





## **mus-A**

Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía  
Publicación cuatrimestral con excepciones  
Nº2  
Julio 2003

### **EDITA Y DIRIGE**

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

### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

#### **Presidencia**

M<sup>a</sup> del Mar Villafranca Jiménez  
Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico

#### **Secretaría**

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

#### **Coordinación Editorial**

Carmina David Jones  
Curra Gámez Lomeña  
Carmen Meléndez Guerrero

#### **Redacción**

Dolores Baena Alcántara, Montserrat Barragán Jané, Ignacio Cano Rivero, Casimiro Fernández Muñoz, Soledad Gil de los Reyes, Julia González Pérez-Blanco, Luz Pérez Iriarte, Concha San Martín Montilla, Beatriz Sanjuan Ballano, Elisa Torrente Escribano

#### **Diseño y maquetación**

Carmen Jiménez - Ainhoa Martín

#### **Fotomecánica e impresión**

Europrinter

#### **Traducción**

Contexto

#### **Distribuye**

Aturem - CEDEPA S.L.

ISSN: 1695-7229

Depósito Legal: SE-1694-2002

Distribución nacional e internacional: 3.000 u.

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

Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico

Consejería de Cultura

C/ Levís, 17 - 41004 Sevilla

Correo-e: [informacion.dgiph.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.dgiph.ccul@juntadeandalucia.es)

Internet: <http://www.junta-andalucia.es/cultura/>

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

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

**A**gradecemos la gran acogida dispensada al nº 1 de la revista y especialmente a todos los que han querido contribuir con sus aportaciones a conformar los contenidos de esta segunda entrega.

A Fernando Delgado por su relato personal de iniciación al mundo del arte y los museos en su viaje "De las islas del Prado", a Ouka Leele y su particular visión de la creación artística contemporánea que quiso compartir en las Reales Atarazanas de Sevilla con un nutrido grupo de alumnos del taller "Iluminando la realidad con los colores del ensueño", organizado por el Centro Andaluz de la Fotografía.

En la sección museológica presentamos una nutrida representación de centros, tendencias y experiencias en Museos avaladas por las firmas de prestigiosos profesionales de la museología actual.

Dedicar el primer dossier temático de mus-A al incremento de los fondos que integran las colecciones de los museos que gestiona la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía era una elección casi obligada. Se trata de una de las funciones esenciales de estas instituciones que, en Andalucía, viene reforzada legislativamente por la Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad.

Nos parecía oportuno explicar la complejidad de los procedimientos de adquisición e incorporación de bienes muebles del patrimonio histórico andaluz desde la administración pública, los criterios que rigen estas actuaciones, su metodología y, lo más importante, tras años de experiencia, el análisis de sus resultados que ahora ofrecemos como ejercicio de difusión a los ciudadanos, convencidos como estamos, de haber contribuido al enriquecimiento cualitativo de nuestro patrimonio.

Continúan las secciones fijas, que ofrecen una selección de trabajos que tienen o han tenido su desarrollo en fechas recientes, algunas impulsadas desde la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura, entre las que destaca la celebración del Día Internacional del Museo.

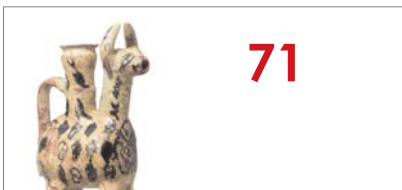
Finalmente damos cuenta de la relación actualizada de la Red de Museos de Andalucía.

Agradecemos desde la redacción las numerosas felicitaciones y adhesiones incondicionales a la Revista. Nos animan a continuar perfeccionando sus contenidos y profundizando en el análisis de sus funciones.

M<sup>a</sup> del Mar Villafranca Jiménez  
*Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico*



# índice



## 3 EDITORIAL

## 6 MEDITANDO EL MUSEO

- 6| **Visita a un cuadro.**  
Fernando Delgado

## 10 ENTREVISTA

- 10| **Ouka Leele.**  
Juan-Ramón Barbancho

## 16 DOSSIER TEMÁTICO

- 16| **Incrementando las colecciones de los Museos Andaluces.**  
Mercedes Mudarra Barrero
- 36| **Proyectar el devenir: 15 años de adquisiciones en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.**  
Ignacio Cano Rivero
- 41| **Incremento de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Córdoba: reflexiones y propuestas.**  
Fuensanta García de la Torre
- 51| **Últimos ingresos en el Museo de Málaga.**  
Amor Álvarez Rubiera
- 59| **Las colecciones del Museo de Cádiz. Últimas adquisiciones.**  
Cándida Garbarino Gainza
- 65| **Valoración y tasación de obras de arte.**  
M<sup>a</sup> Fernanda Morón de Castro
- 71| **Adquisiciones recientes.** Nota de redacción

## 74 MUSEOLÓGICA. Museos y Centros de Arte

- 74| **El Centro José Guerrero.**  
Yolanda Romero
- 83| **El Museo Virtual de Arte Publicitario.**  
Pilar Rodríguez Collel

## 88 MUSEOLÓGICA. Tendencias

- 88| **Ideales ilustrados, prácticas burguesas: La génesis intelectual del museo público.**  
María Bolaños
- 93| **Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades.**  
Carmen Bueno
- 99| **Público predador o público protector.**  
Monica Ardemagni
- 104| **Sistemas de documentación de las colecciones públicas. Historia y situación actual.**  
Paloma Esteban Leal
- 110| **El fondo documental informatizado de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao.**  
Begoña González Pérez
- 116| **Nuevas tecnologías para la difusión y la educación en el Museo Thyssen Bornemisza.**  
Javier Espadas y Rufino Ferreras

## 120 INTERVENCIONES

- 120| **La Conservación como modelo interpretativo en el Conjunto Arqueológico de Itálica.**  
M<sup>a</sup> Soledad Gil de los Reyes, Francisco Reina Fernández-Trujillo y Antonio Pérez Paz
- 124| **El patio de los naranjos. La recuperación de un puzzle cinematográfico.**  
Encarnación Rus Aguilar

## 130 PERSONAJES

- 130| **Jorge Bonsor, generador de espacios museográficos (1885-1930).**  
Jorge Maier

## 136 SINGULARES

- 136| **De la gammagrafía al álbum de bodas: La escultura romana del Dios del sueño Somnus.**  
Museo Histórico de Almedinilla, Córdoba.  
Ignacio Muñoz Jaén
- 141| **El lorca de la colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.**  
Bosco Gallardo

## 148 PROYECTOS Y EXPOSICIONES

- 148| **Instantes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra (1840-1940).**  
Javier Piñar
- 157| **La exposición temporal "El Teatro Romano de Córdoba".**  
M<sup>a</sup> Dolores Baena Alcántara

## 162 ACTIVIDADES Y NOTICIAS

- 162| **Día Internacional de los Museos, 2003.** Nota de redacción
- 164| **Cuéntame un cuadro.**  
Virginia Marques
- 169| **Seminario sobre Patrimonio Histórico y Cultura Contemporánea.**  
Juan-Ramón Barbancho
- 170| **El curso de una historia. Formación en Museología.**  
Francisco Torres Rodríguez, Pilar Tassara Andrade, Myriam Olmedo Morales e Isabel Luque Ceballos
- 172| **Jaén y su oportunidad museística.**  
Víctor Pérez Escolano
- 175| **Plan de Calidad de los Museos Andaluces.** Nota de redacción

## 178 RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

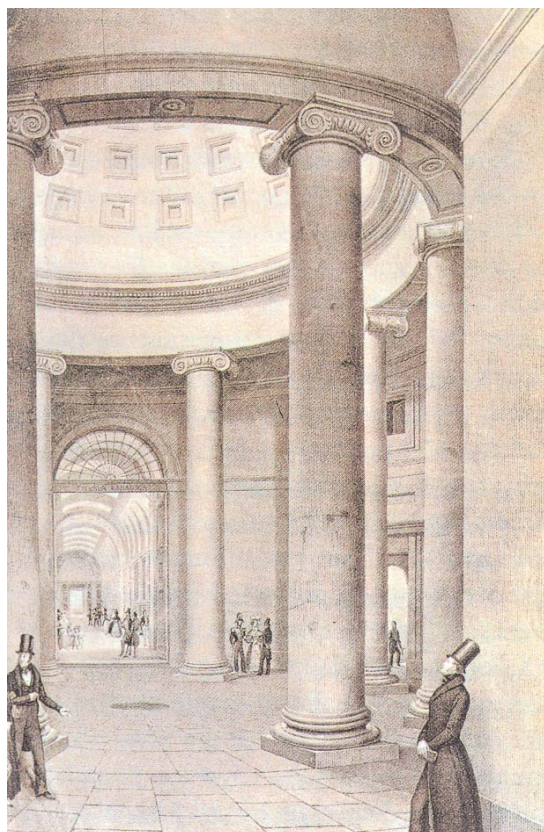
- 178| **Nogales Basarrete, T. y Álvarez Martínez, J.M. (eds). Museos arqueológicos para el siglo XXI.**  
Catalina Agnès Jofre Serra
- 181| **Belda Navarro, C. y Marín Torres, M<sup>a</sup> Teresa (eds.). Quince miradas sobre los museos.**  
Myriam Olmedo Morales

## 184 RED DE MUSEOS DE ANDALUCÍA



## VISITA A UN CUADRO

Fernando Delgado  
Escritor



Cuando el pequeño insular que yo era veía el Museo del Prado en el NODO estaba lejos de advertir que la fascinación que entonces me producía pudiera ser un precoz anuncio de la pasión que más tarde habría de sentir por la pintura. Y, por supuesto, estaba lejos de pensar en mi osadía de intentar una locura mayor que esa: hacer poemas. Pero con el tiempo, que a veces más que poner las cosas en su sitio las quita, creció en mí tanto la emoción plástica y una sensata clarividencia de mi torpeza para pintar como el insensato

propósito de tratar de sentirme poseído por el don de la poesía. Creo que la vivencia de la emoción incomparable de la plástica me ha permitido al menos distinguir un cuadro malo de uno bueno, como no lo hubiera aprendido nunca en ningún aula, pero tal pericia queda en nada si se compara con el gozo que la buena pintura me ha proporcionado siempre. Se entiende así que, al ver ahora el Prado lleno de escolares que más que mirar los cuadros apuntan atentamente las referencias para dar cumplida cuenta de ello en sus clases, lamente que estas criaturas terminen quizá explicando lo que no han visto y, mucho menos, gozado. Y aún entendiendo el estímulo que para esos escolares pueda suponer la visita al museo, y la necesidad de desacralizar cualquier museo y abrirlo a la sociedad, no puedo evitar la incomodidad que me produce el hecho de que la algarabía de esas visitas multitudinarias y desaprovechadas impidan a veces la sosegada contemplación de un cuadro. No descarto en cualquier caso que sea aquel niño canario que no tenía el privilegio de la vecindad del museo, el que envidie a estos otros chavales que teniéndolo a mano quizá no tengan por paraíso las salas de la tan hermosa pinacoteca a las que el niño periférico ansiaba llegar algún día.

Tuve luego la ocasión de disfrutar con el Prado tantas veces como vine de las islas a Madrid, pero cada una de esas visitas me dejaba la

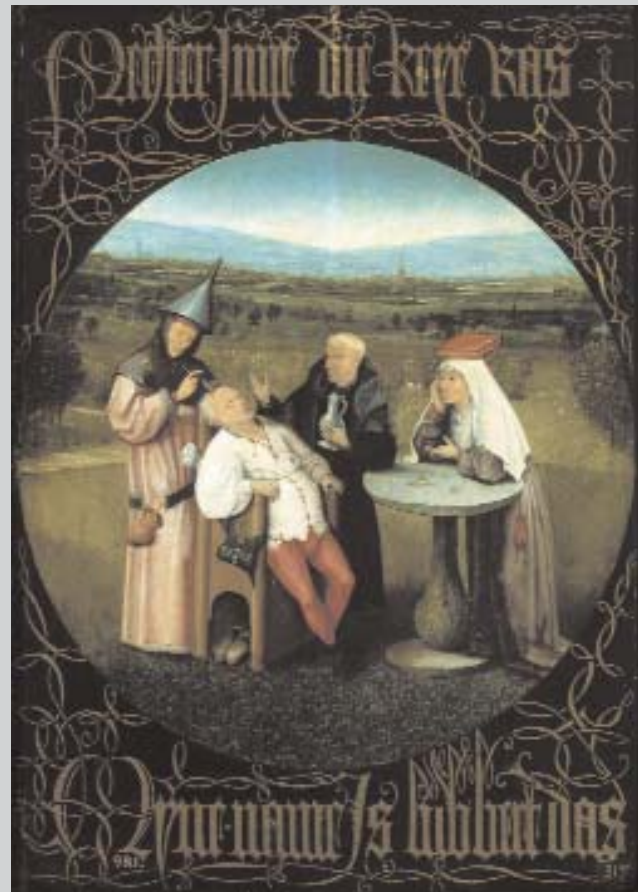
insatisfacción de no poder disfrutar sosegadamente de la contemplación de mis cuadros preferidos y hasta de raros cuadros a los que hubiera querido volver y volvía en sueños. Mientras tanto crecían los poemas, con mayores o menores aciertos, sugeridos por la emoción pictórica, ya fuera después de una visita al Museo de Arte Abstracto de Cuenca o vistos, por ejemplo, Rembrandt en Amsterdam y Miguel Angel en Florencia. Alberti, con su hermoso libro *A la pintura*, quizá tuviera algo que ver con este obsesivo maridaje mío:

*"Dírame ahora la locura  
que en aquel tiempo me tenía  
para pintar la Poesía  
con el pincel de la Pintura"*

La locura que Rafael Alberti evoca, y que supongo que reclama, puede que sea una forma de trastorno tenido por pasión creadora que hace del paciente un enfermo de lucidez. Tal enajenación permite pintar la poesía, escribir la pintura o entrar en el desorden de la inconsciencia para vivir una y otra sin noción de los límites. No creo que la función del arte sea más poner las cosas en su sitio que lograr la emoción de verlas al revés. Todo lo contrario. Y si locura es pintar la poesía, no menos locura debe haber en llegar a leerla en los cuadros.

Un buen día, volviendo de ver la obra de Burri en Città di Castello, un amigo italiano me hizo entrar en un cementerio sin que supiera yo con qué propósito. Cuando abrió la puerta de la humilde capilla de aquella necrópolis apareció, en toda su fulgurante belleza, un fresco: *la Madonna del Parto*, de Piero de la Francesca.

Y, osado, me atreví a intentar pintar la poesía con el pincel de aquella pintura:



El Bosco

*Extracción de la piedra de la locura* (ca. 1485)  
Museo del Prado, Madrid

*"Dírame ahora la locura  
que en aquel tiempo me tenía  
para pintar la Poesía  
con el pincel de la Pintura"*

Rafael Alberti  
*A la pintura*





**Piero della Francesca**  
*Madonna del parto*, 1467  
Santa Maria a Nomentana, Monterchi

*No quiso el pintor que el embarazo  
de Dios significara en su doncella  
desproporción o innoble  
visión de su grandeza nobiliaria.  
Ebria de vida, henchida la Madonna  
-serena compostura- espera y mira.  
Esclava soy  
del Señor -dijo-, y esclava es y aguarda  
sin inmutarse el acontecimiento.  
Donosa esclava erguida, de gran señora muestra  
el vientre que no vence su hermosura.  
Una reina semeja y no una esclava*

*y por eso no oculta sino ostenta  
que fue sembrada, y fruto  
por descendencia ofrece.  
Pero no dice nada.  
Su silencio traspasa un reino de cipreses  
y en aquel cementerio donde habita  
parece que esperara  
que resucite el hijo y que su parto  
sea un signo de gloria entre los muertos.*

**Fernando Delgado**  
*Autobiografía del hijo*

Este arrebatado poético abre mi libro *Autobiografía del hijo*, pero no es, ni mucho menos, la única consecuencia de mi locura por la plástica, aunque sí la última. Una locura que la vecindad del Museo del Prado, una vez instalado en Madrid, vendría a fecundar. Porque esa proximidad me permitió superar el carácter de ansiosa visita del que lo quiere ver todo para acudir de vez en cuando a ver un cuadro y disfrutar de su contemplación. Así hago a veces ante una pequeña obra de El Bosco, que fui a ver la última vez en un mediodía de domingo: *Extracción de la piedra de la locura*. Pensaba ante la obrita que, puesto que se tiene por verdadero el orden establecido para las cosas, no es extraño que cualquier afectado por el arte se sienta enfermo de él y advierta en su cabeza la piedra de esa locura como una tensión.

Así debió pasarle, aunque sin soportarlo al parecer, a Tejón Castrado, que creo que era el nombre del protagonista del hermoso cuadro. Y en la leyenda en letras góticas que acompaña a esa obra, tan pequeña como extraordinaria, figura el nombre del enfermo y esta súplica: "Maestro, quítame pronto esta piedra". Tejón, que por supuesto no llegó a conocer a Goya, quizá había descubierto ya que "el sueño de la razón genera monstruos". Y llama maestro al cirujano que se aplica a liberarlo del mal: un loco, un individuo que lleva en la cabeza un embudo invertido. Quizá por eso Alberti, con el vuelo irracional de sus versos, ve al diablo hocicudo peditrompetear por un embudo en las telas de El Bosco. Pero el embudo que el galeno lleva en la cabeza no alude, como algunos creyeron, a la sabiduría, sino a la locura. De modo que resulta fácil

aplicarse el cuento que la metáfora de El Bosco revela cuando sentimos la tentación de ser operados de semejante piedra en un mundo en el que los mismos que ponen orden en él lo queman por sus cuatro costados. Sobre todo si se tiene en cuenta que con este maravilloso óleo sobre tabla, quiso El Bosco ilustrar este proverbio flamenco: "Las cosas van mal cuando el sabio va a operarse de su locura a casa de los locos".

Si tuviéramos dudas de que en la locura hay drama, la propia obra de El Bosco -"pintor en desvelo"- podría convencernos en seguida de hasta qué punto sí, pero si dudáramos de que en ella hay risas, también en la disparatada genialidad de El Bosco, satírico y burlón, podríamos constatar la necesidad de convivir que tienen el drama y el humor para tratar de explicarnos así la complejidad de la locura, o lo que es lo mismo, para hacernos vivir los enigmas de su fantasía. Alberti, juguetón, sigue con la música del verso al diablo que juguetea en la imaginación del pintor: "Verijo, verijo, diablo garabijo".

El Bosco es enigmático, la locura también. No hay dos locuras iguales ni dos locos cortados por el mismo patrón. No hay más que mirar a las caras de ese grupo retratado en el cuadro aludido, metidos todos en un círculo interior de gran belleza, delante de un paisaje amplio que deja ver torres al fondo, con una vieja que vigila la intervención de la extracción de la piedra, apoyada en una mesa y a la cabeza un libro, como si de un cántaro se tratara, para darse cuenta de lo que pensaba El Bosco y cómo retrataba su propia locura y la ajena. Porque, al fin, no hay piedra cierta en la cabeza de Tejón Castrado: lo que le saca el

**Creo que la vivencia de la emoción incomparable de la plástica me ha permitido al menos distinguir un cuadro malo de uno bueno [...] pero tal pericia queda en nada si se compara con el gozo que la buena pintura me ha proporcionado siempre.**

cirujano es un tulipán lacustre. Y El Bosco, que no paraba de descubrir imágenes nuevas, nuevos símbolos, seguramente no dejó de tener en cuenta que el tulipán lacustre era la representación del dinero que terminaría en la bolsa prominente que El Bosco le pintó al minucioso extractor de la piedra de la locura. Ya entonces vivían bajo el dominio del tulipán lacustre y no parece que con el tiempo las cosas hayan cambiado para mejor.

Así que a la locura de El Bosco, que a mi modo de ver consigue pintar la poesía, nuestra mirada corresponde con la locura de percibirla en su obra. Su retina es la retina loca del que inventa, del que descubre como un enajenado que pone en desorden un mundo y hace de cualquier jardín de las delicias un laberinto en el que parece que las cosas no son como son. Vemos las cosas con el ojo discrepante de la locura y celebramos así la complejidad de lo distinto.

De lo que se deduce que a veces la visita a un museo puede ser tan provechosa como la que pueda hacerse a un buen psiquiatra. Y, en todo caso, más gozosa. ■

## OUKA LEELE

**Juan-Ramón Barbancho**

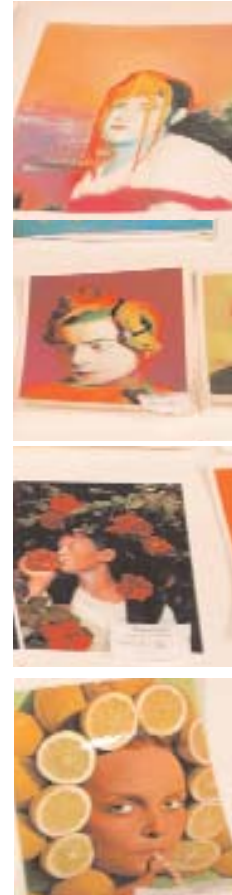
Historiador del Arte y Comisario de Exposiciones,  
Sevilla



Fotografías: Guillermo Mendo

**B**árbara Allende, más conocida como Ouka Leele, ha impartido un taller de fotografía en las Reales Atarazanas de Sevilla, organizado por el Centro Andaluz de la Fotografía.

En el taller, titulado *Iluminando la realidad con los colores del ensueño*, Ouka ha transmitido a los alumnos, más que una determinada técnica, una manera de entender la creación contemporánea. Con su trayectoria y su fuerte vinculación con la *movida madrileña*, seguro que les ha enseñado a tomar una posición y un compromiso en y desde la creación. Un compromiso que ella ha dejado bien claro desde sus inicios, desde su colaboración en las páginas singulares y paradigmáticas de *La Luna de Madrid*. Espejo y luz de la *movida*.





**Juan-Ramón Barbancho:** Ouka para mucha gente de mi generación, los que ya casi pisamos los cuarenta, los años de la *movida* son como un mito. Todos los que hoy trabajamos en torno a la creación, de una manera o de otra, bebemos de ella. Usted ha vivido esos años, ha formado parte de ellos como protagonista y como observadora. ¿Qué hubo para que se diera esa generación tan potente?

**Ouka Leele:** No me siento capaz de analizar el porqué, eso ya lo harán otros. Yo, como partícipe y testigo de lo que vivimos, sólo puedo hablar de sensaciones; era sobre todo la alegría de encontrar a iguales que tenían mucha energía y ganas de hacer cosas. Desde mi punto de vista, como artista, sentía y sé que sentíamos que estábamos formando parte de algo muy importante, me sabía involucrada en un movimiento tan importante como el surrealismo.

Claro que yo lo veo todo con mi pasión por el arte, pero también sé que estábamos dentro de una apertura de jaula, políticamente hablando, y que esa contribución a una España mejor, ahora mirando hacia atrás, me enorgullece. Pero insisto, mi máxima ocupación era y lo sigue siendo la artística y mi única lucha la de tirar del carro para que nuestros espíritus vuelen libres, fuera de cualquier tipo de jaula, y mientras pueda lo seguiré haciendo. Es una suerte ser artista y poder dedicarte a bucear en el mundo de las ideas y las formas...

**J-R.B.:** Desde su mirada observadora de fotógrafa, ¿qué significaron los modelos marcados por personajes como Almodóvar, Bibí (Andersen) Fernández, los Costus, Rossy de

Palma... muchos de ellos fotografiados por usted? Me refiero a nivel del ciudadano medio de los ochenta.

**O.L.:** Claramente nuevos modelos, caras nuevas, más libres, más originales y únicas desde el riesgo de atreverse a experimentar, a ser como querían y soñaban ser y no siguiendo estereotipos. Yo aprendía continuamente de todos ellos, pero ya que nombras a Rossy es una mujer llena de vida y belleza original, fiel a sí misma. Almodóvar, tan genial... es que, era un placer

encontrarnos, era muy divertido, ir a un sitio y encontrarte con amigos tan peculiares y geniales.

**J-R.B.:** Me gustaría que me contara cómo y para qué se creó *La Luna de Madrid*, qué noches iluminaba esa luna que no podía iluminar el sol. ¿Tenían espíritu de clandestinos?

**O.L.:** Para mí *La Luna* llega un poco tarde y está hecha por observadores de lo que estaba pasando; a mí me interesan más los creadores, pero reconozco que fue un importante

**Es una suerte ser artista y poder dedicarte a bucear en el mundo de las ideas y las formas.**





medio de difusión, también admiro el valor para hacer una revista de esas características. No creo que la intención fuera la clandestinidad, sino el apuntarse a un movimiento que rugía con la fuerza de un huracán. Es muy divertido recordar que llegó un momento en que todo el mundo se quería apuntar el tanto de la *movida*; vi un cartel por la calle donde salía Rocío Jurado como la reina de la *movida*... poco a poco nos fuimos ahuyentando.

**J-R.B.:** En *La Luna* escribía Jorge Berlanga, Pedro Almodóvar, José Miguel Ullán y usted publicaba sus fotos. ¿Era Ouka Leele la estrella de esa noche?

**O. L.:** Yo no pretendía ser la reina de nada, aunque tengo que decir que estaba casi todas las noches sin perderme nada de lo que pasaba, a pesar de que desde el 82 al 84 estuve luchando por sobrevivir a una enfermedad muy grave.

**J-R.B.:** Pero en esa época España estaba digiriendo su Transición. ¿Qué papel jugaron ustedes en todo ello?

**O.L.:** Ahora puedo reconocer que un papel muy importante, también dando una nueva imagen de España hacia el mundo; no sabes la cantidad de gente que venía a estudiaros de todo el mundo, y no sólo de Europa, sino de Japón por ejemplo.



**J-R.B.:** ¿Qué quería contar Ouka Leele con trabajos como el de la señora elegante que saca de la caja un gran trozo de carne?

**O.L.:** Como te he dicho antes, yo estaba filosofando sobre la muerte, pues sólo puedo hablar de lo que vivo, así el filete era la carne muerta y la mujer era una mujer anuncio con sonrisa *profident* que nos mostraba un secreto guardado en una caja, ese secreto era la muerte. Era algo irónico, un chiste macabro. Ahora no me interesa tanto la ironía.

**J-R.B.:** Hay muchos nombres que, junto con el suyo, forman parte de toda esta historia: Alberto Schommer, Pablo Pérez Minguez, Alberto García Alix, Juan Ramón Yuste, la Galería Moriarty... ¿qué han significado para la creación plástica española?

**O.L.:** En la Galería Moriarty pusimos todos mucha ilusión y fue una pena que no se dieran cuenta de la mina que tenían entre manos, no supieron cuidarlo, no supieron mantenernos, salir de nuestras fronteras, pero fue un momento interesante. Y ellos fueron los que nos exponían, me dolió mucho esa falta de gestión. Con respecto a los autores, me siento hermana de algunos, no de todos, por supuesto. Y de unos he aprendido mucho, de otros he aprendido también para saber por dónde no quiero ir.

**J-R.B.:** ¿Cree que es posible que se vuelva a dar un grupo tan heterogéneo y tan completo como el de la *movida*?

**O.L.:** Difícil pregunta para la que no hallo respuesta. Ahora veo a todo el mundo más enrollado con el dinero y el consumo, veo que ahora es más



**Atarazanas es íntimo y a la vez grandioso. Es un monumento que invita a la creación.**

individual el proceso. Desde luego que nosotros no nos parecemos nada, creo yo, pero en aquel momento había un poco de sentimiento de tribu.

**J-R.B.:** En su obra refleja la realidad de una manera muy particular. Primero la capta, digamos como es, y luego la colorea, de alguna manera la

transforma. ¿Es un deseo de ver las cosas de otro color, de transformar la realidad con los colores del ensueño?

**O.L.:** Primero es la necesidad de pintar, por eso pinto como bebo, o como, o paseo... y lo de darle color a la realidad fotográfica de la que parto, es un querer hacerla más real, pues la fotografía muestra una parte de la realidad pero al pintarla añado mis profundos sentimientos, mis sensaciones y recuerdos de lo que he visto y a eso me ayuda el color, con lo que expresa, con lo que evoca y remueve.

También creo que es una forma de decir que no es todo como aparenta ser y que todo es relativo, que lo que hoy ves verde mañana desde otro prisma podría ser azul o hasta rojo. Sí creo que son los colores del ensueño del sueño de la libertad total y absoluta donde habita el milagro instante a instante, y por eso del instante, de ese instante eterno donde no existe el tiempo elegí la fotografía, una forma de expresión artística que me fascina sólo por eso, porque alaba el instante. Aunque ese instante lo lleva representando la pintura gracias a algunos de sus grandes artífices como Vermeer, etc., la fotografía tarda muy poco tiempo en captar la realidad y nos habla del instante.

**J-R.B.:** Pero hay obras tuyas que reflejan Madrid como un campo casi idílico, con figuras de arqueros, San Sebastián y al fondo, coches grises, edificios marrones y una gran nube sobre la Puerta de Alcalá. ¿La ciudad de los ochenta era tan lúgubre? ¿Era necesario escapar?

**O.L.:** No hay san sebastianes aunque lo parezca. Lo que representa es el



mito de Atalanta e Hipómenes, que son los leones que tiran del carro de Cibeles, es una historia muy bonita que yo quería contar pues creo que a todos nos fascina la Cibeles, pero ignoramos quién es y quiénes son los leones. La nube que hay sobre la Puerta de Alcalá está para tapan un edificio que molesta la vista tan bonita de la Puerta de Alcalá.

Madrid en los ochenta me encantaba, me sentía muy integrada y se me

**La fotografía muestra una parte de la realidad pero al pintarla añado mis profundos sentimientos, mis sensaciones y recuerdos de lo que he visto y a eso me ayuda el color, con lo que expresa, con lo que evoca y remueve.**

hacía muy manejable, como en mi casa. Y, además, los edificios empezaron a ser blancos, aunque a mí todavía me quede el recuerdo de cuando eran negros durante mi infancia. Es una pena la polución y esas cosas que hacen insoportables las ciudades, pero sueño que todo acabará siendo más humano y bonito. No podemos apartarnos tanto de la naturaleza, pues somos carne de su carne y sangre de su sangre.

**J-R.B.:** Dentro de su trabajo más reciente ha manifestado su interés por los talleres. ¿Qué quiere enseñar a los jóvenes creadores?

**O.L.:** No lo sé, yo lo veo como un intercambio y quizás me enseñan ellos a mí. También es una forma de salir de mi estudio y saber si mantengo un lenguaje vivo, y la verdad es que de momento estoy muy satisfecha. Hay mucho interés por mi trabajo y por estar conmigo, por conocer cuáles son mis secretos, y se produce una grata sorpresa siempre cuando descubren que no hay secretos, que soy transparente. Al principio quería transmitirlo todo, de forma urgente, como si quisiera conseguir un batallón de pintores de fotos, pero me he ralentizado y ahora doy según me piden pues si no hay terreno abonado la semilla no crece, así que me hago muy accesible y voy soltando lo que me piden. Y me emociono cuando descubro a algún antiguo alumno que ha seguido y me enseña sus avances. Es que la mayoría desiste pues les parece muy difícil; a mí me parece tirado, pero eso sí, hay que estar en un estado de ánimo como de monje zen, sin prisas y con la convicción de que no lo vas a dejar hasta que desveles la belleza de esa imagen que estás pintando. Lo que quiero transmitir, sobre todo, es

**Lo que quiero transmitir, sobre todo, es una pasión por el color, y lo divertido que es jugar con él y transformar la realidad.**

una pasión por el color, y lo divertido que es jugar con él y transformar la realidad. Romper los esquemas de una realidad inamovible.

**J-R.B.:** ¿Cree que hay receptividad hacia el trabajo artesanal en una generación que ha nacido con internet y el ordenador?

**O.L.:** Desde luego, pues ven que se puede hacer con las manos y que pueden también empezar manualmente y continuar luego con el ordenador. Y también es una forma más física, no tan inmóvil como con el ordenador.

**J-R.B.:** Usted ha trabajado en un espacio tan potente y singular como las Reales Atarazanas de Sevilla. A nivel plástico ¿qué le sugiere un edificio de estas características?

**O.L.:** Estoy encantada con el edificio. Me parece un espacio precioso y con muchísimas posibilidades para intervenir en él. Es íntimo y a la vez grandioso. Es un monumento que invita a la creación. Es absolutamente un escenario maravilloso para fotografiar.

**J-R.B.:** ¿Entiende usted que el Patrimonio Histórico puede dialogar con la obra contemporánea hasta crear un mismo lenguaje? ¿Podrían contar ambos una historia común?

**O.L.:** Por supuesto que sí. En esto radica lo más hermoso del arte, el de hoy y el de todos los tiempos, en crear historias, en potenciar un lenguaje común que todos entendamos y a todos enriquezca. Atarazanas es un espacio en el que yo me sentiría muy cómoda. -

**...de ese instante eterno donde no existe el tiempo elegí la fotografía, una forma de expresión artística que me fascina sólo por eso, porque alaba el instante.**



## INCREMENTANDO LAS COLECCIONES DE LOS MUSEOS ANDALUCES

**Mercedes Mudarra Barrero**

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



1



2

1. **Cornelio Norbertus Gysbrechts**

*Vanitas*

Óleo sobre lienzo

1,30 x 1,77 m.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

2. **Pedro Campobón y Passano**

*Naturaleza Muerta*, 1660-1670

Óleo sobre lienzo

92 x 133 cm.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Actualmente, el museo público se ha convertido en un lugar indispensable de salvaguardia de nuestra memoria histórica. Sin embargo, frente a una “imagen congelada” del mismo, el museo, por su carácter de servicio público, ha de estar vinculado al presente, apostando por la consolidación, mejora y profundización en cada una de sus funciones, entre las que se encuentra la adquisición de bienes. Desde este punto de partida, se irá construyendo en nuestro caso, la *memoria del futuro de los museos andaluces*.

La adquisición de bienes del Patrimonio Histórico es una de las funciones que mejor definen al Museo como institución pública. Se trata de una de las disciplinas menos contempladas por la bibliografía especializada, posiblemente debido a las determinaciones de cada caso, contexto geográfico y momento histórico.

El origen de los museos estuvo vinculado al incesante afán por coleccionar y por hacer acopio de bienes valiosos, lo que impedía su desarrollo como verdaderos centros dinámicos y de investigación, tal como hoy se entienden.

Coleccionar, entendido también hoy como principio definidor del museo, conlleva realizar una selección, y ello implica necesariamente ejercer un juicio de valor que supone a su vez un ejercicio de responsabilidad por parte del museo.

Procurar una esmerada configuración de las colecciones unido a la necesidad de protección de bienes que están dispersos en el territorio, son acciones que deben estar perfectamente coordinadas, atendiendo al concepto afianzado en nuestra comunidad autónoma del Patrimonio Histórico.

Estas dos líneas de actuación deben sustentarse en la planificación razonada y meditada del discurso del museo y evitar en todo caso vicisitudes diversas como pueden ser el gusto personal o el capricho de un determinado responsable.

Desde una concepción actual y dinámica del museo, que responde con más cercanía a la sociedad en la que está inmerso, consideramos el incremento de colecciones como mecanismo de protección y como medio de acrecentamiento del Patrimonio Histórico. Recordemos que la compra de bienes muebles es tan sólo una de las formas más habituales de ingreso de piezas en un museo, tal como desarrollamos en este estudio.

Para que la institución funcione como tal y pueda cumplir con los objetivos que marcan su propia esencia, es necesario establecer planes periódicos de revisión de colecciones, seleccionando aquellas piezas que contribuyan a dar mayor coherencia a su discurso. En ello radica el éxito de un programa museológico, siendo cada administración responsable de sus adquisiciones.



**Luis de Vargas**

*La purificación*, hacia 1560

Óleo sobre tabla

2,25 x 1,53 m.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

El incremento de fondos está muy relacionado con el estudio de las colecciones y la preocupación por ir perfeccionando las mismas, si bien existe una gran diferencia entre cómo se van formando las colecciones arqueológicas, dependientes en mayor medida del ritmo de las excavaciones que se realizan en el subsuelo, y las de arte contemporáneo, que hay que vincular a la producción disponible de artistas actuales y que está inmersa en complejas leyes del mercado. Para el



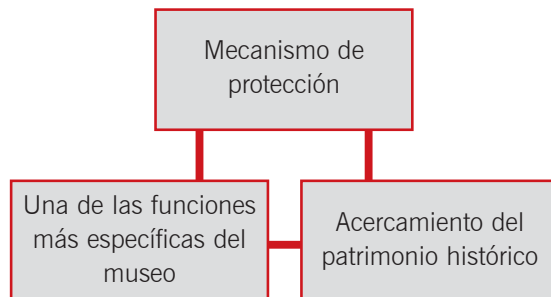


**Gonzalo Bilbao Martínez**  
*Interior de la Fábrica de Tabacos*, 1911  
 Óleo sobre lienzo  
 81 x 64 cm.  
 Museo de Bellas Artes de Sevilla

resto de museos, fundamentalmente los de Bellas Artes, el crecimiento de las colecciones ha estado limitado por la disponibilidad de recursos económicos y por la escasa coordinación entre los diferentes museos de su ámbito geográfico, lo que en muchos casos imposibilita un crecimiento coherente y razonado de

éstos, especialmente si tenemos en cuenta la dicotomía Titularidad Estatal y Gestión Autonómica.

Por otra parte, no podemos olvidar que las incorporaciones de bienes responden a un planteamiento de futuro y desde la responsabilidad administrativa hemos de considerar



que seguir ampliando los fondos sólo es razonable si al mismo tiempo se desarrollan programas de mejora de las colecciones ya existentes, lo que implica, junto a su adecuada conservación, hacerlas cada día más accesibles al público en general y a los investigadores en particular.

El museo debe definir sus estrategias de futuro en un proyecto que recoja sus propuestas teóricas a corto, medio y largo plazo. Atendiendo al programa museológico se argumentan los hitos que sustentan la colección permanente y se fija el ámbito cultural del mismo, que debe estar en consonancia con el programa museográfico en el que se harán constar las previsiones de crecimiento de la colección.

### LA ADQUISICIÓN DE BIENES DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. TRATAMIENTO NORMATIVO Y LEGISLATIVO

Como mecanismo de protección, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía vela por la reintegración al Patrimonio Histórico andaluz de los Bienes Muebles de relevancia cultural que se encuentran tanto en el territorio español como en el extranjero, desarrollando las gestiones necesarias tendentes a su adquisición cuando se encuentren en situación de subasta o venta.

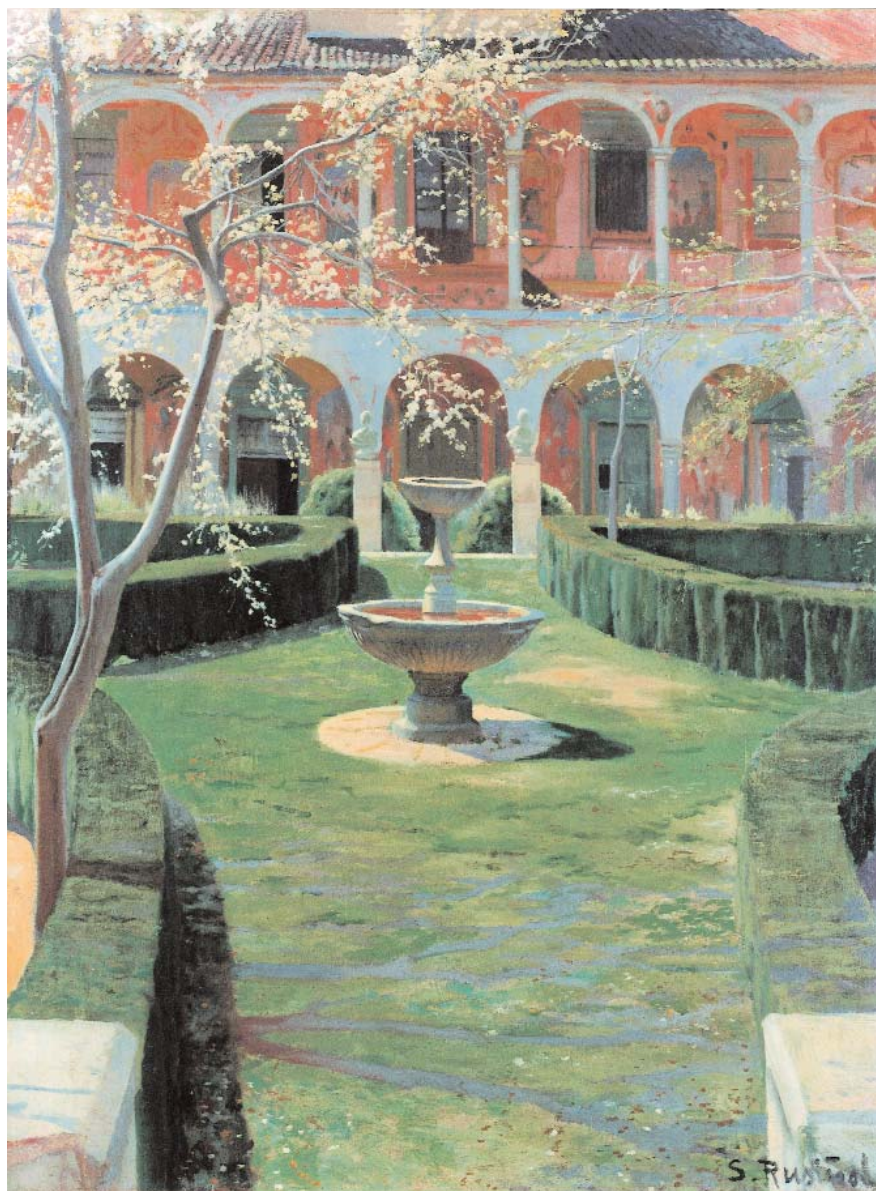
El artículo 2.2 de la Ley 1/91, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía así lo manifiesta cuando dice: *“La Consejería de Cultura y Medio Ambiente realizará las gestiones oportunas conducentes al retorno a la Comunidad Autónoma de aquellos bienes con claro significado andaluz que se*

encuentren fuera del territorio de Andalucía”, que se complementa con el artículo 43.2: “La Consejería de Cultura y Medio Ambiente velará por la reintegración al Patrimonio Histórico Andaluz de los bienes muebles de relevancia cultural que se encuentren en otras Comunidades Autónomas del Estado, desarrollando las gestiones necesarias tendentes a su adquisición cuando se encuentren en situación de subasta o venta”.

El Reglamento de Organización Administrativa del Patrimonio Histórico (Decreto 4/1993, de 26 de enero), en su artículo 3.4, atribuye al titular de la Consejería de Cultura las competencias para “realizar las gestiones oportunas conducentes al retorno a la Comunidad Autónoma de aquellos bienes del Patrimonio Histórico con claro significado andaluz que se encuentren fuera del territorio de Andalucía, perfeccionando los negocios jurídicos necesarios para su adquisición cuando los bienes se encuentren en situación de subasta o venta”.

La adquisición, al ser una de las funciones específicas del museo, aparece recogida en todas las definiciones normativas. Así el artículo 59.3 de la Ley de Patrimonio Histórico Español dice:

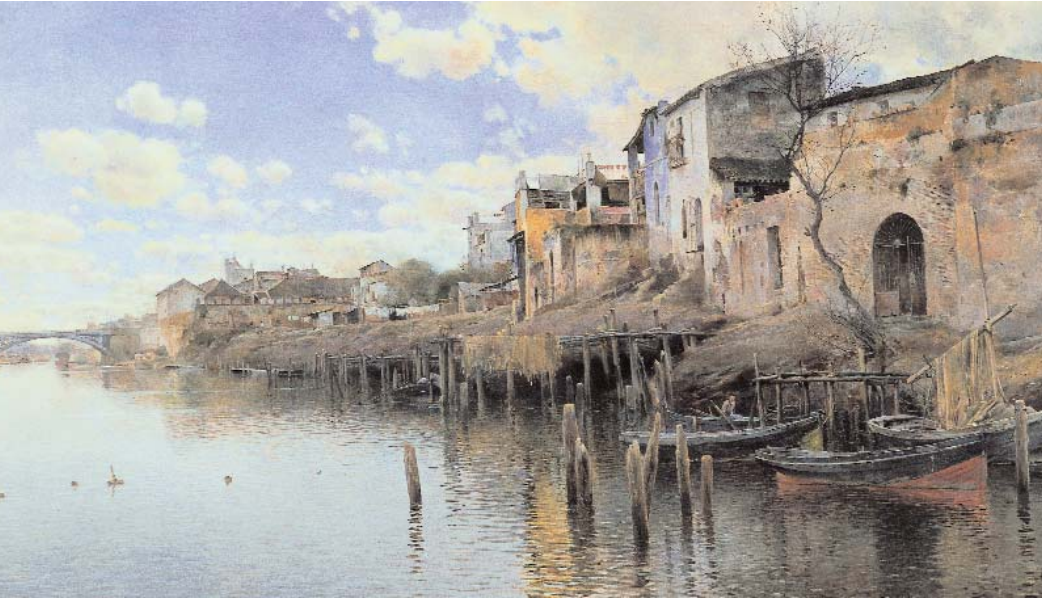
“Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos de colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”. En el mismo sentido, la Comunidad Autónoma Andaluza desarrolla este concepto en el artículo 1 de la Ley 2/1984, de Museos: “A los efectos de la presente Ley, los



**Santiago Rusiñol**  
Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931  
Palacio de Viznar, 1898  
Óleo sobre lienzo  
100 x 75 cm.  
Museo Casa de los Tiros  
Granada

museos son instituciones de carácter permanente, abiertas al público, orientadas al interés general de la comunidad, que recogen, adquieren, ordenan, conservan, estudian y exhiben de forma científica, didáctica y estética conjuntos de bienes muebles de valor cultural señaladamente testimonios de la actividad del





**Emilio Sánchez Perrier**  
*Triana*, principio s. XX  
 Óleo sobre lienzo  
 68 x 122 cm.  
 Museo de Bellas Artes de Sevilla

*hombre y su entorno natural, con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural” y también en su artículo 3: “Todos los fondos adquiridos por los museos andaluces forman parte del Patrimonio Cultural Andaluz y quedarán sujetos a lo que establezca la pertinente legislación autonómica”.*

En nuestra Comunidad Autónoma, junto a la normativa aplicable para adquisiciones de bienes del Patrimonio Histórico, antes de la decisión final el procedimiento conlleva, tras la propuesta y justificación de la necesidad de contar con dicho bien en la institución museística, la aprobación de la Comisión Andaluza de Bienes Muebles. Las funciones de la misma están reguladas en el Reglamento de Organización Administrativa del Patrimonio Histórico de Andalucía

(Decreto 4/1993, de 26 de Enero) ya que el artículo 19 establece, específicamente, que la Comisión Andaluza de Bienes Muebles además de asesorar a la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico en las adquisiciones de bienes muebles, a petición de dicho órgano podrá valorar bienes muebles del Patrimonio Histórico a efectos de adquisición, por lo que todas las adquisiciones cuentan con la aprobación de dicho órgano consultivo, compuesto por nueve vocales de reconocido prestigio, tanto del ámbito universitario, como del cuerpo de conservadores de museos y de patrimonio histórico.

El concepto mismo de adquisición de bienes no siempre ha estado presente en las definiciones adoptadas por el ICOM (International Council of Museums). Para encontrar la

obligación de adquirir bienes relevantes para las colecciones de los museos como un mandato internacional que diferencia y define a estos centros, hemos de revisar la propia evolución de la definición de “Museo” en el seno de este organismo. Así en 1968 el ICOM define el museo como *“toda institución permanente, que conserva y expone colecciones de objetos de carácter cultural o científico para fines de estudio, educación y deleite”* y no es hasta 1974, al redactarse unos nuevos estatutos en la XI Asamblea General de Copenhague, cuando aparece la función “adquirir” como uno de los fundamentos del Museo como institución. Así, en el artículo 3 vemos: *“El Museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno”*. El mismo planteamiento se mantiene en términos generales en la definición, actualmente vigente, adoptada en la XX Asamblea General de ICOM el 6 de julio de 2001 en Barcelona.

El Comité del ICOM para la Deontología 2000-2003, en su artículo 3 en materia de adquisiciones expone los siguientes criterios:

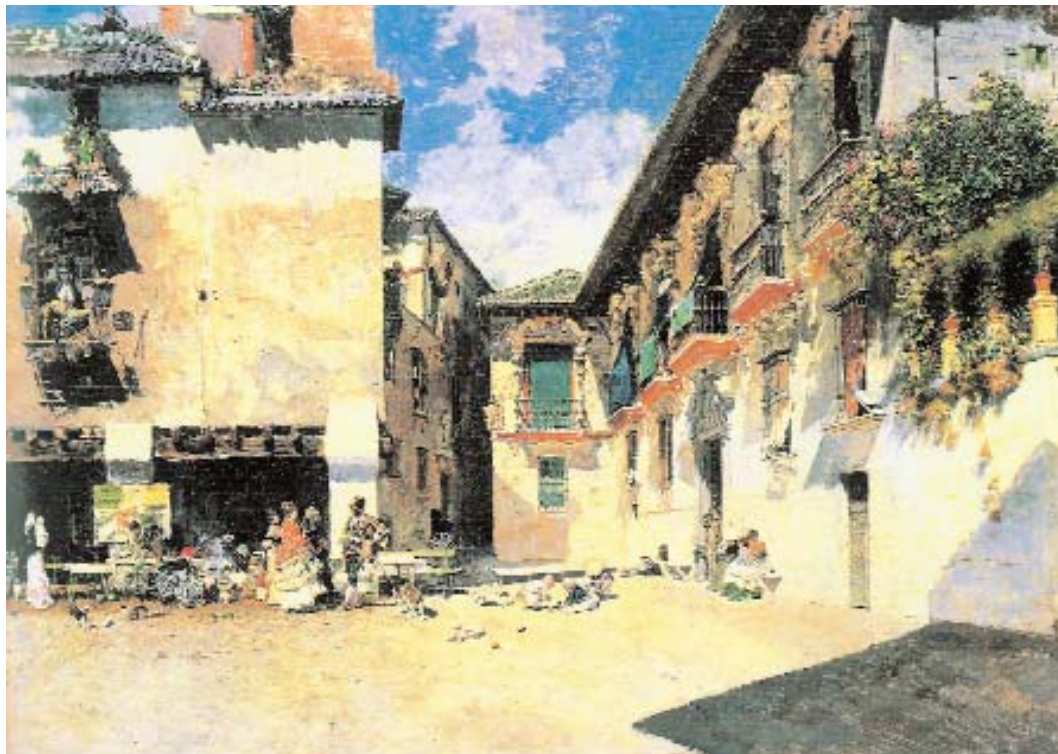
**1. Toda institución museística debe adoptar y publicar una definición de su política de colecciones:**

- Abordar cuestiones relativas a la protección y utilización de las colecciones públicas.
- Determinar los ámbitos de colección y comprender instrucciones relativas a la conservación perdurable de las colecciones.

- Instrucciones que estipulen condiciones o límites.
- Restricción relativa a los objetos que se puedan catalogar o exponer adecuadamente.
- La política de colecciones debe revisarse cada cinco años.
- Los objetos adquiridos deben ajustarse a los objetivos definidos en la política de colecciones y deben escogerse con la perspectiva de conservarlos permanentemente y no con miras a una cesión eventual.
- Tener en cuenta los dictámenes profesionales disponibles, el interés de las piezas y los intereses específicos de otros museos.
- No deben adquirirse objetos que carezcan de título válido.
- Las nuevas adquisiciones deben hacerse públicas, periódica y constantemente.

## 2. Adquisiciones de objetos en situación ilícita.

- El comercio ilícito de los objetos y especímenes fomenta la destrucción de sitios históricos, así como el robo a nivel local, nacional e internacional.
- Los profesionales del museo deben prestar suma atención al hecho de que apoyar el tráfico ilícito, directa o indirectamente, es contrario a la deontología de un museo.
- Se deben desplegar todos los esfuerzos necesarios para asegurarse de que dicho objeto no ha sido adquirido o exportado ilegalmente de su país de origen.
- Un museo no debe comprar piezas si el órgano rector o el director tiene razones para pensar que su descubrimiento ha podido causar un daño o destrucción ilegal,



**Mariano José Fortuny y Carbo**  
*Ayuntamiento viejo de Granada*, 1872  
 Óleo sobre tabla  
 35 x 48,4 cm.  
 Museo de Bellas Artes de Granada

intencionada y no científica a monumentos antiguos, o sitios arqueológicos, o que no se ha comunicado el descubrimiento de los objetos a los propietarios u ocupantes del terreno o a autoridades jurídicas gubernamentales competentes.

## 3. Cooperación entre museos para una política de colecciones.

- Todos los museos deben reconocer y refrendar que es necesario cooperar con los museos cuyos intereses y políticas de acopio sean similares o coincidentes y deberán consultar a estas instituciones cuando se

puedan crear conflictos de intereses respecto de adquisiciones o de la definición de los campos de especialización. Los museos deben respetar los campos de acopio de otros museos.

En Andalucía el II Plan General de Bienes Culturales, documento vertebrador y de planificación de la política cultural, establece y formula los criterios que han de regir la adquisición de Bienes del Patrimonio Histórico dentro del programa de Protección del Sistema de los Bienes Culturales en el Territorio, cuya exposición se ha dividido en Objetivos, Medidas y Proyectos.



Entre los objetivos a corto plazo, la Administración Andaluza se plantea el reto de incrementar los bienes, tanto muebles como inmuebles, en los Conjuntos Arqueológicos y Monumentales. Cabe reseñar que en este documento de planificación no se distingue entre adquisición de bienes muebles e inmuebles, lo cual nos parece una puntualización importante e imprescindible en el caso de los Conjuntos, ya que por sus especiales circunstancias y su especificidad, las mayores necesidades están en el acrecentamiento del patrimonio inmueble de los mismos.

## OBJETIVOS

- Adquirir bienes del patrimonio histórico como exponente máximo de la protección de los mismos.
- Dotar a los museos públicos de la comunidad autónoma de los bienes muebles más relevantes del patrimonio cultural andaluz.
- Continuar con la adquisición de los bienes integrantes de las Instituciones del Patrimonio Histórico Andaluz: Conjuntos Monumentales y Arqueológicos.
- Facilitar la investigación y estudio sistemático de bienes singulares del patrimonio histórico, en especial de las zonas arqueológicas para las cuales éste sea su único uso admitido.
- Adquisición de inmuebles relevantes del patrimonio histórico para su dotación como uso cultural, previamente definido y gestionado por la Consejería de Cultura.



**Francisco Barrera**

*Otoño*, 1638

Óleo sobre lienzo

1,67 x 2,17 m.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

## MEDIDAS

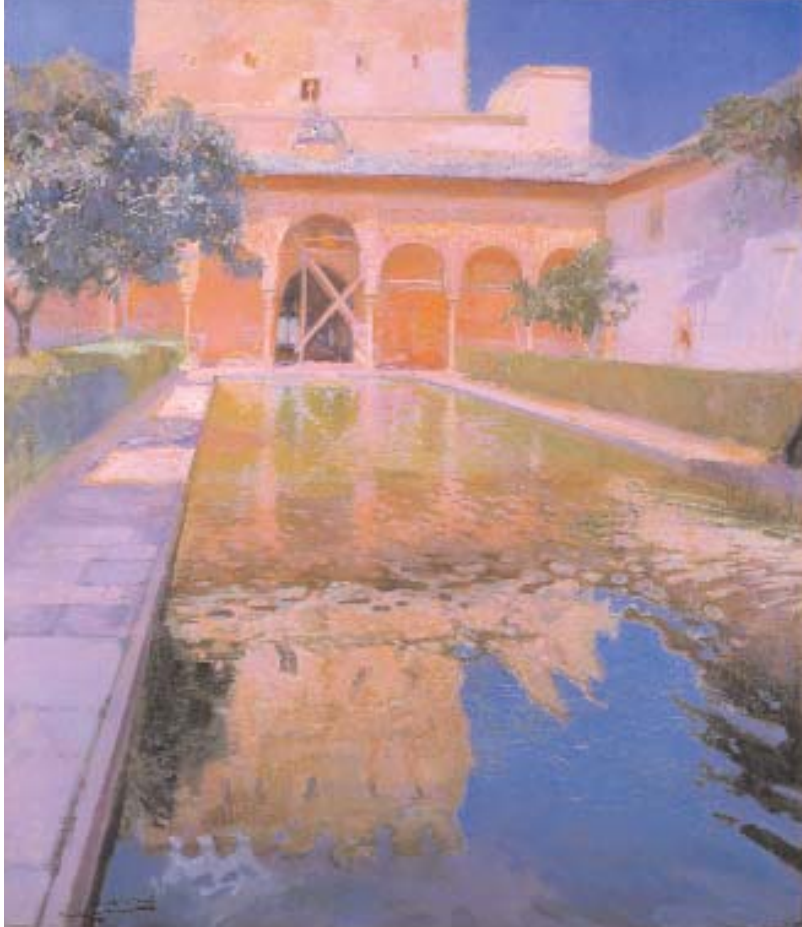
- Priorizar los recursos disponibles por la Consejería de Cultura en cada anualidad.
- Acentuar la presencia de la Consejería de Cultura en las subastas y transacciones públicas de bienes.
- Agilizar los procedimientos de valoraciones y aceptación por parte de la Consejería de Cultura, en los casos de pago de deuda tributaria mediante bienes muebles.
- Fomento de la adquisición de bienes del patrimonio histórico por las Corporaciones Locales con finalidad cultural.
- Desarrollo de la Ley de Mecenazgo y Patrocinio: fundaciones, convenios con entidades financieras, etc.

## PROYECTOS

- Programa de adquisiciones de bienes muebles del patrimonio histórico.
- Subprograma de adquisiciones de bienes constituyentes de Conjuntos Arqueológicos.
- Subprograma de adquisiciones de bienes constituyentes de Conjuntos Monumentales.
- Subprograma de adquisiciones de bienes constituyentes de Zonas Arqueológicas, cuyo único uso permitido sea la excavación sistemática.
- Subprograma de adquisiciones de bienes inmuebles del patrimonio histórico para uso cultural.

## EL INCREMENTO DE FONDOS MEDIANTE COMPRA

Entre las formas de ingreso de los bienes a los museos debemos señalar como adquisiciones, no sólo la compra en cualquiera de sus formulaciones -bien como adquisición directa de bienes muebles del Patrimonio Histórico en el mercado libre, bien ejerciendo el derecho de tanteo, retracto o de adquisición en las exportaciones y expropiaciones-. También se dan otras modalidades en el incremento de colecciones como: dación, ingreso de bienes arqueológicos tanto producto de actividades arqueológicas como hallazgos casuales, donación, herencia, legado, ordenación, permuta, premios, usucapión, alta por reintegración, cambio por adscripción, producción propia, recolección, etc.



**José María López Mezquita**  
*Patio de los Arrayanes*, 1904  
 Óleo sobre lienzo  
 124 x 108 cm.  
 Museo de Bellas Artes de Granada

COMPRA    DONACIÓN    ORDENACIÓN    ALTA POR REINTEGRACIÓN    DACIÓN    HERENCIA    PERMUTA    LEGADO

### INGRESO DE FONDOS EN EL MUSEO

CAMBIO POR ADSCRIPCIÓN    RECOLECCIÓN    BIENES ARQUEOLÓGICOS    PREMIOS    USURPACIÓN    PRODUCCIÓN PROPIA

En estas páginas nos vamos a centrar en los ingresos que se realizan tanto por compra directa, o ejerciendo la institución el derecho de tanteo en subastas.

La *compra* es un contrato bilateral por el cual una persona se obliga a transmitir una cosa a otra persona, a cambio de que ésta se obligue al pago de una suma de dinero, según establece el Código Civil (art. 1445). Dependiendo de cada administración, el contrato de compraventa se realizará según los trámites estable-

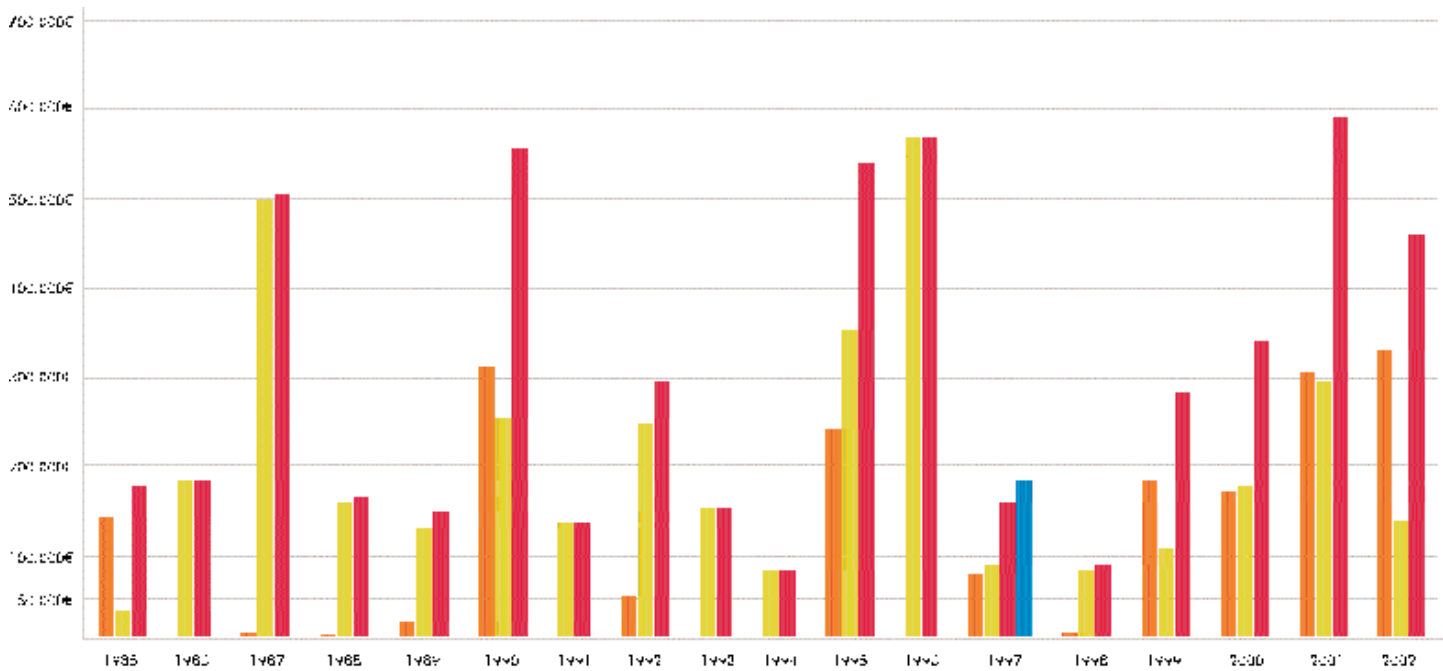
cidos por la legislación de la administración competente.

#### COMPRA

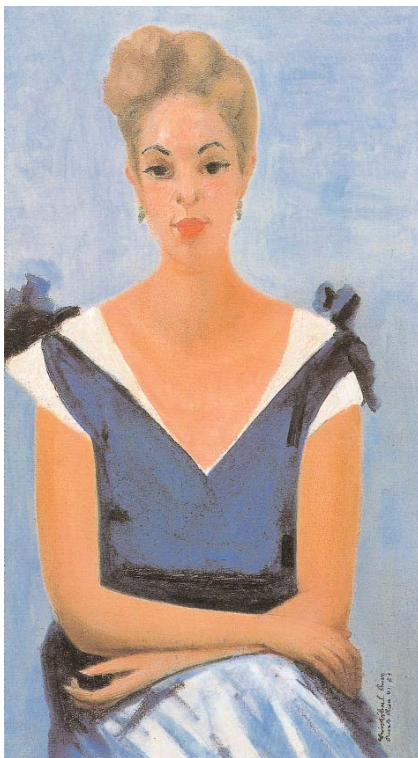
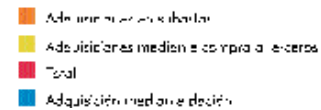
- Adquisiciones de bienes muebles del patrimonio histórico
- Derecho de tanteo
- Derecho de retracto
- Derecho de adquisición en las exportaciones
- Expropiación

El ingreso por compra incluye dos casos particulares: el derecho de tanteo y el de retracto.

El **tanteo** es el derecho de adquisición preferente que tiene la Administración del Estado sobre un Bien de Interés Cultural o incluido en el Inventario General, que pretenda enajenar su propietario; o sobre cualquier bien integrante del Patrimonio Histórico Español en caso de subasta pública o de solicitud de permiso de exportación. Se trata de una de las fórmulas más utilizadas



Incremento de fondos Museos Andaluces (1985-2002)



**Cristóbal Ruiz**  
*El vestido azul*, 1951  
 Óleo sobre lienzo  
 96 x 56 cm.  
 Museo de Jaén

por la Administración en los casos de subasta de obras de arte.

El **retracto** es el derecho preferente que corresponde a la Administración para adquirir los mismos tipos de Bienes anteriormente mencionados, en caso de que no se haya cumplido con el requisito de la previa notificación de la transacción. Ambos derechos pueden ser ejercidos por las Comunidades Autónomas competentes, teniendo en cuenta el derecho preferente de la Administración del Estado.

#### **ADQUISICIONES DE BIENES MUEBLES DEL PATRIMONIO HISTÓRICO PARA LOS MUSEOS GESTIONADOS POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA**

La Consejería de Cultura ha realizado una importante labor para acrecentar

el patrimonio mueble de los museos que gestiona ya que, entre los años 1985 a 2002, ha adquirido 1.127 bienes muebles del Patrimonio Histórico, de los cuales 27 son lotes de carácter arqueológico, etnológico y documental. Dicha acción no sólo viene a completar las colecciones de nuestras instituciones museísticas, sino que supone el retorno a la Comunidad Autónoma de una serie de bienes culturales de claro significado andaluz que se encontraban fuera de su territorio. Con estas adquisiciones los ciudadanos y el público de los museos tendrán la oportunidad de contemplar nuevas obras de autores que estaban ausentes o poco representados en las colecciones de los museos andaluces, cumpliéndose de este modo importantes objetivos básicos de la Consejería de Cultura, como son el incremento, la protección y la difusión del Patrimonio Histórico.



Estas adquisiciones, realizadas por compra directa o por el ejercicio del derecho de tanteo en subastas públicas, representan una inversión total de 5.325.035,07 euros (886.011.285 ptas.) cuya distribución por anualidades queda reflejada en la relación siguiente.

### EL INCREMENTO DE FONDOS EN LOS MUSEOS ANDALUCES. PERIODO 1985-2002. UNA VISIÓN PANORÁMICA

La disponibilidad y coste del bien cultural, como bien escaso y deseado, viene determinado por la oferta y la demanda. Si a esto le añadimos que el interesado en adquirir es una administración pública, debemos someter esta ley de mercado a un ejercicio de responsabilidad máxima, en tanto el criterio no viene ya motivado por una cuestión de preferencia o gusto personal, sino por el interés público, que justifica todo acto administrativo y que trasciende los límites personales y temporales. Las obras adquiridas son bienes públicos, bienes preferentes y bienes que generan beneficios positivos, directos e indirectos por su condición de objetos de conocimiento y deleite, por lo que deben estar a disposición del mayor número de personas posible.

Hemos querido abordar este tema por el interés que suscita en el público en general, si bien por su extensión damos una visión panorámica de cuáles han sido los hitos que han marcado la adquisición de bienes de interés cultural desde el año 1985, dejando para estudios posteriores el análisis de las adquisiciones que aquí se detallan.



**José Villegas**  
*Los pajes de la Dogaresa* (Detalle), 1888  
Óleo sobre lienzo  
100 x 65 cm.  
Museo de Bellas Artes de Sevilla

## 1985

En 1985 la inversión realizada fue de 171.733,20 euros (28.574.000 ptas.), de la que hay que reseñar que una parte importante del gasto se hizo ejercitando el derecho de tanteo en subastas públicas.

Durante esta anualidad hemos de destacar la adquisición, para el Museo de Huelva, de dos obras del pintor Daniel Vázquez Díaz, *Retrato*



### Frans Snyders

*Puesto de mercado con vendedores de aves, frutas y verduras*, 1615

Óleo sobre lienzo

2,10 x 1,70 m.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

del Poeta Adriano del Valle con hábito de la Orden Mercedaria y Monje, compradas ejerciendo el derecho de tanteo en subasta pública en la Sala Ansorena, la primera y en Sotheby's y Asociados S.A., la segunda.

Ese mismo año se asiste a la Subasta de la Feria de Antigüedades de Sevilla donde se adquieren un gran número de obras ejerciendo el derecho de tanteo, de las que nos interesa destacar cuatro lienzos de la Escuela Sevillana de Francisco Barrera, fechados en 1638, con la temática de las cuatro estaciones: *Primavera*, *Verano*, *Otoño* e *Invierno*, para el Museo de Bellas Artes de Sevilla, así como un *Calvario*, Anónimo flamenco (seguidor de Frans Francken II) para el Museo de Bellas Artes de Córdoba, junto a un buen número de piezas de mobiliario para el Museo de Cádiz y varios

jarrones de la fábrica de la Cartuja de Sevilla (CIA. Pickman), para el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Entre los bienes etnológicos que se incorporan a las colecciones destacamos un telar manual con accesorios y una colección de muestras de tapices para el Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. Se trata de un telar manual de fabricación de diversas modalidades de tejidos (árabe, alpujarreño y de mota pequeña) con plegador cargado de algodón que incluye: tornilla, devanadora, banco para canillas, canillas y varias madejas de color y muestras de distintos dibujos. Todo esto se complementa con un tapiz de dibujo árabe, blanco, negro y amarillo. El telar había pertenecido a la Fábrica de Tejidos Granadinos de Don Nicolás Casares, desaparecida en 1983.

## 1986

Todas las adquisiciones realizadas en 1986 se hacen por compra directa por un total de 180.327,25 euros (30.003.930 ptas.)

Durante este año la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla se ve incrementada de manera considerable con obras como: *El interminable ciclo de luz y cenizas* de Chema Cobo, *El rumor del tiempo* de Guillermo Pérez Villalta, tres grabados (*Roig i negre 1*, *Roig i negre 3*, *Endarrera aquesta gent!*) de Antoni Tàpies, dos lienzos de Miguel Rodríguez-Acosta, *Naturaleza ofrecida I* y *Jardín Oculto III* y *Sitio* de José Guerrero.

Para el Museo de Bellas Artes de Córdoba se adquiere un *Crucificado con Santos Juanes* de Baltasar del



Águila y para el Museo de Cádiz un *San Patricio*, Anónimo de 1666.

## 1987

La inversión realizada en adquisiciones en 1987 asciende a 500.060,07 euros (83.202.995 ptas.)

Una de las adquisiciones más relevantes es la *Colección Romero de Torres*. Una compra de gran singularidad tanto por el modo y fórmula utilizada como por el carácter del conjunto de bienes que se adquieren. Respecto a lo primero hemos de decir que el conjunto de bienes que conforman el legado de la familia Romero de Torres fue ofrecido en 1987 a la Consejería de Cultura por María Romero de Torres, última hija del pintor Julio Romero y heredera de todos los bienes. Tras arduas negociaciones, la compra se concretó en un precio simbólico de 121.164,04 euros (20.160.000 ptas.), haciéndose efectiva mediante escritura pública el 10 de marzo de 1988. Una de las cláusulas establecía, asimismo, que la heredera de los bienes permanecería en la vivienda familiar con carácter vitalicio, por lo que la posesión efectiva de los bienes no se realizó hasta el 17 de febrero de 1991 tras el fallecimiento de María Romero de Torres.

El carácter de la colección adquirida es también singular por el contenido heterogéneo que presenta, producto de la dedicación de toda la familia Romero al mundo de la cultura y el arte, cuyos inicios se remontan al último tercio del siglo XIX con la llegada a Córdoba en 1862 de Rafael Romero Barros, patriarca de una estirpe de artistas, y que fue acrecentándose con los trabajos de sus hijos, fundamentalmente Rafael, Enrique y



Julio. Las secciones más interesantes de esta colección, que forma parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba, se centran en bienes arqueológicos de gran relevancia, en una interesante y variada sección de artes decorativas, y en

**Juan de Valdés Leal**  
*San Francisco recibiendo la ampolla de agua,*  
hacia 1665  
Óleo sobre lienzo  
2,04 x 1,30 m.  
Museo de Bellas Artes de Sevilla



**Daniel Vázquez Díaz**  
*Retrato del Poeta Adriano del Valle*  
*vestido de monje mercedario, 1945*  
 Óleo sobre lienzo  
 207 x 114 cm.  
 Museo de Huelva

una importante colección pictórica, con obras de toda la familia Romero de Torres y otros artistas contemporáneos como Tomás Muñoz Lucena, Rafael Ramírez de Arellano

entre otros. La colección además se engrandece con otros fondos como dibujos, bocetos, grabados y fotografías. Destacaremos también otras secciones complementarias como los fondos bibliográficos, la hemeroteca y el archivo, asociados a la colección adquirida. Se consigue con esta adquisición la salvaguarda de la memoria histórica de una ilustre familia de intelectuales y artistas en el contexto cordobés y andaluz.

Cabe reseñar, asimismo, la incorporación de dos importantes obras al Museo de Bellas Artes de Sevilla: *La Ascensión del Señor* de Juan de Valdés Leal y *Vista de la Catedral de Sevilla* (1893) de Nicolás Jiménez Alpérix, adquirido en la Sala Durán, ejerciendo el derecho de tanteo el 21 de octubre de 1987. Entre las piezas de interés etnológico que se compran está una importante colección de *240 carteles de Semana Santa y Feria de Sevilla*, fechados entre 1884 y 1987, pertenecientes a la Colección Mencos. Y sobre todo, una colección de 58 obras, entre las que hay dibujos, collages, cerámicas y una acuarela de Manuel Ángeles Ortiz compradas directamente a Isabel Clara Ángeles Alarcón, que se adscriben a varias instituciones de la Consejería de Cultura.

## 1988

Un porcentaje muy alto del presupuesto del año 1988 se destinó al incremento de los fondos del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, con el objetivo de ir creando una importante colección. Destacan autores como Ignacio Tovar, José María Bermejo, José Ramón Sierra, Guillermo Pérez Villalta, Emilio Parrilla, José María Báez, Juan Suárez, José Soto, Gerardo Delgado,



Joaquín Meana, Andreas Schulze, Günther Förg. Especial importancia tiene una colección de cuarenta dibujos de Antonio Rodríguez Luna, realizados entre 1931/1936-39. El lote había sido adquirido directamente al artista por Santiago Reyes Ramírez, con domicilio en Lisboa, y fue ofertado por éste a la Consejería de Cultura. Si bien los dibujos no poseen título conocido y algunos de ellos están trabajados en el anverso y en el reverso, se trata de una serie de gran interés, ya que es de las pocas que se conservan en el territorio andaluz de uno de los periodos más interesantes del artista, el que va del año 1930 a 1939.

Entre las piezas adquiridas para el Museo de Bellas Artes de Sevilla, se encuentra una valiosa pieza de orfebrería, *centro de mesa (salero)*, representando a Neptuno, de Paulus van Vianen de plata maciza, plata sobredorada y cristal de roca de estilo manierista tardío o protobarroco.

También se adquiere *San Pedro Mártir* de Vasco Pereira (Siglo XVI) utilizando otras de las modalidades de ingreso de fondos -derecho de tanteo en solicitud de exportación-, a través del Ministerio de Cultura. La obra procedía de la colección D'Estoup de Murcia, donde fue inventariado en 1864. La inversión total fue de 156.733,74 euros (26.078.300 ptas.).

## 1989

Siguiendo la tónica del año anterior, en 1989 se destinan 124.139,05 euros (20.655.000 ptas.) para adquisiciones por compra directa y 21.059,46 euros (3.504.000 ptas.) para asistir a subastas.



**Julio Juste Ocaña**  
*Sin título pero con pasión*, 1986  
Óleo sobre lienzo  
195,5 x 221 cm.  
Museo de Cádiz

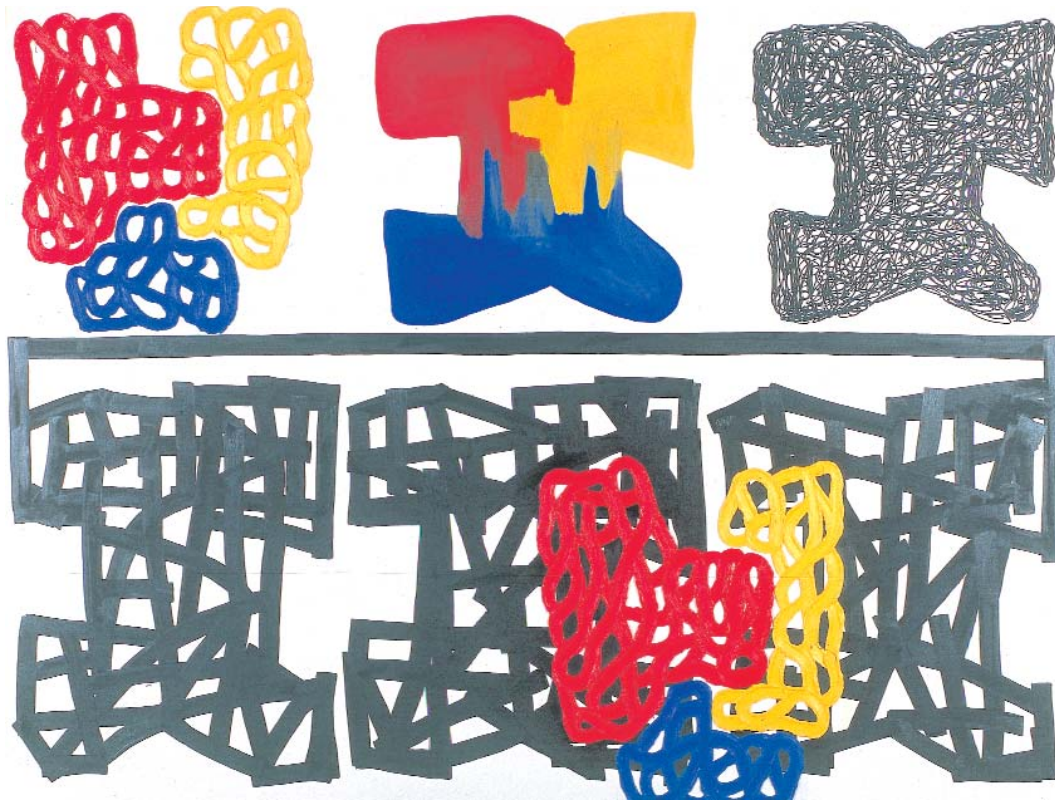
Este año ingresa en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla una obra de Luis Gordillo, *En forma de fábula*, adquirida a la galería Rafael Ortiz y una obra de Antonio Gálvez titulada *Antonio Gálvez y la Descomposición de los Mitos*. Se trata de un cofre hecho a mano con diez fotografías originales sobre alegorías con los siguientes títulos: *La Santa Cena, La Procesión, El Monte Calvario, El Hambre, El Vedetismo, La Caza, La Pesca, El Cine, La Justicia y La Tierra gira como un catafalco vacío*.

En cuanto a las colecciones de Bellas Artes, se adquiere se adquiere *Vanitas* de Cornelius Norbertus Gysbrechts fechado en 1660 para el Museo de Bellas Artes de Sevilla; un *Ecce Homo* atribuido a Alonso Cano

para el Museo de Bellas Artes de Granada y un *Niño Jesús* (talla de madera policromada) de Juan de Mesa (siglo XVII), mediante el ejercicio del derecho de tanteo en la sala de subastas Durán el 28 de febrero de 1989, para el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

## 1990

En 1990 se produce un gran crecimiento en la inversión realizada ya que se destinan 246.917,89 euros (41.083.680 ptas.) para adquisiciones por compra directa y 304.840,55 euros (50.721.200 ptas.) para adquisiciones mediante el ejercicio de tanteo en subastas.



**Jonathan Lasker**

*Interpretative Painting*, 1994

Óleo sobre tela

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
Sevilla

Para el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla se adquiere entre otras obras *Los mil y un días* (tríptico) de Francisco Peinado Rodríguez, dos obras de Vicente Rojo, *Pirámide Oscura* y *Pirámide Suspendida* y tres cuadros *Sin Título* de Jiri Georg Dokoupil.

El Museo de Bellas Artes de Sevilla ve incrementados sus fondos de forma considerable ya que mediante el ejercicio del derecho de tanteo en subasta se adquieren, entre otras, una obra de José Gutiérrez de la Vega titulada *Murillo presentando su lienzo de la Inmaculada*, *El Arcángel San Miguel* de Juan de Espinal, *Retrato del Padre Alfonso de Sotomayor* y *Caro* de Juan de Valdés Leal, *La Purificación* de Luis de

Vargas, *San Francisco recibiendo la ampolla del agua del ángel* de Juan de Valdés Leal y de este mismo autor se adquiere mediante compra directa *El milagro de las abejas*, una obra que se encontraba en Francia y que se consigue gracias a las gestiones realizadas por Don Leonardo Gaviño García, presidente en esos momentos, de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Para el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba se adquiere un *Dionisos*, escultura en bronce, de época romana.

Y para el Museo de Bellas Artes de Granada, *Vista de Granada desde la Vega* (ca. 1905) de Isidoro Marín.

## 1991

En 1991 se dedicaron 132.275,55 euros (22.008.800 ptas.) para adquisiciones por compra directa.

Se añaden a las tres obras de Valdés Leal adquiridas para el Museo de Bellas Artes de Sevilla una nueva, titulada *San José con el Niño Jesús*. Y para el Museo de Bellas Artes de Granada se adquiere *Rêve* de José Manuel Broto.

## 1992

En 1992 se destinan 241.100,07 euros (40.115.677 ptas.) para compra directa y 51.837,29 euros (8.625.000 ptas.) para ejercitar el derecho de tanteo en subastas.



Es un año de escaso incremento de los fondos de los museos ya que, fundamentalmente, se hace una inversión importante en mobiliario y elementos decorativos de diferentes épocas y en una serie de grabados de vistas de Andalucía que se destinan al Palacio de San Telmo.

Tan sólo es destacable la adquisición de tres obras de Rafael Zabaleta para el Museo de Jaén, dos dibujos realizados a plumilla titulados *Sueños de Quesada* (1938), y *Maternidad*, un óleo comprado en la Sala de Subastas Fernando Durán de Madrid, mediante el ejercicio del derecho de tanteo.

## 1993 | 1994

Entre 1993 y 1994 las compras ascienden a 197.729,08 euros (32.899.350 ptas.) para compra directa de bienes del Patrimonio Histórico.

Son reseñables las adquisiciones en 1993 de diferentes bienes de interés para el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla como *Carrying V* (1992) de Pepe Espaliú y la instalación, *EX HIPOTHESIS* (1990) de Joseph Kosuth y en 1994, la adquisición de *Aparición del Niño a San Antonio* de Antonio del Castillo Saavedra, para el Museo de Bellas Artes de Córdoba e *Interior de la fábrica de Tabacos* (1911) de Gonzalo Bilbao para el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

## 1995

En 1995 se recupera el pulso de la inversión destinándose para compra directa 297.128,36 euros (49.438.000 ptas.) y para el



**Manuel Ángeles Ortiz**  
Colección de 79 grabados  
18,4 x 8,8 cm.  
Museo de Bellas Artes de Granada

ejercicio del derecho de tanteo en subastas 236.672,56 euros (39.379.000 ptas.)

El Museo de Bellas Artes de Sevilla ve incrementados sus fondos mediante la compra de *Adoración de los Pastores con San Bruno* de Juan de Uceda, dos obras de Manuel Barrón, *Paisaje rural con castillo y ganado* (1854) y *Paisaje rural con ganado* (1854), y sobre todo, con la compra de *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer*, de Valeriano Domínguez Bécquer. Una adquisición de gran relevancia que se realizó ejerciendo el

derecho de tanteo en subasta pública el 25 de abril de 1995 en Sotheby's y Asociados S.A., en representación de Marina Ibarra Mendaro, ya que la obra procedía de la colección privada del Conde de Ybarra.

Para el Museo de Málaga se adquiere la obra *El Cenachero* de Enrique Simonet y Lombardo y, para el Museo de Huelva, el boceto para el panel de *La Partida de las Naves del Monasterio de la Rábida* (1929), de Daniel Vázquez Díaz. Para el Museo de Bellas Artes de Córdoba se adquiere, ejerciendo el derecho de



**Equipo 57***Sin Título*, 1961

Óleo sobre lienzo

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,  
Sevilla**1996**

La inversión experimenta un notable incremento en 1996. Se destinan a adquisiciones por compra directa 561.213,08 euros (93.378.000 ptas.)

Nuevas obras de gran interés pasan a formar parte de los fondos de los museos andaluces, gracias a la adquisición de una serie de bienes para el Museo de Bellas Artes de Córdoba, como *Retrato de Dama con perrito* de Juan de Alfaro, *Descanso en la huida a Egipto* de Antonio Acisclo Palomino, y *Nacimiento de San Francisco* de Juan de Alfaro.

El Museo de Málaga ve potenciada su colección con nuevas obras como *El Milagro de Santa Casilda* (1982) de José Nogales.

En cuanto a las nuevas adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla hemos de destacar el *San Jerónimo* de Pedro de Campaña, una obra adquirida a Carlos Pickman de Vasconcellos, considerada por la crítica especializada del taller de Pedro de Campaña, activo en Sevilla entre 1540 y 1560. La adquisición de esta obra completa el panorama de la pintura sevillana del Renacimiento, periodo representado en el Museo por artistas como Alejo Fernández, Cristóbal Morales y Luis de Vargas.

La adquisición más importante, es sin embargo, *La muerte del maestro*

tanteo en la subasta anterior, la *Sagrada Familia* de Juan de Valdés Leal. Para el Museo de Bellas Artes de Granada se adquiere *Virgen con el Niño y Santa Catalina de Siena* de Fray Juan Sánchez Cotán, mediante derecho de tanteo en subasta pública el 15 de diciembre de 1994 en la Sala de Subastas Retiro de Caja Madrid, y de Manuel Ángeles Ortiz se adquieren dos importantes obras a la nieta del pintor, Susana Davidov Ángeles, la titulada *Fugitivos* (1937),

para el Museo de Jaén y *Paseo de Cipreses* (1963) para el Museo de Bellas Artes de Granada.

Sobre todo, durante esta anualidad hemos de destacar la adquisición del *Archivo fotográfico Loty* (imágenes de Andalucía y Norte de África), que consta de 2.348 negativos en placas de cristal al yodo-bromuro de plata, cuya cronología oscila entre 1915-1936, con destino al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

(1909) de José Villegas y Cordero. Esta obra, como otras tantas de las adquiridas en los últimos años, tiene tras de sí una amplia y compleja historia de recorridos y cambios de propietario. Tras su terminación en 1910, fue adquirida directamente al pintor por un coleccionista estadounidense por cien mil francos, quien posteriormente la donó al Museo de Búfalo, no regresando a España hasta 1983 para participar en una exposición. Posteriormente es subastada en 1992 en la Casa de Subastas londinense Christie's donde fue comprada por un anticuario, siendo adquirida finalmente por la Junta de Andalucía en 1996 para ser adscrita al Museo de Bellas Artes de Sevilla. En 1999 su restauración se incluye entre las intervenciones que la Consejería de Cultura lleva a cabo a través del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. [A.A.V.V.: La Muerte del Maestro de José Villegas y Cordero. Investigación y Tratamiento. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. Nº 36, Septiembre 2001.]

Por último, para el Museo de Granada se adquiere *Patio de los Arrayanes* (1904) de José María López Mezquita y *Predicación de monjes capuchinos en Granada* de John Frederick Lewis.

## 1997

Durante 1997 se destina a adquisiciones 158.518,75 euros (26.375.300 ptas.), si bien hay que destacar que a esta cifra habría que sumar el ingreso de una nueva obra mediante la modalidad de dación por pago de impuestos valorada en 180.303,63 euros (30.000.000 de ptas.)

En este año se adquiere un importante lote de obras de Manuel Ángeles Ortiz mediante compra directa a su nieta, Susana Davidov Ángeles, para el Museo de Bellas Artes de Granada. Se trata de una escultura de madera pintada blanca titulada *Construcción* y una colección de 79 grabados. El interés de la adquisición radica en la calidad de las obras ofertadas y, sobre todo en el caso de la escultura, por la dificultad de conseguir estas piezas el mercado del arte. Las obras vienen a completar la colección que sobre este autor posee la Consejería de Cultura, ya que en 1987 se adquirieron 58 obras, en 1995, dos cuadros y uno en 1996, depositados en los museos de Sevilla, Jaén y Granada.

Para el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla se adquiere una carpeta con obra gráfica de la serie *Malpaís*, donde están representados nueve autores, entre otros José Manuel Broto, José M<sup>a</sup> Sicilia, Jordi Teixidor, Juan Muñoz, Susana Solano o Cristina Iglesias. La carpeta, adquirida al galerista sevillano Fausto Velázquez, reúne nueve grabadores muy valorados a nivel nacional e internacional que no estaban representados la mayoría en el museo.

Para el Museo de Bellas Artes de Sevilla se adquiere *Naturaleza Muerta* de Pedro Campobín y Passano, mediante ejercicio del derecho de tanteo en subasta pública el 17 de marzo de 1997 en la Sala Retiro de Madrid. Hasta estos momentos el autor no estaba presente en el museo, por lo que esta adquisición era una prioridad, al ser uno de los pintores de bodegones más destacados del siglo XVII. Este género se vio reforzado con la adscripción al Museo de la obra



**Ismael González de la Serna**  
*Interior con Susana*, hacia 1932  
Óleo sobre lienzo  
200 x 110 cm.  
Museo de Bellas Artes de Granada

flamenca fechada en torno a 1615 *Puesto de mercado con vendedores de aves, frutas y verduras* de Frans Snyders, mediante dación en pago de impuestos, valorada en 180.303,63 euros (30.000.000 de ptas.), al tratarse de una obra de la familia Contreras incluida en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español.

## 1998

En 1998 el Museo de Bellas Artes de Córdoba ve incrementadas sus colecciones mediante la compra de la obra de *Agar e Ismael* de Antonio del Castillo y Saavedra, *Retrato de D.*

*Bernabé de Ochoa Chinchetru* de Juan de Alfaro, y dos dibujos de Alonso Cano, *Estudio de Dintel* y *Estudio de friso y capitel*, ambos adquiridos mediante el derecho de tanteo en la subasta de la Sala del Retiro de Madrid el 16 de diciembre de 1998.

Este mismo año se adquiere una *guitarra española de 6 órdenes simples* de Dionisio Guerra fechada en 1788 para el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. La inversión realizada ascendió a 87.990,28 euros (14.640.351 ptas.)

## 1999

En 1999 se destinan 280.309,64 euros (46.639.600 ptas.) a adquisiciones y en este año el Museo de Cádiz ve incrementadas sus colecciones gracias a la adquisición de la obra *Los frutos* (1994) de Guillermo Pérez Villalta y, sobre todo, con la adquisición de doce dibujos de Rafael Alberti, realizados en tinta negra sobre papel, propiedad de su viuda M<sup>a</sup> Asunción Mateo Puig. En el precio además se incluía el derecho de tanteo de reproducción y distribución para la edición conmemorativa de la obra de Federico García Lorca "Poeta en Nueva York".

Para el Museo de Málaga se adquiere *El juicio de Paris* de Enrique Simonet y Lombardo y para el Museo de Bellas Artes de Sevilla se adquiere la obra *Triana* de Emilio Sánchez Perrier mediante el derecho de tanteo en subasta el 11 de noviembre de 1999 en Arte, Información y Gestión.

En este año se adquiere un conjunto de bienes arqueológicos, procedentes



### Juan Luis Moraza

*Baño turco*, 1998

Metacrilato, metal, cristal, bolas y pelotas  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
Sevilla

adquisiciones 337.846,32 euros (56.212.897 ptas.), de las cuales 174.257,36 euros (28.993.985 ptas.) son para compra directa y 163.588,96 euros (27.218.912 ptas.) son para el ejercicio del derecho de tanteo en subastas.

En este año hemos de destacar la adquisición de un lote de 5 obras del Equipo 57 para el Museo de Bellas Artes de Córdoba, así como *Salvador con cáliz rodeado de ángeles, con símbolos eucarísticos*, de Antonio Acisclo Palomino, y un dibujo de *Gitana bailando* de Ignacio Zuloaga, mediante el ejercicio del derecho de tanteo en Alcalá Subastas el 10 de mayo de 2000. También se adquiere el dibujo de una *Inmaculada* de Pedro Atanasio Bocanegra.

Se asiste a la subasta de la Sala Retiro, S.A. el 9 de mayo de 2000 para ejercer derecho de tanteo sobre la obra *Los Pajes de la Dogaresa* de José Villegas, con destino al Museo de Bellas Artes de Sevilla, y el 22 de mayo de 2000 a Castellana Subastas para ejercer derecho de tanteo sobre la obra *Ecos de Roncesvalles* (1890) de Antonio Muñoz Degrain, con destino al Museo de Málaga. El estado de conservación de esta última exigía una restauración, por lo que el 2 de agosto fue depositada en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, para ser sometida a un exhaustivo examen diagnóstico y posterior tratamiento, culminando en mayo de 2002, tras lo cual se incorporó de

de una incautación, mediante ejercicio de tanteo y subsidiariamente el derecho de retracto de las piezas, depositadas en el Museo Arqueológico de Linares, objeto de subasta por la Audiencia Provincial de Jaén. El conjunto está formado por un total de 2.695 elementos, de los que 1.833 son monedas de diferentes cronologías y materiales, como bronzes, denarios de plata y una pieza de oro, siendo de gran interés por su pertenencia mayoritaria a la Ceca de Cástulo. En el conjunto existen otros elementos como broches de cinturón, tanto ibéricos como romanos y visigodos, anillos de bronce y plata ibéricos y romanos, fíbulas ibéricas y romanas, puntas de flecha, apliques de muebles romanos e ibéricos, colgantes fálcos romanos, etc.

## 2000

No se pierde el impulso inversor y durante el año 2000 se destinan a



nuevo a los fondos del museo malagueño. (Muñoz Mejías, Sierra y Ferreras Romero, Gabriel: Intervención del óleo sobre lienzo Ecos de Roncesvalles de Antonio Muñoz Degrain (1890). *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Nº 39, junio 2002.)

## 2001

En el año 2001 se experimenta un salto cuantitativo y cualitativo en la inversión realizada en adquisiciones de bienes del patrimonio histórico ya que se compran bienes por valor de 582.954,49 euros (96.995.466 ptas.), de los cuales 280.444,50 euros (46.662.038 ptas.) fueron para adquisiciones por compra directa y 290.489,75 euros (48.333.428 ptas.), para ejercitar el derecho de tanteo en subastas.

A caballo entre las anualidades 2000-2001 se adquieren 436 lotes de objetos personales de Antonio Ruiz Soler, "Antonio", ejerciendo el derecho de tanteo en la Sala Durán Subastas los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2000. La operación ascendió a 180.222,98 euros (29.986.580 ptas.). Los objetos adquiridos se adscribieron a varias instituciones de la Consejería de Cultura. Durante el 2002 este fondo fue sometido a un elemental tratamiento de conservación y se inició el proceso de inventario y catalogación, con la finalidad de poder poner a disposición del público su consulta y conocimiento.

Este mismo año se adquiere la obra el *Palacio de Viznar* de Santiago Rusiñol para el Museo Casa de los Tiros de Granada, *Make a Map* de Chema Cobo, con destino al Museo

de Cádiz y un lote de 168 piezas etnográficas para el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

El 5 de abril de 2001 se asiste a la subasta de Arte, Información y Gestión de Sevilla, ejerciendo el derecho de tanteo sobre el dibujo *Proyecto de Fuente* de Alonso Cano, que se adscribe al Museo de Bellas Artes de Córdoba, al igual que *Proyecto para Retablo*, un dibujo anónimo de finales del siglo XVI. En esta misma subasta se ejerce derecho de tanteo por la obra *Interior con Susana* de Ismael González de la Serna, que se adscribe al Museo de Bellas Artes de Granada al igual que *La Semilla*, de este mismo autor, adquirido mediante compra directa.

## 2002

En 2002, la última de las anualidades objeto de estudio, la inversión realizada fue de 465.667,24 euros (77.480.509 ptas.), destacando la adquisición de obras como *Retrato del Infante Felipe* de Bernardo Lorente Germán para el Museo de Bellas Artes de Sevilla, cuyo interés radica en que es una de las pocas muestras de arte cortesano de Escuela Sevillana del siglo XVIII que se conservan. La colección de dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba se incrementa con la incorporación del dibujo de Mariano Salvador Maella, *San Esteban Promártir*, adquirida junto a la obra anterior mediante el ejercicio del derecho de tanteo en Arte, Información y Gestión de Sevilla.

Debemos mencionar el retorno a Andalucía de una obra de Mariano Fortuny, *Ayuntamiento Viejo de Granada*, que se encontraba

disponible en el mercado americano, tras pertenecer a la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania desde hace más de un siglo. La Junta de Andalucía, al tener conocimiento de que iba a ser subastada en Christie's de Nueva York, inició las gestiones oportunas para la adquisición de la obra para su adscripción al Museo de Bellas Artes de Granada. Con ello no sólo se enriquecía la colección estable de dicha institución, que no contaba con ninguna obra de Fortuny, artista de gran vinculación a esta ciudad andaluza, sino que se cumplía con uno de los objetivos de nuestra legislación: procurar el retorno a la Comunidad Autónoma de un bien cultural fuera del territorio andaluz.

Tras el análisis de esta importante labor de incremento de las colecciones en los Museos Andaluces debemos reconocer que, aunque no hemos conseguido todos los bienes que hubiéramos deseado, sí somos conscientes de que todas las obras que han ingresado son importantes para completar aquellas colecciones a las que han sido adscritas. Esta labor, lenta pero intensa, ha supuesto una importante renovación de las colecciones estables de nuestras instituciones museísticas. Desde el año 1985, los esfuerzos de la Junta de Andalucía por incrementar los bienes culturales de los Museos han marcado una de las líneas de actuación más consolidadas dentro de las programaciones anuales. No obstante, somos conscientes del largo camino que queda por recorrer para la reordenación y planificación global de todas las unidades implicadas mediante el incremento progresivo de bienes disponibles en el mercado y mediante otras modalidades de ingreso. ■

## PROYECTAR EL DEVENIR: 15 AÑOS DE ADQUISICIONES EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

**Ignacio Cano Rivero**

Director, Museo de Bellas Artes de Sevilla



**Bernardo Lorente Germán**  
*Retrato del Infante Don Felipe*  
 Óleo sobre lienzo  
 105 x 84 cm.  
 Museo de Bellas Artes de Sevilla

Las obras que ingresan en los fondos de un museo condicionan no sólo la configuración de su colección permanente, sino lo que es más importante: la identidad de la institución en el futuro. No cabe duda que cuanto más joven es un museo, más decisivas son esas incorporaciones que modelan algunos de sus rasgos distintivos, que hacen que un museo sea diferente a los demás.

Las adquisiciones de nuevas obras en los últimos quince años en este museo han tratado de responder a un nuevo criterio, consecuencia de un nuevo discurso museográfico y de las nuevas necesidades de la colección que fueron establecidas tras la culminación del proceso de restauración del edificio en 1993.

Tratar sobre las incorporaciones de estos últimos años, en un museo como el Bellas Artes de Sevilla, con más de ciento cincuenta años de vida, es una oportunidad para reflexionar sobre los aspectos que han condicionado las incorporaciones de obras a este museo desde los inicios y en la actualidad. Entre

los factores fundamentales destacaremos la historia de la institución y la configuración de su discurso museológico, el mercado del arte o el último proyecto de reforma; son aspectos que debemos considerar para realizar una evaluación medida de lo ocurrido en estos últimos años.

Los criterios actuales comienzan a configurarse cuando el museo vuelve a abrir sus puertas tras sucesivos proyectos de reforma en 1993. El edificio había llegado a convertirse hasta entonces en una constante fuente de problemas que dificultaban por completo una gestión de planificación eficaz. Hasta esta fecha, la sede del museo no había podido escapar desde sus inicios, como si fuera una maldición, de un estado constante de obra inconclusa. Toda una generación de sevillanos conoce poco y mal este museo, cerrado al público durante largas temporadas, mientras que, paradójicamente, sigue siendo considerado popularmente entre muchos como *la segunda pinacoteca española*.

**José Villegas y Cordero**

*La muerte del maestro*, 1910

Óleo sobre lienzo

3,30 x 5,05 m.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Con la reapertura culminó no sólo la reforma en profundidad del inmueble, sino también lo que es a mi juicio más importante: la reflexión y renovación del discurso museológico y la configuración de la propia identidad del museo. La comisión que redactó el programa museológico, que estaba compuesta por Carmen Laffón, José Ramón Sierra, Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso, estableció, a la vista de las colecciones existentes, que el Museo debía asumir su condición de monográfico de arte sevillano. Ésta sería la idea sobre la que se estableció el discurso expositivo, la selección de las piezas y, en consecuencia, la propia museografía. De esta definición temática derivará la política de actividades, las líneas de los temas de las exposiciones temporales, la investigación relativa a sus fondos y, por tanto, lo que será la política de adquisiciones de los años posteriores.

El discurso se traza de acuerdo a las colecciones existentes y, como es lo tradicional en este tipo de museos, se muestra cronológicamente. Queda definido por los rasgos siguientes: la preeminencia de la pintura frente a otras manifestaciones artísticas, como la escultura, cerámica u orfebrería, de las que el museo cuenta con interesantes colecciones; la referencia constante a la escuela sevillana como hilo conductor -donde queda patente el dominio del siglo XVII con Zurbarán, Murillo y Valdés



Leal, y también la particular atención al siglo XIX-. Existen algunos ejemplos de escultura de cierta importancia, como los de sala de arte medieval, además de las emblemáticas obras *San Jerónimo* de Torrigiano, o *San Bruno* de Martínez Montañés. La pintura local es mostrada en relación a la pintura europea del XVII, mediante la selección de algunas obras de artistas italianos o flamencos, huyendo así de un discurso cerrado o chauvinista, buscando que el museo muestre la historia de la pintura sevillana desde su inicio como escuela.

A partir de este momento las adquisiciones han quedado condicionadas a completar y reforzar el argumento de la exposición permanente. Las obras que el museo se plantea como las más convenientes para su adquisición son, por tanto, aquellas cuyos autores sean pintores insustituibles en la escuela sevillana y no se encuentran representados en

los fondos del museo. El siglo XIX, y en concreto el romanticismo, es uno de los periodos que más interesa completar, particularmente por la escasez de obras de este momento. Otro tipo de obras que centran el interés son aquellas que completan la producción de alguno de los autores considerados como fundamentales dentro de las colecciones del museo, aunque ya están representados, o bien otras que, por sus características, impliquen algún rasgo que enriquezca decisivamente el discurso museográfico.

El estado del mercado de arte es un factor fundamental para mantener una política de adquisiciones previsoras, debido a los elevados precios y a las escasas obras de interés disponibles desde hace unos años. Tras la subida de precios de los años ochenta, el incremento de la cotización de la llamada "pintura antigua" en el mercado de las antigüedades ha sido constante, a pesar de que los años noventa





**Valeriano Domínguez Bécquer**

*Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, 1862*

Óleo sobre lienzo

63 x 47 cm.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

regularon esta tendencia. La pintura es ofrecida como una de las mejores inversiones, siendo en este momento uno de los negocios más rentables a nivel nacional, lo que se ha manifestado en el crecimiento del número de casas de subastas y, en consecuencia, en la popularización de este medio de adquisición. De hecho, en Sevilla se celebran algunas de las subastas de mayor interés a nivel nacional. Todas estas circunstancias han convertido a las instituciones que desean adquirir obras en virtuales competidores con los

compradores privados, elevando los precios cuando el interés de la pieza aconseja a la administración su adquisición. Hay que partir de la idea clara que, para un museo, el sentido de las compras es opuesto al de un particular. La legislación en España ha contemplado la adquisición como una de las funciones propias de los museos y así lo recoge en su definición de la Ley del Patrimonio de 1985, reflejando el concepto de museo propugnado por el ICOM. La adquisición es, en definitiva, una

defensa, un ejercicio de la tutela sobre el patrimonio, y su sentido lo adquiere en cuanto se destina al dominio público. En este sentido, su exhibición, si bien es el paso lógico en el museo, es independiente de la adquisición como medida de protección del bien.

El origen histórico del museo es causa de la limitación temática de las colecciones, que en su mayor parte ofrecen iconografía religiosa. El Museo de Bellas Artes de Sevilla al nacer al amparo de las medidas desamortizadoras, reúne una selección de los contenidos de conventos y de otras propiedades eclesiásticas sevillanas, a partir de las leyes promulgadas en 1836. Por ello es todavía escaso el número de obras de otros géneros, como bodegones o retratos.

No obstante, a partir de los años finales del siglo XIX y sobre todo en primeras décadas del XX, los fondos del museo van a experimentar un acrecentamiento de las colecciones. Algunos eruditos sevillanos, al igual que ocurrió en Europa y Norteamérica, van a cultivar un coleccionismo enciclopédico que, a partir de las donaciones de estas propiedades, va a ser el origen del gran desarrollo de los museos en las primeras décadas del siglo, sobre todo en Estados Unidos. Podemos mencionar los ejemplos de la Frick Collection o la Hispanic Society of America. En España, en esta línea, asistimos al nacimiento del Museo Cerralbo o del Museo Lázaro Galdiano, entre otros. En Sevilla, algunos personajes notables formaron colecciones que posteriormente fueron donadas al museo, originando así la diversificación de

las colecciones. A los fondos de iconografía religiosa, se sumaron las donaciones realizadas por Rafael González Abreu (1928), José Gestoso (1931) y, algunos años más tarde, por Andrés Parladé (1945), todas ellas compuestas por pinturas y esculturas de temática diversa, armas -blanca y de fuego-, cerámica antigua, tejidos, etc. Estas donaciones provocaron además de la diversificación de los contenidos, una nueva museografía, abigarrada y escenográfica, de casa-museo, donde cada donante tenía dedicada una sala.

En la década de los setenta del pasado siglo, este museo, al igual que ocurrió en el resto de España, se fue implantando una nueva museografía, que propugnaba la reducción de los contenidos y una mayor limpieza en la presentación de la colección permanente para tratar de adaptarse así a los nuevos tiempos. No interesaba ya tanto la cantidad sino, sobre todo, el sentido de cada pieza dentro de la exposición.

En los últimos quince años, aproximadamente desde que el museo es gestionado por la administración autonómica, han ingresado en las colecciones un total de cincuenta y siete obras entre pinturas y esculturas, algún ejemplo de cerámica y mobiliario, y una sola pieza de orfebrería, lo que ha supuesto para la historia del museo un importante capítulo en cuanto a incremento de colecciones se refiere. El concepto de ingreso no solamente incluye la adquisición, sino también el depósito, la donación y la dación de obras por pago de impuestos.

La mayor parte del incremento de la colección se ha debido a los ingresos de las adquisiciones efectuadas en estos últimos años por la Junta de Andalucía. Han sido, en concreto, treinta y cuatro las obras adquiridas por Junta de Andalucía y depositadas en este museo.

### Las adquisiciones de nuevas obras en los últimos quince años en este museo han tratado de responder a un nuevo criterio, consecuencia de un nuevo discurso museográfico y de las nuevas necesidades de la colección.

Por otro lado, las donaciones de particulares configura el otro importante conjunto de obras. De éstas, destacan las realizadas por los descendientes de artistas de la escuela sevillana de comienzos del siglo XX. Son ejemplos de ello, las de los herederos del pintor Javier de Winthuysen, del que han dejado un total de dieciséis pinturas; de Eugenio Hermoso, tres. Otras tantas de Diego López y seis de Félix Lacárcel. Asimismo han ingresado dos retratos de Miguel Ángel del Pino, un retrato de López Cabrera, otro de Jiménez Alpérez y, recientemente, una obra de gran formato titulada *Sin Pan* de González Santos, donada por uno de sus descendientes. Estas incorporaciones han contribuido notablemente a incrementar el número de obras de pintores locales realizadas en los comienzos del siglo XX.

En cuanto a la pintura flamenca del siglo XVII, cabe destacar el *Bodegón* firmado por Snyders, así como una *Vanitas* de Cornelius Gysbrecht. Hay que mencionar la última adquisición, de una interesante vista de Sevilla realizada en óleo sobre cobre atribuida al pintor flamenco de origen francés Louis de Caullery.

Siguiendo los criterios ya expresados, ha sido particularmente numeroso el incremento de pinturas de la escuela sevillana. Pero por otro lado, no podemos olvidar que estos años han supuesto un importante avance de la historiografía artística en el campo local, y del conocimiento de las técnicas que emplearon los pintores locales, lo que ha quedado reflejado en las ediciones de estos años. Por ello, podemos decir que gracias a estos factores, estos años se ha profundizado significativamente en el conocimiento que tenemos de la pintura sevillana y, por tanto, se ha enriquecido la visión que el museo ofrece de una escuela de pintura que, junto con la pintura cortesana, es la más brillante del Siglo de Oro español.

Del siglo XVI hay que destacar la incorporación de *La Purificación* de Luis de Vargas, considerado el iniciador de la escuela sevillana, que volvió a Sevilla en 1989 tras salir de la antigua iglesia de Santa Cruz al ser derribada por los franceses en 1811. De origen desconocido es la magnífica tabla que representa a *San Jerónimo*, cercano al estilo de Pedro de Campaña. Es la pintura del siglo XVII la que mayor crecimiento ha experimentado en nuestras colecciones, tanto de obras de la mano de los grandes maestros como



**Juan de Valdés Leal**

*San José con el Niño*, hacia 1670

Óleo sobre lienzo

2,04 x 1,20 m.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

de pintores más modestos pero no desdeñables de nuestra historiografía artística. El *San Francisco* de Murillo, fue adquirida por el estado en 1994, y viene a completar la visión de su primera época. De Valdés Leal han ingresado en estos años seis lienzos. Aunque todas las obras incorporadas de este pintor son de gran calidad, destacan *El milagro de las abejas*, pintura perteneciente a una serie de la *Vida de San Ambrosio* que fue incautada del palacio arzobispal por el Mariscal Soult a comienzos del siglo XIX y el *San José con el Niño*, y *San Francisco con la redoma*.

Otros pintores del XVII sevillano que hasta estos últimos años no habían

estado representados en las colecciones del museo y que merecen nombrarse son Francisco Antolínez y Pedro de Camprobín, interesante pintor de naturalezas muertas. Hay que reseñar el hecho de que una obra que en un principio ingresó como Juan de Uceda, ha resultado ser un representativo trabajo de Jerónimo Ramírez, un interesante pintor recientemente redescubierto por el profesor Valdivieso. El XVIII sevillano, aunque de menor fortuna artística que otros siglos, ha sido incrementado con dos interesantes obras de sus más destacados pintores: el *San Miguel Arcángel* de Espinal y el *Retrato del Infante don Felipe* de Bernardo Lorente German, célebre retrato realizado durante la estancia de la Corte en Sevilla entre 1729-1733 y que simboliza el final de la sensibilidad murillesca, para introducir nuevos matices cortesanos.

El siglo XIX ha sido una etapa también particularmente beneficiada por las adquisiciones de estos años. Dentro del costumbrismo romántico destacan las dos obras de Cabral Bejarano depositadas por la Asociación de Amigos del Museo -*Baile en un salón* y *Baile en una caseta de feria*- que ha demostrado su activa inquietud con la donación del gran relieve de bronce de Antonio Susillo, *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona*. Posiblemente uno de los mejores retratos de la pintura española sea el emblemático *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer* realizado por su hermano Valeriano. A esta época pertenecen los dos paisajes románticos de Barrón (*Amanecer* y *Atardecer*), un interesante ejemplo de la producción de Esquivel, *La Invención de la Pintura*, de quien

este museo posee numerosas obras que recogen, junto con José María Romero (*Murillo presentando la Colosal*), temas relacionados directamente con la tradición murillesca, que sigue presente en la escuela sevillana como una constante indeleble. Gonzalo Bilbao ha seguido aumentando sus ya numerosos fondos con, entre otros, el *Interior de la Fábrica de Tabacos* y un moderno por su técnica impresionista *Claustro Mayor*. De Sánchez Perrier destacamos una de las más escogidas adquisiciones por la Junta de Andalucía: *Triana*. Las adquisiciones de obras de José Villegas y Cordero han sido sin duda, de las más destacadas de todos estos años: *Los Pajes de la Dogaresa* y, sobre todo, *La Muerte del Maestro*, han supuesto no sólo un importante complemento a las colecciones del museo, sino que en este caso ha significado la recuperación para el patrimonio artístico español de una obra que hizo célebre a su autor, encargada por uno de los más altos precios nunca vistos hasta entonces. La obra perteneció al Museo de Búfalo, hasta mediados de los ochenta cuando procedieron a su venta. Tras varias tentativas, el cuadro pasó a formar parte de los fondos de este museo donde ocupa lugar preferente.

Las adquisiciones realizadas en estos años para este Museo, a la vista del acrecentamiento experimentado por la colección, no cabe duda de que han seguido un criterio claro y reflexivo que, como decíamos al principio, han tenido como consecuencia la consolidación de la ya bien definida identidad y personalidad de este museo, completar sus fondos y proteger el patrimonio cultural más cercano. ■



# INCREMENTO DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA: REFLEXIONES Y PROPUESTAS

Fuensanta García de la Torre

Directora, Museo de Bellas Artes de Córdoba



Equipo 57

*Sin título*

Adquisición

Museo de Bellas Artes de Córdoba

Fotografías: Álvaro Holgado

**E**n cualquiera de las definiciones de museo que aparece tanto en la legislación española (Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, Reglamento de Museos Estatales de 1987, Ley de Museos de Andalucía de 1984, Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía de 1991), como en la dada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), el acrecentamiento de las colecciones es una de las funciones claves entre las inherentes a esta institución cultural.

Sin embargo, el incremento de fondos no debe ser una función autónoma del resto de las que por su propia definición deban cumplir los museos. Deberá responder siempre al establecimiento de unos objetivos que necesariamente estarán marcados por el programa museológico y subordinado, entre otras circunstancias, a la existencia de una voluntad de incremento de las colecciones que, cuando sea mediante adquisición, deberá -además- contar con el respaldo de

un presupuesto que posibilite la adquisición de bienes culturales.

Paralelamente a ser una función básica del museo es una obligación de los profesionales que en ellos trabajan, siempre que dicho incremento favorezca a la institución y esté en consonancia con las obligaciones marcadas en el *Código de Deontología del ICOM* para los museos, aprobado en la Asamblea General celebrada en Buenos Aires en 1986 y modificado en la de Barcelona en 2001.



**Acisclo Antonio Palomino**  
*Descanso en la Huida a Egipto*  
 Adquisición  
 Museo de Bellas Artes de Córdoba

Ateniéndonos a lo anterior, el Museo de Bellas Artes de Córdoba se ha marcado en los últimos años unos claros objetivos en cuanto a sus propuestas de incremento.

Así, considerando las características de las colecciones cuyo origen se remonta a su fundación en 1844, en la actualidad los esfuerzos del mismo, y en consecuencia de las administraciones titular -Estado Español- y gestora -Junta de Andalucía- deben encaminarse hacia los siguientes objetivos:

**1.** Completar las lagunas existentes entre los fondos de *pintura, escultura, grabado, fotografía, etc.* con obras de artistas cordobeses o especialmente vinculados a la ciudad, dentro de la amplia cronología que abarcan los fondos del museo desde la Edad Media hasta la

actualidad. Por citar algún ejemplo, habría que señalar la escasez de piezas medievales para reflejar en el discurso museológico ejemplos de un momento destacado de la evolución del arte cordobés, la igualmente escasa representación de esculturas desde la Edad Media, el vacío casi absoluto de obras de las denominadas vanguardias históricas o la escasez de manifestaciones diversas del arte contemporáneo.

**2.** Completar las lagunas con respecto a la colección de dibujos, para la que, además, se amplían las propuestas fuera de los artistas locales, debido fundamentalmente a la importancia y a las peculiares características de la misma, en la que se encuentra representada fundamentalmente la escuela española desde el siglo XVI, junto a algunos curiosos ejemplos de artistas

italianos, franceses e ingleses de diferentes épocas. Con ello se conseguiría dar continuidad a estos fondos que son referencia obligada en la historia del dibujo español.

**3.** Terminar de definir el *programa museológico* para la nueva sede del museo, cuya construcción está prevista llevar a cabo en los próximos años y para cuyos contenidos se está trabajando actualmente. Para ello será imprescindible contar con un patrimonio que complete los fondos actuales del museo. En este sentido, habrá que tener en cuenta que las actuales colecciones deberán ser completadas con otro tipo de bienes que ilustren los diferentes aspectos relativos a la cultura en Córdoba a lo largo de la secuencia temporal que abarcaría la nueva propuesta para el museo: historia, literatura, música, teatro, cine, etc.; aspectos todos ellos que podrán analizarse tanto mediante la exposición de originales como de reproducciones.

**4.** Establecer la necesidad de solicitar depósitos procedentes de otros museos, instituciones o particulares de aquellas pinturas, esculturas, dibujos, grabados, etc., que completen series que ya forman parte del museo o ilustran facetas de la producción de algunos artistas que aquí no tenemos representadas o bien, obras de artistas cordobeses no presentes en el museo y que se consideran deberían estarlo.

**5.** Potenciar todas aquellas medidas que signifiquen un incremento de los fondos que puedan tener como base la investigación de colecciones privadas dispuestas a la cesión en cualquiera de sus modalidades (oferta de venta, donación, depósito

o dación), rastreo del comercio de arte, mecenazgo en sus distintas variantes, etc. Todo ello para hacer posible que los objetivos establecidos puedan conseguirse tanto con presupuestos públicos como mediante el citado mecenazgo.

Propuestas éstas que han de efectuarse de manera realista, considerando distintos aspectos de interés histórico, artístico o documental para Córdoba y su Museo de Bellas Artes, evaluando también los aspectos económicos que necesariamente lleva aparejado el incremento de las colecciones de un museo cuando éste se efectúe mediante compra. Sin olvidar que tenemos la obligación de efectuar las propuestas de adquisición, aunque a veces los precios sean elevados; con ello no queremos decir que las administraciones públicas deban comprar bienes culturales a cualquier precio, pero la experiencia demuestra que éste puede ser negociable. Actuando así podemos estar tranquilos que el intento y el esfuerzo se han llevado a cabo y que el futuro no nos pedirá responsabilidades aunque, a veces, el final no sea el deseado.

Otro obstáculo que encuentran a veces los museos para aumentar sus colecciones es la habitual falta de espacio con la que se cuenta para la exhibición y las áreas de reserva, situación que en el caso del Bellas Artes de Córdoba es acuciante por las propias características del edificio, por el volumen de las colecciones y por la necesidad de instalaciones donde desarrollar todas las funciones de un museo. Sin embargo, éste no debe ser un freno para intentar la adquisición, la donación o el depósito de bienes culturales en el museo, ya que el

incremento de dichos fondos contribuirá a mejorar o a potenciar los objetivos marcados con respecto a la conservación, tutela y difusión de los bienes culturales.



Ignacio Zuloaga  
Oterito  
Adquisición  
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Tampoco debe serlo el que en el momento de su recepción un bien no pueda ser expuesto. Tenemos que trabajar con una mayor perspectiva de futuro, aprovechando siempre la oportunidad del momento, porque éste no se presenta cuando tengamos espacio o presupuesto suficientes, posiblemente cuando contemos con

ambas cosas, esta posibilidad de incrementar nuestras colecciones no llegue debido, entre otras razones, a la singularidad de un mercado tan específico.

Consideramos que las obras que se proponen para incremento de las colecciones de este museo deben reunir una serie de condiciones y un interés garantizado para integrar una colección pública. Esta garantía pasa actualmente en los museos andaluces de titularidad estatal y gestión autonómica -como es el caso que nos ocupa-, por una serie de *filtros* de profesionales diversos que respaldan el interés y garantizan la correcta inversión de un presupuesto público, cuando sea el caso que este incremento se efectúa mediante adquisición.

No se pretende hacer ahora una relación pormenorizada de todas las adquisiciones, donaciones o depósitos efectuadas desde que en 1984 la gestión del museo fuera transferida a la Junta de Andalucía, fecha tomada como de partida de estas propuestas y reflexiones. Intentamos unas reflexiones sobre el porqué y el para qué de dichas propuestas desde el interés de su inserción en las colecciones y su utilidad para completar el programa museológico que, desde esa fecha, se ha creído oportuno centrar básicamente en el arte cordobés.

Es cierto, con ello debemos contar y todos lo entenderán, que no todo lo que interesa se puede conseguir por falta de disponibilidad presupuestaria o de presencia en el mercado, ni todo lo que se oferta al museo es de interés para sus fondos. Por ello, la primera base de la que hemos de partir será la de contar con una



situación en la que se aúnen interés, oferta y presupuesto. Por otra parte, hay que tener en cuenta que no es el museo el que directamente adquiere o acepta las donaciones o depósitos, sino que éste es un intermediario entre los propietarios y las administraciones titular y gestora, estando su actuación limitada a la propuesta primera y a la recepción de los bienes cuando un expediente llega a buen fin.

Pero no se debe ver en el proceso administrativo de incremento de las colecciones de un museo público -que a veces puede llegar a ser largo y complejo- más que una garantía que evite estar al arbitrio o al interés de técnicos o políticos, a los que no deben mover otros intereses que los encomendados en toda la legislación de tutela de los bienes culturales.

Ese incremento de fondos estará también condicionado por las características esenciales de la colección preexistente y el programa museológico ya establecido o previsto, por lo que antes de analizar los últimos incrementos del Museo de Bellas Artes de Córdoba desde 1984, parece importante revisar

muy brevemente los hitos más significativos en la formación de sus fondos con varios momentos de especial relevancia, partiendo de las colecciones fundacionales procedentes de la desamortizaciones eclesiásticas de 1835 y 1868, que se incorporan al museo tras su fundación en 1844.

La adquisición en 1877 de un conjunto de dibujos que sería el origen de la importante colección actual, se ve continuada con los numerosos depósitos de pinturas y esculturas efectuados a lo largo de los años por el Museo del Prado, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Córdoba, que en 1943 deposita el numeroso legado de Mateo Inurria. O donaciones de gran interés, como la interesante colección del Senador Ángel Avilés, llevada a cabo en 1924, o la del Profesor Camacho Padilla, realizada en 1969, que va a representar un momento de cierta relevancia dentro de la languidez que había ido apoderándose del museo tras la muerte de Enrique Romero de Torres en 1956.

Después de años en que la actividad general del museo estuvo práctica-

mente paralizada, entre 1979 y 1980 se llevó a cabo la donación de algunas pinturas efectuadas por distintos artistas cordobeses contemporáneos. Poco después se retomó el interés por continuar la fructífera labor de incremento de las colecciones llevada a cabo con anterioridad, labor reforzada a raíz de la transferencia de gestión del museo a la Junta de Andalucía.

Cuatro son los sistemas posibles de incremento de los fondos de un museo de estas características: *adquisición, donación, depósito y dación*. Tenemos aquí ejemplos de los tres primeros sistemas por los que, entre 1984 y 2003, ingresan un total de 219 obras, no existiendo en estos años ningún ejemplo de dación.

### SISTEMAS DE INCREMENTO DE FONDOS ENTRE 1984 Y 2003<sup>1</sup>

**Adquisiciones:** Pueden efectuarse tanto por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte como por la Junta de Andalucía. Existe una pequeña diferencia en cuanto a la adscripción de una obra al museo según haya sido adquirida por una u otra



José M<sup>a</sup> Báez  
*Licht*  
Donación  
Museo de Bellas Artes  
de Córdoba



Anónimo

*Levantamiento del sitio de Castro del Río  
por Martín Alonso de Córdoba*

Adquisición

Museo de Bellas Artes de Córdoba

administración. En el caso del Ministerio, en calidad de titular, las obras ingresarán generalmente para formar parte de la colección estable, mientras que si la adquisición ha sido efectuada por la Junta de Andalucía, como gestora del museo, la adscripción se efectuará en calidad de depósito, por lo que estas obras podrían tenerse en consideración en cualquiera de los dos procedimientos. Sin embargo las incluimos en éste por considerarlo prioritario como punto de partida de la propuesta<sup>2</sup>.

■ *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:* En estos años, las adscripciones a la colección estable del Museo a través de adquisiciones del

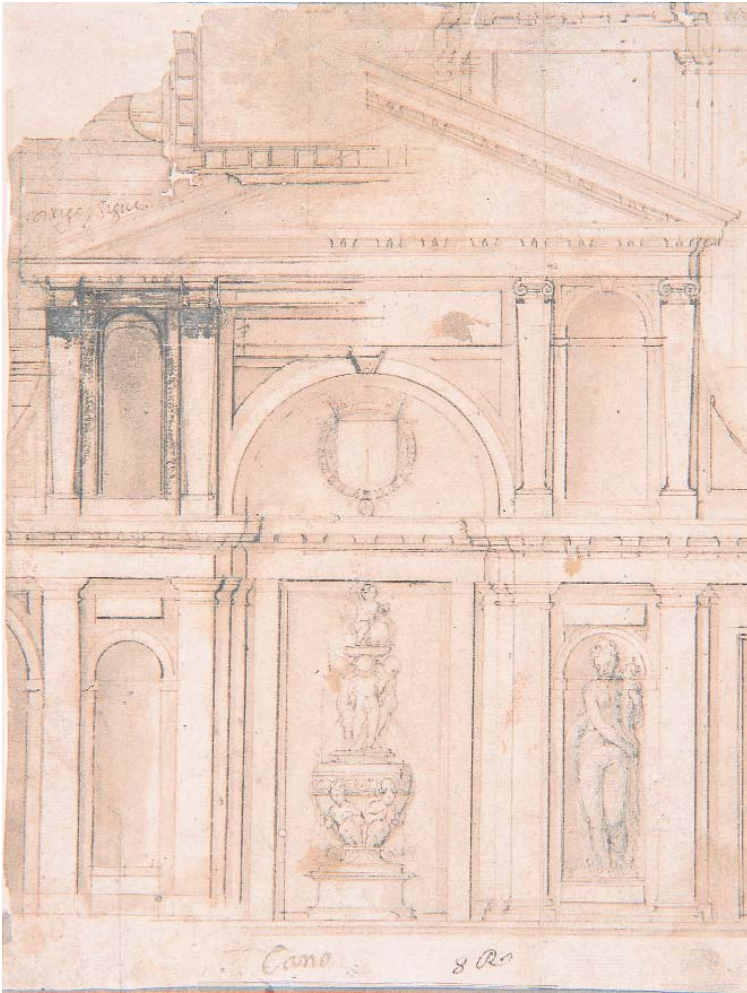
Ministerio se efectuaron en 1989 y 2003. Proceden de ejercer el derecho de retracto sobre una pintura para la que su propietario había solicitado el permiso de exportación definitiva de España, para una *Alegoría del Santísimo Sacramento*, del pintor y tratadista cordobés Acisclo Antonio Palomino y el derecho de tanteo en una subasta en la Sala Retiro de Caja Madrid de nueve singulares dibujos españoles del siglo XVII con la temática de batallas, procedentes de la cordobesa Casa Ducal de Fernán Núñez.<sup>3</sup>

■ *Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía:* Desde que en mayo de 1984 se produce la transferencia

de gestión a la Junta de Andalucía, ésta contribuye al incremento de los fondos de los museos gestionados. Así, se han adquirido un total de 29 obras que, atendiendo a lo establecido en la legislación, han ingresado en régimen de depósito de la administración gestora del Museo.

Tipológicamente las obras ingresadas por este concepto son pinturas, esculturas y dibujos y cronológicamente abarcan un amplio periodo del arte cordobés desde el siglo XVI hasta finales del XX, con la excepción de una pintura de un anónimo maestro flamenco del siglo XVI que fue remitida por la Consejería de Cultura en 1985, sin





#### Alonso Cano

Proyecto de fuente

Adquisición

Museo de Bellas Artes de Córdoba

que tuviera conexión con el programa museológico propio.

Proceden estas obras de adquisiciones tanto en subastas en las salas Durán, Sotheby's o Retiro de Madrid y Arte, Información y Gestión de Sevilla, como de compra directa a la Galería Caylus de Madrid o a coleccionistas privados.

Ingresa mediante este sistema obras de Juan de Mesa, Antonio del Castillo, Juan de Alfaro, Acisclo Antonio Palomino, Alonso Cano, Juan de Valdés Leal, Mariano Salvador Maella, Equipo 57, etc.

**Donaciones:** Al igual que con las adquisiciones existe una diferencia de concepto en cuanto a lo ingresado

por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y por la Junta de Andalucía, entrando a formar parte -según sea el caso- de la colección estable o de los depósitos.<sup>4</sup>

■ **Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:** Una sola donación ha sido efectuada como incremento de las colecciones a través de la administración titular a lo largo de los años analizados. En este caso, fue aceptada en 1986 y corresponde a una pintura del cordobés Desiderio Delgado.

■ **Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía:** Fundamentalmente las donaciones aceptadas a propuestas del museo por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se

han centrado en representaciones de las artes plásticas cordobesas contemporáneas. Tienen un doble origen, o bien proceden de la oferta particular de sus autores o bien de la propuesta de estos mismos tras una exposición temporal celebrada en el propio museo cuando éste disponía de una sala para dicha finalidad.

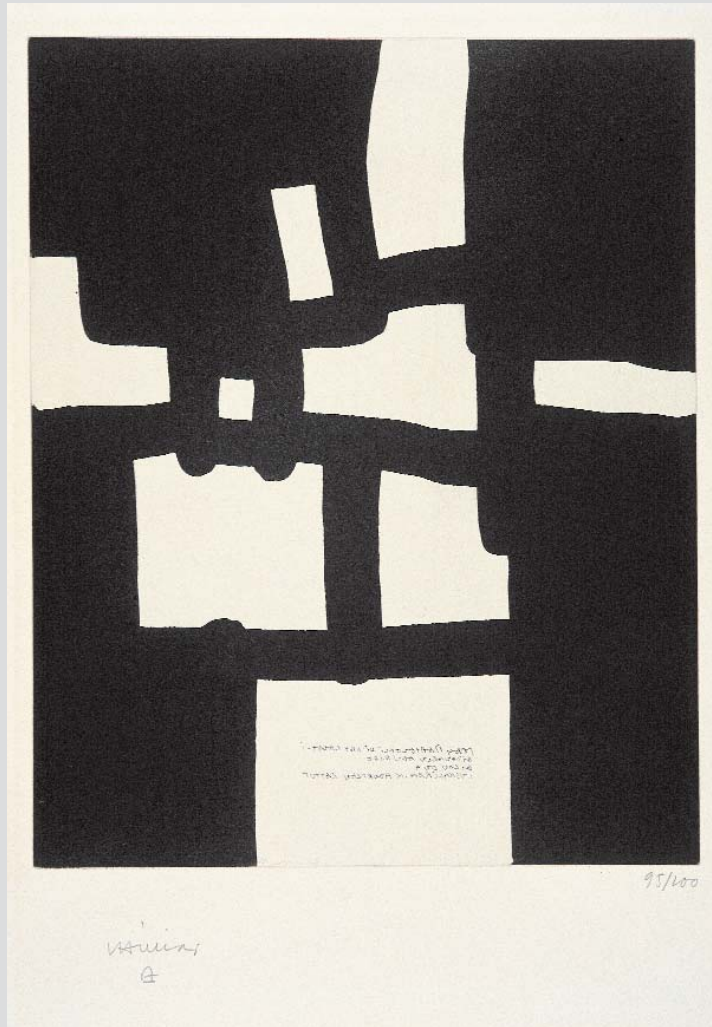
Se incrementan así los fondos con distintas representaciones de la producción de Rafael Botí, José M<sup>a</sup> Báez, Dorotea von Elbe, José M<sup>a</sup> García Parody, Jacinto Lara, Antonio Damián, Antonio Villatoro, Tete Alvarez, Antonio J. González, Juan Carlos Nievas, Manuel Angel Jiménez, etc.; tipológicamente corresponden a pinturas, dibujos, grabados y fotografías.

#### Depósitos:

■ **Procedentes del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba,** en 1987, se depositan en el Museo de Bellas Artes tres interesantes relieves de maestros que trabajan para la Mezquita de Córdoba en el siglo XVIII, teniendo en consideración la idoneidad de vinculación de estos fondos con los programas museológicos de ambos museos, en los que coinciden la titularidad del Estado Español y la gestión de la Junta de Andalucía.

■ **Junta de Andalucía:** Proceden los depósitos establecidos durante el largo periodo analizado de diferentes orígenes, entre los que coincide en alguna de las ocasiones la reorganización administrativa o de las sedes de alguna de las entidades depositarias, todas ellas dependientes de la Junta de Andalucía.





**Eduardo Chillida**  
*Homenaje a la Declaración de los Derechos Humanos*  
Depósito  
Museo de Bellas Artes de Córdoba  
© Eduardo Chillida, VEGAP, Sevilla 2003

Así, en diferentes fechas ingresan como depósitos de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura tres pinturas cordobesas contemporáneas ejecutadas por Miguel Arjona y José M<sup>a</sup> Córdoba y los 128 grabados que componen las diferentes carpetas que se mencionarán posteriormente. Fueron remitidos estos grabados desde dicha Delegación Provincial y desde la Dirección General de Bienes Culturales.

Completan esta serie de depósitos tres retratos de presidentes de la extinta Cámara de la Propiedad Urbana de Córdoba, realizados por Miguel del Moral, que la Junta de Andalucía deposita en el museo en 1997.

Por último y procedente de la Delegación Provincial de la Consejería de Asuntos Sociales, llegará al museo en el año 2000 una escultura de Juan Martínez Cerrillo, imaginero cordobés contemporáneo.

■ *Colección Romero de Torres*: Una peculiaridad dentro de este sistema de depósitos, representa esta colección que fue adquirida en 1988, por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a María Romero de Torres Pellicer, hija de Julio Romero de Torres. La constituyen los bienes que formaban parte de la colección iniciada por su abuelo, el también pintor, además de conservador y restaurador del Museo de Bellas Artes, Rafael Romero Barros.

Al fallecimiento de María Romero de Torres en 1991, la Consejería de Cultura decidió la anexión de dicha colección al Museo de Bellas Artes de Córdoba, estrechamente vinculado con la familia Romero de Torres desde que

en 1862 Romero Barros llegara al mismo y se instalara con su familia en la vivienda, entonces dedicada a los conservadores del museo, en la que la colección permanecía.

Está compuesta por una variada tipología de bienes tanto de carácter histórico (pintura, escultura, dibujos, grabados, carteles, cerámicas, arqueología, etnología, artes decorativas, mobiliario) como de uso doméstico, alcanzando un total de 2.212 piezas.

No la consideramos en esta revisión como formando parte exactamente de los fondos del propio museo, aunque se entendía necesario, al menos, tenerla en consideración como una colección anexionada y actualmente dependiente del mismo.

Como resumen de lo anterior valga la relación que se presenta, según la procedencia y origen de estos tres sistemas de incremento:



**Juan de Mesa**

*Niño Jesús*

Adquisición

Museo de Bellas Artes de Córdoba

Administración	Adquisiciones	Donaciones	Depósitos	Total
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	10	1	3	14
Junta de Andalucía	29	38	138	205
Subtotal	39	39	141	219

### TIPOLOGÍA DE LOS FONDOS INGRESADOS ENTRE 1984 Y 2003

Numéricamente el incremento más significativo de la colección del museo ha sido de grabados, ya que entre ellos, los contenidos en las

carpetas tituladas *Testamento andaluz, Andalucía: sueño y realidad, Homenaje a la Declaración de los Derechos Humanos* o *Premios Nacionales de Bellas Artes* han supuesto un considerable incremento de los fondos grabados con ejemplos de significativos maestros de la estampación española contemporánea, llegando todos ellos de depósitos y donaciones.

Le sigue en cantidad y número de artistas representados las pinturas, que abarcan un amplio panorama cronológico del arte cordobés desde los inicios del siglo XVII hasta fines del XX, con la única excepción mencionada anteriormente. Ingresan estas pinturas por los procedimientos de adquisición, donación y depósito.

Más que numerosos son de singular relevancia, para completar la interesante colección gráfica del museo cordobés, los diferentes dibujos de distintos artistas españoles entre los siglos XVI y XX, ingresados a través de adquisiciones y donaciones.

Coinciden los años analizados con el comienzo de la aún incipiente colección de fotografía de autores cordobeses contemporáneos, que donaron algunas de sus obras tras la participación en diversas exposiciones temporales celebradas en el museo.

Finalmente, la tipología de bienes culturales más escasamente representada en el incremento de fondos de este museo entre 1984 y 2003 es la de las esculturas procedentes de adquisiciones y depósitos. Como en otros de los casos analizados corresponden a la labor de diferentes maestros cordobeses de los siglos XVII, XVIII y XX.

## Pintura

---

- Baltasar del Águila
- Anónimo siglo XVI
- Antonio del Castillo
- Juan de Alfaro
- Acisclo A. Palomino
- Juan de Valdés Leal
- Equipo 57
- Rafael Botí
- Miguel del Moral
- Miguel Arjona
- Arne H. Sorensen
- José M<sup>a</sup> Báez
- Dorotea von Elbe
- Desiderio Delgado
- José M<sup>a</sup> Córdoba
- José M<sup>a</sup> García Parody
- Antonio Villatoro

## Escultura

---

- Juan de Mesa
- Pedro Duque
- Cornejo
- Miguel Verdiguier
- Equipo 57
- Juan Martínez Cerrillo

## Dibujo

---

- Anónimo siglo XVI
- Anónimo siglo XVII
- Alonso Cano
- Pedro A. Bocanegra
- Mariano S. Maella
- Ignacio Zuloaga
- Equipo 57
- Dorotea von Elbe
- Desiderio Delgado

## Grabado

---

- Rafael Canogar
- Julio Leparc
- José Guerrero
- Rufino Tamayo
- Robert Motherwel

- Eduardo Chillida
- Antoní Clavé
- Antoni Tàpies
- Roberto Matta
- Antonio Saura
- Manuel Rivera
- Manuel Boix
- Juan Manuel Caneja
- Albert Ràfols Casamada
- Luis Gordillo
- José Hernández
- Joan Hernández Pijoan
- Eduardo Arroyo
- Joseph Guinovart
- Alfonso Fraile
- Lucio Muñoz
- Manolo Valdés
- José Caballero
- Juan Genovés
- Manuel Mompó
- Juan Barjola
- Guillermo Pérez Villalta
- Rashid Dias
- Jesús Tejedor
- José Gutiérrez Solana
- Jacinto Lara
- Antonio Damián
- Fernando Baños
- Rafael Pérez Cortés
- Dorotea von Elbe

## Fotografía

---

- Tete Álvarez
- José Carlos Nieves
- Manuel Ángel Jiménez
- Clemente Delgado
- Antonio Jesús González

Paralelamente, se ha iniciado la recopilación de carteles de difusión de actividades culturales o publicitarias diversas, remitidos como distribución institucional por los organizadores de los diferentes actos o recopilados por el propio museo, alcanzando en la actualidad un total de 1.300 ejemplares.<sup>5</sup>



## EL PASADO Y EL FUTURO. LO HECHO Y LO POR HACER EN EL INCREMENTO DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

Los proyectos que nos planteamos actualmente en el Museo de Bellas Artes de Córdoba con respecto al incremento de sus colecciones están íntimamente relacionados con la evolución histórica de su colección y con los objetivos marcados y citados anteriormente. Se encaminan estos objetivos a ir completando las lagunas existentes en las actuales colecciones e ir definiendo lo necesario para plasmar en las mismas las propuestas que se establezcan en el programa museológico que estamos desarrollando para la prevista nueva sede del museo.

Surgen estos proyectos del desarrollo del trabajo anterior, manifestado en los incrementos analizados, pero también encaminado hacia la consecución de otras adquisiciones o donaciones que, planteadas desde el museo, no llegaron a materializarse por razones bien diversas.

Será conveniente mencionar algunos de estos casos, para ver hacia qué tipos de fondos se han dirigido los intereses del museo en los últimos tiempos. Así, entre las propuestas realizadas, se plantearon, por citar algunos ejemplos recientes, las *adquisiciones* de diversos dibujos de Antonio del Castillo que salían en subasta en Nueva York, o el dibujo andaluz del siglo XVI y varios italianos de los siglos XVII y XVIII, ofertados por un anticuario de Granada y cuyas adquisiciones no fueron posibles por falta de crédito presupuestario en el momento de la propuesta.

Pero no siempre la falta de presupuesto es la causante de que un expediente no llegue al final deseado, pues como ha sucedido con *La Consagración de la Copla*, obra cumbre de la producción de Julio Romero de Torres, las dos veces que ha salido a subasta, en 1993 y 2002, había clara voluntad de intentar su adquisición y, sin embargo, ésta no fue posible porque en ambos casos la pintura fue retirada de la subasta por sus propietarios unos días antes de su celebración. Varios más han sido los intentos frustrados de conseguir pinturas de este maestro cordobés y ello no ha sido posible bien porque la oferta fue desestimada por instancias administrativas superiores al museo, bien porque en la subasta a la que se acudió el precio de remate de la obra quedaba por encima del tope económico establecido para su adquisición.

El proyecto de futuro pasa por continuar planteando el incremento de unas colecciones que han marcado la singularidad de los valores y significados culturales de este museo en relación con sus colecciones, que viene determinada por los diferentes fondos entre los siglos XIV y XX y que marca pautas de distinto interés con respecto a variados aspectos del arte español de esas fechas. Valdría señalar aquí, esta singularidad con respecto a la colección de dibujos, a los fondos de pintura cordobesa, a la colección de arte español del tránsito del siglo XIX al XX o al rico legado de esculturas, bocetos, dibujos, fotografías, útiles de trabajo, etc. pertenecientes al escultor Mateo Inurria.

Con todo ello más las propuestas que se puedan ir presentando,

continuaremos en el desarrollo del *Avance del programa museológico del Museo de Bellas Artes de Córdoba* para la nueva sede del Museo. En este programa museológico se considera que la política de incrementos y las previsiones actuales de crecimiento de los fondos del museo cordobés, por los sistemas de adquisición, donación, depósito o dación, deben ir encaminadas básicamente a cumplir los objetivos marcados y determinados al inicio de estas propuestas y reflexiones. ■

### Notas

1. En el incremento de estas colecciones han colaborado desde el museo a lo largo de estos años y con su esfuerzo constante, José M<sup>a</sup> Palencia, Asesor Técnico de Conservación e Investigación; Pablo Hereza y Francisco Javier Morales, Asesores Técnicos de Difusión y Alfonso Blanco, Restaurador, y desde luego, no hubiera sido posible este incremento de las colecciones sin el apoyo indiscutible de los responsables técnicos y políticos de las administraciones titular y gestora.
2. En virtud de lo establecido en la Resolución de 27 de mayo de 1994, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se da publicidad a los Convenios entre el Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura y Medio Ambiente, sobre gestión de archivos y museos de titularidad estatal y sobre gestión de bibliotecas de titularidad estatal, estipulación 2<sup>a</sup>, 2.4., y de otras normas estatales y autonómicas, la Junta de Andalucía realiza el ingreso de sus fondos en los museos gestionados en calidad de depósito, independientemente del origen de su sistema de incremento como adquisición o donación.
3. Ingresados en el museo en marzo de 2003, en este caso, al redactar este texto, queda aún pendiente de establecer el régimen jurídico de la adscripción a la colección estable o a los depósitos.
4. Ver Nota nº 2.
5. Actualmente no está realizado ni el inventario ni el catálogo de estos fondos, de los que se está elaborando exclusivamente -de momento- un listado para tener referencia del número de carteles ingresados en el museo.

## ÚLTIMOS INGRESOS EN EL MUSEO DE MÁLAGA

Amor Álvarez Rubiera  
Restauradora,  
Museo de Bellas Artes de Málaga

**A** rte Contemporáneo: *Adquisiciones y Donaciones (1985-1991)*, exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Málaga, daba a conocer en la sala de exhibiciones temporales del Palacio de Buenavista los ingresos que bajo estos dos conceptos se habían producido en el citado arco temporal. Era 1991, y la muestra, a través de los nuevos ingresos de la época, daba cuenta de la filosofía del museo, al seleccionar las obras según un doble criterio: el interés que trabajos de artistas reconocidos transmitían por sí mismos, con un mínimo de expresividad y singularidad o el interés que despertaba la trayectoria de determinados pintores dentro de la evolución del arte contemporáneo en Málaga.

Aquí se llegaron a contemplar obras de una primera generación de autores de los años cincuenta -aquellos que ejercieron un papel destacado dentro de la renovación plástica desde planteamientos estéticos y teóricos diferentes. Propuestas que iban desde el informalismo abstracto de Manuel Barbadillo con *Base Entretejida* (1960) y *Sin título* (1927) de Jorge



**Enrique Brickmann**  
*Trilogía*, 1985  
Óleo sobre tabla  
130,5 x 162,5 cm.  
Museo de Málaga  
Fotografía: Ignacio del Río, 2003

Lindell, a la abstracción de Enrique Brickmann con *Sin Título* (1963) y *Trilogía* (1985). Estando presente, también, el realismo mágico de la obra de Francisco Peinado: *Bloque de dibujos* y *Dos Hermanas*, 1982. Las composiciones neodadaístas llegarán de la mano de Stefan von Reiswitz con *Homo Faber* y *Dama de Elche*; y, la abstracción de Dámaso

Ruano con *Jabega agonizante*, en la que el collage es introducido como proceso de investigación. Otros pintores se suman. Antonio Jiménez con *Paisaje*, 1987, Díaz Oliva con *Pájaro de fuego*, Fernández Béjar con *Retrato Onírico de Fred Astaire* y Gabriel Alberca con *El mago*.

Les sucede a ellos una segunda generación, de los setenta y primera mitad de los ochenta, que retoma la figuración como línea de exploración bajo una nueva óptica plástica. Destacaba sobre todo, el papel de Carlos Duran dentro de la neofiguración madrileña con *El pintor y la modelo*; la figuración de Gabriel Padilla en *La vuelta de la pesca*; la neofiguración de Joaquín de Molina en *La nueva presentación de la arquitectura*, la neofiguración poética de la escultura de José Seguirá con *Tarquin y Lucrecia*, el neoconceptual ideológico del colectivo Agustín Parejo School con *Du côte de L'URSS* y *Sin título* de Diego Santos.

Este ciclo se completaba con la exhibición de una selección de obra gráfica procedente del "Colectivo Palmo", cuyos miembros, tras la extinción del movimiento, donarían al museo un significativo número de obras (96). Aglutinaba este colectivo a creadores plásticos como Barbadillo, Brickmann, Pepa Caballero, Díaz Oliva, José Faría, Fernández Béjar, Ramón Gil, Antonio Jiménez, Jorge Lindell, Jesús Martínez Labrador, Pedro Maruna, José Miralles, Dámaso Ruano y Stefan, a los que se unen Antonio Saura, Joan Hernández Pijuan, José Guinovart, Luis Gordillo, Mitsuo Miura y Eva Lootz, entre otros.

Se experimenta, pues, con *Arte Contemporáneo: Adquisiciones* y

*Donaciones (1985-1991)*, un gran empuje de la sección de contemporáneo del museo, y se completa la representación de pintura de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX en Málaga. Fundamental en un museo que, mostrando sus fondos una sucesión y evolución de los periodos artísticos más importantes desde el siglo XVI hasta la actualidad, presentaba grandes carencias en lo referido al siglo XX, escasamente representado a no ser por la figura de Picasso y las vanguardias históricas, que llegan a través del polifacético José Moreno Villa. Sin lugar a dudas, siempre habían supuesto los fondos del siglo XIX lo más conocido y difundido de la colección.

De 1993 a 1995, la colección del museo se ve incrementada con seis nuevas obras: dos esculturas atribuidas a Pedro de Mena, *Ecce Homo* y *Dolorosa*; un óleo sobre tabla de Pablo Ruiz Picasso, *Buste D'Homme I/Tete de Mousquetaire*; un lienzo de Óscar Domínguez, *Limonos y fantasía*, y una obra de Joaquín Peinado, *Mesa del pintor*. A éstos se suma la adquisición por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de una obra de Enrique Simonet y Lombardo, *Cenachero*.

El Ministerio de Cultura adquiere a través de Subastas Ansorena la pareja de esculturas atribuidas a Pedro de Mena, procedentes de la colección de Fray Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga y protector de Mena. *Ecce Homo* y *Dolorosa* conforman el tema más difundido de los tratados por Mena, tanto por su sentido devocional como por las dimensiones de las obras. En opinión de Margarita Estella, tanto el prototipo de *Ecce Homo* por sus

rasgos estilísticos formales, como la *Dolorosa*, en la que encuentra una mayor intervención de taller, se ajustan al modelo de las Descalzas Reales y Convento del Císter de Málaga de los años 1675-1680. Las circunstancias históricas documentadas que acompañan a ambas obras contribuyen a avalar esta atribución.

El caso de las obras de Picasso, Joaquín Peinado y Óscar Domínguez corresponde a las negociaciones desarrolladas por los herederos de Joaquín Rodríguez Sahagún, para satisfacer el pago de impuestos de sucesiones con el Estado (dación). A petición del Museo de Málaga, el Ministerio de Cultura deposita en esta institución estas obras, representativas de autores del siglo XX. *Buste D'homme I/ Tete de Mousquetaire*, óleo sobre tabla, de 73 x 29 cm., firmado por Picasso en 1968, se inscribe en una larga serie de cabezas y bustos, cuya evolución puede rastrearse en la exposición que sobre esta temática se celebra en la Capilla del Castillo de los Papas de Aviñón en 1970. En estos años, la atención del genial pintor se centra, fundamentalmente, en un solo motivo: la mujer y la relación hombre-mujer a la que hace referencia la mencionada obra.

Malagueño de Ronda, Joaquín Peinado se instala en París en 1923, hasta su muerte en 1975, conectando desde el principio con la Escuela Española de París: Bores, Manuel Ángeles Ortiz, Clavé, Óscar Domínguez, Ismael de la Serna, Picasso, Miró, Luis Fernández y Juan Gris, entre otros. El cubismo y Cézanne resultaron elementos claves en la producción de Peinado, a partir de los cuales llegará a una síntesis





**Dámaso Ruano**

*Naufragio*, 1998

Acrílico sobre lienzo

162 x 130 cm

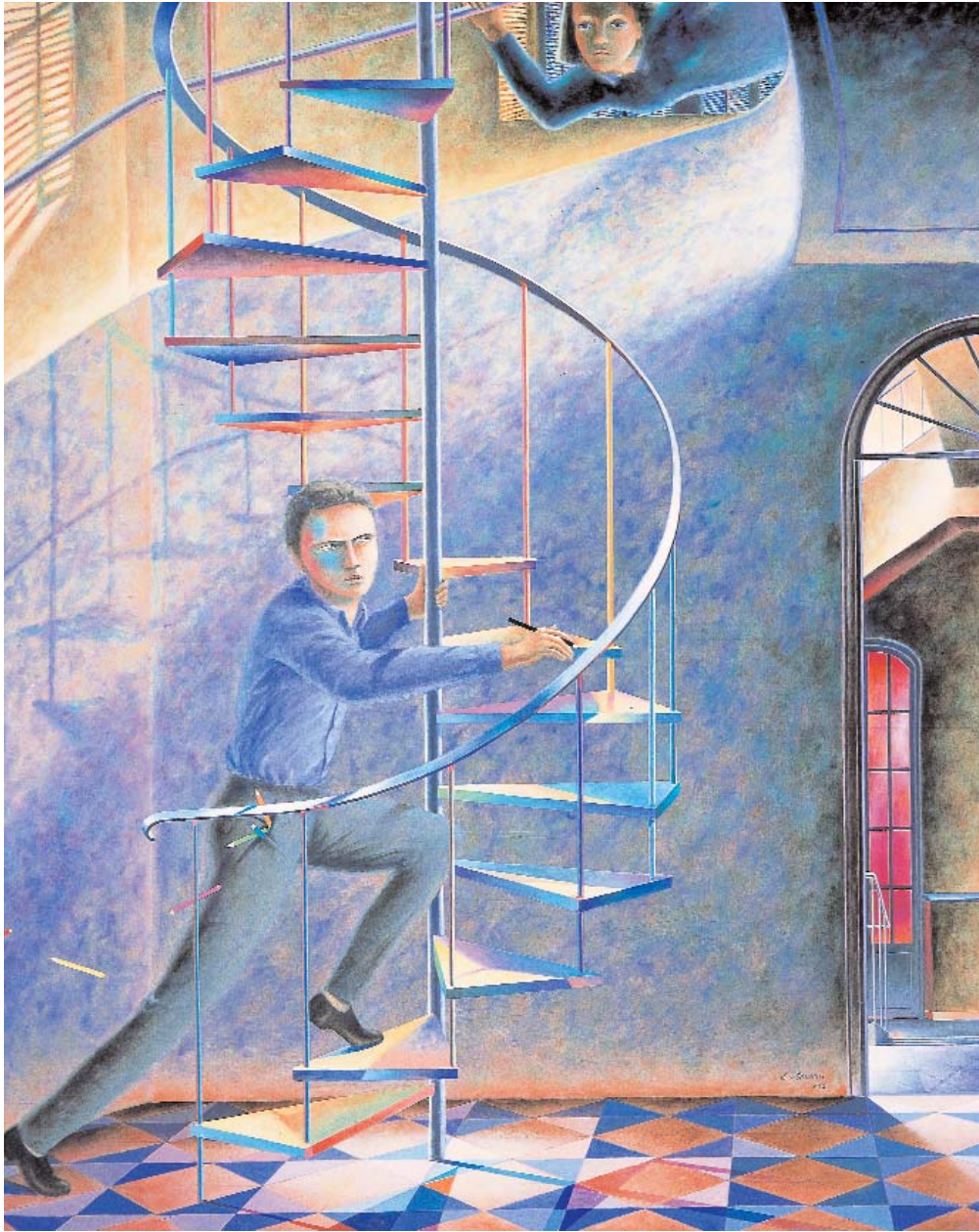
Museo de Málaga

Fotografía: Ignacio del Río, 2003

personal. El cubismo -comentaba Peinado a Mercedes Guillén- con su técnica fue una gran lección para todos nosotros; aquel proceso de análisis que buscaba una forma de expresión representando el objeto reducido a su estructura plástica tenía que interesarnos. En la *Mesa del pintor*, óleo sobre lienzo, de 130 x 195 cm., sigue esas premisas.

Junto a una técnica rigurosa, de trazo estilizado, perfila cada objeto encerrándolo en sí mismo, reduciendo los distintos elementos a sus formas geométricas esenciales.

De Óscar Domínguez, figura central del surrealismo canario, ingresa una obra de 1944 *Limonos y Fantasía*, óleo sobre lienzo, de 73 x 54 cm.



**Carlos Duran**

*El pintor y la modelo*, 1981

Acrílico sobre lienzo

194,5 x 163 cm

Museo de Málaga

Fotografía: Ignacio del Río, 2003

Contiene objetos recurrentes dentro de su producción, que podemos encontrar en otras obras suyas, debido al influjo que De Chirino ejerce en esta época, influencia que se mantiene hasta que accede al conocimiento de Picasso, y que le lleva a una síntesis de imágenes surrealistas de configuración cubista. De 1929 a 1938 se había extendido

su etapa propiamente surrealista, centrada en los procedimientos automáticos.

La obra del valenciano Enrique Simonet y Lombardo (1863-1927), *Cenachero*, óleo sobre lienzo, de 75 x 51 cm. cierra este período. Al igual que sus coetáneos Ferrándiz, Muñoz Degrain, Moreno Carbonero y Antonio Reyna, Simonet marcha a Roma pensionado. El prestigio de la Academia le aseguraba un buen aprendizaje y la posibilidad de estar en contacto con tendencias artísticas novedosas que todavía no habían penetrado en España. A su vuelta a Málaga tiene que adaptarse de nuevo a la demanda costumbrista local como se ve en esta obra. Pero lo hará bajo nuevas aportaciones fruto de su estancia en Roma, como son una composición más abocetada, resuelta con una técnica suelta en su trazo, y sobre todo, una mayor carga luminista.

En 1996, bajo donación, ingresan en el museo tres obras anónimas, de taller, de temática religiosa, de finales del siglo XVII, procedentes de la colección de Ana María Coello de Portugal. En 1997, por ordenación, se asignan a los fondos del museo ocho colecciones de aguafuertes, integradas por 36 obras y distribuidas en seis carpetas de los "Premios Nacionales de Artes Plásticas 1980-1985". La edición que se remite es el número 57/75 y contiene obras de Manuel Boix, Juan Manuel Caneja, Ràfols-Casamada, Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, José Guinovart,



Alfonso Fraile, Lucio Muñoz, Manuel Valdés, José Caballero, Juan Genovés, Manuel Mompó, Juan Barjola y Guillermo Pérez Villalta.

Continuando con el objetivo de enriquecimiento de sus fondos, y teniendo en cuenta que, con el paso del tiempo, una de las características esenciales del Museo de Bellas Artes de Málaga ha estado constituida por la pintura del siglo XIX -el grueso más importante y coherente de la colección-, la Consejería de Cultura adquiere dos importantes obras en 1999 con destino al Museo de

Málaga: *El juicio de Paris*, de Enrique Simonet y Lombardo (1866-1927), y *El Milagro de Santa Casilda* de José Nogales Sevilla (1860-1939).

*El juicio de Paris* representa el pasaje mitológico que da lugar a la guerra de Troya, y nos cuenta la disputa entre las diosas Atenea, Era y Afrodita por saber quién era la más hermosa, con motivo del episodio de la manzana de la discordia. Zeus decide que sea Paris, joven de gran belleza, quien zanje el pleito, dictaminando a favor de Afrodita. Las tres

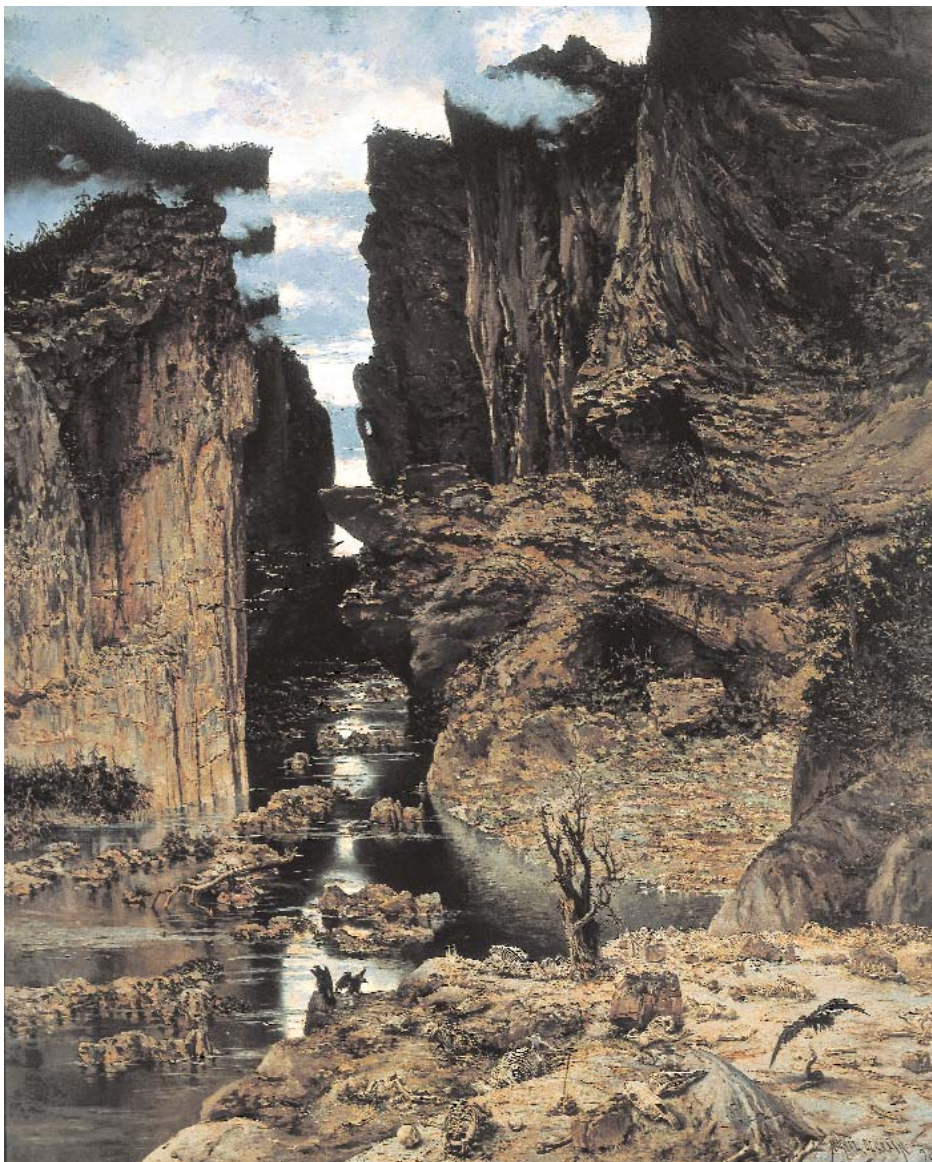
**Enrique Simonet y Lombardo** (1866- 1927)  
*El juicio de Paris*, 1904  
 Óleo sobre lienzo  
 215 x 315 cm  
 Museo de Málaga





diosas se presentan ante él y, por turno, defienden su causa, prometiéndole diversos dones si fallaba en su favor. La escena de las tres diosas exhibiéndose ante el hermoso mortal ha tentado a los artistas repetidamente. Llama la atención en este cuadro la preparación que desde el punto de vista documental hubo de realizar previamente su autor, patente en el rigor iconográfico y ambiental.

**Antonio Muñoz Degrain** (1840- 1924)  
*Ecos de Roncesvalles*, 1890  
 Óleo sobre lienzo  
 248,5 x 200,5 cm  
 Museo de Málaga



Simonet elige el momento de la intervención de Afrodita, ambientando la escena en un paisaje propiamente mediterráneo, en el que destaca, no sólo la fauna y el mar del fondo, sino la flora a base de adelfas, vid y olivos. Afrodita ocupa el centro de la composición mostrando su desnuda belleza a Paris, el cual está sentado sobre un tronco de olivo en actitud pensativa, mientras sujeta en su mano derecha la manzana de oro que debía entregar a la más bella. *El juicio de Paris* está fechado hacia 1904, durante la etapa que Simonet reside en Barcelona (1904-1910). Considerada en ocasiones de excesivo clasicismo, es sin duda una obra de gran calidad, donde converge su formación academicista, las nuevas corrientes modernistas que imperaban en la Barcelona de principios de siglo y el luminismo valenciano. Estas dos últimas circunstancias proporcionan a la obra de Simonet un sentimiento de modernidad más rupturista e innovador, que se debe al ambiente artístico que se vive en la Barcelona de la época y al contacto de pintores contemporáneos, que incorporan las investigaciones y experiencias que se están llevando a cabo en Europa. La obra se revela como un verdadero ejercicio pictórico sobre la luz y el color.

La obra de José Nogales y Sevilla, *El milagro de Santa Casilda* (1892), se encuentra a medio camino entre el tema religioso y el histórico. Nogales describe el episodio más conocido de la vida de la santa, y le vale como pretexto para desarrollar una pintura totalmente academicista, donde el artista podía mostrar su maestría y documentación en un lienzo de grandes dimensiones (305 x 450 cm.) muy al gusto de la época.





**Francisco Peinado**  
*Dos hermanas*, 1982  
 Acrílico sobre lienzo  
 196 x 130 cm  
 Museo de Málaga  
 Fotografía: Ignacio del Río, 2003

Nogales recurre a la tradición pictórica barroca, en el tratamiento del espacio y la ambientación, así como en el empleo de la luz artificial y gama cromática. Destaca el especial tratamiento que reciben las figuras del primer plano y la capacidad del autor para representar las distintas calidades de los tejidos con una técnica depurada y minuciosa. Todo ello dentro de una pintura técnica y académicamente correcta, que contrasta con la soltura con que resuelve el plano de fondo de la composición.

En mayo de 2000, a propuesta del Museo de Málaga, la Consejería de Cultura adquiere *Ecos de Roncesvalles*, óleo sobre lienzo de 248 x 200 cm. de Antonio Muñoz Degrain. Algunos autores señalan que a partir de 1890 se advierte en Degrain un cierto desinterés por los temas figurativos y la pintura de historia al uso academicista. En adelante, cuando retoma esta temática se enfrenta a ella desde una versión muy personal y subjetiva, de forma que el tema es un mero pretexto para componer un cuadro de paisaje, donde lo figurativo, cuando

aparece, llega a convertirse en una mera anécdota. La aportación del pintor en el caso de *Ecos de Roncesvalles* no es la de un cuadro de historia de estilo narrativo que describe la batalla, sino los ecos de aquel combate presentados como un paisaje con personalidad propia. Esta manera diferente de enfrentarse ante la composición de un cuadro de historia ya fue observada por la crítica contemporánea. Comas y Blanco, en el catálogo de la exposición nacional de 1890, comentó el colorido y la composición de la obra, frente a otros cuadros presentados a la muestra. El interés que presentaba para el Museo de Málaga la adquisición de esta obra podía ser considerado desde varios ángulos. En primer lugar, por la valoración de la obra en sí misma, que marca un punto de inflexión dentro de la producción pictórica del pintor, donde la creatividad y fantasía están al servicio de la literatura épica. Y, en segundo lugar, porque la mayor parte de las 22 obras de Degrain con que cuenta el museo pertenecen a su última etapa artística, que es iniciada precisamente con *Ecos de Roncesvalles*. Por tanto, su adquisición suponía para el museo completar un ciclo dentro de la producción del artista.

Aunque la pintura del siglo XIX seguirá siendo un objetivo fundamental dentro de la política de adquisiciones del Museo, no se puede olvidar que la colección comprende otros momentos histórico-artísticos que deben ser igualmente atendidos. Tras el empuje dado a la sección de arte contemporáneo entre 1985 y 1991, se retoma este enfoque para cubrir lagunas y ausencias existentes. En este

sentido, se orientaba la propuesta del año 2002. Una nueva obra de Dámaso Ruano, *Naufragio*, ingresa en los fondos del museo. En la pintura de Ruano es una constante la preocupación por la luz, el color, así como el tema del paisaje. Su pintura, que se incluye dentro de la abstracción, ha sido catalogada por algunos críticos como abstracción lírica, en la cual destaca un geometrismo que en ocasiones ha sido relacionado con el arte póvera. Quizás la constante más significativa de su obra sea la construcción abstracta del paisaje, un paisaje de contenido intimista, que sugiere el paisaje norteafricano o el mar, en la que el color se dispone en bandas horizontales monocromas, como apreciamos en esta última adquisición.

En definitiva, los ingresos de estos últimos quince años, en cuyas propuestas de adquisición siempre se han cuidado aspectos vinculados a la conservación, idoneidad, exposición y almacenaje, representan hoy el esfuerzo desplegado por instituciones, particulares y los propios artistas para contribuir de manera inestimable con su generosidad al incremento de los fondos del Museo de Bellas Artes de Málaga, siempre según el binomio *calidad de artista y de obra*. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- MUÑOZ DEGRAIN, Antonio. Catálogo de la exposición monográfica celebrada en Madrid, Valencia y Málaga en 1995. Cajamadrid. Madrid, 1995.
- GÓMEZ MORENO, María Elena: *Pintura y Escultura Españolas del siglo XIX*. Suma Artis Vol XXXV. Espasa Calpe. Madrid, 1993.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel: *José Nogales Sevilla*. Málaga, 1975.
- PEDRO DE MENA Y SU ÉPOCA. *Simposio Nacional 5-6-7 abril, Granada, Málaga. Junta de Andalucía*. Comunicación de Margarita Estella Pedro de Mena en Madrid: *obras inéditas o poco conocidas*. Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Málaga, 1990.
- PALOMO DIAZ, Francisco J.: *Historia Social de los pintores del Siglo XIX en Málaga*. Edición del autor. Málaga, 1985.
- SAURET GUERRERO, Teresa: *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga. Diputación Provincial, Caja de Ahorros Provincial, Colegio de Aparejadores. Málaga, 1987.
- TENORIO VERA, Ricardo; ÁLVAREZ RUBIERA, Amor: "Nuevas adquisiciones del Museo de Málaga." *Jábega, Revista de la Diputación Provincial de Málaga*. Málaga, 2000.
- TENORIO VERA, Ricardo; ÁLVAREZ RUBIERA, Amor: "Ecos de Roncesvalles completa la colección de Muñoz Degrain del Museo de Málaga." *Jábega, Revista de la Diputación Provincial*. Málaga, 2003.



## LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE CÁDIZ. ÚLTIMAS ADQUISICIONES

Cándida Garbarino Gainza  
Directora, Museo de Cádiz

A lo largo de la historia, en los siglos XIX y XX, las colecciones de los museos se han ido formando mediante los diferentes sistemas de ingreso de bienes. Los más frecuentes, el concepto de donación y el concepto de adquisición, ambos promovidos por propietarios y/o depositarios de las obras, o bien en el caso de adquisiciones realizadas por organismos o instituciones culturales, han permitido reunir colecciones propias que ofrecen un conjunto heterogéneo, y en el caso de las Bellas Artes, donde se aprecian los diferentes niveles de calidad de los autores de las obras, sirven al mismo tiempo como exponentes del devenir histórico y de la evolución de los diversos estilos y tendencias habidas en la historia del arte.

Los fondos del Museo de Cádiz que integran las tres secciones: Arqueología, Bellas Artes y Etnología se han ido incrementando mediante diversas procedencias y con diferentes frecuencias. Así, la Sección de Arqueología debe su incremento a los materiales procedentes de las excavaciones realizadas en la provincia y sobre todo en la década de los años



**Chema Cobo** (Tarifa 1952)  
*Make a map*  
Óleo / lienzo  
Díptico, 208,5 x 179,5 cm. (cada módulo)  
Adquirido por la Junta de Andalucía en 2001  
Museo de Cádiz  
© Chema Cobo, VEGAP, Sevilla 2003

ochenta del siglo XX, cuando la nueva legislación para la protección del Patrimonio Histórico provoca el ingreso de numerosos materiales procedentes de las excavaciones de urgencia. La Sección de Bellas Artes se ha ido beneficiando no en la misma cantidad pero sí en calidad, debido a los diferentes bienes que han ingresado en concepto de donación y de adquisición, al mismo tiempo que es necesario considerar el originario sistema de ingresos de los bienes procedentes del efecto

## El Museo debe ser una institución abierta al sistema de donaciones de artistas contemporáneos con trayectoria reconocida.

desamortizador iniciado en 1835 que fueron los iniciadores de las colecciones de la mayoría de los museos. La Sección de Etnología, iniciada en 1978 tras la adquisición de la colección de títeres, continúa a través de adquisiciones y donaciones, engrosándose con piezas de indudable interés hasta los años noventa.

En los últimos quince años, las adquisiciones para los fondos del museo han sido promovidas en distintas ocasiones por la dirección del mismo y realizadas por la Junta de Andalucía, a través de la Consejería de Cultura. Han estado dedicadas a obras de la segunda mitad del siglo XX y en mínima proporción de final del siglo XIX; algunas de ellas se han realizado a través de galerías de arte, depositarias de las obras adquiridas. Estas operaciones, aunque no han sido muy frecuentes, han resultado de gran interés por haber supuesto una aportación a la actualización de los fondos.

Las directrices que han marcado las diferentes propuestas de compra para el Museo de Cádiz han estado enfocadas a integrar en la colección las obras de autores contemporáneos con trayectoria reconocida y amplia proyección en el mundo del arte que pertenezcan al ámbito andaluz y

dentro de éste a los artistas gaditanos, con la finalidad de ofrecer un discurso museográfico que en la actualidad sea relevante en cuanto a la calidad de las obras y, posteriormente, ofrezca cierta coherencia que permita continuar el discurso histórico iniciado en los siglos XIX y XX, en cuanto a las escuelas y autores representados en la colección propia.

Respecto al ingreso de bienes por el sistema de donaciones, éstas han ido favoreciendo el incremento de las colecciones, también en lo referente a finales del siglo XX, aunque tampoco puede decirse que han sido muy numerosas; por ello es necesario insistir en la necesidad de marcar las directrices que permitan progresar en estos objetivos.

En cuanto al espacio expositivo, el Museo de Cádiz en su Sección de Bellas Artes cuenta en la actualidad con ocho salas de exposición que abarcan desde la pintura del siglo XVI al siglo XX. La estructuración está realizada de acuerdo con la cronología de épocas y siglos y también respecto a la cantidad y calidad de las obras; existe una sala para las obras del siglo XVI y tres para el Barroco: Zurbarán, Murillo, Alonso Cano y otras escuelas españolas, y una sala para el Barroco europeo, dos para el siglo XIX y dos para el XX.

Las salas del siglo XIX están dedicadas a la pintura Histórica y Costumbrista, representadas principalmente por autores andaluces, como García Ramos, Gonzalo Bilbao, y los gaditanos Francisco Godoy, Rodríguez Barcaza y Salvador Viniegra, de quien se adquirió una obra recientemente.

Ante la diversidad de tendencias y estilos y el escaso espacio museístico disponible, se ha dividido el siglo XX en dos épocas: primera y segunda mitad del siglo. Así, la primera mitad, en la Sala VII, incluye a autores españoles como Beruete y Sorolla, y entre ellos andaluces, que siguen las primeras tendencias respecto al estudio de la luz y el color, como Abarzuza, discípulo del anterior. También en este año se ha incorporado mediante donación una excelente obra de Zuloaga, con doble interés: primero por la calidad pictórica y segundo por su interés como documento histórico y sociológico, ya que se trata de un retrato realizado a una persona representativa de la sociedad gaditana.

La Sala VIII, denominada de Arte Contemporáneo, vino a incrementar las posibilidades expositivas. Fue inaugurada por la Consejera de Cultura en enero de 1998 y en ella se integraron las obras pertenecientes a los últimos cincuenta años, entre las que se encuentran expuestas las últimas adquisiciones realizadas por la Consejería de Cultura, como son los trabajos de Rafael Alberti, Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo. También se expone un conjunto de obras en calidad de depósito, procedentes de colecciones de la Junta de Andalucía y de la Diputación de Cádiz. Además de otras que son fruto de diferentes donaciones, entre las que debe destacarse por su importancia una obra de Miró, cedida por Carmen Romero, Diputada por Cádiz; tres obras de Costus, donadas por la familia de estos artistas, y otras cedidas por los propios autores.

Esta sala, dotada de unas condiciones museográficas inmejorables, está

ubicada en la segunda planta del edificio. Es una amplia galería que rodea el Patio Central y se comunica con éste, mediante arcos de medio punto, que dejan pasar la luz natural filtrada por la gran montera que cubre el espacio y permite contemplar a vista de pájaro las exposiciones temporales que se instalan en el patio citado. Al mismo tiempo integra visualmente las salas de las otras plantas y, a través de un pasillo con balconada, se asoma a la más próxima, la que está dedicada a la obra de Zurbarán, pudiendo así realizar un virtual y diacrónico recorrido en el tiempo.

### PROYECTOS PARA EL FUTURO

Con respecto a los criterios idóneos para el incremento de las colecciones del Museo de Cádiz, la Sección de Bellas Artes es la que más atención requiere por lo que supone de actualización respecto a las producciones de artistas contemporáneos. Es necesario insistir en la necesidad de realizar un esfuerzo común con la finalidad de incluir un conjunto de obras que, siguiendo el criterio establecido, permitan continuar el discurso expositivo que ofrecen las salas citadas de los siglos XIX y XX. Resultan adecuadas para este fin las creaciones realizadas por los autores más representativos en Andalucía, que ya posean una obra consolidada con características propias. Por ello es bueno optar por una selección variada de obras realizadas en el campo de la pintura, la escultura, la fotografía, el grabado, así como de otros medios actuales y otros campos de experimentación. No se pretende con este argumento inclinar la atención solamente hacia el concepto del "arte de

vanguardia" como el más actual, pues está fuera de la realidad lógica; las vanguardias ya son historia y han sido asimiladas plenamente.

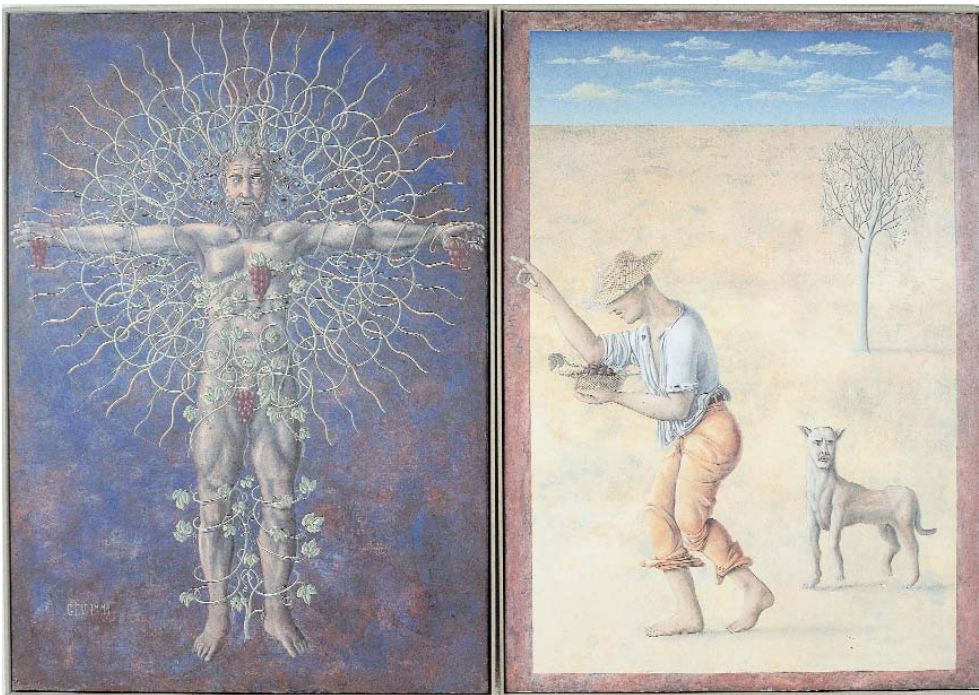
Por ello es importante que los museos de Andalucía que tengan entre sus colecciones las Bellas Artes no interrumpen el discurso histórico iniciado en el siglo XIX, cuando de acuerdo con su propia actualidad, los museos recién creados, además de las obras de siglos anteriores, comenzaron a reunir las de sus artistas contemporáneos, mediante los sistemas de donaciones y de adquisiciones. Gracias a este acertado criterio hoy podemos conocerlas.

La estrategia para este incremento debe ser la de adquisiciones realizadas por la propia Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, así como por otros organismos e instituciones que puedan poner en marcha conjuntamente estas acciones actuando como nuevos mecenas del Arte; de la misma manera, el Museo debe ser una institución abierta al sistema de donaciones de artistas contemporáneos con trayectoria reconocida, cuya obra sea representativa y, al mismo tiempo, sea un bien museográfico que incremente la colección y enriquezca las diversas variantes expositivas.



**Ignacio Zuloaga**  
*Retrato de Doña Micaela de Aramburu y Picardo*, 1928  
 2,00 x 1,20 m.  
 Óleo sobre lienzo  
 Museo de Cádiz





**Guillermo Pérez Villalta** (Tarifa 1948)  
*Los frutos*. 1994  
 Vinilo / lienzo  
 180 x 254 cm. (cada módulo)  
 Díptico adquirido por la Junta de Andalucía en 1999  
 Museo de Cádiz  
 © Guillermo Pérez Villalta,  
 VEGAP, Sevilla 2003

## LAS OBRAS ADQUIRIDAS Y SUS AUTORES

### ■ Andaluces universales

#### DIVERSOS AUTORES

Carpeta de grabados.  
 Edición año 1984  
 Ingresa en 1986

Este conjunto de obras tienen en común la temática del retrato realizado a andaluces con destacadas características y significación en la historia reciente, como Gala, Manuel Ángeles Ortiz, Castilla del Pino, entre otros. Cada retrato, realizado mediante diferentes técnicas por autores también andaluces, como Guillermo Pérez Villalta, Félix de Cárdenas, Francisco Peinado, ofrece la personal interpretación, diversidad en los resultados y calidad en su totalidad, además de servir como documento histórico con doble valor.

### ■ Cantos de Al-Andalus

#### DIVERSOS AUTORES

Carpeta de grabados y serigrafías.  
 Edición año 1984  
 Ingresa en 1986

Editada por el Colectivo PALMO de Málaga, recoge la obra de artistas como Manuel Barbadillo, Enrique Brickmann, José Caballero, y otros que realizan, mediante diversas técnicas de grabado y serigrafía, distintas creaciones que siguen las tendencias de esa década.

### ■ Fiesta marinera

SALVADOR VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA  
 (Cádiz 1862-Madrid 1915)  
 Adquirido en 1994

La escena representa una fiesta nocturna que se celebra en un canal, donde están situadas unas barcas que aparecen engalanadas con faroles y antorchas, rodeadas con una ambiente de luz y leve humareda que le aporta una sensación extraña y distante de la visión del espectador, contribuyendo a la idea romántica. El formato

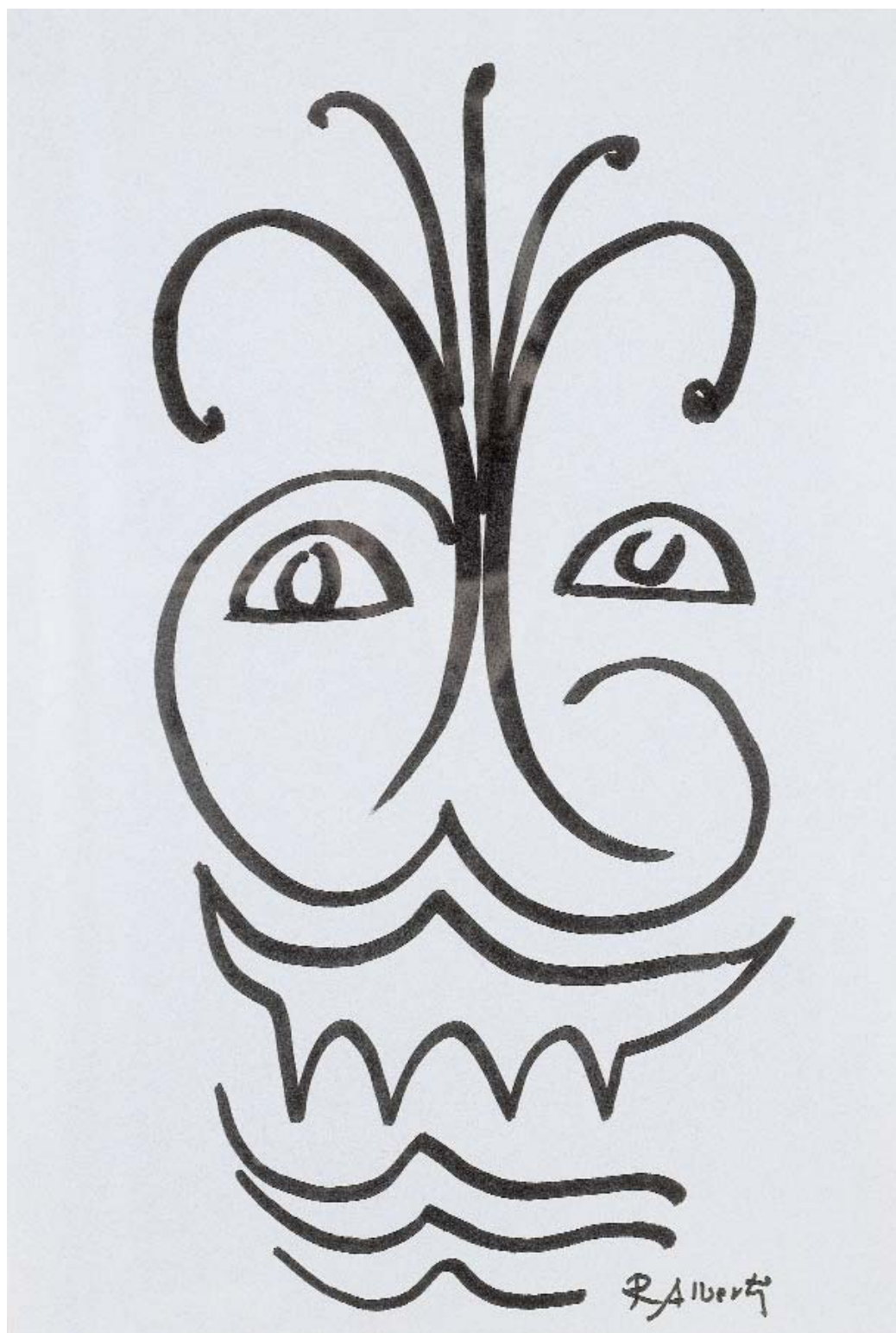
alargado del cuadro es similar al empleado para el tema de "marinas" propio de esa época. El cromatismo dominante es cálido, frecuente en la obra del pintor. Viniegra, autor de temas históricos al gusto de la época, fue discípulo de la Academia de Cádiz y del pintor Villegas en Roma. Esta obra fue realizada en 1887, parece ser durante su estancia en Roma.

### ■ Premios Nacionales de Artes Plásticas. Años 1980-1985

#### DIVERSOS AUTORES

Carpetas de grabados.  
 Edición año 1985  
 Ingresa en 1997

En estas carpetas de grabados están incluidos los creadores españoles más representativos de las dos últimas décadas del siglo XX, entre ellos, Canogar, Gordillo, Laffon, Brickmann, Peinado, Fraile, etc. Forman un conjunto muy interesante de 36 obras realizadas mediante diferentes técnicas, por lo que supone como exponente de las distintas tendencias que siguen cada uno de los autores representados.



Rafael Alberti (El Puerto de Santa María, 1902-1999)  
*Los sentidos* (hacia 1980)  
Colección de doce dibujos  
Tinta s/ papel  
34 x 50 cm. (unidad)  
Adquirido por la Junta de Andalucía en 1998  
Museo de Cádiz

### ■ Los sentidos

RAFAEL ALBERTI (El Puerto de Santa María 1902-1999)  
Colección de doce dibujos (1980)  
Ingresa en 1998

Están realizados sobre papel a base de trazos con rotulador negro, forman un conjunto en que dominan las líneas curvas. Los doce dibujos se agrupan en una serie temática sobre los sentidos y en ellos dominan los elementos empleados como símbolos: ojos, cabezas, senos femeninos, pies, manos, falos, flores, peces, espirales, etc.

El estilo de este conjunto sigue la línea de los que Rafael Alberti realiza en años anteriores y la característica en el trazo de continuidad y rapidez es fruto de la decisión que le aporta el conocimiento de las formas que realiza, logrando así un conjunto elegante y armónico, propio del autor universalmente conocido por su creación en el campo de la literatura.

Este conjunto forma parte de una serie de dibujos que realiza el poeta y pintor alrededor de los años ochenta, en El Puerto de Santa María, donde se instala tras su vuelta del exilio, en ellos se manifiesta el gusto por la vida y la apreciación de todos sus valores positivos.

### ■ Los frutos

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA  
(Tarifa 1948)  
Ingresa en 1999

Esta obra pertenece a una serie que

el pintor realiza en 1993 y 1994, interpretando diversos temas relacionados con la mitología clásica, en los que recrea, mediante la representación de la figura humana y espacios arquitectónicos, diferentes símbolos extraídos de la cultura occidental y oriental.

La obra, concebida como un díptico, recuerda una obra renacentista y está realizada en dos partes bien diferenciadas.

A la derecha aparece la figura humana masculina en posición frontal con los brazos abiertos sobre un fondo de cielo azul con pequeñas nubes. Simbólicamente y a manera de árbol ofrece un conjunto de ramas hojas y frutos de la vid organizados en una estructura radial que recuerda el sistema de "lacería" empleado en el arte árabe. En la izquierda, sobre un paisaje desértico con un solo árbol y una línea de horizonte muy alta, aparece, en primer término, una figura masculina, que en posición de perfil, vestido a la manera occidental, va descalzo y lleva un sombrero que le cubre el rostro, ofrece al personaje de la derecha los frutos que lleva en un cesto. Al fondo del paisaje, un perro con rostro humano mira al espectador.

El procedimiento pictórico es el utilizado con frecuencia por el pintor, que, a partir de pigmentos aglutinados a base de vinilos, aplica mediante pequeñas pinceladas al lienzo, previamente preparado con una capa de estuco.

La coherencia y homogeneidad en el desarrollo y planteamiento de los

temas empleados en el conjunto de la obra de Guillermo denotan un conocimiento de la historia del arte y la filosofía integradas en su obra plástica, que constantemente va incrementando al mismo tiempo que éstas van integrando las colecciones públicas y privadas.

### ■ Make a map

CHEMA COBO  
(Tarifa 1952)  
Ingresa en 2001

El autor utiliza la figura del joker como protagonista de la composición, simbólica representación del antagonismo entre los conceptos opuestos, el sí y el no, y al mismo tiempo nos introduce en el planteamiento filosófico sobre la relatividad de las situaciones geográficas y la representación de ésta a través de los mapas, cuyo concepto aparece mediante la frase que da título al cuadro. El cromatismo dominante, a base de amarillos y rojos, y los contrastes con estos tonos cálidos que ofrece la obra le aportan mayor sensación de espacialidad y de desequilibrio controlado con la posición de la figura que aparece fragmentada en las dos partes de la composición. La obra también está creada como un díptico de grandes dimensiones, cada módulo mide 208 cm. de ancho por 179 cm. de alto.

La abundante producción de este artista está repartida por todos los museos de Europa y América, donde también ha colaborado en diversas talleres de producción de obra gráfica y en tareas de investigación plástica. ■



## VALORACIÓN Y TASACIÓN DE OBRAS DE ARTE

María Fernanda Morón de Castro

Profesora Titular de Universidad,  
Facultad de Bellas Artes de Sevilla



Subasta en Christie's del retrato de Juan Pareja, pintado por Velázquez, adjudicado al Metropolitan Museum de Nueva York, Londres 1971

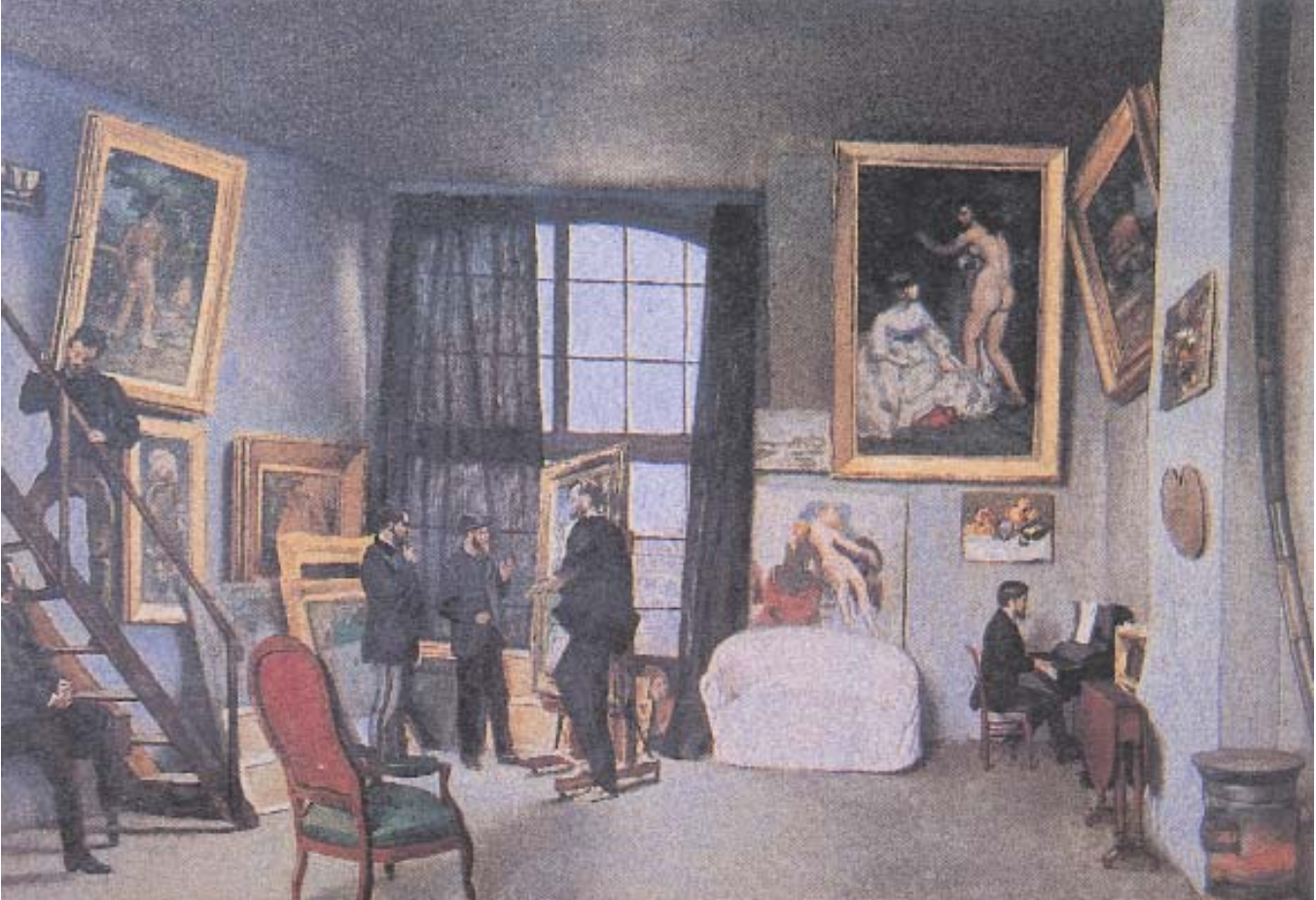
La fiebre revolucionaria que sacudió Europa y el norte de América en el último tercio del siglo XVIII y que motivó la caída del Antiguo Régimen, dio lugar a la fundación de los primeros museos públicos, a raíz de las incautaciones de obras artísticas realizadas a la monarquía, iglesia, nobleza y aristocracia. Como consecuencia de esta circunstancia los museos se convirtieron en depositarios de unos valores artísticos, que ya habían sido, por otra parte, establecidos por la actividad coleccionista a través del tiempo.

Desde entonces, los museos han sido unas instituciones dedicadas a la

cristalización de los valores artísticos. En consecuencia, toda obra que es expuesta en un museo se le presupone un valor. Fue el filósofo Walter Benjamin uno de los primeros en reflexionar sobre este hecho. Según su opinión el aura que desprenden las obras artísticas y que actúa de barrera frente al espectador, se deriva de la función de culto al que estuvieron dedicadas gran parte de estas imágenes en los orígenes de la humanidad.

El aura ha sido uno de los más sólidos e inamovibles valores de los que ha gozado el arte a través de todos los tiempos. Es curioso que Marcel Duchamp, a pesar de cuestionar todos los elementos tradicionales de la obra artística, juega inteligentemente con esta idea. Viene a decirnos que no existe una esencia del arte, pues todo objeto puede ser artístico, sustraído de su función y una vez expuesto en un determinado contexto. Los *ready-made*, objetos fabricados en serie, adquieren el aura al privárseles de su funcionalidad por el artista y ser colocados en un espacio como una galería o un museo.

Así pues, en el mundo contemporáneo, más que nunca los museos "sacralizan" las piezas. Desde el momento en que las condiciones de fabricación de cualquier objeto artístico o técnico pueden llegar a ser



### Bazille

*El artista en su estudio con el marchante*, c. 1869  
Museo d'Orsay, París

**El aura que desprenden las obras artísticas y que actúa de barrera frente al espectador, se deriva de la función de culto al que estuvieron dedicadas gran parte de estas imágenes en los orígenes de la humanidad.**

idénticas, independientemente de las cualidades que ambos pudieran comportar, la diferencia última entre ambos radicaría en el tipo de finalidad que tuvieran. Un objeto de diseño, por ejemplo, no excluye la belleza pero tiene una finalidad exterior a esa belleza. En contraposición, cualquier obra creativa, que también presenta características técnicas, sólo comporta la cualidad de no tener otro fin que ser lo que es.

Esta circunstancia no pasó desapercibida a los grandes economistas. Desde Ricardo a Carlos Marx, pasando por Stuart Mill, todos reconocieron siempre la "naturaleza especial" de las obras artísticas, hecho que motivaría su exclusión de los estudios que emprendieron. Sin embargo, la clave de la valoración económica del arte podría apoyarse en la existencia de un cierto consenso social en considerar a las creaciones artísticas como bienes de

carácter simbólico, a los que museo da valor y el mercado pone precio.

### DISTINCIÓN ENTRE VALOR Y PRECIO

El valor es una cualidad que poseen las cosas y las acciones humanas. Tiene que ver con el alcance de su significación o importancia. También puede identificarse el valor con el grado de utilidad, conveniencia o estimación de las mismas. Por tanto, el valor es una cualidad relativa y es dependiente indefectiblemente de la edad, formación y nivel sociocultural de las personas. No se puede olvidar que el arte siempre se ha movido en el terreno de lo suntuario, y ha sido apreciado una vez que el individuo ha visto satisfechas sus necesidades vitales y naturales.

Ha sido lenta la evolución del valor en el arte. Cualquiera de los bienes culturales, considerados hoy como



artísticos, fue en su momento objeto de diversas valoraciones, según su simbología. La Prehistoria y la Edad Media dotaron al arte de un valor religioso. El clasicismo de Grecia y Roma, junto con la cultura renacentista, le aportaron la valoración estética. La Ilustración y el positivismo le añadieron su valor como documento histórico y la época contemporánea le sumó el valor económico y el valor de bien cultural. Todos estos valores siguen estando vigentes hoy en día en mayor o menor medida.

El precio, sin embargo, responde a la estimación monetaria de una cosa o de una acción, es decir, responde a lo que cuesta un determinado valor en el mercado. El precio del arte es algo sutil, se considera una variable extremadamente lábil de un potente mercado. Se dice que, a veces, el precio del arte es incalculable, pero ésta no es ninguna declaración romántica, es una constatación con mayor rigor científico-económico de lo que se supone habitualmente, si le aplicamos los parámetros de construcción de precios de los otros mercados. Pero esto no quiere decir que no se pueda calcular el precio del arte, de acuerdo a su mercado.

Y de la misma manera que anteriormente se apuntaba la diversidad de valores existentes, también se puede hablar de la diversidad de precios en el arte. Los precios están determinados por tres circunstancias. Una de ellas son las condiciones de la venta, es decir, el lugar de la transacción, las tasas de los agentes del mercado y la legislación en vigor. También el precio dependerá del estado del mercado: la coyuntura económica, la oferta y la demanda, el interés que

despierte ese objeto y la moda y el gusto imperante en esos momentos. Todos estos factores se suman a un tercero que es el producto, al que condicionará su nivel de calidad.

En consecuencia, estamos hablando de valor y precio como dos conceptos diferentes. El refranero dice que "todo necio confunde valor y precio". No obstante es fácil confundir ambos conceptos, ya que a veces el valor establece el precio y otras veces es el precio el que establece el valor para un comprador desinformado.

### VALORACIÓN O EXPERTIZACIÓN

La expertización es uno de los mecanismos más potentes en la cons-

trucción de un valor artístico. La palabra es sinónima de valoración o investigación. Esta tarea la realizan a diario los conservadores de museos y los especialistas en cualquier materia de bienes culturales. Son los llamados expertos, es decir, profesionales de un saber especializado, de una competencia fundada, tanto científica como técnicamente, cuyo ejercicio profesional ha de estar fuera de los agentes del mercado.

El trabajo de estos especialistas variará en función de si se trata de un experto en arte catalogado o en arte contemporáneo. Cuando se trata de arte catalogado se trabaja con un "corpus" de obras casi acabado, objetivado por el tiempo, por la historia y por el consenso social. Las valora-

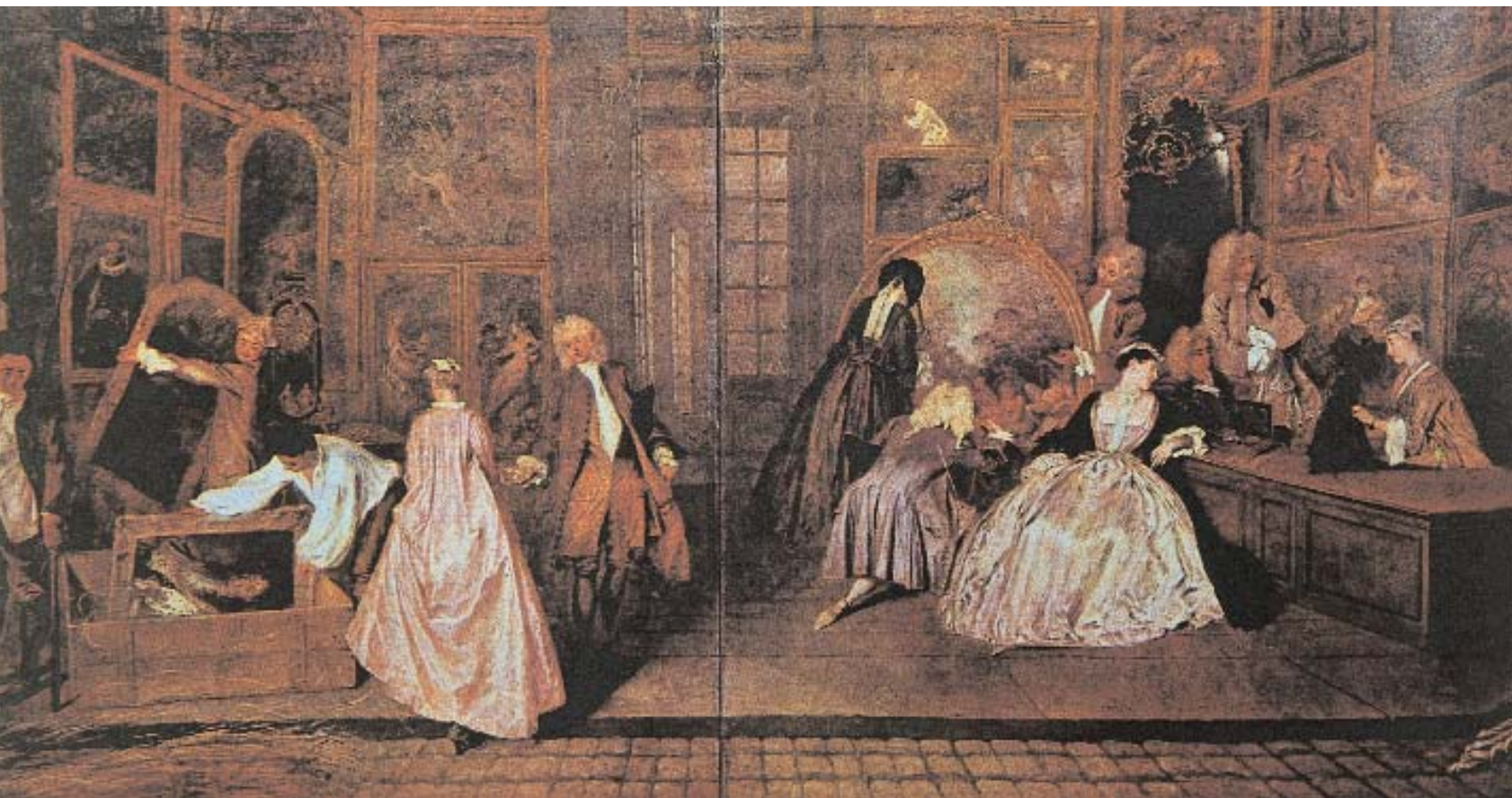


**Zoffany**

*La tribuna de los Uffizi visitada por expertos ingleses, 1772-1779*

Colecciones Reales del Castillo de Windsor, Inglaterra





**Watteau**

*La tienda de Gersaint*, 1720

Museo de Berlín

ciones de estos especialistas y museólogos en catálogos y libros serán expertizaciones de carácter oficial. Sin embargo, los historiadores del arte que no ejerzan su actividad en museos o universidades tendrán que publicar para que sus expertizaciones privadas les sean reconocidas. No obstante, cuando se trabaja con arte contemporáneo la misión de estos especialistas es diferente. Los valores artísticos no están aún establecidos ni consolidados, existe una gran confusión en los mismos, no se sabe si estos posibles valores perdurarán o se esfumarán con el paso del tiempo. Entonces, para que se consolide un valor es necesario que funcione la cadena de promoción del artista, en principio comenzando por el galerista o marchante, después es fundamental que la refuerce el crítico con sus publicaciones, para que posteriormente el Estado cierre el

último eslabón invirtiendo en esas obras. Una vez que la obra contemporánea se deposita en un museo o en un centro de arte, es el Estado a través de los mismos, el que se convierte en el certificador de un valor artístico. En este caso, el museo y los centros de arte contemporáneos oficiales establecen la frontera de lo que es arte frente a lo que no lo es. Por tanto, estas instituciones definen y jerarquizan la oferta artística contemporánea.

### **FACTORES DE VALORACIÓN ARTÍSTICA**

El arte en la sociedad occidental ha participado de algunos de los valores establecidos por la cultura clásica: la búsqueda de lo verdadero y la potenciación de la propia individualidad. Estas ideas quedan traducidas en los

términos de "autenticidad" y "originalidad" para las valoraciones artísticas. Sin embargo, estos dos conceptos no serían nada sin un tercero: la "calidad", que es el verdadero dominio de lo artístico, es la superación del individuo en lucha consigo mismo para lograr lo mejor. El origen de la palabra calidad nos sigue orientando hacia la cultura griega, donde "kalos" significaba lo hermoso, bueno, perfecto y excelente. Quedan por tanto establecidos los valores occidentales para el arte como lo verdadero, lo único y lo bueno. En una época tan acítica como la contemporánea, donde parece que todo vale, los citados conceptos pueden arrojar algo de luz a la confusión reinante.

El concepto de autenticidad, referido al hecho artístico, es un juicio de valor, en el que se calibra la veracidad

de una obra en relación a su autor y su época. En este aspecto se enfrenta la obra auténtica a la falsificación. Por el contrario, la originalidad como concepto es también un juicio de valor en el que se mide el grado de creatividad individual de un artista plasmada en alguna de sus obras. Por tanto, la obra original como obra única y exclusiva se enfrenta a la copia o a la reproducción.

Por otra parte, el juicio sobre la calidad se aprecia por un especialista al valorar en el plano mental, plástico y técnico, si la obra ha logrado un nivel de excelencia, que no es otra cosa que ser adecuada a sus fines. La calidad es algo que no ocurre por accidente, no es improvisada. Es algo muy pensado y trabajado. La calidad en el arte siempre se ha identificado con la búsqueda de la belleza, con el placer estético, pero ahora en el mundo contemporáneo tiene que lograrse la calidad en otros objetivos del artista, que pueden ser los de hacer pensar, sorprender, conmover, denunciar o bien no querer decir nada, introduciendo el arte, a veces, en el terreno del espectáculo. Por último, añadir que el entrenamiento en la valoración de la calidad de una obra de arte es el ejercicio más difícil del experto. El llamado "ojo clínico" no es más que experiencia y conocimiento.

### PERITACIÓN O TASACIÓN

La peritación artística no es más que una valoración, a la que se le añade la tasación económica de la obra. Es una actividad muy presente en la sociedad de hoy día, ya que es necesaria a efectos de compra y de venta, de importación y exportación, a

efectos fiscales, a efectos de daños, a efectos de seguros y testamentarias, a efectos de infracciones administrativas y sanciones, y por último a efectos penales.

Pero, paradójicamente, entre la gran cantidad de titulaciones de peritos existentes en el mundo profesional no se encuentra la titulación de perito en obras de arte. En referencia a la formación universitaria solamente existe en España, desde 1984, una materia denominada "Clasificación y Peritaje de obras de arte" en los estudios de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Recientemente, esta asignatura se ha incluido en los nuevos planes de estudio de las Facultades de Bellas Artes de Granada y Valencia. A pesar de todo lo expuesto, ya que la sociedad las demanda, la realización de peritaciones artísticas se viene desarrollando ininterrumpidamente por un colectivo muy dispar. Por tanto la actividad no está regulada ni reglamentada.

Las distintas acepciones que ofrece el diccionario sobre el término "perito" lo definen como alguien "sabio, experimentado, hábil o práctico en una materia, ciencia o arte", "el que ostenta el título de tal conferido por el estado" o "en el que poseyendo especiales conocimientos informa, bajo juramento, al juzgado sobre puntos en litigio, sobre su especial saber o experiencia". Es curioso que el término tasación no aparezca reflejado en estas definiciones. La realidad demuestra que todos los peritos universitarios están formados para elaborar el coste económico de los productos con los que trabajan.

A los conservadores de museos no

**La realidad es que el mercado artístico es una construcción extremadamente sofisticada, de carácter sociológico en la que los objetos no pierden nunca su valor.**

les está permitido tasar. Cuestiones de carácter deontológico se lo impiden en un intento de separar a la Administración del mercado. No obstante la actividad se revela necesaria dentro del ámbito de los propios museos, aunque sean, en este caso, el Estado o la Administración autonómica los que actúen, a efectos de adquisiciones, importaciones y exportaciones, daciones, seguros para préstamos de obras, daños y robos. Actualmente, este trabajo lo desarrollan mayoritariamente los agentes de mercado como casas de subastas, galerías de arte, marchantes, anticuarios, corredurías de seguros y algún que otro historiador de arte, artista o académico.

### FACTORES DE ESTIMACIÓN DEL PRECIO DE UNA OBRA ARTÍSTICA

Hoy nadie podría percibir como arte un objeto anónimo, de fabricación industrial y producido en grandes cantidades. En el sentido más material del término el arte está condenado a ser único, raro y caro si quiere sobrevivir en el mercado.

Esta circunstancia nos hace interrogarnos sobre si las creaciones artísticas son comparables a cualquier bien y si este mercado se rige por





leyes diferentes o iguales a otro mercado. La realidad es que el mercado artístico es una construcción extremadamente sofisticada, de carácter sociológico en la que los objetos no pierden nunca su valor. El arte es un valor seguro, al igual que el oro, en los que se invierte en tiempos de inseguridad y de crisis. Si hubiera que utilizar un símil, las obras clásicas serían comparables a los valores de las letras del tesoro y las obras de arte contemporáneas a los valores de renta variable.

Es constatable, que el arte al reventarse difícilmente se deprecia, como le ocurre a la mayoría de los bienes. En consecuencia, la primera premisa para valorar económicamente una obra es la de partir del precio que alcanzaron obras semejantes en el mercado. También hay que destacar que el valor económico de una obra ha de soportar unos costes altísimos, pues todos los agentes del mercado, como galeristas, peritos, subastadores, intermediarios, artistas y promotores van a comisión sobre el precio establecido para la obra. Mientras más alto sea el precio, mayor serán las comisiones. De esta forma el valor económico del arte asciende hasta cotas inimaginables, siempre que haya alguien que esté dispuesto a pagar por él lo que le pidan. Sería más ético que cada

profesional del mercado pusiera precio a su trabajo, pero sin sustraerlo ni condicionarlo a la cantidad que se paga por la obra, porque ésta es una de las causas que explica la sobrevaloración económica del arte.

Por otra parte, hay que resaltar que no es cierto que el arte tenga un precio incalculable, en el verdadero sentido de la palabra. Como cualquier objeto sometido a un mercado cuenta con factores para la estimación de su precio. En principio, el primer factor a valorar es el nivel de calidad que presenta la obra, para posteriormente pasar a comprobar la autenticidad y originalidad, el precio alcanzado por obras de ese autor, escuela o periodo en subastas anteriores, constatar si está firmada o fechada, valorar la cantidad de obras en el mercado, es decir el estudio de la oferta y la demanda, conocer si ha pertenecido a una colección de prestigio, el estado de conservación, el tamaño, la temática, el enmarque, etc.

Sin embargo, todos estos factores de estimación del precio están supeditados al deseo y poder de compra de los clientes, ya sean particulares u oficiales. No hay que olvidar nunca que nos movemos generalmente en el terreno de lo suntuario. Sería

vano, por lo tanto, marcar límites como los tiene cualquier objeto de mercado. Para terminar, considerar que de las teorías de la Ilustración proviene el debate en torno al lugar que puede ocupar el lujo en la esfera pública, en oposición al ámbito privado. ¿Puede un Estado, a través de sus museos, "darse el lujo" de ostentar los frutos de su abundancia, frente a tantas necesidades vitales de los individuos? La respuesta a esta pregunta tendrá siempre un carácter relativo, tanto como lo tienen el valor y el precio. La dicotomía entre ética y estética sigue planteada. ■

#### BIBLIOGRAFÍA

- *Art sales index*. Weybridge. 2002
- Benjamin, W.: "La obra de arte en la época de su reproducción técnica" en *Discursos interrumpidos*. Madrid 1990.
- Coppet, L. y Jones, A.: *The Art Dealers*. New York. 1984.
- Duchamp, M.: *L'Express*, 23 de julio de 1964.
- Harwich, N.: *Fiat luxus*. Paris 2002.
- *Mayer international art auction records*. Wassmuth. 2002.
- Moulin, R.: Le Marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines", *Revue française de sociologie*. Vol. 27, nº3, 1986. Pg: 369-395.
- Moulin, R.: *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris 1992.



## ADQUISICIONES RECIENTES

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha realizado durante el mes de abril un importante esfuerzo en su programa de adquisiciones, que ha supuesto la llegada a Andalucía de cinco obras que tienen un especial significado para nuestra comunidad autónoma. En concreto, *Llanto por Lorca* de Motherwell, *Marinero ahogado* de García Lorca, *Vista de Sevilla* de Caullery, *Torneo* de José Caballero y una cerámica procedente de Madinat al-Zahra han sido las recientes adquisiciones de la Consejería de Cultura.

### LORCA, PROTAGONISTA EN EL CAAC

El 29 de abril de 2003 el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo adquirió, a través de Christie's de Nueva York, *Llanto por Lorca*, una obra de Robert Motherwell (1915-1991). Se trata de una litografía realizada en 1982 por este admirador de nuestra cultura y una de las figuras más señeras de la pintura de la segunda mitad del siglo XX. Es sin duda, una compra realizada con mucho sentido.

**Louis de Caullery**  
*Vista de Sevilla*, 1582-1621  
 Óleo sobre cobre  
 39 x 54 cm.  
 Museo de Bellas Artes de Sevilla

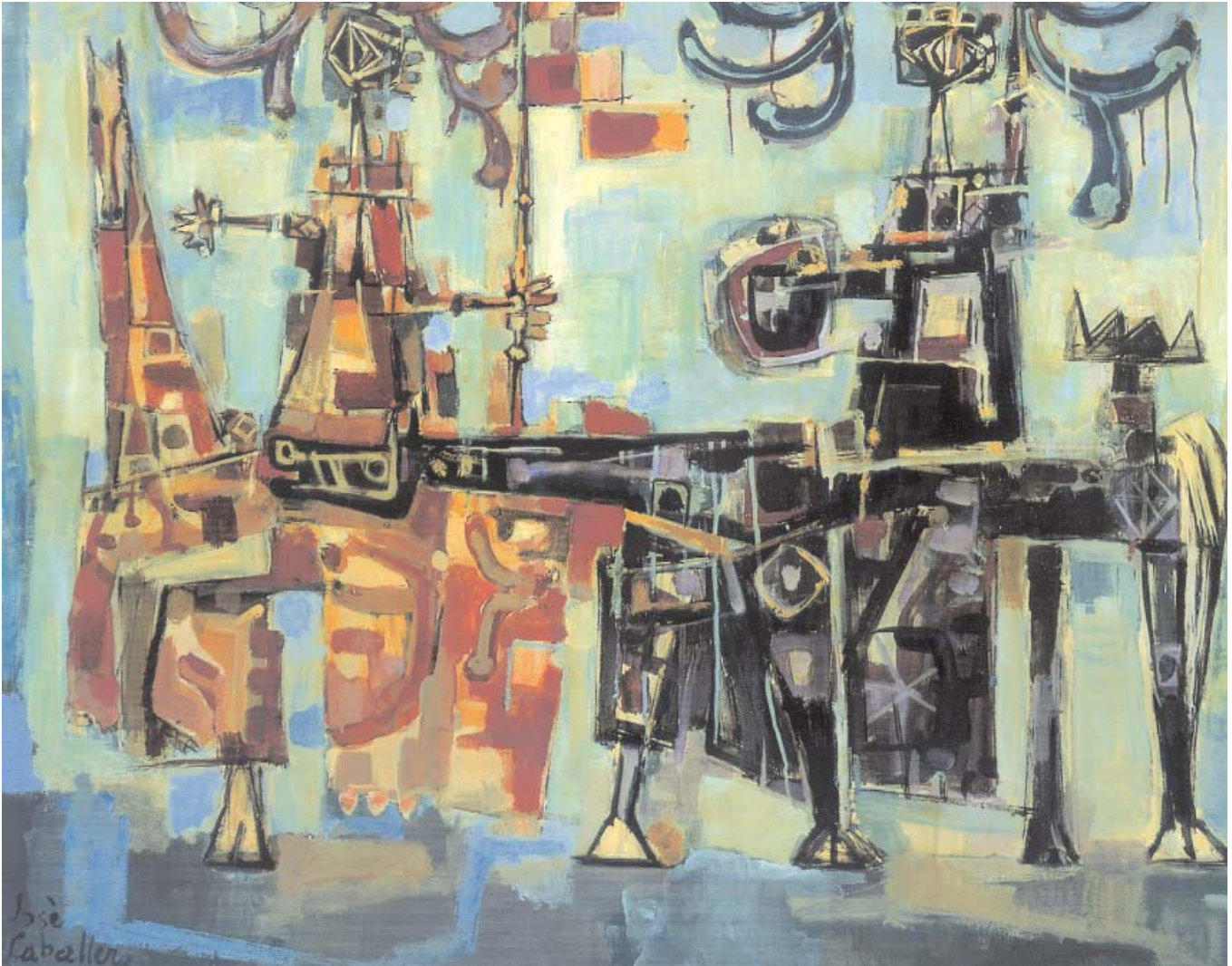
Motherwell mantuvo una estrecha relación con José Guerrero, otro de los integrantes del Expresionismo Abstracto y uno de los puntos de mira para los fondos. Asimismo, el Centro adquirió recientemente un dibujo de Federico García Lorca, *Marinero ahogado*. Se van configurando, por tanto, las piezas de un rompecabezas de fascinante solución: la colección permanente del museo de los andaluces dedicado al arte contemporáneo. La litografía se adquirió por su precio de salida, 4.780 \$ (en 2002 se ofertaba en la red por 13.500 \$).

### VISTA DE SEVILLA Y TORNEO

Por otra parte, la Junta de Andalucía, a través de la Consejería de Cultura, adquirió, ejerciendo el derecho de tanteo, las obras *Vista de Sevilla* de Louis de Caullery y *Torneo* de José Caballero en el transcurso de la subasta celebrada por Arte, Información y Gestión el pasado mes de abril en el Centro Cultural El Monte.

*Vista de Sevilla* de Louis de Caullery es un óleo sobre cobre, que fue





**José Caballero**

*Torneo*

Técnica mixta sobre lienzo

95 x 115 cm.

Museo de Huelva

© José Caballero,

VEGAP, Sevilla 2003

adquirido por su precio de salida de 60.000 euros, con el objeto de ser depositada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Louis de Caullery (1582/1621/22), pintor de origen francés, desarrolló su carrera en Amberes y trabajó por encargo de aristócratas españoles. Su dedicación principal fue la pintura de paisajes y arquitecturas y la de género alegórico. *Vista de Sevilla* resulta de interés por ser una buena vista de la ciudad, tema de rara aparición en el

mercado. Se trata de una imagen ideal ordenada, jerárquica y arquetípica de la población, que tiene su origen más en un proceso de síntesis que en una experiencia visual. Ofrece también la singularidad de que el soporte sea de cobre.

*Torneo* de José Caballero (Huelva 1915-1991), está realizada en técnica mixta sobre lienzo y alcanzó un valor en la subasta de 13.000 euros. Caballero, pintor de excep-

cional calidad y dibujante extraordinario, realiza a lo largo de su vida una obra pictórica inteligente y culta en constante evolución, cuyas características fundamentales son el ritmo interior, el frágil y delicado equilibrio de sus figuras y la armonía de planos, unidos a la elegancia cromática que gobierna y preside toda su creación artística. La obra, recién adquirida por la Consejería de Cultura para el Museo de Huelva, se enmarca dentro de la producción de



finales de los 50 y primera mitad de los 60, en la que las formas rotundas se imponen, quedando reflejada la influencia de Daniel Vázquez Díaz, de quien fue su discípulo, así como su personal interpretación del cubismo.

### CERÁMICA PROCEDENTE DE MADINAT AL-ZAHRA

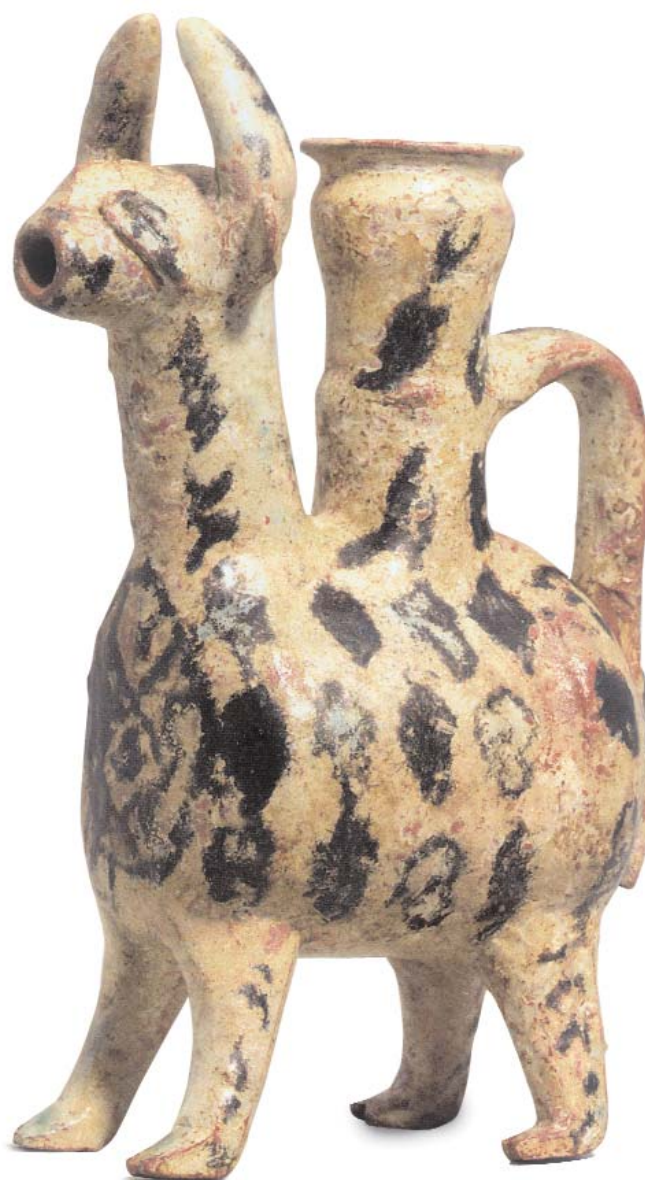
También en el mes de abril, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía adquirió por 173.566 euros un recipiente de cerámica con forma de animal procedente del conjunto arqueológico de Madinat al-Zahra en una subasta celebrada en la casa Christie's de Londres.

La pieza, cuyo precio de salida fue de 57.855 euros, es una obra en forma de animal muy estilizado, probablemente una jirafa, decorada con la técnica del verde y manganeso, y es conocida entre las producciones andalusíes de época califal, como es el caso de Madinat al-Zahra, donde se conservan dos fragmentos decorados con este técnica.

Los rasgos morfológicos del animal representado en el recipiente son coincidentes con estas cerámicas de Madinat al-Zahra en cuanto a las patas, el asa, la técnica decorativa, la

temática y la composición de los motivos ornamentales.

La Consejera de Cultura, Carmen Calvo, expresó su satisfacción por esta adquisición e indicó que se trata de "una pieza califal incomparable, ya que en España no hay otra de estas características y que se conserve tan bien". -



**Recipiente cerámico zoomorfo**  
de época califal, s. X  
Madinat al-Zahra, Córdoba



## EL CENTRO JOSÉ GUERRERO

**Yolanda Romero**  
Directora Centro José Guerrero,  
Granada



Exterior. Centro José Guerrero,  
Granada

La aparición del segundo número de *mus-A* coincide con el tercer cumpleaños de existencia pública del Centro José Guerrero de la Diputación de Granada. Si se dice que cinco años no son nada, tres son menos que nada, pero lo cierto es que en tan exigua etapa se han producido no pocos acontecimientos. Limitándonos al ámbito museográfico, en estos tres años se han consolidado y han nacido numerosos centros de arte en la periferia, que a la vez que han transformado el mapa expositivo nacional buscan desesperadamente encontrar sus propias señas de identidad.

El Centro José Guerrero no ha rehuido ese debate, y trabaja hoy más que nunca, en el nuevo escenario globalizado de la cultura, para redefinir sus objetivos y sus razones de existencia.

Muchas de las premisas que animaron su proyecto museológico, elaborado a mediados de los años noventa, aún siguen vigentes. Es evidente que la creación de un museo o un centro de arte no responde en exclusiva a una sola razón. Pero si así fuera tal vez podría pensarse que en nuestro caso radicaría en la relevancia de José Guerrero en la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX. José Guerrero

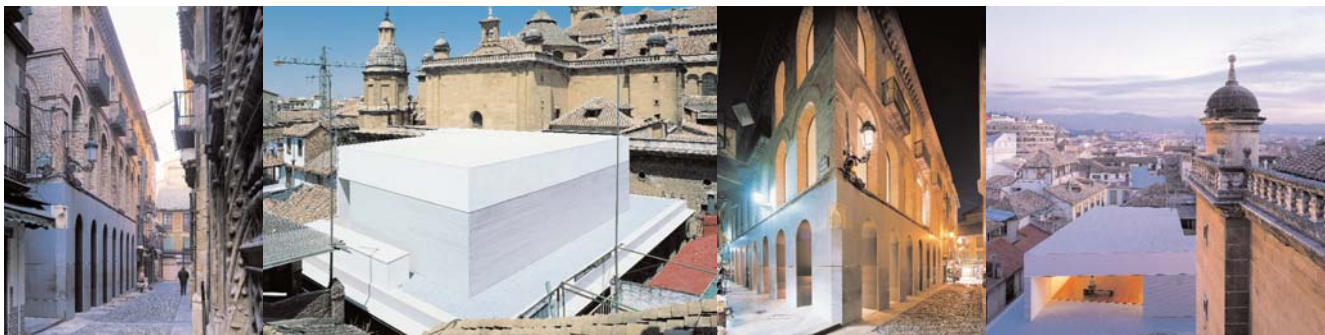
no sólo fue una de las voces más singulares del expresionismo abstracto americano, sino que además ejerció una notable influencia en la renovación del panorama artístico español en los años de la transición. Ahora bien, insisto: a pesar de la destacada trayectoria de este artista, y de que dicha trayectoria de por sí ya podría justificar un museo monográfico, el

mercantilista y consumista de la cultura, desde el Centro Guerrero queremos defender con nuestra postura la necesidad de un cambio de mentalidad, así como el derecho de los ciudadanos a disfrutar de este espacio como algo propio.

En efecto, uno de los valores que sustentan la creación de este centro es la creencia en la capacidad que

tarse prolijamente la creación de un museo, que debe sustentarse muchas veces en causas generalmente muy alejadas de los presupuestos que rigen para los otros centros.

Otra razón que subyace en la justificación de nuestro Centro es el deseo de colaborar a que una ciudad histórica como Granada, en la que el pasado tiende a fagocitar su presente,



centro consagrado a su memoria parte de la convicción de que no debe convertirse en un lugar de culto cuya actividad se centre sola y exclusivamente en su vida y obra. Por ello, el Centro ha diversificado sus intereses y se articula como espacio público al servicio de la sociedad que lo acoge, mediante la organización de diversas actividades que reflejen la vitalidad de la cultura contemporánea.

Esta vocación de servicio público es la que nos ha llevado a defender la gratuidad de acceso a nuestros programas. Frente a la extendida creencia de que "lo que es gratis no se valora", propia de una concepción

**José Guerrero no sólo fue una de las voces más singulares del expresionismo abstracto americano, sino que además ejerció una notable influencia en la renovación del panorama artístico español en los años de la transición.**

una institución de estas características tiene como motor cultural (entendida la cultura como uno de los caminos que nos permite comprender mejor el mundo en que vivimos) y educativo de nuestra sociedad. Es curioso observar cómo mientras hoy nadie parece cuestionar la necesidad de la puesta en marcha de una biblioteca o una escuela, sí que ha de argumen-

se incorpore simbólica y realmente a la modernidad. El ubicar un centro de arte comprometido con la contemporaneidad en un espacio urbano consolidado, cuna del pasado árabe y cristiano de la ciudad, es un apuesta por conquistar nuevos territorios para Granada. La rehabilitación del edificio desde un lenguaje arquitectónico actual, alejado de cualquier lectura



Planta baja  
Centro José Guerrero,  
Granada



historicista, aunque al mismo tiempo respetuoso con su entorno, contribuye a reforzar esa lectura. Además, su ubicación en pleno centro histórico, en una de las calles más transitadas de la ciudad, favorece el acceso a un público más amplio, local y foráneo, evitando su aislamiento de la vida cotidiana de la ciudad.

Pero vayamos por partes y situémonos en los orígenes de esta iniciativa cultural. Tenemos que remontarnos a finales de los años ochenta, coincidiendo en el contexto nacional con un momento de gran entusiasmo por la creación de nuevos espacios expositivos y museísticos que pretendían la normalización cultural de España.

A esa situación no fue ajena la Diputación Provincial de Granada, que en 1989 decidió iniciar una actividad permanente en el campo de las artes plásticas contemporáneas, una actividad que afectaría a dos ámbitos fundamentales. Por una parte, se consolidó el Palacio de los Condes de Gabia como un espacio expositivo que, superando las presiones de lo local, se habría de convertir con el paso del tiempo en un espacio de divulgación y reflexión sobre de la actualidad artística. Y, por otra parte, se puso en marcha una colección de arte contemporáneo en la que estuviesen representados los artistas granadinos más significativos del siglo XX junto a los más representativos de la actualidad.

Y fue en aquel ambiente de toma de conciencia, por parte de las instancias políticas, del atraso cultural de Granada donde nació la propuesta de creación de un centro

de arte que pudiese albergar una selección de la colección que José Guerrero había ido atesorando durante toda su vida. Desde el año 1989 en que se comienza a hablar de esta posibilidad, aún en vida del artista, hasta el año 2000 en el que se ha hecho realidad, han pasado doce años. Doce años en los que los dos ámbitos de actuación a los que me refería anteriormente se han desarrollado hasta convertirse en referencia para el arte contemporáneo en el Sur de España.

de distintas actuaciones tendentes a su adaptación como espacios expositivos, el Edificio Patria, sede de la colección fundacional del centro, ha sido objeto de un único y cuidadoso proceso de rehabilitación que le ha hecho merecedor de numerosos elogios. El edificio original fue construido por Indalecio Ventura Sabatell en 1892 según proyecto del arquitecto Modesto Cendoya, un claro exponente del eclecticismo. Levantado para albergar unos almacenes, pasó a ser imprenta en 1901,

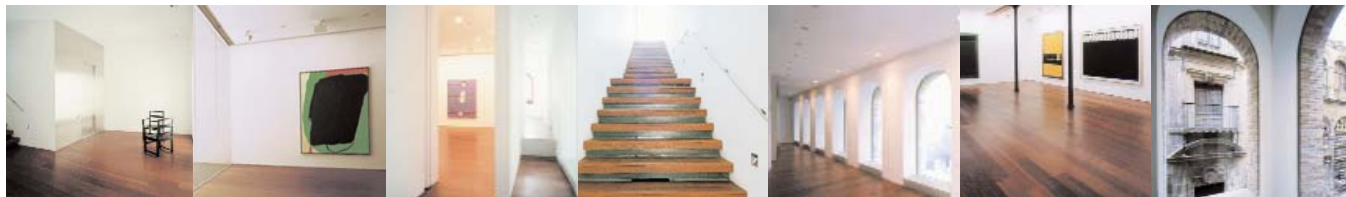
**Las propias dimensiones del inmueble (mil cien metros cuadrados) favorecen la implementación del modelo museístico finalmente adoptado, basado en la especialización, en la medida, en la escala humana, en la sensatez.**

La inauguración del Centro José Guerrero ha supuesto en la práctica la unificación de toda la actuación en materia de artes plásticas de la Diputación. Esto significa que actualmente el Centro cuenta no sólo con el edificio que alberga la colección fundacional de José Guerrero en la calle Oficios, sino también con las salas de exposiciones del Palacio de los Condes de Gabia, así como con el resto de sus servicios (archivo, biblioteca, salón de actos y de proyecciones, dependencias administrativas y almacenes).

No obstante, mientras que en el Palacio de los Condes de Gabia las salas de exposiciones son el resultado

hasta que en 1939 se instalaron en él los talleres y oficinas del Diario Patria, que pervivieron hasta 1983.

La obra de rehabilitación y adecuación como centro de arte se debe al arquitecto granadino Antonio Jiménez Torrecillas y al asesoramiento de Gustavo Torner. Se articula a través de la idea del recorrido como *leit motiv* de la función museística, a la vez que ahonda en el tema arquitectónico ya esbozado en el antiguo edificio: el exterior se abre a la calle y el interior se vuelca sobre sí mismo y genera un espacio favorable al hecho artístico. Las propias dimensiones del inmueble (mil cien metros cuadrados) favorecen la implementación del



modelo museístico finalmente adoptado, basado en la especialización, en la medida, en la escala humana, en la sensatez. Los museos pequeños son más fácilmente visitables por un público que cada vez dispone de menos tiempo y de más ofertas culturales, son más abarcables por las instituciones que los crean y

funciones que la museología actual exige y que muchos museos parecen olvidar, también es cierto que hemos renunciado a cumplir con todo un catálogo de necesidades impuestas a los museos recientemente y que, en mi opinión, desvirtúan su propia esencia (tales como ofrecer un servicio de restaurante, a ser posible

solitario no podrían afrontar. El museo pasa así de ser una institución pasiva que "adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe" a convertirse en un elemento activo en la cadena de la producción artística.

También debe ser una nueva labor del museo actual la búsqueda de otras formas de gestionar sus intereses y de reinterpretar sus funciones. A ello responde la creación de REM (Red de Espacios Museísticos), un proyecto de colaboración integral entre museos creado en 2002, pionero en España. Este modelo ha nacido de la necesidad de adaptar las modificaciones que han acontecido en la praxis artística a las funciones y a la organización de estas instituciones, que forman parte de una nueva generación de centros-museos surgidos en los comienzos del siglo XXI (CENTRO JOSÉ GUERRERO de Granada, MARCO de Vigo y ARTIUM de Vitoria). El planteamiento que propone REM para abordar sus objetivos inaugura un nuevo modelo de gestión en su ámbito de actuación. En primer lugar, la figura del "director del museo" cede parte de su poder hegemónico a favor de una "dirección compartida". Y, a continuación, los distintos equipos de conservadores y responsables de actividades de difusión también se cohesionan de manera fluida. La lógica de la

## Se puso en marcha una colección de arte contemporáneo en la que estuviesen representados los artistas granadinos más significativos del siglo XX junto a los más representativos de la actualidad.

mantienen, más atractivos para los visitantes, que intuyen el laberinto y la confusión que les provocará el macro museo.

En cuanto a las funciones de nuestro Centro, asumimos como necesarias las que canónicamente se le exigen a un museo: conservar, mostrar y promover el estudio y la difusión, en nuestro caso, de la obra de José Guerrero, aunque, como he señalado anteriormente (e inspirados en la curiosidad intelectual del pintor), no pretende cerrarse exclusivamente en ella. Ahora bien, si nuestro centro pretende cumplir con todas las

con *chef* de prestigio -a pesar de que dicho centro se encuentre rodeado de este tipo de instalaciones-, o proporcionar un objeto de decoración al visitante, a ser posible de diseño).

Pero, ¿son las clásicas enunciadas por el ICOM las únicas funciones que debe marcarse un museo de arte contemporáneo en el siglo XXI? Es evidente que no y, en este sentido, creo que uno de los aspectos que distingue a un museo de arte contemporáneo de otras categorías museísticas es que hoy el museo promueve la producción de nuevas obras artísticas que los artistas en



Planta baja  
Centro José Guerrero,  
Granada





Centro José Guerrero,  
Granada

promoción y difusión de la cultura, como la lógica económica, obligan a los centros de arte a coordinarse para obtener el mayor aprovechamiento de unos bienes y unos esfuerzos que lo reclaman. Resulta imprescindible, por tanto, unificar esfuerzos con otras instituciones culturales de naturaleza semejante para crear una sinergia que proporcione mayores beneficios culturales a las sociedades a las que tales instituciones deben prestar sus servicios.

Las relaciones que en general han mantenido las instituciones en este sentido han sido de carácter puntual (tal exposición, tal préstamo, etc.). Pero el nivel de colaboración que proponemos exige una relación más integrada, lo que supone la consideración de todas las actividades

museísticas de cada uno de los miembros integrantes de REM como objeto posible de colaboración futura.

Este proyecto parte de la existencia en España de un cierto número de museos equivalentes entre sí tanto en recursos financieros como en infraestructuras y objetivos específicos. La diferencia mayor entre estos museos radica en que están promovidos por administraciones distintas: gobiernos autonómicos, diputaciones, ayuntamientos, en colaboración entre sí o sin ella, con participación o no de instituciones bancarias o empresariales, con o sin impulso de fundaciones y por tanto con sus intereses nativos propios. Pero ceder a la inercia de esos particularismos tiene el riesgo de

condenar tales museos y centros de arte al localismo. La necesidad supuestamente política (en realidad propagandística) de alcanzar una singularidad claramente llamativa y "rentable" en términos mediáticos conduce en efecto, en ocasiones, a intentos de gestión de programación aislacionistas (que fácilmente terminan por carecer de atractivo e interés) y/o exclusivistas (que, o cuentan con grandes inversiones económicas o resultan inviables, por insostenibles, a largo plazo).

Los tres socios fundadores, pues, comparten ideario artístico y objetivos museísticos, sin olvidar las particularidades de sus contextos respectivos, y renuncian a la exclusividad o "prima-donismo" dentro de España y buscan y aceptan una



convergencia clara entre sí, una alianza estratégica que ha de permitir la consecución de ciertos objetivos comunes:

- La coproducción de exposiciones y de otras actividades museísticas a través de programas conjuntos.
- El intercambio regular de experiencias e información en busca de nuevos modelos de gestión compartida.
- El préstamo y el depósito patrimonial, así como la complementariedad y el apoyo entre las respectivas colecciones.
- La generación de nuevos y mayores recursos económicos, así como su optimización común.







El ubicar un centro de arte comprometido con la contemporaneidad en un espacio urbano consolidado, cuna del pasado árabe y cristiano de la ciudad, es un apuesta por conquistar nuevos territorios para Granada.

- La edición compartida de catálogos y libros, y de un medio de difusión periódico.
- La presentación y representación conjunta en los diversos foros profesionales existentes.
- El apoyo y sostenimiento mutuo mediante la colaboración humana y técnica.
- La creación de redes informáticas de comunicación.
- La presentación de artistas jóvenes de cada lugar en los demás espacios museísticos de la red.
- El establecimiento de lazos de colaboración con museos internacionales, y la presentación en ellos de exposiciones y artistas españoles.

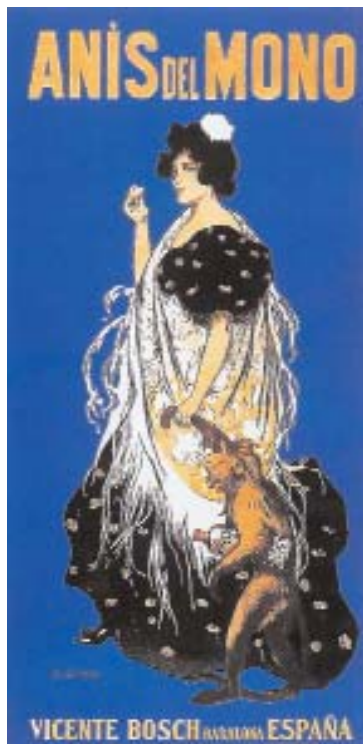
Esta red se propone, por tanto, atender facetas inéditas de gestión museística en busca de la eficacia, además de una actividad cultural diferenciada, ocupando un lugar propio en el mapa artístico de España. -



## EL MUSEO VIRTUAL DE ARTE PUBLICITARIO

Pilar Rodríguez Collell

Departamento Editorial del Centro Virtual Cervantes,  
Instituto Cervantes, Madrid



2

1. Logotipo MUVAP

2. Ramón Casas  
*Cartel Anís del Mono, 1898*

El Museo Virtual de Arte Publicitario (MUVAP) (<http://cvc.cervantes.es/actcult/muvap>) se inauguró en la Red el 7 de junio de 2001. Las salas de este Museo Virtual están destinadas a albergar exposiciones temporales y permanentes de mensajes publicitarios españoles de todos los tiempos, para que los internautas puedan tener un acceso fácil e inmediato a este arte aglutinante y efímero que es la publicidad, a sus dimensiones artísticas y a su particular sintaxis de comunicación.

El MUVAP surge como fruto de un acuerdo de colaboración entre la Asociación General de Empresas de la Publicidad (AGEP) y el Instituto Cervantes, a través de su Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es/portada.htm>), dada la importancia cualitativa y cuantitativa que el sector de la publi-

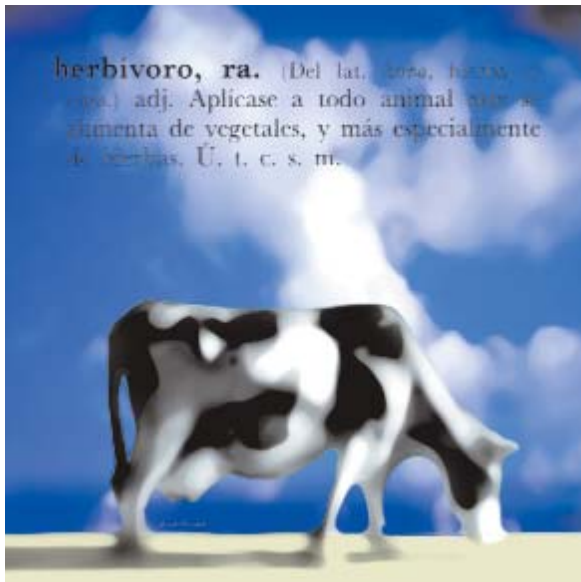


1

cidad tiene en España y en el resto de esa "aldea global" que ya es nuestro mundo.

La Asociación General de Empresas de Publicidad (AGEP) (<http://www.agep.es>) es una organización sin ánimo de lucro que representa a más de 200 empresas del sector español de la publicidad. Su interés sobrepasa el ámbito estricto del negocio y se sitúa en un plano más profundo, allí donde se encuentran las estructuras profesionales de la actividad publicitaria; su vocación de apoyo al sector pasa por intervenir en distintos campos que tienen que ver con la modernización y potenciación de las empresas de publicidad.

El Instituto Cervantes tiene como fines contribuir a la difusión de la cultura española y promover la defensa y el uso del español. Los objetivos prioritarios que han presidido la creación de MUVAP han sido aunar esfuerzos en la defensa y la divulgación del arte publicitario español, dada la relevancia de la actividad publicitaria en la sociedad y



3



4

3. Horacio Bertolotti  
*FotoGrafismo Vaca I*

4. Ricard Giralt Miracle  
*Cartel Laura, 1985*

## Los objetivos prioritarios que han presidido la creación de MUVAP han sido aunar esfuerzos en la defensa y la divulgación del arte publicitario español.

su importancia en la economía; hacer patentes los valores estéticos y artísticos de los mensajes publicitarios; frenar la progresiva colonización del inglés como lengua vehicular casi obligada en la comunicación comercial, que se extiende también por espacios lingüísticos de habla hispánica; y alentar y favorecer el uso cuidado y correcto de la lengua española en los ámbitos publicitarios.

De la importancia de la publicidad como activo del español habla que el II Congreso Internacional de la Lengua Española<sup>1</sup>, celebrado en octubre de 2001 en Valladolid, le dedicara uno de sus paneles. La apuesta por la lengua española como lengua de futuro no sólo obedece a planteamientos culturales sino que también tiene una sólida base económica<sup>2</sup>, que está suministrada por actividades creativas de muy

diverso orden, que van desde las puramente económicas, hasta la que tienen un contenido artístico: la actividad publicitaria aglutina perfectamente estas dos vertientes, la artístico-cultural y la económica. De ahí que la colaboración entre la AGEP y el Centro Virtual Cervantes responda a esta apuesta por la lengua española como lengua de futuro, como idioma universal de la comunicación entre pueblos y culturas.

El MUVAP es un espacio museístico concebido para la Red y por lo tanto no posee barreras espaciales ni temporales. La propuesta es que no sólo los profesionales de los ámbitos publicitarios: comunicadores, redactores, creativos, directores de arte y diseñadores, anunciantes y estudiantes de publicidad se acerquen a él, sino que todos los usuarios de

Internet puedan acceder al fascinante mundo de la publicidad en español.

La entrada al MUVAP (<http://cvc.cervantes.es/actcult/muvap>) está presidida por un coloso que representa -con una iconografía clásica que nos remite a lo simbólico, al mito- a la publicidad en tanto figura que ayuda, sostiene y da soporte al comercio, a la venta. Este coloso se acerca a un grafismo universal, y por contraste moderno, el del código de barras, que identifica con un registro numérico cualquier producto destinado al consumo; de esta interacción simbiótica y casi agónica, -todo acto creativo nace de una tensión entre el objeto que aún no posee nombre y el esfuerzo del artista por encontrar el término que mejor lo defina para existir- surge el mensaje publicitario y de ahí que sea esta animación la que da entrada al hall del Museo.

El MUVAP alberga en la actualidad tres salas y tiene previsto desarrollar en un futuro no solo ámbitos referidos a los mensajes publicitarios de

la historia y la vanguardia publicitaria, sino también muestras afines como el cine, la literatura, fotografía, ilustración, diseño; y deja abiertas sus puertas a la posibilidad de convertirse en un espacio de debate virtual sobre la publicidad actual.

La primera sala del Museo que lleva por nombre "Sala I: Arte publicitario español" está destinada a albergar exposiciones permanentes procedentes de obras donadas tanto por instituciones, entidades o empresas españolas como del resto de los países de habla hispana.

En la actualidad esta Sala I exhibe la exposición permanente: *Cien años de publicidad española*, (<http://cvc.cervantes.es/actcult/muvap/sala1>) que recoge parte de la obra *Cien años de publicidad española*<sup>3</sup>, editada por Mediterránea Books en el año 2000, con el patrocinio de Telefónica.

La exposición *Cien años de publicidad española*, que abarca la centuria 1899-1999, muestra 300 mensajes comerciales gráficos agrupados por categorías de productos o servicios: bebidas alcohólicas, alimentación, artículos de limpieza, belleza y perfumería, confección, servicios financieros, etc. El recorrido por cada uno de ellos nos permite seguir visualmente, como si de fotografías de una película se tratara, la historia de España de los últimos cien años, pero también la historia del lenguaje publicitario que corre en paralelo o de la mano de la sociedad que la motiva y a la que se dirige.

Esta exposición es el *Cuéntame cómo pasó* de la publicidad española: de los modernistas carteles de Ramón

Casas (1898) a los conceptuales e innovadores de la agencia Contrapunto (1988); del emblemático toro de Osborne al perfil del AVE. En definitiva, una historia en imágenes del consumo en nuestro país y del lenguaje publicitario en los últimos 100 años; la publicidad, al igual que todas las artes, con mayúsculas o minúsculas, cambia sus modos y sus códigos de comunicación. De la publicidad referencial a la publicidad que utiliza la retórica de la seducción, en la que prima las emociones sobre las razones, para llegar a la publicidad en la que el objeto ha quedado transformado en mensaje.

La segunda sala del MUVAP, "Sala II: Arte Publicitario Contemporáneo", exhibe la colección permanente: *Signos del siglo. Los lenguajes del diseño* (<http://cvc.cervantes.es/actcult/muvap/sala2>). Esta muestra forma parte de la exposición *Signos del Siglo: 100 años de diseño gráfico en España*, producida y organizada por la Sociedad Estatal para el Desarrollo al Diseño y la Innovación perteneciente a la Dirección General de Política de la PYME, y expuesta en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid en marzo de 2000. La Sociedad Estatal para el Desarrollo al Diseño y la Innovación prestó su colaboración al CVC y a la AGEP para la cesión de parte de los materiales de esta exposición al Museo Virtual de Arte Publicitario.

Iconos de Manuel Estrada, tipografías de Cruz Novillo, logotipos de Enric Satué, carteles de Javier Mariscal o Joan Miró, relojes de Alberto Corazón, son algunas de las 91 obras que componen esta exposición. El visitante las encontrará agrupadas en



**Sala I. Arte Publicitario Español**  
*Cien años de publicidad española*



**Sala II. Arte Publicitario Contemporáneo**  
*Signos del siglo. Los lenguajes del Diseño*



**Sala III. Arte Publicitario de Autor**  
*Los lenguajes de la memoria. Fotografismos de Horacio Bertolotti*



**El MUVAP es un espacio vivo, es un museo pensado para la Red donde el espacio y el tiempo quedan abolidos; las puertas de este espacio virtual están siempre abiertas, no hay un día de cierre obligado.**



Ag. Zamorano Asociados  
Cartel Ballet Nacional de España, 1985

las categorías: *Blanco y negro, Pictogramas, Imagen e ilustración, Color, Formas y texturas, y Movimiento*. Todas las obras exhibidas ponen de manifiesto la extraordinaria labor realizada por los diseñadores españoles en los últimos años, al tiempo que nos muestran cómo su trabajo ha ido reflejando los acontecimientos, cambios y progresos de nuestra sociedad, y descubren su valiosa aportación a la imagen de modernidad y al desarrollo de España.

La "Sala III: Arte publicitario de autor" albergará exposiciones dedicadas a un solo artista, y se ha inaugurado con *Los lenguajes de la memoria: FotoGrafismos de Horacio Bertolotti* (<http://cvc.cervantes.es/actcult/muvap/sala3>). Se trata de una muestra de 77 *FotoGrafismos* del reconocido artista publicitario, director de arte y director creativo Horacio Bertolotti.

En *Los lenguajes de la memoria: FotoGrafismos*, Horacio Bertolotti entresaca trozos de iconos publicitarios que forman parte de la memoria y del inconsciente colectivo del hombre del siglo XXI, los sintetiza electrónicamente y los convierte en imágenes artísticas y gráficas: el resultado es una obra que impacta por su belleza plástica, por su poder de convocación imaginario y en la que, finalmente, la marca publicitaria queda transformada en objeto artístico. En palabras del propio Bertolotti: "FotoGrafismo es una

forma de coger pequeños detalles del recuerdo, plasmándolos en color, es otra forma de manchar en color, de pintar con letras o dibujar con fotografías".

La selección de las piezas exhibidas y de los textos que las apoyan ha corrido a cargo del autor, quien ha tomado como base de la exposición los cuadros expuestos en la sala Altadis de Madrid.

El MUVAP es un espacio vivo, es un museo pensado para la Red donde el espacio y el tiempo quedan abolidos; las puertas de este espacio virtual están siempre abiertas, no hay un día de cierre obligado. La AGEP y los comisarios de las distintas muestras han seleccionado las obras y propuesto los textos, y el Centro Virtual Cervantes ha sido el responsable de la implementación informática de este Museo: ha diseñado sus "salas", ha habilitado las exposiciones y "colgado" los "cuadros". El criterio que ha presidido la decoración, el recorrido -léase, la navegación-, el diseño y las interfaces desarrolladas, ha sido el de intentar acercar de un modo divulgativo e innovador las exposiciones publicitarias al usuario de Internet. En este Museo las imágenes priman sobre el texto; la ejecución del diseño combina los rasgos de la estética más moderna con la sobriedad de lo minimalista, para que los únicos protagonistas, los que den verdadero

relieve a las exposiciones sean los mensajes publicitarios de ayer y hoy.

Decía McLuhan que los historiadores y arqueólogos llegarían a descubrir un día que los anuncios de nuestro tiempo son el reflejo cotidiano más rico y fiel que sociedad alguna ha producido. La publicidad es un espejo de la cultura, de la economía de un país y es, también, un modo de comunicación comercial en el que la lengua, los elementos referenciales, icónicos y simbólicos quedan aglutinados en una compleja articulación sintáctica; pero su cualidad misma es la de ser un arte efímero, de ahí que, por su influencia, por ser depositaria de parte de nuestra cultura, por reflejar un modo de vida, bien merece ser guardada en la memoria y qué mejor modo que su conservación en un museo interactivo destinado a ella. Éste ha sido, en definitiva, el propósito que ha guiado a la Asociación General de Empresas de Publicidad y al Centro Virtual Cervantes en la construcción del Museo Virtual de Arte Publicitario. ■

#### Notas

1. [http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/activo\\_del\\_espanol/](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/activo_del_espanol/), La publicidad en español.
2. García Delgado, José Luis: "El activo del español: Presentación" en [http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/activo\\_del\\_espanol/](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/activo_del_espanol/)
3. Raventós Rabinat, José María: *Cien años de publicidad española, 1899-1999*. Mediterránea Books, Barcelona, 2000.



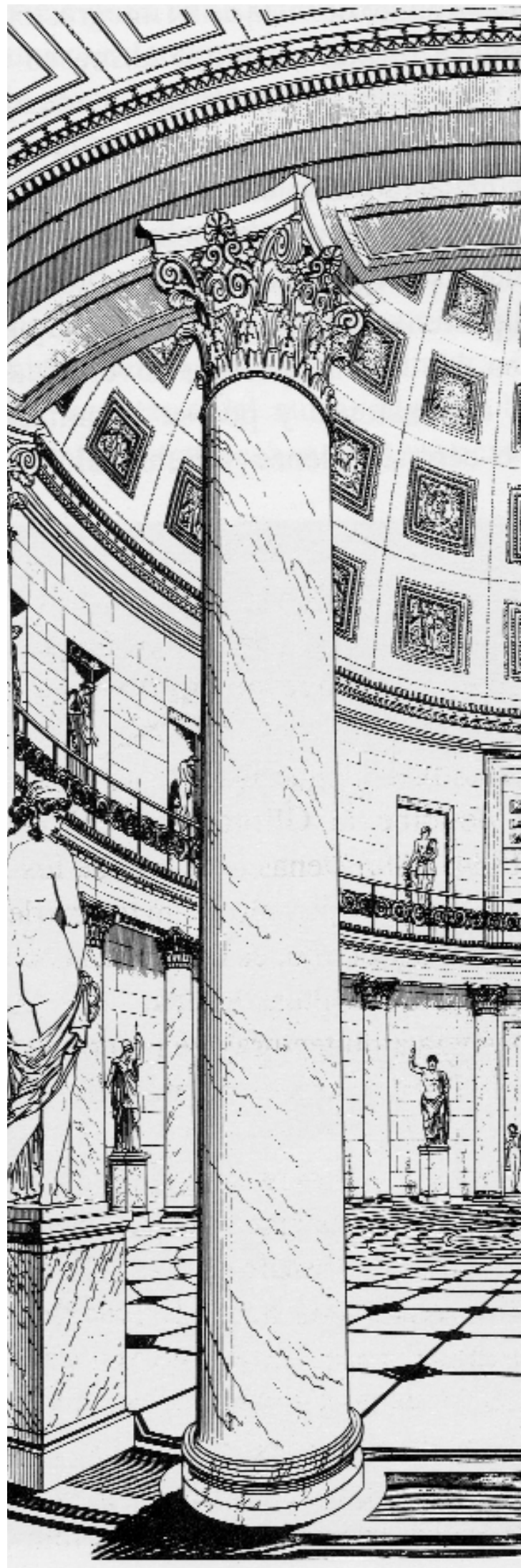
## IDEALES ILUSTRADOS, PRÁCTICAS BURGUESAS: LA GÉNESIS INTELLECTUAL DEL MUSEO PÚBLICO

María Bolaños

Doctora en Historia del Arte,  
Universidad de Valladolid

La historia de los museos, tal como los conocemos hoy, tiene su génesis en el espíritu de la Ilustración que se extiende por Europa en el siglo XVIII. Un siglo decisivo, en primer lugar, porque es ahora cuando se asientan las bases teóricas de la museología moderna, algunas de las cuales siguen estando vigorosamente vivas, y en segundo lugar, porque es a fines de esta centuria cuando se fundan los primeros museos públicos, que dejan así de ser una propiedad celosamente protegida por su dueño y concebida para un solitario disfrute.

Para entender los fundamentos intelectuales que constituyen el suelo mental sobre el que se asienta la idea del museo conviene recordar que el siglo XVIII fue un siglo de revolución en el pensamiento, que, inspirado por la exigencia de una reforma profunda, exploró críticamente cuestiones esenciales, como la verdad, la justicia, el sentimiento o la emancipación humana. *Un siglo de atrevimientos*, pues, en el que todo se discute y se cuestiona, no sólo las grandes instituciones que regulan la vida humana, desde los principios de la ciencia a los de la moral, desde la política al derecho civil, sino que los pensadores del siglo exploran







también “la habitación más oscura del hombre”, desde el sexo hasta el sueño. Es en este ambiente de búsqueda y de viajes, de exploraciones del límite y de experimentos intelectuales, donde crece la idea del museo, que representa, a ojos de estos optimistas, la materialización de una utopía: el acceso de todos al saber y la cultura.

El fondo del pensamiento ilustrado europeo está obsesionado por el problema de la educación, entendida como la base de una urgente renovación del hombre y de la sociedad. Esta dimensión utópica es consustancial al nacimiento del museo. La educación es el vehículo de difusión del espíritu crítico frente a los prejuicios y la superstición, del reformismo, del valor de la ciencia y la razón y de la lucha contra la injusticia, la ignorancia y la tiranía<sup>1</sup>. El escenario cultural dieciochesco es un escenario de *coffee-houses* y tertulias científicas, de academias y salones literarios, en los que se observa una ardiente sed de aprender, de discutir<sup>2</sup>. La razón y la educación se conciben como instrumentos de combate contra el oscurantismo que oprime al hombre, y una minoría consciente y moderna se propone combatir la ignorancia popular practicando la afición al estudio y el amor al progreso.

Pero, junto a este papel de la instrucción, emerge un segundo valor decisivo en la promoción del museo: nos referimos al descubrimiento y cultivo del placer, al desarrollo del gusto como un ámbito de afirmación del individuo. Recuérdese que este período es el de la emergencia de una nueva conciencia acerca de la importancia de la sensibilidad y las emociones que, frente a la quietud y la estabilidad de la tradición clásica, frente al racionalismo cerrado y las metafísicas abstractas que habían dominado la cultura de los siglos anteriores, descubre las posibilidades cognitivas de la intuición y la sensibilidad como facultades humanas. Y en consecuencia con este nuevo horizonte mental, se construyen todo un conjunto de nuevas disciplinas que tratan de





**David Teniers**

*El Archiduque Leopoldo en su Galería de Pinturas en Bruselas*, h. 1647  
 Óleo sobre cobre 104,8 x 130,4 cm.  
 Museo Nacional del Prado

fundamentar el universo del sentimiento y lo sensible: la historia del arte, la crítica artística y la estética, disciplinas todas ellas asociadas al conocimiento del arte y sus efectos sobre la conciencia, al disfrute con la belleza y a la delectación estética. El gusto se constituye así como una nueva esfera de la sensibilidad humana en la que priman la subjetividad y la defensa de la emoción, como la reacción más legítima y decisiva frente a la belleza y el arte. El siglo XVIII es, como ha dicho algún especialista, “un club de hombres felices”, cuya persecución de la felicidad se encarna en la frecuentación de la música, el baile o las bellas artes, en la creencia de que la espiritualidad no se agota en el sentimiento religioso, sino que es un ámbito de realización del alma humana<sup>3</sup>. Pero el juicio del gusto se

ejercita y se aumenta a través de la experiencia y la práctica, y la visita al museo cumplirá un papel importante como afirmación de la subjetividad y la personalidad propias y como una forma de felicidad terrenal.

En este escenario teórico, una tercera instancia va a contribuir en el terreno disciplinar a la preparación del museo: el protagonismo cultural de la ciencia y, en particular, de las ciencias naturales: fósiles, plantas vivas y secas, conchas, especímenes zoológicos, piedras, máquinas y artilugios científicos. La ciencia natural será la gran pasión intelectual de las Luces europeas, un descubrimiento que representa mucho más que una mera satisfacción intelectual o una distracción para ociosos. El conocimiento de la naturaleza se asocia a la producción de bienes y, por tanto, se

asume como un instrumento político de progreso, de mejora de las condiciones de vida de la sociedad.

Así, la ciencia natural no será una disciplina más en el conjunto de los saberes, sino que se le otorgará un papel prioritario que la convertirá en el corazón mismo del conocimiento, en un modelo epistemológico, que, enseguida, se aplicará a los primeros museos. Organizados de acuerdo con un método de conocimiento científico y racional (aún hoy vigente), acorde con la racionalidad de las ambiciones universales y totalizadoras de los enciclopedistas, para los que el encuadramiento de los conocimientos y los datos en un *sistema* constituye una cuestión prioritaria del saber. Y efectivamente, el museo que la Ilustración defiende, sea del género que sea, se funda en los principios de razón, claridad y orden: delimitar un campo científico, fijar su puesto en una jerarquía, recortar sus contenidos, organizar éstos dividiéndolos y clasificándolos, son operaciones decisivas -técnicas del conocimiento pero también instrumentos de poder-, que se pusieron de manifiesto en los orígenes mismos del museo, rompiendo con una tradición secular, la del coleccionismo privado caracterizada por el desorden, el valor de lo singular y una variedad sometida a órdenes heterogéneos y caprichosos. En el llamado siglo de la Razón, lo que atraerá a las nuevas generaciones de coleccionistas serán la regularidad y la *disciplina*, la voluntad de organizar la colección en *series exhaustivas*. Y por eso mismo, la primera operación a efectuar será la de establecer su propio orden interno y separarse en disciplinas, especializándose en tipos de establecimientos diferenciados, según los diversos cuadros de

la sapiencia universal -la historia natural, la pintura, las antigüedades, la etnografía, las artes industriales, etc.-, que acaban con el confuso *maremagnum* de los gabinetes de los siglos pasados. Tal orden deberá hacerse explícito y visible en la exposición física de las colecciones: la colocación de los objetos en vitrinas, anaqueles y estantes, su repartición en diversas estancias, la ordenación cronológica de pinturas y estatuas, la proximidad que reúne o la distancia que separa no pueden ser arbitrarias, pues el mundo ha dejado de ser un mundo incomprensible y exuberante para presentarse, a los ojos del optimista siglo, como un ente sensato en su proceder y disciplinado en su actividad.

Pero, junto a estas instancias, hay que tener en cuenta un último aspecto que explica la fundación de los museos públicos. Y es la existencia desde mediados de siglo de una corriente de opinión, encabezada por estudiosos, artistas e intelectuales europeos, que reclamaban el acceso público a las colecciones privadas y en particular a las colecciones reales. Esta aspiración, formulada en Francia y pronto extendida por toda la Europa ilustrada, se entendía como un derecho de la nación a conocer (y también a poseer, aunque éste era un secreto deseo) el patrimonio artístico de sus reyes. Así lo había expuesto Diderot en su artículo "Louvre" de la *Enciclopedia* o también un libelo publicado en Holanda en 1747 y firmado por La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état present de la peinture en France*, que causará un gran impacto por la audacia de la solicitud, consistente en reclamar la exposición pública de los cuadros que Su



Majestad guardaba en sus reales residencias. Los defensores de la idea ofrecían a los interesados argumentos bien fundados: la importancia, en un período de gustos neoclasicistas, de conocer las obras ejemplares de los grandes maestros antiguos y de aprender directamente de ellos; la urgencia de preservar las obras de su deterioro, encerradas y amontonadas en sótanos insalubres y oscuros; y, finalmente, la más halagadora de las razones: la conveniencia de mostrar a los visitantes extranjeros las grandezas de la propia nación. Y efectivamente, la propuesta fue aceptada por algunos monarcas y príncipes europeos que entre 1770 y 1790 abrieron al público sus palacios, en París, en Kassel, en el Vaticano, en Viena o en Florencia.

Esta defensa de la exposición pública, tan bien argumentada por

los ilustrados -un verdadero *caballo de Troya* en el corazón del ya malherido Antiguo Régimen-, es consustancial al nacimiento del museo. La idea de museo, tal como modernamente lo entendemos, se confunde con la idea misma de exposición, tomando esta palabra en su acepción más literal, es decir, la de exhibir una cosa, mostrarla a los ojos ajenos para su contemplación, presentarla a la observación del público. Pues aunque los objetos guardados en depósitos y almacenes forman el grueso de la colección -que remite a la idea de *inventario*-, el verdadero museo, el que da su razón de ser a la institución, es el que se exhibe en las vitrinas y las salas abiertas al público. Máquinas, insectos disecados, tablillas micénicas, amuletos tribales, estatuas antiguas, tapices, retablos barrocos, objetos personales del héroe local,



todos los productos humanos que encuentran acogida en las vitrinas y muros de los museos, se someten a un discurso de la *contemplación*, que otorga a la mirada un papel privilegiado como recurso del conocimiento, deslizando la comprensión de cualquier objeto hacia el orden de la percepción visual<sup>4</sup>.

Esa posibilidad de contemplación llegó de la mano de la Revolución. Pues el museo, una reclamación fraguada al calor de la filosofía ilustrada, sólo vio la luz en medio de las revueltas políticas que determinaron la caída del Antiguo Régimen y llevaron al poder a la burguesía liberal. Será necesario el advenimiento de un nuevo modelo de Estado, el preconizado por el reformismo liberal, que liquidará el absolutismo monárquico, los privilegios aristocráticos y el régimen de propiedad feudal. La decisión tomada en 1791 por la asamblea jacobina de devolver los tesoros artísticos acumulados por particulares durante siglos a su legítima propietaria, la Nación, suponía un vuelco sin precedentes. En razón de la soberanía nacional, eran abolidos todo tipo de privilegios, diezmos y prerrogativas de los privilegiados y se nacionalizaban sus propiedades, tierras y tesoros, en un proceso violento y complicado, llevado a cabo en todos los estados burgueses de comienzos del siglo XIX, que sigue más o menos de lejos el modelo instaurado por la Revolución Francesa. Entre estos bienes destacaban el patrimonio artístico de la Iglesia, la nobleza y la Corona, sus construcciones palaciegas y conventuales, sus tapices, porcelanas, los objetos de culto artísticamente trabajados, sus esculturas y sus cuadros.

Cabe, así, imaginar el emocionante sentimiento que hubieron de experimentar los parisinos -una muchedumbre de gentes de todas las clases y rangos, según los testimonios- que el 10 de agosto de 1793, día de apertura del *Muséum Central des Arts*, franquearon el umbral del viejo palacio real, el *Louvre*, precedidos de dos conserjes vestidos de azul y plata para “tomar posesión” de una pertenencia secuestrada durante siglos, símbolo de la supresión de la frontera que secularmente había separado al súbdito de su monarca, al señor del siervo, a tal punto estaba asociada en la mentalidad de entonces la autoridad real con los tesoros artísticos<sup>5</sup>. Era este público, variopinto aunque minoritario, que contemplaba por primera vez en su vida las obras hasta entonces reservadas a los príncipes y a las Academias, el que legitimaba con su visita, con sus recorridos por las salas, la idea del museo como espacio público.

Ahora se materializaba aquella ética del libre disfrute defendida por los estetas del siglo XVIII, que reclamaba como un derecho el ser dejado sólo frente a la obra -que hará reconocer a un anónimo y agradecido visitante que en el *Louvre* “uno puede recrearse ante un lienzo todo el tiempo que quiera”-, y que contribuirá a la formación de una sensibilidad específica, la sensibilidad del degustador, que le lleva a admirar, irritarse, desconfiar o mostrar curiosidad o indiferencia frente a las obras que desfilan ante sus ojos, apoyado en una literatura de guías y catálogos -que se convierten no sólo en un instrumento de explicación, sino además en un recuerdo personal de la visita-, así como toda una panoplia de *souvenirs*, como estampas, repro-

ducciones y copias, que completan esa experiencia de la intimidad.

Así, desde estos comienzos, el museo se configura como un lugar casi íntimo de placeres y enseñanzas, de libre intercambio de opiniones, de afianzamiento del gusto. El museo será desde ahora un lugar central en la liberación del sometimiento al principio de autoridad, venga ésta del poder religioso, académico o político, por encima del poder intelectual que da el rango o la posición social, e incluso por encima de las valoraciones de expertos y profesionales, que se convierten en temas libres de discusión y discrepancia, y en la construcción del Yo moderno, configurándose como un ámbito nuevo de expresión de la opinión personal y de la independencia de juicio<sup>6</sup>. ■

#### Notas

1. J. A. MARAVALL, “Idea y función de la educación en el pensamiento ilustrado”, *Estudios de historia del pensamiento español*. Siglo XVIII. Madrid, Mondadori, 1991, pp. 489-523.
2. T. CROW, “La gestación de un espacio público”, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989.
3. R. MAUZI, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises*. París, Albin Michel, 1994.
4. Esta dimensión de lo visible se traduce en otra más profunda, cargada de significaciones, que concierne a principios invisibles. K. POMIAN, «Entre le visible et l'invisible», *Collectionneurs, amateurs et curieux*. París, Gallimard, 1987.
5. D. POULOT, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*. París, Gallimard, 1997.
6. R. CHARTIER, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*. Barcelona, Gedisa, 1995. Asimismo, R. SENNETT, *El declive del hombre público*. Barcelona, Península, 1979.

## EXPOSICIONES TEMPORALES: afinidades y peculiaridades

**Carmen Bueno**

Especialista en Museografía y Comunicación  
Directora de Ingenia Qed S.A,  
Sevilla y Madrid

Las exposiciones son el canal principal de comunicación entre un Museo y su público. Sobre ellas recae la responsabilidad principal de la actividad divulgadora y de difusión del patrimonio de un Museo.

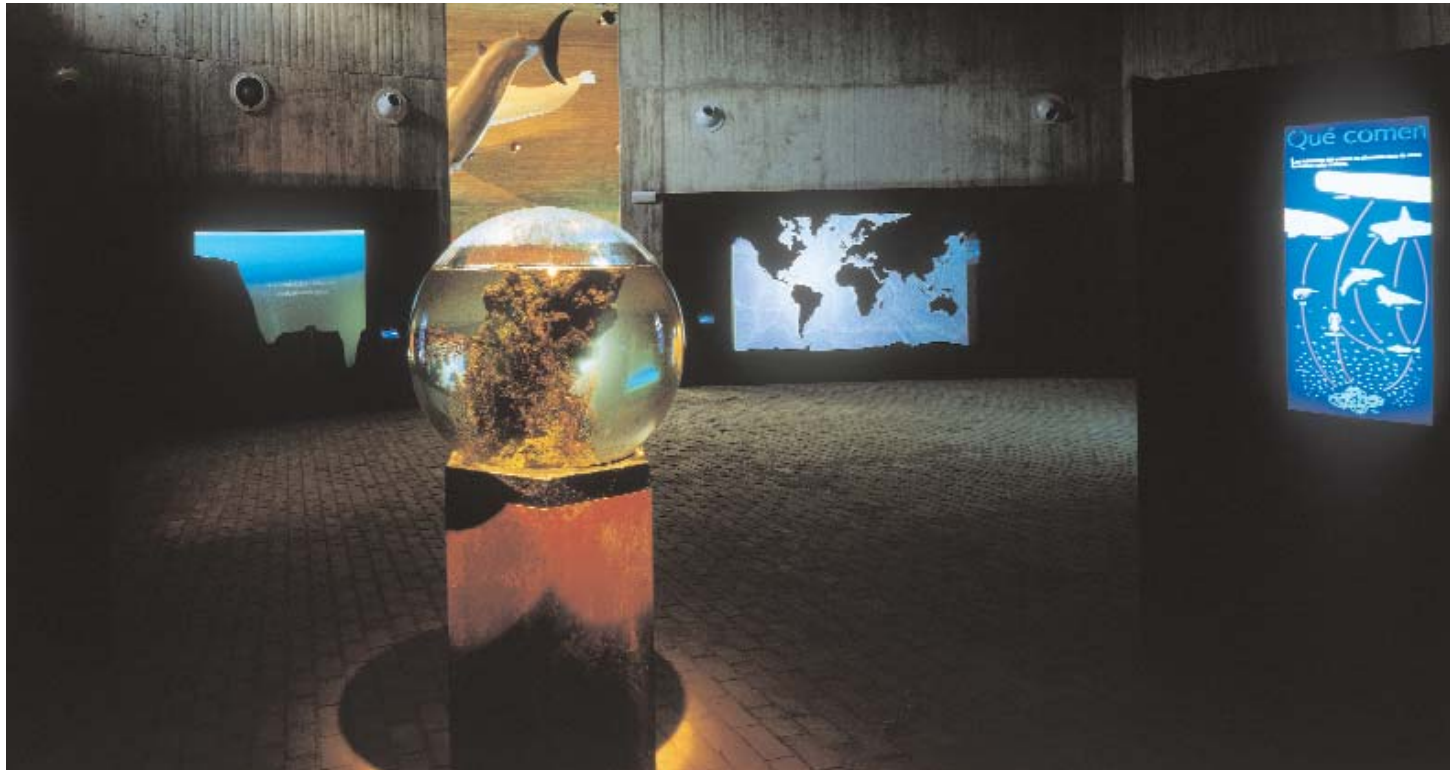
Se abordan en este texto cuestiones de carácter tipológico sobre los recursos expositivos que la museografía actual ofrece para el desarrollo de exposiciones temporales, y de carácter metodológico, sobre los procesos de trabajo.

La reflexión se centra, esencialmente, en aquellas exposiciones que no "salen directamente del almacén" sino que se nutren de un importante conjunto de sistemas informativos, didácticos o espectaculares: aquellas exposiciones concebidas -esencialmente- como sistemas de comunicación complejos, en las que las colecciones de piezas y objetos de valor patrimonial y artístico se integran en un recorrido expositivo y se ponen al servicio de un discurso.

La intención de esta reflexión es abrir el debate sobre cuáles han de ser las diferencias, desde el punto de vista tipológico, entre las exposiciones temporales y las exposiciones permanentes de un Museo.



Vista del Museo de Altamira, 2001  
Santillana del Mar (Cantabria)



1



2

1. Museo del Mundo Marino, 2002  
Matalascañas (Huelva)

2. Vista del Museo de Altamira, 2001  
Santillana del Mar (Cantabria)

## LA FUNCIÓN DE LAS EXPOSICIONES EN UN MUSEO

Las exposiciones de un Museo, sean de carácter temporal o permanente, son el canal principal de comunicación entre un Museo y su público; por tanto, sobre ellas recae la responsabilidad principal de la actividad divulgadora y de difusión del patrimonio de un Museo.

Entendemos la comunicación como una de las funciones esenciales de un Museo, en el mismo rango de importancia que la de conservar su patrimonio e investigar en torno a él. Un Museo *introvertido*, que no exhiba sus fondos, que no transmita los frutos de sus investigaciones, que no tenga un escaparate público de los temas por los que se interesa no es, a nuestro entender, un museo en



pleno sentido de la palabra: puede ser un almacén de colecciones, un conjunto patrimonial o un centro de investigación, pero no un Museo. Por tanto, los museos han de ser, necesariamente, instituciones *extrovertidas* y una de sus principales funciones es la de relacionarse con su público. Y esa relación, esencialmente, la establece a través de sus exposiciones.

### EXPOSICIONES TEMPORALES, EXPOSICIONES PERMANENTES

Desde un punto de vista general, la función de las Exposiciones Permanentes y Temporales está muy claramente diferenciada: las primeras tienen la misión de *transmitir los contenidos estables* de un Museo, sean estos de carácter esencialmente patrimonial, artístico o divulgativo: son el punto de referencia permanente del Museo hacia su público. Y esta circunstancia impone una serie de criterios en cuanto a su concepción, formalización y materialización muy concretos, ya que son instalaciones que tienen que tener una vigencia a largo plazo, lo que implica toda una serie de requerimientos específicos: durabilidad, seguridad, fácil manejabilidad para las tareas de conservación y mantenimiento, situarse al margen de las modas, presentación de mensajes científicamente consolidados, etc.

En cambio, las exposiciones temporales, precisamente fruto de su propio carácter efímero, se pueden plantear con mucha más libertad en todos estos aspectos.

Desde un punto de vista conceptual y de contenidos, su función primordial debe ser la de *complementar, actua-*

*lizar, reflexionar o profundizar* en cuestiones relacionadas con la temática del Museo, reflejada genéricamente a través de sus exposiciones permanentes. Su carácter efímero permite concebirlas con estilos y tratamientos más arriesgados y marcados por las tendencias del momento: permite innovar y experimentar en sistemas de comunicación, materiales, formas, soportes con mucha más libertad. La temporalidad de su uso puede permitir -aunque esto es mucho más relativo, y hay que considerar otros factores relacionados con el número de visitantes previstos, meses de exhibición, posibles itinerancias, existencia o no

**Desde un punto de vista funcional, las exposiciones temporales son el recurso esencial que tiene un Museo para conseguir recurrencia de visitantes y también pueden convertirse en el vehículo para conseguir nuevo público.**

de piezas de valor patrimonial con requerimientos específicos de conservación- el recurso a materiales y soluciones constructivas más simples y económicas, en las que prime su aspecto sobre su funcionalidad, resistencia y durabilidad.

Desde un punto de vista funcional, las exposiciones temporales son el recurso esencial que tiene un Museo para conseguir recurrencia de visitantes y también pueden convertirse en el vehículo para conseguir nuevo público. El análisis de estos objetivos debe tenerse muy en cuenta a la hora de pensar en la orientación, lenguaje y tipología expositiva más adecuada a cada caso.

Pero, desde este punto de vista, el tipológico, es decir, de los potenciales recursos y sistemas que emplean para su desarrollo, la frontera entre las exposiciones temporales y las permanentes es cada día más difusa.

Las soluciones y recursos que hoy día se emplean en una exposición permanente son prácticamente los mismos que en una exposición temporal. De hecho, en estos últimos años, constatamos que las exposiciones permanentes tienden a apropiarse, cada vez más, de soluciones tipológicas y expositivas que tienen su origen en exposiciones temporales.

### NUESTRO CONCEPTO DE EXPOSICIÓN

Exposición es un término muy abierto, que sirve para denominar actividades y cuestiones de naturaleza muy diversa. Incluso circunscribiéndonos a exposiciones relacionadas con Museos, es un término que se aplica a cosas de muy diversa naturaleza. En esta reflexión nos centramos en un tipo determinado de exposiciones de Museos, que son las que revisten mayor complejidad tecnológica y tipológica, y que responden al tipo preponderante en estos momentos, en aquellos Museos cuyo fin va más allá de la conservación y exhibición de colecciones.

Los museos han de ser, necesariamente, instituciones *extrovertidas* y una de sus principales funciones es la de relacionarse con su público. Y esa relación, esencialmente, la establece a través de sus exposiciones.

Este tipo de exposiciones se caracterizan, a nuestro entender, por:

- Han de ser concebidas como actos de comunicación; son creaciones intencionadas, planeadas e implantadas con el objeto de explicar algo, de transmitir cosas: ideas, impresiones, experiencias.
- Son exposiciones que no "salen directamente" de un almacén, sino que son concebidas como una entidad propia de comunicación, en las que se pueden integrar cosas (piezas) del almacén pero no estarán aisladas ni siquiera necesariamente serán las protagonistas.
- Son sistemas de comunicación complejos y *multimediatos*, que emplean una gran variedad de tipo-

logías, soluciones y tecnologías al servicio de su misión fundamental: la comunicación. Frecuentemente incorporan técnicas importadas de otros campos de actividades, como puedan ser los Parques Temáticos o las Expos.

- Entendemos este tipo de exposiciones como un proceso de formalización de un argumento en el espacio: la narración de una historia o una serie de historias, a través de una serie de instrumentos y herramientas en los que el espectador selecciona el ritmo de visita, al contrario de lo que ocurre en el cine, donde el ritmo es secuencial y al espectador le viene dado. Este hecho tiene unas fuertes implicaciones en el diseño de las circulaciones y flujos de visitantes.

### CONDICIONANTES DE PRODUCCIÓN DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

A la hora de abordar la concepción -para su posterior producción- de una exposición temporal nos parece esencial tener claramente definidos los siguientes factores, que actuarán como condicionantes del proceso de trabajo:

1. *Cuestiones de carácter económico*: entendemos que, a la hora de plantearse una exposición temporal, se debe de tener un criterio muy claro sobre el coste *impacto espectador*. Esto, en una exposición permanente, es mucho menos crítico, pues el factor temporal hace muy difícil evaluarlo; pero en el caso de una exposición temporal es fundamental. Obviamente, a la hora de calcularlo, hay que considerar si se pretende que la exposición produzca o no recursos, desde su explotación.

2. *Exposición de un solo montaje o itinerancia*: en las exposiciones temporales este es el elemento más determinante de su concepción, desde el punto de vista tecnológico y museográfico.

3. *El lenguaje de la Exposición Temporal*: en nuestra opinión debe de diferenciarse de lenguaje museístico, no debe de alimentarse de aquél. Pero la realidad es que, en los últimos tiempos, ambos se están confundiendo y mezclando. Sobre todo porque los Museos están experimentando grandes cambios en sus formas de comunicación, y en ese proceso se nutren -sobre todo- de las tendencias que marcan las exposiciones temporales.





Exposición temporal *Ciencia y Corte S*, 1999  
Jardín Botánico, Madrid

4. *Condicionantes exógenos*: arquitectura, instalaciones, que en el caso de las temporales no hay más remedio que asumir tal y como son, salvo casos muy singulares en que la concepción de una exposición se plantea asociada al diseño de un contenedor propio, de carácter efímero. En cambio, a nuestro entender, las exposiciones permanentes son las que deben marcar el programa arquitectónico.

5. Por supuesto, todas *las cuestiones de conservación y movimiento de*

*colecciones* que no vamos a desarrollar en esta reflexión por ser de sobra conocidas para todos los especialistas en Museos.

### LA HORA DEL CAMBIO

*Sistemas narrativos*, que servirán de soporte esencial de transmisión del guión expositivo; *audiovisuales*, que pueden utilizar una gran variedad de soportes técnicos, estilos y formatos, destinados a cumplir funciones espectaculares o didácticas; soportes

*gráficos*, que desbordan el concepto tradicional de panel; *recreaciones o evocaciones escenográficas*, y un sinfín de sistemas complementarios, como puedan ser elementos manipulables, sistemas interactivos, maquetas, dioramas, recreaciones e, incluso, dramatizaciones y demostraciones en vivo, son los recursos más habituales de la museografía actual.

Todos ellos han de inscribirse en un entorno espacial altamente tratado, con sistemas de señalización, mobiliario, iluminación, sonorización y





Exposición temporal *Ciencia y Corte S*, 1999  
Jardín Botánico, Madrid

control que resuelvan las necesidades de ambientación del conjunto del espacio expositivo y de cada uno de los sistemas singulares que integra.

No es difícil ver que los comentarios anteriores valen tanto para exposiciones temporales como permanentes. Cada proyecto los utilizará en distintas proporciones en función de factores asociados más a la disponibilidad presupuestaria y la naturaleza de los mensajes a transmitir que al carácter temporal o no de la exposición.

Una última reflexión, a modo de conclusión. En estos momentos, la frontera entre el lenguaje de las exposiciones de los museos de carácter temporal y permanente está quedando muy difusa; ello se debe, sobre todo a que los Museos, que se van renovando emplean lenguajes expositivos y tipologías que han conocido y experimentado en las exposiciones temporales.

Para que perviva una diferencia entre lenguajes de unas y otras, toca ahora

a las exposiciones temporales distanciarse de nuevo del lenguaje expositivo que fueron creando durante los últimos lustros, ya que se ha incorporado al habitual de las exposiciones permanentes.

Si queremos que sigan jugando esa función de *taller de innovación y campo de pruebas* de los lenguajes permanentes del propio Museo, ha llegado el momento de *exponerse* a la hora de concebirlas y desarrollarlas. ■

## ¿PÚBLICO PREDADOR O PÚBLICO PROTECTOR? Cómo involucrar al público en la conservación del patrimonio

**Monica Ardemagni**  
ICCROM-Unidad de Colecciones,  
Roma

**E**ste es el dilema que aflige a los responsables de museos y sitios arqueológicos, que comparan la llegada de colegios y grupos turísticos con la plaga bíblica de las langostas que no deja incólume ni una brizna de hierba.

### ¿QUÉ RESPUESTA DAR A ESTE INTERROGANTE? DEPENDENDE

Hasta que el público no sea consciente de la fragilidad del patrimonio, y de los esfuerzos necesarios para preservarlo, supondrá, ciertamente, un peligro. ¿Cuántos responsables de museos, o sitios arqueológicos, se toman la molestia de explicar que los monumentos y los objetos del pasado son frágiles, sensibles al clima, a la contaminación, a las vibraciones, al desgaste de millares de visitantes que caminan sobre piedras con miles de años? ¿Se informa a los visitantes de las razones de algunas prohibiciones

o limitaciones? ¿Están al corriente de los costes de las actuaciones de restauración, y de los gastos de mantenimiento necesarios para alargar la vida de los bienes? Normalmente, se suele prohibir, cerrar y mantener alejado al público, considerado un enemigo de la conservación o, como poco, una fuente de problemas.

Es necesario detenerse un momento a reflexionar sobre el significado de la conservación. El objetivo de la conservación no es sólo proteger el patrimonio para transmitir sus valores a futuras generaciones, sino también crear las mejores condiciones para que el público pueda disfrutar de este bien, reduciendo al mínimo el riesgo de dañarlo.

Conservar, por tanto, no significa sólo proteger, sino también '*poner a disposición del público*'. El patrimonio necesita de 'usuarios'; si no se utiliza, resulta inútil y, por ende, acaba siendo abandonado. ¿Qué sentido tiene, de hecho, invertir



*Acid Rains*  
Cartel realizado por los alumnos de una escuela de Londres

Fotografías: ICCROM





1



2

1. *Antigraffiti*

Cartel realizado por los niños de una escuela elemental de Roma, impreso por el Ayuntamiento de Roma y expuesto en los autobuses urbanos de la ciudad durante un mes

2. Una caja de leche sirve de vehículo para comunicar al público la importancia de la conservación del patrimonio

recursos económicos y humanos para un bien falto de interés, que no sirve para nada? ¿Pero, a la vez, cómo defender el patrimonio del desgaste producido por demasiados visitantes?

Hay que asumir que el uso y el desgaste son complementarios, y que la degradación del patrimonio es un proceso que podemos controlar, pero no impedir. El desafío de los conservadores radica, justamente, en encontrar el equilibrio adecuado entre el disfrute del patrimonio y su salvaguarda. Para alcanzar este objetivo, es necesario que el público sea consciente de la fragilidad del patrimonio, y de los cuidados necesarios para preservarlo.

Desde luego, en contra de lo que parece, la participación del público es

útil a la conservación, al menos por tres buenas razones:

1. El uso del patrimonio por parte del público justifica su conservación;
2. La conciencia de los esfuerzos, y de la profesionalidad necesaria para la conservación del patrimonio, contribuye al reconocimiento de la profesión del conservador/restaurador;
3. La información, impulsando una actitud más adecuada por parte del público, reduce sensiblemente los costes de mantenimiento y asegura una mejor conservación.

Para conseguir la colaboración del público hay que implicarlo, también



Hay que asumir que el uso y el desgaste son complementarios, y que la degradación del patrimonio es un proceso que podemos controlar, pero no impedir.

emotivamente, transmitiendo los siguientes mensajes:

**El patrimonio es frágil.** El hecho de que haya sobrevivido por tantos años no quiere decir que sea eterno. Cada año, presenciamos la desaparición de parte de nuestro pasado, debida más a causas humanas que naturales.

**El patrimonio posee un valor que va más allá de su existencia concreta;** es portador de mensajes que tienen para nosotros diversos significados, y que pueden variar a lo largo de los años.

**El patrimonio es único e insustituible.** Una vez que un bien es destruido, es para siempre.

**La tutela del patrimonio, y de los valores que transmite, no puede otorgarse solamente a los profesionales de la conservación.** Es una responsabilidad que atañe a cada uno de nosotros, y que supone un esfuerzo colectivo.

Sensibilizar quiere decir modificar la actitud del público en lo que respecta al patrimonio, a través de un enorme esfuerzo de comunicación. Esto implica:

- Explicar las razones de algunas prohibiciones o limitaciones, ilustrando las consecuencias de un simple gesto, cuando se repite

miles de veces. Tocar una estatua de bronce o de mármol no es grave. Pero... ¿qué pasa cuando este gesto, aparentemente inocuo, se repite miles de veces? ¿El público está al corriente de que tan sólo un poco de sudor en la mano, a la larga, puede dañar hasta un material tan resistente como el bronce?

Acompañada de explicaciones, la prohibición ya no será vista como una fastidiosa imposición, sino como una petición de colaboración para proteger el patrimonio.

- Poner en evidencia, siempre que sea posible, los aspectos de deterioro y/o conservación del patrimonio. Es importante que el público aprenda a reconocer el estado de conservación de un monumento, o de un objeto, de manera que pueda darse cuenta de su vulnerabilidad y se comporte de forma adecuada.
- Informar al público de la naturaleza y el coste de las actuaciones de restauración y de manutención. La conservación del patrimonio, de hecho, no es automática, sino que requiere competencias, equipamientos y recursos económicos y humanos notables.
- Abrir al público los talleres de restauración, de manera que pueda producirse un intercambio entre público y restauradores. Al



Torre de Pisa  
Cómo concienciar a los jóvenes en la protección del patrimonio  
Cartel realizado por los alumnos de una escuela de Enseñanza Media

principio, esta práctica resultará molesta, pero cuando los restauradores detecten el interés del público por su trabajo, se sentirán gratificados.

- Pedir siempre la colaboración del público. Una simple frase como 'ayudadnos a conservar nuestro patrimonio para vuestros hijos', apelará a sus sentimientos y contribuirá a responsabilizarlos.
- Subrayar la vulnerabilidad del patrimonio, a través de todos los medios de información dirigidos al público, ya sean escritos o visuales.
- Fomentar, a todos los niveles, actividades dirigidas a sensibilizar al público sobre la fragilidad del patrimonio.

Sólo informando y educando al público, se podrá modificar su



4

La tutela del patrimonio, y de los valores que transmite, no puede otorgarse solamente a los profesionales de la conservación. Es una responsabilidad que atañe a cada uno de nosotros, y que supone un esfuerzo colectivo.



5



6

La importancia de este tema llevó al ICCROM (*Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales, N.d.T.*) a la modificación de sus estatutos, en 1994, introduciendo la quinta función, o sea, la sensibilización del público: *'Impulsar todas las iniciativas orientadas a crear en el público una mejor comprensión de la conservación y de la restauración de los bienes culturales'*.

En primer lugar, el ICCROM trató de comprender a qué público se dirigía. De hecho, no existe un solo público (en singular), sino diversos públicos (en plural): los jóvenes, los profesores, los turistas, los profesionales de la conservación, los mecenas, los operadores turísticos, los periodistas, los *decision makers*, etc.

Naturalmente, es imposible alcanzar a todos los públicos. Nos concentramos en los jóvenes (el público del mañana) y hemos tratado de individualizar algunos intermediarios, con los medios y las capacidades para alcanzar y/o trabajar con el público. Para transmitir nuestro mensaje, hemos elegido los siguientes intermediarios, dotados de un efecto multiplicador:

mentalidad y transformarlo, siguiendo una feliz expresión de Gaël de Guichen<sup>1</sup>.

### DE CONSUMIDOR PREDADOR A CONSUMIDOR PROTECTOR

Desde esta perspectiva, la sensibilización del público es parte integrante de la conservación preventiva, y debería ser promovida por todas las instituciones responsables del patrimonio.

4. Cartel expuesto en autobús

5. Turistas en la calle

6. Museo Montemartini, Roma  
*La restauración no es un secreto: los visitantes dialogan con los restauradores*  
Fotografía: Roberto Nardi

7. Turistas sobre una estatua  
*°No consideremos las estatuas como paredes rocosas para escalar!*

- Las instituciones escolares, a través de las cuales se llega a los profesores, los escolares y los padres.
- Las administraciones comunales, que tienen la capacidad de implicar a una amplia red de escuelas.
- Los servicios educativos de museos y sitios arqueológicos, que están en contacto con los visitantes, tanto adultos como jóvenes, y los guías turísticos.
- Periódicos que influyen en los lectores y en los *decision makers*.

Para cada uno de estos públicos, el ICCROM ha promovido numerosas actividades (tanto en Italia, como en el extranjero), que han tenido siempre carácter de proyecto piloto, para poder servir de modelo y estímulo a iniciativas similares.

Dado el incremento del turismo, que se ha convertido en la primera industria mundial, tenemos delante de nosotros un nuevo desafío. Aún reconociendo los beneficios económicos y culturales del turismo, que ofrece la posibilidad de conocer otras culturas, no podemos ignorar los efectos negativos de un turismo de masa, no educado en el respeto al patrimonio cultural. Por no hablar de los efectos colaterales de un desarrollo urbanístico incontrolado... No se trata sólo de educar a los turistas, sino de sensibilizar a cuantos viven del turismo: desde los operadores turísticos a los urbanistas, desde las poblaciones locales a los administradores. Mientras que la educación en el respeto de la naturaleza comenzó hace



7

tiempo, gracias al empeño de las asociaciones ecologistas, la que se refiere al patrimonio cultural está aún en los albores. Pero es una prioridad absoluta. Desde que se ha tomado conciencia de que turismo cultural es igual a desarrollo económico, se ha desencadenado en todo el mundo la carrera por crear estructuras turísticas, sin considerar el impacto que tales estructuras pueden tener sobre el frágil equilibrio entre naturaleza, sitio arqueológico y poblaciones locales. Hace falta llevar a cabo una importante obra de persuasión hacia las poblaciones locales, involucrándolas directamente en la protección de su patrimonio: una vez que este haya sido destruido por una gestión nefasta, también su fuente de recursos quedará destruida. ■

**Aún reconociendo los beneficios económicos y culturales del turismo, que ofrece la posibilidad de conocer otras culturas, no podemos ignorar los efectos negativos de un turismo de masa, no educado en el respeto al patrimonio cultural.**

#### Notas

1. Véase Alice Blondé, 2000, *Jeunes et sauvegarde du patrimoine - Youth and the safeguard of heritage*, ICCROM, Roma, páginas 20, 21.



# LOS SISTEMAS DE DOCUMENTACIÓN EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS.

## Historia y situación actual

Paloma Esteban Leal

Conservadora,  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Madrid

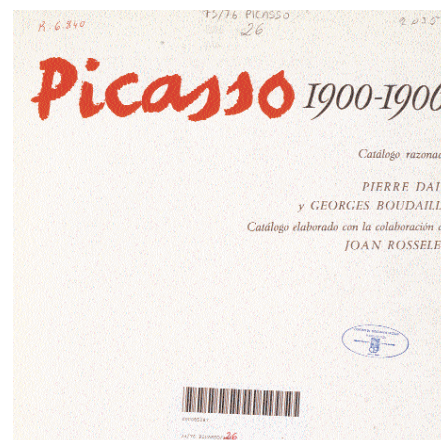
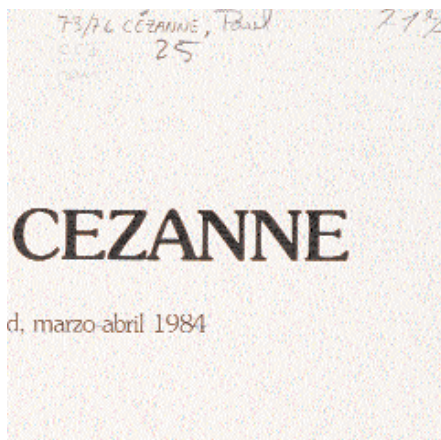
La documentación y catalogación constituyen las señas de identidad de las obras integrantes de las colecciones públicas. La importancia de los sistemas de documentación radica, entre otras razones, en el hecho de que una correcta catalogación es el único testimonio fehaciente de la existencia de las obras cuando éstas se encuentran fuera de su lugar de emplazamiento habitual, ya sea debido a su cesión en depósito a otras instituciones o a su préstamo con destino a exposiciones temporales. En el caso extremo de que una pieza desapareciera a causa de un robo o cualquier otra circunstancia, una buena catalogación es asimismo la más eficaz de las ayudas.

Etimológicamente, el término catálogo proviene de la preposición griega *kata* (sobre) y del sustantivo *logos* (inscripción). Según su acepción artística, en los diccionarios el término se define como "Lista, enumeración, clasificación alfabética o por escuelas de las obras de arte que constituyen un museo o una colección particular o de las reunidas para una exposición o para su venta".

En el estudio realizado por E. Porta, R.M. Montserrat y E.M. Orral sobre *Sistema de documentación para museos* (Barcelona, ICOM/Dpto. de Cultura de la Generalitat de

Catalunya, 1982) se entiende como catálogo "La ordenación de la totalidad o de una parte de los datos de un museo, estableciendo unas categorías previas. Pueden existir tantas clases de catálogos como se desee: de artistas, de nombres de objetos, de situación de museos. (...) Catalogar quiere decir numerar y juntar; de hecho significa dividir los datos en subdivisiones comprensibles."

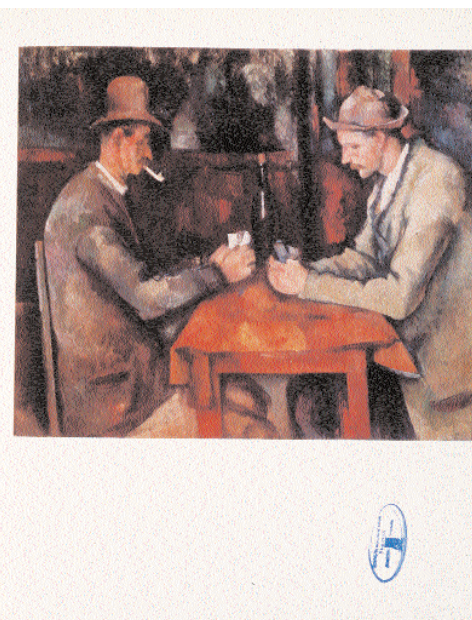
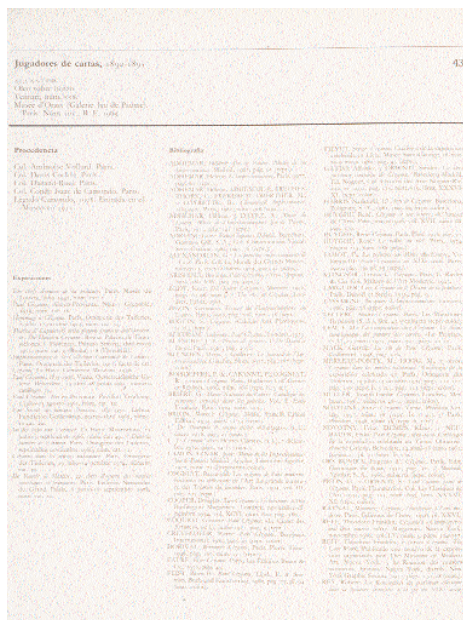
En su origen, los catálogos eran simplemente inventarios manuscritos y carentes de cualquier tipo de ilustración. El primero del que se tiene noticia, como impreso, apareció en



Fotografías: José Luis Municio

Francia a comienzos del siglo XVII, concretamente en 1616, y, bajo un título enormemente largo y descriptivo, agrupaba los diferentes objetos que en su día constituyeron la colección particular de un orfebre y anticuario residente en la ciudad de Arles, Monsieur Antoine Agard. Algo más tarde, ya en la segunda mitad del mismo siglo, comienzan a venderse catalogados, en ciudades como Bruselas, Amberes y La Haya, los bocetos, esculturas, cuadros y demás obras que habían quedado en los estudios de los artistas tras la muerte de éstos. Estos catálogos incluían a veces, en tan temprana fecha, pequeñas biografías de los autores de las obras, documentación sobre las mismas y estudios científicos. Al tiempo, comienza a ponerse de moda en toda Holanda la costumbre de publicar gran número de catálogos de medallas, cuadros y objetos raros.

Los catálogos de museos, como tales, están naturalmente vinculados al nacimiento y desarrollo de estas instituciones. Así, a mediados del siglo XVIII, en 1752-54, se publicaba el catálogo de los cuadros pertenecientes a la Corona de Francia, redactado por el pintor y escritor Lepicié, y en el que se catalogaban, ordenaban y describían los citados cuadros. Estas descripciones iban ya precedidas de notas biográficas de los diferentes autores, para lo que su autor tomó como base diversos tratados y, en especial, la obra de Vasari. A esta publicación le siguieron las del Museo Vaticano y la Galería de Mantua, publicadas en Italia a finales del siglo XVIII. Al mismo tiempo surgen los primeros catálogos de exposiciones, con ocasión de las muestras organizadas por las



academias de pintura y escultura. En estos años se publican en Alemania los catálogos de las galerías de Viena, Dresde y Manheim. En 1793 se realiza el catálogo del Museo del Louvre y poco después, el del entonces denominado Museo de los Monumentos Franceses, redactado por Alexandre Lenoir y publicado con ocasión de la fundación de esa institución. En el siglo XIX verán la luz catálogos como los del Museo del Hermitage, en Leningrado, el Museo Nacional Egipcio, en El Cairo, el British Museum, de Londres y el Museo del Prado. Este último, al que se calificó como "descriptivo e histórico", fue publicado por Pedro de Madrazo en 1872.

Para dar una idea de la evolución de los sistemas de clasificación y catalogación durante el siglo XX, se podrían citar cuatro ejemplos en diferentes países: el Departamento de Estudios Museológicos de la Universidad de Leicester, la Facultad de Arquitectura de Milán, la Escuela del Louvre, en

**La importancia de los sistemas de documentación radica, entre otras razones, en el hecho de que una correcta catalogación es el único testimonio fehaciente de la existencia de las obras cuando éstas se encuentran fuera de su lugar de emplazamiento habitual.**

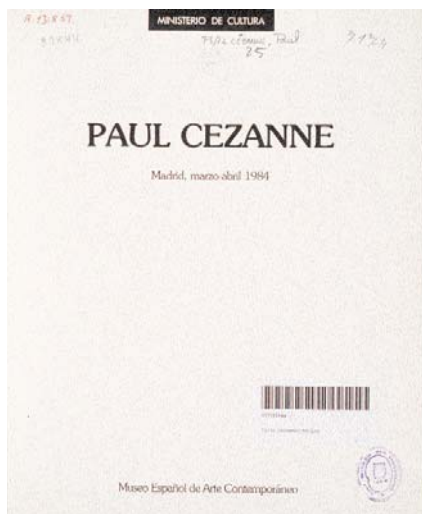
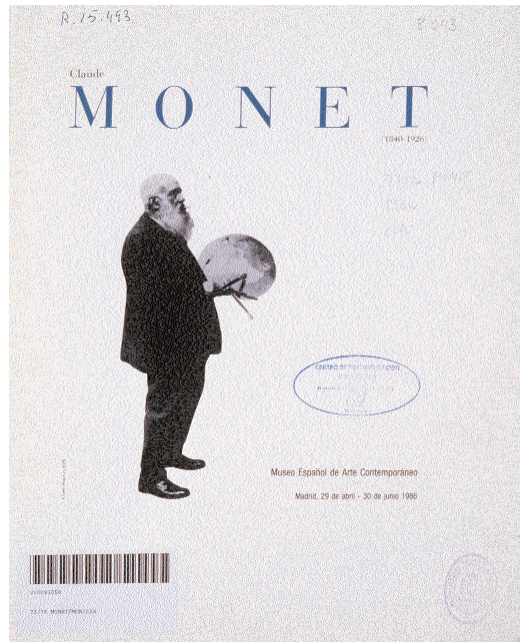


**En 1908 se ofreció el primer programa de formación museológica, creado por una mujer, Sarah Yorke Stevenson, conservadora adjunta del entonces denominado Museo de Pensilvania.**

París y los diferentes casos que constituyen la realidad museística de los Estados Unidos. El Departamento de Estudios Museológicos de la Universidad de Leicester, en el Reino Unido se inauguró en 1966, aunque ya se impartían en él cursos informales en los años veinte y treinta del pasado siglo. Este departamento concedía gran importancia a la catalogación de las piezas, recomendando siempre la intervención de especialistas, en este caso documentalistas, aunque la última palabra corriera a cargo del Conservador. La Facultad de Arquitectura de Milán puso en marcha 1984 un curso de perfeccionamiento en Museografía y Museología, integrado en la estructura universitaria. Al contrario de lo propugnado en Leicester y no sin cierta lógica, el curso de Milán concedía más importancia a los temas relacionados con la arquitectura de museos que a ningún otro aspecto, incluidas la clasificación y la catalogación de las piezas.

los que se decanta más la Escuela del Louvre- y los aspectos prácticos de los sistemas de documentación y catalogación. Sus cursos, de una duración de dieciocho meses, incluyen un periodo de prácticas en museos provinciales, en el que se estudian sobre el terreno los temas correspondientes a inventario y catalogación.

En los Estados Unidos, ya desde comienzos del pasado siglo, se produce un gran florecimiento de la museología en varios lugares simultáneamente, lo que conlleva el estudio de la catalogación. Los primeros casos de interés se remontan ya a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En 1908 se ofreció el primer programa de formación museológica, creado por una mujer, Sarah Yorke Stevenson, conservadora adjunta del entonces denominado Museo de Pensilvania. No obstante, la primera vez que la palabra catalogación aparece considerada como algo relevante fue en un curso de un año de duración propuesto por el Dr. Sachs en los años veinte, bajo el título de *El trabajo en los museos y los problemas de los museos*. En 1926 la AMM (Asociación Americana de Museos) admitió oficialmente la necesidad de formar personal para las instituciones museísticas, y propuso a tal fin la cooperación entre éstas y las universidades, haciendo asimismo gran hincapié en la importancia de la catalogación de las

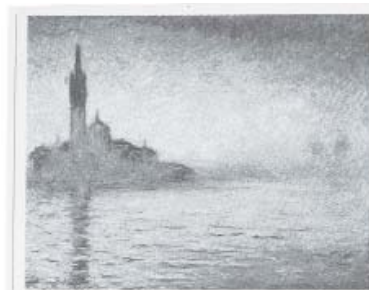


La Escuela del Louvre fue fundada en París en 1882, se reorganizó en 1985 y se abrió al público el 6 de enero de 1987. Se complementa con la Escuela Nacional del Patrimonio, también ubicada en París y creada algún tiempo después. En el año 1996 se incorporó a la enseñanza de la museología en Francia un tercer centro, reconocido oficialmente como los dos anteriores, el Museo Nacional de Historia Natural. Estos organismos abarcan los aspectos teóricos -hacia



piezas. Pero la gran explosión de los museos americanos se produce tras la segunda guerra mundial, hasta tal punto que, según las estadísticas, en la década de los sesenta, en los Estados Unidos era inaugurado un museo cada tres días. En 1968 se fijan las normas para regular la profesión y en 1971 se celebra un importante curso de museología en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, en el que se concede gran importancia a la catalogación de las piezas. Incluso algunas prestigiosas galerías de arte realizaban ya desde mitad del siglo XX sus propias catalogaciones y poseían voluminosos archivos. La Galería Leo Castelli, en Nueva York, contaba con un archivero de plantilla para rastrear la documentación de las piezas exhibidas, al tiempo que la galería André Emmerich poseía incluso una biblioteca combinada con Centro de Documentación, incluyendo todo tipo de datos acerca de los artistas y las obras que, de una manera o de otra, habían pasado por este establecimiento.

En el momento actual son varios los organismos internacionales que se ocupan de los temas relacionados con los sistemas de documentación de las colecciones públicas. *The International Committee for Documentation of the International Council of Museums (ICOM-CIDOC)*, más conocido como CIDOC, es un forum internacional consagrado a la documentación en los museos y las instituciones emparentadas con ellos. Cuenta con más de setecientos cincuenta miembros en sesenta países y es uno de los veinticinco comités internacionales del ICOM. El CIDOC posee nueve grupos de



114  
CRÉPUSCULE À VENISE, 1908  
CREPÚSCULO EN VENEZIA

Óleo sobre lienzo

74 x 93 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho:  
«Claude Monet/1908»

Wildenstein núm. 1769

Bridgestone Museum of Art (Ishibashi Foundation), Tokio

Núm. inv.: 1952

PROCEDENCIA: Adquirido a Monet por Sanji Kuruki, ca. 1925; Kyuzemon Wada, Kobe; Fujikawa; Shojiro Ishibashi, Tokio; donado por S. Ishibashi al Bridgestone Museum of Art, de Tokio, en 1961.

EXPOSICIONES: 12th Kofukui-ten, Tokio, 1925, núm. cat. 273. Seiya Kindai Kaigi, Tokio, 1932. Kindai Yuga no Ayumi, Tokio, National Museum of Modern Art, 1951. *La peinture française de Corot à Braque dans la collection Ishibashi de Tokyo*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1962, núm. cat. 32.

BIBLIOGRAFÍA: GEFHROY, G., *Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre*, Paris, 1922, págs. 303-319. KAMON, Y., «Masterpieces of Bridgestone Museum of Art, Tokyo», *The Connoisseur*, Londres, febrero 1971, pág. 47. NAKAYAMA, K. y KI, BOE, M., «Claude Monet dans les collections japonaises», *Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental*, Tokio, 1963, núm. 2, pág. 59, núm. 36 (repr.). SEIBERLING, G., *Monet's Series*, Nueva York, 1961, págs. 210, 211 y 279, núm. 4. SEITZ, W. C., *Claude Monet*, Nueva York, 1960, pág. 31. TAULAN, DIEZ, Y., *Claude Monet*, Paris, 1964, pág. 70. WATANABE, F., «Souvenirs de Mme. Kuroki sur Monet», *Kokoro*, julio 1970. WILDENSTEIN, D., *Claude Monet. Biographie et catalo-*

*gue raisonné*, Vol. II (1899-1926), Lausana-Paris, 1967, págs. 244-245, núm. 1749 (repr. h. y n.). ANÓNIMO, *Bridgestone Museum of Art, Catalogue*, Tokio, 1977, núm. 31. —, *Bridgestone Museum of Art, Masterpieces from the Collection*, Tokio, 1965, págs. 36-37 (repr. color). —, *La peinture française de Corot à Braque dans la collection Ishibashi de Tokyo*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1962, pág. 33, núm. 32.

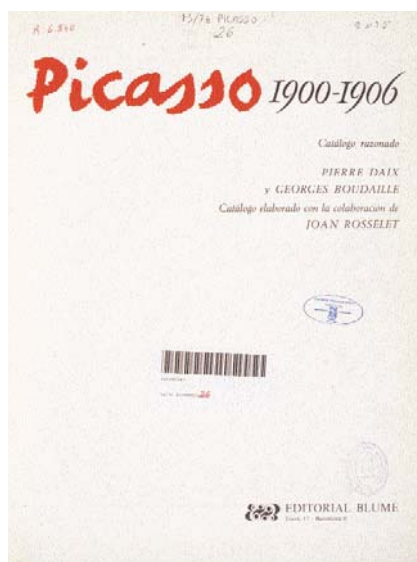
trabajo activos, entre los que se encuentra el denominado *Groupe de travail Normes documentaires (CIDOC Documentation Standards Group)*, que en abril de 1996 propone, entre otras medidas, la creación de modelos documentales en cuanto a métodos, técnicas y

formatos de catalogación, propuestas que fueron desarrolladas en la conferencia de Nuremberg de 1997 y en la reunión de Londres de 1999. De los diversos patrones y normas documentales para los museos (*Museum and cultural heritage information standards and organizations*) destaca el proyecto elaborado conjuntamente por el Instituto Getty y el CIDOC, bajo el título de *Project of the Getty Information Institute and the International Committee for Documentation of the ICOM*.

En Italia, el *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione* (ICCD), perteneciente al Ministerio de Cultura, creó hace algunos años una base de datos del patrimonio italiano, que incluye objetos artísticos e históricos, arqueológicos, arquitectónicos y ambientales, tanto de los museos como del territorio italiano. El ICCD edita asimismo un número de manuales de catalogación y diccionarios de terminología que contienen la normativa sobre documentación del patrimonio italiano. La *Museum Documentation Association* (MDA) agrupa los museos del Reino Unido, llevando a cabo funciones de asesoramiento en cuanto a la documentación de las colecciones de dichos museos y liderando, además, una iniciativa para el desarrollo de las normas documentales de estos mismos museos. Tanto el ICCD italiano como MDA colaboran habitualmente con el Instituto Getty, en el denominado *Getty Art History Information Program* (AHIP).

En el panorama actual europeo relacionado con el estudio y análisis de los sistemas de documentación es preciso destacar aún otros dos organismos internacionales dedicados a

estas disciplinas, el *European Museum's Information Institute* (EMII) y el *Consortium for Interchange of Museum Information* (CIMI). El primero de ellos, el EMI, surgió en la conferencia del CIDOC 99 y es una red paneuropea que comprende diecisiete miembros. Sus objetivos, siempre en el contexto europeo, son



facilitar un acceso on-line para el patrimonio cultural de los museos, la captación de un mayor número de miembros entre dichas instituciones museísticas y la creación de un núcleo destinado a las iniciativas de carácter internacional. El grupo de trabajo del CIMI se propone determinar las necesidades habituales de la comunidad de museos en relación

con la estandarización de la documentación de las colecciones, en consonancia con los nuevos usos y usuarios de la información.

En España, la definición de museo quedó establecida en el art. 59.3 de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español (PHE), según la cual “son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”. El Real Decreto 620/1987, por el que se aprueba el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos establece, a su vez, en el art. 21 las funciones de los museos:

- a. La conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de las colecciones
- b. La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad
- c. La organización periódica de exposiciones científicas y divulgativas acordes con la naturaleza del Museo
- d. La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos
- e. El desarrollo de una actividad didáctica respecto a sus contenidos
- f. Cualquier otra función que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomiende

Ya en estas definiciones legales se aprecia la enorme complejidad que

conlleva la gestión museística global, de la que son elemento sustancial los sistemas de documentación y catalogación. A pesar de ello, el estado de la documentación en los museos españoles, al menos con anterioridad al año 1993, en que se comienza a acometer su análisis y sistematización, podía ser calificado de realmente precario. A la carencia de una normativa unitaria sobre procedimientos administrativos específicos y a la no aplicación de forma sistemática de muchos de los procedimientos comunes se unía la ausencia de directrices técnicas precisas sobre el tratamiento técnico-administrativo de los fondos museográficos, junto a la inexistencia de una estructuración global de las fuentes y los procesos documentales.

Para paliar esta situación, a partir del citado año 1993, y por encargo de la entonces Dirección General de los Museos Estatales del Ministerio de Cultura, un grupo de técnicos y museólogos españoles iniciaron trabajos destinados a tratar de sistematizar las normas documentales, tanto en lo relativo a la catalogación y tratamiento técnico-administrativo de los fondos museográficos, como al establecimiento de terminologías para la clasificación, denominación y descripción de diversos tipos de items. En el mes de octubre del mismo año, Marina Chinchilla, Conservadora de la Subdirección General de Museos Estatales, elaboraba el denominado *Informe sobre el estado actual de la documentación en los museos de competencia exclusiva del Ministerio de Cultura*, donde quedaba patente la diversidad de elementos y la variedad de interpretaciones seguidos por los diversos museos, tanto para el control, registro

y archivo de la documentación administrativa ordinaria, como para el ingreso, asignación de números de inventario, redacción de fichas de catálogo e inventario, gestión de movimientos, ordenación científica, etc., de los fondos museográficos, bibliográficos y documentales.

Por resolución de 25 de octubre de 1994, de la Dirección General de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, adquirió rango oficial la *Comisión de Normalización Documental de los Museos Estatales*, cuyos objetivos prioritarios eran “definir y unificar los procesos documentales, museográficos y administrativos, la normalización de terminologías y el desarrollo de su aplicación informática”. La primera fase del trabajo de esta Comisión se materializó en el documento titulado *Proyecto de normalización documental de museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, a cuyo análisis y debate se invitó, en sucesivas reuniones, a técnicos de los museos dependientes de la Dirección General. Esta publicación no debe entenderse, sin embargo, en ningún caso, como un manual de documentación, sino más bien como un informe técnico sobre una propuesta de actuación.

El resultado final de todos estos trabajos fue un volumen elaborado por un equipo de técnicos bajo la dirección de Andrés Carretero: *Normalización documental de museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, editado por el Ministerio de Educación y Cultura en el año 1998. En esta publicación se establecían las

## ...según las estadísticas, en la década de los sesenta, en los Estados Unidos era inaugurado un museo cada tres días.

sucesivas fases a seguir en el proceso de actualización de los sistemas de documentación en los museos españoles:

- Análisis y unificación de sistemas y procesos documentales
- Determinación de la amplitud y estructura del sistema informático de gestión
- Diseño de la aplicación informática
- Experiencia piloto en los museos seleccionados
- Extensión de la instalación de equipos informáticos en los restantes centros
- Instalación de sistemas de gestión de imagen en los museos equipados en fases anteriores
- Conexión de los diversos centros entre sí y con los servicios centrales
- Desarrollo terminológico-documental

Como se desprende de la lectura del propio Proyecto de Normalización Documental, éste incluía un ulterior desarrollo informático, cuyo inicio se concreta en el denominado proyecto *Domus*, que se prevé sea completado en un futuro próximo y que en el momento actual presenta cuatro áreas de evolución paralelas: el desarrollo informático, la implantación en museos, el volcado de información y la normalización y unificación terminológica. -



## EL FONDO DOCUMENTAL INFORMATIZADO DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

**Begoña González Pérez**  
Jefa de Biblioteca,  
Museo de Bellas Artes de Bilbao

**E**l Museo de Bellas Artes de Bilbao cuenta con una Biblioteca especializada en arte cuya trayectoria, como parte integrante del organigrama profesional necesario para configurar el museo como un centro de investigación con proyección sociocultural, ha ido consolidándose desde su nacimiento en el año 1985, hasta la actualidad.

La función que una biblioteca especializada debe cumplir en un museo, como centro de documentación capaz de proporcionar a todos los demás profesionales de la institución la información necesaria para el óptimo desarrollo de su trabajo, es un hecho hoy claramente reconocido y así lo indican los diferentes estudios de museología realizados en los últimos años.

Sección de Hemeroteca



En nuestro caso, este objetivo orientado a satisfacer las necesidades internas del Museo no nos ha hecho abandonar en ningún caso la atención hacia todo aquel estudioso del arte que se acerca a nosotros. Esta doble finalidad ha sido asumida por la Biblioteca desde su creación hasta su reinauguración en un nuevo espacio en mayo de 2002, tras el periodo de cierre, al verse afectadas sus instalaciones por las obras de remodelación acometidas por el Museo en el año 1998.

La Biblioteca consta de varias secciones diferenciadas:

**Sala de Lectura:** en este espacio se encuentra ubicada la Colección de Referencia: repertorios bibliográficos, enciclopedias, diccionarios, historias del arte, directorios..., es decir toda aquella obra que sirve de introducción al resto de la colección bibliográfica, y la sección de Hemeroteca, donde se pueden consultar los títulos de las publicaciones periódicas del año en curso. Ambas secciones son de libre acceso.

En este mismo espacio se localiza el puesto de recepción y atención al usuario y las dos terminales destinadas a OPAC (Online Public Access Catalog, catálogo automatizado de acceso en línea), así como la zona de consulta de audiovisuales.

**Depósito 1:** situado junto a la Sala de Lectura, contiene el resto del fondo documental que forma la colección de la Biblioteca. Consta de dos partes claramente diferenciadas:

- 23.000 títulos clasificados en las siguientes secciones: monografías y catálogos de exposiciones de

artistas, museología, colecciones de museos, teoría del arte, técnica artística, conservación y restauración, historia del arte y movimientos artísticos, catálogos de exposiciones colectivas, arquitectura, escultura, artes decorativas, dibujo, diseño, pintura, artes gráficas, fotografía, cine, publicaciones del Museo.

- 27.700 catálogos de mano y folletos. La Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao ha hecho siempre especial hincapié en la formación de esta parte de la colección y además, por su propio ámbito de referencia, se ha caracterizado por su esfuerzo en recopilar toda aquella documentación relativa al arte vasco.

Esta sección merece una mención especial, puesto que se trata de una información muy importante y en ocasiones única, para el estudio y

seguimiento de la trayectoria profesional de determinados artistas, sobre todo los más contemporáneos. Hay que tener en cuenta además que, por su escasa paginación y por tratarse de un material efímero, no aparecen referenciados en las diferentes bibliografías.

En ella se recogen esos pequeños catálogos publicados para dar testimonio de la celebración de las diferentes exposiciones no considerados catálogo-libro por su corta extensión, en algunos casos son únicamente dípticos o trípticos o incluso simples tarjetones de presentación e invitación.

**Espacio de trabajo:** entre el depósito y la sala de lectura se encuentra el espacio destinado al equipo de trabajo de la Biblioteca.

**Depósito 2:** situado en un espacio ajeno a las propias instalaciones de la Biblioteca, contiene los 290 títulos



Depósito

de publicaciones periódicas, de los cuales 130 corresponden a las suscripciones en curso. Este depósito está destinado asimismo a la colección de catálogos de subastas y de ejemplares duplicados disponibles para el intercambio.

Una vez realizado este breve recorrido por el espacio físico, contenido y objetivos de nuestra Biblioteca y, aunque parezca una evidencia, vamos a tratar de definir qué es biblioteca, para a

continuación explicar los diferentes procesos de trabajo.

Siguiendo las indicaciones de Enrique Molina Campos en su libro "Teoría de la biblioteconomía", *Biblioteca* es aquella *colección organizada para su uso*, entendiendo por *colección* el depósito de documentos; por *organización*, el conjunto de operaciones científicas y técnicas que hacen posible el uso satisfactorio de la colección; y por *uso* la consulta y

lectura de esa colección por los usuarios.

Partiendo de esta definición aparentemente tan simple, paso a detallar ese conjunto de operaciones científicas y técnicas que caracterizan a la organización de la colección. Esto nos permitirá a posteriori, describir aquellas especificaciones que hemos considerado oportunas llevar adelante en nuestro caso, para hacer accesible la colección especializada en arte a todos los profesionales y estudiosos de esta materia.

Considerando el concepto de biblioteca como un sistema abierto en cuyo eje debe primar la correspondencia colección-uso, son los procedimientos catalográficos y el resultado de éstos, es decir, el catálogo, los auténticos referentes de la información que los usuarios esperan encontrar y por tanto, de los objetivos en cuanto a utilidad, eficacia y rendimiento que previamente han sido fijados por la biblioteca.

Cuando hablamos de *Catalogación* nos referimos al proceso unitario de describir los elementos informativos que permiten identificar un documento y de establecer los puntos de acceso (personales, corporativos, títulos, temáticos y sistemáticos) que van a permitir recuperarlo, y se completa con la transcripción de los datos locales de signatura y registro. Se trata de crear el catálogo, instrumento intermediario entre usuarios y fondos.

Este proceso supone un trabajo para el cual son necesarios conocimientos técnicos, científicos y experiencia. La *catalogación* meramente *descriptiva*



Pantallas de consulta



requiere el conocimiento de unas normas específicas, las ISBD (International Standard Bibliographic Description), en España, Reglas de Catalogación del Ministerio de Cultura, que nos permiten identificar e individualizar formalmente cualquier tipo de documento, logrando así una uniformidad y cooperación internacional en materia informativa. La asignación de los puntos de acceso, bien sean personales, corporativos o de título, o los puntos de acceso temáticos, consiste en una operación intelectual por la cual debemos dotar al documento de algo que antes no tenía. No se trata de una operación derivada de un análisis externo o formal del documento, sino de una operación de naturaleza más analítica. Los resultados de este trabajo actuarán de elementos de indización y recuperación de la información contenida en el catálogo. Una vez realizado este proceso el siguiente paso es el control de autoridades, entendiendo como tal el proceso de normalización de los puntos de acceso con objeto de acreditar la forma predominante e inequívoca con la que éstos deben figurar en el catálogo; se trata, dicho de otra forma, de establecer una red de relaciones donde moverse de formas no aceptadas como autoridad pero posibles (formas diferentes y formas relacionadas) a las formas aceptadas, mediante el sistema de referencias. Este grupo de encabezamientos uniformes, relacionados y explicativos conforman las llamadas *Listas de Autoridades*.

Todo este conjunto de operaciones exige a su vez establecer una política de catalogación específica para cada caso. Es decir, debemos conocer previamente ante qué tipo de fondo

documental nos encontramos, qué tipo de usuarios van a acceder a él y por tanto, a qué nivel de profundidad y exhaustividad vamos a catalogarlo. Es evidente que la catalogación que se realiza en un centro especializado para investigadores, como es el caso que nos ocupa, debe diferir en cuanto a amplitud de datos, de la que se realiza en otro tipo de biblioteca de carácter más general.

Vamos a pasar a continuación a detallar aquellas especificaciones que consideramos propias de nuestro sistema de catalogación:

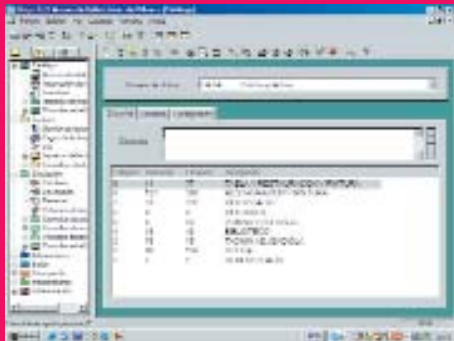
- Se incluyen las fechas de nacimiento y muerte de todos los artistas tanto en el encabezamiento principal-nombre de persona, como en los encabezamientos secundarios de materia-nombre de persona.
- Los datos correspondientes a los lugares y fechas de exposición se reflejan de la forma más completa posible (lugar, sede, día, mes y año) en el campo T245 (Mención de título), como subtítulo o información complementaria del título. Cuando estos datos no aparecen en la fuente principal de información para esta área, es decir, en la portada o parte de la publicación que la sustituya, se indican en el T500 (área de notas).
- Se transcriben menciones de responsabilidad específicas de esa parte de la documentación artística que corresponde a los catálogos de exposiciones. Conscientes de la variada participación humana en la organización de cada exposición y catálogo de la misma, nos ha parecido interesante resaltar además del autor o autores princi-

pales y colaboradores, a los comisarios y coordinadores responsables de cada muestra.

- En los catálogos de exposiciones colectivas se procura dar información de todos los artistas participantes, llegándose a dar de alta en algunos casos hasta sesenta y cinco autoridades.
- Se establece un punto de acceso secundario de nombre de entidad para cada sede y lugar de exposición, indicándose para todos los casos extranjeros, la ciudad y país correspondiente. Este apartado ha exigido de forma especial el establecimiento de un riguroso control de autoridades, con objeto de unificar las entradas de entidad expresadas de forma distinta o en diferente idioma.
- Para el establecimiento de los encabezamientos secundarios de materia-término materia, se ha seguido básicamente la *Lista de Encabezamientos de Materia de la Biblioteca Universitaria de Sevilla*, y para aquellos casos en que hemos encontrado limitaciones, el *Repertoire de vedettes-matière de la Université Laval de Québec* o *The Getty Art & Architecture Thesaurus*.

Como ya hemos dicho anteriormente este procesamiento técnico de la información tiene como fin la creación del catálogo, elemento fundamental de acceso a los documentos y puente entre los fondos de la Biblioteca y el usuario.

En la actualidad, a partir de la automatización, es el OPAC el instrumento que permite al público



Interfaz de Absys

**Biblioteca es aquella colección organizada para su uso, entendiendo por colección el depósito de documentos; por organización, el conjunto de operaciones científicas y técnicas que hacen posible el uso satisfactorio de la colección; y por uso la consulta y lectura de esa colección por los usuarios.**

acceder y consultar el catálogo a través de un terminal de ordenador. Constituyen el módulo de búsqueda y recuperación de información de los sistemas integrados de gestión bibliotecaria utilizados ya en la mayoría de las bibliotecas.

La influencia de las nuevas tecnologías en el campo de la biblioteconomía ha producido importantes cambios tanto en el tratamiento de la información, como en la organización del trabajo y los servicios ofertados. La catalogación automatizada posibilita el uso de un formato estándar internacional que incluye todos los campos describibles del documento, el formato MARC (Machine Readable Cataloging = Catalogación legible por ordenador), en España, IBERMARC. En términos sencillos, podemos definir el formato MARC como una estructura dada para la representación física de la noticia bibliográfica de un modo que resulte legible para el ordenador, mediante un sistema de códigos que identifican el contenido de la misma.

El uso y conocimiento de la estructura de este formato son el mejor instrumento con que contamos los profesionales para poder procesar y recuperar la información de una manera normalizada. Todo ello lleva a una mejora en la calidad de los servicios ofertados al usuario y en las posibilidades de cooperación interbibliotecaria.

La mecanización permite asimismo conocer y evaluar con datos exactos el funcionamiento de los diferentes apartados de la biblioteca, tipo de información más demandada, tipo de documentos más consultados, tipo de usuarios, etc., lo que nos conducirá a

estudios concretos en los trabajos de gestión que, sin duda alguna, revertirán en un mejor servicio.

En el caso de nuestra Biblioteca, tras llevarse a cabo diferentes estudios para incorporar los avances de la técnica informática al tratamiento de los diferentes materiales documentales, se optó por incorporar en el año 1995 el Sistema Integrado de Gestión Bibliotecaria ABSYS. Este sistema cumplía de forma satisfactoria los requisitos especificados en el proyecto de automatización y, además, contaba ya con suficiente acreditación, por su implantación en numerosas bibliotecas españolas.

ABSYS sobre Windows NT es la aplicación que nos ha permitido procesar de forma automatizada las diferentes funcionalidades de nuestra Biblioteca, haciéndose especial hincapié en los módulos de catalogación, circulación y recuperación de la información. Es en esta última área, capaz de facilitar a los usuarios la localización de la documentación contenida en el catálogo, primero a través del OPAC y después desde el webOPAC, donde se han volcado los mayores esfuerzos, sin olvidarnos en ningún momento de proporcionar la máxima agilidad en cuanto a atención al usuario se refiere. El grueso documental de la Biblioteca no es de libre acceso y, en ese sentido, hemos procurado que la solicitud y consulta de los diferentes materiales se realice de una forma cómoda mediante la automatización de todo el proceso a través del módulo de "petición a depósito".

Este año, concretamente desde el mes de marzo, como novedad -siempre siguiendo la premisa de lograr la máxima difusión y recupe-



Fondo de catálogos de mano y folletos

ración de la información relativa a nuestra colección- tenemos que mencionar la posibilidad de consultar nuestro catálogo a través de internet en la dirección [www.museobilbao.com](http://www.museobilbao.com). Nadie duda hoy en día de la importancia y alcance de la red como vehículo de difusión universal, virtual, sin horarios ni limitaciones geográficas, funcionando de forma cooperativa, publicando y organizando información, e interactuando de forma global.

Además de facilitar el acceso a la información, Internet representa una forma de comunicación y promoción del propio centro de documentación, sobre todo, si tenemos en cuenta que las bibliotecas especializadas de museos suelen ser las grandes desconocidas dentro del mundo bibliotecario y, a nivel nacional, son todavía escasas aquellas que ofrecen su catálogo en la red.

Para finalizar, y también como novedad en la trayectoria de la

Biblioteca, un proyecto de reciente creación, ARTEDER. Base de Datos de Arte Vasco, se suma al conjunto de objetivos planteados por este centro dentro de la línea de investigación y difusión de la creación artística vinculada con su propio ámbito de referencia.

Para la elaboración de esta Base de Datos se pretende reunir de forma sistemática información sobre el panorama artístico vasco desde aproximadamente el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad.

El origen de este proyecto se sitúa en el amplio fondo documental sobre arte vasco -especialmente catálogos de mano, folletos y tarjetones de invitación- existente en la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y su desarrollo, con el patrocinio de la Fundación Vizcaína Aguirre, implica un tratamiento de la documentación diferente al expuesto anteriormente que, apoyado en una aplicación informática desarrollada a medida, se plasmará en un web específico. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993.
- CARRIÓN GUTIEZ, Manuel: *Manual de bibliotecas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987.
- CLAYTON, Marlene: *Gestión de automatización de bibliotecas*. Salamanca; Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1991.
- FERNÁNDEZ MOLINA, J.C. y MOYA ANEGÓN, F. de: *Los catálogos de acceso público en línea: el futuro de la recuperación de información bibliográfica*. Málaga: Asociación Andaluza de Bibliotecarios, 1998.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Antonio: *Organización y gestión del conocimiento en la comunicación*. Gijón: Trea, 2002.
- GARRIDO ARILLA, M<sup>ª</sup> Rosa: *Teoría e historia de la catalogación de documentos*. Madrid: Síntesis, 1996.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Begoña: "La Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao" en *Urtekarria: asterlanak, albistak = Anuario: estudios, crónicas 1994*, pp.121-132. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1994.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis, 1994.
- MAGÁN WALS, José Antonio (coord.): *Tratado básico de biblioteconomía*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- MOLINA CAMPOS, Enrique: *Teoría de la biblioteconomía*. Granada: Universidad, 1995.
- PACEY, Philip (edited by): *Art library manual: a guide to resources and practice*. London: Bowker, 1977.
- REYNOLDS, Dennis: *Automatización de bibliotecas: problemática y aplicaciones*. Salamanca; Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989.
- TEDD, Lucy A.: *Introducción a los sistemas automatizados de bibliotecas*. Madrid: Díaz de Santos, 1988.



# NUEVAS TECNOLOGÍAS PARA LA DIFUSIÓN Y LA EDUCACIÓN EN EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

**Javier Espadas**

Jefe del Departamento de Informática,  
Museo Thyssen-Bornemisza

**Rufino Ferreras**

Responsable de Desarrollo Educativo,  
Museo Thyssen-Bornemisza



1

**En este entorno de globalización, nuevas tecnologías y contenidos digitales es en el que el Museo Thyssen-Bornemisza se encuentra trabajando e innovando desde el año 2000, tanto desde un enfoque interno mejorando nuestra gestión como desde un enfoque externo ofreciendo a nuestros visitantes nuevos servicios y contenidos de calidad.**

**G**lobalización, tecnologías digitales, sociedad de la información, banda ancha. Todos estos términos se han convertido en parte fundamental de nuestro vocabulario, del mundo de los negocios, de la sociedad, y como parte de ella, del mundo de los museos. La globalización va poco a poco eliminando las barreras físicas, económicas, culturales y sociales que nos han permitido vivir con un cierto aislamiento, relacionándonos tan sólo con nuestros vecinos más cercanos, intercambiando experiencias de forma limitada. Este sistema tiene grandes defensores y, por supuesto, grandes detractores, tiene cosas buenas y también malas, sin embargo no hay alternativa: la globalización como un sistema que promueve el libre tráfico de capitales, productos, ideas, personas, cultura o educación es un hecho.

Este libre tráfico de ideas, servicios educativos, productos culturales, etc., sitúa a los museos en un nuevo entorno absolutamente desconocido donde en muchas ocasiones nos encontramos desorientados y en el mejor de los casos solos. Este

flujo ha estado propiciado por los avances tecnológicos de los últimos 20 años, en todos los campos, desde la informática y las telecomunicaciones a la medicina y la biomedicina, avances que nos han situado en un entorno donde la tecnología es accesible y constituye la herramienta fundamental para afrontar el reto de la globalización.

Las nuevas tecnologías modifican la forma de trabajar en la empresa y la forma de relacionarse con otras empresas o clientes. También debemos considerar el hecho de que el uso de la tecnología elimina las barreras geográficas ampliando el área de relaciones de nuestra empresa al mundo entero. Una sociedad moderna probablemente se caracteriza entre otros motivos por su esfuerzo en adoptar políticas que incorporen a sus miembros al uso de las nuevas tecnologías, facilitando el uso de las mismas, ofreciendo servicios estatales a través de nuevos medios como Internet o los dispositivos móviles, programas de digitalización de contenidos, etc. Otra de las características de esta sociedad de la información es la

cantidad ingente de información de la que vamos a disponer como consumidores. Pero debemos preguntarnos: ¿Qué calidad tiene la información que recibimos? ¿Quién la firma? ¿Dispongo de medios para buscar y filtrar información de forma eficiente? ¿Realmente no es necesario el contacto humano?

En este entorno de globalización, nuevas tecnologías y contenidos digitales es en el que el Museo Thyssen-Bornemisza se encuentra trabajando e innovando desde el año 2000, tanto desde un enfoque interno mejorando nuestra gestión como desde un enfoque externo ofreciendo a nuestros visitantes nuevos servicios y contenidos de calidad, con una serie de iniciativas tecnológicas que se enmarcan en un Plan de Innovación que consideramos estratégico. Los proyectos desarrollados en el ámbito de este plan han hecho uso de tecnologías y métodos avanzados ya probados con éxito en otros entornos, y han exigido la implicación de prácticamente todos los departamentos del Museo, abriendo nuevos horizontes en la creación de contenidos digitales, así como en los métodos para su difusión.

El Museo ha pasado por diferentes fases desde el año 2000 en el que se inicia el desarrollo de la versión actual su Web [Museothyssen.org](http://Museothyssen.org), hasta el año actual en el que, con la experiencia adquirida en Internet, se ha diseñado [EducaThyssen.org](http://EducaThyssen.org) bajo un nuevo enfoque estratégico centrado en los contenidos didácticos de valor añadido orientados a un público objetivo interesado en el arte desde un punto de vista educativo.

El Museo abordó el desarrollo de una nueva página Web con una premisa fundamental: los contenidos

publicados debían ser administrados desde el propio museo por los diferentes departamentos responsables. Esta fase se caracteriza por ser la institución quien elabora los contenidos y por un público que accede a [museothyssen.org](http://museothyssen.org) para informarse sobre sus actividades o prepararse antes de realizar una visita; pocos usuarios hacen uso de los contenidos ofrecidos como instrumentos aplicables a actividades educativas. Otro de los aspectos a destacar en este periodo es la ausencia de comunicación entre los usuarios, ya que se establece un sistema de comunicación unidireccional que va, casi exclusivamente, desde el Museo a los usuarios.

El desarrollo principal de esta primera fase fue el Museo Virtual que permite a los usuarios realizar recorridos multimedia por las obras del museo. Este desarrollo permite acceder al usuario a las fichas de todas las obras de la colección a través de un motor de consultas, realizar recorridos temáticos propuestos, visualizar contenidos de las exposiciones temporales, realizar visitas virtuales mediante fotografías panorámicas de las salas y acceder a la información en formato audio de las salas y obras principales. Además, de modo experimental, se publicaron videos de algunas de las conferencias que tuvieron lugar a lo largo del año y se desarrollaron unas páginas WAP, que permiten el acceso desde teléfonos móviles a información sobre nuestras actividades. Estas aplicaciones fueron acompañadas de una Oficina de Prensa virtual y diversos canales orientados a ofrecer información sobre las actividades del Museo.

Es en el año 2001 cuando nos planteamos la necesidad de abordar la

educación, tanto formal como informal, adoptando un sistema de e-Learning, que nos permite ofrecer nuestros Programas de Formación en Internet y desarrollar un conjunto de actividades online donde el protagonismo fuera del Edutainment, haciendo confluir en ellas tanto lo educativo como lo divertido. Esta etapa se caracteriza por la apertura de nuevos canales de comunicación con los usuarios y por la incorporación de los niños y adolescentes como público objetivo de nuestra Web.

La oferta de formación online del Museo Thyssen-Bornemisza se sustenta en una moderna plataforma de teleformación desarrollada como parte fundamental de nuestra Web, plataforma que cuenta con las herramientas típicas de un entorno de e-Learning (foros, tablón de anuncios, correo o chat) y permite a los tutores realizar un seguimiento pormenorizado de la evolución de los alumnos. Una de las características principales de este entorno es que nos permite elaborar nuevos cursos de forma autónoma. Haciendo uso de esta plataforma hemos realizado tres convocatorias del curso *El papel de la burguesía*, orientado a profesores en activo de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, que da

**El uso de la divernética nos permite llegar a un público más amplio que el escolar, entre ellos a los padres interesados en acercar el arte a sus hijos.**



2



3



4

acceso a seis créditos oficiales otorgados por el Instituto Superior de Formación del Profesorado.

Incorporamos el Edutainment como parte de nuestra estrategia online con el desarrollo en el 2001 del Pequeño Thyssen y la convocatoria del concurso Laberinto Thyssen en el 2002. Este concepto, que propone la síntesis entre educación, entretenimiento e interactividad, supone el reforzamiento de la línea educativa marcada por el Departamento de Desarrollo Educativo, la multiplicación de sus actividades con la incorporación de programas online y la apertura de nuevas vías de investigación e innovación educativa. Pequeño Thyssen constituye la primera experiencia en esta área, orientado fundamentalmente a los niños y como reflejo de otros programas educativos del Museo, como la actividad de Visitas Taller. Pequeño Thyssen, animado por una mascota virtual llamada Guido, cuenta con un juego central que, en clave de aventura de descubrimiento, anima a los niños a recorrer diferentes escenarios con algunas de las obras principales del Museo resolviendo pequeños problemas con el fin de aclarar un enigma final.

En esta línea se desarrolla Laberinto Thyssen, un juego por etapas que ha contado con la participación de más de 300 equipos y más de 2.000 jugadores individuales. El juego necesitó del desarrollo de unos contenidos específicos, en los que se combinaron las aportaciones del Museo junto con las de otras Webs como Educaterra o Educared. Son estos enlaces uno de los elementos claves que más valor aportaron al juego, dando acceso a contenidos distribuidos por todo Internet que

exigió a los concursantes hacer uso de sus habilidades en la Red para la resolución de los enigmas. Pero si hay algo significativo que marcó esta experiencia fue, sin duda, la ruptura del esquema monodireccional de comunicación con los usuarios y el establecimiento de un nuevo enfoque de nuestras acciones en Internet, fomentando el aspecto participativo de éstas.

El año 2003 es el año de EducaThyssen, la web educativa del Museo que, en principio, está dentro de un Plan Estratégico de dinamización de la educación como elemento fundamental de las actividades de nuestra institución y es un paso adelante en el desarrollo tecnológico de ésta. En su primera fase, Educathyssen se constituye como un entorno bajo el que se agrupa toda la oferta educativa del Museo y nace con el objetivo de ser una comunidad de desarrollo y experimentación educativa, donde la comunicación deje de ser en una dirección, potenciando la comunicación vertical usuario-museo y estableciendo canales de comunicación horizontales entre los usuarios.

Pero si hay algo que caracterice de forma distintiva a EducaThyssen es la intención de que el internauta pase de ser un mero consumidor de contenidos a convertirse en generador de los mismos. Éste es uno de los objetivos principales establecidos por el Plan Estratégico de Desarrollo Educativo y tiene la finalidad de implicar directamente a la comunidad educativa en los procesos educativos relacionados con nuestro Museo, abriendo nuevas vías más allá de la prestación de servicios por parte de éste.

1. Página de inicio de MuseoThyssen.org
2. EducaThyssen. La Web educativa del Museo Thyssen-Bornemisza
3. El futuro de EducaThyssen como comunidad de intercambio y trabajo colaborativo
4. Laberinto Thyssen: Una experiencia de Edutainment del Museo



La Web se articula en función de los grupos genéricos de público objetivo y de sus necesidades educativas, contemplando la educación formal y no formal. Respecto a la educación formal, EducaThyssen aporta materiales didácticos y herramientas metodológicas para que el educador pueda utilizarlos en su labor docente; de esta manera se convierte en un banco de recursos. La diferencia con otras Webs educativas es el papel protagonista que se quiere dar a los educadores a la hora de crear dichos contenidos y su apertura a propuestas que puedan partir de ellos.

Otro aspecto diferenciador de EducaThyssen es el enfoque dado a los materiales en función de su uso. Contempla no sólo la creación de materiales para la preparación de la visita al Museo, o para el uso tradicional en el aula, también incluye otros para el uso educativo de MuseoThyssen.org, ya que somos conscientes de que la globalización no aporta gran cosa en lo referente al desplazamiento real de los visitantes, pero gracias al uso de las Nuevas Tecnologías permite una visita virtual a nuestra colección desde los puntos más recónditos del planeta. Es este tipo de visitante, el virtual, el que normalmente carece de instrumentos para realizar una visita con contenidos educativos.

La educación no formal también tiene un papel protagonista en EducaThyssen, no sólo en lo referente a la Divernética, a los contenidos relacionados con el ocio, sino también en la integración de estos sistemas a la educación formal. Al no ser nuestros contenidos de tipo curricular para algunos niveles educativos, nuestra estrategia se centra en acercar el arte a estas edades, en

dotar de instrumentos básicos para la interpretación y en fomentar aspectos creativos. Por otra parte, al ser los intereses de los usuarios objetivos muy dispares, el uso de la divernética nos permite llegar a un público más amplio que el escolar, entre ellos a los padres interesados en acercar el arte a sus hijos.

EducaThyssen también es el reflejo de las actividades educativas offline del Museo, no sólo por su faceta informativa, de escaparate de programas, sino también por ser una ventana abierta a los procesos educativos y a los resultados conseguidos en las distintas actividades hechas en el Museo real. Esto ha supuesto un cambio de enfoque en algunos de los programas, que entienden a EducaThyssen como parte del proceso que los anima. De esta manera proyectos como *¿Y tú qué miras?*, destinado al público adolescente, gira alrededor de la creación de una publicación en Internet que recoge la experiencia de estos jóvenes en el Museo. Estos contenidos, que revierten en la Web desde las actividades offline, se convierten en materiales que pueden ser utilizados por otros usuarios; de esta forma se crea un bucle de retroalimentación que enriquece a EducaThyssen y a las actividades educativas del Museo. Finalmente EducaThyssen quiere ser un lugar de reflexión y experimentación en torno a la educación artística y visual, un laboratorio que nos permita experimentar nuevas vías de desarrollo educativo.

El objetivo para este año es potenciar el sentimiento de comunidad entre los usuarios de EducaThyssen y facilitar el trabajo en la generación de contenidos y en el desarrollo de expe-

**EducaThyssen quiere ser un lugar de reflexión y experimentación en torno a la educación artística y visual, un laboratorio que nos permita experimentar nuevas vías de desarrollo educativo.**

riencias mediante un sistema de trabajo colaborativo. El Museo aportará una plataforma informática avanzada donde grupos de usuarios podrán trabajar online, en común y superando barreras geográficas o temporales, en proyectos propuestos por el Departamento de Desarrollo Educativo o por ellos mismos. La comunidad de usuarios, y el Museo como parte de ella, se beneficiará de los contenidos desarrollados al pasar a formar parte de la base de conocimiento que alimentará sus servicios educativos online, a la vez que serán punto de partida para el desarrollo de futuros contenidos offline. En esta fase el Museo considerará prioritarios los proyectos que fomenten el uso de la tecnología, los orientados a la colaboración de equipos multidisciplinares y los orientados al diseño, desarrollo o aplicación de nuevos modelos educativos en relación a los contenidos que nos son propios.

Podemos concluir afirmando que el Museo Thyssen-Bornemisza está firmemente convencido de la responsabilidad que tiene en la publicación de sus contenidos, educativos o divulgativos, en los nuevos canales tecnológicos, así como en la generación de servicios que aporten valor a sus visitantes. Creemos que los museos no pueden esperar a que otros ofrezcan servicios basados en sus contenidos, y esto es algo que seguro ocurrirá. ■

## LA CONSERVACIÓN COMO MODELO INTERPRETATIVO EN EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE ITÁLICA

**M<sup>a</sup> Soledad Gil de los Reyes**

Directora del Conjunto Arqueológico de Itálica,  
Sevilla

**Francisco Reina Fernández-Trujillo**

Arquitecto

**Antonio Pérez Paz**

Arqueólogo



Vista general de la Casa del Planetario tras la intervención

La singularidad de Itálica se reconoce por su papel determinante en el fenómeno de la romanización<sup>1</sup>, en el que confluyeron una serie de factores decisivos como: el haber sido el primer asentamiento permanente de romanos al Sur de la Península; la majestuosidad urbanística del proyecto, tanto por su extensión como por su marcado carácter monumental; la mitificación de su imagen histórica como cuna o referente de los emperadores Trajano y Adriano así como la temprana recuperación arqueológica de un yacimiento que nunca perdió su referencia como enclave histórico, de ahí que recientemente se hable de *Itálica reencontrada*, a la hora de relatar el proceso de su descubrimiento<sup>2</sup>.

La descripción de estos acontecimientos explica la mitificación del lugar, hasta el punto de haber condicionado el marco de intervención desde las exhaustivas campañas de excavación con bajo rendimiento, muchas de ellas, en términos de resultados de interpretación histórica, dándose una situación donde resulta evidente que la investigación arqueológica en Itálica no se ha transformado en referente de la interpretación y puesta en valor. Si a esta circunstancia, común, por otra parte, a muchos yacimientos de esta naturaleza -con una larga tradición en cuanto a grandes descubrimientos, cualidades expositivas y exhibición pública-, le añadimos la diversificación de intervenciones encaminadas a la recuperación de las entidades arqueológicas, donde se formalizan las más variadas ideologías y métodos, encontraremos explicación a las dificultades inherentes a la hora de impulsar determinadas estrategias que asuman la

puesta en valor como objetivo primordial de un yacimiento que por encima de cualquier consideración es ante todo una institución pública.

De ahí el interés por superar el modelo y orientarlo hacia un mayor compromiso con la contextualización no sólo de aquellos elementos históricos e historiográficos que la definen tradicionalmente, sino también con aquellos que trascienden lo explícito, tales como la proyección de las estructuras sociales y económicas, o bien, la transmisión de valores de protección y defensa del patrimonio, verdadero fundamento de una institución de la naturaleza de Itálica.

En este sentido, un conjunto arqueológico como el de Itálica se concibe como una unidad de gestión con capacidad para establecer, de una parte, medidas encaminadas hacia la mejora de la puesta en valor del bien inmueble, y de otra, procedimientos de adecuación de la visita pública.

Este es el marco de intervención, y, en consecuencia, en Itálica resulta necesario establecer unos sistemas de evaluación de las respectivas estrategias, partiendo de una serie de cuestiones básicas:

¿Se adaptan los modelos interpretativos y de intervención a los requerimientos del público que visita Itálica? ¿Ofrecemos los servicios adecuados a las expectativas del público?

Una aproximación a estas cuestiones ha permitido la identificación de una serie de problemas estructurales, que responden básicamente a:

- Déficit de las infraestructuras relacionadas directamente con los

servicios y/o equipamiento de atención al público: servicios de consigna, taquilla, aseos, acceso a minusválidos, circulación, accesos, aparcamientos, tienda, etc.

- La diversificación de los modelos de intervención planteados inicialmente en función de los diversos procedimientos de recuperación-excavación, el grado de conservación y potencialidad de restitución de los respectivos inmuebles, han condicionado una lectura confusa e inalcanzable desde el punto de vista de la "mass media" que visita Itálica.

De la identificación de esta problemática ha surgido una estrategia global que plantea un modelo específico y unitario que pretende dar respuestas equilibradas tanto desde el punto de vista de la adecuación del servicio público, como desde un modelo de intervención donde los criterios de conservación se integren plenamente en el proceso de musealización, en el sentido de favorecer una lectura accesible no sólo de los fundamentos históricos implícitos, sino también de cuáles y a través de qué procedimientos ha llegado hasta nosotros el elemento patrimonial expuesto. Con ello, pretendemos incidir en la sensibilidad del visitante con respecto al patrimonio arqueológico, evidenciando tanto la fragilidad del mismo como el trabajo que respalda cualquier tentativa de puesta en valor.

Con estos objetivos venimos programando intervenciones desde finales del 2000. En una primera fase, hemos atendido parte de los requerimientos planteados en el capítulo referido a equipamiento y servicios,



dado que era grande el desfase en lo que a su prestación se refiere. Además la elaboración de un modelo integrado de conservación requería una declaración de intenciones, investigación previa, recursos y mecanismos de evaluación que nos permitieran, a tenor de los resultados, una proyección futura.

En este sentido, la diversificación planteada referida a las intervenciones actualmente en ejecución, se justifica, sobre la base de la intención de ofrecer un sesgo experimental que permita contrastar sus resultados, al objeto de articular estrategias de futuro para Itálica.

El primero de los proyectos en ejecución se ha concretado en la intervención de la *Casa del Planetario*<sup>3</sup>, orientada hacia el establecimiento de una serie de medidas de conservación que cumplan una doble misión: la preventiva, a través de correcciones topográficas, sistemas de drenajes, protección mediante la cubrición estacional de determinadas estancias con mosaicos y trazado de un sistema de circulatorios que permitan una ordenación del tránsito controlado del público por el interior de la casa, y la otra, interpretativa, en lo que a una lectura funcional de los distintos ámbitos de la vivienda se refiere.

La segunda de las actuaciones en ejecución, se centra en el *cardo* (calle) de acceso a la entrada principal de la Casa del Planetario. Se trata de una intervención emblemática en tanto que de sus resultados pueden extraerse importantes determinaciones tanto en materia de conservación preventiva, como de la propia imagen de los viarios de Itálica, puesto que la propuesta se encamina a recuperar los sistemas de drenaje originales, con registro de la cloaca, pendientes y formalización del funcionamiento de un tramo de la calle.

Y finalmente, la campaña de conservación preventiva en las *Termas*

Vista general del *Cardo* desde el extremo norte





Vista de las primeras crujías del edificio termal tras la intervención

*Mayores* (baños públicos)<sup>4</sup>, orientada hacia la superación del modelo actual de excavación y presentación del edificio, hoy día visible sólo desde la crujía principal de acceso al recinto termal, asumiendo la eliminación de las terreras de la excavación, la consolidación reversible de los frentes de excavación, protección de pavimentos y el diseño de sistemas de drenaje perimetral.

La concentración espacial de las intervenciones y la diversificación funcional de los inmuebles objeto de

intervención -ámbito doméstico, viario y edificio público-, permitirán a corto plazo cumplir con el objetivo final de esta primera etapa de programación y priorización: el de poder contar con un documento de evaluación que permita en término de resultados, no sólo el análisis de los parámetros específicos de conservación, sino la observación de cómo estos han sido articulados a través de la musealización, y una vez transformados en qué sentido se han incorporado como referente cultural y público. -

#### Notas

1. Caballos, A. 1994 *Itálica y los italicenses*, Sevilla, 1994.
2. Caballos, A./ Marín, J./ Rodríguez, J.M. 1999, *Itálica arqueológica*, Sevilla, 1999.
3. La dirección técnica de dichos trabajos ha sido llevada a cabo por el arquitecto D. Francisco Reina y la investigación y documentación arqueológica por el arqueólogo D. Antonio Pérez Paz.
4. La dirección técnica de las intervenciones en el Cardo y Termas Mayores ha sido llevada a cabo por el arquitecto D. Pedro Lobato y la investigación y documentación arqueológica por el arqueólogo D. Antonio Pérez Paz.



## EL PATIO DE LOS NARANJOS. LA RECUPERACIÓN DE UN PUZZLE CINEMATográfico

**Encarnación Rus Aguilar**

Investigadora y Colaboradora de la Filmoteca de Andalucía

**G**uillermo Hernández Mir nació en Antequera (Málaga) en 1884. Se educó y creció en Sevilla donde, desde muy joven, comenzó su actividad periodística y literaria, llegando a estrenar varias de sus obras teatrales: *Día de toros*, *El Modelo*, *La boda de la farruca*, etc. En 1909 obtuvo un premio por su novela corta *Pedazos de vida* en el concurso organizado por *El Cuento Semanal*. Animado por este éxito se trasladó a Madrid donde continuaría trabajando para el teatro. En 1914 se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid (*la Catedral del género chico*), *La boda de la farruca*, sainete escrito junto a Gonzalo Cantó. Entre sus comedias más representadas destacaron: *Día de toros*, *Un milagro de San Antonio*, *Una mujer imposible*, *El pan nuestro*, *Los naranjales*, *Pastora*, *Jaime el conquistador* y *El abuelo Curro*.

A partir de 1915, paralelamente a su actividad teatral, comenzó a publicar novelas, consiguiendo su segundo reconocimiento literario en 1920 con la publicación, por la casa editorial Gregorio Pueyo, de *El patio de los naranjos*. El éxito obtenido por dicha

novela le hizo plantearse su posible adaptación cinematográfica. Durante unos años buscó la financiación necesaria para este proyecto hasta que en 1926 la consiguió de la mano de un empresario llamado Pedro Rodríguez de Torres, quien también participó con el autor en la confección del guión cinematográfico. Aunque continuó publicando novelas y piezas teatrales vamos a omitirlas para poder dedicarnos al tema que nos ocupa: la restauración de su única adaptación cinematográfica.

Como la mayor parte de sus obras y artículos, esta novela es un canto a la ciudad que le vio crecer. Lógicamente, el rodaje de la película se realizó en distintas localizaciones de la capital andaluza, incluido el espacio que da título tanto a la novela como a la película, el Patio de los Naranjos, situado en el corazón de la Catedral sevillana.

Para alguien tan alejado del mundo del cine, el rodaje de esta película no debió ser una tarea fácil, sobre todo por la precariedad de los medios disponibles para su realización. Ésta pudo ser la razón por la cual la interpretación corriera a cargo de actores



Guillermo Hernández Mir en 1918



no profesionales en su mayoría: Lolita Astolfi<sup>1</sup>, Rafael Triana, Ángel León y Manuel Argilés. Todos ellos compartieron reparto con el conocido actor cómico teatral Faustino Breñaño, y la también actriz teatral Clotilde Romero.

Para el rodaje de la película contó con uno de los más importantes operadores de esta época, Agustín Macasoli; y para el procesamiento del material y el tiraje de copias, contó con uno de los laboratorios mejor preparados, Madrid Film. El resultado fue una película que, aunque muchos historiadores de cine la han dejado fuera de sus referencias, formó parte del período más floreciente en la filmografía del cine mudo español, compartiendo cartelera con películas como *Una extraña aventura de Luis Candelas*, *Carmiña flor de Galicia*, *Los niños del hospicio*, *Pilar Guerra*, *La malcasada*, *El pollo pera*, *El cura de la aldea*, *Malvaloca* y muchas otras.

Con la restauración de esta película, Filmoteca de Andalucía, con la ayuda de Filmoteca Española, contribuye a la reducción del importante porcentaje de películas desaparecidas, sobre todo rodadas durante el período mudo del cine español. En cualquier momento pueden aparecer nuevos rollos de películas que permanecen arrinconados en patios, almacenes, etc. Mientras tanto, es necesario pensar en la urgencia con la que hay que plantearse la recuperación de los materiales depositados en los archivos fílmicos a la espera de la financiación necesaria para dotar de "movilidad" a las imágenes impresas en sus fotogramas. De nada sirve tener los rollos de película muy bien guardados en latas, controlando las condiciones atmosféricas y

demás, si quedan reservados a un privilegiado grupo de investigadores o archivistas.

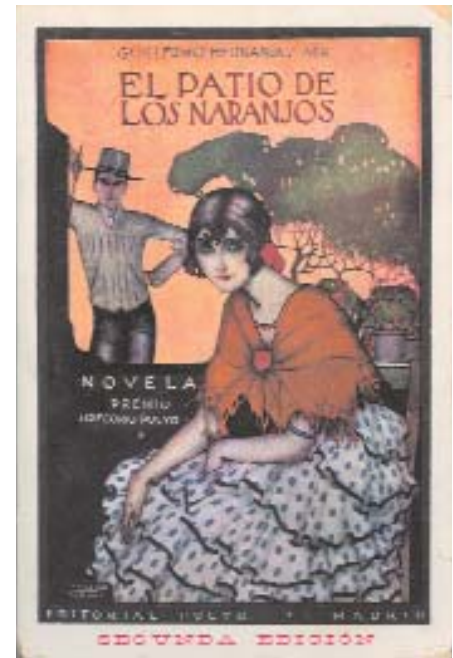
## DOCUMENTACIÓN Y ESTADO DE LOS MATERIALES

Resulta difícil exponer en este espacio todo el proceso de restauración desarrollado para esta película. Lo que a continuación exponemos es sólo un breve resumen de lo que la Filmoteca de Andalucía publicará en un libro monográfico sobre este proyecto.

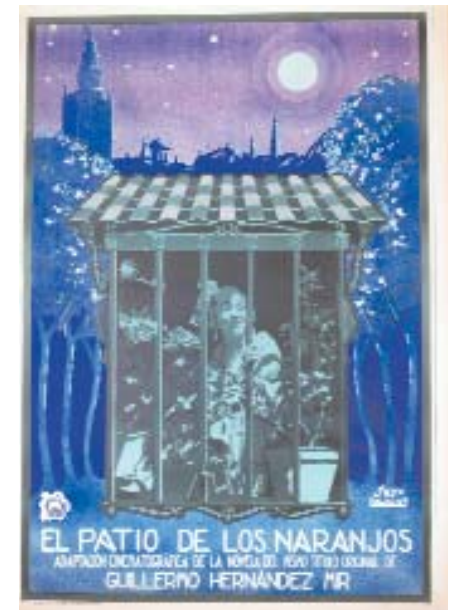
Para enfrentarnos al trabajo de restauración de esta película desarrollamos dos investigaciones paralelas:

- Por un lado fue necesario recopilar toda información relacionada directa o indirectamente con la película.

A través de artículos publicados en la prensa de la época pudimos averiguar que la película fue estrenada por primera vez en el Cine Llorens de Sevilla, el 25 de noviembre de 1926. Normalmente los anuncios publicitarios previos a la proyección de la película o durante su permanencia en cartel, son demasiado breves y no aportan nada nuevo sobre la realización de la película y su estreno. Incluso en algunos de ellos se anuncian equivocadamente algunos aspectos de la película, como pueden ser los nombres de los intérpretes, las partes que la componen, etc. Sólo en la prensa sevillana se encontró información acerca de los importantes recortes sufridos por la película antes de ser proyectada. En esta época los exhibidores tenían potestad para manipular las copias. No olvidemos que los sevillanos estaban cansados de la "típica" imagen del sevillano



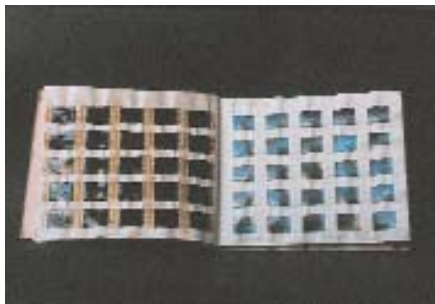
Portada de la novela *El patio de los naranjos*, segunda edición



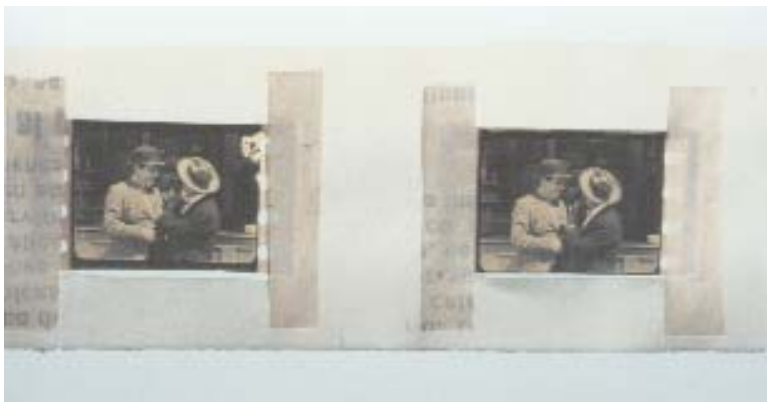
Cartel de exhibición de la película, conservado en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana

vividor y cicerone que acostumbraban a mostrar las películas españolas, en especial cuando se avecinaba la celebración de la Exposición Iberoamericana. También los distribuidores podían encargar las copias a su propio gusto. De hecho, sabemos que en Barcelona la distribuidora Mundial Film encargó una copia al laboratorio Madrid Film con virados y teñidos muy diferentes a los de los fotogramas de la copia conservada.

Tras su estreno en Sevilla, la película fue proyectada en Málaga, Madrid, Granada, Jaén, Córdoba, Barcelona, Tarragona... En cada una de estas ciudades la proyección fue animada por cantantes de la talla de Angelillo, Vallejo, el Niño Gloria, Manuel Centeno, María Gamito, Luisa Roldán...



1



2

De momento se desconoce si su distribución atravesó las fronteras hacia países latinoamericanos o europeos.

Investigar sobre el recorrido vivido por la película a través de las distintas salas cinematográficas nos permitió averiguar el número de copias encargadas al laboratorio, la forma en la que fueron vistas por los espectadores y descartar o no la posibilidad de localizar alguna copia o fragmento superviviente.

Sabemos que la última vez que se vio proyectada la película fue en 1964 en una sesión familiar en el cine Alexandra, situado en la calle San Bernardo de Madrid, propiedad de un familiar del director. Ya en este año la película estaba incompleta. A partir de este momento se le perdió la pista definitivamente.

Como se puede comprobar, todo trabajo de restauración implica no sólo la recuperación del soporte cinematográfico sino de todo cuanto envuelve a la producción y rodaje de una película.

■ Desde el punto de vista práctico, se trataba de recuperar la mayor parte de los fotogramas que integraron la copia proyectada. Sólo contábamos con un rollo de copia de unos ocho minutos de duración, aproximadamente (procedente de una "copia de trabajo") y un reducido número de fotogramas, 1.617, que fueron recortados y pegados sobre distintos soportes de papel<sup>2</sup> por la hija del director, Elisa Hernández. Como se puede observar en las fotografías que acompañan este texto, parte de estos fotogramas recortados fueron encontrados pegados de veinticinco en veinticinco en hojas cuadrículadas de papel cosidas con grapas. Además, en el interior de una caja de papel fotográfico, encontramos un segundo grupo de fotogramas recortados, pegados por parejas en tiras de papel. Entre sus experimentos cinematográficos, según pudimos averiguar a través de Guillermo Rodríguez, Hernández Mir fabricó, con una caja de cartón, una cámara estereoscópica para ver las imágenes en relieve. Esta parece una razón lógica para explicar el porqué de los fotogramas pares encontrados en la caja de papel fotográfico.

1. 696 fotogramas fueron recortados y pegados en las hojas cuadrículadas de este cuaderno

2. Otros 585 fotogramas fueron recortados y pegados por parejas en tiras de papel

Lo primero que hicimos para poder trabajar con estos fotogramas fue despegarlos del soporte original, no sin previamente tomar nota del estado y orden en el que fueron encontrados. Se trataba de fotogramas teñidos y la mejor forma de despegarlos del soporte, sin afectar a la emulsión ni al teñido, fue aplicando un pincel envuelto en algodón humedecido con agua<sup>3</sup>.

Una vez despegados los fotogramas, los introdujimos en marcos para diapositivas con doble cristal, protegiendo así el fotograma por ambos lados y, permitiendo de esta forma su posterior manipulación sin peligro de dañar el soporte o la emulsión del mismo.

A partir de la documentación entregada junto con los fotogramas, pudimos deducir su ordenación. Primeramente se dividieron en seis partes. Cada una de estas partes se dividía en distintas escenas. Aún así fue difícil ubicar alguna de ellas, puesto que no se encontró ninguna referencia en los textos consultados: un listado con los diálogos, un guión folklórico escrito con la intención de rodar una versión sonora de esta misma película, la novela original y una comedia en tres actos.

El resultado final lo podemos observar en esta tabla. En ella no están incluidos los fotogramas (unos 10.800 aproximadamente) de la "copia de trabajo" que contiene imágenes de distintas escenas de la tercera parte.

<b>Presentación</b>		
1	Presentación	46
2	Novillada en el Seminario	83
<b>Primera parte</b>		
3	Casa del padre Lolito	124
<b>Segunda parte</b>		
4	Cita de María del Valle y Ángel	64
5	Las yemas de San Leandro	16
6	Visita de las amigas de María del Valle	65
7	Novena	20
8	Clotilde y el Pinturero	3
<b>Tercera parte</b>		
9	D. Hueso y el inglés	75
10	Primer colmao	5
11	María del Valle entrega a D. Hueso una carta para Ángel	13
12	Don Hueso y los cantaores de flamenco	21
13	Don Hueso en la freiduría	10
14	Ángel de juerga con unos amigos	49
<b>Cuarta parte</b>		
15	Salida de la iglesia del Cristo del Gran Poder	88
16	Viernes Santo de madrugada	16
17	Don Hueso y su amigo zapatero	70
18	En el real de la Feria	63
<b>Quinta parte</b>		
19	María del Valle y la señá Dolores se preparan para asistir a la corrida de toros	14
20	Triunfo de Ángel en la plaza de la Maestranza	136
21	Boda de los enamorados	180
<b>Epílogo</b>		
22	Retirada de Ángel del toreo	115
	Rótulos originales	3
	Tomas falsas	24
		1.273
	Rótulos reconstruidos	344
<b>NÚMERO TOTAL DE FOTOGRAMAS</b>		<b>1.617</b>

La primera columna indica el número de escena. En la segunda se describe muy brevemente la escena y, en la tercera, se indica el número de fotogramas conservados por cada una de ellas. En total, la película se divide en seis partes y veintidós escenas.





3



4

3. Jueves Santo. Salida y entrada de un grupo de personas de la iglesia del Cristo del Gran Poder

4. Corrida celebrada en la Plaza de Toros de la Real Maestranza

En esta segunda fase de la investigación procedimos a la identificación de cuanto aparece en las imágenes. Esta identificación permitió ordenar, por ejemplo, los fotogramas rodados a la salida o entrada de la iglesia del Cristo del Gran Poder. Supuestamente se trataba de la visita acostumbrada de los feligreses el Jueves Santo. De esta manera, dedujimos que los fotogramas de la madrugada del Viernes Santo debían ir a continuación de los primeros.

Analizando el contenido de las imágenes, con la ayuda de Ana Ruiz (Real Maestranza de Caballería de Sevilla) y Jorge Pantoja (Documentalista de la Filmoteca Española), también conseguimos identificar la corrida en la que el protagonista consigue triunfar como torero y obtener su mayor trofeo, la mano de su amada María del Valle. Se trataba de una corrida celebrada el siete de abril en la Real Plaza de la Maestranza de Sevilla con motivo de la llegada de los pilotos del Plus Ultra. Es muy probable que estos fotogramas contengan la colección más importante de imágenes sobre la celebración de dicho acontecimiento.

La ordenación de todos los fotogramas de cada secuencia se presentaba más complicada. Era

preciso asignarle un orden y ver el resultado en continuidad para detectar los posibles saltos en la acción. La solución que nos planteamos fue la de escanear todos los fotogramas con una resolución suficiente y editarlos a través de un programa de edición no lineal, es decir, un programa que permitiera alterar constantemente el orden de los fotogramas y de las escenas para estudiar todas las combinaciones posibles. Este proceso sólo se ha hecho con una parte del total de la película a la espera de la financiación necesaria para poder finalizarlo.

Por otra parte, el estudio de otras películas de este mismo año conservadas en Filmoteca Española, junto con la lectura de publicaciones especializadas en el cine de este período, nos ha permitido conocer mejor esta película tanto técnica como estéticamente. De todo ello hablaremos ampliamente en la publicación prevista para los próximos meses.

Como todos los trabajos de restauración, los resultados obtenidos han sido muy gratificantes y enriquecedores desde todos los puntos de vista y por ello animamos a las instituciones culturales para que apoyen los numerosos trabajos de restauración que permanecen en lista de espera. ■

#### Notas

1. Existe una gran confusión acerca de este personaje. Muchas publicaciones cinematográficas e incluso en artículos recogidos en la prensa de la época se habla de Reglita Astolfi como actriz protagonista de *El patio de los naranjos*. En otras, sin embargo, se habla de Lolita Astolfi, conocida bailarina que actuó en varios escenarios nacionales de la época. Ambas eran hermanas y, según las averiguaciones realizadas para esta restauración, Reglita Astolfi no participó en ningún rodaje cinematográfico. Además, el hecho de que Pedro Rodríguez de la Torre, productor de la película, fuera el marido de Lolita Astolfi y de su interpretación en el rodaje de *El genio alegre* en 1936, apoya esta hipótesis.

2. Todos estos fotogramas fueron entregados a la Filmoteca Española en 1996 por Guillermo Rodríguez, familiar del director.

3. Para realizar estas pruebas y alguna de las fotografías aquí incluidas, contamos con la ayuda de Jennifer Gallego y Diego Martín.

## recomendaciones para la presentación de colaboraciones

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

**Trabajos originales** con una extensión máxima aconsejable de 10 páginas, a doble espacio, y 10 tablas/imágenes.

**Noticias** o comentarios breves sobre eventos o proyectos científicos/profesionales celebrados o pendientes de realización, acompañados de 5 ilustraciones como máximo.

**Reseñas bibliográficas** de publicaciones recientes.

**Cartas** a *mus-A*.

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

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

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

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

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

### MONOGRAFÍAS:

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

### ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

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

### PARTICIPACIÓN EN OBRA COLECTIVA:

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

## JORGE BONSOR, generador de espacios museográficos (1885-1930)

Jorge Maier  
Real Academia de la Historia, Madrid

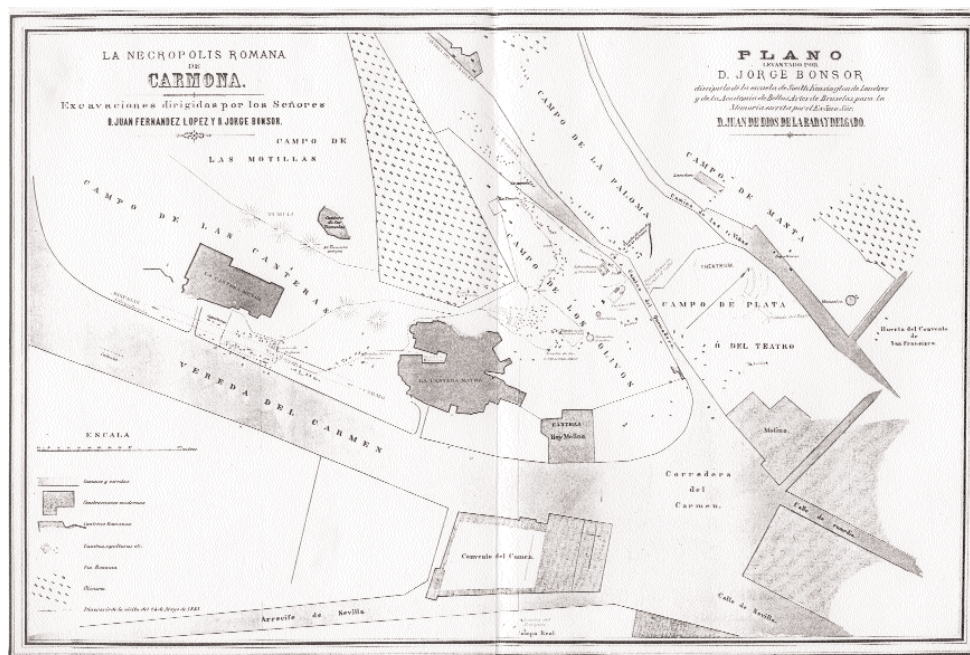


Jorge Bonsor (1855-1930)



En el último tercio del siglo XIX quiso la providencia reunir en Carmona a una serie de personajes, unos locales, otros foráneos, pero todos ellos con el común denominador de su interés por sus antigüedades, que fue de gran importancia para el desarrollo de la arqueología moderna en Andalucía, España e incluso Europa. Entre ellos, destacó especialmente un pintor anglofrancés, Jorge Bonsor Saint-Martin (1855-1930), que había llegado a Carmona en 1880 en busca de inspiración. Pronto se mostró interesado por la arqueología de este antiguo enclave a cuya investigación dedicó toda su vida. En otros lugares, a los que remitimos, hemos tratado con amplitud y detalle la importancia de la labor de Jorge Bonsor en el desarrollo de la arqueología moderna en España<sup>1</sup>. Pero Bonsor, además de ser un pionero de la arqueología, fue también un pionero en la provincia de Sevilla en la creación de varios espacios museográficos. Y decimos museográficos porque, como veremos, no podemos considerarlos estrictamente museos por lo que preferimos utilizar este término o más bien concepto. En cualquier caso, las creaciones museológicas de Bonsor fueron siempre originales y en algún caso vanguardistas.

Como es bien conocido, Jorge Bonsor y el erudito farmacéutico carmonense Juan Fernández López fueron los excavadores de la necró-



Plano de la Necrópolis de Carmona  
Jorge Bonsor, 1885

## Las creaciones museológicas de Bonsor fueron siempre originales y en algún caso vanguardistas.

polis romana de Carmona, una de las empresas más importantes de la arqueología de la España de la Restauración. Pero Bonsor y Fernández decidieron también crear un museo arqueológico, aunque se considera a Jorge Bonsor su fundador y director. En realidad, el proyecto de Bonsor, que sin duda debemos de atribuirle, fue concebido en términos más amplios que el de crear solamente un museo en el que albergar y exponer áridamente una colección arqueológica. Su idea principal, y más original, fue la musealización integral del yacimiento, por lo que se decidió construir el edificio en el punto más elevado de éste. Es, por tanto, el primer museo de sitio, como hoy lo denominaríamos, de Andalucía. El Museo de la Necrópolis

de Carmona se inauguró oficialmente el 2 de abril de 1887 y en él se recogieron, por una parte, las colecciones arqueológicas que ya poseía Juan Fernández López y, por otra, los objetos que se extrajeron de las numerosas tumbas excavadas. Así que debemos considerarlo también como un museo monográfico. Para completar esta original presentación museográfica, se practicaron una serie de caminos para la visita a las tumbas más importantes, de modo que el visitante podía recorrer la necrópolis, visitar las tumbas directamente y contemplar en el museo los objetos que en ellas se habían encontrado. Además, Bonsor introdujo en el yacimiento una serie de árboles y plantas que dulcificaron el lugar, con la

pretensión sin duda de generar en el visitante una sensación de bienestar, a la vez que recrear el espacio funerario romano.

El edificio que se construyó en el yacimiento era un sencillo cubo con dos plantas de modestas dimensiones. Sin embargo, el Museo contiene una serie de consecuencias importantes. Aquí, por ejemplo, se instaló la biblioteca de la Sociedad Arqueológica de Carmona, institución de la que Bonsor y Fernández fueron fundadores. Fue a su vez residencia

de Jorge Bonsor, pero también un lugar de estudio, un centro de operaciones y una residencia donde acoger y alojar a los distintos arqueólogos -que fueron muchos- que se interesaron por la arqueología de la región. El Museo de la Necrópolis de Carmona fue, en definitiva, el centro más importante para el desarrollo de la arqueología andaluza en su tiempo y, aunque se concibió en un principio para albergar los materiales de la necrópolis, fue acrecentándose con objetos procedentes de las investigaciones y excavaciones de la Sociedad

Arqueológica, sobre todo con las llevadas a cabo personalmente por Bonsor hasta 1907<sup>2</sup>.

Si como hemos visto el primer proyecto museológico de Jorge Bonsor es de carácter arqueológico exclusivamente, el segundo que llevó a cabo fue más el de un hispanista. Jorge Bonsor compró el Castillo de Luna (Mairena del Alcor) el 16 de noviembre 1902 al militar erudito Antonio Blázquez y Delgado Aguilera, aunque hasta 1897 había pertenecido al Duque de Osuna. El castillo

El Castillo de Mairena del Alcor una vez concluido el edificio principal, 1907  
Fotografía: Colección Bonsor, A.G.A.





fue construido por Pedro Ponce de León, Señor de Marchena, hacia la segunda mitad del siglo XIV. Bonsor, pues, compra una ruina. Aquí desplegará su gran proyecto museológico, pero en el que como hemos advertido, se pierde el exclusivismo arqueológico<sup>3</sup>.

Guiado por su buen instinto de arqueólogo, lo primero que hizo Bonsor fue llevar a cabo una excavación en el sector noreste del recinto fortificado, zona que era la que presentaba mejor estado de conservación. En el curso de estas investigaciones arqueológicas, pudo documentar algunas cuestiones interesantes sobre el origen del castillo, que es un ejemplo característico de la arquitectura militar cristiana de la Baja Edad Media. Se han distinguido dos fases constructivas correspondientes a los siglos XIV y XV. De la primera fase se conservan cuatro torres y los lienzos que las unían. En el siglo XV se produce una adaptación del castillo a las nuevas técnicas de guerra por la introducción de la artillería de fuego. Como hemos señalado, la intervención de Bonsor se produjo principalmente en el sector noreste del recinto, consolidando las dos torres de este sector. En el espacio existente entre ambas y aprovechando un muro, correspondiente a la segunda fase constructiva del castillo, y en el que se encontraba el cuerpo de guardia, levantó de nueva planta un cuerpo rectangular que unía las dos torres mejor conservadas. El resto de las estructuras las mantuvo deliberadamente en el estado de conservación en las que se las encontró. Cerró el sector sur del recinto levantando una tapia que delimitaba la propiedad. En el patio de armas, construye y compone un



Vista de una sala del Museo de la Necrópolis de Carmona  
Fotografía: Colección Bonsor, A.G.A.

jardín con especies autóctonas (palmeras, pinos, granados, limoneros, adelfas, etc.) en el que incorpora algunos elementos arqueológicos, muy de acuerdo con el gusto moderno del paisajismo inglés.

El cuerpo rectangular que hemos mencionado se compone de una estructura sencilla y en él instaló la mayor parte de sus colecciones. Partiendo de un hall central, a un lado sitúa el comedor y la cocina y al otro lado el salón y el dormitorio. Las dos torres son dedicadas a dormitorios del servicio y de invitados. El

**La colección de Bonsor era privada, pero no cerrada al público, ya que Bonsor siempre mantuvo ese concepto inglés de que las colecciones, a pesar de ser privadas, han de tener siempre una finalidad pública.**





Vista de una sala del Museo de la Necrópolis de Carmona  
Fotografía: Colección Bonsor, A.G.A.

cuerpo de guardia es el lugar principal, ya que en él ubica su estudio o gabinete de trabajo, en el que se encontraba la mayor parte de sus colecciones arqueológicas. Los techos de todas estas habitaciones son altos y sobre sus paredes, como era usual en la época dominada por un horror vacui, se ubican vitrinas, estanterías, cuadros, dibujos y objetos de muy diversa índole. También utiliza las troneras como expositores escalonados de materiales. En la fachada de este cuerpo principal se abren una serie de ventanas de arco de medio punto y construye una portada morisca, inspirada en la puerta del Alcázar de Carmona. Esta misma solución es adaptada en la puerta de acceso principal del castillo, que Bonsor reubica en el sector Sur (la entrada

original era por el Norte, por el cuerpo de guardia).

Jorge Bonsor estableció su residencia en el Castillo, ya restaurado, desde que contrajo matrimonio con Gracia Sánchez Trigueros el 4 de marzo de 1907, por lo que no podemos hablar de un museo sino de su propia residencia, en la que sin duda despliega una escenografía. Es decir, Bonsor diseñó su casa para albergar su colección, en la que cuidó personalmente hasta el último detalle. Pero esta colección no es sólo la de un arqueólogo sino la de un hispanista, como hemos dicho anteriormente. En efecto, a partir de 1907, Bonsor se dedica a formar una colección representativa, sobre todo, de la cultura popular española y especialmente andaluza, como es lógico, de lo que

es representativo el contenido, pero también y no lo olvidemos el continente. Para ello, adquiere pinturas de los maestros españoles de la Edad de Oro y, especialmente, la serie de *La vida de Santa Clara* de Juan Valdés Leal, que compró al convento de Santa Clara de Carmona y restauró personalmente. Forma, asimismo, una importante colección de labores textiles populares andaluzas, así como objetos de hierro y cerámica popular. Sin duda, la colección arqueológica es la más importante de todas ellas, pero ahora se integra y diluye en un discurso expositivo más amplio. Todas estas colecciones, como hemos dicho, se encontraban diseminadas por el hall de entrada, el salón, el comedor y su gabinete de trabajo, expuestas en vitrinas diseñadas por el propio Bonsor o bien colgadas con original disposición en las altas paredes o en las troneras originales del castillo. La colección no es pues una colección de obras de gran calidad sino de objetos populares, un coleccionismo que era en aquella época de la más absoluta modernidad, ya que nadie coleccionaba este tipo de objetos.

La colección de Bonsor era privada, pero no cerrada al público, ya que Bonsor siempre mantuvo ese concepto inglés de que las colecciones, a pesar de ser privadas, han de tener siempre una finalidad pública, han de ser mostradas, no colecciones secretas. Hoy, gracias a la adquisición de la colección por la Junta de Andalucía, que todos esperamos sea pronto, podremos disfrutarla tanto como Bonsor disfrutó formándola.

Jorge Bonsor fue uno de los más activos contribuyentes en la formación de una de las mejores colecciones sobre la cultura española que existen en los Estados Unidos. Nos referimos a *The Hispanic Society of America*.



Gabinete de estudio de Jorge Bonsor en el Castillo de Mairena del Alcor.  
Fotografía: J. Maier.

No podríamos finalizar esta breve semblanza de Jorge Bonsor, como generador de espacios museográficos, sin aludir a otros proyectos en los que colaboró y que además son indicativos de la estatura que alcanzó como museólogo.

Jorge Bonsor fue uno de los más activos contribuyentes en la formación de una de las mejores colecciones sobre la cultura española que existen en los Estados Unidos. Nos referimos a *The Hispanic Society of America*, institución fundada en 1904, por el grandísimo hispanista y mecenas norteamericano Archer Milton Huntington, a la que Bonsor proporcionó importantes objetos arqueológicos, pictóricos y, cómo no, de artesanía popular por la que Huntington, como Bonsor, estaban muy interesados.

Finalmente, hemos de recordar que Jorge Bonsor fue llamado a formar parte en 1924, debido a su conocido gusto y criterio de sus concepciones museográficas, del comité de

organización de la Exposición Ibero Americana que se celebró en Sevilla en 1929. Sin embargo, debido a causas que ahora no vienen al caso, Jorge Bonsor dimitió de su cargo en 1928, como señalaba el Profesor Joaquín Hazañas y la Rúa en un artículo publicado en el Correo de Sevilla (1930): [...] *a él se confió, desde bastante tiempo antes, la organización de la parte arqueológica de la Exposición, pero, cuando se fue acercando el momento, se le negaron medios, se le negó el sitio que concedió con amplitud para cosas sin importancia, y al fin se consiguió cansarlo, aburrirlo, como vulgarmente se dice, se hizo que se le acabase aquella paciencia de arqueólogo, de que le hemos visto alardear y se consiguió que se retirase a su casa. Los causantes de éste, como de algún otro desaguisado análogo, privaron a la Exposición de una de sus más importantes secciones, que muchos de los visitantes han echado de menos, si bien les quedó el recurso de ir a Mairena, donde fueron recibidos con*

*la amabilidad que caracterizó al dueño del más interesante museo arqueológico particular de Andalucía.*

Hechos ajenos a la voluntad de uno de los más fructíferos generadores de espacios museográficos que ha tenido la provincia de Sevilla. Su memoria siempre permanecerá entre nosotros. ■

#### Notas

1. J. Maier, Jorge Bonsor (1855-1930): un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología española. Madrid, 1999; J. Maier, *Epistolario de Jorge Bonsor (1886-1930)*. Madrid, 1999.
2. La Necrópolis romana de Carmona junto con el Museo y sus colecciones fue donado por Jorge Bonsor y Juan Fernández en un rasgo de generosidad ejemplar al Estado Español en 1930.
3. Fernando Amores y Juan Lacomba, *Bonsor y su colección: un proyecto de Museo*. Catálogo de la Exposición, Mairena del Alcor mayo/junio, 1994. Jerez: Junta de Andalucía, 1994.

## DE LA GAMMAGRAFÍA AL ÁLBUM DE BODAS: La escultura romana del dios del Sueño Somnus Museo Histórico de Almedinilla, Córdoba

**Ignacio Muñiz Jaén**

Arqueólogo y Director del Ecomuseo del Río Caicena,  
Museo Histórico de Almedinilla, Córdoba



1

Pocos bienes muebles de la localidad de Almedinilla contienen de una forma tan apasionada y nueva los sentimientos de pertenencia y singularidad de una población que ha hecho de la estatua romana del dios del Sueño *Somnus*, encontrada durante las excavaciones arqueológicas en la villa romana de El Ruedo, un símbolo local que traspasa y llega incluso al territorio de la Subbética Cordobesa, donde se inserta esta pequeña y blanca localidad serrana.

Tendríamos que recurrir a la imaginería religiosa local (Nazareno, Virgen de los Dolores, San Juan Bautista...) para encontrar otro referente simbólico tan potente, icono del pasado romano que aglutinó en torno a él (tras su restauración en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y posterior traslado a Almedinilla), y alrededor del Museo Histórico de la localidad (con motivo de la apertura en 1999 de las nuevas dependencias museísticas) a la mayor parte de los 2.500 habitantes del término municipal. Acontecimiento que llevó a la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, Carmen Calvo (que inauguró las instalaciones), a calificarlo como "una auténtica y conmovedora romería pagana".

*Somnus* para latinos, *Hypnos* para griegos, es la personificación del Sueño, hijo de *Nix*, la Noche, y *Erebos*, las tinieblas infernales. Tiene como hermanos gemelos a la muerte, *Thanatos*, y al Olvido, relacionándose con *Eros* y *Asclepio*, dioses del amor y la medicina respectivamente, y también con



*Hermes*, mensajero de los dioses. "Señor de todos los dioses y todos los hombres", como le definió Homero (Hom., II. XIV, 231 ss), *Somnus* es intermediario entre dioses y humanos, comunicándoles a éstos los mensajes de aquellos y trasladando las almas de la vida a la muerte como si de un sueño se tratara.

Escultura romana que sigue modelos griegos (VAQUERIZO, D., 1994), su cabeza alada y su postura advierten el vuelo por tierras y mares que realiza el dios con la intención de derramar la noche, o el bálsamo soporífero, ayudado por el cuerno que llevaba en la mano derecha, con el brazo extendido, al tiempo que provoca el sueño con las flores de adormidera que agarraba con la izquierda (los atributos en ambas manos no se han conservado).

La estatua de bronce (de 87 cm. de altura y un peso de 21 kg.) está ejecutada siguiendo el procedimiento de la "cera perdida" (salvo las manos y dedos de los pies), compuesta de fragmentos realizados en diferentes moldes que fueron soldados entre sí y una cabeza alada desmontable con un aplique que le hace encajar perfectamente en el cuello, y que no deja lugar a dudas de su pertenencia al resto del cuerpo.

El *Somnus* de Almedinilla sigue el modelo iconográfico de la estatua murciana de Jumilla (NOGUERA, J.M. y HERNÁNDEZ, E., 1993) y es de las existentes en el mundo la más completa, la de mejor calidad artística y además la que posee un contexto arqueológico (de las pocas existentes cabe citar además de la jumillana -en el Antikensammlung "Staaliche Museen" de Berlín-, la

marmórea del Museo del Prado, la cabeza de Civitella D'Arno -en el British Museum-, o la cabeza de Villa Adriana -Museo Nazionale Romano-).

Como decimos, fue hallada durante la excavación de Urgencia que dirigió D. Vaquerizo entre 1988 y 1989 en la villa romana de El Ruedo en Almedinilla (VAQUERIZO, D. et ALII, 1994), formando parte de un conjunto escultórico excepcional en número y singularidad (Dionisos, Apolo, Perseo y Andrómeda, Hermafrodita, Attis, Sileno, Venus, todas ellas en el Museo Histórico de Almedinilla, salvo el Hermafrodita que se encuentra en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba) que decoraba la *pars urbana* o zona residencial de la *villae* y que ha sido estudiado de manera pormenorizada por J.M. Noguera (VAQUERIZO, D. y NOGUERA, J.M., 1997).

La excavación de la villa romana de El Ruedo entre 1988-89 tuvo una serie de irregularidades, fruto en gran medida del carácter de urgencia y salvamento en el que se desarrollaron los trabajos arqueológicos, pero donde no se llevaron a cabo los necesarios e imprescindibles estudios estratigráficos. No obstante se pudo comprobar cómo las esculturas (con fracturas intencionadas de antiguo) habían sido abandonadas, bien dentro de la fuente del patio central que articula la *pars urbana*, bien dentro del *ninphaeum* de la Sala del Triclinium, o formando parte de una colmatación de las habitaciones residenciales que posteriormente (durante el siglo VI y quizás el VII) siguieron en uso aunque ya sin el carácter residencial de antaño (se documentaron piletas, hornos y otras estructuras de uso agrícola

...su cabeza alada y su postura advierten el vuelo por tierras y mares que realiza el dios con la intención de derramar la noche.

rompiendo y superponiéndose a pavimentos residenciales).

Es precisamente en estos niveles de colmatación (fechados a finales del siglo V), el de la Sala del Triclinium y el de uno de los *cubicula*, donde se halló la estatua de *Somnus* fragmentada y dispersados sus restos por estas dos habitaciones, con roturas intencionadas que se han podido detectar en el proceso de restauración (BAGLIONI, R. y BOUZAS, A., 1999) y que a nuestro entender, y sin menoscabo del uso ornamental que también pudo compartir la estatua, expresan una voluntad por anatematizar el significado de la misma en función de su uso cultural dentro de la zona residencial (no existió preocupación por reutilizar el bronce) y de la implantación rural del cristianismo que se vislumbra en la excavación de la necrópolis aledaña a la villa a partir de esa misma fecha de finales (o mediados) del siglo V (MUÑIZ, I., 2000a; MUÑIZ, I. y BRAVO, A., 2000).

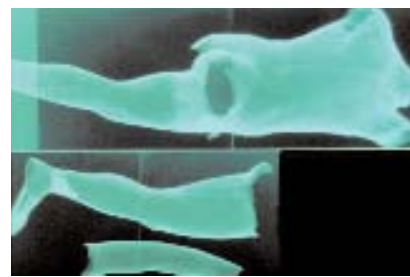
Entendemos por tanto que en la zona residencial de la villa romana de El Ruedo los componentes culturales y los ornamentales expresados en la estatuaria debieron mezclarse (MUÑIZ, I., 1999) sin poder precisar la preponderancia de un aspecto sobre el otro en un momento determinado de la vida de la villa (que



1. Somnus restaurado
2. Somnus en fragmentos antes de la restauración
3. Somnus en el proceso de restauración
4. Gammagrafía



3



4

2

surge a mediados del siglo I y llega hasta el siglo VII). De este modo, no creemos en el significado exclusivamente cultural de las estatuas, como sostiene algún autor (FERNÁNDEZ GALIANO, D., 1992), ni en el únicamente ornamental: las roturas intencionadas, la no reutilización de bronce, la distribución espacial de la Sala del Triclinium (donde debió situarse la estatua de *Somnus*) que nos recuerda la descripción hecha por el poeta Ovidio de la morada de *Somnus* en su obra *Metamorfosis*, o el propio instrumental médico hallado durante las excavaciones (VAQUERIZO, D., 1994), nos recuerdan que en la Antigüedad lo profano y lo sagrado tenían una línea divisoria muy difusa y que ambas concepciones debieron darse a un

tiempo dentro de un espacio residencial que "abriría sus puertas" a una población campesina para que ofreciera culto y "*obsequia*" a dioses y *dominus* respectivamente.

En un tiempo donde el Sueño y los sueños formaban parte sustancial de la vida de los Hombres (VINAGRE, M.A., 1998), la relación de *Somnus* con la medicina, a través del procedimiento de la *incubatio* (asociado a Asclepio pero también a partir del siglo II con las religiones místicas que se extienden por el Imperio -por ejemplo los cultos a Serapis-), el carácter mántico y escatológico de los sueños (evidenciado en obras como el *Oneirocriticón* de Artemidoro Daldiano, o en los Himnos Órficos), o su relación con los aspectos más

científicos de la medicina (expresados por ejemplo en la obra del Pseudohipócrates), serían en cualquier caso preocupaciones de índole filosófico-científicas para los sucesivos propietarios de la villa de El Ruedo. Todo ello al menos desde el siglo II en que se fecha la escultura hasta el V donde formaría parte de la decoración de la sala principal de la casa (Sala del Triclinium), tras la restructuración y ampliación de los elementos de representación y prestigio (*triclinium* y *ninphaeum*) llevadas a cabo a finales del siglo III y comienzos del IV.

La historia de vicisitudes que en el pasado tuvo esta estatua halló en el presente su continuación cuando, al ser recuperada en el transcurso de la

excavación arqueológica, sufrió un proceso de "restauración" nada afortunado (salvo la cabeza) llevado a cabo por los alumnos del Taller de Empleo que dirigía el mismo equipo de excavación (todavía se pueden apreciar los efectos del rayado del torno). A esta circunstancia se debe añadir el "secuestro" de la pieza por parte del Ayuntamiento de Almedinilla cuando iba a ser trasladada por el equipo de excavación a Córdoba, sin comunicación previa a dicho ayuntamiento, y desde las dependencias municipales en las que se hallaba almacenada (conjuntamente con otros muchos objetos arqueológicos).

La falta de entendimiento y la inexistencia de un proyecto municipal claro para la creación de un museo municipal hicieron que la estatua de *Somnus* pasara un largo periodo (hasta 1994) durmiendo bajo la cama del alcalde o en el interior de una caja fuerte, en otra suerte de olvido intencionado.

Pero un cambio de rumbo, un proyecto estudiado, definido, consensuado y ambicioso comenzó entonces a gestarse y desarrollarse: el Ecomuseo del Río Caicena, que iniciado en 1994 se concretaría en 1997 para evolucionar de manera sistemática desde 1999 (MUÑIZ, I., 2002). El Ayuntamiento de Almedinilla hizo suyo entonces el proyecto de ecomuseo que, partiendo del patrimonio considerado de forma amplia e interdisciplinar (patrimonio histórico, natural, etnológico, humano), se convierte en un motor de desarrollo rural para el territorio de Almedinilla, con la participación ciudadana en el mismo.

El Río Caicena explica al habitante y visitante lo que encontró y encuentra

en su transcurrir: el bosque de ribera que forma el propio río y sus paisajes de cascadas y huertas tradicionales, la Sierra de Albayate (Complejo Serrano de Interés Ambiental), las industrias que movió su fuerza (molinos harineros y aceiteros), el urbanismo serrano, o los propios yacimientos arqueológicos que se levantan a sus pies (entre ellos el poblado ibérico de El Cerro de la Cruz y la villa romana de El Ruedo).

Este proyecto se concreta en una serie de núcleos museísticos: Aula de la Naturaleza y Recorrido de Educación Ambiental, Molino y Sala de los Cereales, Centro de Recepción y de Exposiciones Temporales, Sala de Conferencias y Talleres, Biblioteca y alojamiento para investigadores, Taller de Restauración y Almacén, yacimientos arqueológicos de El Cerro de la Cruz y villa romana de El Ruedo, Rutas Senderistas y el Museo Histórico, edificio principal del Ecomuseo y desde donde se parte a reconocer el territorio (MUÑIZ, I., 2000b).

El Museo Histórico (inscrito en 1997 en el Registro de Museos de Andalucía) muestra "los orígenes de la cultura mediterránea andaluza" en 800 m<sup>2</sup> distribuidos en tres salas: Sala del Olivo, Sala de la Cultura Ibérica (dedicada al poblado ibérico de El Cerro de la Cruz), y Sala de la Cultura Romana (dedicada a la villa romana de El Ruedo) que es donde se sitúa la estatua de *Somnus* (en un espacio diferenciado dentro de la sala, en vitrina con cristales antibala y deshumidificador, con luz externa filtrada) cuya visión se complementa con un diaporama en la llamada Sala del Sueño que expone su significado y alcance (MUÑIZ, I., 2000c).

## El Somnus de Almedinilla sigue el modelo iconográfico de la estatua murciana de Jumilla, y es de las existentes en el mundo la más completa, la de mejor calidad artística y además la que posee un contexto arqueológico

Desde el Ecomuseo se organizan de forma periódica una serie de cursos formativos y jornadas entre las que se encuentran las *Jornadas Interdisciplinares sobre el Sueño y los Sueños*, en donde especialistas de diversas disciplinas (psicoanalistas, neurofisiólogos, antropólogos, filólogos, arqueólogos etc.) analizan las relaciones del Sueño y los sueños de forma conjunta<sup>1</sup> (a esto se deben añadir diferentes encuentros de especialistas que a través fundamentalmente de laboratorios farmacéuticos reúnen a profesionales del ramo en Almedinilla).

También dentro del paquete turístico denominado "Un Día en la Bética Romana", y desde las comidas o cenas romanas, que se celebran en la localidad semanalmente (en un local que sugiere la Domus romana y con el recetario del s. I. de Marco Gavius Apicius), el grupo de Performance INTRO, instalado en la localidad, desarrolla a lo largo del evento teatralizaciones con mimo y expresión corporal de diferentes fragmentos de mitología grecorromana entre los que se encuentran aquellos referidos a *Somnus*.

La estatua de *Somnus*, como decimos, fue restaurada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (previamente, en 1994, Carlos Costa realizó para la



Consejería de Cultura un trabajo de conservación y estudio del montaje de la pieza -expediente: CO. 4A002.14ES-) por A. Bouzas y R. Baglioni en un largo proceso de restauración (desde 1998-1999) en el que se pudo aplicar toda una serie de exámenes físicos y análisis: gammagrafías, estudios de densidad y porosidad, espectrometría infrarroja, fluorescencia de rayos X, metalografías, así como la eliminación de las capas de corrosión, la decoloración, estabilización y secado, capa de protección, y un complejo sistema interior de anclaje reversible de los diferentes fragmentos que la componen, que permitió su reintegración volumétrica y presentación estética<sup>2</sup>.

Hoy la estatua del *Somnus* de Almedinilla es una de las principales piezas en bronce de época romana conservadas en España, junto a la Thoracata del Museo de Cádiz, el Togado de Periate -Museo Arqueológico Provincial de Granada-, el Apolo de Pinedo -Museo de Prehistoria de Valencia-, el Mellefebo del Museo de Antequera, el Baco de Aguilar de la Frontera -Museo Arqueológico Provincial de Córdoba- o el Lamparario del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (VVAA, 1990).

Visitada por cerca de 60.000 personas que se han acercado al Museo Histórico y Ecomuseo desde 1999, *Somnus* se ha convertido en un símbolo local que da nombre a grupos de Rock, asociaciones, marcas de aceite de oliva, y bares, hasta ella acuden parejas de recién casados para, a ambos lados de la vitrina que la contiene, fotografiarse y acabar enmarcando el resultado en una suerte de rescate del olvido. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- BAGLIONI, R. y BOUZAS, A. (1999): "El Hypnos de Almedinilla: Metodología y proceso de investigación, intervención y montaje". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 28. pp. 43-63.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D. (1992): *Las villas hispanorromanas*. Madrid, Cuadernos de Arte Español, 26.
- MUÑIZ, I. (1999): "Almedinilla, tierra de Hypnos". *La Aventura de la Historia*, 14. Madrid. pp. 88-93.
- MUÑIZ, I. (2000a): "Nuevos datos sobre la necrópolis tardoantigua y de época visigoda de El Ruedo (Almedinilla-Córdoba). ¿Haciendo hablar a los muertos?" *Antiquitas*, 11-12. Córdoba, Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. pp. 111-175.
- MUÑIZ, I. (2000b): *Museo Histórico de Almedinilla*. Córdoba, Diputación de Córdoba. 111 pp.
- MUÑIZ, I. (2000c): "Museo y Sociedad: el Museo Histórico y el Ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla (Córdoba), un proyecto de desarrollo desde el patrimonio histórico y natural". *Boletín de la Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba*, 1. Córdoba. pp. 17-32.
- MUÑIZ, I. (2002): "El Ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla-Córdoba: un proyecto de desarrollo social, cultural y económico desde el patrimonio histórico y natural" VI Jornadas Andaluzas de Difusión del Patrimonio Histórico: Actas. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. pp. 295-318.
- MUÑIZ, I. y BRAVO, A. (2000): "La necrópolis tardo romana y de época visigoda de El Ruedo (Almedinilla-Córdoba): Una reflexión crítica". *Antiquitas*, 11-12. Córdoba, Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. pp. 175-189.
- NOGUERA, J.M. y HERNÁNDEZ, E. (1993): *El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la región de Murcia*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia. 68 pp.
- VAQUERIZO, D. (1994): "El Hypnos de Almedinilla (Córdoba). Aproximación formal e iconográfica". *Madrid-Mitteilungen*, 35. pp. 359-379.
- VAQUERIZO, D.; QUESADA, F.; MURILLO, J.F.; CARMONA, S. (1994): *Arqueología cordobesa. Almedinilla*. Córdoba, Ayuntamiento de Almedinilla. 113 pp.
- VAQUERIZO, D. y NOGUERA, J.M. (1997): *La villa de El Ruedo (Almedinilla-Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*. Murcia, Universidad de Murcia y Diputación de Córdoba. 246 pp.
- VVAA (1990): *Los bronce romanos en España*. Madrid, Ministerio de Cultura. 358 pp.
- VINAGRE, M.A. (1998): "Fuentes griegas de la clasificación de sueños de la Historia de la Naturaleza de Arias Montano". En GÓMEZ CANSECO (Ed.): *Anatomía de Humanismo*. Huelva, Universidad de Huelva. pp. 403-441.

## Notas

1. La publicación de las actas de las / *Jornadas Interdisciplinares sobre el Sueño y los Sueños* constituye el primer número de las monografías que anualmente publicará el Ecomuseo con el nombre de "OIKOS: Cuadernos Monográficos". Las II Jornadas se realizaron los días 10 y 11 de mayo de 2003.

2. El traslado de la pieza original con motivo de exposiciones temporales conlleva a nuestro entender una serie de problemas: el sistema interior de anclaje de la pieza (que mantiene unidos los distintos fragmentos) es muy delicado, también el traslado temporal de la pieza dejaría un gran vacío en la Sala Romana (al constituir una pieza clave del Museo Histórico), y además somos de la opinión que sostiene que en el traslado las piezas sufren siempre cierto impacto, por muchas medidas que se tomen para evitarlo (al margen de los elevados costes que suponen este tipo de exposiciones temporales y de cumplir muchas veces fines que no son estrictamente culturales). Nosotros poseemos una copia a tamaño real y de gran calidad que es la que actualmente recorre diferentes localidades con motivo de la exposición: *Las Vías Romanas del Mediterráneo* (dentro del programa europeo INTERREG II c-), cumpliendo así los objetivos didácticos y de difusión de la misma.

# EL IORCA DE LA COLECCIÓN DEL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**Bosco Gallardo**

Conservador,

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

*Para Marcelo, en su afán por la luz*

## 1. Narciso y el agua

El agua es el símbolo de la totalidad. En la transparencia insípida de nuestro cotidiano vaso de agua rielan: vida, muerte, sexo, resurrección. No tiene forma ni tiempo. Es la gotita de rocío y los mares inconmensurables. Si hay un poeta en el que el agua está presente, ese es Lorca. "Poeta", es decir, vida y obra, que sólo a veces es lo mismo.

Efectivamente, el nombre de Fuente Vaqueros indica un origen acuático. A Federico le satisfizo y le condicionó muchísimo crecer en un pueblo que "está edificado sobre el agua"<sup>1</sup>. De Granada, donde ya estaba a los once años, dijo que tiene "dos ríos, ochenta campanarios, cuatro mil acequias, cincuenta fuentes, mil y un surtidores y cien mil habitantes"<sup>2</sup>. No es posible entender Granada sin su cultura del agua. Sus gentes, a través del tiempo, han construido un léxico para designar, mediante categorías precisas, al líquido vital (azacayas,

caudiches, azarbes, carcadillas, etcétera). Federico. Un niño granadino de Fuente Vaqueros al que la *muerte* le pegó un tiro a los 38 años cerca del manantial de Fuente Grande<sup>3</sup>. El círculo de su vida se cierra, pues, como una pecera cristalina.

Como poeta, como todos los auténticos, Lorca presiente las verdades últimas, es decir, los grandes misterios de la existencia. En su primer poema<sup>4</sup>, nos hace sentir, ya, el vértigo -relacionándolo con el agua-del amor y la muerte.

"Sobre tu cuerpo había penas y rosas  
tus ojos eran la muerte y el mar".

Toda su escritura, su angustia, versará, desde el principio, sobre estos dos temas: el sexo y la muerte, y siempre contará con la ayuda de este símbolo de la totalidad que es el agua<sup>5</sup>. A veces funciona como una palabra comodín que resuena cargada de intensidad, como una muletilla estilística, pero otras es utilizada para llevar el texto hasta la profundidad más recóndita.

En 1933 y 1934, nuestro poeta está en Buenos Aires y Montevideo. A su llegada a Argentina es recibido como una gloria de las letras hispanas. Prácticamente no hace otra cosa que atender a los múltiples compromisos de la fama. Y él tenía una personalidad arrolladora con la que se desenvolvía, perfectamente, siendo el centro de atención. Pese a los días ajetreados, no son malos tiempos para la lírica. La pluma, tantas veces en la búsqueda de palabras, es empleada ahora, más que de costumbre, como instrumento para otro tipo de creaciones que son sus dibujos, poemas icónicos, visuales.

En los dibujos de esta su segunda estancia americana, los marineros aparecen con frecuencia. Sabemos, por su obra escrita, que los personajes que le interesan son, fundamentalmente, excluidos. Gitanos, avanzadilla secular de Oriente en nuestro mundo; negros, a los que observa secuestrados de su ancestral origen; y las mujeres (andaluzas), prisioneras en la cárcel de una libido reprimida o insatisfecha, componen



[1]. *Payaso de rostro desdoblado y cáliz* (1927)  
27,7 x 20,9 cm.  
Fundación Federico García Lorca  
Madrid

la tríada fundamental de su literatura. Existen diferentes causas por las que se siente atraído e identificado con la opresión. Los marginados son gentes que están aparte, en conflicto con su entorno, con lo establecido. Viven en un mundo con el que no están en sintonía. Es de sobra conocido que, Federico, encantador y adorable, persona a cuyo lado "no hacía frío de invierno ni calor de verano, 'hacía... Federico'" <sup>6</sup>, no estaba, en realidad,


en armonía con el mundo: "[soy] un pulso herido que sonda las cosas del otro lado"<sup>7</sup>. Había otro hombre que no era el luminoso, sino el oscuro, que visitaba, desgarrándose, desdoblándose, la otra *parte*<sup>8</sup> [1].

Gracias a sus dibujos conocemos otros personajes que son, por las mismas causas, de su interés, como las gentes del circo (que fueron, también, espejo de la bohemia). Con los marineros hay que añadir a su atractivo, el indudable *sex appeal* que aún hoy su arquetipo les confiere, y que Federico sentía en sus carnes, indudablemente. Pero existen más razones que hacen especial al personaje del navegante. Son varones que viven juntos, sin familia, lejos de la sociedad y sus convencionalismos. Son fuertes y libres, no tienen ninguna atadura, por eso, cuando llegan a puerto, se entregan al vino y hacen el amor con el mismo frenesí. Es su forma de entender el amor y la vida, según el tópico, que siempre esconde algo de verdad.

Ricardo E. Molinari, uno de los poetas amigos en Argentina, pidió al granadino que ilustrara su libro *El Tabernáculo*. Lo hizo, como casi siempre, con pluma y tinta, lo que determina, se verá posteriormente, el carácter de la obra. Una de esas ilustraciones es la protagonista de este artículo: *Marinero ahogado* [2]. Podemos dividir la composición (forzadamente) en dos mitades. Una, la superior, corresponde a la superficie, la otra, más alejada de la figuración, es el ámbito sumergido. Si bien el límite entre ambas sería, claro está, el agua (representada a base de pequeñas rayas discontinuas y paralelas), tanto el cuello, los hombros y el esternón -aun sumergidos-







Este dibujo es un original de  
Federico García Lorca hecho  
especialmente para mi libro de  
poemas "El tabernáculo",  
Madrid, 1943. —

Se lo entregó al poeta  
Anacio Esteban Laffi en persona  
a su casa.

*Federico García Lorca*

Dr. A., agosto  
de 1953.

[2]. *Marinero ahogado* (1934)  
21,5 x 14,7 cm.  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla  
(Anverso y reverso)  
Fotografía: Guillermo Mendo

formarían parte de la zona de mayor intensidad figurativa. Hay, pues, un elemento de transición: el vello del esternón (porque este joven es un hombre de pelo en pecho)<sup>9</sup>. Así es, este detalle de anecdotismo erótico sirve para enlazar ambas mitades. Después de traspasar una línea oblicua, se hunde hacia la profundidad convertido en un rastro difícil de precisar, porque los trazos de la pluma se han vuelto prácticamente puntos. Puede tratarse de algún humor corporal, una batería de diminuta fauna. La proximidad de lo que llamaré un bosque sexual<sup>10</sup>, o sea, la formación de trazos gruesos (para los que ha tenido que repasar con la pluma) puede llevarnos a la conjetura de que este chorro descen-



[3]. Federico semisumergido en Cadaqués (1927)

dente es un fluido seminal. Las líneas, las cuatro líneas que terminan en este ámbito de lo sumergido lo hacen cada una en sendas flechitas, que parecen indicar, salvo un par, un sentido ascendente. Estilísticamente creo que se deben a una de las dos grandes influencias del Lorca dibujante: Miró<sup>11</sup>. En las manos del ángulo superior derecho, en el área figurativa, en cambio, se oye el eco daliniano<sup>12</sup>.

Evidentemente todos estos elementos descritos guardan poco que ver con lo que sería una narración visual veraz de un hombre ahogado. Federico dibujó primero un marinero, tema que tenía ya automatizado de tanto repetirlo, como esos dibujos que solemos hacer, distraídos, y que nos van saliendo solos. Una vez ejecutado el busto, que incluye la representación de la pañoleta<sup>13</sup>, dejaría a la pluma que fuera sacando de su mente el resto de elementos descritos, los cuales constituyen parte del repertorio iconográfico lorquiano, como los limones o jarrones con flores, mucho más conocidos.

Como el procedimiento técnico no admite correcciones, el dibujo es directo, espontáneo. Resolvamos, pues, sin tener que extendernos en un asunto de sobra conocido (Lorca y la vanguardia de Breton), que es un dibujo surrealista. El poeta hizo declaraciones contradictorias a propósito de sus creaciones<sup>14</sup>. Las opiniones de los artistas sobre sí mismos están para tenerlas en cuenta, no para tomarlas como dogmas de fe. El dibujo es surrealista. Y también, como todo en la vida, no sólo en el arte, puede ser más cosas a la vez. Lirismo plástico es otra clasificación muy precisa, coetánea, cuyo origen está en

Maurice Raynal. Es decir, lírica icónica, misteriosa, como la literatura de Federico, que siempre es expresión de su angustia, de su tragedia íntima<sup>15</sup>. Un poema, en fin, que en lugar de palabras, ya está dicho, se configura a través de imágenes visuales.

"Hombre solo en el mar" llamó a Walt Whitman<sup>16</sup>, para él la personificación del amor bello y puro. También, un verso más arriba, lo califica de: "Adán de sangre", lo que podría ayudar a interpretar el fluido que se va hacia lo hondo. Otra imagen literaria, vinculable a este contexto de varón fallecido y agua es:

"Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos  
era, muerto en la orilla, un arcángel frío<sup>17</sup>"

De alguna forma estos versos suponen un antecedente de las manos de nuestro dibujo, manos que parecen querer echarse sobre el cuerpo semisumergido.

Suscribo a Gibson cuando dice "en el mundo lorquiano, las imágenes (...) tienen todas su 'explicación' en la vida real"<sup>18</sup>. Lorca vivió una situación, que los que la hemos experimentado sabemos que es indeleble: el ahogamiento de un niño, de dos niñas en su caso.

"Pero un día la pequeña Mary se cayó en un pozo y la sacaron ahogada (...) Inmediatamente recordé aquella otra niña granadina que vi yo sacar del aljibe, las manecitas enrolladas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes, y las dos niñas, Mary y la otra, se me hicieron una sola"<sup>19</sup>.

"Se me hicieron una sola". El poeta, hiperestésico, poseedor de una imaginación desbordante, inventa recuerdos condensando dos diferentes en uno solo... ¿por qué no admitir entonces que aquellas desdichadas chiquillas están latentes en *Marinero ahogado*? Las trece manos dalinianas y lo que he llamado "flechitas" podrían ser el recuerdo transformado de sus "manecitas enlazadas en los garfios".

Federico tenía pánico a su propia muerte. Le gustaba, empero, recrearla en forma de juegos, destinados a exorcizar lo inevitable, que terminaban de un modo hilarante con su luminosa carcajada<sup>20</sup>. Se hacía el muerto emulando a aquéllos que vio en su niñez, por eso, la muerte era, para él, la inmovilidad que ésta conlleva, como la de los zapatos, con los que no consentía echarse en la cama<sup>21</sup>. En los dibujos lorquianos de cadáveres, las cuencas de los ojos están, normalmente, huecas u ocupadas de forma macabra, por epifanías vegetales. Los ojos de nuestro marinero están cerrados plácidamente, como su boca... ¿y si sólo está herido por el sueño, es decir, y si sólo es un bello durmiente?

"Quiero bajar al pozo (...)  
para ver al herido por el agua"<sup>22</sup>.

¿Revivirá el muchacho como, al cabo, hacía Federico? Estoy proponiendo que su desdoblamiento, el que le impulsó a escribir "¿qué raro que me llame Federico!"<sup>23</sup>, el mismo que le llevó a reencarnar su tragedia interior en sus personajes (incluidas las dolorosas muchachas sureñas), en una suerte de travestismo psíquico, hace que él sea, también, el marinero. Porque varón, agua, y desdoblamiento, son los ingredientes básicos



[4]. Federico (tercero por la izquierda) vestido de Marinero en una fiesta en Buenos Aires (1934). (El primero es Pablo Neruda)

del mito de Narciso, el arquetipo del que se piensa a sí mismo, del que se ama porque se mira. El narcisismo del granadino, en realidad, es una de las razones que ayudan a descifrar toda su producción, no sólo ésta<sup>24</sup>.

"... y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios"<sup>25</sup>.

Lorca flotaba en sus versos, pero en la vida real, su pánico obsesivo, fóbico, a morir ahogado le hacía nadar, en Cadaqués<sup>26</sup>, próximo a la orilla [3]. Este miedo neurótico, recurrente e íntimo, se manifestó, sin duda, en la elección (automática) del tema de nuestro dibujo. Lorca amaba

a los marineros, en Buenos Aires, uno de los lugares donde más quiso<sup>27</sup>, cuando realizó *Marinero ahogado*, no sólo los frecuentó<sup>28</sup>, sino que llegó a llevar su atuendo (travestismo físico)<sup>29</sup> [4]. No es de extrañar que se viera a sí mismo (Narciso), con recuerdos propios transformados, recreados, inmóvil (muerto) como Camborio (joven y hermoso). Sería un vaticinio más, entre los surrealistas españoles, de una desaparición absurda, sórdida y legendaria<sup>30</sup>.

"Me he perdido muchas veces por el mar.  
Ignorante del agua voy buscando una muerte de luz que me consuma"<sup>31</sup>.





[5]. **Benjamín Palencia**  
*Sin título*, (1934)  
 29 x 20,5 cm.  
 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla  
 Fotografía: Guillermo Mendo

## 2. Coda para 'un marinero andaluz'

El 14 de noviembre de 2002, la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, en nombre del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, ejerció el derecho de tanteo sobre este dibujo<sup>32</sup>. Salió a subasta (es la primera vez que el CAAC acude a una) con la denominación de "Dibujo para *El Tabernáculo*", pero en nuestros inventarios figurará como *Marinero ahogado*, por ser más descriptivo, por respetar el trabajo de Mario Hernández y en aras de aportar unidad al conocimiento de los dibujos lorquianos. El mismo derecho se ejerció para un dibujo de Benjamín Palencia [5].

A pesar de que el estado de conservación del *palencia* no es el óptimo (se adquirió por el precio de salida), era muy importante hacerse con él. Como el *federico*, es de 1934 y de filiación surrealista (el influjo de Picasso y Miró es evidente). Tenemos la suerte de tener, en nuestros fondos, desde 1988, cuarenta dibujos de Rodríguez Luna de los años treinta del pasado siglo. Se trata de unas piezas figurativas dentro de esa línea hispánica de surrealismo rural, no en vano el artista cordobés fue seguidor de la Escuela de Vallecas, fundada por Alberto Sánchez y, precisamente, Benjamín Palencia. Es decir, estamos ante una estrategia argumental que hay que seguir cultivando. En este sentido serían necesarios obras del José Caballero anterior a la Guerra Civil, de Rafael Alberti, Alberto, colaboradores "menores" de La Barraca...

Un museo es su colección<sup>33</sup>. Obras como el *Marinero ahogado* no sólo

ofrecen valores en sí mismas, sino que funcionan a modo de ejes vertebradores. Personalidades como la de Federico hacen que encontremos enlaces con todo el siglo XX. En él están Dalí y Buñuel, también era amigo de Palencia o de Ponce de León, presentó a Roberto Matta a Breton...

Y es que un coloso, un mito, no sólo sirve de reclamo, sino que enriquece a todo el cuerpo de una institución. Así, un museo con una colección en la que estuviera presente el granadino, su departamento de educación podría hacer las mismas representaciones de títeres que a Lorca le interesaron. O su centro de documentación especializarse en el 27, donde el interés por los marineros fue tan grande. Etcétera.

En definitiva, *Marinero ahogado* está, en nuestra colección, conceptual y técnicamente justificado a la vez que vigoriza los fondos y abre muchísimas vías de expansión. No debemos olvidar nuestra vanguardia histórica porque iríamos contra nosotros mismos. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, institución insignia de la Junta de Andalucía en todo lo referente al arte de estos dos últimos siglos, debe recopilar los hitos fundamentales de la historia creativa vinculados a nuestra Comunidad<sup>34</sup>.

Como todo ciudadano al que se le explique, me siento muy satisfecho de tener en mi museo a este marinero, que es de todos, tan hermoso como el propio Federico, el cual también está dormido.

"Dadme unos sorbitos de agua  
 agua con peces y barcos  
 Agua, agua, agua, agua"<sup>35</sup>. -

## Notas

1. GARCÍA LORCA, Federico, "Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros", *Obras completas*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1987, p. 421.
2. "Como canta una ciudad de noviembre a noviembre", op. cit., p. 320.
3. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*, Grijalbo, Barcelona, 1987, p. 485.
4. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Grijalbo, 1985, Barcelona, 1987, p. 218.
5. Era consciente de su predilección, en una carta declara: "¿qué obsesión *padezco* del agua! (cursivas no originales). En ella da noticia de un libro que no escribió: 'son 'Las meditaciones y alegorías del agua'. '¿Qué maravillas hondas y vivas se pueden decir del agua!'. GARCÍA LORCA, Federico, "Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros", *Obras completas*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1987 p. 713.
6. GUILLÉN, Jorge, Prólogo de GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1987, p. XVII.
7. GARCÍA LORCA, Federico, "Poema doble del lago Eden", *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1987, p. 490.
8. ALEIXANDRE, Vicente, Prólogo de GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1987, p. IX-XI.
9. Así ocurre en los dibujos 96, 161, 162, 177, 187, 188, 189, 266.3, de la catalogación de Mario Hernández: AA. VV. *Federico García Lorca. Dibujos*. Catálogo de la exposición en el MEAC, Madrid, 1986. En adelante, la numeración de los dibujos procederá de la citada fuente.
10. *Cfr.* Dibujo 184.
11. En su texto sobre la pintura de su tiempo, en el que da muestras de un buen conocimiento sobre el tema, dice algo desconcertante: "Yo experimento ante estos cuadros de Miró, la misma emoción misteriosa y terrible que siento en los toros en el momento en que clavan la puntilla sobre la testa del hermoso animal". GARCÍA LORCA, Federico, "Sketch de la nueva pintura", *Obras completas*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1987, p. 280.
12. Santos Torroella identificó este tipo de extremidades con las existentes en La miel es más dulce que la sangre (1927). SANTOS TORROELLA, Rafael, "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos", *Federico García Lorca. Dibujos*. Catálogo de la exposición en el MEAC, Madrid, 1986, p. 52.
13. *Cfr.* Dibujos 187, 188, 189, 200, 267.6.
14. GARCÍA LORCA, Federico, "Carta a Sebastián Gasch núm. 21 y fragmento C", *Obras completas*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 965 y 969.
15. *Cfr.* UMBRAL, Francisco, *Lorca. Poeta maldito*, Planeta, Barcelona, 1998.
16. GARCÍA LORCA, Federico, "Oda a Walt Whitman", *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1987, p. 529.
17. "Gacela del niño muerto", op. cit., p. 577.
18. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Grijalbo, 1985, Barcelona, 1987, p. 411.
19. GARCÍA LORCA, Federico, "Lectura de un poeta en Nueva York", *Obras completas*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1987, p. 355.
20. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 82.
21. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*, Grijalbo, 1985, Barcelona, 1987, p. 302.
22. GARCÍA LORCA, Federico, "Casida del herido por el agua", *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1987, p. 589.
23. GARCÍA LORCA, Federico, "De otro modo", op. cit., p. 381.
24. "Federico era vanidoso, de una vanidad desaforada. En su egolatría llegaba a tener que oír cada diez minutos que tenía talento". ONTAÑÓN, Santiago, "Semblanza de García Lorca", *Federico García Lorca. Dibujos*. Catálogo de la exposición en el MEAC, Madrid, 1986, p. 20.
25. GARCÍA LORCA, Federico, "Poema doble del lago Eden", *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1987, p. 490.
26. STANTON, Leslie, *Lorca. Sueño de vida*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 200.
27. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*, Grijalbo, 1985, Barcelona, 1987, p. 286.
28. STANTON, Leslie, *Lorca. Sueño de vida*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 406.
29. En la fotografía que sirve de portada en Internet para la Fundación García Lorca ([www.garcia-lorca.org](http://www.garcia-lorca.org)), bajo la chaqueta lleva una camiseta marinera.
30. Es el caso de Alfonso Ponce de León o Nicolás de Nequona. GARCÍA de CARPI, Lucía, "Bajo el astro de la noche", *Federico García Lorca. Dibujos*. Catálogo de la exposición en el MEAC, Madrid, 1986, p. 38.
31. GARCÍA LORCA, Federico, "Gacela de la huida", *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1987, p. 583.
32. BOJA de 17 de enero de 2003, pp. 1091 y 1092. Corrección de errores: BOJA de 5 de marzo de 2003, p. 4708.
33. Mi afirmación, implícita, de que el CAAC es un museo se apoya en tres criterios, a saber: criterio museológico (definición del ICOM); criterio legal o estatutario (los estatutos del CAAC establecen como primera función la formación de una colección); criterio técnico-administrativo (la Función Pública de la Junta de Andalucía dota al CAAC de funcionarios pertenecientes al Cuerpo Superior Facultativo de Conservadores de Museos). No hay que dejarse confundir por la belleza de los acró-nimos, el Centro es un museo, el IVAM (Instituto de Arte Valenciano), otro.
34. En este sentido, fue igualmente excelente el anuncio, por parte de la Consejera de Cultura, Carmen Calvo de la adquisición de sendos grupos de obras de José Guerrero y el Equipo 57 (MOLINA, Margot, "El Centro Andaluz de Arte se consolida... Las nuevas adquisiciones del Equipo 57 y José Guerrero centrarán la colección", *El País Andalucía*, 12/04/2002). Recopilar, insisto, los hitos excelentes, (de nivel nacional e internacional) de la historia del arte contemporáneo vinculados a Andalucía, debe ser el criterio básico de crecimiento.
35. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Grijalbo, 1985, Barcelona, 1987, p. 385.

## INSTANTES EN EL TIEMPO. UN SIGLO DE FOTOGRAFÍA EN LA ALHAMBRA (1840-1940)

**Javier Piñar**  
 Doctor en Historia Contemporánea  
 Comisario de la exposición

A lo largo del siglo XIX, Granada se convirtió en una anotación extensa e imprescindible en los libros de viaje, a la par que en motivo gráfico y fotográfico de primer orden. De todo su rico patrimonio monumental, urbano y paisajístico, fue la Alhambra el motivo de una intensa fascinación para los escritores, dibujantes y fotógrafos que la visitaron, forjando una imagen plural y rica en matices. Desde entonces y hasta hoy, Granada ha sido universalmente identificada a partir de su monumento más emblemático.

La significación del fenómeno fotográfico en torno a la Alhambra se expresa tanto en la cantidad y calidad de las producciones, como en la significación profesional de los numerosos autores que la eligieron como tema. Al margen de la consideración de objetos de arte que muchas de las fotografías históricas poseen, el valioso patrimonio fotográfico que existe sobre el monumento debe ser doblemente valorado; no sólo supone una contribución notable en la gestación de la Alhambra como objeto turístico y como imagen exportable de lo andaluz y lo oriental, sino que constituye un valioso documento gráfico acerca de unos espacios profundamente transformados a partir del sustrato nazarí.



1

De las miles de fotografías que integran el imaginario histórico de la Alhambra, la presente exposición, organizada por el Patronato de la Alhambra y Generalife, muestra sólo una reducida selección, proponiendo diez recorridos temáticos por aquellas estancias, espacios, actividades y personajes que resumen un siglo de su historia. Entre 1840 y 1940, el conjunto monumental fue sometido a profundas remodelaciones, que contribuyeron a la conversión de un espacio de uso en un objeto para la contemplación y lo dotaron de una cierta aureola de intemporalidad. El registro fotográfico de tales cambios constituye hoy un rico legado de



instantes detenidos, una suerte de espejo donde la Alhambra dialoga con su cambiante imagen y donde el espectador puede contemplar las huellas del tiempo.

Se han expuesto con este motivo un total de 120 imágenes fotográficas, así como diversos documentos y objetos relacionados con el monumento y el registro fotográfico, organizadas en diez secciones. Aunque ha tenido un carácter esencialmente introductorio y divulgativo, la selección ha recogido interesantes muestras de las primeras décadas de la fotografía, elaboradas en su mayor parte por autores ingleses y franceses, para los que el monumento fue un temprano e intenso motivo de creación plástica. Ha incluido, así mismo, muestras significativas de grandes maestros de la fotografía española del siglo XIX y primer tercio del XX (Ch. Clifford, J. Laurent, Ch. Maufaisse, R. Garzón, Ortiz Echagüe), así como ejemplos de producciones fotográficas, locales o no, concebidas con una finalidad turística y promovidas por pequeñas y grandes empresas de la imagen.

El recorrido que se ha propuesto al espectador se ha organizado en torno

a diez temas o secciones, en los que la imagen fotográfica del monumento y sus múltiples expresiones son en ocasiones las protagonistas, sirviendo en otros casos para ayudarnos a entender la propia evolución del espacio y de sus usos a lo largo de una centuria o para captar las relaciones entre la Alhambra y su entorno urbano. Se ofrece a continuación una breve descripción de algunos de estos registros.

### LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: TÉCNICA Y EXPRESIÓN

El documento fotográfico, nunca exento de valores artísticos, incita al registro aleatorio o sistemático de todo lo visible. En qué medida han predominado unas u otras aplicaciones, unas u otras expresiones, se debe al hecho de encontrarnos ante una tecnología social y económicamente condicionada; pero también ante una herramienta comunicativa capaz de combinar la intervención humana con las múltiples variables que la luz, el encuadre, la sensibilidad y la profundidad de campo suministran. Múltiples expresiones y múltiples informaciones son así posibles, y es en ese rico legado de instantes dete-

nidos donde la Alhambra puede mirarse en el tiempo.

La aparición de la fotografía fue posible gracias a la convergencia de dos invenciones lejanas en el tiempo: una de carácter óptico -la cámara oscura- y otra de tipo químico -emulsiones sensibles a la luz y estables en el tiempo- que se haría realidad a partir de 1839 y merced a las aportaciones de L. Daguerre y William H.F. Talbot. Casi desde su descubrimiento, su rápida conversión en mercancía visual de consumo masivo se vería facilitada por la propia condición de las fotografías: objetos livianos y fidedignos, baratos de producir y fáciles de almacenar, capaces de fijar con rapidez y precisión la imagen de las personas y difundir el conocimiento visual del mundo. En adelante, el cambio técnico, la capacidad creativa y las exigencias del mercado moldearán el hecho fotográfico, hasta convertirlo en un referente insustituible para el mundo contemporáneo.

### EL MONUMENTO FOTOGRAFABLE

Si bien la Alhambra nunca dejó de ser una fuente de inspiración para el viajero literato o dibujante, la



2



3

**1. Ch. Clifford**

*Galería Sur del Patio de los Arrayanes*  
Ca. 1858  
Colodión/Papel albúmina  
284 x 390 mm.  
Archivo del Patronato de la Alhambra y  
Generalife

**2. J. Laurent**

*Vista panorámica de la Alhambra de Granada  
desde la Torre Homenaje*  
Ca. 1890  
Papel albúmina. Montaje a partir de varias  
tomas.  
300 x 800 mm.  
Colección Particular (CSG). Granada

**3. Ch. Clifford**

*Torres de la Alcazaba desde la Torre de la Vela.*  
ca. 1854  
Negativo papel / papel albúmina  
304 x 418 mm.  
En álbum *Granada: Photographies.*  
Archivo Histórico Municipal de Granada

actividad fotográfica hizo también de ella un yacimiento de imágenes comercializables. La pasión por registrar de una forma indeleble la experiencia sensible halló en la nueva tecnología un procedimiento más eficaz y multiplicador, capaz de fascinar al viajero diletante y al empresario atento. Durante las primeras décadas coexistieron, así, fotógrafos de origen e intenciones diversas, y es en estas fuentes plurales donde se origina una producción múltiple y rica en matices.

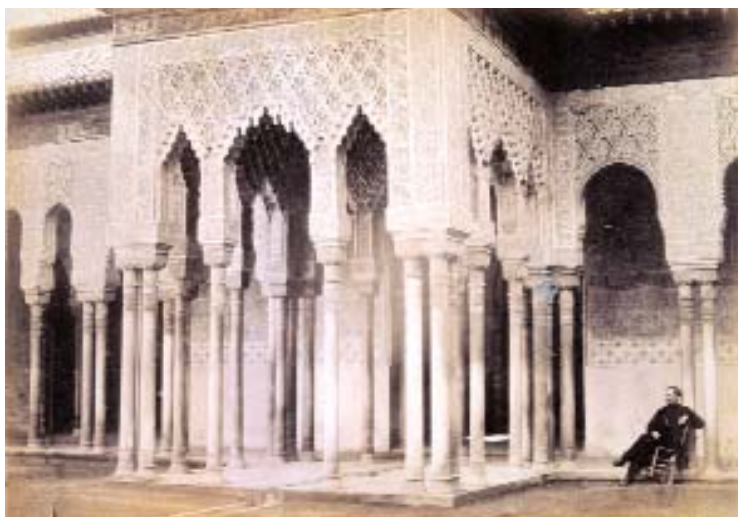
En un primer grupo cabría considerar a los *fotógrafos viajeros*. Buena parte de ellos fueron los pioneros del nuevo arte en Granada, profesionales que realizaron expediciones fotográficas por cuenta propia o ajena, y con el objetivo de vender su producción fuera de la propia ciudad. Pueden incluirse en este grupo a Charles Clifford, E.K. Tenison, E. Jomard, Charles Maufsaise, los hermanos Bisson o alguno de sus ayudantes,

Luis León Masson, Clerq, R.P. Napper o James Valentine. Un segundo grupo estaría constituido por aquellos *viajeros fotógrafos* a los que impulsa el ocio o la actividad literaria antes que el negocio de la imagen; vienen a conocer, pero componen por placer placas fotográficas que atesoran detalles inusuales o nuevas perspectivas; es el caso de E. Piot, J. Lorent o Gustave de Beaucorps.

Buena parte de la actividad que sigue a esta etapa pionera va a ser asumida por los *fotógrafos mercantiles*; el inicio de las grandes ediciones de álbumes de viajes y museos fotográficos por parte de empresas editoras francesas (Gaudin, Levy), británicas (Wilson, Frith) y españolas, promovió desde 1850 la expedición fotográfica sistemática, encargada a algún profesional desplazado al efecto. Juan Laurent o Hauser y Menet pueden considerarse prototipos de empresas españolas que elaboran un fondo gráfico muy amplio, con objeto de utilizarlo después para la tirada masiva de álbumes, láminas o postales, adaptados a una clientela de gustos y formación muy diversa.

A la sombra de la Alhambra y de estas grandes firmas, surgieron en el último tercio del siglo XIX numerosos fotógrafos locales, que mantuvieron estudio abierto en Granada o en el propio recinto monumental. Algunos de ellos obtuvieron reconocimiento fuera de la ciudad y mantuvieron incluso estudios en otras ciudades andaluzas, caso de Garzón o Seán; en otros casos, nos encontramos ante empresas familiares de escasa

**J. Laurent**  
*Pabellón del Patio de los Leones. (Alhambra)*  
 Ca. 1870  
 Papel albúmina  
 248 x 343 mm.  
 Colección Particular (CSG), Granada



envergadura (García Ayola, Linares, Camino), obligadas a hacer de todo un poco para subsistir en un mercado muy competitivo.

Los procedimientos de edición y distribución fotográfica a partir de copias reveladas cubren el amplio período que transcurre entre 1850 y 1880. Pero el verdadero impulso para la difusión de la imagen fotográfica habría de producirse una vez que se resolvieron técnicamente los obstáculos para su reproducción por medios mecánicos; la implantación de aplicaciones fotomecánicas -como la fototipia- posibilitó el nacimiento de la prensa gráfica y promovió el empleo masivo de la tarjeta postal, las láminas y un nuevo tipo de libros que ya no se entendían sin el concurso de la imagen fotográfica.

### EL TURISTA: PRESENCIA, ESTANCIA Y SOUVENIR FOTOGRAFICO

A la par que los grandes tendidos ferroviarios aproximaban los espacios y creaban nuevos mercados, la foto-

grafía democratizaba el conocimiento gráfico de lo distante. El motor que impulsaba su demanda no era otro que la curiosidad por lo lejano; si no era posible recorrer el mundo por placer -un lujo reservado a los hijos de las elites aristocráticas y burguesas- la fotografía suministraba un modo ilusorio de viajar.

Desde mediados del siglo XIX, la propia evolución de la Alhambra y la proyección exterior de su imagen discurren asociadas al fenómeno turístico. Este hecho no sólo la convirtió en punto de destino turístico irrenunciable -atrayendo un volumen creciente de visitantes y promoviendo transformaciones en el espacio monumental y en sus entornos para atender las nuevas necesidades de alojamiento, circulación y comercialización- sino que proyectó al monumento más allá de sus límites geográficos, con las consiguientes deformaciones.

La fotografía turística centra su atención en espacio muy selectivos, capaces de identificar el monumento



**R. Gerhard**  
*Adolfo Salazar, F. García Lorca, Manuel de Falla, Ángel Barrios y Federico en la Torre de las Cabezas*  
 1923  
 Papel gelatina. 133 x 83 mm.  
 Archivo de la Casa-Museo Manuel de Falla, Granada



en todo su esplendor. La aparente veracidad que el medio proporciona queda, así, comprometida con unas selecciones y enfoques que dan lugar a numerosos *ángulos muertos*: son producciones donde la *Alhambra visible* queda circunscrita a la *Alhambra fotografiable* y el legado del tiempo es sustituido por una imagen ahistórica del mismo. En contraste con la fotografía como recuerdo personal, que ubica al viajero en el espacio, el álbum fotográfico tiende a hacer innecesaria la visita, proponiendo un recorrido organizado a partir de múltiples fragmentos visuales, estéticamente coherentes, pero en buena medida exentos de vida y veracidad. Un paso más en este proceso de simplificación gráfica del monumento lo constituiría la tarjeta postal fotográfica, introducida en España a partir de 1897.

### ORIENTALISMO Y PINTORESQUISMO: DOS VISIONES Y REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE LA ALHAMBRA

La fotografía, aparecida en pleno esplendor del romanticismo, dotó de una novedosa y potente herramienta a todos aquellos que, desde hacía décadas, venían manifestando un creciente interés por el Sur peninsular; una atracción entroncada con la tradición *vedutista* de los viajeros anglosajones, que hace uso ahora de novedosas herramientas y amplía su atención a nuevos espacios. El siglo XIX puso de moda el Oriente ignoto, donde la historia y la arqueología, el exotismo, la curiosidad geográfica y el deseo de conocimiento y apropiación que fomentaba el colonialismo en ciernes, suministraban

**J. Laurent**  
*Detalle de una faja de los adornos en la Sala de los Escudos (Alhambra)*  
 Ca. 1870  
 Papel albúmina  
 301 x 245 mm.  
 Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife



poderosos y atractivos ingredientes. En esa suerte de espacio fronterizo e híbrido entre Oriente y Occidente se encontraba Granada.

Antes de que los primeros fotógrafos hicieran su aparición en la década de 1840, la ciudad y la Alhambra habían sido ya descubiertas, descritas y profusamente recreadas por numerosos dibujantes y grabadores; son ellos los primeros forjadores y exportadores de una imagen donde se mezclan la visión romántica y orientalista y lo histórico con lo costumbrista. Pero también, y a la par que el monumento comienza a ser fotografiado, es sometido a una profunda restauración en muchas de sus dependencias, una reelaboración que va a ser ejecutada con un fuerte sesgo orientalista.

Tales sugerencias influirán en los pioneros del nuevo arte e impondrán una cierta manera de mirar. Pocos y muy escogidos temas acabarían así constituyendo el repertorio ideal,

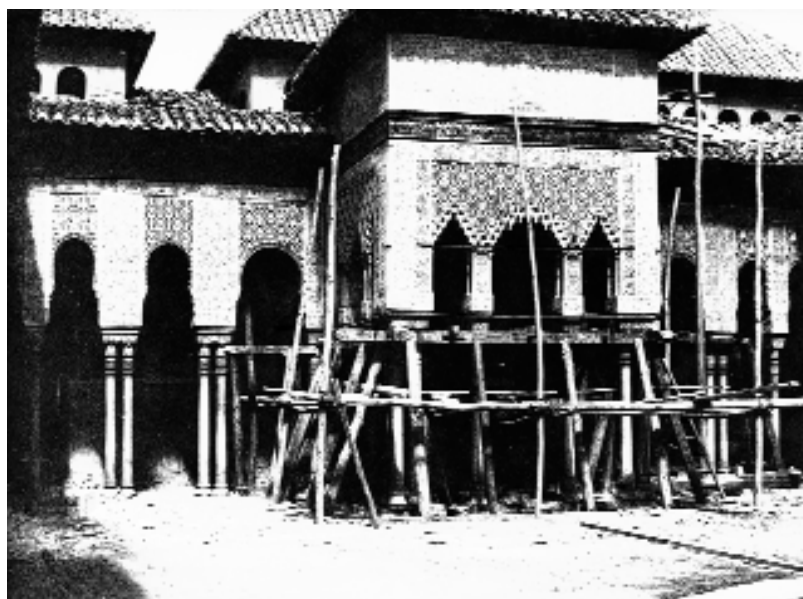
repetido con escasas variaciones por todos aquellos fotógrafos que se acercan a Granada. En él aprenden también buena parte de los profesionales locales, dando como resultado una reiteración de los mismos lugares y escenas con idénticas miradas; en adelante, la Alhambra será universalmente identificada a partir de unas pocas y escogidas perspectivas.

Las muestras fotográficas de índole pintoresca referidas a Granada han girado tradicionalmente en torno a los gitanos. No es casual, por ello, que dicho tema constituya una constante en la fotografía decimonónica, si bien en modo alguno fue una invención exclusivamente fotográfica; la cámara oscura no hizo sino explotar una curiosidad previa, alimentada por una literatura plena de referencias a su entidad étnica, folklore y modos de vida.

El pintoresquismo gitano va a ser utilizado en una doble vertiente: como paisaje que contextualiza el



V. Barrecheguren, V. (atrib.)  
*Galería Norte del Patio del los  
Arrayanes tras el incendio de 1890*  
1890  
Papel albúmina  
119 x 169 mm.  
Archivo del Patronato de la Alhambra  
y Generalife



G. de Beaucorps  
*Templete oriental del Patio de los Leones,  
durante las obras de remodelación*  
Ca. 1858  
Calotipo  
287 x 392 mm.  
Legado Ortiz Echagüe. Universidad de  
Navarra

monumento y como forzada  
conjunción entre dos realidades que  
nada tenían que ver históricamente,  
pero que definían en su conjunto la  
imagen peculiar, pictórica y expor-  
table de la ciudad.

Entre los múltiples rincones y esce-  
narios de la colina de la Asabika, el  
Patio de los Leones acabó convir-

tiéndose en la quintaesencia del  
pintoresquismo granadino, y buena  
parte de esta responsabilidad la tiene  
la fotografía.

Charles Clifford no tuvo empacho  
para fotografiar en él a gitanos  
tocando y bailando, inaugurando con  
ello una suerte de maridaje entre lo  
gitano y lo nazarí que hizo fortuna.

En adelante, la intersección entre lo  
alhambreño y lo gitano sería un  
recurso muy utilizado, especialmente  
en aquellas producciones fotográficas  
que, como la tarjeta postal, requerían  
un mensaje icónico más simple y  
tópico, donde tienen cabida el  
aguador, el gitano músico o fabulador  
y las mujeres ataviadas a la  
flamenca.



**M. Torres Molina**

*Torre de Comares, durante el proceso de restauración de sus revocos exteriores*

1931

214 x 162 mm.

Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife

## PAISAJE E IMAGEN VEGETAL

Buena parte de las elaboraciones orientalistas sobre la Alhambra han asociado a la arquitectura musulmana el uso del agua y la vegetación ornamental, transmitiendo una visión integrada de tales elementos que la caracteriza de modo inequívoco. La interpretación fotográfica del componente hidráulico y vegetal del monumento era inevitable, no sólo por la lectura que sugería el gusto dominante, sino por su propia entidad visual en espacios abiertos y estancias. De igual modo

que venía ocurriendo con la remodelación arquitectónica, el tiempo de las grandes producciones fotográficas sobre el monumento coincide con una profunda ordenación paisajística y jardinera, que afecta a los espacios interiores y entornos de los palacios del Mexuar, Comares, Leones y Partal, supone la creación de los Jardines del Carmen de los Mártires e incluye, finalmente, la radical transformación romántica del Generalife.

La imagen fotográfica atenta a los espacios ajardinados y al paisaje envolvente del monumento posee

una doble funcionalidad: han contribuido a elaborar una particular visión de la Alhambra, plena de sugerencias y de ciertas falsificaciones; pero, también, las informaciones que la fotografía histórica aporta, ayudan hoy a determinar de una manera fehaciente ciertas transformaciones en la entidad, disposición y aspecto de tan frágiles componentes. La imagen fotográfica del jardín decimonónico cobra, por ello, un indudable interés como documento histórico, dadas las notables transformaciones que el gusto compositivo, la incorporación de nuevos espacios y el tránsito del monumento habitado y ruralizado al monumento musealizado y ajardinado han supuesto para el efímero patrimonio vegetal de la Alhambra, una y mil veces reinterpretado a partir del sustrato cultural andalusí.

## EL TIEMPO EN LA ALHAMBRA: FRAGMENTOS, RUINAS Y PROCESO DE INTERVENCIÓN

Las imágenes fotográficas constituyen en sí mismas fragmentos de la realidad, selecciones intencionadas o arbitrarias capaces de suministrar al lector informaciones precisas. La Alhambra, constituida como una suma de estancias articuladas en torno a sí mismas, revestida de ornamentos delicados y siempre cambiantes, se prestaba como ningún otro espacio a esta visión fragmentaria, donde la atención al detalle específico aportaba una preciosa información, capaz de combinarse con otras tomas y constituir un discurso gráfico sobre la elaborada complejidad de su arquitectura. Esta mirada fotográfica atenta al detalle sería una práctica



recurrente por parte de aquellos profesionales que, como J. Laurent, buscaban el inventario preciso de formas y materiales, espacios y unidades arquitectónicas; tales imágenes no parecen concebidas para fascinar al espectador, sino para documentar al historiador, orientar al arqueólogo y al arquitecto o proponer detalles inusuales al crítico de arte.

La fotografía se hace eco, también, de un cierto culto por el fragmento y la ruina, propio de una época en la que la modernización urbana y el expolio monumental en la ciudad genera numerosos restos arquitectónicos y decorativos, muchos de ellos incorporados al propio patrimonio de la Alhambra. Las primeras excavaciones arqueológicas en el conjunto suministran también conjuntos de piezas que están en el origen del primitivo museo.

La ruina, valorada estéticamente por el movimiento romántico en virtud de su capacidad evocadora, fue a lo largo del siglo XIX una realidad que definía a buena parte del conjunto monumental, contrastando vivamente con las prácticas restauradoras circunscritas a las estancias palaciegas; el palacio de Carlos V, la sublime obra que se convirtió en ruina antes de ser habitada, expresaba de modo cabal la propia relatividad del tiempo, su capacidad para esculpir sobre las obras de los hombres. La Alcazaba y el cinturón de adarves y torres, perdida ya su justificación defensiva, no eran sino una orla arruinada. Del mismo modo que ciertas miradas fotográficas nos transmiten el esplendor de una cultura, las visiones de Clifford y otros contemporáneos son al tiempo la constatación precisa de una



**J.A. Lorent**  
*Mirador de Lindaraja*  
 1858  
 Calotipo  
 Société Française de Photographie. París

realidad decadente, una realidad que comienza a transformarse y a transformar la Alhambra.

Desde la década de 1850, una parte de la memoria del monumento se encuentra en las fotografías, de tal modo que la Alhambra que conocemos hoy difícilmente puede ser comprendida sin el concurso de esos múltiples instantes visibles y congelados en el tiempo; el legado fotográfico constituye además, en su secuencia ordenada, una prueba irrefutable de la propia historicidad del monumento. En su conjunto, el patrimonio fotográfico existente sobre la Alhambra nos sitúa temporalmente los cambios estructurales, decorativos y funcionales que ha experimentado el espacio desde la década de 1850. Las fotografías de los primeros viajeros extranjeros han dejado cons-

**El documento fotográfico, nunca exento de valores artísticos, incita al registro aleatorio o sistemático de todo lo visible.**

tancia de las ruinas de torres y murallas y del aspecto de aquellos espacios palatinos (Comares, Leones) antes de las profundas remodelaciones a las que fueron sometidos por los conservadores Contreras y Pugnaire.

Va a ser en los primeros años del siglo XX cuando haga su aparición una actividad fotográfica específicamente documental, promovida y encargada con una finalidad técnica, como es el registro del estado del edificio y de la evolución de las obras en curso. Destaca en este repertorio la amplia serie mandada ejecutar por Torres Balbás y realizada fundamentalmente por el fotógrafo Torres Molina, que nos acerca al detalle de los profundos cambios sobrevenidos a lo largo de las décadas de 1920 y 1930.

## **LA ALHAMBRA COMO INSPIRACIÓN Y COMO ESPACIO CULTURAL**

Desde su redescubrimiento por el Romanticismo y merced a una continuada labor de restauración y conservación, la Alhambra fue perdiendo progresivamente su condición de

espacio poblado, para ser cada vez más un objeto de contemplación y un paisaje musealizado. En el transcurso de esta conversión hacia lo monumental, las estancias que en otro tiempo sirvieran para usos palaciales, el inacabado palacio carolino y los exteriores que en otras épocas formaron parte de su trama urbana, cobraron también nuevos usos, más allá de la mera recreación estética e histórica.

En primer lugar, fue un espacio donde la ciudad se representaba a sí misma o se vestía de fiesta para recibir a visitantes ilustres y celebrar actos sociales. De todo el conjunto, el Patio de los Leones se prestaba como ninguna otra estancia al papel de escenario de representación: punto de confluencia de bodas y grupos, decorado para recepciones a autoridades políticas y altos dignatarios, telón de fondo para retratar a los asistentes a una reunión relevante, un homenaje o una promoción universitaria.

El Palacio de Carlos V, por su propia configuración espacial y su condición de noble ruina, se utilizó a menudo para albergar los más variados actos, desde la coronación del Poeta Zorrilla a los primeros conciertos de música, organizados por el Centro Artístico desde finales del siglo XIX. En las proximidades de los palacios, esa suerte de espacio fronterizo que es la Plaza de los Algibes iba a ser profusamente utilizada en las primeras décadas del siglo para la celebración de espectáculos culturales, tales como el Concurso de Cante Jondo o las representaciones teatrales auspiciadas por el Centro Artístico. En éstos y otros actos estrecharon contacto personajes fundamentales

en la vida cultural española, para los que la Alhambra iba a ser, en mayor o menor medida, una referencia insustituible. Así, la primera morada granadina del compositor Manuel de Falla sería un carmen alhambrense y cuando se instale definitivamente en la ciudad, lo hará en las proximidades del monumento. En esta Alhambra tan próxima se haría fotografiar a menudo, siempre en compañía de amigos visitantes o del círculo local de jóvenes creadores, como Federico García Lorca o Ángel Barrios. Son estos y otros personajes los que enriquecen la dimensión cultural del monumento, convirtiéndolo en tema e impulso para la inspiración y la creación literaria y musical.

#### LA ALHAMBRA DESDE LA CIUDAD - LA CIUDAD DESDE LA ALHAMBRA

La configuración topográfica de la ciudad, surcada por ríos y dominada por dos acrópolis, siempre se prestó al juego de los puntos de vista y al cambiante espectáculo de las panorámicas, abriendo múltiples posibilidades para mirar la ciudad desde la propia ciudad. La configuración histórica Granada, por su parte, no había hecho sino profundizar en esta fragmentación, manteniendo a la Alhambra como un enclave singular en su funcionamiento y dominante en su posición urbana. Ambas consideraciones orientan la lectura visual que la fotografía hace de las relaciones entre la ciudad y su monumento más significativo, entre la Alhambra y su inevitable entorno urbano y paisajístico.

El legado iconográfico nos aporta un juego de mutuas miradas: aquellas

**Desde la década de 1850, una parte de la memoria del monumento se encuentra en las fotografías, de tal modo que la Alhambra que conocemos hoy difícilmente puede ser comprendida sin el concurso de esos múltiples instantes visibles y congelados en el tiempo.**

en las que la Alhambra se nos muestra desde el Albaicín como única dueña del paisaje, como un enclave descontextualizado que sólo utiliza la ciudad para mirarse desde ella; otras, en cambio, nos descubren la ciudad desde la Alhambra, bien para mostrar en pie de igualdad la otra ribera del Darro y el caserío plural del Albaicín, bien para abordar desde sus más altas torres la ciudad que se extiende a sus pies; existe, por último, una mirada más distante, que supera el juego de espejos para aportarnos una visión integradora, descubriendo al espectador la realidad de una Alhambra encajada en la ciudad y una ciudad desplegada en torno al monumento. En ese triple juego se encuadran buena parte de las instantáneas fotográficas, normalizando un repertorio de panorámicas al uso que no ha cambiado demasiado desde entonces. -

## EL TEATRO ROMANO DE CÓRDOBA

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

Directora, Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

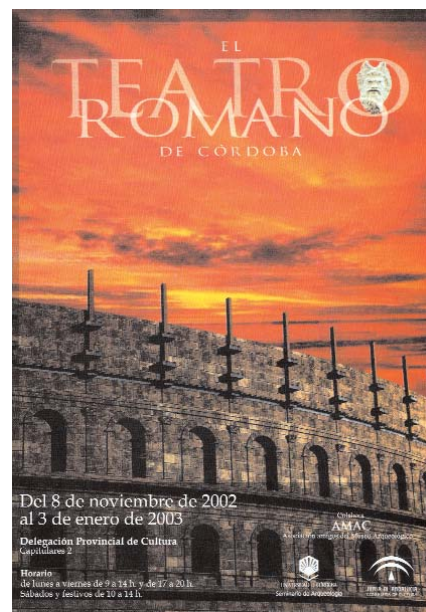
Entre el 8 de noviembre de 2002 y el 3 de enero de 2003 se ha celebrado en Córdoba la exposición *El Teatro Romano de Córdoba*. Organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba) y la Universidad de Córdoba (Seminario de Arqueología), ha contado con la colaboración de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Córdoba y del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes.

Con esta exposición, integrada en la programación de actividades de difusión del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, se pretendía presentar públicamente los primeros resultados completos de los trabajos arqueológicos que se han venido desarrollando durante los últimos años en los solares destinados a la ampliación del Museo Arqueológico. Se trataba por lo tanto de dar a conocer las diferentes campañas de excavaciones realizadas en el interior del Museo, poniendo un especial énfasis en los restos del Teatro Romano de Córdoba, descubierto

durante las mismas. A su vez, constituía una ocasión propicia para continuar con la difusión del proyecto de futuro de esta institución, que incluye no sólo una ampliación del espacio destinado a áreas de trabajo y exposición, sino también la integración de los restos arqueológicos hallados en estas excavaciones dentro del discurso expositivo.

Además, un yacimiento tan señalado como el hallado bajo el propio Museo Arqueológico podía servir para incidir en la toma de conciencia por parte de la ciudadanía de la importancia del patrimonio arqueológico -que es de todos- en una ciudad con la relevancia histórica de Córdoba.

Con estos objetivos se diseñó esta muestra en la sala de exposiciones temporales de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura, ya que el Museo se encuentra en un proceso de obras en



Cartel de la exposición





1



2

1. Acceso a la exposición
2. Inscripción de *dissignator*

campañas de excavación. No se trataba de describir un espectacular edificio romano, sino de mostrar cómo a través de la ciencia arqueológica se había llegado a identificarlo y caracterizarlo. Por último, una maqueta elaborada con gran detalle y una recreación virtual proyectada en vídeo ofrecían una imagen clara de ese gran edificio de espectáculos y de su entorno inmediato.

Las piezas arqueológicas que se mostraban en la exposición pertenecían casi en su totalidad al Museo Arqueológico, siendo la procedencia en la mayor parte de los casos el propio yacimiento situado en los solares destinados a la ampliación de su sede. En total, la muestra contaba con 87 piezas, además de una selección de 100 monedas califales de plata (*dirhemes*) pertenecientes al tesoro hallado en una de las campañas de excavación.

Antes de entrar en la sala de exposiciones propiamente dicha, al aire libre, se encontraban las primeras piezas expuestas que acercaban al espectador la muestra: una serie de gradas y una pieza de escalera pertenecientes a la *cavea* o graderío del teatro además de dos cornisas que originariamente decoraban su fachada exterior. Ya en el interior, la inscripción funeraria de un *dissignator* (acomodador) servía para dar paso al grueso de la exposición, dividida en cuatro bloques temáticos. El primero era el referido a los

relación al citado proyecto de futuro. En ella, materiales de muy diversa índole se musealizaban dentro de un discurso concreto y preciso. En primer lugar, se presentaban una serie de piezas arqueológicas procedentes de las diferentes campañas de excavación de este solar, convenientemente interpretadas para servir de explicación tanto del Teatro Romano como de la evolución posterior del espacio ocupado por éste. En segundo lugar, una documentación gráfica muy elaborada, que además de contextualizar las obras expuestas, abarcaba dos temas esenciales: por una parte, ilustraba sobre los teatros en el mundo romano, y por la otra, contribuía a mostrar mediante fotografías el yacimiento arqueológico y las diferentes



Elementos cotidianos con temática teatral

espectáculos en el mundo greco-latino, centrándose especialmente en la aparición del teatro y de los edificios diseñados específicamente para albergar las representaciones, realizando un recorrido visual por los principales teatros griegos y romanos del Mediterráneo, para acabar deteniéndonos en los teatros romanos de Hispania. El segundo bloque estaba dedicado a los espectáculos en la Córdoba romana. Además de textos explicativos y un plano de localización de los edificios de espectáculos en la

ciudad, se exponían una serie de piezas que, sin estar directamente relacionadas con el yacimiento objeto de estudio, servían para ilustrar el gusto por los espectáculos en la Córdoba romana dentro de ámbitos domésticos: lucernas con decoración teatral, una escultura de mármol representando una máscara escénica, etc.

A continuación de estos dos bloques iniciales, el grueso de la exposición se dedicaba al yacimiento del Museo

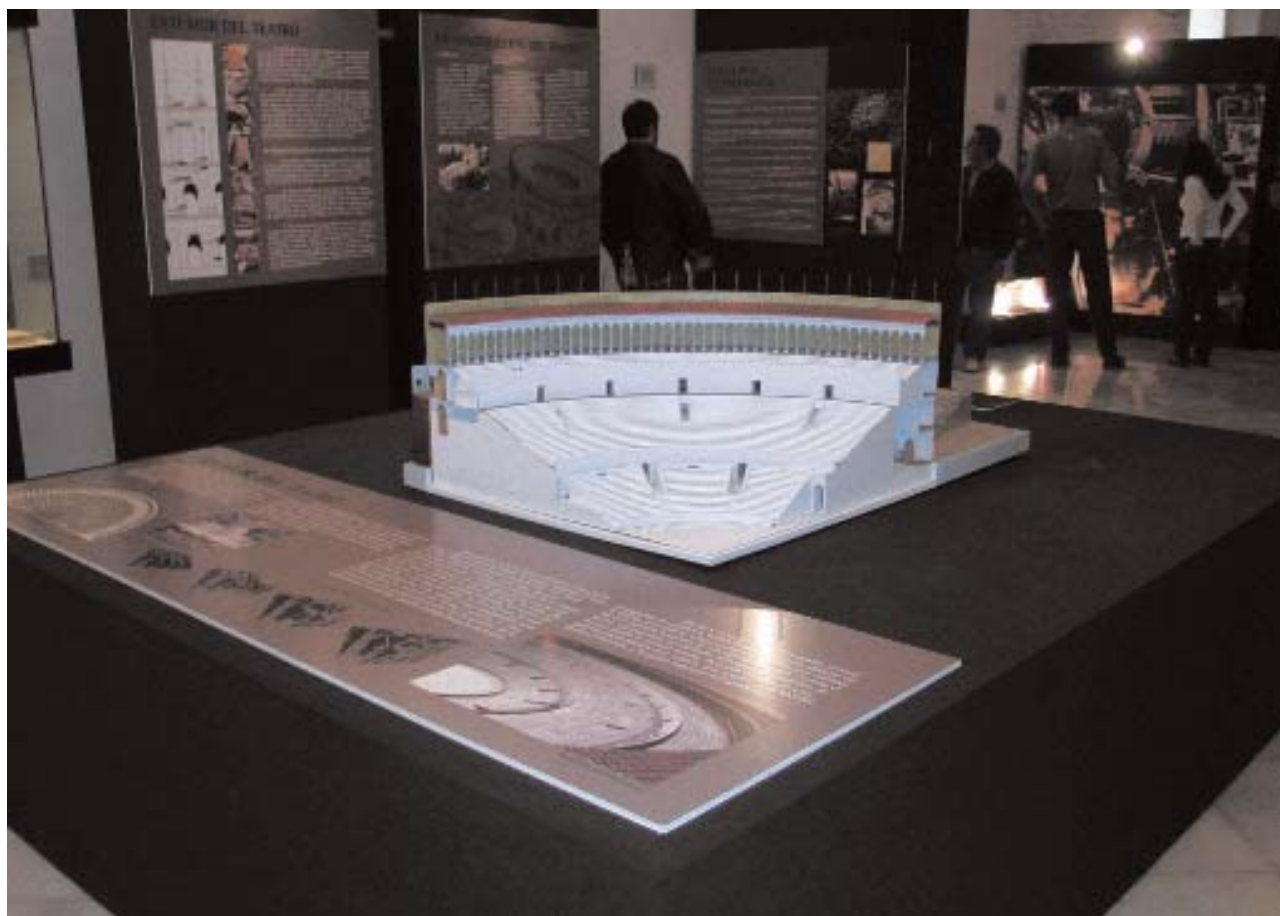
Arqueológico. Tras la cronología de la investigación sobre el yacimiento, se presentaba otra que pretendía reconstruir el uso de este espacio desde el siglo I a.C. hasta la actualidad. Y, centrándonos ya en el Teatro Romano, alrededor de la maqueta con su reproducción se exponían piezas, ilustradas con textos y fotografías, procedentes de su excavación. Así se reconstruía su sistema de edificación, su articulación espacial interna o la elaborada decoración de su fachada al exterior. Todas las piezas expuestas proceden de las propias campañas de excavación desarrolladas en el museo, salvo una placa de reserva

de asiento, atribuida a algún miembro de la familia del filósofo Séneca, que pertenece a la Casa Nahmias (situada frente al museo), y que ha sido la primera vez que se ha mostrado al público en Córdoba. Por último, podía contemplarse las piezas que documentan el devenir histórico del solar tras el abandono del teatro: cerámicas tardorromanas, útiles pertenecientes a un taller de hueso, monedas de un tesoro islámico y el recipiente cerámico en el que aparecieron, e incluso un soldadito cerámico fechado en el siglo XIX que también apareció en el yacimiento.

La exposición terminaba con una serie de paneles que presentaban al público el proyecto de futuro del museo, basado en la existencia de tres espacios complejos: el Palacio Renacentista de los Páez de Castillejo, el edificio de nueva planta que se construye en estos momentos anexo al Palacio y el yacimiento arqueológico que será integrado en el nuevo museo.

Al igual que en la exposición permanente, el Museo se planteó desde el primer momento la necesidad de realizar un plan de difusión concreto en esta exposición temporal. Para ello, se ha recurrido al diseño de una

Maqueta del Teatro Romano de Córdoba





serie de actividades complementarias, que han tenido una importante aceptación.

En primer lugar, se proyectaron visitas guiadas y con actividades específicas para grupos escolares de Primaria y ESO. Se trataba de explicar los temas centrales de la exposición, los espectáculos en Roma y el yacimiento arqueológico del museo, de forma amena, a través de juegos y actividades interactivas. En principio, la gran demanda de grupos interesados en participar en esta actividad nos mostró que su diseño había resultado atractivo para el profesorado. De hecho, no todos los solicitantes pudieron acceder a la misma. Posteriormente, tanto los contactos con profesores como los cuestionarios que todos los niños participantes realizaban al finalizar la visita nos han permitido considerar que estas actividades han tenido un grado de aceptación muy alto.

Otro tipo de visitas guiadas estaban destinadas a grupos escolares de Bachillerato. En este caso, el guión básico de la visita lo ofrecía un cuaderno didáctico diseñado específicamente por el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes. Mediante estas dos modalidades de visitas escolares se recibieron a un total de 2.592 niños, incluidos en 89 grupos escolares, entre los días 11 de noviembre y 20 de diciembre de 2002, en horario de mañana los días lectivos.

Además, los martes, miércoles y jueves, a las 18 horas, se realizaban visitas guiadas destinadas al público en general, organizadas en colaboración con los miembros del Área de Arqueología de la Universidad de Córdoba y la Asociación de



Interior de la exposición

Amigos del Museo Arqueológico de Córdoba.

La valoración que podemos hacer tras la celebración de esta muestra no puede ser más que positiva. Durante la misma se realizó un cómputo estricto del público, lo que permite fijar con precisión en 11.616 el número de visitantes de la exposición, es decir, un promedio de 219 visitas diarias. Lo cual no es poco para una muestra pequeña y sin grandes recursos publicitarios como ha sido ésta. Además de los grupos escolares, ha destacado especialmente la gran aceptación de la exposición entre un público familiar de procedencia local que llegaba a llenar masivamente la sala las mañanas de los domingos. Algunas de ellas llegaron a superar los 400 visitantes individuales en tres horas, lo que obligaba a establecer limitaciones temporales en el acceso al interior.

Ello demuestra que la cultura en general y el patrimonio arqueológico en particular sí son, contrariamente a lo que en muchas ocasiones se

defiende, aspectos que interesan a la ciudadanía, y que cada día gozan de un mayor reconocimiento público en nuestra ciudad. Porque, utilizando la frase latina del cordobés Séneca que Samuel de los Santos escribía al comienzo de los libros de registro del Museo en los años cuarenta, y que se reproducía para cerrar la exposición, *Desinunt ista, non pereunt*, "[La Antigüedad] dejó de existir, pero no está muerta". -

**Un yacimiento tan señalado como el hallado bajo el propio Museo Arqueológico podía servir para incidir en la toma de conciencia por parte de la ciudadanía de la importancia del patrimonio arqueológico.**

## DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS: EL MUSEO Y SUS AMIGOS

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se ha sumado, por tercer año consecutivo, a la conmemoración del Día Internacional de los Museos con un completo programa de actividades, organizado por la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico. La edición de 2003 se ha presentado bajo el nombre *El Museo y sus amigos*.

En un ambiente festivo, calles y plazas de las ocho capitales andaluzas cercanas a los museos fueron el escenario de la representación teatral *Crea(c)ción 8*, de *Bis producciones Los Ulen*, que hizo las delicias de pequeños y mayores que participaron en este espectáculo, consistente en llevar el momento de la creación pictórica y escultórica a la plaza pública, invitando a los espectadores a introducirse en ella.

Asimismo, la Consejería editará, en relación con esta efeméride, la Guía Oficial de los Museos Andaluces 2003, una edición actualizada de la que se publicó en 1999. En concreto, se trata de un directorio con reseña e información básica sobre los museos y conjuntos arqueológicos y monumentales gestionados por la Consejería de Cultura, así como de los centros inscritos o anotados de forma preventiva en el Registro de Museos de Andalucía.

Este programa se completó con la distribución de carteles conmemorativos, tarjetas con el directorio de





las asociaciones de amigos de los museos de Andalucía y productos de promoción, tales como bolsas, tarjeta-posters, libretas e imagen troquelada de la nueva mascota de los museos.

Por otra parte, un total de 125 eventos, entre visitas guiadas, exposiciones, conferencias, presentaciones de publicaciones, representaciones teatrales, etcétera, organizaron museos y conjuntos arqueológicos de la Red de Museos Andaluces en la Comunidad Autónoma para celebrar el Día Internacional de Los Museos. Todas estas actividades quedaron recogidas en una publicación de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, titulada *Cuaderno de actividades* y que se distribuyó por todas las provincias andaluzas.

## LOS MUSEOS ANDALUCES YA TIENEN MASCOTA

El Día Internacional de los Museos coincidió con el nacimiento de la nueva mascota de los museos, un simpático personaje de animación que el Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales usará en el futuro en diferentes campañas de promoción, diseñada por Ainhoa Martín para *Accionarte*, empresa de diseño gráfico en Sevilla. Su imagen ya era conocida, aparece en tarjetas postales, colgadores y cuadernos. Sin embargo, este nuevo *amigo*



necesitaba un nombre y para esto la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía solicitó a los niños andaluces su participación. La llamada no se hizo esperar. Un buen número de pequeños ha tomado parte en esta convocatoria con unas propuestas imaginativas y originales, de entre las que saldrá el nombre de este personaje que espera convertirse pronto en un compañero conocido y querido por todos los visitantes de los museos andaluces. ■



Mascota Museos Andaluces





## CUÉNTAME UN CUADRO

**Virginia Marques**

Conservadora,  
Museo de Bellas Artes de Sevilla

¿N o creas tú que es tan fácil mirar un cuadro. Que la cosa no consiste sólo en ponerse delante y abrir los ojos. Eso lo hace cualquiera. Lo difícil es mirar bien, o sea, con las tres palabras mágicas que empiezan con *i*: con *interés*, con *inteligencia*, con *imaginación*. Sin distraerte comiendo chuches o pensando en la tele. Y sin dártelas de listo, o de lista, diciendo *bueno, eso lo pinto yo con los ojos cerrados...* Ah, y alimentando en tu cabecita todas las cosas que no se ven en el cuadro, pero que tienen que ver con él, o que a ti te lo parece. Ahora seguro que lo primero que estás pensando es: ¿pero, qué dice este tío? O sea, que además de Lengua, Matemáticas y Conocimiento del Medio, ¿hay que aprender a mirar un cuadro? Pues no me faltaba más que eso.

-“Pues sí, eso te faltaba.”

Con este texto del escritor Antonio Rodríguez Almodóvar tomado del catálogo, comenzaba la exposición *Cuéntame un cuadro* que ha tenido lugar en el Museo de Bellas Artes de Sevilla entre el 10 de diciembre de 2002 y el 9 de marzo de 2003.

En este estilo directo, con grandes dosis de humor, se establece un



diálogo entre un niño, supuesto visitante, y una persona adulta que va a introducirle en el mundo del arte. El texto viene a ser, a la vez, una declaración de intenciones del equipo encargado de plantear y organizar la muestra<sup>1</sup>, ya que la idea que ha presidido todo el montaje ha sido el tratar de despertar el interés y la curiosidad al público infantil, animándolo a que haga uso de su inteligencia e imaginación para descubrir todas las cosas que los cuadros pueden contarnos.

Hasta ahora la experiencia del Museo con este tipo de público se había canalizado a través del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de la Delegación Provincial de Cultura de Sevilla, que se ha venido ocupando de la formación del profesorado y de la elaboración del material didáctico, pensado para una visita general al museo y para alumnos de secundaria. Teníamos, sin embargo, pendiente al público más menudo y por ello, la presente exposición ha supuesto un reto para nosotros ya

que nos hemos dirigido a él por primera vez, intentando motivar a los niños de educación primaria, grupo que demanda una actividad planteada en exclusiva y con una fuerte orientación didáctica. Una actividad en la que todos los aspectos, desde la selección de piezas, la redacción de textos para el catálogo, el montaje, la altura a la que se han colgado los cuadros -más baja de lo habitual para facilitar la visión- hasta las actividades complementarias, han sido concebidos en función de niños de edades comprendidas entre los 6 y los 11 años.

Hemos intentado crear una experiencia gratificante y satisfactoria en torno al mundo del arte para un tipo de público que probablemente era la primera vez que se acercaba a un museo. Así se conseguía que conociera esta institución, comenzara a valorar las obras de arte como fuente de aprendizaje y disfrute y fuera desarrollando una actitud de respeto hacia el museo y las pinturas, en el sentido de reconocer que forman parte de un legado cultural que es preciso preservar para poderlo transmitir a generaciones futuras.

## LA EXPOSICIÓN

La idea de realizar esta muestra tiene su origen en la que, bajo el título *Tell me a picture*, realizó la National Gallery de Londres entre los meses de febrero y junio de 2001. En nuestro caso, hemos partido del mismo plan-



teamiento pero el número de piezas, pertenecientes todas ellas a los fondos del propio Museo, se ha visto reducido a doce, para así concentrar la atención de los niños y facilitar la realización de las actividades que se han organizado en paralelo.

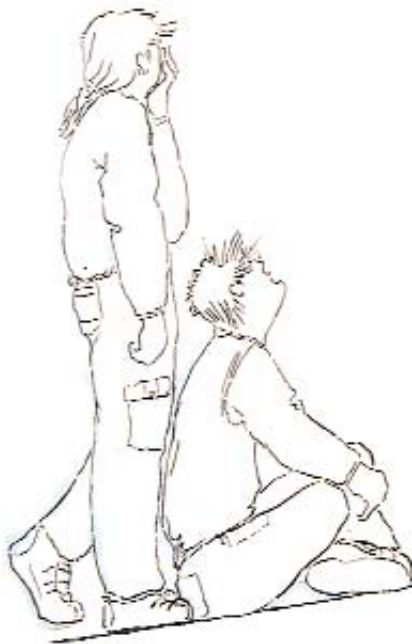
Las doce piezas seleccionadas abarcan un amplio periodo de tiempo, dentro de la Historia del Arte, que va desde el siglo XV al XX aunque se ha evitado su presentación

en orden cronológico en beneficio de hacerlo por bloques temáticos, los mismos que se han trabajado durante la visita. La idea era que los niños pudieran aprender divirtiéndose y por eso los cuadros se han elegido en función de lo que los más pequeños conocen, les rodea y de lo que nosotros hemos creído que podía resultarles más atractivo e interesante, tanto por lo que las obras podían contarles como por el estilo o la manera de estar pintadas. Así se



El Greco), el bodegón (*El Otoño* de Francisco Barrera), y el paisaje (*El Paraíso terrenal* de Jan Brueghel de Velours).

Elementos fundamentales en el montaje de la exposición han sido los dibujos pintados en la pared, alusivos a cada una de las pinturas y que, a modo de friso continuo, iban enlazando unas obras con otras. Se trataba de siluetas, realizadas en gris con un ligero sombreado en azul para no interferir en exceso con las obras de arte, que presentan con gracia a varios personajes o grupos de ellos que se van repitiendo a lo largo de la muestra. Entre estos personajes hay un abuelo con su nieta que están visitando la exposición y que llevan una jaula con un pájaro que abren delante del *Paraíso Terrenal*, para que éste se reúna con los otros animales; un grupo escolar de excursión con el que se pueden identificar los niños y una señora, algo estafalaria, que aparecía a la salida de la muestra acompañada por un perro y llevando un canasto con huevos, un zurrón y un tiento, objetos todos ellos que ha ido "robando" de los cuadros que ha estado viendo.



han elegido obras que hacen referencia a fiestas y conmemoraciones (*El monaguillo* de Alfonso Grosso y *la Adoración de los pastores* de Pieter Van Lindt), a la representación de otros niños a lo largo del tiempo y en diferentes circunstancias (*Santa Marina* del taller de Zurbarán, *Retrato de Carlos Pomar de Margrand* de Esquivel y *la Virgen de la Servilleta* de Murillo), a la representación de la ciudad de Sevilla y a cómo se ha transformado a lo largo del tiempo (*Vista de Sevilla* de Jiménez Alperiz), o a las diferentes maneras de expresar los sentimientos (*Niñas pobres* de Rafael Martínez Díaz o *Cuento de brujas* de Jiménez Alperiz). Otras, en cambio, han sido seleccionadas para iniciar a los niños en los diferentes géneros pictóricos: el retrato (*Retrato de dama y caballero jóvenes* de Francisco Pacheco y *Retrato de Jorge Manuel* de

Además del aspecto divertido y anecdótico, estos dibujos guardaban relación con algunos de los temas que podían tratarse a lo largo de la visita: la representación de un taller de artista con todos sus utensilios, motivo que se recrea alrededor del cuadro de El Greco; la idea de la perspectiva en la *Vista de Sevilla* o entender qué significaba el retrato decimonónico antes de la aparición de la fotografía en el cuadro de Esquivel.



El último aspecto fundamental dentro del montaje de la exposición ha sido la banda sonora que se ha creado con la idea de enriquecer y reforzar contenidos. Se ha elegido un tema para acompañar a cada obra en función de su temática y época de realización. Por poner algunos ejemplos, se seleccionó *Reverie du pauvre* de Eric Satie para *Niñas pobres*; la *Danza de la Vida Breve* de Falla para la *Vista de Sevilla* y el *Cántico de los niños en procesión religiosa* de Isaac Albéniz para *El monaguillo*. En la grabación que se oía durante el recorrido de la muestra cada tema llevaba una breve presentación, en la que se explicaba la vinculación de la obra musical con la pictórica.

## PROGRAMA DIDÁCTICO

Paralelamente al tiempo de exposición se ha puesto en marcha un servicio de visitas guiadas ofrecido a los colegios los días entre semana y a familias durante los sábados y domingos. A los centros educativos se les ha ofertado una actividad enmarcada dentro del currículo escolar determinado por las orientaciones didácticas de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía y los planteamientos didácticos de la LOGSE<sup>2</sup> para la etapa de educación primaria, que a la vez se relaciona con diferentes materias impartidas en esa etapa escolar, en concreto con las asignaturas de Conocimiento del Medio, Educación Artística y con el área de Lengua Castellana y Literatura.

Con las visitas de fin de semana se añadía la pretensión de atraer al Museo a un colectivo más amplio, compuesto por los acompañantes

del niño, padres y madres fundamentalmente, que se ven así implicados en una actividad conjunta que, si resulta satisfactoria, es más fácil que se repita.

La visita guiada, que tenía una duración de hora y media, se ha dividido en dos partes de unos 45 minutos cada una: un recorrido guiado por un monitor y el taller *Aula de pintores*, que ha brindado la oportunidad de poner en práctica algunas de las cuestiones abordadas durante el recorrido y que, por problemas de espacio, hemos debido limitar únicamente a los niños.

El recorrido guiado, además de proporcionar la información necesaria para cada temática, facilitaba la adquisición de nociones básicas, empleando una metodología flexible en función del nivel de conocimiento de los alumnos, el interés suscitado en cada grupo o las dudas planteadas a lo largo del mismo.

Las actividades que se han realizado durante este recorrido han sido de varios tipos, ya que unas han tenido por objeto la reflexión sobre lo que se estaba trabajando a través de preguntas y otras han sido manipulativas, para ayudar a aprender, observar y prestar atención.

El itinerario ha sido confeccionado atendiendo a distintos criterios psicopedagógicos como son, además de la aludida correspondencia con el currículo, el aprendizaje significativo y la adecuación al nivel de complejidad para dar respuesta a un amplio abanico de edades y de grupos diferentes con características psicopedagógicas propias.



Se han trabajado cuatro bloques temáticos que se corresponden con la colocación de los cuadros en la sala: *Colores que cuentan*, que trataba de cómo los colores nos transmiten sentimientos, estados de ánimo y sensaciones, de los colores fríos y cálidos y del simbolismo del color; *Sentimientos que expresan* que aludía a cómo el artista transmite expresividad por medio de los diferentes elementos de cada obra; *Formas que dicen* para analizar las líneas, los tamaños de los objetos, la relación entre el fondo y la figura y poder entender así conceptos como la perspectiva y la composición de la obra y, por último, el bloque titulado *El tiempo que pasa* que analizaba, a través de algunos elementos como los ropajes, el mobiliario y los peinados, los cambios sucedidos en la sociedad y su evolución histórica.

La segunda parte el taller *Aula de pintores* se ha realizado a continuación del recorrido guiado en una sala contigua a la exposición y ha contado con una serie de actividades para que los alumnos experimentaran, de un modo práctico, los contenidos teóricos tratados en la visita. En primer lugar, los niños, sentados sobre una moqueta y ante la reproducción de alguno de los

cuadros, han podido improvisar cuentos sobre los cuales el monitor hacía comentarios, sugerencias o aportaciones. A continuación, repartidos en mesas, se les han entregado las fichas correspondientes a cada una de las actividades. En ellas estaban señalados los destinatarios de la actividad, su nivel de complejidad, las áreas curriculares con que estaban relacionadas, los objetivos específicos y los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales.

Las actividades han sido de varios tipos: algunas han servido de recordatorio a lo ya tratado anteriormente, como la llamada *Análisis de un cuadro* en la que se iban señalando los elementos representativos de la pintura respondiendo a preguntas del tipo ¿qué crees que están sintiendo los personajes? ¿qué es lo que más te llama la atención? ¿qué colores predominan? etc.; otras han sido más lúdicas, como el puzzle magnético, la búsqueda de errores, semejanzas y diferencias entre dos imágenes de los cuadros, y un tercer grupo con actividades más creativas, como las llamadas *Creo mi propio cuadro*, *Noche y día*, en la que se trata de pintar un paisaje utilizando una gama de colores fríos y cálidos, o *Animación de un cuadro*, en la que los niños completaban las pinturas y las relacionaban con otros objetos.

Al final de la visita se ha hecho entrega de un cuadernillo didáctico para trabajar, bien en casa o en el aula del colegio, que está estructurado en los cuatro apartados o temáticas que se han abordado durante el recorrido, incluyendo cada una de ellas una parte teórica, que resume lo esencial y dos o tres actividades por cada una de las temáticas.

La última actividad ha sido el concurso Cuéntame un cuadro, que se ha realizado paralelamente a la exposición y que ha consistido en la elaboración, por parte de los niños, de un cuento en el que narren una historia relacionada con alguna de las obras. La entrega de premios se va a aprovechar para, además de mostrar los trabajos seleccionados, exponer otro material trabajado por los alumnos en el taller *Escuela de pintores*.

## EVALUACIÓN

Al objeto de evaluar esta primera experiencia con público infantil, se han repartido cuestionarios tanto a los profesores como a los alumnos para ver el grado de satisfacción general y cómo ha funcionado la exposición en todos los aspectos, desde los que atañen a la organización hasta los relativos a los contenidos o al desarrollo de las distintas actividades programadas. Podemos decir que el grado de satisfacción es en general bastante elevado, ya que al 80 por ciento de los participantes le gustaría poder repetir la experiencia y gran parte de los profesores han incidido en la necesidad de seguir programando futuras ediciones o actividades similares dirigidas a este tipo de público.

La exposición ha tenido tal aceptación entre los colegios desde el primer momento que hubo de prorrogarse la fecha de clausura y doblarse el número de visitas guiadas para dar cabida a más grupos escolares<sup>3</sup>. La respuesta de los particulares ha sido, en cambio, más tímida al principio y ha ido en aumento a medida que la fecha avanzaba.

A la hora de valorar las distintas actividades, aunque con escaso margen, los niños han preferido la exposición y la explicación del monitor al taller *Escuela de pintores* o al cuadernillo didáctico, quizá por tratarse de una experiencia nueva para ellos, en la que han descubierto y aprendido algo nuevo y que les recuerda menos a la actividad diaria de un aula del colegio.

Al realizar la valoración global de la exposición se han podido detectar los puntos fuertes y débiles que se deberían reforzar o corregir en posteriores ocasiones. Entre estos últimos, los más importantes han sido lo ajustado del tiempo de la visita, sobre todo en lo relativo a los centros educativos, la limitación de espacio del aula taller y el hecho de que gran cantidad de centros se hayan quedado fuera del programa. ■

### Notas

1. Coordinada por el Área de Difusión del Museo de Bellas Artes de Sevilla, además del escritor Antonio Rodríguez Almodóvar, han formado parte de este equipo el dibujante Francisco Salado, INDAGO Asesores Psicopedagógicos encargados del programa didáctico y Estudio AG que se ha ocupado de la banda sonora.

2. Entre los objetivos de la LOGSE se encuentran el conocer y apreciar los elementos y rasgos básicos del patrimonio cultural e histórico de Andalucía y el comunicarse a través de medios de expresión visual, plástica y musical, desarrollando la sensibilidad estética, la creatividad y la capacidad para disfrutar de las obras y manifestaciones artísticas.

3. Entre otros datos podemos destacar que en total han participado en las visitas guiadas 4.010 niños y niñas, 2.742 asistentes de 48 centros y 1.268 particulares. En lista de espera han quedado 28 colegios. Se han realizado en total 9.288 fichas educativas y la edad media de los niños asistentes ha sido de 8-9 años.

## PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURA CONTEMPORÁNEA

Juan-Ramón Barbancho  
Coordinador, Sevilla



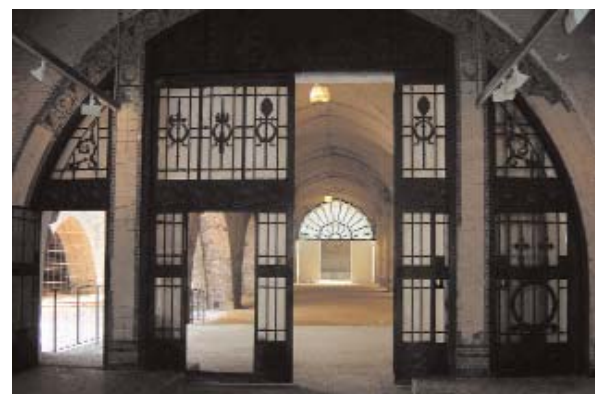
Del 17 al 21 de marzo pasado se celebró en las Reales Atarazanas de Sevilla el seminario *Patrimonio Histórico y Cultura Contemporánea*. Organizado por la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, buscó ser un foro de encuentro entre diferentes profesionales de la cultura y entre distintas formas de entender y utilizar edificios y conjuntos de características similares a estas Atarazanas. Una puesta en común y un intercambio de experiencias.

Para ello contó con la participación de Julia Molino y Antonio Barrionuevo, arquitectos sevillanos que han intervenido en este edificio y José María Herrera, quien restauró el Almudín de Valencia para acoger exposiciones de escultura contemporánea.

También participaron Olga López, Directora del Centro de Documentación del Museo Marítimo de Barcelona instalado en las Atarazanas, Michel Hubert Lépicouché, que participó en la creación del Museo Vostell de Malpartida -antiguo lavadero de lana- y François Guillemetaud, conservador del CAPC de Burdeos, que reutiliza el almacén de productos de ultramar de la ciudad.

Para dar una visión más completa de la relación existente entre el Patrimonio Histórico y la Cultura Contemporánea tres artistas plásticos disertaron sobre otros tantos trabajos en espacios históricos. Fueron Susana Solano, sobre su intervención en Dar al Horra, Granada. Javier Velasco, quien expuso su trabajo en la Bienal de Venecia y en la Cartuja de Sevilla y por último Mayte Alonso sobre su proyecto de Villa Adriana, en Roma.

Junto a las conferencias Javier Velasco y Mayte Alonso realizaron una obra en las Atarazanas, para poner de manifiesto de una manera plástica lo que entendemos por intervención en un espacio de alto valor patrimonial. Estas obras fueron *La arqueología de las cosas IV*, de Mayte Alonso en la nave de la Pescadería y *Durmientes y tirantas* de Javier Velasco en la Sala de la Muralla. Ambos dialogaban con el lugar y con su historia. -



1



2

1. Vista de las Reales Atarazanas de Sevilla

2. **Javier Velasco**  
*Durmientes y tirantas*, 2003  
Reales Atarazanas de Sevilla

Fotografías: Curra Gámez



## EL CURSO DE UNA HISTORIA. Formación en museología

**Francisco Torres Rodríguez**  
Director, Museo de Huelva

**Pilar Tassara Andrade,  
Myriam Olmedo Morales,  
Isabel Luque Ceballos**  
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla



El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico viene organizando cursos de especialización en patrimonio histórico, en colaboración con asociaciones y colegios profesionales desde 1996. Se trata de un modelo de formación compatible con los horarios laborales, que pretende ofrecer a los profesionales herramientas específicas de perfeccionamiento en su trabajo diario, así como el marco para el intercambio de conocimientos y experiencias.

Una de las áreas claves para la especialización de los profesionales del patrimonio es la museología, destinada tanto a los técnicos que realizan su labor diaria en los museos como a los profesionales que trabajan por cuenta propia y que realizan tareas puntuales a lo largo del proceso museológico, desde la investigación de las colecciones, documentación, conservación, difusión, hasta la selección de la iluminación más adecuada, el tipo de letra para cartelería o la forma correcta de manipular las piezas. De ahí deriva su diversidad y complejidad.

Esta dificultad añadida da pie a que la demanda formativa sea de un gran espectro temático. Para dar respuesta a estas necesidades, se plantean en 1997 los primeros contactos por parte del Departamento de Formación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico con la Asociación Profesional de Museólogos de España. Gracias a su colaboración, se inician una serie de cursos de especialización, destinados a cubrir déficits formativos e informativos, así como a interrelacionar a los profesionales andaluces, de distintas procedencias geográficas, disciplinares y profesionales. Paralelamente, dicho Departamento colabora con la Asociación de Amigos del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla que diseña y organiza cursos anualmente.

Los temas proceden de las propuestas que todos los años recibe el Departamento de Formación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, tanto de las instituciones andaluzas, como de las ideas sugeridas por el alumnado, como por la detección realizada a través de la Asociación. De forma puntual, se realizó una encuesta telefónica, destinada a los profesionales de museos locales inscritos en el Registro de Museos de Andalucía de la Consejería de Cultura, como un servicio más a éstos, para conocer sus demandas específicas.

La evolución de los temas elegidos tiene también relación con la evolución de la política pública en materia de patrimonio histórico. Desde el primer Plan General de Bienes Culturales, se prima la conservación y protección del patrimonio histórico, lo que repercute en la programación formativa. Es una política de ordenación y conservación, necesaria en una primera fase de identificación y protección de dicho patrimonio. Posteriormente, sin olvidar esta importante etapa, el discurso pasa a hacer hincapié en la difusión y comunicación, como elementos claves para la conservación y disfrute por parte de los ciudadanos de sus museos y colecciones. En el segundo Plan General de Bienes Culturales, se contempla el programa de Formación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y sus objetivos.

Entre los temas abordados destacaron el diseño y producción de exposiciones, el discurso museológico, la elaboración de textos en museos y exposiciones, comunicación y semiología en museos y actividades didácticas. También fueron objeto de

estudio aspectos como la arquitectura de museos, la conservación preventiva o las condiciones más adecuadas para preservar los bienes muebles en las salas de reserva, la valoración y peritaje de colecciones, etc.

Por tanto, se han podido distinguir dos líneas básicas, una destinada al avance de los profesionales en el terreno de la comunicación en museos, desde distintos puntos de vista y otra, destinada a consolidar y fomentar la conservación y protección de las colecciones de estos museos.

El profesorado ha estado formado por profesionales andaluces, técnicos del resto de España (Juan Ignacio Vidarte, del Museo Guggenheim de Bilbao; Montse Sampietro, de la Fundación La Caixa; Carme Prats, del Instituto de Cultura de Barcelona; Carlos Baztán, del Ministerio de Cultura; Enric Franc de DPC (Disseny i Produccions Culturals); Mikel Asensio de la Universidad Autónoma de Madrid...) y especialistas europeo y americanos (Jaques Hainard, del Museo de Neuchâtel; Christian Carrier, de Expo Media París; Amalia Arenas, consultora de museos de Estados Unidos...). Todos ellos procedentes de museos locales, autonómicos, privados, estatales, de empresas, consultores, universidades, etc. La diversidad y la calidad de su trayectoria profesional han sido las pautas de selección.

Estas acciones se han complementado con dos cursos de larga duración, llevados a cabo entre 1998 y 1999, en el marco del programa Formación en Bienes Culturales, organizado a través de la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, en colaboración con la entonces Consejería de

Trabajo e Industria y financiados por el Fondo Social Europeo. Los contenidos trataron la elaboración del proyecto expositivo desde distintos puntos de vista y en todas sus fases. Se trataba de cursos de reciclaje e iniciación respectivamente.

Las Jornadas Técnicas han supuesto a su vez un espacio de encuentro en el que las empresas especializadas han realizado la exposición de sus productos; su objetivo era y sigue siendo conectar a profesionales y proveedores, dando a conocer las novedades del sector (Transporte y embalaje, vitrinas y compactos, audioguías, etc.).

En resumen, el programa de formación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en materia de museología ha albergado hasta la fecha, a lo largo del territorio andaluz, a más de 200 alumnos, y más de 30 profesores han acudido a las aulas para hablar sobre museos. Aunque la media de evaluación suele ser alta, tanto por los alumnos, como por el profesorado, no siempre se cumplen las expectativas, pero el resultado que se ha podido constatar es que el alumnado es cada vez más exigente con la programación, con la organización y con los docentes, lo que nos indica que desde los primeros cursos hasta la actualidad, este colectivo está cada vez más preparado y sus necesidades son cada vez más concretas.

En un futuro próximo, se pretende abundar en la especialización y calidad de los cursos, dando paso a formatos y temas hechos a medida, a la medida de las demandas de nuestros profesionales. Esperamos seguir contando con su apoyo y colaboración. ■

## JAÉN Y SU OPORTUNIDAD MUSEÍSTICA

**Víctor Pérez Escolano**  
Arquitecto, Sevilla

**E**n los días 27 y 28 de marzo de 2003 el Museo Provincial de Jaén fue escenario de las Jornadas Arquitectura de los Museos, organizadas por la Fundación Arquitectura Contemporánea, con el patrocinio de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el apoyo de La General, Caja de Ahorros de Granada. Su celebración venía a sumarse, como modesta contribución, al proceso en curso conducente a la reconversión museística de la ciudad de Jaén en la coyuntura definida por dos coordenadas esenciales: la importancia reconocida a la provincia andaluza en los últimos años en la consolidación y reconocimiento del patrimonio ibérico, y las expectativas levantadas para la reutilización de la antigua cárcel.

Desde 1998, con la exposición de circuito internacional dedicada a Los Iberos, nadie discute el valor de ese fragmento de nuestra historia a través de sus testimonios patrimoniales conocidos tras una prolongada vicisitud arqueológica, en la que cumple un papel esencial el Centro Andaluz de Arqueología Ibérica. De la impor-

tancia de Jaén para el patrimonio ibero dan prueba hallazgos como los del Cerrillo Blanco y de El Pajarillo, que hoy pueden verse en el Museo Provincial en condiciones dignas pero muy por debajo de sus posibilidades y conveniencia. De otra parte, la pérdida del uso penitenciario de la Cárcel Provincial, generó de inmediato una reivindicación, con clara intención simbólica, de reutilizarla para un uso cultural convergente con las expectativas levantadas por la propuesta de subrayar el papel que Jaén podía jugar como centro del arte ibero en el concierto patrimonial internacional. A lo largo de los últimos años, ambas referencias se han constituido en claves de un prolongado debate ciudadano, con la política cultural y patrimonial en su centro, como quizás no haya habido otro equivalente en Andalucía.

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía tomó la decisión de afrontar este desafío utilizando a la arquitectura como instrumento, no sólo de resolución funcional de necesidades predeterminadas, sino de indagación y proposición de soluciones disciplinares en el espacio urbano y edilicio. La convocatoria de





## Es la oportunidad para tomar en consideración una dimensión urbana integral y plantear aportaciones a la sugestiva idea de un eje patrimonial/arquitectónico/cultural para el Paseo de la Estación.

un concurso de ideas, responde a ese propósito y las Jornadas de marzo han pretendido abrir ese frente de reflexión particular que busca demostrar que la arquitectura contemporánea de calidad es el único procedimiento posible para conducir a buen puerto el objetivo de la Consejería. Así, el desarrollo de las Jornadas se produjo conforme a un programa previsto que se iniciaba con un breve planteamiento institucional, con la presencia de María Mar Villafranca, Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico, seguido del grueso de las intervenciones dedicadas al objetivo específico de la convocatoria, la arquitectura de los museos como realidad contemporánea, y un amplio debate final sobre su plasmación en el objetivo específico de la coyuntura museística de Jaén.

La conferencia inaugural de Francisco Jarauta tuvo la virtud de situar la convocatoria en referencia a los más amplios conceptos relativos a la institución museística en el contexto de la contemporaneidad, respecto a la arquitectura y la ciudad. Con su brillantez habitual, reclamó que esta

oportunidad que Jaén tiene respondiera a un planteamiento ambicioso, alejado de todo provincianismo, en sintonía con la reflexión que hoy la vida urbana actual reclama y aplica de los centros culturales. Prolija en matices que ningún intermediario puede reproducir, a la intervención de Jarauta siguieron las de los arquitectos autores de proyectos, permitiendo a los asistentes comprender la diversidad de casos que operan en el panorama nacional e internacional a la hora de afrontar ejercicios muy diversos de arquitectura museística, haciendo evidente la necesidad de adaptar cada uno a las circunstancias y condiciones particulares. Payá, un joven y valorado arquitecto mostró la tipología, poco habitual en España, del museo universitario en un campus de nueva creación como es el de Alicante; Degelo, de la firma suiza Morger&Degelo, mostró tres museos muy distintos, pero de dimensión moderada, en Suiza, Liechtenstein y Alemania, y cómo la arquitectura contemporánea puede intervenir en contextos históricos muy variados; Ortiz, del estudio sevillano Cruz&Ortiz, al tiempo que permitía recordar a los que no lo tuvieran presente el éxito internacional de arquitectos andaluces, presentó el proyecto que resultó ganador en el concurso convocado para la reforma y ampliación del Rijksmuseum de Amsterdam, de pronta ejecución (ver la entrevista publicada en *mus-A* 1, febrero 2003); por último, García Pedrosa y García de Paredes, además de su propuesta para el Landesmuseum de Zürich, hicieron lo propio con el Museo Arqueológico de Almería, recién concluido y pendiente de su proyecto museográfico, que acertadamente se ha encargado a los mismos arquitectos.

Es sabido que en el panorama internacional de las últimas décadas, la arquitectura y los museos han celebrado una alianza de extraordinario éxito, con caso fulgurantes que no es preciso ni citar, por más que no siempre todas las partes hayan quedado plenamente satisfechas. En las Jornadas de Jaén, todas las exposiciones han tenido en común el mostrar cómo, en distintas escalas, la arquitectura contemporánea de calidad constituye el único modo de afrontar los desafíos que las instituciones museísticas reclaman en una sociedad avanzada, en la que la cultura forme parte esencial y cotidiana de la vida ciudadana y se constituya como un componente de peso en el atractivo que nuestras ciudades pueden ofrecer a quienes nos visitan. Se pudo comprender cómo la arquitectura del museo puede responder a planteamientos muy cerrados, con una colección muy precisa (Museo de la Música en Basilea, de Morger&Degelo), o a expectativas más abiertas (Museo Universitario de Alicante, de Alfredo Payá). También resultó evidente que el buen proyecto arquitectónico es en el que comitente y arquitecto hacen converger sus roles, respondiendo a un principio de necesidades presentes con versatilidad tanto en obras de nueva planta como en intervenciones en edificios preexistentes de muy diversa entidad patrimonial, y en enclaves urbanos muy variados que han de ser interpretados debidamente. El análisis del proyecto para la reforma del Rijksmuseum de Amsterdam (Cruz&Ortiz) resultó muy elocuente al respecto.

La mesa redonda final vino a integrar esa cuestión en el contexto de la perspectivas que se abren a la ciudad

de Jaén mediante la contribución que el patrimonio y el museo han de dar en esta hora de su crisis de crecimiento de las demandas de su población, y al diseño estratégico de su provincia, dentro del sistema general de la comunidad autónoma. El orden de intervenciones fue: José Luis Chicharro (Director del Museo de Jaén), Pablo Carazo (Colegio de Arquitectos de Jaén), Pedro Galera (Universidad de Jaén), Arturo Ruiz (Centro de Arqueología Ibérica), Juan Miguel Hernández de León (Escuela de Arquitectura de Madrid) y Remo Dorigati (Politécnico de Milán). Cuatro giennenses y dos forasteros, tres arquitectos y tres no arquitectos que, desde distintos puntos de vista, coincidieron en reconocer el momento crucial en que se encuentra la institución museística en la ciudad, y cómo un buen planteamiento debe encontrar el equilibrio entre predeterminaciones e incógnitas a ser afrontadas en el proceso del concurso de ideas que la Consejería ha anunciado.

La concreta lectura urbana ofrecida por el profesor Ruiz en su intervención nos puede servir para aplicar la más conceptual desarrollada por el profesor Jarauta. ¿Cómo establecer entre ellas las oportunas sinergias? No es sencillo. Mientras que el profesor Jarauta, que estaba ya ausente a la hora de la mesa, se inclinaba por un desarrollo radical de las posibilidades de la arquitectura mediante una intervención que pudiera conllevar la previa demolición de la antigua Prisión, la lectura de Ruiz, y la posición de otros intervinientes igualmente, integraba la utilización del edificio de Agustín Helguero, insistiendo también en la obvia necesidad de tener un buen conocimiento arqueológico del lugar.

Por su parte, el arquitecto Hernández de León recordó su propuesta ganadora (junto con Álvaro Siza) en el concurso para el eje Prado/Delicias en Madrid que, más allá de una ordenación de tráfico urbano, se ha ofrecido como una reordenación de los espacios públicos y de las instituciones culturales en él asentadas.

A manera de síntesis, enunciar brevemente algunas consideraciones ante el desarrollo inminente del concurso convocado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía:

- Es sabido que la condición necesaria para premiar un buen proyecto es que se haga una convocatoria inteligente, atractiva para los buenos profesionales, y que cuente con un Jurado de prestigio, cualificado, profesional e independiente.

- La naturaleza de un concurso de ideas es incompatible con un detalle prolijo y pormenorizado de necesidades como principal demanda. En todo caso esas determinaciones serían orientadoras de magnitudes, ya que no es un proyecto de ejecución, ni mucho menos el diseño museográfico concreto, el que corresponde a ese momento en el que el Jurado debe estimar la bondad de los planteamientos generales de los concursantes.

- Las jornadas no descendieron a examinar la "naturaleza" única o segmentada del actual Museo Provincial. Si el lugar de la antigua "cárcel" ha de integrar un museo arqueológico de fuerte carácter ibero, la Consejería habrá de medir el destino y usos de ese espacio, incluida su potencialidad

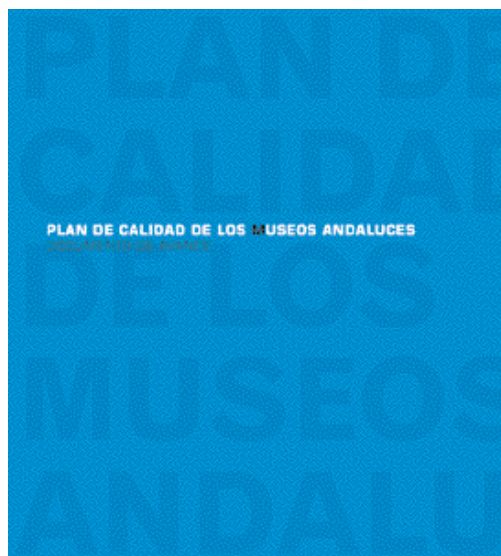
arqueológica, pero también el del actual Museo Provincial, importante edificio de Antonio Flórez.

- Es la oportunidad para tomar en consideración una dimensión urbana integral y plantear aportaciones a la sugestiva idea de un eje patrimonial/arquitectónico/cultural para el Paseo de la Estación. Si las bases abren esa dimensión "urbana" al concurso de ideas, todos los concursantes podrían afrontar este importante aspecto, no quedando "encerrados" en la antigua cárcel, cuya valoración y conservación, total o parcial, puede estar abierta en esta fase de las ideas. En todo caso el jurado, en su autonomía, podrá considerar estos parámetros, dado que con frecuencia los concursos de esta naturaleza ofrecen un alto grado de apertura en su evaluación.

- Dada la importancia arqueológica del área de la cárcel, debería producirse urgentemente el trabajo de excavación que permitiera asegurar el riesgo específico del predio a intervenir, para que esos datos fueran de conocimiento general, y particular de los arquitectos concursantes y jurado.

- La coordinación entre Administraciones podría atemperar el anuncio de las precipitadas decisiones tomadas para proceder a situar las oficinas de la Agencia Tributaria en el suelo libre inmediato al edificio de la prisión, que hipoteca un estudio integral de los usos culturales de todo el lugar; incluido el Banco de España (importante obra de Rafael Moneo) cuya obsolescencia parece invitar a su reutilización alternativa. ■

## PLAN DE CALIDAD DE LOS MUSEOS ANDALUCES



Portada del Documento de Avance del Plan de Calidad

El Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía aprobó en el mes de julio el Plan de Calidad de los Museos Andaluces, un documento de la Consejería de Cultura que tiene como objetivo general mejorar el papel y las prestaciones de los museos andaluces como servicio público, insertando su actividad en el territorio como proyecto cultural y contribuyendo al desarrollo social y económico de la Comunidad Andaluza.

El Plan incluye también a los Conjuntos Monumentales y Arqueológicos gestionados por la Consejería de Cultura, por considerarse como museos, siguiendo la tipología definida por ICOM desde 1968.

Anteriormente, la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, Carmen Calvo, decidió presentar ante la Comisión de Cultura del Parlamento andaluz este documento, que contó con el apoyo de los representantes de los distintos partidos políticos presentes en este órgano. La titular de Cultura calificó este plan de "extraordinario" y afirmó que era "el primero sobre instituciones que se realiza en el país con este rigor".

Carmen Calvo explicó en su intervención que el objetivo de este proyecto es "mejorar este servicio público, acercar más a los andaluces a sus museos y ofrecerlos al futuro, que son los más jóvenes, a la vez que ayudar al desarrollo sostenible de la Comunidad". Asimismo, concretó que se quiere "atraer al público más cercano para hacerlo partícipe del patrimonio cultural que se encuentra en los museos". La Consejera apeló al sentido de responsabilidad de los presentes "con unas instituciones que atesoran buena parte de los bienes culturales andaluces".





Visitantes en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

**“el mayor valor que tiene este Plan es que en él se ha participado democráticamente y es fruto de la reflexión más sólida de expertos y profesionales andaluces”**

El Plan de Calidad de los Museos Andaluces ha sido impulsado desde la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico y redactado por un equipo de expertos, coordinados por Pedro Salmerón y María Cullel, que realizó un diagnóstico previo, a partir del que se diseñaron las líneas estratégicas. Posteriormente, instituciones y profesionales fueron consultados.

Una vez conformado el documento de avance, se abrió un periodo de aportaciones y sugerencias dirigido al público en general, que ha enriquecido los contenidos del texto definitivo. En este sentido, la Consejera de Cultura afirmó que "el mayor valor que tiene este Plan es que en él se ha participado democráticamente y es fruto de la reflexión más sólida de expertos y profesionales andaluces".

La mayoría de estas sugerencias hacía referencia a la necesidad de convertir a los museos andaluces en lugares vivos, dinámicos y activos.

Por otra parte, Carmen Calvo en su comparecencia ante la Comisión de Cultura desglosó gran parte de las medidas que se contemplan en este Plan, entre la que cabe destacar el incremento de la plantilla de los museos andaluces en puestos de cualificación. El Master de Museología que se celebra en Granada, organizado por la Junta de Andalucía, será una herramienta fundamental para cubrir este nuevo organigrama y estos puestos con profesionales andaluces". Asimismo, anunció una serie de propuestas para hacer más confortable la visita de los usuarios, como la supresión de las barreras arquitectónicas,

lugares de descanso, tiendas, cafeterías, etc.

Otro de los aspectos fundamentales que recoge este documento y que fue resaltado por la titular de Cultura es "la conexión de los museos andaluces a las nuevas tecnologías, al mundo virtual, ya que representa una interesante posibilidad de ofertar sus programas a todos" y supone "la modernización de éstos a través de las nuevas tecnologías".

La Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía anunció que "muchas de estas medidas ya están funcionando en los museos andaluces, porque se contemplaban dentro de los objetivos de la actual legislatura".

Por último, Carmen Calvo hizo hincapié en la necesidad de "abrir un



1

debate en torno a la transferencia de la titularidad de los museos andaluces", ya que éstos son propiedad del Estado pero su gestión pertenece a la Junta de Andalucía.

La Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico quiere expresar desde estas líneas su agradecimiento a las instituciones, profesionales y usuarios que con sus aportaciones y sugerencias han logrado perfeccionar este documento.

La revista *mus-A* ofrecerá en su próximo número una información más completa y exhaustiva sobre este Plan de Calidad que tiene como centro al usuario, y con el que la Consejería de Cultura, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, ha querido dar un salto cualitativo, acorde con



2

el cambio sociológico en el que nos encontramos inmersos, y abordar la modernización de sus museos. ■

1. Museo de Bellas Artes de Córdoba
2. Parque de las Ciencias en Granada

## ■ MUSEOS ARQUEOLÓGICOS PARA EL SIGLO XXI

NOGALES BASARRETE, T. Y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (eds)

Actas del coloquio internacional, Mérida 18-19 mayo 2001. (2002)

Catalina Agnès Jofre Serra  
Arqueóloga, Palma de Mallorca



Portada

La institución museística, de tan larga tradición, ha vivido momentos verdaderamente críticos. Calificada por muchos como instituciones pasivas y ancladas en un elitismo secular, pudo haber visto peligrar su existencia en la segunda mitad del siglo pasado, ante las proclamas de ciertos grupos intelectuales que negaban su esencia básicamente social. Muchas de las críticas entonces esgrimidas tenían una base real, ¿cuántos museos no se habían convertido en meros contenedores entreabiertos a la colectividad, que ofrecían poco más que la posibilidad de la contemplación de series de objetos acumulados a lo largo de los años? Afortunadamente, las críticas sirvieron de revulsivo para todo un conjunto de profesionales que optaron por una renovación conceptual de aquel museo tradicional.





Sala de la Edad Media del MARQ, impecable aplicación de las nuevas tecnologías a un montaje precioso de rigurosidad científica y didáctica

Fotografía: Museo Arqueológico de Alicante

Con motivo del Día Internacional de los Museos, el 18 y 19 de mayo de 2001, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida abrió sus puertas a un encuentro que demostró claramente que estamos en el momento de empezar a disfrutar de aquel cambio trascendental que ocurriera en las pasadas décadas. Bajo el nombre de "Museos arqueológicos para el siglo XXI" y dentro de un ciclo mayor, "Europa nuevos museos", se reunieron en un marco idóneo un nutrido grupo de profesionales del mundo de la museología, y en especial de aquella dedicada a los vestigios arqueológicos, para exponer las últimas propuestas de pioneros proyectos europeos. Las charlas tuvieron una entusiasta acogida entre

los profesionales y estudiantes que asistieron al encuentro, motivando intensos debates que hicieron de las jornadas una experiencia ciertamente enriquecedora.

La obra aquí presentada supone la recogida de las ponencias desarrolladas durante el encuentro, complementadas con las aportaciones generadas en los debates que las siguieron. No cabe duda que se va a convertir en una herramienta de trabajo para los profesionales y estudiantes vinculados al mundo de los museos y de la arqueología, puesto que presenta las actuales directrices de una serie de instituciones que marcan y/o marcarán el panorama museológico del s. XXI.

Los proyectos reflejados se pueden agrupar en dos secciones básicas. Por una parte los ejemplos de los Grandes Museos, de larga tradición, que vienen representados por el *British Museum* -con la aportación de la Dra. Caroline Malone, jefe del Department of Prehistory and Early Europe de la institución-, el complejo museístico de la *Museuminsel de Berlín* -a cargo del Dr. Martín Maischberger, conservador de la sección de antigüedades clásicas (Antikensammlung der Staatlichen Museen de Berlín)-, y por el *Museo Nazionale Romano* -con la Dra. Marina Sapelli, directora del centro-.

Estas intervenciones aportan una síntesis del desarrollo histórico de

aquellas instituciones, desde la creación de sus colecciones hasta los cambios administrativos a los que se han ido enfrentando, resultando especialmente interesante la exposición de los proyectos de renovación que se han propuesto para convertirlos en verdaderos museos de la nueva era. Destaca en ellos el replanteamiento de sus objetivos a medio y largo plazo, que tienden a un nuevo concepto de territorialidad -traspasando las barreras del edificio concreto para abrirse a la ciudad- y de participación activa con la sociedad; además de la recuperación y el desarrollo de la primigenia línea intervencionista en el campo de la investigación arqueológica. También tienen cabida en sus disertaciones los replanteamientos en los discursos expositivos y, consecuentemente, en la museografía de sus ámbitos, si bien es cierto que en menor medida de lo que muchos deseáramos.

Esta posible carencia se ve compensada en la segunda sección de las exposiciones del encuentro, con los casos que el Dr. José M<sup>a</sup> Álvarez Martínez, director del Museo Nacional de Arte Romano, califica acertadamente en la introducción de la obra, como ejemplos más específicos y locales, pero no por ello menos interesantes como aportaciones a la museología arqueológica.

Siguiendo primero en el ámbito internacional, aparecen dos instituciones francesas, el *Musée de l'Arles Antique* -a cargo del director del centro el Dr. Claude Sintès- y el *Musée Saint-Raymond* (Musée des Antiques de Toulouse) -con la intervención del Dr. Daniel Cazes, su conservador jefe-. Además del ejemplo portugués del *Museu Regional de Arqueologia de D. Diogo*

*de Sousa* -por su directora la Dra. Isabel Silva, y sus colaboradores Carlos Guimaraes y Luís Soares Carneiro. Ya en el panorama nacional, España queda representada por el *Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid* -con las aportaciones de su director Enrique Baquedano- y por el ambicioso proyecto alicantino del *MARQ* -firmado por Rafael Azuar Ruiz, director de la institución, junto a M.H. Olcina Doménech y J.A. Soler Díaz-. Sólo se echa en falta la inclusión en la publicación del artículo referente al *Museo y Centro Nacional de Altamira*, que se expuso en el encuentro y que representa un hito en la museología arqueológica española.

Esta segunda sección, notablemente inspiradora, nos introduce en claros ejemplos de la museología más vanguardista. Desde la creación arquitectónica de un nuevo espacio museológico en Arles, donde se demuestra la idoneidad de un planteamiento constructivo regido por la perfecta simbiosis entre arquitecto y museólogo (previo desarrollo del proyecto expositivo del centro y de la definición precisa de sus espacios funcionales), hasta la evidente inmersión en el mundo de las nuevas tecnologías de un espacio como el *MARQ*.

Los museos presentados aquí traspasan sobradamente los límites de museos locales, convirtiéndose en espacios que permiten conjugar el mero deleite estético (impecablemente resuelto en algunos de los casos) con las últimas exigencias de un público cada vez más preparado, que ahora tiene la posibilidad de un verdadero acercamiento al conocimiento histórico y metodológico aportado por la arqueología. Estos

ejemplos ofrecen al visitante el contacto con yacimientos arqueológicos integrados física o conceptualmente en el espacio museológico, aportan herramientas a los investigadores externos adecuando bibliotecas, laboratorios o reservas al uso colectivo, y ante todo se presentan como centros con clara voluntad activa y deseo de participación social, auténticos centros cívicos.

En último lugar el libro incluye un artículo que no formó parte del coloquio pero que puede resultar interesante para la renovación de los centros museológicos. Firmado por un grupo de becarias que han colaborado en varios proyectos del Museo Nacional de Arte Romano, supone una lúcida reflexión sobre las posibilidades de formación que pueden ofrecer las instituciones museísticas y que deben entenderse como un positivo intercambio de ideas y trabajo, encaminado hacia la formación de nuevos profesionales.

En una coyuntura social en la que la reivindicación de la democratización del patrimonio cultural se ha convertido en una característica intrínseca del colectivo, los museos han pasado a ser uno de los objetivos centrales del debate. Entre ellos, los museos arqueológicos -dada la naturaleza de sus colecciones- han tenido que hacer frente de forma especial a la renovación demandada con la finalidad expresa de que todos los esfuerzos invertidos en su desarrollo reviertan ahora de forma efectiva en la sociedad. *Museos arqueológicos para el siglo XXI* nos presenta claros exponentes de la ya efectiva materialización de esa renovación, sin duda ejemplos que servirán de referencia a futuras instituciones. ■

## ■ QUINCE MIRADAS SOBRE LOS MUSEOS

BELDA NAVARRO, Cristóbal y MARÍN TORRES, M<sup>a</sup>. Teresa (eds.)

Murcia: Universidad de Murcia/ Fundación Cajamurcia, 2002

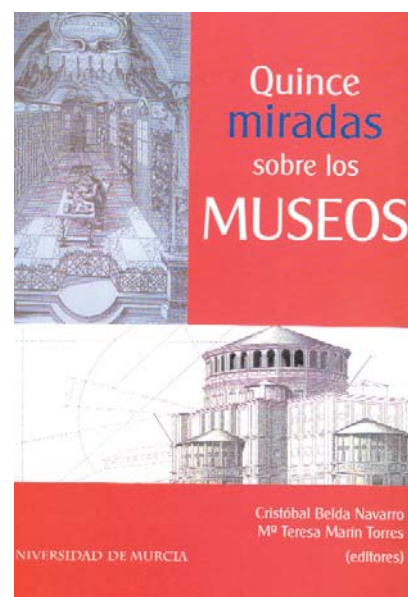
**Myriam Olmedo Morales**

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla

Bajo el título *Quince miradas sobre los museos*, los editores Cristóbal Belda y María Teresa Marín de la Universidad de Murcia recopilan las reflexiones y visiones de varios museólogos, arquitectos, técnicos y directores de museos del panorama cultural europeo, reunidos en el Aula de Cultura de las Claras de la Fundación Cajamurcia en Murcia, a lo largo del mes de mayo de 2001, con motivo de la organización de un curso sobre el papel de los museos en la sociedad actual. Con el título del curso, *Los museos en mayo*, se quiso conmemorar el Día Internacional de los Museos que se celebra cada 18 de mayo.

Estas reflexiones de carácter multidisciplinar, recientemente publicadas, se acercan al fenómeno museístico desde diferentes puntos de vista: museología, gestión de museos, información y comunicación en museos, técnicas expositivas y arquitectura de museos.

El profesor Jesús Pedro Lorente habla de las nuevas tendencias museológicas y del paso de "la nueva museología" a "la museología crítica", fruto de los nuevos estudios que sobre museología surgen en las universidades; dicha línea de investigación cubre los vacíos dejados por los profesionales de museos -desbordados por las labores administrativas y la práctica de su profesión- produciéndose un punto de vista más independiente y crítico al ser una visión desde fuera del museo. Este marcado carácter exógeno hace que cada vez se recurra más al paralelismo con el crítico de arte, que comenta la obra artística sin ser él necesariamente el artista. De ahí que se extienda el término "museología crítica" para designar aquellos estudios sobre museos que se hacen desde las universidades u otros centros de investigación. Por tanto, el profesor Lorente, al margen de su pasión por los museos, se considera un "museólogo crítico". Destaca también la multiplicación de nuevas



Portada



instituciones especializadas en arte moderno y contemporáneo, a las que apenas prestó atención "la nueva museología" por considerarlas elitistas. Es en este tipo de museos en el que ha centrado sus investigaciones, y al hilo del estudio de estos museos resulta interesante las matizaciones que hace entre "lo moderno" y "lo contemporáneo".

La ponencia de la doctora María Marco Such, de la Universidad de Alicante, versa sobre el marco conceptual de los museos universitarios, su situación actual y la importante relación de éstos con el origen mismo de los museos. Señala que, aunque esta institución es de escasa tradición en España, frente al mundo anglosajón, está tomando más relevancia. Desde la Universidad de Alicante se ha realizado un sondeo para conocer el número de museos universitarios en España, contactando tan sólo con cuarenta y nueve. Marco Such establece los objetivos que debe trazarse un museo universitario y señala como característica diferencial

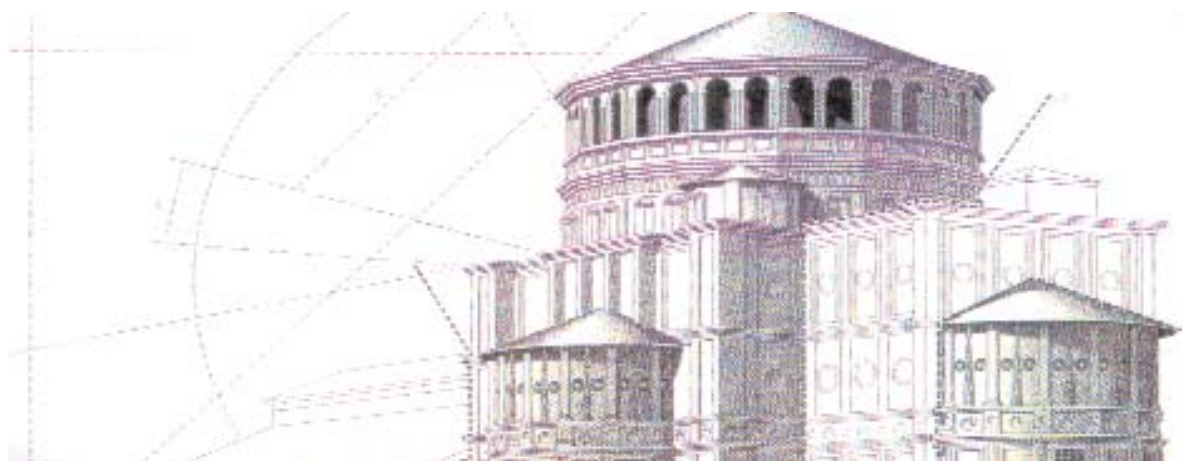
de este tipo de museos frente al resto de tipologías, su propia ubicación en el campus universitario, contando así con profesionales de elevada cualificación y diferentes disciplinas. Estos museos aportan además amplísimas posibilidades, por lo que el Consejo Internacional de Museos se plantea la necesidad de analizar su problemática y situación actual.

En la década de los ochenta y noventa asistimos a cambios y nuevas prácticas de gestión y administración en las instituciones culturales. Y es Patrick Boylan, autoridad en la materia, quien reflexiona sobre estas prácticas, poniéndolas en relación con las nuevas habilidades que se requiere de los profesionales de museos; esta demanda se traduce en una mayor necesidad de formación específica en este campo. Boylan considera que, aunque la UNESCO en 1999 aportó iniciativas nuevas para reforzar a las instituciones culturales en materia de administración y gestión, hay aún mucho por hacer y aprender con respecto a

otras instituciones. Finaliza su ponencia enumerando las nuevas propuestas del ICOM en cuanto a competencias generales y de gestión, y menciona las nuevas guías curriculares de esta institución para el desarrollo profesional en los museos.

Por su parte, Margarita Ruyra, en sus reflexiones sobre gestión, se centra en la financiación de los museos, tema complejo y en constante avance y revisión. Titula su conferencia "Del museo-institución al museo-organización", y establece diferencias y análisis entre ambos. Analiza museos concretos, como el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Guggenheim de Bilbao.

Otro de los aspectos tratados en el curso y recogido en este libro es el de las prácticas museográficas, pero centrándose fundamentalmente en la información y comunicación y en las técnicas expositivas.



Ian Morrison destaca en su ponencia el papel predominante de la información museográfica en la actualidad, ya que vivimos actualmente en la sociedad de la información. Nos explica la situación actual de los museos en la red, así como la existencia de páginas web sobre museos.

Otros aspectos de gran importancia para la comunicación en museos serían los que se ocupan de las relaciones públicas y la didáctica. Tratados en este libro por Pilar de Miguel, que se centra en el caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, su organización y estructura, así como las distintas actividades de cada departamento. Otro caso de didáctica en museos es el que presenta Maia Cafalone, del Museo Nacional Capodimonte de Nápoles.

En cuanto a las técnicas expositivas, se recogen las reflexiones de Juan Carlos Rico, que las considera como aquellas tareas o trabajos realizados para conseguir armonía entre la obra de arte y el espacio donde se muestra; por tanto, la arquitectura y la obra de arte han de estar íntimamente relacionadas, haciendo que el discurso museológico sea más coherente. El entorno de la obra debe propiciar la relación entre ésta y el espectador de la manera más eficaz y cómoda posible. En su exposición, Rico lanza varias cuestiones al aire, por ejemplo cuál sería el espacio expositivo de los nuevos tipos de manifestaciones artísticas que surgen en nuestros días, como sería el caso del arte electrónico. Finaliza diciendo que es tarea de los responsables de espacios expositivos buscar soluciones.

Pilar Tébar, en su ponencia, aporta como ejemplo de adaptación de obra



y espacio el caso de la Fundación Eduardo Capa de Alicante, Centro de Escultura en el que se consigue conjugar obras escultóricas, espacio (Castillo de Santa Bárbara) y paisaje.

Siguiendo con el tema de la arquitectura para museos, el profesor Jordi Oliveras establece diferencias y similitudes entre algunos museos conocidos y su arquitectura. Considera que cada museo debe encontrar su arquitectura idónea, sin dejar de satisfacer los requisitos técnicos imprescindibles para su buen funcionamiento y el disfrute del público. Asistimos hoy al auge que representan los museos como instituciones vivas y cambiantes que pasan de lo sacro de sus inicios a lo profano del enfoque actual, por lo que es necesario conseguir una

intonía entre arquitectura y museo.

Por su parte, la profesora M<sup>a</sup> Ángeles Layuno Rosas hace un recorrido por aquellos museos españoles de arte moderno y contemporáneo que se quedaron en proyectos. Son museos que no pasaron del papel o simplemente su existencia fue efímera, pero que por su interés museológico o arquitectónico forman parte de la historia de los museos.

Finaliza el libro con un último apartado denominado Dossier de Museos, en el que desde la mirada de sus directores se presentan tres museos, dos de Salzburgo, el Museo Carolino Augusteo y el Museo Barroco; el tercero es el Centro de Escultura de la Fundación Eduardo Capa de Alicante. ■

inscritos o anotados preventivamente en el Registro de Museos de Andalucía

#### Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería

C/ Almanzor, s/n.  
04002 - Almería  
Teléfono: 950 27 16 17 Fax: 950 27 14 11  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.cmalcazaba.al.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cmalcazaba.al.ccul@juntadeandalucia.es)

#### Museo de Almería

Carretera de Ronda, 91.  
04005 - Almería  
Teléfono: 950 26 44 92 Fax: 950 24 57 92  
Web: [www.junta-andalucia.es/cultura](http://www.junta-andalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.museo.al.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museo.al.ccul@juntadeandalucia.es)

#### Museo Antonio Manuel Campoy

Plaza de la Libertad.  
04610 - Cuevas de Almanzora (Almería)  
Teléfono: 950 45 80 63 Fax: 950 45 69 12

#### Museo Comarcal Velezano Miguel Guirao

C/ Carrera del Carmen, 27.  
04820 - Vélez Rubio (Almería)  
Teléfonos: 950 41 25 60 - 629 25 92 26  
Fax: 950 41 00 01 (Ayuntamiento)  
Web: [www.velezrubio.org](http://www.velezrubio.org)  
Correo: [asguira@terra.es](mailto:asguira@terra.es)

#### Conjunto Arqueológico Baelo Claudia

C/ Bolonia, s/n.  
11380 - Tarifa (Cádiz)  
Teléfonos: 956 68 85 30 - 956 68 85 40  
Fax: 956 68 85 60  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.cabaelo.ca.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cabaelo.ca.ccul@juntadeandalucia.es)

#### Museo de Cádiz

Plaza de Mina, s/n.  
11004 - Cádiz  
Teléfonos: 956 21 22 81 - 956 21 43 00  
Fax: 956 22 62 15  
Web: [www.junta-andalucia.es/cultura](http://www.junta-andalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.museo.ca.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museo.ca.ccul@juntadeandalucia.es)

#### Museo Municipal de Algeciras

C/ Ortega y Gasset, s/n.  
11207 - Algeciras (Cádiz)  
Teléfono: 956 57 06 72 Fax: 956 57 13 17  
Correo: [museoalgeciras@teleline.es](mailto:museoalgeciras@teleline.es)

#### Casa Museo Pedro Muñoz Seca

C/ Nevería, 48.  
11500 - El Puerto de Santa María (Cádiz)  
Teléfono | Fax: 956 85 17 31  
Web: [www.fundacionpedromunozseca.com](http://www.fundacionpedromunozseca.com)  
Correo: [fundacion\\_pms@elpuertosm.net](mailto:fundacion_pms@elpuertosm.net)

#### Museo Fundación Alberti

C/ Santo Domingo, 25.  
11500 - El Puerto de Santa María (Cádiz)  
Teléfonos: 956 85 07 11 - 956 85 09 60  
Fax: 956 85 22 99  
Web: [www.rafaelalberti.es](http://www.rafaelalberti.es)  
Correo: [fundacion@rafaelalberti.es](mailto:fundacion@rafaelalberti.es)

#### Museo Municipal de El puerto de Santa María

C/ Pagador, 1.  
11500 - El Puerto de Santa María (Cádiz)  
Teléfonos: 956 54 27 05 - 956 54 27 75  
Fax: 956 87 70 89  
Web: [www.elpuertosm.es](http://www.elpuertosm.es)  
Correo: [museo@elpuertosm.net](mailto:museo@elpuertosm.net)



**Museo Arqueológico Municipal de Jerez**

Plaza del Mercado, s/n.  
11408 - Jerez (Cádiz)  
Teléfono: 956 33 33 16 Fax: 956 34 13 50  
Web: www.museoarqueologico@webjerez.com  
Correo: museoarq@aytojerez.es

**Museo Cruz Herrera**

Casa de la Cultura. Plaza de Fariñas.  
11300 - La Línea de la Concepción (Cádiz)  
Teléfono | Fax: 956 76 25 76  
Correo: museocruzherrera@hotmail.com

**Museo Histórico "El Dique"**

Izar Construcciones Navales S.A.  
Astilleros de Puerto Real  
Polígono Astillero s/n.  
11519 - Puerto Real (Cádiz)  
Teléfono: 956 47 15 00 Fax: 956 47 15 01  
Correo: museoeoldique@izar.es

**Museo Histórico Municipal de San Fernando**

C/ Real, 63.  
11100 - San Fernando (Cádiz)  
Teléfono | Fax: 956 94 42 54  
Web: www.laisladelsur.com/museomunicipal  
Correo: museomunicipal@laisladelsur.com

**Museo Municipal de San Roque**

Palacio de los Gobernadores.  
C/ Rubín de Celis, 1.  
11360 - San Roque (Cádiz)  
Teléfono: 956 78 15 87 Fax: 956 78 26 34  
Web: www.fmcmuseortegabru.org  
Correo: fmc@fmcluisortegabru.org

**Fundación NMAC de Arte Contemporáneo**

Ctra. N-340, Km. 42.5  
11150 - Vejer de la Frontera (Cádiz)  
Teléfono: 956 45 51 34 Fax: 956 45 51 35  
Web: www.fundacionnmac.com  
Correo: info@fundacionnmac.com

**Museo Histórico Municipal de Villamartín**

Avda. de la Feria, s/n.  
11650 - Villamartín (Cádiz)  
Teléfono: 956 73 33 96 Fax: 956 73 07 76  
Web: www.villamartin.org  
Correo: museovmartin@terra.es

**Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra**

Carretera de Palma del Río, Km. 8.  
14071 - Córdoba  
Teléfonos: 957 32 91 30 - 957 32 91 18  
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura  
Correo: informacion.camadinat.co.ccul@juntadeandalucia.es

**Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba**

Plaza Jerónimo Páez, 7.  
14003 - Córdoba  
Teléfonos: 957 47 40 11 - 957 47 10 76  
Fax: 957 48 19 87  
Web: www.junta-andalucia.es/cultura  
Correo: informacion.museoae.co.ccul@juntadeandalucia.es

**Museo de Bellas Artes de Córdoba**

Plaza del Potro, 1.  
14002 - Córdoba  
Teléfonos: 957 47 33 45 - 957 47 13 14  
Fax: 957 47 09 52  
Web: www.junta-andalucia.es/cultura  
Correo: informacion.museoba.co.ccul@juntadeandalucia.es

**Museo de Almedinilla**

C/ Molinos s/n.  
Paraje de Fuente Ribera.  
14812 - Almedinilla (Córdoba)  
Teléfonos: 957 70 20 21 - 957 70 33 17  
606 97 20 70 Fax: 957 70 30 70  
Correo: almeditur@teleline.es

**Museo Histórico Municipal de Baena**

Casa de la Tercia.  
C/ Santo Domingo Henares, nº 5.  
14850 - Baena (Córdoba)  
Teléfono: 957 67 19 46 Fax: 957 67 11 08  
Correo: cultura@ayto-baena.es

**Museo Histórico de Belmez y del Territorio Minero**

C/ Córdoba, 3.  
14240 - Belmez (Córdoba)  
Teléfono: 957 57 33 28  
Fax: 957 58 05 61

**Museo Aguilar y Eslava**

Plaza de Aguilar y Eslava, 1.  
14940 - Cabra (Córdoba)  
Teléfono: 957 52 08 57 Fax: 958 52 00 53  
Correo: fundacionaguilaryeslava@hotmail.com

**Museo Arqueológico Municipal de Cabra**

Martín Belda, 21.  
14940 - Cabra (Córdoba)  
Teléfono: 957 52 01 10 Fax: 957 52 23 07  
Web: www.cabra.net  
Correo: culturacabra@terra.es

**Museo del Aceite de Oliva**

C/ Vado del Moro, s/n.  
14940 - Cabra (Córdoba)  
Teléfono: 957 52 17 71 Fax: 957 52 15 54  
Web: www.hecoliva.com  
Correo: hecoliva@hecoliva.com

**Museo Histórico Municipal de Cañete de las Torres**

Casa de la Cultura. Plaza de España, 8.  
14660 - Cañete de las Torres (Córdoba)  
Teléfono: 957 18 37 08 Fax: 957 18 35 64

**Museo de Arqueometalurgia de Cerro Muriano**

Calle Acera del Cuartel Viejo, s/n.  
14350 - Cerro Muriano-Obejo (Córdoba)  
Teléfono: 957 35 06 20  
Fax: 957 35 02 82  
Web: www.obejo.com

**Museo Julio Romero de Torres**

Plaza del Potro, 4.  
14002 - Córdoba  
Teléfono: 957 49 19 09 Fax: 957 48 59 09  
Web: www.ayuncordoba.es  
Correo: museos@ayuncordoba.es

**Museo Torre de la Calahorra**

Torre de la Calahorra. Puente Romano, s/n.  
14009 - Córdoba  
Teléfono: 957 29 39 29 Fax: 957 20 26 77  
Web: www.torrecalahorra.com  
Correo: torrecalahorra@torrecalahorra.com

**Museo Histórico Arqueológico de Doña Mencía**

C/ Juan Ramón Jiménez, 5.  
14860 - Doña Mencía (Córdoba)  
Teléfono: 957 69 55 84 Fax: 957 67 63 00  
Web: www.bd-andalucia.es/esp/co44f15.html  
Correo: aytomencia@eprinsa.es

**Museo Histórico Municipal de Fuente Tójar**

C/ Nueva, s/n.  
14815 - Fuente-Tójar (Córdoba)  
Teléfono | Fax: 957 55 60 28  
Correo: ayto\_ftojar@eprinsa.es

**Casa Museo de Alfonso Ariza**

C/ Santaella, 39.  
14540 - La Rambla (Córdoba)  
Teléfono: 957 68 27 55 Fax: 957 68 42 29  
Web: www.aytolarambla.org  
Correo: alcaldia@aytolarambla.es

**Museo Arqueológico y Etnológico de Lucena**

Pasaje Cristo del Amor, s/n.  
14900 - Lucena (Córdoba)  
Teléfonos: 957 50 97 83 - 957 51 32 82  
Fax: 957 50 10 59  
Correo: danielbotellao@ctv.es

**Museo de Úlfa**

Plaza de la Constitución.  
Parroquia de Ntra. Señora de la Asunción.  
14530 - Montemayor (Córdoba)  
Teléfono: 957 38 40 40

**Museo del Vino de Montilla**

Castillo de Montilla.  
C/ Iglesia, s/n.  
14500 - Montilla (Córdoba)

**Museo Garnelo de Montilla**

Casa de las Aguas.  
C/ Angel Cisternes, 20.  
14500 - Montilla (Córdoba)  
Apdo. Correos: 165

**Museo Histórico Municipal de Montilla**

Casa de la Cultura.  
C/ Padre Miguel Molina, 2.  
14550 - Montilla (Córdoba)  
Teléfono: 957 65 59 81 Fax: 957 65 44 30  
Web: www.ayunmontilla.es

**Museo Arqueológico Municipal de Montoro**

Plaza de Santa María del Castillo de la Mota  
14600 - Montoro (Córdoba)  
Teléfono | Fax: 957 16 00 89  
Web: http://pagina.de/montoro  
Correo: aytomontoro@telefonica.net

**Museo Histórico Municipal de Monturque**

Paseo de San Mateo, s/n.  
14930 - Monturque (Córdoba)  
Teléfono: 957 53 56 14 Fax: 957 53 57 39  
Web: www.aytomonturque.org  
Correo: info@aytomonturque.org

**Museo Municipal de Palma del Río**

C/ Cardenal Portocarrero, s/n.  
14700 - Palma del Río (Córdoba)  
Teléfono | Fax: 957 64 43 70  
Correo: museopalma@interbook.net

**Museo Adolfo Lozano Sidro**

Carrera de las morjas, 16.  
14800 - Priego de Córdoba (Córdoba)  
Teléfono: 957 54 09 47 Fax: 957 70 84 46  
Web: www.arrakis.es/~priegopt  
Correo: priegodecordoba@eprinsa.es

**Museo Casa Natal y Museo de Niceto Alcalá-Zamora y Torres**

C/ Río, 33.  
14800 - Priego de Córdoba (Córdoba)  
Teléfono | Fax: 957 54 30 30  
Web: www.epriego.com/niceto  
Correo: nicetoal@arrakis.es

**Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba**

Carrera de las Monjas, 16.  
14800 - Priego de Córdoba (Córdoba)  
Teléfono: 957 54 09 47 Fax: 957 70 84 46  
Correo: arqueologia@aytopriego.infonegocio.com

**Museo Histórico Local de Puente Genil**

C/ Contralmirante Delgado Parejo, s/n.  
14500 - Puente Genil (Córdoba)  
Teléfono: 957 60 91 61 Fax: 957 60 03 22  
Web: www.aytopuentegenil.es  
Correo: fesojo6@hotmail.com

**Museo del Anís de Rute**

Destilerías Duende S.L., Paseo del Fresno, 2.  
14960 - Rute (Córdoba)  
Teléfono: 957 53 29 91 Fax: 957 53 28 51  
Web: www.museodelanis.com  
Correo: info@destileriasduende.com

**Museo Histórico Municipal de Santaella**

Casa de la Cultura.  
C/ Antonio Palma, 27.  
14546 - Santaella (Córdoba)  
Teléfono: 957 31 32 44

**Conjunto Monumental de la Alhambra y El Generalife. Granada**

Calle Real de la Alhambra, s/n.  
18009 - Granada  
Teléfonos: 958 22 75 25 - 958 22 75 26 -  
958 22 75 27 Fax: 958 22 63 63  
Web: www.alhambra-patronato.es

**Museo Arqueológico y Etnológico de Granada**

Carrera del Darro, 41.  
18010 - Granada  
Teléfonos: 958 22 56 03 - 958 22 56 40  
Fax: 958 22 80 14  
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura  
Correo:  
informacion.museoae.gr.ccul@juntadeandalucia.es

**Museo de Bellas Artes de Granada**

Palacio de Carlos V. 18009 - Granada  
Teléfono: 958 22 48 43 - 958 22 14 49  
Fax: 958 22 14 49  
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura  
Correo:  
informacion.museoba.gr.ccul@juntadeandalucia.es

**Museo Casa de los Tiros**

C/ Cementerio de Santa Escolástica, 3.  
18009 - Granada  
Teléfono: 958 22 10 72 Fax: 958 22 06 29  
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura  
Correo:  
informacion.museoct.gr.ccul@juntadeandalucia.es

**Museo de la Alhambra**

Conjunto Monumental de la Alhambra y  
Generalife. Palacio de Carlos V.  
18009 - Granada  
Teléfono: 958 02 79 00 Fax: 958 22 63 63  
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura

**Patronato de la Alhambra y Generalife**

Calle Real de la Alhambra, s/n.  
18009 - Granada  
Teléfono: 958 02 79 00  
Web: www.alhambra-patronato.es

**Museo de Ciencias Naturales de Atarfe**

Ermita de las Tres Juanes.  
18230 - Atarfe (Granada)

**Museo Municipal de Baza**

Plaza Mayor, 1.  
18800 - Baza (Granada)  
Teléfono | Fax: 958 86 19 47  
Web: www.altipla.com/baza  
Correo: turismobaza@terra.es

**Casa Manuel de Falla**

C/ Antequeruela Alta, 11.  
18009 - Granada  
Teléfono: 958 22 94 21 Fax: 958 22 82 89  
Web: www.museomanueldefalla.org  
Correo: museomanueldefalla@granada.net

**Casa Museo Federico García Lorca de la Huerta de San Vicente**

Virgen Blanca, s/n.  
18004 - Granada  
Teléfono: 958 25 84 66 Fax: 958 25 19 96  
Web: www.huertadesanvicente.com  
Correo: info@huertadesanvicente.com

**Museo Parque de las Ciencias de Granada**

Consortio Parque de las Ciencias.  
Avenida del Mediterráneo, s/n.  
18006 - Granada  
Teléfono: 958 13 19 00 Fax: 958 13 35 82  
Web: www.parqueciencias.com  
Correo: cpciencias@parqueciencias.com

**Museo de Prehistoria y Paleontología de Orce**

Castillo - Alcazaba de las Siete Torres.  
18858 - Orce (Granada)  
Teléfonos: 676 34 09 31 - 676 74 80 13  
Fax: 958 74 61 83

**Museo de Huelva**

Alameda Sundheim, 13.  
21003 - Huelva  
Teléfono: 959 25 93 00 Fax: 959 28 55 47  
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura  
Correo:  
informacion.museo.hu.ccul@juntadeandalucia.es

**Museo de la Villa de Almonte**

C/ Sebastián Conde, 8.  
21730 - Almonte (Huelva)  
Teléfono: 959 45 15 03 Fax: 959 45 18 31  
Correo: myriamma@navegalia.com

**Museo Etnológico y Etnográfico de El Cerro del Andévalo** (En formación)

C/ Padre Domínguez, s/n.  
21320 - El Cerro del Andévalo (Huelva)

**Museo Minero de Riotinto**

Plaza del Museo, s/n.  
21660 - Minas de Riotinto (Huelva)  
Teléfono: 959 59 10 15  
Central de Reservas: 959 59 00 25  
Fax: 959 59 10 74  
Web: [parquemineroderiotinto.sigadel.com](http://parquemineroderiotinto.sigadel.com),  
Correo: [museomineroderiotinto@telefonica.net](mailto:museomineroderiotinto@telefonica.net)

**Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz**

Plaza de Hijos Ilustres s/n.  
21670 - Nerva (Huelva)  
Teléfono: 959 58 28 11 Fax: 959 58 22 22  
Web: [www.vazquezdiaz.org](http://www.vazquezdiaz.org)  
Correo: [museo@vazquezdiaz.org](mailto:museo@vazquezdiaz.org)

**Museo Casa-Dirección de Valverde del Camino**

Casa Dirección. Ctra. Zalamea la Real, s/n.  
21600 - Valverde del Camino (Huelva)  
Teléfono: 959 55 39 88 Fax: 959 55 33 41  
Web: [www.valverdedelcamino.org](http://www.valverdedelcamino.org)  
Correo: [casadireccion\\_valverdecamino@diphuelva.es](mailto:casadireccion_valverdecamino@diphuelva.es)

**Museo de Jaén**

Paseo de la Estación, 27.  
23008 - Jaén  
Teléfonos: 953 27 45 07 - 953 25 06 00  
Fax: 953 25 03 20  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.museo.ja.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museo.ja.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir**

Castillo de la Yedra.  
23470 - Cazorla (Jaén)  
Teléfono | Fax: 953 71 00 39  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.museoacp.ja.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museoacp.ja.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo Arqueológico de Linares - Monográfico de Cástulo**

General Echagüe, 2.  
23700 - Linares (Jaén)  
Teléfono y Fax: 953 69 24 63  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.cacastulo.ja.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cacastulo.ja.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo Arqueológico de Úbeda**

Casa Mudéjar.  
C/ Cervantes, 6.  
23400 - Úbeda (Jaén)  
Teléfono | Fax: 953 75 37 02  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo: [informacion.museoau.ja.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museoau.ja.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Alcalá la Real**

Palacio Abacial. Carrera de las Mercedes, 25.  
23680 - Alcalá la Real (Jaén)  
Teléfono: 953 58 20 77 Fax: 953 58 39 10  
Correo: [desarrollopatrimonio@alcalareal.com](mailto:desarrollopatrimonio@alcalareal.com)

**Museo Ciudad de Baeza** (En formación)

Edificio Atarazanas.  
23440 - Baeza (Jaén)  
Teléfono: 953 74 01 50

**Museo de Arqueología y de Arte Ibérico de Castellar**

Torreón del Palacio Ducal de Medinaceli.  
23260 - Castellar (Jaén)  
Teléfono.: 953 46 00 05

**Museo Arqueológico Municipal de Obulva**

Torre de Boabdil.  
C/ José Moreno Torres, s/n.  
23790 - Porcuna (Jaén)  
Teléfono: 953 54 40 04 Fax: 953 54 46 06

**Museo Jacinto Higuera**

Plaza Mayor, 8.  
23250 - Santisteban del Puerto (Jaén)  
Teléfono: 953 40 21 11 Fax: 953 40 24 24  
Web: [www.museojacintohiguera.org](http://www.museojacintohiguera.org)  
Correo: [info@museojacintohiguera.org](mailto:info@museojacintohiguera.org)

**Museo Cerezo Moreno**

Plaza de la Constitución, 34.  
23630 - Villargordo (Jaén)  
Teléfono: 953 37 76 20 Fax: 953 37 75 00  
Correo: [museo\\_cerezo@hotmail.com](mailto:museo_cerezo@hotmail.com)

**Museo de Málaga**

Oficinas: C/ Alarcón Luján, 8, 4º piso  
29015 - Málaga  
Teléfono: 952 21 83 82 Fax: 952 21 83 82  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)

**Museo Picasso Málaga** (En formación)

Palacio de los Condes de Buenavista.  
C/ San Agustín, 8.  
29015 - Málaga  
Teléfono: 952 60 27 31 Fax: 952 60 45 70  
Web: [www.museopicassomdogc.org](http://www.museopicassomdogc.org)  
Correo: [mpicassom@mpicassom.org](mailto:mpicassom@mpicassom.org)

**Museo Conventual de las Carmelitas Descalzas**

Monasterio de San José de Carmelitas Descalzas.  
Plaza de las Descalzas, 3.  
29200 - Antequera (Málaga)  
Teléfono: 952 84 19 77 Fax: 952 70 11 98  
Web: [www.diocesismalaga.es/descalzas\\_antequera](http://www.diocesismalaga.es/descalzas_antequera)  
Correo: [descalzastorcal@terra.es](mailto:descalzastorcal@terra.es)

**Museo Municipal de Antequera**

Plaza del Coso Viejo, s/n.  
29200 - Antequera (Málaga)  
Teléfono: 952 70 40 21 Fax: 952 84 59 97

**Museo de Benalauría**

Calle Alta, 115.  
29491 - Benalauría (Málaga)  
Teléfono | Fax: 952 15 25 78  
Web: [www.molienda.com](http://www.molienda.com)  
Correo: [lamolienda@molienda.com](mailto:lamolienda@molienda.com)

**Museo Municipal de Estepona**

C/ Matías Prats, s/n. (Plaza de Toros)  
29680 - Estepona (Málaga)  
Teléfono: 952 80 71 48 Fax: 952 80 51 68

**Museo del Grabado Español Contemporáneo**

Calle Hospital Bazán, s/n.  
29600 - Marbella (Málaga)  
Teléfono: 952 76 57 41 Fax: 952 76 45 91  
Web: [www.museodelgrabado.com](http://www.museodelgrabado.com)  
Correo: [info@museodelgrabado.com](mailto:info@museodelgrabado.com)

**Museo Histórico - Etnológico de la Villa de Mijas**

Plaza de la Libertad, 2.  
29650 - Mijas (Málaga)  
Teléfono | Fax: 952 59 03 80  
Web: [www.ayto-mijas.es](http://www.ayto-mijas.es)  
Correo: [casamuseo@ayto-mijas.es](mailto:casamuseo@ayto-mijas.es)

**Museo Municipal de Pizarra**

Cortijo Casablanca, s/n.  
CC-337 de Cártama a Alora, Km. 2,300.  
29560 - Pizarra (Málaga)  
Teléfono: 952 48 32 37 Fax: 952 48 40 42

**Museo Histórico Popular del Bandolero**

C/ Armiñán, 65.  
29400 - Ronda (Málaga)  
Teléfono | Fax: 952 87 77 85  
Web: [www.museobandolero.com](http://www.museobandolero.com)  
Correo: [museron@ctv.es](mailto:museron@ctv.es)

**Museo Joaquín Peinado de Ronda**

Palacio Residencia de los Marqueses de Moctezuma.  
Plaza del Gigante, 1.  
28400 - Ronda (Málaga)  
Teléfono: 952 87 29 15  
Web: [www.unicaja.es](http://www.unicaja.es)  
Correo: [museopeinado@eresmas.es](mailto:museopeinado@eresmas.es)



**Museo Lara de Ronda**

C/ Armiñán, 29.  
29400 - Ronda (Málaga)  
Teléfono | Fax: 952 87 12 63  
Web: [www.museolara.org](http://www.museolara.org)  
Correo: [info@museolara.org](mailto:info@museolara.org)

**Museo Municipal de Ronda**

Palacio de Mondragón.  
Plaza de Mondragón, s/n.  
29400 - Ronda (Málaga)  
Teléfono: 952 87 08 18 Fax: 952 16 11 02

**Museo Histórico Municipal de Teba**

Plaza de la Constitución, 13 bajo.  
29327 - Teba (Málaga)  
Teléfono: 952 74 80 20 - 952 74 83 67  
Fax: 952 74 84 22  
Correo: [Teba@sopde.es](mailto:Teba@sopde.es)

**Museo Berrocal (En formación)**

C/ Granada, 20.  
29310 - Villanueva de Algaidas (Málaga)  
Teléfono: 952 74 31 31

**Museo Arqueológico de Sevilla**

Plaza de América, s/n.  
41013 - Sevilla  
Teléfonos: 954 23 24 01 Fax: 954 62 95 42  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo:  
[informacion.museo.se.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museo.se.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla**

Plaza de América, 3.  
41013 - Sevilla  
Teléfono: 954 23 25 76  
Fax: 954 23 21 54  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo:  
[informacion.museoacp.se.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museoacp.se.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Bellas Artes de Sevilla**

Plaza del Museo, 9.  
41001 - Sevilla  
Teléfonos: 954 22 07 90 - 954 22 18 29  
Fax: 95 422 43 24  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo:  
[informacion.museoba.se.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.museoba.se.ccul@juntadeandalucia.es)

**Centro Andaluz de Arte Contemporáneo**

Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Avenida Américo Vespucio, 2.  
Isla de la Cartuja.  
41071 - Sevilla  
Teléfono: 955 03 70 70 Fax: 955 03 70 52  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)

**Conjunto Arqueológico de Carmona**

Avda. de Jorge Bonsor, 9.  
41410 - Carmona (Sevilla)  
Teléfono: 954 14 08 11 Fax: 954 19 14 76  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo:  
[informacion.cacarmona.se.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cacarmona.se.ccul@juntadeandalucia.es)

**Conjunto Arqueológico de Itálica**

Avda. de Extemadura, 2.  
41970 - Santiponce (Sevilla)  
Teléfono: 955 99 65 83 Fax: 955 99 73 76  
Web: [www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)  
Correo:  
[informacion.caitalica.se.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.caitalica.se.ccul@juntadeandalucia.es)

**Museo de Historia de la Ciudad de Carmona**

Casa Palacio Marqués de las Torres.  
C/ San Ildefonso, 1.  
41410 - Carmona (Sevilla)  
Teléfono: 954 14 01 28  
Web: [www.museociudad.carmona.org](http://www.museociudad.carmona.org)  
Correo: [arqueologia@carmona.org](mailto:arqueologia@carmona.org)

**Museo Histórico Municipal de Écija**

Palacio de Benamejí.  
C/ Cánovas del Castillo, 4.  
41400 - Écija (Sevilla)  
Teléfonos: 954 83 04 31 - 955 90 29 19  
Fax: 955 90 29 19  
Web: [museo.ecija.org](http://museo.ecija.org)  
Correo: [mhmecija@interbook.net](mailto:mhmecija@interbook.net)

**Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván**

C/ Fábrica, 27.  
41540 - La Puebla de Cazalla (Sevilla)  
Teléfono: 954 84 69 57 Fax: 955 84 30 35  
Web: [www.pueblacazalla.com](http://www.pueblacazalla.com)

**Museo Municipal de Santiponce**

(En formación)  
Antiguo Matadero (Junto al Teatro Romano)  
41970 - Santiponce (Sevilla)

**Museo de Carruajes de Sevilla**

Antiguo Convento de Los Remedios.  
Plaza de Cuba, s/n.  
41011 - Sevilla  
Teléfono: 954 27 26 04 Fax: 954 27 29 95  
Web: [www.museodecarruajes.com](http://www.museodecarruajes.com)  
Correo: [museodecarruajes@rcea.e.telefonica.net](mailto:museodecarruajes@rcea.e.telefonica.net)

## Incrementando las colecciones de los museos andaluces

Diego Vázquez Díaz, Francisco Barrera, Cornelio Norbertus Gysbrechts, Alonso Cano, Isidoro Marín, Luis de Vargas, Gonzalo Bilbao Martínez, Valeriano Domínguez Becquer, Juan de Valdés Leal, José Villegas Cordero, Pedro de Campaña, José María López Mezquita, Pedro Camporobín y Passano, Frans Snyders, Rafael Alberti, Ismael de la Serna, José Villegas, Emilio Sánchez Perrier, Manuel Barrón, Bernardo Lorente, German Daniel Vázquez Díaz, Francisco Barrera, Cornelio Norbertus Gysbrechts, Alonso Cano, Isidoro Marín, Luis de Vargas, Gonzalo Bilbao Martínez, Valeriano Domínguez Becquer, Juan de Valdés Leal, José Villegas Cordero, Pedro de Campaña, José María López Mezquita, Pedro Camporobín y Passano, Frans Snyders, Rafael Alberti, Ismael de la Serna, José Villegas, Emilio Sánchez Perrier, Manuel Barrón, Bernardo Lorente, German Daniel Vázquez Díaz, Francisco Barrera, Cornelio

**mus-A**

