea de museo universal, cuya proyección culminante sería la famosa Ciudad Mundial y el Mundaneum concebidos por Paul Otlet y H. Lafontaine y, en segundo lugar, un rigurosísimo planteamiento de la génesis y desarrollo de los principios del corpus doctrinal de la *Nouvelle Museologie*, amparado por el control francés de los organismos internacionales reguladores de las políticas museísticas (como es el caso del ICOM), que ratifica la asimilación francesa de los principios que la museología británica venía practicando desde la Ilustración. Poco a poco, la museología británica va quedando relegada por la francesa, aunque la “globalización” que impone el siglo XX generará con posterioridad procesos de contaminación entre las dos tradiciones museológicas, que alcanzan también a las fórmulas de gestión y financiación de los museos derivadas de ambos enfoques, anglosajón y mediterráneo.

Realizando una prospección ideológica de las premisas de la *New Museology* codificada en los ochenta por Peter Vergo y la *Nouvelle Museologie*, llegamos al punto en que se define la denominada “museología crítica”. Se agradece la aclaración de sus objetivos, ya que la mayoría de publicaciones obvian este concepto o lo tratan insuficientemente,

pese a su cada vez más fructífero desarrollo historiográfico en España.

Para concluir, es justo subrayar el valor de este estudio como aportación historiográfica y, al tiempo, crítica. Un gran mérito es sin duda el rigor científico y la erudición que destila el texto. La obra aporta una abundante y elaborada información procedente de variadas fuentes bibliográficas y documentales, cuya densidad conceptual no anula en ningún momento la claridad de lectura y la amenidad del texto, si bien la documentación gráfica es bastante escasa, echándose en falta algunas ilustraciones de los proyectos y ejemplos menos accesibles o divulgados por las publicaciones sobre museos.

Pero, sin duda, “Dos museologías” es mucho más que una acumulación de información: su lectura abre las puertas a la reflexión y al debate sobre la complejidad y heterogeneidad de la realidad museística, destruyendo la habitual mirada simplificadora y tópica sobre los museos. Resulta muy grato constatar que su autor es un conocedor, no sólo teórico, sino también práctico del medio que investiga, sobre todo del anglosajón y del francés, lo que constituye también un mérito añadido en los estudios de museología española. Por ello representa un ejemplo evidente de la seriedad y profesionalidad con las que es posible abordar el conocimiento del campo del museo fuera del círculo de sus profesionales, es decir, desde otros campos e instituciones como, en este caso, la universidad.

# PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA. ENERO-FEBRERO 2007

Más información en [www.museosdeandalucia.es](http://www.museosdeandalucia.es) [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)

## MUSEO DE ALMERÍA

*Del rito al juego. Exposición de silbatos y juguetes de barro del Islam a la actualidad.* Exposición.  
• Del 15 de diciembre al 11 de febrero.

## MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

*Maskukat. Tesoros de moneda andalusí del Museo Arqueológico de Córdoba.* Exposición.  
• De mediados de enero al 2 de marzo.

## MUSEO CASA DE LOS TIROS DE GRANADA

*Libia, secretos en la mirada.* Exposición. • Del 10 de enero al 4 de febrero de 2007.  
Organiza: Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada.

*Yolanda Marchante Serra.* Exposición. • Del 8 al 28 de febrero.

*Cuchifrita de Chumandía.* Presentación del libro de M<sup>a</sup> del Mar de los Ríos.  
• 2 de febrero a las 19 horas.  
Organiza: Centro Andaluz de las Letras.

## MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

*Colón desde Andalucía (1492-1505).* Exposición.  
• Del 6 noviembre 2006-28 enero 2007. Organiza: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

## MUSEO DE HUELVA

*Fondos de Bellas Artes del Museo de Huelva. Una colección por descubrir.* Exposición. • Del 20 diciembre de 2006 a marzo de 2007.

## MUSEO DE JAÉN

*60 retratos* de Manuel Ángeles Ortiz. Exposición. • Del 1 diciembre de 2006 al 11 febrero de 2007.

## MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LINARES

*Pro-porciones.* Exposición.  
• 12 diciembre 2006-20 febrero 2007.

## MUSEO DE MÁLAGA

*Romanos de ley. La Lex Flavia malacitana.* Exposición.  
• 11 diciembre 2006-31 enero 2007. Palacio de la Aduana.

## MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

*Jugando a ser...* Exposición.  
• Del 14 de diciembre de 2006 al 25 de febrero de 2007.

## MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

*Diálogo entre colecciones. Obras maestras del Museo Goya de Castres y del Museo de Bellas Artes de Sevilla.* Exposición.  
• Del 30 de noviembre de 2006 al 11 de febrero de 2007.



# Ven al museo, estamos a 1 clic

[www.museosdeandalucia.es](http://www.museosdeandalucia.es)

### MILES DE OBRAS AL ALCANCE DE TU MANO

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía pone a disposición de todo el público la colección en Internet de la COLECCIÓN museográfica depositada en sus MUSEOS.

El Portal de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía ofrece multitud de opciones que permiten localizar los fondos de cualquiera de sus 18 museos o buscar en todos ellos.

Usando motores de búsqueda libre o avanzada, podremos encontrar los cuadros de Murillo o Picasso, los sarcófagos fenicios o las esculturas ibéricas que existen en los museos gestionados por la Consejería de Cultura, así como una completa e ilustrada ficha informativa.

Recopilación, información y entretenimiento.

La cultura a un solo clic.



## MUSEOS GESTIONADOS POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

**MUSEO DE ALMERÍA**  
Carretera de Ronda, 91.  
04005 – Almería  
Tel.: 950 17 55 10  
Fax: 950 17 55 40  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE CÁDIZ**  
Plaza de Mina, s/n.  
11004 – Cádiz  
Tel.: 956 20 33 68  
Fax: 956 20 33 81  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y  
ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA**  
Plaza Jerónimo Páez, 7.  
14003 – Córdoba  
Tel.: 957 35 55 17  
Fax: 957 35 55 34  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE CÓRDOBA**  
Plaza del Potro, 1.  
14002 – Córdoba  
Tel.: 957 35 55 50  
Fax: 957 35 55 48  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y  
ETNOLÓGICO DE GRANADA**  
Carrera del Darro, 41.  
18010 – Granada  
Tel.: 958 57 54 08  
Fax: 958 22 56 40  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE GRANADA**  
Palacio de Carlos V.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 57 54 50  
Fax: 958 57 54 51  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO CASA DE LOS TIROS**  
Pavaneras, 19.  
18009 – Granada  
Tel.: 958 57 54 66  
Fax: 958 22 35 95  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museocasadestiros.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museocasadestiros.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE HUELVA**  
Alameda Sundheim, 13.  
21003 – Huelva  
Tel.: 959 65 04 24  
Fax: 959 65 04 25  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE JAÉN**  
Paseo de la Estación, 27.  
23008 – Jaén  
Tel.: 953 31 33 39  
Fax: 953 25 03 20  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museojaen.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museojaen.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE ARTES Y  
COSTUMBRES POPULARES  
DEL ALTO GUADALQUIVIR**  
Castillo de la Yedra.  
23470 – Cazorla (Jaén)  
Tel.: 953 71 00 39  
Fax: 953 71 00 39  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE LINARES-MONOGRÁFICO  
DE CÁSTULO**  
General Echagüe, 2.  
23700 – Linares (Jaén)  
Tel.: 953 60 93 81  
Fax: 953 60 93 83  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE ÚBEDA**  
Casa Mudéjar  
Cervantes, 6.  
23400 – Úbeda (Jaén)  
Tel.: 953 77 94 32  
Fax: 953 77 94 37  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museo](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museo)  
Correo: [museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO ARQUEOLÓGICO  
DE SEVILLA**  
Plaza de América, s/n.  
41013 – Sevilla  
Tel.: 954 78 64 74  
Fax: 954 78 64 78  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE ARTES Y  
COSTUMBRES POPULARES  
DE SEVILLA**  
Plaza de América, 3.  
41013 – Sevilla  
Tel.: 954 71 23 91  
Fax: 954 71 23 98  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museoartesyconstumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:museoartesyconstumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es)

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
DE SEVILLA**  
Plaza del Museo, 9.  
41001 – Sevilla  
Tel.: 954 78 64 82  
Fax: 954 78 64 90  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [museobellasartessevilla.ccul@juntadeandalucia.es](mailto: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](http://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](http://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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es)

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE BAELO CLAUDIA**  
Bolonia, 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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es)

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE 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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [madinatalzahra.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:madinatalzahra.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](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [carmona.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:carmona.ccul@juntadeandalucia.es)

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO  
DE ITÁLICA**  
Avda. de Extremadura, 2.  
41970 – Santiponce (Sevilla)  
Tel.: 955 99 65 83  
Fax: 955 99 73 76  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/museos](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos)  
Correo: [italica.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:italica.ccul@juntadeandalucia.es)

**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](http://www.alhambra-patronato.es)



mus-A 8  
LOS MUSEOS  
LOCALES

