



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA

PROGRAMA DE DOCTORADO “ARTES VISUALES Y EDUCACIÓN:
UN ENFOQUE CONSTRUCCIONISTA”

Proyecto de factibilidad para la creación del Museo de la Fundación de Montevideo

DANIEL FRANCISCO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
DIRECTORES DE TESIS: Francisco Aznar Vallejo | Juan Carlos Arañó Gisbert 2017

A mis padres, de quien recibí la herencia canaria que inspira y alienta mi continuo interés en la memoria afectiva que enlaza estas dos tierras separadas por un mar.

A mis hijos, por su afecto y colaboración, que fueron una ayuda invaluable para concluir este trabajo.

Al Dr. Francisco Aznar Vallejo, sin cuya estima, apoyo y estímulo permanente, no hubiera sido posible la concreción de esta propuesta.

Indice

I.	Introducción	
II.	Motivos	
	Fundamentos iniciales.....	11
	Montevideo y Canarias. Una historia que merece ser divulgada.....	13
	Canarias y América.....	19
	Privilegios canarios para comerciar con América.....	19
	Canarias y Montevideo	25
	Primera Expedición de 1726	33
	Segunda expedición de 1729.....	36
	Una fundación urbana y rural	38
	La emigración canaria a Uruguay en los siglos XVIII, XIX y XX.....	41
	La presencia de lo canario en la sociedad contemporánea de Uruguay	45
	Por qué un museo como vehículo de divulgación de esta temática	51
	Por qué un museo de la Fundación de Montevideo.....	55
	Por qué un museo de la Fundación Canaria de Montevideo	56
III.	Objeto y Plan de Trabajo	
	La necesidad de un museo	58
	La historia local como patrimonio cultural.....	62
	El uso didáctico de la divulgación del patrimonio cultural.....	67
	El patrimonio cultural como recurso	70
	El desafío de desarrollar un museo sin acervo físico	75
	Hipótesis de trabajo.....	77

Fundamentaciones	80
Metodología	81
Organización del trabajo	84
IV. Desarrollo	
El museo posmoderno: nuevas propuestas y tendencias contemporáneas..	87
Estructuras organizativas de museos.....	93
Museos y economía - La gestión de los museos	96
Claves de gestión contemporánea.....	98
La misión de la institución museística.....	99
La viabilidad económica.....	102
Técnicas museográficas.....	104
El proyecto museográfico	105
Tipos de exposiciones	106
El diseño museográfico.....	108
Nuevas tecnologías aplicadas a la museografía.....	109
Los contenedores arquitectónicos de museos.....	114
El museo contemporáneo	115
La refuncionalización arquitectónica	118
La arquitectura de los Museos en el siglo XXI	119
El valor del emplazamiento de un museo.....	121
El museo histórico	124
Los centros de interpretación	131
Los museos de la ciudad y sus características.....	136
V. Conclusiones	
El desarrollo de un museo contemporáneo	139
Un modelo de gestión para el Museo de la Fundación de Montevideo....	141

El museo en la ciudad	147
El edificio	148
Plan museográfico.....	151
Programas de extensión	164
Resumen	165
Introducción	165
Fundamentos y necesidad.....	166
Metas y objetivos.....	168
Estructura y organización general del museo.....	170
Requerimientos sustantivos	170
Estructura general	172
Ámbitos temáticos del museo.....	173
Criterios expositivos	174
Genéricos del museo	174
Estructura temática	174
Programa , recursos y plan de acción	176
Infraestructura y equipamiento	176
Reflexiones finales	177
VI. Fuentes	
Bibliografía y webgrafía	179
VII. Anexos	
Información complementaria	187
Ejemplos de tecnologías digitales aplicadas a propuestas museográficas	187
Ejemplos de Museos de la Ciudad y de Centros de Interpretación.....	187
Ilustraciones	187

Planos de Montevideo colonial	187
Ilustraciones de Montevideo en la etapa de la fundación colonial	187
Reinterpretación pictórica del desembarco de las primeras familias canarias	187
Imágenes de Montevideo Colonial.....	187
Esquemas.....	187
Esquemas de organización del Museo de la Fundación de Montevideo .	187
Esquema de plan museográfico.....	187
Planos e infografías.....	187
Anteproyecto Museo de la Fundación de Montevideo	188
Plano de ubicación en la ciudad.....	188
Planta sótano	188
Planta baja	188
Planta primera	188
Planta segunda	188
Alzados.....	188
Fotografías del proceso de recuperación del edificio	188
Fotografías actuales del edificio	188

Introducción

En los albores del siglo XVIII, estando aún sin colonizar la Banda Oriental del Río de la Plata, Felipe V, ante la pujanza de la expansión Portuguesa desde el Brasil hacia el Río de la Plata, instó reiteradamente al Gobernador de Buenos Aires, Bruno Mauricio de Zabala, para que atendiera a su poblamiento y fortificación.

Para dar cumplimiento a lo establecido por Rey, a instancias del Consejo de Indias, el Gobernador de Canarias, Marqués de Valdehermoso, estableció que 50 familias canarias, se embarcaran con destino al sur del continente americano. Así, en agosto de 1726 se hizo a la mar, desde el puerto de Santa Cruz de Tenerife, el navío Nuestra Señora de la Encina con las primeras 20 familias. El segundo despacho, habría de esperar tres años más debido a la guerra, para trasladar otras treinta familias, que a bordo del *San Martín*, con un total de 150 pasajeros, arriba tras muchas vicisitudes, en marzo de 1729.

De este modo, se da pie a la fundación de la ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo, cuyo primer Cabildo se constituye el 1 de enero de 1730, conformado por cuatro modestos Canarios: José de Vera Perdomo (natural de Tenerife) Alcalde de Primer

Voto; José Fernández Medina (natural de La Palma) Alcalde de Segundo Voto; Cristóbal Cayetano de Herrera (natural de Lanzarote) Alguacil Mayor; y Juan Camejo Soto (natural de Tenerife) Alférez Real.

Así, la existencia de un universo “canario” en el otro lado del Atlántico, que conserva aún en su génesis la cultura y las tradiciones de las islas, un mundo real y al mismo tiempo épico, forjado por la gesta de la diáspora en la República Oriental del Uruguay, justifica sobradamente y hace inexcusable la institución de un MUSEO que acoja, estudie y muestre la presencia y la participación de los canarios en la conformación del Uruguay.

Este potencial tanto cultural como educativo y turístico carece, sin embargo, de un reflejo museístico adecuado, un museo que salvaguarde y gestione eficazmente los recursos derivados de este patrimonio cultural público. El Museo de la Fundación de la Ciudad de Montevideo pretender ser un ámbito permanente de divulgación del devenir histórico que devino en la fundación de la ciudad de Montevideo, con especial atención en la singularidad de haber sido poblada por colonos provenientes de las Islas Canarias, lo que determinó a la postre, ser una ciudad canaria al otro lado del Atlántico. El estudio, análisis y propuesta de este trabajo, están destinados a la definición de estrategias para el desarrollo de algunos cometidos primarios y primordiales, como son la custodia, la preservación, la investigación y la muestra pública de este patrimonio cultural, en plena consonancia con sus posibilidades y con el desarrollo de otros aspectos corolarios de esa misión.

La carencia de un espacio específico destinado a explicar la historia de los Canarios en el Uruguay y por ende de la fundación y progreso de la Ciudad de Montevideo, de

manera cronológica e ilustrada con una selección de sus vestigios históricos y artísticos más representativos, resulta inaplazable, habida cuenta de que esta necesidad está hoy ampliamente reclamada desde muy diversos sectores, que requieren de la materialización de este viejo anhelo para completarse.

En el entendido que el conjunto de las creaciones materiales y espirituales forman la Cultura de un Pueblo, no es arriesgado pensar que sólo en la medida en que se tenga conocimiento y conciencia de ellas, será posible que ésta se desarrolle y progrese. Esta es la razón que aconseja, que se reúnan en una institución museística ad hoc, que actúa no solo como depositaria y custodio de esta parte importante de este pasado, sino también para ofrecerlos, al servicio de las generaciones presentes y futuras, superando la práctica tradicional que entiende a los museos tan solo como elemento de veneración o diletantismo, para que se conviertan en determinante recurso educativo y en decidido promotor de cultura.

Para ello, este trabajo de investigación profundizó en los fundamentos motivacionales que tienen su raíz en los acontecimientos históricos que definen el destacado interés por la divulgación de este patrimonio cultural, confirmando a la herramienta museística como el vehículo más adecuado para llevar adelante la misión comunicacional, y definiendo, como objetivo fundamental, la profundización en la experiencia museológica contemporánea, buscando claves útiles en el conocimiento de los ámbitos relacionados con la gestión de los museos, de las técnicas museográficas aplicables, así como de las relaciones con la arquitectura de los contenedores museísticos, con el fin de concluir en un plan director que permita dotar a la idea de este museo, de un soporte académico sólido que contribuya a un proceso sin fisuras y de largo aliento.

La ciudad de Montevideo, principal fundación canaria en el continente americano, Villa y puerto abierto desde siempre a la actividad y la vida del mar, ha conocido a lo largo de su historia el incesante trasiego de hombres, ideas y mercancía que supusieron para el país nuevos conocimientos, exóticos productos y notables aportes culturales, que tuvieron en la presencia canaria su origen y fundamento.

Montevideo ha mantenido, de manera decidida y consciente, una fortísima vinculación con Canarias y con la emigración, en todos los sentidos, por todo ello parece adecuado y conveniente que se instale en su seno un MUSEO que: “recoja, conserve y divulgue la epopeya de la diáspora canaria”. Un referente de dinamización cultural destacado a través de las múltiples actividades complementarias a la mera exhibición de sus colecciones. Tanto en la organización de conferencias, congresos científicos y debates, como en la edición de libros técnicos o divulgativos, programación de cursos de formación, recepción de alumnado en prácticas, actividades pedagógicas para grupos, asesoramiento técnico, conservación del Patrimonio local, etc. convertirán al Museo en uno de los centros culturales indiscutibles de la Nación. En resumen, el *Museo de la Fundación de la Ciudad de Montevideo* se define como una parte sustancial e imprescindible de la infraestructura cultural y de atención al Patrimonio en su marco geográfico de actuación.

Motivos

Fundamentos iniciales

El proyecto de creación de un Museo de la Fundación de Montevideo, se inspira sobre todo en un aspecto particular de la génesis de la ciudad que, dentro un contexto general político y militar que da origen a su proceso fundacional, se enfoca en el hecho conceptual de que una ciudad es su gente y por lo tanto Montevideo fue una población, una villa, una ciudad, a partir de sus primeros pobladores. Estos primeros pobladores fueron canarios. Canarios fueron quienes ocuparon los solares del primer reparto. Canarios fueron quienes ejercieron la autoridad en las primeras instituciones administrativas establecidas. Canarios fueron quienes domesticaron el espacio rural inmediato para asegurar los abastecimientos imprescindibles.

Definido este marco conceptual, que tiene componentes más antropológicas que arqueológicas, ya que no hay mayores elementos físicos que sean posibles de ser rescatados como acervo a ser exhibido en un museo, esta investigación pretende centrarse en la búsqueda de modelos para la creación de un espacio museístico de exposición

permanente que pueda comunicar eficazmente este concepto y sus derivaciones hasta la época actual.

Un centro poblado, un pueblo o población, como bien se autodefine, está conformado desde sus pobladores. Es entonces a partir de un fenómeno de asentamiento urbano organizado, que esa voluntad fundadora se convierte inmediatamente en un hecho físico tangible, que define un desarrollo histórico, un devenir, unas consecuencias, que en este caso, dan lugar a un país, que, por casualidades o no, siguió recibiendo inmigración canaria durante más de dos siglos y mantiene aún en su seno esa herencia isleña en su genética identitaria.

Montevideo y Canarias. Una historia que merece ser divulgada

La Banda Oriental del Uruguay entre los siglos XVI y XVIII y la fundación de Montevideo - Una colonia débil por tardía

El desarrollo histórico que dio lugar al nacimiento de la plaza fuerte, primero, y el centro poblado, después, de la futura ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo, tiene su génesis en una pequeña bahía del Río de la Plata, que constituyó un puerto y refugio natural para las embarcaciones, desde el mismo descubrimiento del Río de la Plata, por el adelantado Juan Díaz de Solís, en 1516.

Esta ensenada es nombrada en las bitácoras de viaje de Fernando de Magallanes, en cuya expedición se cumplió el desafío de encontrar un camino de conexión entre los océanos Atlántico y Pacífico, y que materializara la primer circunvalación del globo terrestre. De ésta información de viaje nacen distintas versiones que adjudican el origen del nombre de la bahía, la que posteriormente se conociera como Montevideo, o Monte Ovidio, o Monte Vidio, deduciendo algunos que el origen estuvo en la exclamación portuguesa “ Monte vide eu”, refiriéndose al avistamiento del monte o cerro, que precisamente cierra el lado oeste de la bahía. Otros refieren como origen, la anotación en las bitácoras de la observación que dicho monte sería el sexto desde el este al oeste (Monte VI D. E. O.), es decir, desde la desembocadura del estuario del Plata en el océano Atlántico, hacia su nacimiento, donde recibe las aguas de los grandes ríos Paraná y Uruguay.

Sea cual sea el origen del nombre, este accidente geográfico fue indicado en las cartas y los mapas que las sucesivas expediciones de navegantes y exploradores utilizaron para desplazarse por la zona y se convirtió en un espacio vital de refugio natural para las embarcaciones, durante el largo proceso de colonización de la región.

Se puede decir que antes que nada, Montevideo fue un puerto. Y un puerto muy frecuentado y valorado, como escala en el camino hacia las colonias de Buenos Aires y Asunción del Paraguay, capitales del Virreinato del Río de la Plata en distintos períodos, así como también hacia el abanico de poblaciones que fueron surgiendo en el litoral de los dos grandes ríos que vierten sus aguas al Río de la Plata y que se internan profundamente en el continente, constituyendo vías de comunicación fundamentales de esta gran mesopotamia americana.

La situación originada tras el tratado de Tordesillas, entre los reinos de Castilla-Aragón y Portugal, dieron a este territorio, ubicado al oriente del río Uruguay, una condición particular que marcó el devenir futuro de su desarrollo comercial y político, durante todo el período colonial y también en el proceso de independencia de la corona española de las tierras de este Virreinato, e incluso hasta nuestros días.

Esta Banda Oriental del río Uruguay, como territorio disputado entre dos imperios, tuvo en los primeros siglos de la colonia, una escasa presencia urbana, limitándose a a fortificaciones de defensa, estableciéndose solo alguna pequeña población en la margen oriental del río Uruguay, permaneciendo así, la costa nororiental del Río de la Plata, despoblada hasta bien entrado el siglo XVIII.

“Cuando los conquistadores españoles llegaron al Río de la Plata en el siglo XVI, hallaron en su margen izquierda comarcas onduladas y fértiles, de clima templado, regadas por numerosos ríos y arroyos, con espesos montes en sus orillas, pobladas por tribus indígenas en estado salvaje.

Sus riquezas naturales eran exiguas frente al fabuloso mito de “El Dorado” que atraía la ambición de los conquistadores. Por lo que estas tierras eran consideradas por los españoles como tierras sin ningún provecho. Lo que atraía a las expediciones era el oro y la plata del Perú. Al entrar en el Río de la Plata, al internarse en el Uruguay y el Paraná, los exploradores buscaban un nuevo camino hacia el alto Perú.”¹

Fundaron Asunción para franquear el camino al Perú y más tarde repoblaron Buenos Aires para atender la conservación de los dos.

Las condiciones vitales de esta zona eran menos propicias para la instalación de poblaciones. Los colonos no tenían más sustento garantizado que el cultivo de pequeños predios, en lucha con los ataques indígenas.

“El gobernador de Asunción Hernando Arias de Saavedra, dispuso que se lanzaran a este suelo, rico en forrajes, ganados europeos, con el fin de ofrecer medios fáciles de

¹ Delgado, M. 2017. La Banda Oriental entre los siglos XVI y XVIII. no-date. *Blogspot.com.uy*. [Online]. [23 May 2017]. Available from: <http://webdehistoria.blogspot.com.uy/2009/07/la-banda-oriental-entre-los-siglos-xvi.html>

sustento y de industria, dejando de considerar estas tierras como un simple camino para llegar al oro, con el propósito de que pudieran valer y servir por sí mismas, y así fomentar y vincular a su población. Esta riqueza pecuaria determina muchos de los caracteres que ha de asumir la sociedad hispano-criolla del Uruguay.

Al cubrirse de ganados cimarrones el suelo de esta región deshabitada, el ganado se torna en una condición natural, geográfica, a la cual han de adaptarse los colonizadores. Sin el ganado, la colonización de la Banda Oriental se vería reducida por largo tiempo a un área exigua, próxima a los puntos de embarque, debiendo vivir del cultivo agrícola, por no ofrecer el territorio nada de sí.

Toda colonización requiere para su desarrollo una fuente de riqueza natural que no solo garantice la vida, sino que ofrezca perspectivas de explotación comercial. La Banda Oriental carece de esa fuente de recursos vitales económicos en el momento de la conquista. La multiplicación del ganado es lo que viene a convertirse luego en esa fuente.”²

Se introducen en la Banda Oriental los primeros elementos sociales, tras la fundación de Santo Domingo de Soriano, que formarán los caracteres del futuro agregado colonial.

² Delgado, M. 2017. La Banda Oriental entre los siglos XVI y XVIII. no-date. *Blogspot com uy*. [Online]. [23 May 2017]. Available from: <http://webdehistoria.blogspot.com.uy/2009/07/la-banda-oriental-entre-los-siglos-xvi.html>

El poblamiento humano fue inorgánico y espontáneo lo que nos permite afirmar que “el ganado precedió al colono”. El colono llega a estos territorios tras las eventuales expediciones de explotación de cueros, el sebo, y más tarde la carne para el saladero.

La Banda Oriental del Uruguay despertó la atención en la medida en la que el territorio se convertía en una zona conflictiva entre los dominios de España y Portugal por sucesivos trasposos del tratado de Tordesillas en 1494. Fue su condición de frontera interimperial, móvil y acechada por indios, exploradores y aventureros la que finalmente ubicó a la Banda Oriental en los umbrales de la Historia Moderna.

“Las riquezas pecuarias atraen por un lado a los portugueses y por el otro a los habitantes de Buenos Aires y Santa Fe. Los portugueses avanzan arreando grandes tropas de ganado para los fundos y cuereando en gran escala. La población de Buenos Aires organiza de a poco un sistema de explotación que favorece en alto grado la prosperidad de aquella colonia. A través de un permiso especial otorgado por el gobierno de Buenos Aires, partidas de peones al mando de un capataz o empresario vienen a esta Banda a faenar ganado.

La Banda Oriental resulta así para Buenos Aires una gran hacienda pecuaria.

Consta por los documentos conocidos, que el gobierno español de aquella ciudad se resiste a fomentar la colonización estable de este territorio y fundar poblaciones, por ser ello contrario a los intereses de los vecinos y del fisco porteño.”³

³ Delgado, M. 2017. La Banda Oriental entre los siglos XVI y XVIII. no-date. *Blogspotcomuy*. [Online]. [23 May 2017]. Available from: <http://webdehistoria.blogspot.com.uy/2009/07/la-banda-oriental-entre-los-siglos-xvi.html>

Sin embargo, los portugueses decididos a aprovechar la enorme riqueza de la Banda Oriental, fundan la Colonia del Sacramento y comienzan a explotar la corambre, comerciando libremente con los ingleses y holandeses atraídos por el mercado de esta América cerrada por el monopolio español.

El gobierno español de Buenos Aires decide tomar posesión permanente de esta tierra, fundando en ella poblaciones e instalando autoridades.

“La instalación de los portugueses en la Colonia del Sacramento, despierta el celo de los españoles. Se inicia entonces el largo pleito diplomático y militar en torno a esta Colonia, que dura casi un siglo. La plaza cambia de manos ocho veces en el transcurso de esta centuria.

El contrabando fue la única actividad comercial verdadera en el Río de la Plata, hasta que en 1778 fue abolido el monopolio por la administración liberal de Carlos III, y establecida una relativa libertad de comercio, que permitía al menos ejercerlo con otras regiones de América. “⁴

Las crecientes necesidades militares y las repetidas órdenes llegadas desde la metrópoli, obligan al fin a Zabala, gobernador de Buenos Aires, a fundar una plaza fuerte en Montevideo. Así es que comienza el segundo período colonial de la Banda Oriental.

Fundada Montevideo, el núcleo colonial de Soriano decae, pasando el centro de la colonización a la ciudad ahora capital.

⁴ Delgado, M. 2017. La Banda Oriental entre los siglos XVI y XVIII. no-date. *Blogspotcomuy*. [Online]. [23 May 2017]. Available from: <http://webdehistoria.blogspot.com.uy/2009/07/la-banda-oriental-entre-los-siglos-xvi.html>

La plaza de Montevideo es una fundación militar destinada a guardar la tierra contra los avances de los portugueses situados en el puerto de la Colonia del Sacramento.

Canarias y América

Desde siempre se ha considerado a las islas Canarias como la puerta de América. Escala obligada entre el Viejo Mundo, incluido el norte de África y el Nuevo Mundo americano desde el primer viaje de Cristóbal Colón, que partió, desde San Sebastián de La Gomera el 6 de septiembre de 1492, previa escala en la isla de Gran Canaria la situación geográfica del Archipiélago y el régimen de alisios de la zona de Canarias hizo de estas islas un enclave fundamental en el ir y venir de las naves colonizadoras del Nuevo Mundo.

Privilegios canarios para comerciar con América.

La Corona de Castilla reglamenta el comercio con las Indias a través de un régimen de monopolio que convirtió a Sevilla en el puerto único para comerciar directamente con las colonias americanas. Todos los barcos debían partir del puerto fluvial andaluz y contar con la autorización expresa de la Casa de Contratación, un organismo encargado de controlar el tráfico de forma exclusiva.

La única excepción al monopolio sevillano fue la de Canarias, y hasta que en 1765 se liberalizó el sistema de puerto único para el área del Caribe, sólo las islas podían

comerciar con Indias, con la excepción de algunas compañías privilegiadas que actuaban en ciertos ámbitos geográficos muy reducidos y ya durante el siglo XVIII.

Una de las razones que explican este régimen de privilegio para el Archipiélago es, precisamente, su situación geográfica, en el camino entre Europa y América y en especial por los vientos alisios, que hacían la ruta desde Canarias la ideal para los desplazamientos al Continente americano, por lo que todos los buques debían pasar por Canarias antes de viajar al Nuevo Mundo. Asimismo, la Corona estaba interesada en garantizar la subsistencia de las Islas a causa de su enorme importancia estratégica. La mejor forma de asegurar la presencia de las islas en el seno de la Monarquía era, precisamente, protegiendo a su población mediante un sistema de privilegios que atrajese a los pobladores y contribuyera a su sostenimiento.

Con todo, se trataba de un privilegio que debía ser renovado de forma periódica. Desde 1508 los comerciantes españoles recibieron autorización para cargar en Canarias para Indias mercaderías no prohibidas. Desde 1526 o quizá antes ya le fue otorgada a la isla de Tenerife, si bien la primera licencia se le concedió a La Palma, cuya pujanza comercial era notable durante estos años. Las primeras disposiciones regias permitieron el comercio con América a La Palma, Tenerife y Gran Canaria, mientras que la real cédula de 20 de septiembre de 1534 las amplió a La Gomera, Lanzarote, El Hierro y Fuerteventura.

En 1566 les fue reiterado este sistema de privilegios, pero con la obligación de acudir al registro de las actividades comerciales en cualquiera de los Juzgados de Indias establecidos en Tenerife, Gran Canaria y La Palma, quedando restringidas, a partir de

entonces, todas las salidas comerciales a las tres islas realengas. Durante la primera mitad del siglo XVI el puerto palmero llegó a ser el más importante del Archipiélago, aunque seguido muy de cerca por el de Garachico en Tenerife. En siglo XVII, sin embargo, la crisis azucarera y la hegemonía vinícola supusieron el dominio comercial de los puertos tinerfeños de Garachico y Puerto de la Cruz, que concentraron el mayor número de barcos de la Carrera de Indias.

El auge de la producción vinícola en la segunda mitad de la centuria favoreció el crecimiento económico e incrementó las posibilidades de exportación no sólo al mercado indiano sino, también, a los centros coloniales portugueses, puesto que bajo Felipe II Portugal se integró (hasta 1640) en la Corona española. En este sentido, Brasil, Cabo Verde y Guinea se convirtieron en mercados interesantes para las producciones canarias. Además, el tráfico clandestino y la exportación de esclavos dieron al comercio insular una especial relevancia, que favoreció la instalación de empresas comerciales foráneas en las Islas.

El papel de Canarias como centro de intermediación por el que penetraban con facilidad y menores costes y problemas las manufacturas extranjeras nació, prácticamente, desde los inicios del régimen de privilegios comerciales. Ello dio origen a presiones constantes por parte de Sevilla, al objeto de suprimirlo.

Durante el siglo XVII, las presiones de la oligarquía mercantil sevillana hicieron que se restringiesen las libertades comerciales de las Islas. Sevilla acusaba al contrabando existente en Canarias de ser el principal responsable de la contracción del tráfico indiano y

de la consecuente disminución en los ingresos fiscales de la Corona, aunque las causas de la crisis eran mucho más complejas.

A partir de 1612, en consecuencia, se establecieron limitaciones geográficas al tráfico insular, para el que estarían vedados legalmente, a partir de entonces, los puertos de Nueva España, Centroamérica, Portobelo (Panamá) y los principales enclaves de Tierra Firme, con la excepción de Venezuela. Esta normativa privó a Canarias de los intercambios con los enclaves esenciales del Imperio, productores de metales preciosos y bienes de gran valor, y les obligó a comerciar prácticamente en forma exclusiva con la zona caribeña, que poseía en términos generales un menor interés comercial en aquellos momentos.

La oposición de Sevilla continuó y, en una situación de crisis para el conjunto de la Monarquía, en 1649 el Consejo de Indias decidió suspender el comercio canario – americano. Ante esta decisión los poderes locales canarios reaccionaron apasionadamente y recordaron al monarca la posición estratégica de Canarias y el riesgo que suponía debilitar su resistencia frente a una fuerza enemiga que pretendiese su ocupación, sobre todo tras la pérdida de las Azores y Madeira en 1640. Las razonables protestas isleñas – que subrayaron que la medida sólo serviría para hundir aún más el ya de por sí debilitado comercio hispanoamericano, hicieron que, unos pocos meses después de la prohibición, el Consejo de Indias volviera a recomendar la reanudación del permiso de navegación de Canarias con América. Con el fin de eliminar o atenuar el contrabando se creó, entonces, una junta especial encargada de estudiar el problema de los fraudes, pero las gestiones de su responsable chocaron con la hostilidad de las fuerzas vivas isleñas.

A partir de la separación de Portugal en 1640 y, asimismo, por la nunca decreciente presión de Sevilla, las clases dominantes insulares hicieron lo posible por consolidar el régimen de privilegios comerciales, tratando de evitar los vaivenes de un sistema de prórrogas y altibajos legales que en nada beneficiaban al desarrollo económico de las islas. Se tuvo en cuenta, para ello, los requerimientos de la demografía insular, que no había dejado de crecer (tanto por su dinámica interna como por la inmigración exterior, sobre todo portuguesa), que se oponía al escaso poblamiento de las islas caribeñas, prácticamente deshabitadas pese a su enorme valor estratégico en unos instantes de decadencia del otrora poderoso Imperio español.

Un acontecimiento relevante, la conquista de Jamaica por Gran Bretaña en 1655 y, también, la progresiva ocupación de la zona occidental de Santo Domingo por los franceses, entre otros factores, hicieron que en 1663 el capitán general Quiñones propusiera al Consejo de Indias – con el apoyo de la propia Iglesia y de los estamentos dominantes de la sociedad isleña – el envío de familias canarias para poblar Santo Domingo y otros enclaves americanos, a cambio de ello se solicitó a la Corona el aumento de los buques del tráfico con Indias, y la consecuente autorización para incrementar el tonelaje de las mercancías transportadas, asunto que se trató de resolver mediante la real cédula de 1678 que prorrogaba por cuatro años el permiso de comerciar con Indias y eximía del pago del impuesto de avería a los navieros que trasladasen cinco familias de cinco miembros por cada cien toneladas.

Estos primeros intentos de vincular el comercio privilegiado canario – americano con la emigración de familias no se consolidaron hasta la promulgación del Reglamento de 1718. Con el ascenso de la nueva dinastía borbónica al trono español y tras los avatares de

la Guerra de Sucesión española, la política reformista que se tradujo en el Reglamento de 1718 dio al comercio canario – americano un marco legal permanente.

Se delimitaron exactamente los puertos comerciales en América, que se circunscribieron con los de las Antillas españolas y también con los de Campeche y Venezuela, a los que se sumó, una década más tarde, el de Buenos Aires, sobre todo por el interés de la Corona en trasladar familias isleñas que, tendrían una participación esencial en la fundación de Montevideo.

La capacidad exportadora de las Islas fue monopolizada, prácticamente, por Tenerife y aún más por sus sectores comerciales dominantes que, incluso, trataron de captar mediante testafellos las toneladas del tráfico correspondientes a otros puertos insulares. El puerto de Santa Cruz de Tenerife se convirtió, además, en puerto único para las salidas de la propia Isla, marginando a los puertos de Garachico (destruido por la erupción volcánica en 1706) y el de la Cruz, al tiempo que se convirtió también en puerto obligado de retorno para todo el Archipiélago.

El reglamento de 1718 estipulaba, asimismo, la remisión a América de cincuenta familias de cinco personas por las mil toneladas del permiso. No obstante, aquellos cargadores que no estuviesen interesados en el transporte de pasajeros quedaban exentos de la obligación de transportarlos, pagando entonces el impuesto en metálico. Esta emigración, definida como “tributo de sangre” por algunos autores, poseía sin embargo un notable interés para los propios emigrantes, que de otro modo estarían obligados a viajar por su cuenta al Nuevo Mundo.

En diversas ocasiones la Corona sufragaba el pasaje con destino a Santo Domingo, Puerto Rico o Venezuela, y una vez allí recibían tierras con la condición de que las pusiesen en cultivo y producción en un plazo determinado. A finales del siglo XVIII el comercio canario – americano se convirtió, sobre todo, en un tráfico de pasajeros y remesas más que de mercaderías y, tal como llegó a afirmar Alonso de Nava Grimón, los géneros llegaron a ser sustituidos por las personas como mercancías rentables.

Canarias y Montevideo

“Las presiones españolas sobre la fundación de la Colonia del Sacramento tuvieron éxito y en 1705 fue evacuada. Sin embargo, el Tratado de Utrecht iba a cambiar las cosas. En efecto, por el artículo 6° del Tratado se establecía que «Su Majestad Católica no solamente volverá a su Majestad portuguesa el territorio y Colonia del Sacramento situado sobre el borde septentrional del Río de la Plata...»'.

La redacción imprecisa del documento sirvió a las pretensiones de Portugal, en el sentido de extender la Colonia a toda la Banda Oriental. Así, el monarca portugués Juan V dio instrucciones al Gobernador de Río de Janeiro para que instalaste, sin pérdida de tiempo, una guarnición, y posteriormente se fundaron dos ciudades: Montevideo y Maldonado. Cumpliendo esas órdenes, el Gobernador de Río de Janeiro envió una expedición de 150 soldados escogidos al mando de Manuel de Freitas, la que llegó al paraje de Montevideo el 22 de noviembre de 1723, iniciando la construcción de un fuerte.

La pérdida de la Colonia del Sacramento y el temor ante el avance portugués, con los perjuicios irreparables que ello implicaría para los intereses políticos y comerciales españoles, produjeron una reacción, tanto en el Monarca español, Felipe V, como en sus reales Consejos.

De ahí se derivaría una copiosa correspondencia entre éstos y el nuevo Gobernador de Buenos Aires, don Bruno Mauricio de Zabala, cuyo objetivo principal era resaltar la necesidad apremiante de población y fortificación de los puertos de Montevideo y Maldonado. Así es, desde la llegada de Zabala a Buenos Aires, en julio de 1717, irá recibiendo continuas instrucciones en este sentido, comenzando por la de 13 de noviembre de 1717: «... Por lo que mira a fortificar los puestos de Maldonado y Montevideo os encargo así mismo deis la providencia que juzgareis puede ser más efectiva a su logro, para que ni portugueses, ni otra nación alguna se apodere ni fortifique en estos parajes y que solicitáis poblarlos y fortificarse vos en la forma e con la brevedad que pudiere des dándome cuenta de lo que sobre este obraremos...»'.⁵

Fue la primera vez que se utilizó el término poblar de una manera tan contundente.

⁵ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

Las órdenes del Rey no fueron ejecutadas inmediatamente por la escasez de recursos. Hasta que la invasión del paraje de Montevideo llevada a cabo por los portugueses en 1723, cambió todo.

“Un navío portugués, al mando de don Manuel Henríquez de Navona, desembarcó con 200 hombres y construyeron una fortificación. El rey envió a Zabala una comunicación en la que decía tener conocimiento por sus notas del mes de junio de que «... despachaste un Capitán con carta para la Gobernador de la Colonia, a fin de que informara de tan impensada e irregular conducta, dando al mismo tiempo otras providencias para reforzar la guardia de San Juan, observando los movimientos de los Portugueses, impedirles disfrutar la Campaña y la comunicación con la Colonia por tierra, encargando al Capitán don Alonso de la Vega, que a su arribo escribiese al Comandante Portugués, que no podía permitir su demora en aquel paraje, si bien, tenía Orden para franquear lo que necesitase para su avío, suponiendo sería accidental su detención; a que le respondió venía con expresa Orden de su soberano a tomar posesión de las tierras de su Dominio...»”.

La invasión fue rechazada, en enero de 1724, gracias a la firmeza del Gobernador Zabala y al apoyo dado por los propios vecinos de la Gobernación que se aprestaron a ayudarlo, como demuestra la carta enviada por Zabala al Monarca en junio de 1724, en la que decía: «Señor con motivo de expulsar a los Portugueses de Montevideo me fue preciso para poder Conseguir este designio recurrir al Cuerpo de las Compañías de españoles de Infantería y Caballería que componen las milicias desta Ciudad y su término... se aportaron hasta trescientos treinta hombres...»ii. Tras este acontecimiento, Zabala se decidió a construir un fuerte y un recinto amurallado, dispuso el delineamiento de la ciudad, y comenzó una campaña de reclutamiento de pobladores en Buenos Aires, como luego veremos. La idea de poblar el paraje de Montevideo condición «sine qua non» para el

mantenimiento del monopolio español en la zona, ya se había estudiado a fondo en 1720 tras la presentación de un proyecto de José García Inclán, vecino de Buenos Aires, y natural de Cádiz, para poblar el paraje de Montevideo. ⁶

García Inclán elevó al Monarca un Memorial en 1720 que afirmaba: "... Como Vecino y morador que es de Buenos Ayres dicho Don Joseph ha reconocido la utilidad que puede redundar el aumento de los haberes reales y beneficio de Comerciantes; el que se pueble el Puerto de Montevideo...".

En el mismo, presentaba su campaña de reclutamiento. Pedía al Imperio que repartiera tierras entre las futuras familias pobladoras, para hacerlo más atractivo. Se ofrecía también a llevar a doscientos soldados, a los que les pagaría alojamiento por un mes. Para las construcciones ofrecía alquitrán, madera y plomo. El reclutamiento se haría entre las provincias de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay. El monarca remitió dicho Memorial a su Consejo de Indias; al Gobernador de Buenos Aires, Bruno Mauricio de Zabala y al Teniente del Rey de Buenos Aires, Baltasar García Ros".

Todos respondieron negativamente a las peticiones, afirmando que sería dañino para la Hacienda Real, así como para los vecinos de la Gobernación. Con el veredicto del Consejo de mayo de 1722 concluye la primera campaña de reclutamiento que hubiese acelerado unos años la fundación de Montevideo. La necesidad de poblar la Banda Oriental inclinó al Gobernador Zabala a tomar la decisión de reclutar familias, desde la Metrópoli.

⁶ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

“El 9 de febrero de 1724 el Cabildo de Buenos Aires tomaba un acuerdo en el que refiriéndose a Montevideo decía: «... y que considerando que para mantener será necesario mucha gente por no exponer lo que quedare a perder se pusiese en su mrd. en la consideración de esta Ciudad el que en esta coyuntura provea hacer el esfuerzo posible para juntar cuántas familias pudiere para establecerlas en aquel paraje enviandolos conforme hallare conveniente como su señoría lo espera del gran celo al servicio del Rey y bien y Utilidad de esta rep.»

Todos los intentos fueron fallidos, a pesar de los esfuerzos del Gobernador y del Cabildo de Buenos Aires, como lo afirma el Auto de 26 de junio de 1724, firmado por el propio Zavala, en el que se decía: «... que el Cabildo no tiene familias que remitir...».⁷

Debido a la imposibilidad de reclutar familias de los propios territorios del Río de la Plata, y ante las presiones portuguesas, el Monarca decidió llevar a cabo una campaña de reclutamiento en Galicia y Canarias, para cumplir los objetivos.

“Con este fin el Monarca enviaba una Real Cédula a su Gobernador Bruno de Zabala en los siguientes términos: "que se han recibido estas noticias, y lo digno de aprobación que ha sido, todo lo que en esto habéis executado, por lo que. os doy muchas gracias y en mi R.l nombre, os mando, se las deis á esa Ciudad, Militares, y demás vasallos

⁷ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

que. concurrieron á esta función. Y atendiendo á la importancia de mantener los dos puestos de Montevideo, y Maldonado, de forma que ni Portugueses, ni otra Nación alguna, puedan en tiempo alguno apoderarse de ellos; he resuelto así mismo pasen en los presentes Navíos de Registro del cargo de D." Fran.* de Alzaibar 400 hombres, los 200 de Infantería y los 200 de Cavalleria, con Armas, y Vestidos, á fin de que con esta gente, y la demás con q. se halla ese Presidio, puedan subsistir vras. disposiciones, y para q. se puedan poblar los dos expresados; y importantes puestos de Montevideo, y Maldonado; he dado las órdenes conv. para q. en esta ocasión se os remitan en dhos. Navíos de Registro 50 familias, las 25 del Reyno de Galicia, y las otras 25 de las Islas de Canarias.

Esta Real Cédula resultaba de excepcional importancia porque disponía, ya sin lugar a dudas, la fundación de Montevideo. En contestación a la actitud del Monarca, Zabala dirigía el 28 de agosto del año siguiente un auto al Cabildo de Buenos Aires en el que se detallan las mercedes que se concederían a los futuros pobladores, según las Leyes de Indias, Ley 6.', Título 6.º libro 4.* y que, sintéticamente, eran las siguientes:

«1.* Por honrar las personas, hijos y descendientes legítimos de los que se obligarán a hacer población y la hubieran acabado y cumplido su asiento, les hacemos hijosdalgo de solar conocido... 2.' que el pasaje de sus personas, familias y bienes que puedan ser navegables se les ha de suministrar sin que les cueste diligencia alguna, 3.' que de presente se les ha de repartir solares en la plaza de la nueva ciudad y lugar para chacras y estancia a cada uno de los pobladores... 4.** que se formará una vaquería en aquellos campos y a cada vecino y nuevo poblador se les darán 200 vacas para principio de sus crianzas y también 100 ovejas, 5.** que se han de poner a costa de S.M. el número de carretas, bueyes y caballos que parezca conveniente según el número de vecinos que se

alistaran... 6." que también a costa de S.M. se les ayudará con todo género de herramientas que servirán en comunidad... 7." que se les ha de ayudar con aquella cantidad de granos que sea competente para semillar y que por el primer año han de ser asistidas regularmente con la subsistencia de bizcochos, yerba y tabaco, sal y ají que parezca preciso, como también la carne que le ha de suministrar por semanas 8." Que se les ha de señalar jurisdicción de tierras competente en que puedan tener sus ganados y demás faenas de campo y montes...». ⁸⁹

“A continuación, y como contrapartida a las mercedes, se exponían los deberes que debían cumplir para que fueran efectivas aquéllas:

«... ." que para gozar de lo referido y contarse por pobladores y tener el derecho de propiedad a la nobleza que S.M. les comunica la ley citada y también para adquirir el derecho de propiedad a las cuadras y solares, chacras y estancias que se les repartieran, hayan de ser obligados a mantener la vecindad por 5 años precisos y si alguno la desamparar por convenirle, haya perdido lo que así se le repartiera y quede en cabeza de su magestad para poderlo dar y repartir a otras personas...».

El reclutamiento de las familias se hizo, finalmente, sólo en Canarias, ya que la respuesta del Gobernador de Galicia fue negativa, alegando las dificultades en que se

⁸Auto del Gobernador de Buenos Aires de 26 de junio de 1724. *Ibíd.*

⁹ Comunicación del Rey Felipe V al Gobernador de Buenos Aires de 16 de abril de 1725. *Ibíd.*

encontraba la región, y el peligro que entrañaba el viaje hasta Cádiz, como consecuencia del estado de guerra, casi continuo, que se vivía por los enfrentamientos con Gran Bretaña.

Esta decisión quedó reflejada en la resolución del Consejo de Indias de 22 de noviembre de 1726 en la que se decía: «... tiene su Magestad resuelto, por resolución a Consultas de 1.* de febrero y 5 de marzo del año próximo pasado, se remitan a Buenos ayres 400 soldados, los 200 de Ynfanteria, y los otros 200 de Cavalleria, con Armas, y Vestidos, los que conducirán los primeros Navíos de Registro del cargo de Don Christoval de Urquijo, y también resolvió su Magestad se remitieron de Canarias 50 familias, para poblar los dos sitios expresados (Montevideo y Maldonado), de las cuales en el aviso que ha despachado a Buenos ayres, el expresado Urquijo se han enviado 20 y las otras 30 restantes las conducirán (según las órdenes dadas) en los primeros Navíos de su cargo, de cuyas providencias, y de las demás órdenes que se dieron a los Governadores, de Chile y Tucuman, y Ciudad de Buenos ayres, sobre que se diesen al Gobernador de Buenos ayres los auxilios que pudiesen, y le remitieron familias para poblar los sitios expresados, se a participado al Virrey del Perú, y Gobernador de Buenos ayres, por Despachos de 16 de abril del año próximo antecedente»¹⁰.

El Padrón de Pedro Millán, recoge a las familias canarias llegadas en 1726, como los fundadores de Montevideo, culminando un proceso de varios años.

¹⁰ Comunicación del Gobernador de Buenos Aires, Bruno de Zabala, al Cabildo de dicha ciudad, 28 de agosto de 1726, Museo Histórico Nacional (Montevideo), Colección Documentos Históricos, Sección Manuscritos, t. 426. Una de las primeras campañas de emigración colectiva (M. Mómer, p. 88).

¹¹ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

Primera Expedición de 1726

El gobernador de Canarias había instruido al juez de Indias, Bartolomé de Casabuena y Mesa, en que aprontarse todo lo necesario para el embarque de las 50 familias con destino a la fundación de Montevideo. Debía hacerse una relación de los futuros pobladores, que se habían reclutado por las islas.

Como era costumbre, debido a la basta experiencia que se tenía, en este tipo de campañas de reclutamiento colectivo, en Canarias.

“El 8 de agosto llegaba al puerto de Santa Cruz de Tenerife el navío «Nuestra Señora de la Encina», propiedad de la naviera Alzáibar, al mando del capitán vasco Bernardo de Zamorategui. El navío era excesivamente pequeño para que las cincuenta familias, de cinco componentes cada una, pudieran realizar una travesía tan larga. De esta manera se siguieron instrucciones reales, en las que se decía que si las dichas familias no estuvieran prontas o no se pudieran acomodar en la fragata, fueran en dos tandas, quedando la segunda para ser conducida en los siguientes navíos de registro. Así se hizo, partiendo solamente trece familias reales, aunque varias de ellas llevaban más de cinco miembros en su conjunto, lo que haría que el número de arribada a Montevideo se aproxima a la centena, como luego veremos. El 18 de agosto de 1726 con las familias a bordo partía «Nuestra Señora de la Encina» rumbo a Montevideo, a donde llegó el 19 de noviembre de ese mismo año. Zabala había comisionado a Pedro Millán para que levantase padrón de

todos los pobladores que se encontraban en el paraje, tanto los llegados de Buenos Aires, como los de Canarias. Así lo hizo, resultando la relación siguiente:

"Primero: los tres soldados. Carrasco, Artigas, Callo tienen indicado el cuerpo a que pertenecen y todos están con decreto del Señor Gobernador. Segundo: Burgués está con licencia del señor Gobernador, y con decreto. Tercero: González de Meló, "vecino, natural de Buenos Aires, quien se halla con decreto del Cabildo, Justicia y Regimiento de dicha ciudad, a quien le fue cometido por dicho señor Gobernador la facultad de conciliar familias para esta población, como consta del Auto que va por cabeza de este Libro." Cuarto: Gaytán ayudante del Cabildo de Buenos Aires, todos ellos con sus familias Ese primer contingente canario, de 13 familias y 96 integrantes, corresponde a las personas que efectivamente desembarcaron en Montevideo, en tanto que la nómina original de Casabuena habla de "25 familias con 125 personas" que, en realidad, por cambios, desercciones y desembarco en Tenerife de cinco de las familias ya embarcadas, hizo que a Montevideo llegaran 13 auténticas familias con un total de 96 personas.

A la hora del embarque en Tenerife debe también tenerse en cuenta que el primer contingente no consistía ya en "25 familias de 5 personas", 125 personas, sino según la nómina de Casabuena sólo de "16 familias", aunque, no obstante, al principio contaba con un total de 125 personas —teóricas—, habiendo computado Casabuena siempre como 2 familias las de más de 5 personas, agregando a ellas, en determinados casos, personas extrañas como agregadas para llenar el total de 10 o cinco en algunos casos. Así figura la familia de Silvestre Pérez Bravo con 10 integrantes —él, su mujer y ocho hijos de sus dos matrimonios— como dos familias, y en forma análoga ocho familias más, produciéndose casos en que Casabuena agregó en su manifiesto a familias que no completaron la cifra de

cinco o 10 personas, algunos hijos de otras familias que sobraban en su propia familia, porque excedían la cifra fija de cinco o de 10. El Padrón de Millán tiene fecha de 20 de diciembre de 1726 y la cifra total que arroja, sumando los dos partidos de colonia, es decir, los 34 venidos de Buenos Aires, y los 96 arribados en el navío "Nuestra Señora de la Encina", completan la cifra de 130 fundadores de Montevideo.

A éstos se sumarían, tres años después, la segunda partida de canarios, que habían quedado en las islas en espera de ser transportados en el siguiente navío de aviso. La demora se debió al estallido de una nueva guerra con Gran Bretaña, lo que condiciona la utilización de los navíos de Alzáibar para fines militares. ¹²

Una vez concluida la contienda se reanudaría el transporte de colonos desde Canarias a Montevideo. La comisión de Pedro Millán no concluía con la confección del citado Padrón, sino que, siguiendo lo prometido por el Monarca en la relación de mercedes que se habían de conceder a los futuros pobladores de Montevideo, el 24 de diciembre continuaba su labor con el reparto de solares entre los nuevos vecinos.

Comenzaba el nuevo Padrón fijando el término y jurisdicción de la nueva ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo, como era costumbre en las Leyes de Indias, para marcar el espacio sobre el que tendría autoridad el futuro Cabildo.

¹² Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

Los límites eran: "... Primeramente que desde la boca que llaman del Arroyo de Jofré, siguiendo la costa del Río de la Plata hasta este puerto de Montevideo, y desde él siguiendo la costa de la Mar hasta topar con las Sierras de Maldonado, a de tener de linde este territorio, y mojón de ella el Ceixo que llaman Pan de Azúcar, y de fondo hasta las Cabezas de los Ríos de San José y Santa Lucía..."¹³.

____ Segunda expedición de 1729

"La nueva población iba creciendo con la base importantísima de la aportación canaria y en un informe del Consejo de Indias al Rey, de 9 de octubre de 1728, se decía que "la población se componía de 350 personas: cien pertenecientes a las familias canarias; cien indios de las Doctrinas; cien soldados de la guarnición y cincuenta personas de la Gobernación"». "¹⁴

"Mientras tanto, el 6 de marzo de 1728 se firmaba la paz de El Pardo, entre España y la Gran Bretaña, que ponía fin a la guerra.

¹³ ALZÁYBAR, Juan Carlos: Don Francisco de Alzáybar, Montevideo, 1926; AZARÓLA GIL, Luis Enrique: Los orígenes de Montevideo, Montevideo, 1976; SALLABERRY, Juan Faustino: El fundador de Montevideo, Montevideo, 1928; APOLANT, Juan Alejandro: Génesis de la familia uruguaya, Mxitevideo, 1985; BLANCO ACEVEDO, Pablo: El gobierno colonial en el Uruguay, Montevideo, 1959.

¹⁴ PIROTTTO, Armando: Prólogo de la obra Iconografía de Montevideo, p. 17, Montevideo, 1976.

De esta manera, ya se podían utilizar los navíos de Alzáibar para el transporte de las treinta familias de colonos canarios que habían quedado en tierra en 1726, ante la falta de espacio en el primer navío.

Resueltas las dificultades, la expedición, compuesta por tres navíos: "San Bruno", "San Francisco" y "San Martín", que debía recoger a las familias canarias, partió de Cádiz el 24 de diciembre de 1728, conduciendo tropas, ochenta misioneros jesuitas con destino a sus reducciones en la Gobernación del Río de la Plata, y 12 franciscanos.

Todo lo relativo a esta segunda expedición proviene de noticias y referencias y, sobre todo, de la relación que del viaje hizo un jesuíta italiano, el padre Cattaneo, que estuvo embarcado en el "San Bruno", cuando explica, en una carta a su hermano José, detalladamente todo el viaje: "... aquí (en el puerto de Tenerife) nos detuvimos algunos días porque teníamos necesidad de muchas cosas, como de agua, de leña... y hacer otras provisiones para la larga navegación que nos quedaba. El patache debía cargar, además, 30 familias para transportar a una nueva población que por orden del Rey se forma al presente en una playa del Río de la Plata y se llama Montevideo, de la cual os hablaré más circunstanciada meme cuando esta narración haya llegado hasta ella..."^.

Los colonos canarios partieron de Tenerife, en el navío "San Martín", el 31 de diciembre de 1728 y llegaron a Montevideo el 9 de abril de 1729, dato que se obtiene del mismo viaje del padre Cattaneo. No todos los autores están de acuerdo con esta fecha, ya que Azarola Gil nos habla del 27 de marzo como la fecha verdadera. Según Alejandro Apolant, el capitán Tomás Romero realizó un Padrón a la llegada de estos colonos a Montevideo, al igual que había hecho Pedro Millán en 1726, pero este documento está

extraviado. Tomás Romero había sido comisionado por Zabala para recibir a los nuevos colonos.”¹⁵

Como consecuencia del afincamiento de las 55 familias canarias, unidas a unas cuantas procedentes de Buenos Aires, con la fundación de San Felipe y Santiago de Montevideo, se dio comienzo a una vinculación entre las islas y el territorio de la futura República Oriental del Uruguay, que dejaría una huella indeleble y muy particular que continúa hasta el día de hoy.

Una fundación urbana y rural

La fundación de Montevideo fue simultáneamente urbana y rural. El reparto de solares realizado en 1724 por Pedro Millán, incluyó la adjudicación a cada familia canaria de un solar en el casco urbano, ubicado en la península que conforma la bahía de Montevideo, en los alrededores del fuerte de San José, pero también de una chacra en las inmediaciones del arroyo Miguelete, ubicado al oeste de la península, en las inmediaciones de la misma bahía. También de una “suerte de estancia” en la zona del arroyo Canelón Chico, ubicado a unos 30 km al norte del casco urbano.

Esta impronta, pretendía claramente dotar a las primeras familias fundadoras de la ciudad, de recursos territoriales domesticables para asegurar el abastecimiento indispensable que permitiera el éxito de la voluntad colonizadora.

¹⁵ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp..

La entrega a su vez a estos primeros pobladores, de herramientas, semillas y ganado, muestra una voluntad inequívoca de la corona de fortalecer la intención militar de la misión con el afincamiento real de la población.

Más allá de las intenciones, el resultado exitoso muestra claramente que esa voluntad de la autoridad se hizo realidad gracias al esfuerzo de los hombres y mujeres canarios que dieron un buen uso a las herramientas otorgadas y consiguieron convertir en realidad un asentamiento urbano y rural que fue consolidándose en las siguientes décadas, resultando por una parte que la plaza fuerte diera paso a una villa y luego a una ciudad y que las tierras por fuera del ejido y de los propios de Montevideo, también se desarrollaran en paralelo.

“Las condiciones iniciales de la existencia de Montevideo, al borde de un puerto y dentro de una fortaleza, crearon un vínculo propio entre la tierra y los hombres, tan fuerte, que al cabo de dos siglos y medio se puede todavía medir sus singulares efectos económicos, sociales y políticos.

El carácter nacional, la organización socioeconómica y la independencia política han tenido mucho que ver con esos factores primigenios.

La pequeña ciudad que iba desarrollándose al abrigo de la fortaleza, entre el vastísimo río y los no menos enormes campos, fue creando una sociedad de solidaridades.

Los colonizadores canarios tuvieron que llevar a cabo una empresa tan esforzada como la de los primitivos conquistadores del siglo XVI. Se hallaron frente a tierras desconocidas, con carencia de casi todo, como describe gráficamente el jesuita italiano Padre Cattáneo, cuando en la descripción del viaje que condujo al segundo grupo de pobladores canarios en 1729 afirmaba que:

"Los misioneros jesuítas que condujo el San Francisco llegaron primero a Montevideo; bajaron a tierra y, según ellos, no había sino tres o cuatro casas de ladrillo, donde habitan las familias venidas últimamente, hasta que se fabriquen bastantes para alojarlas, pero la importancia del sitio ha hecho construir ya una fortaleza flanqueada por cuatro bastiones defendida por 200 hombres y muchos cañones."

No se tenían otros medios de subsistencia que granos y ganados. No obstante, superando todas estas dificultades, los colonos canarios crearon no sólo una nueva ciudad, sino una nación, iniciando el ciclo económico agropecuario que sería luego propio de la misma hasta nuestros días, desarrollando un estilo de vida propio. ¹⁶

Esta característica peculiar de acompañar la fundación urbana con una fundación y colonización rural, en un anillo de campos rodeando la bahía, tuvo gran significación en instancias históricas posteriores ya en los primeros períodos de la independencia, donde la conformación del llamado Sitio Grande (1843-1851) a la ciudad de Montevideo, en el que

¹⁶ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

convivieron dos ciudades, la sitiada y la sitiadora, y donde las poblaciones de aquellas viejas chacras del Miguelete, formaron parte fundamental de estos acontecimientos que dieron lugar a que Montevideo fuera una “Nueva Troya”, al decir de Alejandro Dumas.

La emigración canaria a Uruguay en los siglos XVIII, XIX y XX

Ambas expediciones fundacionales, con sus doscientos cincuenta componentes, constituyen el tronco inicial de numerosas familias uruguayas, y la fuente primigenia de su cultura, al llevar consigo viejas tradiciones y virtudes castellanas, que habían conservado en su aislamiento geográfico.

La sucesiva fundación de otros poblados en la región del Canelón Chico y el Canelón Grande, y también en la zona más alejada de la bahía de Maldonado, confirmó esta tendencia irreversible, que se fue consolidando, siempre con una alta presencia de canarios, en el siglo XIX, y oleadas migratorias provenientes de otras regiones de España y de Europa, pero también siempre de Canarias.

“Estos primeros colonos dieron sus nombres a distintas localidades a lo largo del nuevo país, y sus descendientes ilustraron su apellido en la carrera de las armas, en las letras, en el comercio y en la política. Estas expediciones estuvieron, como hemos visto, fundamentalmente, compuestas por familias de agricultores, en su mayoría de origen pobre y humilde, pero había entre ellos algunos cuyo origen se remontaba a los conquistadores de Canarias, como los Vera Suárez y los Vera Perdomo. Los Tejera y los Herrera poseían

también apellidos de rancio abolengo. Los Camejo y los Soto eran propietarios rurales en Canarias. Lo más significativo es que aquí, en la Banda Oriental, todos ellos, con tan distinto origen, se convirtieron en un grupo laborioso y pacífico.

Se repetía, así, el mismo proceso que en el resto de América al producirse, paralelamente, el desarrollo de dos corrientes contrapuestas, una de aseñoramiento y otra de aplebeyamiento, que transformaba a los colonos salidos de la metrópoli y los convertía en los pobladores de unas nuevas tierras. Había que afrontar un reto, ya que estas regiones del Plata no ofrecían riquezas, ni civilizaciones ya asentadas, y ese reto hizo que se superaran todas las dificultades.”¹⁷

La importancia de estos primeros colonos canarios en la formación no sólo de Montevideo, sino de todo lo que más tarde sería Uruguay, se puede comprobar en las costumbres y tradiciones isleñas que, aún hoy, marcan la cultura uruguaya.

“Agregando a esos 335 españoles con sucesión los 134 padres españoles de los ya nacidos en Montevideo que contrajeron matrimonio hasta septiembre de 1767, procediendo en igual forma que anteriormente, obtenemos los orígenes peninsulares para las 469 personas, naturales de España, que constituyeron, como vimos, el aporte mayor al "núcleo hereditario" inicial. El aporte mayor fue, pues, el de las Islas Canarias, que llegó a casi un 57,5% del total de los españoles, seguido —aunque con una distancia muy considerable— por los naturales de Andalucía, cuya contribución excedió sólo muy poco el 10%. En tercer

¹⁷ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

lugar figuran los vizcaínos, con un 5% del total; en cuarto lugar los gallegos, que no alcanzaron un 4%; seguidos por los oriundos de Castilla la Vieja (3,73%) y Castilla la Nueva (3.20%), quienes, tomándose en conjunto, ocupan el tercer lugar con casi 7% del total. Los 131 aportes menores fueron los de Asturias, las islas Baleares y Murcia, con apenas 0,75% para cada región¹⁸.

Estos datos demuestran la evolución clásica de la emigración española a América, donde en el siglo XVI el mayor porcentaje de migrantes provenía de Andalucía, por su proximidad al puerto de salida oficial, es decir, Sevilla. Magnus MÖmer afirma que a finales del siglo XVI la proporción de canarios en el flujo migratorio español al Río de la Plata fue de un 1,1%, específicamente para el año 1580, mientras que el aporte de andaluces era del 45,2% y el de gallegos del 2,6%*».

». Siguiendo esta misma evolución, en el siglo XVIII la proporción de canarios y gallegos en la emigración española a toda América fue creciendo en detrimento de la de andaluces, como consecuencia de las campañas oficiales de reclutamiento colectivo. ¹⁸

Uruguay recibe en este siglo el mayor aporte a su formación de población canaria.

Para el siglo XX la proporción de emigrantes canarios en el flujo migratorio español a Uruguay quedó muy disminuida en cantidades, como lo reflejan los datos obtenidos varias investigaciones, pero no así en presencia cultural.

¹⁸ Navarro azcue, C. 1992. Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729. *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. 5(1), pp.

La naturaleza campesina de la inmigración canaria, tanto en los siglos XVIII y XIX, como en el siglo XX, profundizó su presencia en las áreas rurales próximas a la ciudad de Montevideo, en particular en el departamento de Canelones.

Esta presencia generalizada, sirvió de base para la adopción temprana, que aún prevalece, del gentilicio “canario” para los oriundos del departamento de Canelones, y su uso extensivo desde la capital, para todos los habitantes del área rural del país.

La integración de tradiciones y costumbres canarias, se entretrejieron sutilmente con el resto de la sociedad uruguaya, que, en la primera mitad del siglo XX recibió grandes contingentes de inmigrantes de muchas regiones de Europa y Medio Oriente.

Prueba de ese entretrejido es, por ejemplo, la amplia difusión en la producción y consumo del gofio, un alimento cuya preparación y uso generalizado, proviene de los aborígenes canarios. Su consumo y difusión es tan amplio que incluso forma parte de dichos populares y refranes y existen aún hoy en día Molinos de producción de gofio en el país.

La extensa presencia de palmeras “*phoenix canariensis*” en el paisaje rural uruguayo, así como su uso como ornamento vegetal en ciudades y caminos del país, es otra clara huella de la influencia silenciosa de la inmigración canaria.

Estas últimas oleadas inmigratorias de Canarias, lograron concretar la creación de instituciones nucleadoras de su colectividad, siendo la primera la Sociedad Islas Canarias de Montevideo, fundada en 1952 y que constituye la segunda institución de éstas características más antigua del mundo y que aún permanece activa.

La presencia de lo canario en la sociedad contemporánea de Uruguay

“La inmigración canaria constituye un hecho significativo en la conformación de la población uruguaya, principalmente a partir de 1830. Las investigaciones desarrolladas por el proyecto “Canarios de Ayer y de Hoy”, permiten establecer: un marcado origen de canarios provenientes de Lanzarote y Fuerteventura; un significativo aporte de mujeres canarias jefas de hogar (solteras o viudas); alta endogamia y consanguinidad matrimonial; la conservación de pautas culturales como forma de identificación étnica y valoración de la “canariedad”. Se ha podido determinar también que existe un complejo entramado de redes familiares, arribando familias con varias generaciones juntas; y la existencia de un verdadero efecto fundador en algunos linajes canarios detectados. En la presente comunicación se analiza la continuidad biológica de estos inmigrantes en zonas rurales del Departamento de Canelones (centro sur del país); se discute la permanencia de elementos culturales canarios en la población actual, así como sus posibles transformaciones.”¹⁹

¹⁹ Barreto messano, I, Abín, E & Barboza, M.J. 2012. Permanencia biológica y cultural de los inmigrantes canarios en el Uruguay: entre el mito y la realidad identitaria. *Coloquio de Historia Canario-Americana*. 19(1), pp. 66-84.

Para Uruguay, la inmigración constituyó desde su origen como país uno de los hechos más significativos a poblacionalmente. Los inmigrantes tuvieron una gran importancia no solo cuantitativamente, sino, principalmente, por su influencia en la formación social y cultural del país. Incidiendo como el elemento fundamental en el proceso de modernización.

“Este movimiento migratorio significó un gran negocio para los interesados en la política colonizadora, proyectándose muchos emprendimientos privados dedicados a traer hombres y familias desde las islas. Así en 1833, Lafone (empresario y prestamista del Gobierno), solicita autorización para introducir de 700 a 1.000 individuos “provenientes de las Islas Canarias, Cabo Verde y de los países vascos ... personas de buena conducta, labradores, agricultores, artesanos y otros, útiles para toda suerte de trabajo”; este pedido se habrá de reiterar en 1834, cuando una sociedad de empresarios uruguayos solicita autorización para trasladar durante cinco años colonos de Europa y Canarias, buscando atraer “personas industriosas y agrícolas que practicasen las artes y la labranza...”, tratando de esa manera de promover el aumento de la población (en Zubillaga, 1997a: 122). Hacia 1836 se concreta el arribo de 400 familias canarias compuestas no solo por agricultores sino también por artesanos y peones, traídas por los dueños de saladeros y chacras necesitados de mano de obra; el sistema incluía desde el contrato en las islas, su transporte y su “conchabo” en el Uruguay.

El carácter familiar es una característica de este flujo inmigratorio: de un conjunto de 1.645 personas emigradas en la década de 1830, el 17% (1.217 individuos) formaba parte de 265 familias, con una media de 4,5 individuos por grupo familiar. Estos planes de colonización agrícola con mano de obra canaria buscaban una solución inmediata en la

recuperación del espacio territorial. De esta manera, transcurrida la Guerra Grande (1842-1851) se retoman las iniciativas, creándose la Sociedad Agrícola de Colonia con el fin de instalar 50 familias canarias en los suburbios de la ciudad de Colonia (departamento de Colonia, suroeste del país). Allí se reparten tierras a labradores canarios entre los años 1869 y 1875, así como a otros isleños que habían terminado sus contratos en el departamento de Canelones. En esta iniciativa se ocupan 3.000 cuadras de tierra con 1.200 trabajadores dedicados a plantar trigo, maíz y guisantes (Zubillaga, 1997a).

Sin embargo, este movimiento colonizador desaparece cuando los colonos comenzaron a trabajar por su cuenta o compraron pequeñas parcelas de tierra en los alrededores de Montevideo y Canelones. En 1875, en Santa Lucía se radica un grupo numeroso de canarios que llegan a comprar las tres cuartas partes del pueblo; según la prensa de la época se dedican a un trabajo “arcaico y rutinario... muchos trabajan con el arado de palo; no se les puede hablar de máquinas de segar ni de trillar o aventar, porque dicen que sus padres no las usaron y vivieron con la ayuda de Dios” (La Tribuna, 23/6/1875). Con respecto a los aportes canarios en aspectos de la cultura uruguaya, los escasos estudios de referencia realizados por Vidart y Pi Hugarte (1969) identifican en distintas manifestaciones de la vida cotidiana campesina la presencia de elementos de la cultura canaria que han sobrevivido hasta el presente. Los autores mencionan, por ejemplo, la forma en “culata” o “cola de pato” que adoptan los techos de los ranchos, responderían a técnicas de construcción isleñas, así como la forma de uncir los bueyes.

En lo que respecta a los hábitos culinarios, el consumo del gofio es típicamente canario, y se mantiene hoy en día en el nordeste de Canelones, así como en los departamentos de Maldonado y Lavalleja donde existe una comunidad de origen canario

importante (Barreto y Gualco, 2001). Donde también se observan influencias canarias es en la medicina popular. El empleo de rodajas de papas para calmar los dolores de cabeza, curar el hipo con un buen susto, curar la hernia pasando al niño por el mimbre, que dormir a la luz de la luna daña la cabeza, son solo algunas de las citadas por Vidart y Pi Hugarte (1969). Por otra parte, Zubillaga (1997b) considera que los canarios fueron portadores de tradiciones religiosas que enriquecieron las modalidades piadosas de la población criolla en aquellas zonas donde se establecieron. Al culto de la virgen de la Candelaria y de san Isidro (santo patrón de los labradores), de fuerte incidencia en zonas chacareras del sur del país, se le agregan fiestas puntuales como la de san Juan y san Pedro, o las celebraciones del día de los muertos.”²⁰

El departamento de Canelones, situado al sur del territorio uruguayo, se caracterizó por recibir y concentrar durante el siglo XIX una gran inmigración canaria. Esto originó que el gentilicio con que se denomina a sus habitantes no sea “canelonenses”, sino “canarios”, debido a que la mayor parte de su población descende de naturales de las islas Canarias, que se establecieron en esta región dedicándose a la agricultura. La zona sur del país, y concretamente el departamento de Canelones, se caracteriza por un poblador en particular de ascendencia mayoritariamente canaria. Es así que las poblaciones fundadas por canarios o en las que participaron canarios en sus inicios, son muchas; se podría decir que están presentes en la mayoría de las ciudades, poblados y villas del departamento.

²⁰ Barreto messano, I, Abín, E & Barboza, M.J. 2012. Permanencia biológica y cultural de los inmigrantes canarios en el Uruguay: entre el mito y la realidad identitaria. *Coloquio de Historia Canario-Americana*. 19(1), pp. 66-84.

“Hablar de una continuidad cultural canaria obliga a considerar que los inmigrantes de las Islas Canarias constituyen un “grupo étnico”, dentro del cual se articulan territorio, economía y geopolítica en el marco de un conjunto de “adaptaciones culturales” que suponen formas de comunicación, estrategias ideológicas, símbolos, formas de caracterizar el espacio y el tiempo, maneras de ser y pensar, instituciones sociales, etc. (Galván Tudela, 1981). En este sentido, son portadores de un conjunto de rasgos y tradiciones culturales, en un grupo que en cierta medida se autoperpetuó biológicamente, compartiendo valores con unidad y diversidad de formas e integrándose en un campo de comunicación e interacción sociales. Sin embargo, no constituyeron nunca un sistema cultural cerrado; por el contrario, debido a sus características históricas y políticas, conformaron un sistema abierto en amplia y diversa interacción cultural, social y económica. La cultura canaria en situación de inmigración se construye y reconstruye en su propia historia, sin que por ello niegue su especificidad étnica, pero elaborando siempre mecanismos de “adaptación cultural” (Barreto et al., 2004).

Se debe considerar que la inmigración y la etnicidad son dos caras de una misma moneda, pues la etnicidad deriva de la inmigración ya que se relaciona con el trasvase de poblaciones (Douglas et al., 1994). Por otro lado, indagar e interpretar los referentes identitarios que los migrantes canarios portaron consigo, su introducción en la sociedad receptora, así como las resignificaciones que estos pudieran haber experimentado a raíz de las interacciones con la cultura local imperante a través del tiempo, es una tarea propia de la Antropología.”²¹

²¹ Barreto messano, I, Abín, E & Barboza, M.J. 2012. Permanencia biológica y cultural de los inmigrantes canarios en el Uruguay: entre el mito y la realidad identitaria. *Coloquio de Historia Canario-Americana*. 19(1), pp. 66-84.

La presencia actual de esta fuerte colectividad canaria en el país, con instituciones que gravitan en la vida civil, ha dado lugar a una serie de iniciativas recientes que han dejado una impronta muy importante y continúan en permanente evolución.

La celebración del cincuentenario de la creación de la Sociedad Islas Canarias, en el año 2002, dio lugar a una serie de eventos de destacada importancia en la relación entre las dos naciones, uruguay y canaria.

Desde el Segundo Encuentro de Canarios por el Mundo, que se celebró en Montevideo en el año 2002, reuniendo a representantes de las casas de emigrantes canarios en todo el planeta, o el Primer Encuentro de Molineros de Gofio, realizado en Canelones en ese mismo año o los eventos periódicos organizados por la Cámara de Comercio de Uruguay y Canarias, se ha mantenido a lo largo de los últimos años la continuidad de una serie de iniciativas de cooperación entre instituciones de gobierno, del mundo de la cultura y de la actividad empresarial de ambas regiones, lo que perpetúa en el tiempo esta raigambre de relaciones ancestrales, y continúa potenciándose.

Por qué un museo como vehículo de divulgación de esta temática

El museo y su gravitación en la sociedad - El museo como herramienta de comunicación - El museo como atractivo turístico - El museo como centro de investigación y divulgación

La esencial característica de un museo constituye su primera definición, como lugar de encuentro y concurrencia, más allá de ser sostén de la memoria colectiva y herencia de la expresión humana.

El museo hoy ha superado ampliamente una simple función de conservación. Si se lo considera desde la perspectiva de sus posibilidades expresivas y funcionales, además de la limitada y pasiva conservación, no se podrá negar al museo, sea histórico, artístico, arqueológico o científico, como un vehículo de comunicación excelente para cubrir con satisfacción cualquier campo del conocimiento humano.

El museo de nuestros días se ha afirmado como una institución vital y dinámica dentro de su aparente inmovilidad. Se ha confirmado como una institución capaz de transformarse y renovarse, en una constante adecuación a los movimientos sociales y culturales de la comunidad en la que se asienta.

Así, el museo enfrenta nuevos papeles, reconsiderando el sentido social de sus funciones, que supone convertirse de manera activa en un: "Centro educador y promotor de cultura", desde el que se favorezca una enseñanza sensible e inspiradora; se integre a los individuos en su comunidad, vinculando por una parte a la vida y las tradiciones de su país y por otra favoreciendo la conciencia y la comprensión de lo universal.

El desarrollo de políticas expositivas más cercanas al público menos experto, la puesta en práctica de programas educativos para estudiantes y, en ocasiones, para mayores, que permiten un mejor aprovechamiento de la visita y un mayor enriquecimiento de la misma; o poder participar en la organización de diversos contenidos de la programación son solo algunos ejemplos del cambio que se está produciendo en este tipo de organizaciones.

“Los museos son espacios muy importantes dentro de la infraestructura de cualquier país y desde el punto de vista social. Ya sean públicos o privados, con ánimo de lucro o sin él, la finalidad de los museos es la de conservar, investigar, comunicar, exponer o exhibir todo tipo de colecciones. Los museos pueden acumular todo tipo de objetos, pero esencialmente los museos recogen una parte muy importante del saber, de la historia, del arte, de la cultura, ya sea del propio país o de otras partes del mundo, pero siempre bajo una coherencia temática, artística humanística o científica.”²²

²² Calderón, L. 2017. LA IMPORTANCIA DE LOS MUSEOS PARA EL PATRIMONIO CULTURAL DE UNA SOCIEDAD. no-date. *Blogspotcomuy*. [Online]. [26 May 2017]. Available from: <http://lauthe.blogspot.com.uy/2016/>

En los museos se producen descubrimientos, se comparten conocimientos, se inspiran ideas y nuevas visiones, incentivando la curiosidad de los visitantes que descubren más sobre aspectos que tienen que ver con la historia, el arte, la ciencia y la vida contemporánea. La mayoría del público que va a los museos los consideran lugares donde se dan ideas estimulantes y donde tiene lugar un aprendizaje activo.

También se puede afirmar que los museos consolidan cultura, la dotan de tangibilidad, algo que otras instituciones no pueden hacer.

“El Turismo es uno de los motores que impulsan el desarrollo de la economía mundial, tanto en lo que se refiere al comercio internacional de servicios como a la generación de empleo. Desde la Antigüedad, las visitas culturales han sido una de las motivaciones para muchos viajeros y esta conexión se ha ido haciendo más nítida a partir del Renacimiento y, sobre todo, con los denominados viajes del Grand Tour. Estos últimos viajes son citados como el antecedente del Turismo Cultural por la OMT-UNESCO (OMT-UNESCO, 1993),

La UNESCO define en 1976: “El Turismo Cultural es aquella forma de Turismo que tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos. Ejerce un efecto realmente positivo sobre éstos en tanto en cuanto contribuye – para satisfacer sus propios fines– a su mantenimiento y protección. Esta forma de Turismo justifica, de hecho, los esfuerzos que tal mantenimiento y protección exigen de la

comunidad humana, debido a los beneficios socio-culturales y económicos que comporta para toda la población implicada” (Carta del ICOMOS adoptada en Bruselas en 1976).

La gente llega a las ciudades por diversidad de razones, bien para visitar amigos o familiares; para asistir a un evento cultural o deportivo; para buscar entretenimiento, para hacer compras y, entre otras, para visitar museos. Cualquiera de estas razones explican sólo una pequeña proporción de todas las visitas y, obviamente, la participación exacta de cada una variará de una ciudad a otra (Law, 2000).

Los museos como parte de los equipamientos culturales en un destino pueden capitalizar oportunidades para atraer más turistas (Russo y Van de Borg, 2002), incluyendo a aquellos que no son significativamente motivados por la cultura (Silberberg, 1995). Aún más, los museos pueden también agregar valor a la experiencia turística (Jansen-Verbeke y Lierois, 1999), especialmente cuando los visitantes perciben en ellos la idea de localidad o autenticidad del destino (Harrison, 1997).²³

“Los museos contemporáneos, se empeñan en diseñar estrategias para la captación de los diferentes tipos de público, entre ellos el escolar. En un gran número de museos y de espacios patrimoniales se ha visto la necesidad de conocer las necesidades de este segmento de público para poder desarrollar estrategias que atraigan a los futuros visitantes. Así se han revalorizado los servicios educativos, pedagógicos y didácticos. Los que han tenido más éxito son, indudablemente, los que han tenido más claro cuál es su función dentro de la enseñanza formal y han aplicado correctamente el término didáctico

²³ Nuevamuseologianet. 2017. *Nuevamuseologianet*. [Online]. [26 May 2017]. Available from: <http://nuevamuseologia.net/turismo-patrimonio-museos-y-empleabilidad/>

en sus productos, sin utilizarlo exclusivamente como un término de marketing para vender más.

Los museos son esenciales para preservar el conocimiento del ser humano a todos los niveles. Sin ello sería imposible entender cómo hemos llegado al nivel tecnológico, artístico y cultural actual, así como el desarrollo del ser humano desde el punto de vista físico. Cuando un país se ocupa y preocupa de tener y mantener esos espacios, hablamos de una nación a la que le importa el conocimiento, a la que le importa la cultura de sus habitantes y, sobre todo, le interesa conocer su pasado, su presente y como todo este bagaje cultural influye en el futuro.”²⁴

Por qué un museo de la Fundación de Montevideo

Como los individuos, toda sociedad tiene su historia, que es la memoria que da sentido a la vida misma. En nuestra vida atesoramos recuerdos en objetos, fotografías, anécdotas. Las génesis, los nacimientos, son parte fundamental de estas historias.

Una ciudad es una auténtica construcción colectiva y por lo tanto su historia y su memoria también son colectivas. La construcción de la historia de una ciudad no puede soslayar los acontecimientos que dieron lugar a su origen. Para el caso de Montevideo aún cobra más fuerza, porque el devenir de Montevideo pauta el devenir de un territorio más amplio, que a la postre se convertirá en un país. Rescatar y mantener esa memoria, es una tarea que no debe escatimar esfuerzos y que debe abrazar toda iniciativa que contribuya a su difusión.

²⁴ Importanciaorg. 2017. *Importancia*. [Online]. [26 May 2017]. Available from: <https://www.importancia.org/museos.php>

Un museo parece la institución imprescindible para materializar estas intenciones de conservación de esa memoria colectiva, de este patrimonio cultural, siendo un vehículo ideal para la información, difusión y comunicación, como se desprende de lo analizado en los párrafos anteriores.

Un museo enfocado en la génesis fundacional de la ciudad de Montevideo, parece una necesidad que debe ser atendida y que, dadas las características particulares del proceso que la gestó, tendría un futuro destino muy auspicioso, tanto como herramienta eficaz de comunicación, como oportuno elemento de gran atracción turística y como una oportunidad de divulgación y de promoción de la investigación.

La oportunidad histórica de acercarnos a una fecha emblemática como lo son los trescientos años de este acontecimiento, coadyuvan a la importancia que una materialización de una institución de este tipo tendría, en ese marco, como impronta hacia el futuro.

Por qué un museo de la Fundación Canaria de Montevideo

Las características particulares de la forma en que se pobló esa intención política y militar que fue el origen de la plaza fuerte de Montevideo, y que, como se ha explicitado en párrafos anteriores, estuvo directamente vinculada a una modalidad muy arraigada de la corona española, de suministro de colonos de la sociedad canaria en el siglo XVIII, produjo un vínculo insoslayable entre Canarias y la fundación de Montevideo, que hace que cualquier intención de potenciar la divulgación de la historia del nacimiento de esta ciudad,

tiene que poner un particular énfasis en el hecho original que hizo que este centro poblado fuera una suerte de extensión de Canarias en el Río de la Plata, habida cuenta que, como ya se ha señalado, se entiende que una población lo es desde sus pobladores y que se reafirma desde el punto de vista institucional, en el momento que hasta sus primeras autoridades conformadas en el primer Cabildo de Montevideo, fueron también de origen exclusivamente canario. Si se quiere enfocar en otros aspectos de la vida de la primitiva población fundada, nos encontramos a su vez con la presencia originaria de canarios en muchos ámbitos de la vida ciudadana, tomando como ejemplo paradigmático, que también el primer obispo de la ciudad, fue canario.

Sumado a lo señalado en cuanto a la particular intención fundacional que motivó una colonización urbana y rural de forma simultánea, la presencia canaria en las primeras décadas de vida de Montevideo, no se circunscribieron exclusivamente a un asentamiento dentro de un amanzanamiento limitado, sino a todo un territorio, en el que aún permanecen sus huellas indelebles.

La propuesta de desarrollo de un espacio museístico de información y divulgación de los hechos que llevaron al proceso fundacional de Montevideo y la narración del derrotero que permitió efectivamente su creación, necesariamente debe gravitar en torno a este fenómeno antropológico que hace de esta ciudad ser la única capital de estado fundada por canarios, lo que permite trascender la importancia del mensaje comunicativo no solo a locales y turistas que visiten la ciudad, sino también a los propios pobladores actuales de las islas, con cuyas instituciones deberá tenderse puentes y canales de vinculación que permitan desarrollar un fenómeno cultural a dos orillas, para también fortalecer la memoria de estos hechos que forman parte de la historia ineludible también de Canarias.

Objeto y Plan

La necesidad de un museo

De los fundamentos motivacionales establecidos en el capítulo anterior, se desprende la convicción de que el desarrollo de un espacio museístico en torno a los acontecimientos históricos que dieron lugar al origen de la ciudad de Montevideo, así como a la importancia de la presencia canaria en esos hechos y sus posteriores derivaciones históricas y sociales, resulta ser una necesidad ineludible y su concreción sería un aporte muy importante al equipamiento cultural de la ciudad, cumpliendo tanto una función de divulgación, como también una oportunidad de desarrollo de un ámbito de investigación y difusión de los aspectos sociales y antropológicos relacionados con la diáspora canaria en América.

No existe hoy en Montevideo un espacio concreto en el que ésta materia se exponga de manera clara, habiendo referencias aisladas en las exposiciones de algunos de los museos históricos de la capital. Así, las pocas reliquias conservadas del momento de la fundación, y en particular de la llegada de los primeros contingentes canarios, como el libro

de actas del reparto de solares y tierras, así como algunas piezas de carácter religioso, que fueron traídas por las familias colonas, forman parte del acervo del Cabildo de Montevideo, una institución ubicada en el edificio histórico colonial que fuera sede de la primera autoridad de escala municipal, gobierno de la ciudad y de sus propios, y cuya principal función resulta hoy en la conservación de su propio patrimonio arquitectónico, con una exposición permanente de temática amplia, siendo sobre todo un espacio destinado a exposiciones temporales y eventos.

Así se autodefine la propia institución, que es administrada por la Intendencia de Montevideo, gobierno del Departamento homónimo:

“El Cabildo de Montevideo -como se lo denomina habitualmente- ha iniciado una nueva etapa, en la cual se han establecido entre otros objetivos, el presentar propuestas museográficas innovadoras, proponer espacios dialógicos y diseñar curadurías que promuevan en el público la reflexión en torno a distintos ejes conceptuales, generando conocimiento acerca de las narrativas históricas que hacen a la construcción de nuestra identidad, integrando de manera activa el museo en la vida de la comunidad.”²⁵

Ciertos aspectos históricos que involucran la etapa fundacional, se exponen en la salas del Museo Histórico Nacional, que cuenta con varias sedes y depende del Ministerio de Educación y Cultura, del Gobierno Nacional, y se autodefine “como un centro cuya principal misión es dar a conocer al público el proceso de formación del país como un estado independiente. Mediante sus exposiciones, el museo busca recorrer los principales

²⁵ Montevideogubuy. 2017. *Montevideogubuy*. [Online]. [17 May 2017]. Available from: <http://cabildo.montevideo.gub.uy/node/14/presentacion>

In-text citation: (Montevideogubuy, 2017)

hitos de la historia nacional y las distintas culturas que se desarrollaron en este espacio geográfico y que conforman la sociedad uruguaya.”

El fenómeno migratorio, se concentra en el Museo de las Migraciones, inaugurado recientemente, y que es administrado también por el gobierno municipal, y cuyo objetivo es “ilustrar, explicar, difundir y divulgar el fenómeno de las migraciones, caracterizándose por establecer un modelo de museo dinámico e integral, en permanente sintonía con el visitante, con un diseño audaz y vanguardista.”²⁶ Pretende “ser un referente en el tratamiento museístico del fenómeno de las migraciones humanas, propiciando el diálogo, la cooperación científica, el intercambio de conocimientos y experiencias y la generación de proyectos compartidos entre universidades, instituciones museísticas, administraciones públicas, sector privado y los ciudadanos cualquiera sea su condición”²⁷. Para esto propone: “poner en valor el patrimonio cultural de las comunidades migrantes a partir de la generación de sinergias entre el museo, la ciudadanía, investigadores, artistas, promoviendo una representación patrimonial consensuada e inclusiva, que permita visualizar qué han supuesto las migraciones humanas para las sociedades; y reconocer que en la diversidad cultural, se sustenta el patrimonio común de la humanidad.”²⁸ (Dentro de este museo se puede encontrar una muestra referida a la inmigración española que, a

²⁶ Montevideogubuy. 2017. *Montevideogubuy*. [Online]. [17 May 2017]. Available from: <http://mumi.montevideo.gub.uy/museo/mision-vision-y-objetivos>

In-text citation: (Montevideogubuy, 2017)

²⁷ Montevideogubuy. 2017. *Montevideogubuy*. [Online]. [17 May 2017]. Available from: <http://mumi.montevideo.gub.uy/museo/mision-vision-y-objetivos>

In-text citation: (Montevideogubuy, 2017)

²⁸ Montevideogubuy. 2017. *Montevideogubuy*. [Online]. [17 May 2017]. Available from: <http://mumi.montevideo.gub.uy/museo/mision-vision-y-objetivos>

In-text citation: (Montevideogubuy, 2017)

través de fotografías -algunas emblemáticas y de gran interés histórico- se muestra tanto la emigración tradicional como la más reciente, enmarcadas en los ámbitos de viaje, el trabajo, el entramado social y la vida cotidiana de los inmigrantes provenientes de varias regiones de España).

En la ciudad de Canelones, capital del departamento del mismo nombre, limítrofe con el de Montevideo, se ha desarrollado un Museo de la Inmigración Canaria, que hace referencia a la llegada de las primeras familias canarias al departamento, a través de fotos históricas. La inmigración canaria tuvo tal influencia que hoy determina el gentilicio de los oriundos de esta región como “canarios”. Este espacio museístico constituye el primer intento por destacar y divulgar este particular flujo migratorio, enfatizado por la impronta que es hoy es sello de esta región de Canelones.

En 1976, se realizó una exposición temporal en el edificio del Cabildo, con motivo de la celebración de los 250 años de la fundación de Montevideo, utilizando técnicas museográficas avanzadas disponibles en ese momento, y que puso en valor la difusión del proceso fundacional de la ciudad. Esa exposición temporal obtuvo una gran afluencia de visitantes e interesados, locales y extranjeros, con numerosa presencia de grupos de estudiantes, lo que resulta en una cabal demostración que una propuesta de estas características, y de carácter permanente, sería acogida con gran aceptación por parte del público.

Ya en el año 2002, con motivo de los festejos del cincuentenario de la Sociedad Islas Canarias de Montevideo, institución de referencia de los inmigrantes canarios desde 1952, en el marco de una serie de eventos, se elaboró una propuesta de desarrollo de una “Casa de Canarias” en un edificio cedido por la Intendencia de Montevideo, en pleno casco histórico de la ciudad, teniendo como uno de los objetivos, la materialización de un museo de la fundación.

La historia local como patrimonio cultural

“Actualmente, en lugar de hablar solo de patrimonio, se utiliza el concepto de patrimonio cultural, porque se considera que refleja un nuevo espacio en el que se puede aprender a valorar y a conocer la identidad de un colectivo”²⁹.

“El hecho de hablar de patrimonio cultural y no solo de patrimonio, tiene relación con las aportaciones de la antropología y con la evolución que los conceptos de “cultura” y de “identidad” han tenido a lo largo de estos últimos años”³⁰.

“Para que se considere patrimonio un bien cultural o natural, un objeto histórico (material o inmaterial) o una obra artística, es necesario que también haya una legitimación social, ya que el patrimonio es una construcción social que se da en una situación histórica determinada y en un contexto social determinado”³¹³²El patrimonio es un elemento clave del debate ideológico, que constantemente está siendo actualizado por el gran potencial que tiene. “La actuación sobre el patrimonio no es una cuestión objetiva, la selección no es neutral. Y menos cuando todo el mundo es consciente que no se puede conservar todo”³³. Por lo tanto, proteger unos elementos u otros supone elegir y seleccionar con criterio.

²⁹ BUESA, D. (2001) “Patrimonio cultural y ciencias sociales. Aspectos didáctico-prácticos para la enseñanza secundaria” a MORALES, J.-BAYOD, M.C.-PRATS, J.-BUESA, D. Aspectos didácticos de Ciencias Sociales, núm. 15. Zaragoza: ICE-Universidad de Zaragoza, pàg. 171-183.

³⁰ PRIETO, J. (1991) “Concepto y otros aspectos del patrimonio cultural en la Constitución” a D.A. Estudios sobre la Constitución española. Madrid: ed. Civitas, pàg. 1522-1572.

³¹ PRATS, LL. (1997) Antropología y patrimonio. Barcelona: Ariel.

³² PRATS, J.-HERNÁNDEZ, A. (1999) “Educación por la valoración y conservación del patrimonio” a D.A. Per una ciutat compromesa amb l'educació. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 108-124.

³³ DOREL-FERRÉ, G. (1998) “Enseigner le patrimoine industriel: relation des expériences menées en Champagne-Ardenne” a Revue IREHG, núm. 6, pàg. 169-178.

Es importante que el patrimonio se proyecte hacia el futuro. “Tradicionalmente, se ha considerado que las fuentes históricas nada más hacían referencia a la documentación original de archivo. Pero desde Marc Bloch y la escuela de los Annales, esta concepción ha estado sustituida por un concepto mucho más amplio, que considera que una fuente histórica puede ser cualquiera tipo de documento, cualquiera realidad que pueda aportar testigo, rastro o reliquia”³⁴.

“Hay que usar los textos, sin duda. Pero todos los textos. Y no solo los documentos de archivo [...]. También un poema, un cuadro, un drama, una piedra son documentos, testigos [...]. Es evidente que hay que utilizar los textos, pero no exclusivamente los textos”³⁵.

“Se entiende por fuente histórica todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo, idea o discurso que procede de la creatividad humana, a través de la que se puede inferir alguna cosa de una determinada situación social en el tiempo”³⁶.

“Se puede afirmar que la diversidad de fuentes es prácticamente infinita, porque son todo aquello que el ser humano dice o escribe, todo aquello que fabrica, todo aquello que toca”³⁷. Topolsky habla del conocimiento “no basado en fuentes”³⁸. Es decir, que el conocimiento de la historia no se reduce exclusivamente a la explotación de las fuentes, Hay que tener un modelo teórico-crítico que fundamente la observación, el análisis y la interpretación.

³⁴ ARÓSTEGUI, J. (1995) La investigación histórica: teoría y método. Barcelona: Crítica

³⁵ FEBVRE, J. (1982) Combates por la historia. Barcelona: Ariel.

³⁶ ALTAMIRA, R. (1997; edición original de 1891) La enseñanza de la historia. Madrid: Akal.

³⁷ BLOCH, M. (1984) Apología de la historia. Barcelona: Empúries.

³⁸ TOPOLSKY, J. (1992) Metodología de la historia. Madrid: Cátedra.

Es razonable decir que el estudio de la historia local se utiliza como punto de partida de una indagación histórica. Una historia que rodea a la comunidad y que permite comprender que el presente se ha creado a través del tiempo, a partir de las decisiones que las personas tomaron en cada momento.

La historia local debería ser aquella que conecta con las últimas tendencias historiográficas y que tiene como objetivo explicar cómo y por qué han sucedido procesos históricos dentro el ámbito local y su sentido.

Esta opción se aproxima a los aportes de la microhistoria, pero teniendo en cuenta que debería haber un trabajo de reflexión basado en aspectos como: “plantearse supuestos de trabajo claros; plantearse problemas por analizar bien definidos; conectar lo local con lo general, o interrelacionar aspectos interdisciplinarios referentes a la geografía, la economía, la antropología, etc.”³⁹ Es la historia “escrita por los estudiosos que tienen en cuenta la historia general, que están preocupados por los problemas teóricos, que utilizan metodologías interdisciplinarias y que buscan un ámbito concreto o local por comprender y ahondar cuestiones más generales”⁴⁰⁴¹.

Hay que tener en cuenta que el objeto de estudio de la historia es siempre local, está determinado en el tiempo y en el espacio, dos dimensiones que varían.

³⁹ González monfort, N. 2008. El valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural . *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación*. 7(7), pp. .

In-text citation: (González monfort, 2008)

⁴⁰ GAVALDÀ, A. (1994b) «La integración de la historia local en el diseño curricular. Referencias catalanas», a D.A. *Perspectivas de la historia local en Catalunya*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

⁴¹ TERRADAS, I. (1985) «La història de les estructures i la història de la vida. Reflexions sobre les formes de relacionar la història local i la història general», a III Jornades d'estudis històrics 50 locals. *La vida quotidiana dins la perspectiva històrica*. Palma de Mallorca: Institut d'estudis baleàrics.

Por lo tanto, “seleccionar unas dimensiones temporales o espaciales no debería cambiar la concepción del conocimiento histórico y social, sólo la perspectiva o los métodos y las técnicas de trabajo. El análisis de la microhistoria debe servir para proporcionar respuestas a problemas o hipótesis general, y de esta manera poder ir reconstruyendo el conocimiento histórico y social de ámbito más general”⁴².

Las últimas aportaciones empiezan a hablar de la “historia localizada”. Es decir, “aquella historia de un lugar concreto y delimitado que habla de un grupo humano, de una comunidad...; que puede comprender un período de tiempo amplio; que investiga con la metodología de la investigación historiográfica más global; que hace una indagación cualitativa, pero también cuantitativa. Es decir, sería la historia total –social, económica, política, etc.- de una comunidad que vive en un territorio concreto”⁴³.

“La ventaja de esta historia dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje es que permite superar el concepto de historia local como un recurso meramente ilustrador, para convertirse en un posible punto de partida para la construcción del pensamiento social e histórico. La historia local-localizada permite concretar, permite observar los sitios donde sucedieron los acontecimientos históricos, los cambios. puede así convertirse en un puente entre la historia y la memoria colectiva”⁴⁴.

El uso del patrimonio cultural ayuda a entender las sociedades actuales como resultado de un proceso de evolución histórica, proceso en el cual el patrimonio sirve para vincular raíces culturales y tradiciones, permite estudiar los cambios y las continuidades de las maneras de vivir, de las mentalidades, de la organización política, económica y social.

⁴² COMES, P.-HERNÁNDEZ, F.X. (1988) «Un plat agredolç: Història per a infants» a Guix. Elements d'acció educativa, núm. 124, pàg. 4-10.

⁴³ CORNACCHIOLI, T. (2002) Lineamenti di didattica della storia. Dal sapere storico alla storia insegnata: la mediazione didattica. Cosenza. Pellegrini editore

⁴⁴ CROIX, A.-GUYVARC'H, D. Guide de l'histoire locale : faisons notre histoire! Paris: Seuil.

“El patrimonio debe utilizarse como recurso y como nexo de la diversidad y la pluralidad cultural que caracteriza el entorno. La potencialidad educativa es inmensa, ya que puede acercar los ciudadanos a la comprensión de sus raíces culturales y a la comprensión del medio social y cultural en que se mueve y que los rodea. El patrimonio tiene un importante valor educativo en el momento que puede ayudar a desarrollar y a potenciar una serie de procedimientos como la interpretación y la representación del espacio, la conciencia temporal y el tratamiento de la información, además de un gran potencial motivador y de intervención y participación directa”⁴⁵.

“El análisis del patrimonio puede permitir descubrir las riquezas del entorno, los testigos históricos que se han desarrollado, las perspectivas y las prioridades del presente. Y además puede ser un elemento fundamental en la educación en el respeto, el civismo y la integración social a partir del reconocimiento y la valoración del patrimonio común”⁴⁶.

Así, algunos objetivos básicos vinculados al patrimonio cultural en las ciencias sociales deberían ser: a) comprender que el patrimonio cultural es una construcción social que responde a un momento histórico y que forma parte de un discurso sobre el presente, por lo que hay que ofrecer las claves para decodificarlo; b) fortalecer a la cultura y los valores de una ciudadanía democrática, facilitar la cohesión y la integración sociales, ser instrumento para una renovación cultural y contribuir a compensar las desigualdades sociales, sobretudo en el terreno de la cultura, c) promover y fortalecer una visión de los bienes patrimoniales como forma de gozar y, al mismo tiempo, de conocer. Sería necesario

⁴⁵ ESTEPA, J.-DOMÍNGUEZ, C.-CUENCA, J.M. (1998) «La enseñanza de valores a través del patrimonio» a D.A. Los valores y la didáctica de las ciencias sociales. Actas del IX simposium de didáctica de las ciencias sociales. Lleida: Universitat de Lleida-Asociación Universitaria del Profesorado de Didáctica de las Ciencias Sociales, pàg. 327-336.

⁴⁶ PUJOL, A. (1996) «Experiències didàctiques en l'ensenyament de l'arqueologia a Catalunya en el context europeu» a Actes de les I Jornades d'Arqueologia i Pedagogia. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, pàg. 21-34.

que su uso sirviese para conformar una visión rigurosa y racional de la realidad presente y pasada y de la cultura en la que se enmarca; d) valorar positivamente la posesión de un patrimonio colectivo y común, argumentando la defensa y conociendo algunas de las obras declaradas por la UNESCO patrimonio de la humanidad;

El patrimonio cultural es un constructo que incluye todos aquellos elementos materiales o inmateriales que cada grupo (colectivo, comunidad, pueblo o sociedad) reconoce, selecciona, adopta voluntariamente como legado de su pasado. Es su equipaje cultural en el presente.

El uso didáctico de la divulgación del patrimonio cultural

Resulta evidente en estos tiempos que el patrimonio cultural tiene un inmenso valor educativo y su uso es una tendencia cada vez más fuerte, que contribuye a la creación de identidad de las localidades, en un mundo altamente globalizado. El proceso de aprendizaje de las ciencias sociales utilizando el patrimonio puede ayudar a situar al público en el mundo y en su sociedad.

Hace ya algún tiempo que ha surgido la tendencia de acercar el pasado a la comunidad a través de yacimientos, edificios, museos, etc. Actualmente, esta tendencia ha crecido y además ha aumentado el número de lugares posibles para visitar (con la incorporación de los centros de interpretación, de exposiciones o de itinerarios históricos). Todo eso, con la intención de facilitar y de acercar el aprendizaje de la historia.

Las nuevas teorías se basan en los aportes que se han hecho desde algunas

ciencias sociales como la historia, la antropología y la arqueología. Debido a esto, se tiende a utilizar el concepto de patrimonio cultural, se considera que este refleja un nuevo espacio donde se puede valorar y conocer la identidad de un grupo. El hablar de patrimonio cultural y no de patrimonio está relacionado con las aportaciones de la antropología y con la evolución de los conceptos de cultura y de identidad.

El patrimonio cultural representa una concepción más integradora. Es un elemento que permite comprender que el presente se ha construido a lo largo del tiempo, a partir de las decisiones que se han ido tomando a cada momento. Es decir, se plantea que el patrimonio es la representación de lo que se ha denominado “el pasado que tenemos presente”⁴⁷.

Partiendo de estas tres ideas –la herencia, el significado y la voluntad de heredar- se puede afirmar que las herencias son un vínculo con el pasado. Son la manera de mantener el contacto. “El patrimonio es el resto material de un pasado, el anclaje de la memoria, aquello que aún es visible de un mundo que se ha convertido en invisible”⁴⁸. Por este motivo, su pérdida es irreparable para la humanidad.

Cuando los elementos patrimoniales son asociados con una identidad y con unas ideas y valores, entonces toman un carácter casi inmutable. Se convierten en un símbolo a partir del cual se puede expresar efectivamente la relación entre las ideas, las concepciones, los valores, las creencias, y se puede convertir en emociones. La selección de los elementos patrimoniales es producto de los discursos identitarios existentes; por lo tanto, no es neutral ni objetiva sino que está cargado de valores.

⁴⁷ PAGÈS, J.-PONS, M. (1986): “El passat que tenim present: Solsona i el Solsonès” a D.A. Jornades d’Experiències Didàctiques: Ciències Socials al Cicle Superior. Bellaterra: ICE-Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 109-123.

⁴⁸ NORA, P. (1987) “Patrimoine et mémoire” a ANTOINE, G. Patrimoine et formation. Patrimoine et société contemporaine. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine. Paris; La VilletteMinistère de la Culture.

Establecer el retrato del tratamiento del patrimonio cultural en un momento determinado es generalmente difícil, ya que el concepto de patrimonio cultural “está experimentando continuamente un proceso de deconstrucción y construcción, seguramente porque no es un medio o un recurso para conocer el pasado o para hacer historia, sino que el patrimonio es el pasado evidenciado, es la pervivencia y aquello que queda visible del pasado, y que desde el presente se le otorga valor”⁴⁹. Esta situación es un reto.

“A partir del patrimonio se venera la antigüedad, que se constituye como exponente de una cadena progresiva y evolutiva, en que las acciones del pasado posibilitan las del presente y estas las del futuro”⁵⁰.

El patrimonio aportará un gran valor documental, cosa que hace que el patrimonio deje de ser solo un objeto para ir convirtiéndose en un bien cultural, como testigo de una cultura.

“El patrimonio se entenderá como cultura”⁵¹, como el testigo de la cultura de un pueblo. Se vinculan objetos y sujetos, cosa que potencia que sean los mismos colectivos los herederos y transmisores de su patrimonio.

Es en así que se comienza a utilizar el concepto de “bienes culturales”, explícitamente se establece que hay una relación entre el material patrimonial y el significado inmaterial que se le atribuye. Pero, el valor es atribuido debido a que es un

⁴⁹ HERNÁNDEZ, F.X. (2003) “El patrimonio como recurso en la enseñanza de las ciencias sociales” a BALLESTEROS, D.-FERNÁNDEZ, C.-MOLINA, J.A.-MORENO, P. (coords.) El patrimonio y la didáctica de las ciencias sociales. Cuenca: AUPDCS-Universidad de Castilla La Mancha, pàg. 455-466.

⁵⁰ MORENTE, M. (1996) El patrimonio cultural: una propuesta alternativa al concepto actual de patrimonio histórico. Aplicación al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga. Málaga: Universidad de Málaga. Tesis doctoral en microforma (inédita).

⁵¹ FERNÁNDEZ, E. (2001) “El concepto de patrimonio cultural desde la perspectiva de la antropología” a IGLESIAS, J.M. (ed.) Cursos sobre el patrimonio histórico, núm. 6. Reinosa: Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa, pàg. 39-52.

testigo de un acontecimiento, de un modo de vida, de unas creencias, no solo por su estética.

El patrimonio, tiene un carácter vivo y cambiante, porque es la manifestación de la propia diversidad cultural y no se debe someter a las posibles intervenciones conservacionistas y estáticas.

Estas reflexiones sobre el concepto de cultura harán que se vincule a las manifestaciones intelectuales, las relaciones sociales, las interpretaciones sobre la misma humanidad o a la vida humana. El patrimonio nos diferencia del resto de seres vivos por la capacidad de transmitir pautas mentales y de conducta, a través de la capacidad de aprender y de comunicar. Estas reflexiones surgen de la creencia del poder del ser humano para crear y para transformar su propia cultura, para perfeccionarla indefinidamente, cosa que lleva a la convicción de un progreso universal, lineal e ilimitado.

El patrimonio cultural como recurso

El patrimonio se puede entender como el “conjunto de bienes culturales, tangibles e intangibles, producidos por los pueblos que juntos conforman un entorno”⁵², entonces, “aquello que heredamos de nuestros antepasados, aquello que incrementamos con nuestra actividad y aquello que dejaremos a los nuestros descendientes”⁵³. El patrimonio promueve y permite la facultad de la persona y de la comunidad de ser consciente de sus relaciones

⁵² VARGAS, I.-SANOJA, M. (1990) “Patrimonio Cultural ¿Inventario o Proceso Histórico?” a D.A. Actas de la Tercera Conferencia del Nuevo Mundo sobre arqueología de rescate. Caracas: OEA, pàg.41-51.

⁵³ LAVADO, P.J. (2003) “¿Qué es patrimonio? Educar para conservar y proteger” a BALLESTEROS, D.- FERNÁNDEZ, C.-MOLINA, J.A.-MORENO, P. (coords.) El patrimonio y la didáctica de las ciencias sociales. Cuenca: AUPDCS-Universidad de Castilla La Mancha, pàg. 19-29.

culturales y de generar relaciones simbólicas y significativas con su pasado.

“A partir del siglo XX, el patrimonio se vincula a la sociedad, a la colectividad. No existe un patrimonio para el individuo, ya que se convierte en un “bien común” que pertenece a todos y al que todos deben tener acceso. Por ello, el papel de la comunidad es muy importante, ya que los objetos, los edificios, las obras de arte, etc. Se convierten en patrimonio sólo cuando los ciudadanos los revalorizan, los identifican y los reconocen como propios.”⁵⁴

“Su valor no está determinado por su singularidad, sino por su significado, por la función social que se le otorga. Esta función social justifica tanto el valor material como el inmaterial y por eso necesita la preservación, conservación y difusión”⁵⁵.

“El patrimonio expresa la identidad cultural propia de una colectividad o de una comunidad cultural. Por ello, el proceso de defensa y de conservación del patrimonio se fundamenta en el interés por la reafirmación de unas identidades ante la actual tendencia uniformizadora que hasta cierto punto implica el movimiento de la globalización cultural”⁵⁶.

Así, las manifestaciones culturales acaban convirtiéndose en referencias identitarias para sus protagonistas, que los reciben, los utilizan, los transforman, los interpretan y los

⁵⁴ González monfort, N. 2008. El valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural . *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación*. 7(7), pp. .

In-text citation: (González monfort, 2008)

⁵⁵ MORENTE, M. (1996) El patrimonio cultural: una propuesta alternativa al concepto actual de patrimonio histórico. Aplicación al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga. Málaga: Universidad de Málaga. Tesis doctoral en microforma (inédita).

⁵⁶ FERNÁNDEZ, E. (2001) “El concepto de patrimonio cultural desde la perspectiva de la antropología” a IGLESIAS, J.M. (ed.) Cursos sobre el patrimonio histórico, núm. 6. Reinosa: Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa, pàg. 39-52.

traspasan según su propia dinámica cultural.

La interpretación sería “un método para la presentación, comunicación y explotación del patrimonio, con el objetivo de promover la aprehensión y la utilización con finalidades culturales, educativas, sociales y turísticas”⁵⁷. Se intenta lograr la dinamización del patrimonio en su contexto original. Por ello, la contextualización es muy importante para poder ofrecer las claves de una lectura que permita al observador explorar, situar, comprender, analizar, etc.

“Una de las tendencias que actualmente se están produciendo es la de interpretar el patrimonio como recurso”⁵⁸. Este interés no se centra en dar significado a aquellas manifestaciones y testigos culturales más relevantes de un pueblo, sino en potenciar aquellos elementos más atractivos para obtener la mayor rentabilidad económica posible.

Cada vez más se pide que el patrimonio tenga una rentabilidad económica, para que deje de ser una carga. Se considera que el patrimonio no solo se puede autofinanciar, sino que además puede ser un factor potencial de desarrollo económico. Y una de las maneras de lograrlo es mediante el turismo cultural.

“Este turismo cultural puede incidir positivamente en la economía de una zona y puede servir como estímulo para la recuperación, conservación y rehabilitación del

⁵⁷ PADRÓ, J. (1996) “La interpretació: un método dinámico para promover el usos social del patrimonio cultural y natural” a INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. Difusión del patrimonio histórico. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, pàg. 9-13.

⁵⁸ FERNÁNDEZ, E. (2001) “El concepto de patrimonio cultural desde la perspectiva de la antropología” a IGLESIAS, J.M. (ed.) Cursos sobre el patrimonio histórico, núm. 6. Reinosa: Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa, pàg. 39-52.

patrimonio cultural”⁵⁹. El interés puede originar excentricidades como teatralizar tradiciones o fomentar un estatismo conservacionista en el tiempo y en el espacio, con el argumento de recrear una época y/o un espacio indeterminados, para mostrar al público “cómo se vivía”. Se priorizan los criterios económicos sobre los interpretativos.

“Además, entre las personas que consumen los productos del turismo cultural existe la demanda que el patrimonio cultural sea una especie de iniciación al conocimiento histórico y artístico y que no sea solo una mera distracción. Para ello, hay que evitar ciertas intervenciones e interpretaciones sobre el patrimonio que desvirtúen la capacidad de formación que aporta por sí mismo”⁶⁰.

El patrimonio se convierte en un objeto consumible, por lo tanto, empieza a pensarse en la posibilidad de convertirlo en una fuente de ingresos para la comunidad. Para evitar esto, es necesario que la sociedad lo considere como un elemento revalorizador y plenamente parte de sus vidas y no solo como un elemento del pasado que ennoblece el presente.

“Es necesario que la sociedad lo sepa ver como un recurso muy potente para formar unos ciudadanos críticos y reflexivos, identificados con su pasado y comprometidos con su futuro, además de fomentar el respeto, la protección y la conservación para las generaciones futuras”⁶¹.

Dentro de esta tendencia, se ha planteado otra cuestión que está vinculada

⁵⁹ MOURE, A. (1994) “Las raíces del futuro. Arqueología, patrimonio arqueológico y sociedad actual” a BLASCO, R.M. (dir., 1994) Patrimonio histórico. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pàg. 39-56.

⁶⁰ CHOAY, F. (1996) L'allégorie du patrimoine. Paris : éd. Seuil.

⁶¹ GARCÍA, C.R.-JIMÉNEZ, M.D.-MORENO, C.- (2003) “El patrimonio arqueológico y su tratamiento en la enseñanza” a BALLESTEROS, D.-FERNÁNDEZ, C.-MOLINA, J.A.-MORENO, P. (coords.) El patrimonio y la didáctica de las ciencias sociales. Cuenca: AUPDCS-Universidad de Castilla La Mancha, pàg. 443-452.

intrínsecamente. La rentabilidad del museo. Hasta este momento, estos centros eran entendidos como los depositarios de una parte muy importante de nuestro pasado y no era necesario que fueran rentables. Pero La idea que el museo debe tener beneficios parece que ha invadido gran parte del sector actualmente.

Todo objeto que ha devenido elemento del patrimonio cultural además debe tener una función social, debe convertirse en un recurso económico rentable. Se piensa que si eso sucede, se garantiza la conservación, preservación y divulgación porque favorece el desarrollo económico de la zona; por lo tanto, eso podrá influir en la elección que la sociedad hará de sus objetos patrimoniales en el presente.

El patrimonio es el resto material o inmaterial de un pasado, el anclaje de la memoria, “aquello que aún es visible de un mundo que ha devenido invisible”⁶²⁶³. Se considera que el patrimonio constituye la identidad de un país, de un grupo, de un individuo y, por lo tanto, se considera que su pérdida es irreparable para la humanidad en general, porque la identidad es un proceso que como tal va evolucionando.

⁶² NORA, P. (1987) “Patrimoine et mémoire” a ANTOINE, G. Patrimoine et formation. Patrimoine et société contemporaine. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine. Paris; La VilletteMinistère de la Culture.

⁶³ MUÑOZ, M.C. (1998) “Conclusions et recommandations” a D.A. Le patrimoine culturel et sa pédagogie: un facteur de tolérance, de civisme et d’intégration sociale. Actes du seminaire. Bruxelles: Editions du Conseil de l’Europe, pàg. 119-124.

El desafío de desarrollar un museo sin acervo físico

El museo nace conceptualmente como producto de una voluntad coleccionadora de objetos de significación cultural. Cuando no se cuenta con objetos que conforman un acervo físico, pero sí con un mensaje que forma parte del patrimonio cultural y que se entiende necesario difundir, el desafío es evidente. Destinar un espacio físico a la exposición de mensajes inmateriales, es una de las componentes más complejas de este proyecto.

Es ésta parte fundamental del problema identificado y cuya búsqueda de alternativas de propuestas posibles para su materialización, constituye unos de los objetivos fundamentales en el hallazgo de ciertas conclusiones que resulten útiles.

La característica singular de un patrimonio cultural intangible, como el que se pretende exponer en este caso, no cuenta con la apoyatura de elementos físicos relevantes que permitan formular un esquema expositivo museográfico tradicional. Se trata de transmitir y comunicar una información histórica, unos hechos y un devenir, que debe contribuir a la observación y comprensión de algunas de sus consecuencias.

Según el Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie, “el término «exposición» significa la acción de exponer, lo que se expone, así como el espacio en el cual se exhibe (Desvallés y Mairesse, 2011: 133). Esta breve y sencilla sentencia, esconde un proceso muy complejo que se puede seguir en todos y en cada uno de los trabajos que constituyen esta publicación. Es complejo porque la exposición, o la acción o el proceso de exponer no consisten simplemente en presentar unos objetos. Sin embargo, en no pocos museos, como en los de arte e historia, la exposición parecería reducirse a una sencilla acción de presentación, centrada en la singularidad, preferentemente estética, de las obras o los objetos expuestos (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 393). Pero la exposición consiste en un proceso complejo, de comunicación, que trata de transmitir ideas, conceptos, fenómenos, hechos, acontecimientos, valores o emociones a través de un discurso, sustentado en unos objetos, distribuidos en un espacio y utilizados como signos de algo que en sí mismo está, más o menos, ausente, a saber, esos acontecimientos, ideas, conceptos, emociones... Por tanto, aunque el grado de complejidad de lo que se quiere transmitir varíe, la exposición trata de revivirlo a partir de unos determinados elementos que, en sí mismos, son parte de esa complejidad o están relacionados con ella (Díaz Balerdi, 2008: 102).

En ese sentido, el proceso de exponer es una acción creativa, en cuanto se quiere transmitir lo que está ausente a partir de determinados elementos, parciales, de esa complejidad. También es creativo dicho proceso, o puede serlo, en cuanto que puede generar nuevos conocimientos y experiencias en los receptores del discurso expuesto: en los visitantes. Así, el proceso de exponer deviene en un arte (Desvallés, Schärer, Drouguet,

2011: 148) o, incluso, para algunos, en una acción mágica (Basu y Macdonald, 2007: 2)⁶⁴.

“La necesidad de elaborar un discurso, para dar cuenta de esa complejidad, ponen claramente sobre la mesa el carácter construido del mismo en cualquier tipo de exposición, incluso en aquellas que se realizan en instalaciones in situ o en espacios en los que simplemente se presentan unos objetos o unas obras (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 389). Esta construcción se realiza en función de la estrategia interpretativa de sus elaboradores, diseñadores o concepteurs (Desvallés, Schärer y Drouguet, 2011: 148) y nos conduce a preguntarnos acerca del conjunto de emisores que toman parte en dicho proceso de comunicación.

Hipótesis de trabajo

Parece contundente la importancia de la creación de un museo destinado a la exposición del proceso fundacional de la ciudad de Montevideo, destacando en particular su íntima relación con la sociedad de las Islas Canarias y hermanando procesos y contextos históricos que permitan una visión más global de la situación histórica que se pretende exponer.

⁶⁴ Arrieta urtizberea, I (2015). *El desafío de exponer*. España: ARGITALPEN ZERBITZUA Servicio Editorial.

In-text citation: (Arrieta urtizberea, 2015)

Desarrollado en los incisos anteriores, argumentos que fortalecen la confirmación de la importancia de la temática a comunicar y de la oportunidad que implica la difusión del patrimonio cultural, de la útil validez de la herramienta museística para la comunicación de este mensaje, se orienta este trabajo entonces, a los siguientes objetivos generales:

- Poder contar con un procedimiento guía y plan director, para la materialización física del proyecto y para la orientación en los caminos a seguir para su concreción, analizando las orientaciones contemporáneas en museología y gestión de museos.
- Aportar un marco teórico sólido que permita dotar a la idea de este museo de un soporte académico que contribuya a un proceso sin fisuras y de largo aliento.
- Profundizar en las tendencias de las técnicas museográficas que puedan dar soporte a una exposición carente de acervo físico, dotando de pautas que permitan dotar de fortaleza a los medios comunicacionales del relato central de difusión.
- Dotar al medio local de un trabajo útil para alentar y contribuir en el desarrollo de otros proyectos similares tanto en el ámbito académico como privado.

Se propone realizar un trabajo de investigación en varias capas, partiendo de criterios tendientes a fortalecer la justificación de la creación de este museo.

El objeto de este trabajo, intenta trascender el ámbito del ejercicio académico para convertirse en la base de un proyecto real que concluya en la ejecución de esta idea y sirva de soporte teórico, así como de guía o plan director para su futuro desarrollo.

Existen numerosos ámbitos institucionales tanto en Montevideo como en Canarias que ya han manifestado el interés en apoyar una iniciativa como ésta, y parece fundamental dotar a la idea de un soporte metodológico y una base teórica sólida, que fortalezca la idea génesis y proponga además una vía novedosa, moderna y actualizada, de desarrollo de un proyecto de museo histórico en el contexto del siglo XXI.

Este trabajo también tiene como objetivo fundamental, la posibilidad de explorar en una temática académica de gran interés profesional. En Uruguay los estudios de grado en museología son muy recientes y aún no existen cursos de posgrado, por lo que este trabajo apunta a convertirse en un punto de partida en un enfoque moderno de perspectiva europea, que contribuya a la profundización de la investigación en esta área.

Como objetivo globalizador, este trabajo tiene también el interés de contribuir a consolidar la renovación del interés en el estudio de la relación ancestral de Canarias con Uruguay y en particular con Montevideo y Canelones. Esta relación ha sido objeto de varios estudios individuales a lo largo del tiempo. Este proyecto aspira a favorecer la búsqueda de mecanismos sistemáticos de síntesis de esas exploraciones, al recurrir a sus resultados como base del fin expositivo del museo que se propone, el que además pretende sirva de motivación y promoción de futuras investigaciones relacionadas con la diáspora canaria hacia América.

Fundamentaciones

Definidos unos objetivos, la investigación pretende centrarse en la búsqueda de modelos de referencia, a partir de los cuales, formular un plan guía para el desarrollo del proyecto específico, para el Museo de la Fundación de Montevideo.

El factor de partir de cero, con tan solo una intención de comunicación de un relato histórico, sin acervo material, constituye a la misma vez un desafío y una oportunidad, para ordenar una investigación desde lo general a lo particular, buscando concluir en un proyecto guía de carácter personalizado a las intenciones de comunicación específica y a las condiciones de desarrollo del proyecto, que es razonable prever.

La búsqueda entonces de fundamentos en museología y técnicas museográficas aplicables, así como el estudio de contenedores tipológicos referentes, la significación de un emplazamiento adecuado, y los modelos actuales de organización administrativa y claves de gestión, forman parte del proceso de investigación propuesto. Así mismo, el estudio de algunos ejemplos concretos y su análisis a partir de ciertas premisas previas, se entiende que serán de particular interés en el objeto de sintetizar los resultados de la investigación, para mejor desarrollo de una propuesta de proyecto.

Metodología

La aproximación a la temática de este estudio, tiene de por sí un origen intuitivo gnoseológico. En función de las características del asunto a tratar y sobre todo del puntapié motivacional para el desarrollo de esta investigación, el acercamiento de procedimiento para la obtención de la información que se entiende necesaria para conseguir los objetivos planteados, se enmarca en un proceso metodológico de carácter mixto, con un marcado énfasis en enfoques cualitativos y ontológicos.

De esta manera se opta por caminos de aproximación combinados, en la búsqueda de fuentes teóricas a través de bibliografía y de ejemplos concretos a través de experiencias directas de trabajo de campo.

La ciencia ha tenido como paradigma derivado posiblemente del positivismo, el uso de sistemas de investigación de corriente cuantitativa, derivados del estudio de las ciencias naturales.

Los estudiosos de la ciencia de la conducta y de las ciencias sociales tampoco escaparon de esta influencia, y por difícil que pareciera asumir esta visión para los complejos fenómenos motivo de su estudio, fueron hábiles en extremo para lograr encajar

los fenómenos y los sujetos en este esquema.

El concepto tradicional de ciencia y su método empírico experimental más bien parecen constreñir y aprisionar la imaginación creadora de nuestro pensamiento. Persisten en la ciencia tradicional muchas actitudes y procedimientos que, rigurosamente hablando, sólo podemos ubicar dentro del terreno de los hábitos mentales o de los mitos. Así se deben calificar las explicaciones causales cuando se les otorga un valor absoluto (ya que carecen de evidencia), las leyes de probabilidad (que son leyes a medias), la plena objetividad (que no existe), la inferencia intuitiva (que es injustificable), la verificación empírica (que es imposible) y otros factores centrales de las ciencias cuando se cree ciegamente en ellos [M. Martínez 1999].

En el área de las ciencias humanas, esas objeciones se agravan todavía más. En ellas, conceptos tales como leyes, experimentos, medidas, variables, control y teoría no significan lo mismo que en las ciencias naturales. Por tanto, el término ciencia no se puede aplicar con el mismo sentido a la percepción, a la cognición, a la motivación, al aprendizaje, a la psicología social, a la psicopatología, a la psicoterapia, a la estética, al estudio de la creatividad o al estudio empírico de fenómenos relevantes en los dominios de las humanidades.

Como dice Ivonne Szasz: De manera por demás esquemática, en las aproximaciones cuantitativas predomina lo que hemos llamado la objetivización de los actores, o sea de los eventos que experimentan los sujetos, y que en la investigación social se lleva a la práctica mediante la construcción de conceptos operativos, que están

atomizados y parcializados como parte del recorte del objeto de estudio y que se representa mediante indicadores objetivos [1996, p. 13].

Ya en 1956 Herber Blumer [1998] identifica serios problemas con el método estadístico: falla en la producción de principios generales, margina el carácter creativo de la interacción humana y equivoca el tratamiento de características complejas y dinámicas de la vida social como si fueran variables bien definidas que se interrelacionan independientemente del contexto. Sugiere que estos problemas hacen que los métodos estadísticos sean inadecuados para gran parte de la investigación social. Blumer claramente considera a la estadística como inadecuada para el estudio de la mayoría de las formas del comportamiento humano.(Denzin y Lincoln 1998)

Se podría considerar que las diferencias fundamentales entre la investigación cualitativa y la cuantitativa se sitúan en tres áreas: La explicación y la comprensión como propósitos vs. el propósito de indagar y el papel personal vs. el impersonal que el investigador adopta. El conocimiento descubierto vs. el conocimiento construido.

En la investigación cualitativa, lo que se espera al final es una descripción tersa, una comprensión experiencial y múltiples realidades de menor escala, ajustadas a problemas y situaciones específicas.

Esta opción lleva a un enfoque direccionado en procura de encontrar las confirmaciones a nuestra hipótesis de trabajo en una función investigativa pro activa que

presupone y a la vez demuestra la presuposición que deviene en suposición y finalmente en propuesta.

Enfrentarse a un trabajo de investigación en el campo de la cultura y el patrimonio, conlleva siempre las limitaciones que una experiencia de acercamiento científico, condiciona. No obstante, y de acuerdo a los parámetros de control que los propios métodos cualitativos han ido desarrollando, se pretende resultados de rigor académico que confirmen las hipótesis planteadas.

Organización del trabajo

Como herramientas de trabajo fundamentales se ha optado por dos vías. La de la experiencia empírica por una parte y la de la búsqueda de apoyatura científica y académica, a través de material bibliográfico, sobre todo, de experiencias académicas de corte similar a la del objeto de este estudio.

La experiencia empírica, se enfoca en el desarrollo de trabajo de campo sobre ejemplos concretos de una muestra elegida sobre ciertas bases de interés para el trabajo y se pretende sistematizar a través del tamiz del proceso de investigación y las conclusiones, integrando la información obtenida por esta vía, a la que surge de la bibliografía.

Las materias que se elige estudiar, por entender que comprenden en su suma, la totalidad del problema a esclarecer y facilitar así la elaboración de las propuestas, se enfocan con un criterio paralelo a las intenciones de objetivos, en el entendido de que conforman los aspectos básicos necesarios para modelar el desarrollo de un proyecto de estas características.

Así, un primer enfoque se centra en el estudio de las tendencias y conceptos de gestión museológica, organizaciones y estructuras organizativas de los museos vigentes, buscando no solo enmarcarlas en un contexto de evolución histórica, sino, sobre todo, en lo que refiere a las propuestas contemporáneas o de vanguardia, para, en su contraste, encontrar los matices de mejor aplicación, así como claves útiles de cultura organizativa, sin dejar de lados los aspectos económicos que forman parte de las viabilidades.

Un segundo enfoque, se centra en el análisis de técnicas de museografía, partiendo de los modelos o paradigmas tradicionales, e incursionando en las técnicas contemporáneas, también en el campo de la comunicación, y sobre todo, de la comunicación audiovisual y nuevas tecnologías, eje sin dudas, de la cultura del siglo XXI, con el objeto de ahondar en este campo que se entiende fundamental a la hora del desarrollo material de una experiencia museística exitosa.

En tercer lugar, el estudio de contenedores arquitectónicos, marco esencial en la materialización de la comunicación definitiva del guión expositivo, así como el estudio de los emplazamientos que mejor fortalezcan su vocación y su gravitación semiótica en la

sociedad que lo contiene. Con raíz en el proceso evolutivo de las tipologías de museos, el análisis pretende centrarse en los modelos contemporáneos y en desarrollo.

En paralelo, el análisis de ejemplos concretos, a través de trabajo de campo, en un universo de grupos de interés como los museos históricos, museos de carácter conceptual y los museos de ciudades.

Desarrollo

El museo posmoderno: nuevas propuestas y tendencias contemporáneas

Las crisis económicas y una serie de escándalos políticos provocó que ninguna institución pública estuviera a salvo de la investigación del gobierno federal de Estados Unidos. Estas iniciativas de control abrieron el camino a la aplicación de políticas de gestión de colecciones, que más tarde se trasladaron a la propia gestión del museo. Se comenzó a sentir la importancia de la gestión, el museo como organización y los conflictos internos del equipamiento cultural. El planteamiento teórico de todos estos asuntos y cuestiones dio inicio a una nueva era en la historia del museo, donde la gestión museística estaría basada en modelos y estructuras del sector empresarial.

“Como señala William M. Sukel, los museos no habían sido tradicionalmente tratados como organizaciones debido a que no eran percibidos como económicamente importantes. En primer lugar, porque no se tenía en cuenta la importancia económica de los museos aunque existían coincidencias con las pequeñas empresas. En segundo lugar, los museos no eran más que un pequeño grupo del número total de las organizaciones de un país. Y en tercer lugar, los museos y otras organizaciones similares cumplían su misión de

manera callada y sin intervenir en los asuntos ajenos. Sin embargo, la creciente preocupación por los aspectos administrativos del museo se fue contemplando en algunas publicaciones que comenzaron a analizar su importancia. Por otro lado, las teorías del libre mercado ganaron amplia popularidad en el mundo académico y político para dar respuesta al fracaso del keynesianismo en la gestión que causó la crisis de 1973. En el ámbito de los museos se comenzó a hablar de otro tipo de “new museology”, que consistía en la reafirmación de la libre empresa y el modelo de gestión empresarial de los museos. Mientras tanto, los cambios constitucionales producidos en la Europa democrática supusieron para los estados nacionales la adopción de nuevas estructuras organizativas de carácter público.”⁶⁵

Un paso hacia la descentralización cultural fue la entrada de agentes nuevos en la gestión de la cultura y de los museos que alcanza más allá de los poderes públicos. La intervención del sector privado permitió la existencia de entidades completamente privadas. Por lo general, las nuevas medidas aplicadas, consistieron en el diseño de organizaciones autónomas o agencias públicas, con sus propias leyes reguladoras y planes directores.

Los efectos de la era posindustrial y las graves dificultades financieras obligaron a los museos a mejorar y a adoptar nuevos procedimientos para con su gestión. La cultura y los museos, se configuraron como elementos primordiales del consumo. Estos cambios significaron una reestructuración radical del museo y un replanteamiento de las formas de trabajo, con el fin de que la institución se pudiera ajustar a las nuevas misiones que debía desarrollar en la sociedad.

Destacó fundamentalmente el desarrollo del ámbito económico del museo y el

⁶⁵ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

nacimiento de la disciplina conocida como “Economía de los Museos”.

Sin embargo, una de las consecuencias de la era globalizada en materia museística ha sido el establecimiento de interconexiones entre cultura, identidad y territorio.

“Aunque es casi imposible predecir qué va a suceder en el mundo de los museos en las próximas décadas, el análisis y el estudio de las últimas transformaciones sufridas por esta entidad cultural pueden indicar algunas directrices que los museos van a emprender en un futuro no muy lejano. Los cambios producidos en el ente museístico responden básicamente a dos líneas de actuación diferentes, pero que transcurren paralelamente en una misma dirección. Una directriz, afecta al funcionamiento interno del museo y, la otra línea, opera externamente, creando un marco o contexto que, a su vez, también justifica las propias mudanzas desatadas dentro del organismo.”⁶⁶

Junto a los cambios hablados anteriormente, surge en estos años una corriente de pensamiento denominada Museología Crítica, que busca la respuesta a la pregunta de los museos en el siglo XXI. La cultura fue identificada y aceptada como un derecho social y el museo pasó a considerarse una institución democrática pública.

La crisis por la falta de financiación pública llevó a buscar otras fuentes financieras, especialmente del sector privado.

Estas nuevas teorías organizativas tuvieron, dentro de la política, una gran importancia a la hora de gestionar instituciones dedicadas al patrimonio, a las artes y los museos, con la descentralización de las labores, especialmente en la financiación, el personal y los recursos físicos-materiales de las mismas entidades culturales.

Todo esto se instauró dentro de la nueva lógica en el ordenamiento social. Se

⁶⁶ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

caracterizó por la importancia de la cultura de consumo y la énfasis de los criterios económicos y mercantiles en la vida de los ciudadanos. Creó un tipo de servicios y utilidades en el campo del ocio y el recreo de nuevo tipo, conocido como industrias de la cultura, destinadas a un público en expansión dispuesto al consumo y al ocio. Sin embargo, esto acentuó la competencia entre los productos culturales -tanto locales como globales-, obligando a ofertar productos diferenciados y únicos.

En el circuito de la institución se promovieron transformaciones que afectaron el planteamiento interno del museo. El nuevo marco social, en el que quedó inscripto, generó la necesidad de definir audiencias, ante una extensión del concepto de público, más heterogéneo y con mayor variedad de intereses. Esto provocó una relación entre el museo y su visitante, un mayor interés por la experiencia del público en el museo permitió crear nuevas técnicas museográficas, nuevos discursos y lenguajes. La institución tomó conciencia de que la mejor manera de lidiar con otros medios de transmisión cultural era estudiar los perfiles de su visitante, así como el aumento y la calidad de sus servicios, haciendo uso de la modernización de sus infraestructuras y el manejo de las técnicas del marketing.

La diversificación del museo llevó a precisar y definir la labor museística por parte de los profesionales. Surgió una mayor especialización y profesionalización de los trabajadores. El museo necesitó más y mejor planificación y organización para lograr un mejor funcionamiento y rendimiento, mediante la adecuación de su gestión y administración.

“Hasta ahora, los museos habían tenido el deber de “adquirir, conservar y promover sus colecciones”, y para los empleados como para el visitante ésta había sido su misión como servicio público. Pero, el aumento en el número de funciones a desempeñar por la institución afectaron a la estructura interna del museo, llegando incluso a repercutir en la propia imagen del profesional y de su público. El museo de finales del siglo XX pasó de ser

un fin en sí mismo -con la casi exclusividad de custodiar una colección de objetos- a tener el deber de servir al desarrollo de la sociedad actual. Sin duda, el museo ha quedado encargado y ha sido visto, especialmente, por sus promotores y mecenas, como el mejor equipamiento cultural para desempeñar este papel social.”⁶⁷

El museo transformó sus espacios y estructuras para el público. La institución museística es entendida, actualmente con esa rentabilidad del espacio, lógica comercial y capacidad de recibir grandes cantidades de público.

Las muestras cambiantes y los eventos efímeros adquirieron una mayor importancia dentro de las actividades del establecimiento, dando un carácter de exhibicionismo que va a acompañar a las intervenciones arquitectónicas del museo. El valor adquirido por el elemento arquitectónico del museo, junto con la mayor inversión económica en trabajos como las muestras temporales, son algunas de las cuestiones más difundidas y más criticadas en los medios. La importancia de su arquitectura, el nuevo equilibrio entre contenedor y contenido, la atención que se da al espacio no expositivo, son reflejos de la nueva lógica que el mercado contemporáneo impone al museo, sometido a las normas del marketing.

Los cambios en la infraestructura del museo fueron más allá de un simple cambio de imagen. Lo que se dio fue una renovación de la propia esencia del museo. Antiguamente, la entidad fue cuestionada por ser considerada cerrada y conservadora, provocando una crisis de identidad y se llegó a poner en tela de juicio su legitimidad como servicio público.

“Los museos fueron transformados por una fuerte voluntad de modernización - voluntad de modernisation- que, de manera casi paradójica, ocurrió durante el período de la

⁶⁷ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

posmodernidad: una vez que se produce la ruptura con el museo moderno es cuando el ente museístico inicia su verdadera modernización.

La imparable invasión y diversificación del museo, fue llevada a cabo por un doble proceso que favoreció la pluralidad de concepciones tipológicas. Un crecimiento para transformarse simultáneamente en una de las principales herramientas de la política cultural. En primer lugar, la creación de museos con nuevas áreas o contenidos y, en segundo lugar, la especialización de las entidades a través de una concretización de las temáticas. Toda una hibridación y simbiosis reflejada en una multiplicidad museística, que obligó a definir unos nuevos parámetros para el concepto de museo, mucho más híbrido, flexible y abierto.

El museo como organización se está viendo implicado en una transformación que le lleva a convertirse en una especie de empresa cultural que, a través del uso de técnicas de gestión del ámbito empresarial, está adaptando sus equipos de trabajo y sus prestaciones a un nuevo escenario social. La institución tiene que funcionar como un sistema abierto y esto implica: estar atento al medio que le envuelve, ser suficientemente perspicaz para saber aprovechar las oportunidades que le ofrece, ser consciente de que no puede funcionar exclusivamente como almacén de piezas, tener vocación para servir a las necesidades de un público múltiple; en suma, debe ser un ente vivo.”⁶⁸

⁶⁸ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

Estructuras organizativas de museos

Los museos son instrumentos para la producción de determinados servicios o prestaciones y para llevar a cabo sus funciones previstas, la institución -como cualquier otra organización- necesita recoger recursos -humanos, físicos y financieros- ubicados en su ambiente social. Únicamente sobrevivirá si es capaz de adaptarse a las exigencias del medio y a interesar a la sociedad a la que sirve y de la que también se nutre.

Además, el ente museístico está regido por una lógica circular típica de los sistemas: las características de la colección definen los equipos de trabajo; estos grupos de personal generan exposiciones y otros servicios que, a su vez, inciden sobre la manera de trabajar de la entidad. La colección y las prestaciones que ofrece el museo atraen a ciertos públicos, que influyen sobre la índole de sus productos y generan más o menos recursos, que se orientan hacia las demandas de los visitantes o de los equipos de trabajo, y así sucesivamente. El resultado de todos los esfuerzos es proporcionar un servicio o producto que irá a beneficiar a alguien en el exterior de la institución.

“A finales del siglo XIX, G. Browne Goode se hizo eco de las conexiones existentes entre los museos y las organizaciones. Este secretario del Smithsonian Institution de Washington, en un documento presentado durante una reunión de la British Museums Association celebrada en 1895, habló de las necesidades cardinales de la administración de los museos y cuáles eran los aspectos esenciales -Principles of Museum Administration- para la fundación y mantenimiento de esta institución cultural. De las palabras enunciadas de Goode se deduce que un museo debe contar con un plan definido y la existencia de un

conjunto de recursos de diversa naturaleza como él mismo especifica en los distintos apartados, es decir, infraestructuras, recursos humanos, logísticos y económicos.

En el siglo XX, los ingleses Barry Lord y Gail Dexter Lord identificaron las funciones principales desarrolladas por los museos y, que tomadas en conjunto, dan razón a la singularidad de la institución museal. Tres de ellas se relacionan con los activos que constituyen el núcleo del mismo -colección, documentación y conservación- y las otras tres quedan vinculadas a las actividades -investigación, exposición e interpretación-. La séptima función es la administración, que tiene por objeto “tirar conjuntamente de las seis anteriores”. El papel clave de la administración es transformar esta divergencia en creatividad, más que en aflojar tensiones.”⁶⁹

Con esta perspectiva, se han desarrollados diferentes mecanismos de funcionamiento por parte de los museos, en los cuales la comunicación, la comercialización, la administración y la gestión son los elementos claves en su manera de actuar y cuyo trabajo va a estar medido como si se tratara de una empresa. Así, el ente museístico adquiere un valor mucho más económico y organizativo. Creando una reflexión a partir del interrogante sobre qué es lo que produce un museo y cuál sería su función.

El gobierno o patrocinador no es meramente un asesor en el museo sino que establece las líneas generales de actuación del museo, aprueba los proyectos y elige a su director.

Los museos fundados como organizaciones sin ánimo de lucro son otra tipología, conocidos como museos independientes. Estas organizaciones están reglamentadas por la legislación correspondiente a las leyes de cada país y regidas por un patronato. Estos son

⁶⁹ Gilabert González, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

verdaderos órganos de gobierno, asumiendo la responsabilidad legal y financiera de la institución.

“La financiación de estos museos suele ser una combinación de fondos públicos y privados, que incluye ingresos por donaciones o dotes, y muy especialmente por el gasto realizado dentro del museo por los visitantes. Cabe destacar, que las nuevas tendencias hacia la descentralización y la privatización se reflejan en la inclinación de transferir el gobierno de muchos museos -que en su día eran dependientes de una administración pública- a organizaciones sin ánimo de lucro. En este sentido, Juan Urrutia subraya que “la generosidad no tiene por qué agotarse en la economía de mercado y el interés propio quizás tenga mucho que decir en la organización y funcionamiento del tercer sector, aunque a veces le apostillamos sin ánimo de lucro”.

También existen otros museos con un carácter de entidad privada, ya que son directamente regidos y financiados por particulares u organismos privados y, que como tales, la financiación de estos museos procede directamente de los propietarios y de los rendimientos que estos espacios generen. Hay que hacer constar que no siempre esta tipología de museo cumple con los requisitos mínimos para dicha denominación, principalmente porque su finalidad prioritaria puede llegar a ser la obtención de beneficios económicos por parte de sus propietarios y este aspecto va totalmente en contra de las vigentes definiciones de museo. Para Filipe M. Serra, la clasificación de museos que distingue entre públicos y privados, según propiedad y estatus jurídico, considera en ella incorrecta la designación de privado y propone el empleo de no públicos, para distinguir las realidades tan diferentes y heterogéneas del subuniverso de museos “no públicos” frente a los museos privados en stricto sensu.”⁷⁰

⁷⁰ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

Museos y economía - La gestión de los museos

Los museos son organizaciones que existen en un sector muy peculiar, proveen productos no destinados a cubrir necesidades básicas, difícilmente estandarizables y bastante sofisticados: “se pretende conformar un producto único y distinguible con respecto a otros productos similares que se ofrecen como otros museos u otras atracciones patrimoniales”⁷¹. La labor del museo no es estimular la economía, su razón de ser es producir un servicio cultural único para sus visitantes.

“La palabra gestión o el verbo gestionar son vocablos empleados con gran frecuencia a la hora de hablar o hacer referencia al museo posmoderno. Su aplicación o uso deriva de la diversificación de actividades que tienen lugar en los mismos y, consiguientemente, de la especialización de las tareas que han convertido al templo de las musas en centros polivalentes, cuya complejidad de organización y administración puede compararse, en algunos casos, al funcionamiento de una empresa. Pero, a pesar de este uso generalizado, existe cierta confusión respecto a qué es gestionar y qué se entiende por gestión de museos.

El modelo de gestión que utiliza el sector público es diferente al empleado en el ámbito privado y es reconocido primordialmente por dos particularidades: su vinculación a la política y su servicio social destinado a todos los ciudadanos. Sin embargo, en las últimas

⁷¹ BALLART HERNÁNDEZ, J.: “Un nuevo público para unos nuevos museos”, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, núm. 48, 2004, pp. 175-176.

décadas se ha desarrollado una nueva rama científica conocida como New Public Management, cuyas doctrinas han quedado reflejadas en los programas de modernización administrativa de carácter público.”⁷²

La metodología de gestión fue aplicada en las organizaciones museísticas.

“Primero la planificación: determinar lo que hay que hacer, por quién, cuándo y en qué orden deben llevarse a cabo cada una de las responsabilidades, e implantando las estrategias necesarias para alcanzar esos objetivos. La planificación debe ser una actividad holística que ofrezca una visión de conjunto acerca de la distribución y provisión de recursos, los horarios, los presupuestos, la programación y la política gestora, entre otros.

Luego la dirección: aplicar y ejecutar los planes aprobados para la consecución de los fines, a través de la supervisión, asesoramiento y toma de decisiones.

La organización: coordinar las tareas del personal y determinar los medios adecuados para que el trabajo pueda realizarse de una manera eficaz.

Y por último el control: medir el progreso de los objetivos fijados y evaluar los resultados que se obtienen para continuar tomando las decisiones correctas.”⁷³

El propósito de la gestión en los museos es “facilitar la toma de decisiones que conducen a la consecución de la misión del museo, al cumplimiento de su mandato y a la

⁷² Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

⁷³ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

ejecución de sus objetivos a corto y largo plazo para cada una de sus funciones”⁷⁴. Con estas premisas y a través de la administración, la gestión debe dirigir, controlar, organizar y planificar las funciones del museo. Pero, no existen recetas seguras, cada uno, según sus colecciones, su personal, su lugar de ubicación o su público, entre otras, presenta problemas y características propias. Sin embargo, se debe partir de la existencia de una política previa que defina al museo.

Claves de gestión contemporánea

El museo necesita ceñirse a un plan general, en permanente revisión, donde la administración esté siempre abierta a los cambios que se pueden ocasionar. En el desarrollo de la actividad son vitales los factores de misión, cultura y viabilidad económica. Esta institución únicamente es sostenible cuando hay un equilibrio entre los elementos.

En el marco del desarrollo museístico existe una cantidad amplia de modelos destinados a hacer frente a la sociedad compleja de hoy en día y a mejorar el funcionamiento de las instituciones. Todos los museos se han visto obligados a cambiar organizativamente, con el fin de responder a las exigencias del mercado, a enfrentarse a la competencia y a satisfacer a la comunidad que demanda sus servicios.

El cambio como única alternativa viable es lo que marca los tiempos modernos, la necesidad de estar constantemente adaptándose a las economías competitivas y globalizadas. El museo como organización o agrupación social se encuentra en este marco económico, el concepto de gestión del cambio siendo el motor más novedoso del desarrollo

⁷⁴ LORD, B., y G.D. LORD: The Manual of Museum Management, London, HMSO, 1997, p. 15.

organizativo. La institución tiene que crear un sistema adaptado al cambio, a los nuevos desafíos, a las nuevas variables y a las nuevas exigencias. Manteniéndose estable pero capaz de adaptarse.

“La organización museística ha tenido que ser consciente de la necesidad de adquirir nuevos procedimientos y nuevas conductas para su continuidad exitosa, no en un sentido de rentabilidad económica, sino como un servicio prestado a la comunidad social.

La práctica del “aprendizaje organizacional” favorece un modelo de gestión más participativo, la adaptación al cambio de la organización, una ampliación de los campos de acción de los individuos y departamentos, la selección y desarrollo de personal, la vinculación del aprendizaje formal e informal y un incremento de las posibilidades de interacción y comunicación, dentro de los grupos, entre los grupos y entre las organizaciones.”⁷⁵

La misión de la institución museística

“La misión es un concepto clave para la gestión de una organización museística, ya que define sus propósitos, objetivos y funciones. El fin último de todo museo es servir al interés general de la sociedad y este compromiso “público” debe reflejarse en todos los aspectos de su funcionamiento. Hasta hace unas décadas los objetivos de la institución giraban en torno a la colección de objetos, pero la apertura a un mayor número de público motivó, más que un cambio, un aumento de sus misiones. Como destacan Richard Sandell y Robert R. Janes, la creciente importancia por el visitante no debe ser visto como un

⁷⁵ Gilabert González, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

cambio de enfoque sino como un add-on para las responsabilidades existentes ya en el museo, puesto que la colección -en la mayoría de los museos- sigue siendo la principal preocupación. Asimismo, las diferentes misiones pueden hacer que un museo se centre preferentemente en la investigación o bien tenga una función más didáctica y divulgativa.

Todas las organizaciones, al igual que los museos, deben distinguirse entre sí y concentrarse en aquello que mejor saben hacer. Por ello, la misión de cada entidad museológica debe ser singular y única, y no puede caer en las definiciones comúnmente aceptadas sobre sus funciones puesto que son “demasiado amplias y cortas de mira” -como sostiene Kevin Moore-. De esta forma, se hace necesario que toda institución cuente con una declaración de sus metas, responsabilidades, obligaciones, valores o su visión que debe ser, ante todo, clara y entendida por su órgano de gobierno, personal y por el público al que está destinado.”⁷⁶⁷⁷

La decisión de su misión para el museo es una herramienta muy útil, pero debe ser acompañada de una definición acerca del camino a seguir en su funcionamiento, sus perspectivas hacia el futuro, la planificación de los pasos y la política museística como una guía para dirigir la institución. “Los museos deben formular tres tipos de políticas: la filosofía política que trata de la ética de la institución museística, la política de desarrollo o guía de distribución de los recursos y los métodos de trabajo que se refieren al funcionamiento mismo de la entidad. En numerosas estructuras, el órgano rector -de acuerdo con el director- es el que se encarga de las dos primeras formulaciones, mientras que la tercera se

⁷⁶ MOORE, K.: “Introducción a la gestión del museo”, en K. Moore (ed.): La gestión del museo, Gijón, Trea, 1998, p. 15.

⁷⁷ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

deja a la apreciación del personal mediante consulta.”⁷⁸

Definir la misión significa definir y decidir los objetivos de la organización. Es necesario que haya un proceso por el cual sus objetivos sean reevaluados periódicamente, teniendo en cuenta el pasado, el presente y el pronóstico del futuro.

“Robert R. James invita a analizar algunas de las paradojas que se están produciendo en el trabajo de los museos contemporáneos: a la vez que disminuyen los recursos, los museos deben ofrecer nuevas y creativas maneras de servir a un público creciente y diversificado. Para ello, se hace necesario un esfuerzo por crear nuevas formas de identidad que permitan mejorar la sostenibilidad de los museos, ya que deben caminar hacia su autofinanciación y, por tanto, es imprescindible que todas las entidades museísticas cultiven su capacidad de self-reference, dado que es ella quien va a permitir guiar las competencias propias de cada organización.”⁷⁹⁸⁰

⁷⁸ EDSON, G.: “Gestión de museos”, en P. Boylan (coord.): *Cómo administrar CAMPBELL*, A.: “A missão: a tarefa mais importante do líder”, en R. Stacey un museo. Manual práctico, Paris, Unesco, 2006, pp. 138-139.

⁷⁹ Gilabert gonzález, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

⁸⁰ JANES, R.R.: “Embracing Organizational Change in Museums. A Work in Progress”, en R. Sandell y R.R. Janes (eds.): *Museum Management and Marketing*, London y New York, Routledge, 2008, pp. 67-81.

La viabilidad económica

Los museos son susceptibles a estancarse en estructuras de funcionamiento lo cual exige una gestión cuidadosa de los recursos humanos y que debe ser complementada por un área financiera, cuya gestión debe ser profesional, competente y eficaz. Entre los recursos necesarios en un museo destacan los económicos, ya que han sido los más problemáticos para el establecimiento. Todo ente organizado precisa de dinero para poner en funcionamiento sus propósitos. De esto surge la importancia de la viabilidad económica.

“A pesar del crecimiento inusitado en el número de instituciones museísticas creadas, muchas de ellas no pueden hacer frente a los gastos de mantenimiento que conlleva abrir al público. Stephen E. Weil destaca que, a partir de los años setenta en el contexto norteamericano, la fuerte crisis financiera estuvo motivada por la disminución de recursos económicos en los museos y, a su vez, el aumento en el gasto del funcionamiento de los mismos debido al incremento en el número de personal para poder realizar todas las actividades. Otro asunto que se plantea recientemente deriva de que la sociedad tiende a sobrevalorar el éxito financiero del museo y, en consecuencia, el beneficio económico puede pasar por encima de la misión y la cultura de la organización museística. La gestión de los museos debe ser vista en sus dos grandes vertientes: la administración propiamente dicha -cubriendo los métodos de gestión adecuados a cualquier organización- y la gestión económico-financiera. La disposición del presupuesto, la obligación de rendir cuentas y la planificación económica constituyen la gestión financiera, cuyos lineamientos son definidos

por el órgano rector y su puesta en práctica incumbe al director y, por consiguiente, a todo el personal del museo. Las instituciones donde la administración depende de una estructura gubernamental deben, por lo general, adaptarse a la forma de gestión del órgano rector. Este órgano tiene la responsabilidad de destinar los fondos suficientes para llevar a cabo y desarrollar el trabajo del museo. Los fondos monetarios pueden provenir de fuentes públicas, privadas o de actividades propias del equipamiento porque, cualquiera que sea su fuente de financiación, el museo debe poder garantizar el contenido y la integridad de sus programas educativos y exposiciones.”⁸¹⁸²

La gestión financiera es el proceso de obtención de recursos monetarios para posibilitar a una organización el lograr y mantener un nivel de actividad productivo. Por esto debe contar con un capital propio para ser los utilizados libremente y cuidadosamente con el fin de financiar sus actividades y con capital ajeno, provisto por terceros. Los recursos de los que dispone un museo se pueden agrupar básicamente en cuatro categorías: las subvenciones públicas, las donaciones y legados, los ingresos propios y el patrocinio.

Cada vez existen menos instituciones museísticas que respondan exclusivamente a la ayuda de los poderes públicos y esto puede justificarse con la búsqueda de nuevos patrocinadores y mecenas. Casi todos los museos están tomando progresivamente la idea de que la diversificación de recursos es un elemento indispensable para el buen funcionamiento de la organización. Los museos deben buscar nuevas vías económicas, especialmente provenientes del sector privado.

⁸¹ Gilabert González, L.M (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

⁸² WEIL, S.E.: “The Multiple Crises in our Museums (1971)”, *Beauty and the Beast*, 1983, p. 5.

Técnicas museográficas

La museografía “abarca las técnicas y procedimientos del quehacer museal en todos sus diversos aspectos”.⁸³

“La museografía da carácter e identidad a la exposición y permite la comunicación hombre- objeto; es decir, propicia el contacto entre la pieza y el visitante de manera visual e íntima, utilizando herramientas arquitectónicas y museográficas y de diseño gráfico e industrial para lograr que éste tenga lugar.

Se trata de la puesta en escena de una historia que quiere contar el curador (a través del guión) por medio de los objetos disponibles (la colección). Tiene como fin exhibir el testimonio histórico del ser humano y de su medio ambiente para fines de estudio y/o deleite del público visitante.”⁸⁴

La adecuada presentación de un guión, logra crear lecturas diferentes en un recorrido que parece único dentro de un espacio definido. Se logra aumentar las visitas y generar tantas y tan distintas como los gustos y conocimientos del público.

Sin embargo, debido a que la exhibición de la colecciones aumenta el riesgo de deterioro, la museografía también debe garantizar una adecuada conservación y preservación de las mismas.

⁸³ Consejo Internacional de Museos, ICOM NEWS. Vol.32, Marzo, 1970.

⁸⁴ Dever restrepo, P & Carrizosa, A (2000). *Manual básico de montaje museográfico*. Colombia: División de museografía, Museo Nacional de Colombia.

El proyecto museográfico

“La exposición es un texto, es decir, un mensaje que se expresa en términos visuales. El montaje de una exposición puede, a través de recursos museográficos tales como el color, la disposición de paneles, la iluminación y la escenografía museal, generar un clima que condicione y comunique la muestra”⁸⁵.

El diseño museográfico es específicamente la exhibición de colecciones, objetos y conocimiento, y tiene como fin principal la difusión cultural y la comunicación visual.

“Esto se logra por medio de elementos museográficos (recorrido, circulación, sistemas de montaje, organización por espacios temáticos, material de apoyo, iluminación, etc.) y valiéndose de distintas estrategias para garantizar la efectiva función de la museografía como sistema de comunicación. En un montaje museográfico debe crearse un espacio, “donde el valor de la imagen, el apoyo de la autenticidad del objeto y el testimonio indiscutible del documento, establecen una comunicación directa y original con el producto del hombre”. ”⁸⁶⁸⁷

El proyecto museográfico parte del guión y del espacio de exhibición. Durante el

⁸⁵ ROCA, José Ignacio. Proceso de concepción y realización de un proyecto Museográfico. S.f.

⁸⁶ Dever restrepo, P & Carrizosa, A (2000). *Manual básico de montaje museográfico*. Colombia: División de museografía, Museo Nacional de Colombia.

⁸⁷ MOLAJOLI, Bruno. El proceso formativo y evolutivo del museo: su función en el contexto socio-ambiental. En: *Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas*. UNESCO, 1980, p.115

diseño es probable que se hagan adaptaciones al guión para adecuarlo al espacio disponible o reformas temporales al espacio para amoldarse al guión.

Para comenzar se recomienda hacer un análisis para ser capaz de tomar decisiones y producir un diseño que cumpla con el guión, la adecuada exhibición de las piezas y la utilización del espacio museográfico. Estudiando cuidadoso del guión se determinan las necesidades del espacio. La museografía es muy importante en este momento porque a través de ella se pueden reforzar las temáticas decididas en el guión

Para poder iniciar el diseño es indispensable conocer el área de cada una de las salas que conforman el espacio disponible, así como el tamaño total con el que se cuenta para montar; hay que establecer el metraje lineal de muros y paneles aptos para montaje así como la altura de cada uno.

Tipos de exposiciones

Las exposiciones pueden dividirse en varios tipos de acuerdo con sus contenidos y duración. “Uno de los aspectos que caracteriza al Museo es la exhibición pública de los objetos que colecciona, habitualmente originales, e interesantes por una u otra razón. La exposición es un método eficaz de difusión cultural, el medio de comunicación característico del Museo”.⁸⁸

Se conoce como exposición permanente a la exhibición de las piezas propias de un museo que permanece abierta al público por tiempo indefinido.

⁸⁸ VALDÉS SAGÜÉS, María del Carmen. La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público. Pág.191. Ediciones TREA, S.L. septiembre de 1999.

“El recinto que alberga esta exposición, por lo general se adapta en forma exclusiva para cumplir sus funciones a muy largo plazo, por lo tanto, su diseño debe ser muy riguroso porque implica inversiones considerables que garanticen su duración en el tiempo. La investigación y el alto costo del montaje de un guión para una exposición de este tipo, determinan que su vigencia debe estar entre 8 y 10 años. Por esto la necesidad de crear un montaje adecuado en cuanto a su comunicación, conservación de las piezas expuestas, necesidades interactivas y de tecnología para permitir el deleite del público a muy largo plazo.”⁸⁹

Su vocación es estática pero un montaje permanente se debe revisar y actualizar constantemente de acuerdo con las investigaciones realizadas, los resultados de evaluaciones y estudios de público.

“Un museo sólo puede exponer permanentemente sus colecciones en las salas abiertas al público. Estas, sea cual sea su forma de presentación, paralizan su imagen y sus actividades. Por el contrario, la exposición temporal sirve de contrapunto a la presentación permanente. Constituye la forma de renovar la atención sobre el Museo. Contribuye a darle vida y animarlo. De su confrontación con la exposición permanente brota una dinámica que el museo debe aprovechar si desea ser un lugar y un medio de desarrollo cultural y social al servicio de su población, de un público de paso especializado o no, de un territorio. Así, la exposición temporal utiliza los datos potenciales de un museo y restituye al público los objetos, las obras que no están expuestas habitualmente. Pero, sobretodo, la exposición temporal puede abordarlos desde puntos de vista diferentes, temáticos, lúdicos, creativos e insertarlos en su contexto social, histórico o estético. Estas presentaciones puntuales

⁸⁹ Dever restrepo, P & Carrizosa, A (2000). *Manual básico de montaje museográfico*. Colombia: División de museografía, Museo Nacional de Colombia.

permiten probar nuevos medios de visualización y de sensibilización. Provocan el intercambio y el conocimiento. Ofrecen al público elementos para un acercamiento crítico o sensible a los objetos o a las obras”.⁹⁰

El diseño museográfico

El diseño museográfico se entiende como la elección de los criterios básicos para el montaje de acuerdo con el guión. Se realiza sobre planos y maquetas que permiten la comprensión del proyecto por parte de todas las personas que participan en él.

Una vez se ha llegado a un acuerdo sobre el carácter de la exhibición, las demás decisiones de diseño dependerán de lo que se ha elegido.

“En primera instancia, se recomienda elaborar un plan de masa o diseño básico en donde se exprese la intención global del proyecto, su carácter, ideas de color y de montaje, propuestas de tipografía y la ubicación general de los espacios temáticos para discusión.

Paralelamente debe acordarse un cronograma de trabajo en el que se especifica quiénes son responsables de las diferentes actividades, así como el tiempo de entrega para garantizar el cumplimiento de las tareas que culminarán la víspera de la fecha de inauguración.

Existen distintos tipos de recorridos de acuerdo con los tipos de visitantes al museo y las exposiciones; éstos se pueden determinar mediante la utilización de paneles, el

⁹⁰ Dever restrepo, P & Carrizosa, A (2000). *Manual básico de montaje museográfico*. Colombia: División de museografía, Museo Nacional de Colombia.

manejo del color, la ubicación de los textos y el montaje de las obras. Para exposiciones con orden secuencial el recorrido debe comenzar por la izquierda. “

Se pueden definir tres tipos de recorridos habituales para el desarrollo del espacio expositivo. El recorrido sugerido es el más utilizado. Si bien presenta un orden secuencial para la mayor comprensión del guión, permite que la visita se realice de manera diferente si se quiere. El recorrido libre se utiliza para guiones no secuenciales. Permite realizar la visita de acuerdo con el gusto o inquietudes del visitante. No es adecuado para museos de carácter histórico pues una visita discontinua rompe con la narrativa del guión. El recorrido obligatorio se utiliza para guiones secuenciales en donde el visitante debe realizar la visita siguiendo el orden planteado a través del montaje. Permite la narración completa del guión mediante un recorrido secuencial de los temas tratados.⁹¹

Nuevas tecnologías aplicadas a la museografía

Tendencias de futuro

Las nuevas tecnologías aplicadas en los museos permiten mejorar y ampliar las posibilidades de divulgación de la cultura, al tiempo que pueden mejorar la relación entre el museo y el público.

“El paradigma en las formas de comunicación y de adquisición de información ha experimentado un cambio radical en los últimos quince años. La masificación en el uso de

⁹¹ Dever restrepo, P & Carrizosa, A (2000). *Manual básico de montaje museográfico*. Colombia: División de museografía, Museo Nacional de Colombia.

Internet, de los dispositivos móviles de comunicación, de la interactividad y del lenguaje digital son solo algunos ejemplos de esta revolución. Estos cambios son aún más acusados en el ámbito de las nuevas generaciones, ya que para ellos esta es la forma de comunicación más natural, pues no han conocido un mundo sin estos avances.

Con este panorama no es arriesgado suponer que cualquier entorno que no se adapte a este mundo digital y a sus formas de expresión está condenado, con el paso del tiempo, a convertirse en obsoleto y minoritario. Este riesgo es más acusado en el caso de entornos en los que una parte importante de su público objetivo es joven y en formación.⁹²

Es importante conectar con el visitante en los espacios museísticos con formas de comunicación modernas e interesantes. Con este objetivo, la introducción de nuevas tecnologías que faciliten las tareas de la institución es clave.

Conviene señalar que todas estas tecnologías que se pueden aplicar como una herramienta más para mejorar la experiencia y apoyar el discurso museístico de forma personalizada. Su uso tiene riesgos si no se hace cuidadosamente, se requiere de un diseño y de una reflexión profunda adaptada a lo que se desea mostrar, junto con contenidos adecuados y de calidad.

Las posibilidades para reforzar el discurso expositivo que tienen las nuevas tecnologías, ofrecen nuevas formas de conseguir involucrar a los visitantes y ofrecer nuevas formas de interactuar el museo: realidad virtual y aumentada, interactividad y elementos audiovisuales escenográficos entre muchos otros.

Se debe tener en cuenta que el uso de otras tecnologías en entornos museísticos permite ampliar también las posibilidades en el ámbito de la preservación, categorización y

⁹² Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

difusión de sus recursos (digitalización de documentos, cuadros, etc., reconstrucciones 3D, sistemas de gestión, archivo y otros).

“A medio y largo plazo es complicado suponer que el concepto más tradicional de museo, entendido como ‘caja fuerte’ expositiva de tesoros artísticos, culturales o históricos, pueda sobrevivir de forma sostenible sin perder parte del contacto con una sociedad cada vez más y más acostumbrada a otras formas de comunicación más interactiva y multimedia. El ‘museo del futuro’ probablemente no pueda limitarse únicamente a mejoras o cambios menores, sino que experimente un cambio más profundo en el mismo concepto fundacional de museo y su relación con el público. Las nuevas tecnologías serán protagonistas de estos cambios.

Esta problemática afecta a todos los ámbitos culturales y de enseñanza y debería ser motivo de reflexión profunda sobre cómo adaptarse a los nuevos tiempos, no solo no perdiendo el rigor cultural y pedagógico, sino reforzándolo.

En este sentido, creemos que en un futuro cada vez más cercano los museos van a experimentar un uso cada vez más extendido de estas tecnologías u otras similares como elementos expositivos de importancia, con el objeto de reforzar el discurso museístico y pedagógico, atraer visitantes y aumentar la interacción con los mismos. El interés de muchos museos es cada vez mayor y más evidente al respecto y continuamente surgen nuevos casos de éxito en las implementaciones prácticas.

Aunque es cierto que en el pasado se han producido casos en los que primaba el continente sobre el contenido y se han introducido elementos innovadores sin unos contenidos adecuados y/o desligados del plan del propio museo, cada vez más se van tomando estos recursos expositivos novedosos como una parte más de la estrategia integrada de contenidos del museo y se les da la adecuación y calidad de contenidos que

requieren.”⁹³

Las redes sociales pueden funcionar como para obtener una sinergia para captar la atención del posible visitante, que los visite tanto física como virtualmente, permitiendo introducir opiniones y contenidos de los usuarios permitiendo la existencia de la entidad museística en el llamado mundo virtual. Es decir, un museo vivo y participativo en donde la comunicación no es unidireccional.

De esta manera la parte física del museo se convierte en una cara más de sus actividades y funcionalidades, sumamente importante pero no única. Y muchas de las tecnologías disponibles, pueden convertirse en el enlace entre la parte física y expositiva y dicho mundo virtual.

“Es de esperar que estas tecnologías tengan un rol importante en el concepto que se empieza a conocer como museo 3.0. Una iniciativa novedosa que ya tiene en proceso de desarrollo una experiencia piloto en España y que pretende una plataforma unificada que cree una nueva forma de acceso a los museos que facilite a los usuarios el conocimiento de dicha cultura de una forma virtual sin necesidad de que se desplacen, posibilitando un acceso a las exposiciones permanentes, temporales, fondos museísticos, obras protegidas, etc., accediendo a los contenidos de los museos mediante visitas virtuales, visualización de imágenes en 2D y 3D, talleres didácticos videocast, podcast, con material multimedia, etc., todo ello de forma realista e interactiva.”⁹⁴

“La educación por la red también presenta nuevas posibilidades, y ahonda una enseñanza constructivista en donde el conocimiento inmediato está constantemente

⁹³ Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

⁹⁴ Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

construido e individualizado. En este modelo constructivista, escuela nueva, donde el rol del estudiante ya no es el recipiente de la información, no es un ente pasivo y memorizador de la información (enseñanza convencional), sino que el receptor es cada vez más el que procesa la información individualmente a partir de modelos reales y de gran variedad de recursos y esto hace que estimule sus pensamientos y su imaginación creativa.

En 1947 André Malraux publicó una importante reflexión sobre el museo imaginario, con título de El Museo sin muros. Malraux consideraba que ningún museo o, mejor dicho, que todos los museos del mundo no pueden sino dar una visión limitada de la cultura, porque en su opinión: “nuestros conocimientos son más amplios que nuestros museos; el visitante del Louvre sabe que no encuentra allí de manera significativa ni a Goya, ni a los grandes ingleses, ni a Miguel Ángel pintor, ni a Piero della Francesca, ni a Grünewald; apenas a Vermeer” .Imaginaba en aquel momento que cada persona podía figurarse su propio museo a modo de álbum. Para él, el arte, que se podría extender a cualquier aspecto exponible, es mucho más que la forma o la apariencia. Detrás hay una idea, un propósito, una función.

Concibe el objeto de exposición inmerso en un contexto polivalente creando una filosofía dentro de la libertad y del estímulo. De hecho, cada vez son más los llamados museos virtuales o museos imaginarios, que pretenden ofrecer espacios virtuales en donde se albergan obras que no se exhiben al público en la actualidad, o que incluso han desaparecido, pero de las cuales se tiene un vínculo fotográfico que aporta la cualidad de volver a instaurar la obra de arte, o cualquier referente, en un recinto específico. La propia hipertextualidad forma parte del propio entorno museístico.

Sicomo dice Hernández “el objeto de la museología es y su concreción museográfica es mostrar, dar a conocer, comunicar y hacer comprensibles diferentes objetos de estudio a un determinado horizonte destinatario, mediante la intervención en un espacio a

musealizar”, no se percibe por ningún lado limitaciones físicas ni temporales a los objetos, espacios, temas, sociedades, etc., susceptibles de ser musealizadas.

El patrimonio es pasado pero también compromiso con el presente y los museos virtuales pueden ser un medio eficaz de anclaje con el presente y la construcción de nuestra identidad en contacto con otros tiempos y lugares.”⁹⁵

Los contenedores arquitectónicos de museos

“La arquitectura museal se define como el arte de concebir y adecuar o construir un espacio destinado a abrigar las funciones específicas de un museo, en particular las de exposición, conservación preventiva y activa, estudio, gestión y recepción.”⁹⁶

Desde la invención del museo moderno, se desarrolla una arquitectura característica que se vincula a través de exposiciones temporarias o permanentes, con los requisitos de preservación, investigación y comunicación de las colecciones.

“Dan testimonio de ello las primeras construcciones, tanto como otras obras más contemporáneas. Precisamente, es el vocabulario arquitectónico el que condiciona el desarrollo de la noción de museo. De este modo, la estructura del templo con cúpula, fachada porticada y columnata se impone al mismo tiempo que la galería, concebida como

⁹⁵ Arenas Martínez, F (c2012). *Museología y Museografía*. Oviedo, España: Universidad de Oviedo.

⁹⁶ Evemuseografiacom. 2015. *EVE Museología + Museografía*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: <https://evemuseografia.com/2015/06/29/museos-y-arquitectura-icom/>

uno de los principales modelos para los museos de bellas artes. La misma da lugar, por extensión, a la denominación galleria en Italia, Galerie en Alemania y gallery en los países anglo-americanos.”⁹⁷

El arquitecto diseña el proyecto de un edificio y luego supervisa su ejecución. Es quien dispone el entorno que alberga a las exhibiciones, al personal y al público. En el seno del museo, la arquitectura aborda el conjunto de elementos vinculados al espacio y a la luz. Estos aspectos son determinantes en lo referente a la significación que se quiere lograr. Por eso, los museos deben ser concebidos y construidos de acuerdo con el diseño arquitectónico establecido por los responsables del mismo. Pero, las decisiones tomadas con respecto a la definición del programa y a los límites de intervención del arquitecto no siempre se dan de esta manera. La arquitectura puede presentarse como una obra total, capaz de integrar el conjunto del museo. Este punto de vista sólo puede ser encarado mientras que los mismos incorporen la reflexión museográfica.

El museo contemporáneo

El museo de masas

“El museo moderno es un edificio complejo, con piezas diseñadas con exactitud, entró en crisis con la llegada del museo de masas. El museo dejó de ser estático y se empezaron a valorar en él cualidades como la adaptabilidad frente a un entorno variable, la

⁹⁷ Mariotti, E. 2017. MUSEOS Y ARQUITECTURA (ICOM) -- . en INSTITUCIONES, MUSEO, MUSEOGRAFÍA, MUSEOLOGÍA, PATRIMONIO . . no-date. *Blogspotcomuy*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: <http://museu2009.blogspot.com.uy/2015/06/museos-y-arquitectura-icom-en.html>

posibilidad de ampliación y la flexibilidad de sus espacios. Las ideas de espacio de van der Rohe fueron recogidas por una nueva generación que, a partir de los 70 se planteó la construcción de un espacio isótropo, homogéneo y neutro. Y volvieron la vista hacia los espacios industriales que eran lo que ya habían dado muestras de adaptabilidad y flexibilidad.

Las primeras reacciones contra el cubo y la asociación del museo con un mausoleo aparecen a finales de los 60 con la contracultura que, ve al museo con claros síntomas de osificación. El museo debe dejar de ser un templo o casa del tesoro, se inicia la “museomanía” y el museo, como lugar elitista, bastión de la tradición y la cultura elevada, cede ahora su terreno al museo como medio de masas, lugar para una espectacular puesta en escena.”⁹⁸

“El ejemplo más paradigmático de estas nuevas ideas será el centro Pompidou, inaugurado en 1977, un proyecto-manifiesto de un nuevo estilo arquitectónico, una nueva actitud ante un museo, a caballo entre el edificio orgánico del Guggenheim de Nueva York y el minimalismo del MOMA. El Pompidou apostó por la democratización de la cultura, con claras intenciones de estar más cerca de la industria del turismo y del concepto de ciudad, como revitalizador de las economías urbanas, y precursor de la idea de museo postmoderno y de museo global.

Es el símbolo del fin de la época del museo moderno, aquella máquina de exponer rigurosamente calculada. Es el resultado de un concurso ganado por los arquitecto Renzo Piano y Richard Rogers. La edificación se relaciona decisivamente con su entorno urbano, las circulaciones y las instalaciones asumen un papel icónico importante y otorgan el carácter industrial que el centro muestra. También es un lugar esencialmente flexible, que permite una organización extremadamente libre: la plata es totalmente libre debido a que

⁹⁸ Wise, C. 1974. Musée et architecture. *Museum*. 26(3/4), pp. .

todos los elementos de instalaciones y circulaciones principales está colocados en las crujías laterales y la estructura del edificio es a base de cerchas de grandes luces.

Con la postmodernidad y con edificios como el Kunstmuseum de Stuttgart o el museo de arte moderno de Frankfurt, el museo pasó a simbolizar una nueva clase de edificio comunitario que se denominó la catedral de nuestro tiempo. Cada ciudad buscó en el museo su catalizador social, una nueva apreciación pública del nuevo museo. Si antes el museo era una invisible y silenciosa custodia del arte, ahora los nuevos espacios reencarnan al museo sin paredes y se convierten en una network de relaciones asimétricas.⁹⁹¹⁰⁰

La visita al museo es, de por sí, un espectáculo, la arquitectura puede reorientar la idea del museo tradicional. Así es que en las últimas décadas del siglo XX los nuevos museos introducen el color frente a la monotonía y pulcritud del cubo blanco.

Es así que se hace más intenso el contacto del nuevo museo con los proyectos urbanos, dando a las ciudades una nueva faceta.

“Dentro de la postmodernidad convivieron dos corrientes: una más vinculada al pasado, a la revisión histórica; y otra más deconstructivista que se mira en el Pompidou.”¹⁰¹

Sin embargo, los edificios que habían sido diseñado y dimensionado a la perfección

⁹⁹ GUASCH, ANNA MARÍA. La deconstrucción del museo moderno: De la crisis posmoderna al museo global 16/05/2006, Fundación Juan March

¹⁰⁰ RICO, JUAN CARLOS. Museos Arquitectura Arte. Los espacios expositivos. Silex, 1994

¹⁰¹ MUÑOZ COSME, ALFONSO. Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos. Ediciones Trea, Gijón, 2007

en la modernidad para sus colecciones establecidas y para un flujo constante de visitantes, se vieron desbordados por el crecimiento del público, las nuevas funciones y por colecciones en un continuo estado de actualización y aumento.

La refuncionalización arquitectónica

Construir sobre la historia

La reutilización de antiguos edificios para instalar museos es una tradición arraigada en occidente. Tras las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial, se comenzó en Italia un proceso de reconstrucción y de instalación de museos en edificios emblemáticos con valor patrimonial. Es así que una nueva generación de arquitectos pudo combinar la calidad del diseño con la innovadora tendencia de la restauración crítica nacida de las ideas de Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan.

Estas actuaciones tenían como características comunes el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo, la coexistencia de los mundos, el experimentalismo en la manera de exponer y el cuidado con la iluminación. Esta nueva museografía fue puesta de relieve en la exposición sobre arquitectura de museos que el MOMA realizó en 1968. La instalación de un museo en un espacio histórico conlleva numerosas dificultades, estos edificios no suelen cubrir las necesidades espaciales y de iluminación requeridas para los estándares actuales, tampoco están diseñados para permitir la correcta circulación de grandes masa de visitantes. Las intervenciones requeridas para poder adecuar los espacios pueden entrar en conflicto con la conservación del patrimonio arquitectónico. Sin embargo, las ventajas suelen triunfar sobre los problemas, estos edificios presentan aspectos sumamente positivos como su ubicación en el entorno urbano, una imagen establecida y una importante estabilidad ambiental. En muchos casos el edificio se ha convertido en parte de la colección.

“La reutilización de antiguos edificios no se limitó, en el final del siglo XX, a los históricos y monumentales del centro de las ciudades. Para el Museo Arzobispal de Hamar, el arquitecto noruego Sverre Fehn re utilizó los restos de una construcción agrícola levantada sobre una antigua fortaleza. Para la Fundación Chianti en Marfa, Texas, se reutilizaron los hangares y pabellones de ciertas instalaciones militares.

La arquitecta italiana Gae Aulenti realizó en los 80 algunos importantes proyectos de instalación de espacios museísticos en contenedores preexistentes. Siguiendo estas ideas, se enlaza con otro museo postmoderno historicista, el paradigmático D’Orsay de París, que desafía el canon moderno del XX con su laberinto interior. Los arquitectos del equipo ACT transformaron el antiguo edificio en tres recorridos: el inferior, con salas que rodean el gran patio central; el nivel intermedio, con terrazas sobre el patio; y el nivel superior sobre el vestíbulo. En España también se reutilizaron arquitecturas obsoletas e infrautilizadas para alojar nuevos espacios para el arte, como la Fundación Tàpies de Barcelona dentro de un edificio modernista de Lluís Domènech i Montaner, o el Museo de Bellas Artes de La Coruña sobre el histórico convento de las Capuchinas, del siglo XVIII, del que se conservó la iglesia, la fachada y la primera crujía para construir tras ella un edificio nuevo, separado del previo por una calle interior cubierta.”¹⁰²

La arquitectura de los Museos en el siglo XXI

Existió cierta corriente arquitectónica que intentó que el edificio perdiera protagonismo frente a la obra expuesta. De esta manera, el edificio del museo perdía su

¹⁰² Studylibes. 2017. *Studylibes*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: <https://studylib.es/doc/7775484/tema-3-beatriz---grado-de-historia-del-arte-uned>

materialidad para convertirse en una ausencia de forma, se difuminaba en el entorno dedicándose sólo a crear las condiciones espaciales para poder llevar a cabo las funciones del museo. Esto se basa en una nueva forma de concebir el museo, más abierta y menos tradicional. La nueva corriente, surgida desde los ecomuseos, los museos al aire libre y las nuevas teorías de la museología, intentaron llevar las funciones del museo fuera de ese contenedor en el que habían permanecido durante siglos. Esta difuminación se pudo llevar a cabo gracias a los avances tecnológicos con los que se crearon edificios donde la arquitectura desaparecía visualmente fundiéndose con el entorno.

“Los edificios de Norman Foster se caracterizan por su ligereza y transparencia, de manera que sus productos aparecen como estructuras livianas atravesadas por la luz. Los espacios son totalmente flexibles, sin pilares ni conducciones. La luz entra a través de techos o muros técnicos, de lamas orientables. La desmaterialización de la arquitectura fue el tema principal del Kunsthhaus de Bregenz, una edificación que se levantó a orillas del lago Constanza, con una piel continua y semi transparente hecha de una doble capa de paneles de vidrio translúcido. Otros museos optaron por fundirse con el paisaje y desaparecer de la vista. La idea parte del arquitecto Jørn Utzon y su proyecto no realizado para el Museo de Silkeborg. Siguió esta tendencia varios museos para diluirse en su entorno natural o urbano, como el Museo de los Glaciares construido por Sverre Fehn a principios de los 90.”¹⁰³

¹⁰³ Studylibes. 2017. *Studylibes*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: <https://studylib.es/doc/7775484/tema-3-beatriz---grado-de-historia-del-arte-uned>

El valor del emplazamiento de un museo

La tendencia decimonónica de emplazamiento de los equipamientos culturales, ha sido coherente con el valor jerárquico que, para el caso de los museos, las políticas han manejado en el modelo europeo-americano. En este sentido es recurrente la ubicación de los museos en áreas centrales de las ciudades y poblados, formando parte de los circuitos de valor simbólico, tanto en lo que se refiere a instituciones de divulgación histórica como científica o educativa. Este valor simbólico que el museo de por sí arrastra desde sus inicios como establecimiento de carácter público y de alcance popular, ha sido en las últimas décadas un recurso utilizado para re valorizar ex profeso, sectores periféricos de los centros urbanos, con el fin de servir de motivación para el nuevo desarrollo de esa áreas deprimidas, saliendo de los ejes de centralidad tradicionales y llegando en algunos casos a constituir en sí mismos edificios de tal impacto que logran ese objetivo a nivel de una ciudad entera. Esta tendencia es acompañada generalmente por un manejo formal de los edificios como grandes objetos significativos, estableciendo incluso , en ciertos casos paradigmáticos, la condición de una elección de autores en función de una búsqueda consciente de una arquitectura de autor reconocible y apreciable como valor en sí mismo y como elemento de alhajamiento de una ciudad. Tal es el caso del ejemplo de Bilbao, con su Museo Guggenheim, que forma parte hoy de la iconografía que representa una ciudad que previamente no contaba con un elemento de referencia tan contundente, ni geográfico, ni arquitectónico, y que hoy constituye un elemento básico en sus estrategias de promoción para el desarrollo del turismo, dotando a su vez a la ciudad de un referente, en este caso de la exposición de arte contemporáneo, a nivel mundial.

Se contrapone a esta tendencia de cierta manera, toda una corriente de pensamiento intelectual posmoderno que parte de la revalorización de la ciudad y sus características particulares como planta urbana y enfoca el esfuerzo en la recuperación de la arquitectura patrimonial histórica existente y su integración a la ciudad contemporánea, dialogando entre tipologías y lenguajes morfológicos de nueva y vieja planta. Esta tendencia continúa en pleno desarrollo y en el campo del emplazamiento de instituciones culturales como los museos, logra también impactos, eficaces y beneficiosos, tanto en el relacionamiento con la ciudad que lo alberga, como también en el poder de difusión y comunicación de los contenidos de los museos.

“La definición de requerimientos para la localización y el emplazamiento de un museo puede partir de fuentes documentales, sobre todo para el casos de los museos históricos, también validando dichos resultados a partir del estudio de ejemplos internacionales, la exploración preliminar de posibles zonas, edificios y terrenos para su inserción, el estudio de macro-localización y de micro-localización comparando el comportamiento de variables definidas previamente, y la comprobación y validación de los resultados con las disponibilidades urbanas, condicionamientos, políticos, legales y de presupuesto

Estudios recientes sobre el papel que juegan los bienes culturales dentro del desarrollo de los territorios han demostrando entre otros, los valores estéticos, cognitivos, identitarios, económicos y simbólicos, que otorgan los mismos a la localidad e incluso al barrio, donde se ubican. Los museos sea cual sea su escala, tienen un potencial como entes dinamizadores, y son instrumentos con posibilidades para propiciar un destacado intercambio con la comunidad. También el impacto visual y sobre todo económico que pueden tener dentro de la ciudad, conforman parte de esos hitos urbanos identificables por la población, los cuales favorecen la rehabilitación y el desarrollo de los territorios donde se

ubicar . Este es el efecto impulsor urbano que ha sido reconocido como "efecto Guggenheim", atendiendo al impacto ocasionado por la inserción de la sede de dicho museo en Bilbao.

Un museo puede estar ubicado en áreas urbanas, rurales o en un sitio relacionado directamente con la colección del mismo. Sin embargo, atendiendo a las propias necesidades de conexión con el público particularmente interesado en la exposición o la temática que le museo proponga, a la proyección social y comunitaria que caracteriza la actividad de los museos en la actualidad y su representatividad como "símbolo de prestigio que identifica a la vida metropolitana y urbana" parece un precepto recomendable la localización de los museos área urbana, tomándose este requisito como un primer punto de partida para la investigación.

Manfred Lehbruck propone ciertas recomendaciones en relación con la inserción de esta tipología arquitectónica a la escala de la ciudad. de estas recomendaciones se desprende la importancia de estudiar las principales zonas urbanas con potencialidades para acoger el museo que se pretende desarrollar, para posteriormente llevar a cabo un estudio comparativo entre las diferentes zonas con el fin de determinar el área, y posteriormente el solar o edificio, que cuenta con mejores condiciones para el desarrollo del museo y consecuentemente, de la propia ciudad. El proceso podría ordenarse según etapas, tales como la definición de las tendencias de desarrollo de la ciudad y su evolución a partir de la consulta de documentos, normativas y de la entrevista con expertos. La definición de los principales requerimientos para la localización y el emplazamiento de un museo a partir de recomendaciones dadas en las fuentes documentales nacionales e internacionales de consulta. Una validación y jerarquización de los requerimientos obtenidos previamente para la ubicación y el emplazamiento de un museo, a partir del análisis de ejemplos internacionales. Exploración preliminar de posibles zonas, terrenos y locales, para

la inserción del museo, estudiando la macrolocalización y la microlocalización de las zonas y terrenos derivados del estudio a partir de la comparación del comportamiento de las variables definidas.”¹⁰⁴

La ubicación óptima de un museo, en la práctica, será siempre un compromiso. Cuando se trata de elegir un lugar, es imposible tomar en cuenta todos los datos existentes; por lo que se puede afirmar que no hay probabilidades objetivas para poder tomar decisiones sobre la ubicación y que siempre se tienen incertidumbres. Dada la importancia que la elección del sitio del museo tiene para el futuro del mismo, se puede hablar de que ésta una verdadera decisión de gestión.

El museo histórico

La Asociación Internacional de Museos de Historia (IAMH: sigla en inglés) nace en el año 1991 como resultado de constatar la inexistencia de una definición clara de lo que es un museo de historia. Las discusiones en torno a la especificidad de esta tipología fueron orientando hacia la determinación que un museo de historia es aquél cuyas colecciones se basan en los patrimonios culturales de carácter histórico, con enfoques polivalentes. La IAMH desarrolla sus trabajos, en el marco del ICOM, en Francia, Europa, y a nivel mundial. En este sentido, define una serie de subcategorías de Museos históricos, entre los que se destacan: a) los museos biográficos, referidos a grupos de individuos, por categorías profesionales o a un personaje célebres; b) de colecciones de objetos y recuerdos de una época determinada; c) los conmemorativos ,recordando un acontecimiento histórico

¹⁰⁴Collado baldoquin, N & Matamoros tuma, M. 2014. Estudio para la localización de un museo de arte contemporáneo en La Habana. *Arquitectura y Urbanismo*. 35(1), pp.

determinado; d) los histórico-arqueológicos; e) los de guerra, ejércitos y marina; y f) los museos de historia de una ciudad.

Los museos de historia resultan de gran complejidad, riqueza y diversidad, lo que hace difícil fijar rápidamente una definición de los mismos utilizando pocas palabras. Se puede determinar que lo que los distingue definitivamente es el hecho de que contemplan la huella de los fenómenos humanos en los objetos y relatos, desde la perspectiva del tiempo. Se puede afirmar también, que todos los museos son museos de historia ya que todas las disciplinas que concurren en la fundamentación de los distintos tipos de museos, tienen que ver con la perspectiva histórica.

Los elementos de las colecciones históricas, comprenden una gran diversidad de aspectos, debido a que cualquier objeto del pasado es susceptible de tener valor como objeto histórico y, por ende, de incluirse en una exhibición histórica. Esta variedad es bienvenida ya que los museos de historia tratan sobre las sociedades, los países y los procesos históricos. Su misión no es solamente explicar la historia, sino que debe contribuir al sentido de ésta, evocando momentos y recreaciones de mundos desaparecidos. Sin embargo todo intento de reconstrucción del pasado será siempre un intento parcial y de algún modo subjetivo, que conllevará problemas de interpretación y valoración de las fuentes y pruebas empleadas.

“Frente a éstas dificultades, la definición proporcionada por el museólogo norteamericano E. P. Alexander (1982) es un buen punto de partida: “aquel museo que reúne objetos del pasado que son utilizados para abrir las mentes y transmitir perspectiva histórica, además de proporcionar una cierta experiencia sensorial sobre la forma de vivir de otros tiempos”.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Fatimaentrenascom. 2017. *Fatimaentrenascom*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: http://www.fatimaentrenas.com/jl/index.php?option=com_content

A través de esta definición se puede afirmar que los museos de historia, cubren una amplia gama de experiencias, se puede ordenar en cinco grupos generales.

Los museos de historia general. De carácter menor o mayormente convencional y de ámbito territorial específico, su propósito es el de transmitir una idea general de la historia, de un lugar. Como ejemplos, el museo nacional de Antigüedades de Estocolmo y el museo Nórdico de la misma ciudad o, sin ir más lejos, el propio Museo Histórico del Uruguay, ubicado en Montevideo.

En un marco más local, hay destacados ejemplos en grandes núcleos urbanos, como el Museo de Londres o el Museo de la ciudad de Santiago de Chile, o el Museo de La Habana.

En los últimos tiempos han surgido museos de historia general que se abstraen de condicionamientos geográficos, centrándose en fenómenos más antropológicos, y que abordan grandes temas que la historia oficial dejó de lado en el pasado, com el caso del Museo de Historia Afroamericana de Detroit, o el Museo Judío de Berlín.

En segundo lugar, los Museos Arqueológicos, navegan el valor de los santuarios con un enfoque más histórico-arqueológico o aquellos que enfatizan el valor documental de ciertos restos, con un carácter más antropológico. Según la tradición museológica de cada caso, esta tipología de museos es abundante particularmente en Europa, y se han vuelto muy popular también en regiones de gran riqueza arqueológica de América y Norte de África. Muchas veces sus colecciones forman parte de una reivindicación de aspectos de una historia nacional, como forma de ampliar la presentación de la historia de un país, sobre todo en el caso de territorios que vivieron épocas de colonización. Este es el caso del Museo Nacional de Antropología de México, por ejemplo. Museos arqueológicos destacables en Europa son el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, o el Museo Romano-Germánico de Colonia, en Alemania. Acompañan esta categoría, los Museos

Arqueológicos de sitios y monumentos. Al prevalecer hoy día el criterio de que los vestigios deben de conservarse en su lugar de origen, y hacerse visitables, abundan en el mundo los museos histórico-arqueológicos de sitio, así como los conjuntos monumentales que funcionan como verdaderos museos. La mayoría de ellos son museos pequeños o medianos, en correspondencia con el yacimiento arqueológico de que se ocupan; como es el caso de los Museos Romanos de Zaragoza, o el Museo de la Revolución Industrial en la ciudad de Fray Bentos, Uruguay, que desarrolla una exposición en un amplio complejo industrial que fuera integrado recientemente a la categoría de Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.. Algunos museos de sitio se destacan porque practican una arqueología experimental, como es el caso del Museo del Barco Vikingo en Roskilde (Dinamarca) que se centra en la navegación medieval y la reconstrucción de navíos vikingos.

“En Estados Unidos existe una versión del museo arqueológico de sitio muy peculiar por inspirarse en parte en el modelo escandinavo de museo al aire libre (según el ejemplo de Skansen), que reunía en un parque suburbano de una capital para salvarlas, muestras escogidas de la arquitectura vernácula de una región. Con el nombre de museos históricos de sitio estos centros presentan in situ los vestigios histórico-arqueológicos del lugar, generalmente de la etapa colonial o inmediatamente posterior, siempre de forma muy visible y didáctica con el fin de hacerlos más comprensibles y atractivos, incorporando a menudo reconstrucciones muy completas de las estructuras. Los casos más emblemáticos son Colonial Williamsburg en Virginia, que recrea la antigua capital colonial, Old Sturbridge Village en Massachusetts, que presenta un típico pueblo de Nueva Inglaterra a principios del siglo XIX, y Oíd Salem en Winston-Salem, Carolina del Norte, que reconstruye un asentamiento moravo de la frontera interior. Otros ejemplos se centran en edificios emblemáticos reconstruidos y expuestos como muestras de un momento histórico determinado, con propuestas de exhibición que acompañan este mensaje. Tal es el caso de caso de muchos castillos de la Europa Medieval, como el castillo de Edimburgo, o palacios

como el de Versalles y en Uruguay la Fortaleza de Santa Teresa o el Fuerte de San Miguel, importantes ejemplos de arquitectura militar portuguesa del siglo XVIII.”¹⁰⁶

Un tercer grupo lo conforman los Museos Monográficos de tema histórico. Forman una familia muy variada, que sigue expandiéndose, dado que esta categoría puede incluir a una amplia diversidad de proyectos museísticos. Por ejemplo, los más clásicos son los museos de medios de transporte, como los dedicados al automóvil, a los transportes públicos, a los ferrocarriles, y a la navegación. El Museu Marítim de Barcelona, es un ejemplo importante de museo monográfico dedicado al mundo naval, con una fuerte vertiente histórica, alojado a su vez en las atarazanas medievales de la ciudad, o el Museo del London Transport que recorre la rica evolución de los medios público de transporte de la ciudad..Los museos postales y numismáticos forman otro subgrupo de museos monográficos con dimensión histórica, así como los dedicados a oficios, comercios o incluso deportes, como el caso del Museo del Fútbol de Montevideo, ubicado en el Estadio Centenario, declarado Museo Mundial del Fútbol por la FIFA, por haber sido sede del Primer Campeonato Mundial de este deporte, en 1930.

Hay fronteras ambiguas con éstos museos, ya que muchos museos del transporte o industriales tienden a ser clasificados como museos de ciencia y/o técnica debido a que en ellos domina, muchas veces la perspectiva técnica sobre la histórica. Otros, se podrían clasificar como museos etnográficos.

“El Museo del Trabajo de Norrköping (Suecia), es uno de los que cuesta ubicar por su transversalidad y su vocación pluridisciplinar y algo parecido sucede con el Museo Regional de la Técnica y el Trabajo de Flonheim Los museos militares también entran en

¹⁰⁶ Fatimaentrenascom. 2017. *Fatimaentrenascom*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: http://www.fatimaentrenas.com/jl/index.php?option=com_content

esta categoría cuando ofrecen una perspectiva histórica del fenómeno de la guerra o la milicia, así como los museos dedicados específicamente a uno o más episodios bélicos. En Inglaterra existen notables ejemplos de estos últimos, como el Imperial War Museum o el Churchill Museum and Cabinet War Rooms, situado en los sub-terráneos del complejo ministerial de Whitehall, en el centro de Londres.

Finalmente, podría incluirse en este apartado ocupando un lugar destacado, la nueva generación de museos de la memoria, cuya característica es el manejo de una dimensión temporal más cercana al individuo. Este tipo de museos está adquiriendo en estos inicios del siglo XXI un enorme impulso, auspiciados por un movimiento mundial a favor de la paz, la reconciliación y el reconocimiento de las deudas históricas contraídas por el totalitarismo y el imperialismo a lo largo del siglo XX. El U. S. Holocaust Memorial Museum de Washington DC ha sido uno de los principales impulsores de una nueva museología concordante con esta línea conmemorativa y trascendentalista, basada en un planteamiento narrativo dirigido a impactar en los sentimientos y las emociones de los visitantes. El autor del proyecto de diseño del museo, Ralph Appelbaum, es el mentor de una llamada "arquitectura de la experiencia", que está dando frutos museísticos muy reconocidos en distintas partes del mundo. En Israel, Estados Unidos y países del este de Europa han surgido recientemente varios museos que conmemoran el Holocausto, y en España, museos como el de la Paz, en Guernica, complementan un mensaje conceptual con la recreación histórica de un terrible bombardeo en el contexto de la Guerra Civil Española. En Nueva York recibe muchas visitas el Ellis Island Immigration Museum situado cerca de la Estatua de la Libertad. En Varsovia se inauguró en 2004 el Museo del Levantamiento para conmemorar el 60 aniversario de la insurrección popular contra la ocupación nazi. En Budapest se abrió dos años antes la Terror Háza, la Casa del Terror, en una antigua comisaría de policía usada por los sucesivos regímenes totalitarios y en Buenos Aires el Museo de la Memoria, ubicado en una vieja Escuela de la Armada que simbolizó la

represión militar de la última dictadura militar en Argentina, en la década de los setenta, del siglo pasado.”¹⁰⁷

Las Casas-museo forman un quinto grupo, que incluye muchos museos biográficos, dedicados por lo general a un personaje vinculado al lugar y a la propia casa con-vertida en espacio para el recuerdo. Políticos, literatos, científicos, mili-tares y artistas son el grueso de personalidades honradas en las casas-museo, por ejemplo, las Casa-museo de Beethoven en Bonn, la Casa-museo de Cervantes en Alcalá de Henares, la Casa-museo de Goethe en Weimar, la Casa-museo de Hemingway en La Habana o el Museo-Casa de Trotsky en Coyoacán, México, o el conjunto de casas de pablo Neruda en Isla negra, Valparaíso y Santiago de Chile, que forman un único conjunto biográfico. Se trata de un tipo de museo sumamente popular en el mundo, cuya mayor virtud es la proximidad al público. En algunos países la casa-museo presenta particularidades, como en Estados Unidos, donde las “historie houses”constituyen una tipología muy especial de museo histórico, aunque en ocasiones ajena al museo puramente biográfico, puesto que pueden rememorar no ya a personajes sino a efemérides. Por ejemplo, en Miami, Florida, la Barnacle House, junto a la bahía de Coconut Grove, celebra el origen de la ciudad por ser la pri-mera casa construida en el lugar por un pionero blanco. Las historie houses des-tacan por su abundancia en el paisaje de los Estados Unidos, por su capacidad de atracción del público y su capacidad de enseñanza.

¹⁰⁷ Fatimaentrenascom. 2017. *Fatimaentrenascom*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: http://www.fatimaentrenas.com/jl/index.php?option=com_content

Los centros de interpretación

Los centros de interpretación son una variante museística con auge en las décadas, como espacios que revelan el significado y la relación del patrimonio con el visitante que llega hasta el sitio turístico que lo contiene, a través de experiencias directas y aplicando los principios, cualidades y estrategias de la disciplina. El concepto de centro de interpretación es una denominación moderna que se comenzó a aplicar desde la museografía norteamericana. En el entendido que la museografía tiene como objetivo presentar al público un contenido con claridad, revelando su sentido incluso lo aparentemente oculto, su interpretación de lo que se ve y la experiencia necesaria para llegar a su comprensión, ayudan al entendimiento del porqué. Por eso, el proceso de interpretación tiene que tener en cuenta que cada objeto o elemento patrimonial tiene una razón para existir.

“Todos los objetos que se muestran en un lugar expositivo, y se hace correctamente, nos contarán una historia: nuestros orígenes, evolución, formas de vida, identidad, creencias, etc.

Un centro de interpretación es un equipamiento situado en un edificio cerrado o a cielo abierto que normalmente no muestra objetos original. teniendo como cometido revelar el sentido evidente u oculto de aquello que se expone en su interior y en su exterior. Para que todo este enunciado se convierta en algo eficaz es necesario que cumpla con algunas premisas: a) El centro debe transmitir información sobre los elementos o hechos de la vida cotidiana pasados y presentes; b) el objetivo de un centro de interpretación es instruir,

emocionar, provocar o sugerir ideas; c) debe dirigirse a todos los públicos, d) más allá de informar, deben inducir a los visitantes a interpretar los significados, mensajes o semiótica implícita; e) los contenidos deben seguir una cronología, y permitir algún nivel de interacción con los visitantes; f) la propuesta museográfica debe seguir un diseño de nuevos recursos con fines didácticos, e incluso incorporar modalidades lúdicas; g) debe convocar a la interpretación de hechos globales y no parciales y puede interpretar objetos y elementos patrimoniales sin necesidad de que sean originales.”¹⁰⁸

La labor fundamental de un centro de interpretación es la de mostrar la realidad de una forma didáctica divertida, interactiva y amena para el públicos

Un centro de interpretación debe apoyar las tareas de conocer y entender el patrimonio, debe divulgar ese conocimiento para que sea respetado y así pueda ser incorporado en la identidad de la comunidad.

Cuando no existe un patrimonio determinado como objetivo de divulgación, hay otros recursos que pueden ser perfectamente interpretados, Se puede reconstruir la historia o explicar un hábitat o elementos intangibles como por ejemplo el viento. De todo se puede aprender si se nos muestra de la forma adecuada. Cualquier lugar, pueblo o ciudad, con muchos o pocos habitantes, con un territorio extenso o limitado, con multitud de recursos económicos o no, está siempre dotado de patrimonio (tanto tangible como intangible), susceptible de ser interpretado.

“Para el diseño y construcción de centros de interpretación no hay legislación, tampoco hay guías básicas que ayuden a definir cómo deben ser exactamente estos equipamientos en todos los sitios. Lo buenos o malos que puedan llegar a ser estos centros

¹⁰⁸ Evemuseografiacom. 2014. *EVE Museología + Museografía*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: <https://evemuseografia.com/2014/05/06/creacion-de-un-centro-de-interpretacion/>

dependerá de los promotores y de la capacidad de los profesionales que los construyan y monten. El objetivo de que se conviertan en una herramienta pedagógica eficaz, dependerá de la manera en la que se enfoquen los proyectos desde su más primitivo comienzo, cuando es solo una idea en un papel o incluso antes. Hay casos donde prevaleció la improvisación con poca ayuda de especialistas, en general atribuido a la falta de recursos financieros, evidenciándose este supuesto ahorro en el fracaso del centro.. La ausencia de análisis y de planificación ha sido un error muy común. Es necesario un planteo serio de fundamentación, con un buen planteamiento sobre el concepto y sus formas de comunicación, para lograr la eficacia de un centro de interpretación. También la gestión que es fundamental a la hora de plantearse una propuesta de este tipo.”¹⁰⁹

En resumen, la función principal de estos equipamientos culturales, es la de promover un ambiente para el aprendizaje creativo, buscando revelar al público el significado del legado cultural o histórico de los bienes, sitios o conceptos que expone. Está orientado a cubrir las funciones básicas de investigación, conservación, divulgación y puesta en valor del objetivo que pretende divulgar, con la componente de interpretación que pretende revelar significados. Interpretar es traducir el lenguaje técnico y a veces complejo del legado histórico, cultural y patrimonial, a una forma sencilla y comprensible para el público. Interpretar puede entenderse entonces como el arte de presentar al público un lugar o un objeto, o un conjunto de ellos, para informar, entretener y motivar al conocimiento. El fin de la interpretación es dejar en el visitante un entendimiento de por qué y en qué sentido es importante ese lugar y los objetos que se exponen.

¹⁰⁹ Evemuseografiacom. 2014. *EVE Museología + Museografía*. [Online]. [27 May 2017]. Available from: <https://evemuseografia.com/2014/05/06/creacion-de-un-centro-de-interpretacion/>

Sus actividades están dirigidas a la población en general, dedicando especial atención a las visitas de grupos organizados. Un centro de interpretación desarrolla un conjunto de actividades de comunicación con el público visitante cuyo objetivo es revelar y explicar el papel y el significado del patrimonio histórico y cultural mediante su interpretación contemporánea, con el fin de aumentar la sensibilización del público y de hacer más eficaz su conservación . Debe disponer, como condición fundamental de funcionamiento, de personal especializado para la realización de los itinerarios didácticos y para la atención al público.

La Interpretación como metodología posee cuatro características que hacen de ella una disciplina especial: a) es comunicación atractiva; b) ofrece una información concisa; c) es entregada en presencia del objeto en cuestión; d) su objetivo es la revelación de un significado.

Se debe interpretar para comprender, de allí que se pueda interpretar símbolos para comprender culturas, interpretar prácticas para comprender sociedades, interpretar textos, objetos o imágenes, para comprender contextos, entre algunos ejemplos.

Puede entenderse como una herramienta de comunicación que combina tanto los elementos artísticos –creativos e imaginativos-, como los técnicos -métodos, procedimientos-, para transmitir un mensaje positivo y efectivo en relación con el entorno visitado, poniéndolo al alcance, utilizando un lenguaje sencillo y claro, de cualquier tipo de público: local, turista, jóvenes estudiantes, mayores, etc.

Los centros de interpretación tienen como objetivo crear en quien acude a ellos una sensibilidad, conciencia, entendimiento, entusiasmo, compromiso, etc., hacia el recurso que es interpretado. Para cumplir la misión que tienen encomendada estos centros deben procurar revelar al público los significados e interrelaciones del patrimonio natural y cultural, para lo que se cuenta con recursos expositivos e interpretativos clásicos, visitas guiadas y

recorridos señalizados, además de otras actividades de sensibilización ambiental. Los centros de interpretación son uno de los recursos de referencia para la transmisión de la cultura. Promueven el turismo y se conciben cada vez más como factores de valor económico, por su atractivo como actividad de ocio. Hacerlos más accesibles al público y conseguir generar experiencias atractivas para los visitantes, más allá de la mera observación, es el reto para una mejor difusión cultural.

Muchos ejemplos de este tipo de centros se han desarrollado en los últimos tiempos en el mundo. En particular en España han habido experiencias de hábil propuesta, utilizando incluso elementos estrictamente conceptuales y abstractos, para servir de marco a la aproximación a las características culturales o simbólicas de una ciudad. Tal es el ejemplo del Centro de Interpretación de la Mística, en Ávila, que centrado en uno de los atractivos más destacados que hacen a esta ciudad una referencia, como lo es la figura de Santa Teresa de Ávila, desarrolla un creativo acercamiento a la experiencia del misticismo que genera, en la sensibilidad del visitante, un estado de ánimo que contribuye a un matiz de relectura de esta ciudad y de sus monumentos.

Ejemplos recientes, como el del Centro de Interpretación del Barrio Sur de la ciudad de Colonia del Sacramento, en Uruguay, nombrado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, pone énfasis en los aspectos de particularidad histórica y propone también constituirse, con recursos audiovisuales de gran impacto, en una puerta de entrada turística a un país, aprovechando su situación estratégica, vinculada a un puerto de ferries por el que ingresa el mayor flujo de visitantes extranjeros al país.

Los museos de la ciudad y sus características

Los Museos de la Ciudad son un fenómeno relativamente reciente, pues surgen a principios del siglo XX, en Europa, debido a que la expansión urbana provocada por el desarrollo industrial, los efectos de las guerras contemporáneas, las tendencias del urbanismo moderno que favorecieron un espíritu de desvalorización de la ciudad histórica en favor de la renovación de los equipamientos edilicios, fueron eliminando las pruebas materiales de asentamientos pasados. Esta situación generó preocupación entre la burguesía que reclamó por la creación de museos que funcionasen como depositarios de los fragmentos rescatados del pasado de la ciudad. Es así como fue naciendo esta tipología de museo, con colecciones de objetos, monumentos, cuadros y muebles donados por las elites, que definían un tipo de museo adaptado a sus intereses, que representaban su vida cotidiana y poco tenían que ver con las características de la ciudad.

Hoy en día esta concepción de Museo de Ciudad ha evolucionado, por un lado posee todas las características de los museos del siglo XIX, y por otro se enfatiza especialmente en su carácter de centros de participación ciudadana, abocados a la creación de conciencia para la divulgación y protección de los legados patrimoniales de la ciudad.

Los museos de la ciudad son también centros urbanos de desarrollo cultural y patrimonial, ya que muchas veces, incluyen en sus propuestas, el estudio y presentación de todos los aspectos de una comunidad, relacionados profundamente con el lugar que la vio surgir. Son organismos que se desarrollan y promueven, en un proceso continuo, debates en torno a la ciudad; participación de la comunidad en la preservación y gestión del patrimonio cultural, trabajo en red con otras instituciones relacionadas con la cultura y realización de

actividades y proyectos con la colaboración de organizaciones comunitarias.

Son instituciones en las que la ciudad es protagonista, y pueden tener el poder catalizador de sensibilizar a los ciudadanos en la comprensión de la urbe que habita o visita, convirtiéndose en una suerte de puerta de entrada que se abre al gran museo que es la propia ciudad en sí.

Es por esto último que un museo de la ciudad debiera ser un punto fundamental del recorrido por una ciudad, pues a partir de la exposición se debiera lograr una identificación del visitante con las formas, colores y atmósferas que caracterizan las épocas de la historia de la urbe, su contexto urbano, económico, arquitectónico, social y cultural. El resultado en el visitante debe invitar a mirar la ciudad con otros ojos, a integrar lo cotidiano con una lectura distinta de la riqueza patrimonial, tanto física como inmaterial, implícita en un contexto urbano específico.

Esta toma de conciencia es el principal objetivo de un museo de este tipo, siendo un vehículo muy útil para que el público y la comunidad, se convierta en defensores y guardianes del patrimonio cultural y material de la ciudad, constituyéndose en parte de su vida cotidiana. Con su carácter de centro difusor del conocimiento histórico, proporcionan herramientas a la ciudadanía, permite su educación y fortalece el sentido de identidad con un lugar.

En resumen, éstos museos cumplen la función de ser difusores de información histórica, ser educadores en la conciencia de los ciudadanos, ser animadores de la recreación de los recorridos por la ciudad, ser colaborador con otras propuestas de protección de los patrimonios, y ser anfitrión de la participación ciudadana.

Gran mayoría de los museos de la ciudad en el mundo, se desarrollan en casas con interés patrimonial, adaptadas para este fin, este es el caso del museo de la ciudad de

México o de la Habana, en donde las salas se ordenan en torno a un patio, adaptándose a la casa de tipo colonial que las acoge, dividiéndose por temáticas ordenadas en forma cronológica. Estos ejemplos tienen la dificultad de que desarrollan como organismos introvertidos, sin tener una repercusión directa en la ciudad, sin espacios públicos propios para la realización de actividades abiertas a la comunidad..

Un país que ha sido completamente innovador al respecto es Japón, el cual tras la segunda guerra mundial, necesitó un gran reforzamiento de su identidad y de enseñanza histórica para las nuevas generaciones, por lo que en gran parte de las ciudades de Japón se construyeron museos de la ciudad, donde la forma de exponer es lúdica y está muy guiada a un público infantil.

Sin llegar a propuestas tan contrastantes como las desarrolladas en Japón, museos como el de Londres han ido adaptando sus propuestas museográficas a lo largo del tiempo para conseguir una permanente vigencia de comunicación con su público, constituyendo su propuesta expositiva en una gran atracción, ineludible en el amplio espectro de ofertas culturales que esta ciudad ofrece, no solo a sus habitantes, sino, sobre todo, a sus visitantes. Hoy en día, el uso de las nuevas tecnologías aplicadas que utiliza como recursos museográficos, convierten a este museo en un paseo didáctico que aprovecha muy inteligentemente la riqueza de su vasta evolución histórica.

Ejemplos más modestos pero igualmente efectivos, se desarrollan en ciudades más cercanas a la realidad social e histórica del medio americano, como es el caso de la Casa Colorada o Museo de Santiago de Chile, donde con variedad de recursos museográficos adaptados y renovados, proponen un recorrido ameno y atractivo, enfocado en particular en el proceso que dio origen y consolidó a la ciudad.

Conclusiones

El museo de la Fundación de Montevideo. Desarrollo de una propuesta global de intervención

El desarrollo de un museo contemporáneo

Como conclusión, se puede sostener que el museo ha sido una institución exitosa a lo largo de la historia, desarrollando un continuo esfuerzo de adaptación a los cambios sociales, culturales y tecnológicos. El museo ha demostrado, pues, ser una institución viva y renovable.

Con la nueva definición de patrimonio cultural que se extendió a partir de la posguerra, y que amplió su referencia a bienes muebles, inmuebles, materiales o inmateriales, y enfatizó el valor de la comunicación social del valor patrimonial, el museo se convirtió en un instituto permanente sin finalidad lucrativa y al servicio de la sociedad para su desarrollo, con una misión pedagógica. Este énfasis de la renovación conceptual concentrada más en los aspectos de servicio social, junto a una cultura de gestión empresarial del museo, inmerso en una cultura de masas, resulta en un modelo contemporáneo para este instrumento eficaz de comunicación que continúa siendo el museo. La necesidad de competir con un amplio espectro de productos culturales atractivos, a forzado a su vez a los museos, a ofrecer productos diferenciados y únicos.

Definir la audiencia de un museo, implica hoy en día extender el concepto de público a un universo amplio, heterogéneo y con distintos intereses. La elevada competencia en el llamado mercado cultural, obliga también a mejorar la profesionalización y especialización de los trabajadores.

En este nuevo marco sociológico, resulta fundamental para asegurar el éxito de una propuesta museística, jerarquizar la experiencia del público de un museo, que permita crear nuevos discursos y lenguajes, apelando a nuevas técnicas expositivas y museográficas, con modelos interpretativos, estéticos y tecnológicos, sin dejar de lado el valor del elemento arquitectónico contenedor y su interacción con el entorno urbano.

Al decir de Paul Kurt Foster, estos nuevos “bazares de la cultura”, han dejado de ser simples contenedores de bienes atesorados, para ser vehículos de comunicación didáctica en un contexto de sociedad globalizada y consumista.

La idea de este proyecto de Museo de la Fundación de Montevideo, se debe enmarcar entonces en este desafío. Con la premisa de un mensaje histórico que se entiende muy necesario preservar y difundir para contribuir al fortalecimiento del conocimiento identitario de una sociedad, como la montevideana y uruguaya, la propuesta de desarrollo de este museo debe apoyarse en estas premisas contextuales que el marco teórico indica, para poder sentar bases sólidas que permitan su materialización y permanencia en el tiempo.

Analizadas la premisas básicas del contexto en el que se pretende desarrollar esta propuesta de Museo de la Fundación de Montevideo, se entiende necesario para cumplir con los objetivos planteados en este trabajo, la elaboración de un plan director, que sirva de guía para su materialización. Este plan director se plantea en siete puntos, que abordan los aspectos que se entienden esenciales para definir esta propuesta.

- a) Programa y Plan Museístico : Misión de la institución. Objetivo del mensaje de comunicación museística.- Definición y alcances
- b) Forma de gestión y gobierno del museo proyectado - Alternativas de financiación
- c) Estudio de audiencias - público
- d) Elaboración de un guión expositivo - relato
- e) Definición de contenedor arquitectónico posible - proyecto arquitectónico y ubicación
- f) Plan museográfico - tecnologías aplicables
- g) Programas de extensión

Un modelo de gestión para el Museo de la Fundación de Montevideo

Programa y Plan Museístico

Las experiencias museísticas más vigentes en este siglo XXI presentan, como surge de lo analizado en capítulos anteriores, una identidad organizativa caracterizada por la racionalización de los procedimientos de gestión, debiendo ser la entidad museológica una organización moderna indiscutible.

Un museo es una organización y como tal precisa mantener un esquema general, pero en permanente revisión y donde la administración esté siempre abierta para absorber los cambios que el entorno va ocasionando. En el desarrollo de la actividad de toda

organización son vitales los factores de misión, cultura y viabilidad económica que se agrupan formando un trípode compuesto por tres partes igualmente importantes.

La misión, el mensaje cultural y la viabilidad económica giran alrededor de la estrategia de gestión, constituyendo algunos de los puntos más significativos donde se han producido los cambios más importantes de la institución a nivel de administración.

La misión es el propósito. Cuáles deben ser los objetivos de la organización. Para asegurar su misión en el tiempo, se hace necesario que haya un proceso por el cual sus objetivos sean periódicamente reevaluados, teniendo en cuenta su labor en el pasado, su experiencia diaria y las aspiraciones cambiantes de la sociedad.

En este sentido, la misión del proyectado Museo de la Fundación de Montevideo, es claro. Constituir un ámbito permanente de divulgación del devenir histórico que el proceso fundacional de la ciudad de Montevideo implicó, con especial énfasis en la componente antropológica derivada de la característica particular que este proceso encierra: la población inicial de lo que fue una iniciativa militar, por colonos provenientes de las Islas Canarias. En el entendido de que una población la hace su gente, Montevideo es una ciudad canaria en su origen. Siendo este aspecto un elemento destacado, por ser la única capital de un estado fundada por colonos canarios, añadir a la misión de este museo, un rol de investigación permanente de las relaciones migratorias entre Canarias y América.

Para este fin, la herramienta de la planificación, implantando las estrategias necesarias para alcanzar los objetivos, resulta fundamental.. La planificación debe ser una actividad holística que ofrezca una visión de conjunto acerca de la distribución y provisión de recursos, los presupuestos, la programación y la política gestora, entre otros.

Siendo la creación de este museo una iniciativa de carácter privado, se establece como primera prioridad para promover su génesis, la creación de una Sociedad Civil con el propósito específico de promover la creación de este museo, institución que tendrá por cometido la implementación del plan museológico, encontrar las vías de financiación, concretar su emplazamiento y crear un Patronato, que regirá la nueva organización.

Dicho Patronato establecerá las bases para definir una Dirección, que junto con este Patronato, tendrá por objeto aplicar y ejecutar los planes aprobados para la consecución de los fines, a través de la supervisión, asesoramiento y toma de decisiones.

La dirección del museo tendrá por objeto la elaboración y ejecución del plan museográfico, seleccionando el personal y los asesores adecuados, y determinar los medios adecuados para que el trabajo pueda realizarse de una manera eficaz, así como controlar los avances, midiendo el progreso de los objetivos fijados y evaluar los resultados que se obtienen para continuar tomando las decisiones correctas.

El Patronato, como órgano rector, tendrá como cometido esencial la relación con los responsables administrativos y políticos, expresar con claridad las necesidades del museo, evaluar el rendimiento de los recursos obtenidos y justificar sus peticiones.

La ordenación del trabajo interno del museo, a cargo de la dirección y su equipo, con la redacción del Plan museológico , obliga a un esfuerzo de recopilación y análisis de

información que produce un mejor conocimiento del museo a todos los niveles. Además permite detectar las relaciones de dependencia entre los distintos ámbitos del museo, tener siempre presentes los objetivos y situar cada acción individual en relación con ellos. La dimensión actual del museo exige a sus responsables la definición de la institución desde un punto de vista conceptual, con el fin de que sirva de fundamento para el establecimiento de sus planes de trabajo, sus prioridades y objetivos de futuro. Este análisis debe realizarse con una metodología establecida y clara que posibilite su elaboración y comprensión, ordene la posterior adopción de decisiones, concluya con un diagnóstico de situación y, al mismo tiempo, se convierta en un documento de futuro tanto para el propio museo como para los órganos administrativos responsables.

°Como destacan Richard Sandell y Robert R. Janes, la creciente importancia por el visitante no debe ser visto como un cambio de enfoque sino como un add-on para las responsabilidades existentes ya en el museo, puesto que la colección -en la mayoría de los museos- sigue siendo la principal preocupación. En el caso que nos ocupa, la misión se centra en una función más didáctica y divulgativa, apoyada en una estrategia de extensión ligada a la investigación permanente.¹¹⁰

La disposición del presupuesto y la planificación económica como eje de la gestión financiera, con lineamientos definidos por el órgano rector y su puesta en práctica por parte del director y, debe incumbir a todo el personal del museo. Las instituciones donde la administración depende de una estructura gubernamental deben, por lo general, adaptarse a la forma de gestión del órgano rector. Este órgano tiene la responsabilidad de destinar los

¹¹⁰ JANES, R.R.: "Embracing Organizational Change in Museums. A Work in Progress", en R. Sandell y R.R. Janes (eds.): *Museum Management and Marketing*, London y New York, Routledge, 2008, pp. 67-81.

fondos suficientes para llevar a cabo y desarrollar el trabajo del museo. Los fondos monetarios pueden provenir de fuentes públicas, privadas o de actividades propias del equipamiento porque, cualquiera que sea su fuente de financiación, el museo debe poder garantizar el contenido y la integridad de sus programas educativos y exposiciones.

La gestión financiera consiste en el proceso de obtención de recursos económicos que posibilitan a una organización lograr y mantener el nivel de actividad deseada. Los conceptos clave para la elaboración del plan museológico deben ser : Plan, Programa y Proyecto.

Será necesario el establecimiento de un único y claro método de trabajo que permita su elaboración.

La propia redacción del Plan obliga a un esfuerzo de recopilación y análisis de información que produce un mejor conocimiento del museo a todos los niveles. Además permite detectar las relaciones de dependencia entre los distintos ámbitos del museo, tener siempre presentes los objetivos y situar cada acción individual en relación con ellos. Un Plan Herramienta de planificación museística, en sentido global e integrador, de carácter finalista, que ordena objetivos y actuaciones en la institución museística y en todas y cada una de sus áreas funcionales, estableciendo una secuencia de prioridades.

Un Programa Documento para la ordenación de las actuaciones de futuro en cada ámbito concreto del museo, que incluye la relación de necesidades para el cumplimiento de las funciones museísticas, que se resolverán y concretarán en los distintos proyectos. Y un Proyecto Documento ejecutable que posibilita la materialización concreta de las especificaciones técnicas recogidas en los distintos programas. Los proyectos definen, describen y proponen soluciones ajustadas a las necesidades planteadas.

Estos tres conceptos representan una estructura ordenada y jerárquica que se

corresponde con un complejo proceso de trabajo. Éste se inicia con un primer planteamiento conceptual y concluye con un sinfín de soluciones prácticas que responden a las necesidades de la institución en sus diversas áreas, en forma de proyectos ejecutables.

El Plan Museológico debe ser elaborado por el personal técnico y científico, aunque en algunos puntos, por la especificidad, amplitud o envergadura de la materia a tratar, podrá contar con la colaboración de personal de apoyo externo a la institución.

Un referente de dinamización cultural destacado a través de las múltiples actividades complementarias a la mera exhibición de sus colecciones. Tanto en la organización de conferencias, congresos científicos y debates, como en la edición de libros técnicos o divulgativos, programación de cursos de formación, recepción de alumnado en prácticas, actividades pedagógicas para grupos, asesoramiento técnico, conservación del Patrimonio local, etc. convertirán al Museo en uno de los centros culturales indiscutibles de la Nación. En resumen, el Museo de la Fundación de la Ciudad de Montevideo se define como una parte sustancial e imprescindible de la infraestructura cultural y de atención al Patrimonio en su marco geográfico de actuación.

Como ya fuera mencionado, hay en Montevideo varios museos históricos, en su extensa mayoría creados en la primera mitad del siglo XX, siendo también en general, de origen y administración estatal.

La propuesta de un museo de iniciativa privada, se emparenta de cierta manera con algunos ámbitos expositivos más nuevos que han surgido recientemente en Montevideo y que se enfocan en el desarrollo de relatos a partir de temáticas más parciales y que están dirigidos a públicos más específicos, respondiendo e integrándose a circuitos de interés turístico. Tal es el caso del Museo de Arte Precolombino e Indigenista, que surge a partir de

una colección privada particular, el Museo Andes 1972, dedicado a la memoria de las 29 personas fallecidas en un accidente aéreo ocurrido en la Cordillera de los Andes, promovido por los familiares de las víctimas, o el espacio cultural Al pie de la Muralla, que surge como iniciativa de los propietarios de un inmueble que descubren restos arqueológicos de las estructuras de defensa de la ciudad de Montevideo, durante obras trabajos de construcción privadas y deciden habilitar al público general estos descubrimientos

El museo en la ciudad

La ubicación natural para el Museo de la Fundación de Montevideo, parece ser el ámbito de la zona céntrica , específicamente en la denominada “Ciudad Vieja”, que constituye la planta urbana original de la ciudad, en el enclave geográfico de una península que conforma la bahía-puerto, génesis de la ciudad. La Ciudad Vieja mantiene el amanzanamiento colonial derivado de las Leyes de Indias, con una relación dialéctica muy particular por su ubicación entre la bahía y el Río de la Plata, lo que dota a casi todas sus calles de una perspectiva marítima.

En este contexto, y teniendo en cuenta que el catastro actual deriva del primer reparto de solares a los colonos, es fundamental advertir que la mayoría de los terrenos hoy edificados, tuvieron en su origen algún colono canario como adjudicatario y propietario.

Resulta entonces doblemente significativa la elección de esta zona de la ciudad como emplazamiento para el futuro museo, ya que es el reducto natural de la simbología institucional de la ciudad, en relación directa con el actual centro administrativo y comercial de Montevideo, y tiene en su origen catastral el primer ordenamiento de solares elaborado

por Pedro Millán, en un esquema de manzanas de proyecto colonial y cuyos primeros destinatarios fueron los colonos fundadores provenientes de Canarias.

En el entendido señalado en capítulos anteriores de este trabajo, que un museo como producto cultural contemporáneo, ampliado por su carácter de divulgador de procesos históricos, como es este caso, debe pivotar entre su carácter simbólico y su funcionalidad conjuntamente con las interacciones económicas que le permiten su articulación con la vida de la ciudad. Es la Ciudad Vieja de Montevideo un ámbito esencial en los recorridos turísticos, tanto de extranjeros, como de uruguayos provenientes de otras regiones del interior del país, y poder incluir este museo en estos circuitos ya establecidos, parece un elemento primordial de fortalecimiento de los objetivos de divulgación auto planteados, así como una herramienta que contribuya al éxito de la iniciativa en cuanto a la afluencia de público potencial. La Ciudad Vieja es también enclave de varios edificios que forman parte del Museo Histórico Nacional, además de contar con espacios urbanos de gran significación histórica, con edificios emblemáticos que los conforman.

El edificio

Proyecto arquitectónico

En el año 2002, en el marco ya mencionado de los festejos del cincuentenario de la Sociedad Islas Canarias de Montevideo, coincidente con el aniversario 275 de la fundación de la ciudad, que motivó una importante serie de eventos, la Intendencia Municipal de Montevideo celebró un acuerdo con el Gobierno de Canarias para la recuperación de un edificio de gran significación ubicado en la calle 25 de Mayo de la Ciudad Vieja de Montevideo. Este edificio que tuvo como destino en sus orígenes a finales del siglo XIX, el

de Centro Médico y de Hidrotermoterapia, fue sede luego del Ministerio de Defensa Nacional y permaneció abandonado durante algunas décadas. Sus valores arquitectónicos y su importante emplazamiento en una de las calles más importantes de esta zona de la ciudad, cercano al puerto y a la Plaza Zabala (donde se ubicó el primer fuerte de defensa de la ciudad), hacían muy atractiva su recuperación, refuncionalización y reacondicionamiento. En este sentido, y en el marco de los eventos señalados y como parte de un renacimiento de las relaciones directas entre Canarias y Uruguay a través de sus instituciones, en una suerte de re descubrimiento de la importante raíz histórica que unen estas dos naciones, se decide esta recuperación edilicia con el objeto de convertir a este inmueble, en la Casa de Canarias en Uruguay. Dentro del programa de actividades a desarrollarse en el recuperado edificio nació naturalmente la posibilidad de la conformación del Museo de la Fundación , y en particular de la Fundación Canaria de Montevideo.

En un largo pero efectivo proceso de reconstrucción de los elementos estructurales, ornamentales y funcionales del edificio original, se obtuvo una extraordinaria recuperación de esta edificación, resultando un ámbito inigualable, por su jerarquía y sus potencialidades espaciales, para la ubicación de este proyecto de Museo.

El edificio se emparenta con el eclecticismo historicista dominante a finales de siglo XIX en la arquitectura de Montevideo, con un marcado neoclasicismo en su estructura de fachada y esquema de planta.

Cuenta con un espacio central donde se ubica una escalinata de mármol que vincula la planta de acceso con el “piano nobile”, iluminado cenitalmente por un gran lucernario de estructura metálica y cristal. Esta planta principal se vincula también con otro nivel por una escalera central secundaria, y ambas plantas repiten un esquema de salas que rodean el espacio central de triple altura.

La estructura se complementa con un sótano y ático parcial.

En la planta de acceso a nivel de calle, ocupando el espacio entre el volumen del edificio principal y los límites posteriores del solar, se levanta una estructura metálica que cubre un amplio espacio, que el proyecto original ocupaba una alberca de aguas termales y que en su función posterior, funcionara como salón de actos.

En la fachada posterior se utiliza un lenguaje diferente a la principal, abandonando las referencias historicistas, con un predominio de grandes vanos con carpintería metálica y cristal, más emparentado con las corrientes de arquitectura ferro vítrea victoriana, de principios de siglos XX. Esta solución añade un particular atractivo a las salas que se vinculan con amplias galerías acristaladas que reciben la buena iluminación y el asoleamiento, además de habilitar a generosas vistas del perfil de la Ciudad Vieja hacia el norte, con la presencia de la bahía y cerro de Montevideo.

El edificio reúne características funcionales perfectamente adaptables a la función de este museo, permitiendo incluso en su generosa superficie de uso, la posibilidad también de desarrollo de los programas de extensión que se sugieren como complemento de la propuesta de este trabajo.

La propuesta de intervención propone un diálogo fluido entre el continente de formas y estructuras clásicas, con un equipamiento complementario contemporáneo, sobre todo en los aspectos de movilidad circulatoria interna, accesibilidad y equipamiento técnico de apoyo.

Tomando como base el respeto de los valores de este contenedor, las ideas centrales de un posible anteproyecto arquitectónico para el Museo de la Fundación de Montevideo, se establece como primeras directivas, el siguiente esquema de distribución y uso.

La planta a nivel de calle permite la ubicación de los servicios de uso externo, que complementan la estructura de acceso al museo, y comprenden los servicios más comerciales o de extensión de la institución. Desde las boleterías, y ropería, hasta la cafetería, tienda de regalos, librería, auditorio y salas de conferencias y exposiciones temporales..

Las planta principal permite el desarrollo de las salas del museo, de acuerdo al plan museográfico que se plantea en el siguiente inciso, destinando la tercera planta y ático al desarrollo de las actividades de extensión, como el Centro de Investigación Canarias-América y la biblio-mediateca, así como las oficinas de administración del museo.

El sótano permite ubicar instalaciones técnicas, locales de apoyo, servicios para el personal y archivos.

En anexos: fotos de antes y después de la recuperación, programa arquitectónico, plantas y alzados, esquema coloreado de funciones, plantas de la salas del museo (para el plan museográfico)

Plan museográfico

La investigación de las tendencias en museografía y comunicación, apoyada en el análisis de los ejemplos elegidos, y ampliada por conceptos desarrollados en capítulos anteriores, permiten concluir que la estrategia de diseño museográfico constituye hoy una herramienta fundamental, cuya elección puede implicar el éxito o fracaso de la propuesta, entendiendo como éxito la capacidad de captar la atención del público, y asegurar una concurrencia masiva al museo llegando con expectativas y dejándolo con el resultado de una experiencia enriquecedora de conocimientos que contribuya a su motivación.

El gran desafío de comunicación del relato objeto de este museo, que, como ya se mencionara, carece de la posibilidad de apoyo en un acervo físico, alienta al desarrollo de un proyecto de museografía innovador, con el auxilio del mejor uso que se pueda obtener de las nuevas herramientas tecnológicas accesibles y aplicables.

El carácter de producto cultural en competencia con infinidad de recursos comunicacionales, obliga a la mayor creatividad en este aspecto. Es indudable que un museo de divulgación histórica, con vocación de establecer una exposición permanente de difusión, tiene como uno de sus públicos fundamentales a los niños y jóvenes, por lo que resulta aún más destacada la necesidad de la utilización de lenguajes contemporáneos y atractivos para estas franjas etáreas.

Resulta también desafiante la realidad de continuo desarrollo y cambios en las tecnologías digitales que acelera la obsolescencia de muchos recursos, por lo que la dirección del museo deberá dotarse de una estructura que permita la constante evaluación de la efectividad de las herramientas utilizadas y su actualización, por lo que la idea madre expuesta al inicio de este capítulo de conclusiones, en referencia a la capacidad del museo como institución con habilidad de transformación y adaptación permanente a los cambios sociales y culturales, debe ser un aspecto medular tanto en los planteos museológicos, como museográficos, para apostar a una vigencia que trascienda el tiempo.

El Guión es parte fundamental en el desarrollo del museo por lo que es necesario acudir a profesionales museólogos e historiadores para su elaboración.

En un primer planteo de base, este guión debería constar de tres módulos esenciales. a) El relato de las instancias políticas que llevaron a la decisión de la fundación de Montevideo b) El relato de la situación de Canarias en su relación histórica contemporánea con las colonias americanas c) El relato del proceso de fundación de Montevideo con la llegada de las familias canarias. Un cuarto módulo debería referirse a las

herencias legadas por los canarios en la sociedad actual uruguaya. Este tópico, por su vastedad y continua actualización posible, habilita el manejo con carácter temporal y cambios periódicos, en contraposición con los otros tres módulos que tendrían carácter de exposición permanente.

Se entiende que este esquema primario de ordenamiento del relato, perfectamente puede admitir un recorrido sugerido o un recorrido libre. La ventaja de la libertad en el planteo de recorrida de una exposición, habilita al visitante a distribuir sus tiempos y volver sobre sus pasos a profundizar algún aspecto, así como facilita la visita recurrente, centrándose exclusivamente en los aspectos que puedan haber despertado mayor interés. Esta opción también permite amenizar la recorrida con intervalos, en los que se puede hacer uso de los servicios complementarios que ofrece el museo, enriqueciendo la experiencia del visitante, y resultando en una propuesta flexible y personalizable.

El complemento de catálogo o folleto explicativo, sumado a una buena señalización de sugerencia de recorrido, tendría una función de apoyo para aquellos visitantes que necesitan de un relato más lineal para mantener su interés.

Una experiencia museográfica contemporánea, como la que se pretende para este museo, debe apelar a técnicas que permitan lograr un atractivo singular, tal como las que en algunas experiencias señaladas como los Centros de Interpretación o muchos ejemplos nombrados de museos históricos y en particular museos de ciudades. La función de “atracción” no debe tomarse de manera peyorativa o de cierta frivolidad, porque forma parte de una realidad en un contexto de sociedad masificada con gran estimulación del mundo digital audiovisual. La pretensión para este Museo de la Fundación es que su propuesta museográfica contenga el dinamismo y la suficiente innovación en sus recursos de comunicación, como para convertirse en una verdadera atracción para la ciudad, tanto para sus habitantes como para los visitantes extranjeros. Es condición, como ya se tratara en la

investigación de campo referida a los Museos de la Ciudad y a los Centros de Interpretación, que la exposición del Museo de la Fundación de Montevideo, genere en el público, una estimulación sensible que aliente a una relectura de los recorridos por la ciudad y del análisis de la propia historia local, generando el interés que aliente a la re visita de las instalaciones, la recomendación del “boca a boca” (hoy traducido en redes sociales) y , a que eventuales exposiciones temporales, conferencias o proyecciones, resulten exitosas. También parece una forma adecuada de promover el apoyo de las actividades de investigación y divulgación que forman parte de las actividades de extensión que complementan este proyecto de museo.

Con este fin, e Investigadas algunas de las nuevas tecnologías digitales disponibles y aplicables, se entiende importante como herramientas de comunicación-espectáculo para un contexto de museo de propuesta contemporánea, la apelación en la concreción material de las pautas dictadas por el guión museográfico sugerido, a todos o algunos de los recursos que se detallan. Existen nuevas tecnologías con aplicaciones museísticas interesantes, tanto como soporte audiovisual a las tecnologías museográficas tradicionales, como por su valor expositivo y pedagógico en sí mismas. La mayoría ya cuentan con implantaciones exitosas en diferentes museos del mundo, actuando como elemento diferenciador de puesta en valor de contenidos y como experiencia novedosa, interesante y para atraer visitantes.

La realidad aumentada y realidad virtual, o los elementos audiovisuales escenográficos, son algunos de los instrumentos de nueva tecnología aplicada que permite efectos de gran impacto comunicacional y que pueden potenciar sensiblemente los mensajes del guión museográfico.

“El fin de la realidad virtual es producir una apariencia de realidad que permita al usuario tener la sensación de estar presente en ella. La realidad virtual puede ser de dos tipos: inmersiva y no inmersiva. Los métodos inmersivos de realidad virtual se ligan a un ambiente tridimensional creado por ordenador, el cual se manipula a través de visores, guantes u otros dispositivos que capturan los movimientos y permiten interactuar con dicho ambiente. Los no inmersivos permiten visualizar e interactuar ese ambiente tridimensional de una forma más sencilla pero menos real (pantallas, teclado, ratón).

En cualquiera de ambos casos, la realidad virtual trabaja en un ambiente tridimensional completamente sintético. La realidad aumentada, en cambio, parte de un ambiente de imagen real tomada en tiempo real y esta imagen se complementa, ‘se aumenta’, con elementos y animaciones tridimensionales virtuales, información de apoyo, etc., obteniendo así una imagen mixta mezcla de imagen real y sintética. La realidad aumentada también puede ser tanto inmersiva como no inmersiva, según cómo se permita interactuar o visualizar el entorno.

El usuario puede así, con la realidad aumentada, pasear y ver su entorno con el añadido de objetos o animaciones virtuales desarrollados y posicionados a medida.”¹¹¹

Principalmente hay tres formas de visualización de esta realidad: Gafas portátiles con pantalla y cámara; pantallas portátiles con cámara o dispositivos especialmente adaptados prestados por el museo (smartphones, tablets); espaciales (con proyectores, pantallas o visores especiales individuales apuntando a escenas u objetos determinados).

Otra posibilidad es permitir al usuario la interacción con el entorno y no solo su visionado. Aunque es factible esta interacción a través de pantallas táctiles de apoyo, en

¹¹¹ Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

estos entornos inmersivos la forma de interacción más realista es mediante interfaces naturales de usuario; es decir, no con el empleo de dispositivos de entrada, sino mediante el uso de movimientos gestuales con las manos o el cuerpo. En este sentido, existe, gracias al mundo de los videojuegos y el mundo del cine, una mayor y más accesible tecnología de trackeo de puntos.

Se han empleado aplicaciones simplificadas de estas tecnologías para museos, debido a las limitaciones de la Red, como visitas virtuales, no inmersivas. Sin embargo, las posibilidades de estas tecnologías en entornos de museos históricos, son aún más amplias, debido a las inmensas posibilidades que permiten de reconstrucción de espacios ya perdidos o de contextualización de objetos y entornos, tanto como elementos expositivos en sí mismos como otros de apoyo a la exposición.

La posibilidad de permitir que el visitante se inmersa en dichas reconstrucciones realistas de la época histórica o del entorno natural y con la posibilidad de interactuar con ellos aporta un grado de profundidad y cercanía difícil de igualar con otras tecnologías. De esta forma, con estos modelos sintéticos se pueden reconstruir contextos donde situar la exposición, por lo que se amplían las posibilidades didácticas y comunicativas. La libertad absoluta que permite la creación de estos mundos de realidad virtual supone romper los moldes para generar narrativas o discursos museográficos.

Estas tecnologías han convertido dichas reconstrucciones en elementos estrella de los museos donde se han implantado, convirtiéndose en un reclamo importante del público, no solo no perdiendo rigor ni valor pedagógico, sino complementándolo¹¹².

¹¹² Un ejemplo representativo de estas reconstrucciones es el del Museum für Naturkunde de Jurascope Berlín, donde bajo el lema 'interactuando con un mundo virtual' y por medio de una serie de visores se puede enfocar a diversos esqueletos de dinosaurios y ver, partiendo del esqueleto real que se observa, cómo cobra vida transformándose en una recreación virtual animada en 3D en el dinosaurio al que pertenecía y en el entorno real en el que vivió. Complementando y

La proyección inmersiva es un importante exponente del entorno digital. Aunque sus principales usos están vinculados con la realidad virtual, estos no son los únicos, ya que no siempre implican el uso de realidad o de imagen virtual. En este sentido, tiene muchas posibilidades de uso con la mezcla de imagen real y virtual, con una sensación panorámica de inmersión ideal para reconstrucciones históricas, arqueológicas o naturales, como un complemento de aplicaciones o con un audiovisual convencional.

El visitante se relaciona con la recreación, con una sensación visual envolvente y sonido espacial y holofónico que puede mejorarse con efectos ambientales que apelen al resto de los sentidos (iluminación ambiente sincronizada, viento, vibraciones mecánicas del suelo o asientos, replicación de aromas, y otros)

Consiguiendo la sensación de realidad, se puede apoyar al sistema con formas de interacción con el entorno lo más naturales e intuitivas posibles para evitar interferir con la sensación de inmersión, lo que permite que el recorrido responda a las acciones o movimientos del usuario (interfaz gestual, suelo interactivo o incluso sensores de movimiento corporal o sistemas de para que el visitante head-tracking sienta estar dentro de la escena al responder el visionado a movimientos naturales de su cabeza).

Hay muchas formas de realizar esta instalación para la parte visual que permiten diferentes prácticas: “- La instalación implica el uso de la superficie de tres o cuatro muros, con una superficie continua curva de doscientos setenta grados o totalmente circular, que puede incorporar suelo y techo eventualmente. Es posible también la utilización de tabiques planos con imágenes retroproyectadas, incorporando como opción el suelo y el techo, formando un cubo. Es el sistema conocido como CAVE. Con este montaje, aparte de la

potenciando con estas recreaciones virtuales los restos fósiles protagonistas del museo (como el Braquiosaurio y el Kentrosaurus, una especie de Stegosaurus, de Tendaguru, donde no solo se recrea al animal en su hábitat, sino también defendiéndose de un Allosaurus que, precisamente, le acompaña para la eternidad en la sala principal del Museo).

proyección inmersiva y gracias a gafas especiales que permiten ver en tres dimensiones los gráficos generados en el sistema y a un sistema de sensores electromagnéticos que permite conocer la posición del visitante y ajustar las vistas en función de ellos, se pueden ver los objetos proyectados flotando en el aire, andar alrededor de ellos y ver las distintas vistas como si estuvieran presentes en la sala. Lo que abre muchas posibilidades de exposición o recreación¹¹³.¹¹⁴

Los suelos interactivos son uno de los recursos más utilizados, debido a la amplia gama de posibilidades de uso que ofrecen. Esta tecnología permite que varias personas interactúen a la vez con las imágenes proyectadas en el piso. Funcionan a través de sensores de movimiento que se activan en el momento en que se pisa cada área específica de la superficie, modificándose en función de ello lo que se muestra. Esto se consigue utilizando un proyector multimedia con sensores de movimiento para que capten lo que se produce directamente sobre ellos. Esto se puede combinar con otros elementos de apoyo, de tal forma que lo proyectado se use además como interfaz de contenidos multimedia mostrados en las proyecciones de apoyo¹¹⁵.

Nuevas posibilidades audiovisuales permite también la proyección sobre superficies

¹¹³ Hay numerosas experiencias reales de recreaciones inmersivas, tanto naturales como científicas o históricas. Algunos ejemplos simulan, por ejemplo, un viaje a través de las arterias y el corazón para ser testigos de la formación de obstrucciones debidas al colesterol y otras causas, explicando cómo llevar una vida sana para evitarlo; o un viaje a través de las montañas Virunga de Ruanda para conocer una tribu de gorilas de montaña.

¹¹⁴ Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

¹¹⁵ Ejemplos de su uso como elementos expositivos en sí mismos los podemos encontrar en exposiciones como , del Museo Nacional de Australia, donde se aprovechaban Yiwarra kuyu: The Canning Stock Route las ventajas concretas de esta tecnología como elemento unificador para crear una ruta interactiva por esta zona del oeste de Australia con la historia, objetos y las muestras de arte aborigen de cada parte de la ruta según se camina por ella. Así, el visitante está inmerso en el propio camino haciendo un viaje virtual andando a través de él y viendo en cada punto la información que se desea, controlable tanto con los pies al caminar como permitiendo sentarse y usar las manos

en tres dimensiones, con cámara-proyector adaptativos, que primero capturan la geometría de los objetos donde se va a proyectar mediante un escáner láser o patrones de luz estructurada y transforman ese escaneo en una malla digital. Mediante un software se obtiene una imagen calibrada geoméricamente que, al ser proyectada sobre la superficie real, permite ver sin distorsión la imagen, desde el punto de vista del público. Proyectar texturas actuales, o de época, evolución en el tiempo sobre maquetas de edificaciones históricas, o perfiles orográficos acompañados de forma dinámica o incluso interactiva con animaciones, textos, fotografías, vídeos, son algunas de las ventajas de este tipo de técnica¹¹⁶.

Otra tecnología factible de ser utilizada es la pantalla de niebla y la proyección esférica.

Pero, más allá de estos recursos audiovisuales complejos, la exposición se debería complementar con elementos que, aplicados a formatos más emparentados con la pannelería tradicional, permite otro tipo de interacciones al usuario, que enriquecen la experiencia expositiva.

“En esta línea se encuentran las herramientas táctiles. Este conjunto de tecnologías permite nuevas experiencias de usuario al navegar por mapas e imágenes con las manos, ver contenidos multimedia (fotos, vídeos, animaciones en tres dimensiones) con posibilidad de aumentarlas y girarlas con total libertad, hacer visitas virtuales e interactuar con los dedos, interaccionar con objetos reales, permitir la conexión con múltiples dispositivos. Estas herramientas tienen la capacidad de ser manejadas por varias personas

¹¹⁶ Una experiencia real al respecto la podemos encontrar en el museo del parque Emakhosini, el valle real zulú, de Sudáfrica, donde en una superficie en 3D que representa todo el parque con sus accidentes geográficos, una proyección animada muestra los paisajes reales del parque y lugares de interés ajustada a dicha geografía y, bajo demanda, ofrece sobre dicha superficie, información y contenidos sobre los puntos seleccionados.

simultáneamente, con múltiples ventanas y objetos diferentes¹¹⁷. “¹¹⁸

Siguiendo un paralelismo con los instrumentos utilizados en la exposición convencional, existe la vitrina interactiva o inteligente. Este concepto integra en la misma vitrina un sistema interactivo como la detección de gestos. La propia vitrina y su contenido físico, puede ser o contener con una pantalla informativa o de retroproyección en el fondo de la vitrina. Así, al mover la mano en el aire, y gracias al sistema de detección de gestos, es posible seleccionar en la pantalla que está en el fondo (o señalando los propios objetos expuestos) obteniendo la información multimedia que se requiera (vídeos, fotografías, tours virtuales, modelados)¹¹⁹.

“Otro recurso aplicable es de guías o presentadores virtuales. Esta opción se basa

¹¹⁷ Ejemplos de su uso como elementos expositivos de importancia, con contenidos especialmente diseñados para aprovechar las capacidades que ofrecen, los podemos encontrar en diferentes museos con excelentes resultados. Como muestra podemos tomar los siguientes: - Museo del Holocausto de Los Ángeles. Una enorme mesa interactiva multiusuario muestra la exposición, que permite conocer la amplia comunidad judía que existía en Europa antes del El mundo que fue Holocausto. Los visitantes pueden explorar, a través de contenidos multimedia interrelacionados de diferentes bases de datos de las mayores colecciones europeas al respecto, cómo era la vida de los judíos en esa época en todas sus vertientes (educación, religión, cultura, deporte, infancia, etc.). De tal forma que si, por ejemplo, un visitante toca una imagen concreta de una familia judía, contenidos relacionados con dicha familia se muestran también, incluyendo imágenes, vídeo o audio (escuchado en las audio-guías proporcionadas). - Museo de Historia Natural de París, donde dos grandes mesas interactivas ayudan a conocer, mediante contenidos y juegos interactivos, el entorno, la cronología y las diferentes especies que vivieron en la época de los dinosaurios y la forma en que vivían. - Museo Liliesleaf de Rivonia (Sudáfrica): una gran mesa interactiva muestra contenidos relacionados con la lucha contra el apartheid, controlado no solo por medio de la interfaz táctil, sino también mediante mandos gestuales que permiten posibilidades adicionales.

¹¹⁸ Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

¹¹⁹ Un ejemplo de este sistema se ha introducido la Casa Museo de Mijas Pueblo. Para esta ocasión, se presentó información sobre la triada alimentaria mediterránea: pan, vino y aceite. Dentro de la urna se colocaron objetos relacionados con estos tres alimentos. Cuando el asistente señalaba a alguno de los elementos introducidos en la urna, podía ver información relacionada con el proceso de recogida, elaboración y las costumbres de los habitantes de Mijas relacionadas con estos alimentos.

en interactivos con un actor grabado para mostrarlo en distintos elementos de visualización, como retrato-pantallas verticales de gran formato, proyección sobre silueta o bien en cabinas de holografía en tres dimensiones. Los elementos interactivos (táctil, gestual, sensores de movimiento) permiten seleccionar las distintas dramatizaciones, informaciones y contenidos multimedia a elección del visitante. Tiene utilidad para dar la bienvenida al visitante, para explicar los contenidos de una sala, dar información de los principales servicios y espacios del centro o cómo llegar a ellos, de una forma amigable y atractiva.¹²⁰

Estas guías virtuales que sustituyen a las audioguías habituales, pueden tener como tecnología aplicable al “beacon”. Un beacon es un dispositivo de bajo consumo que emite una señal broadcast, y son suficientemente pequeños para fijarse en una pared o mostradores. Utiliza conexión bluetooth de bajo consumo para transmitir mensajes o avisos directamente a un dispositivo móvil sin necesidad de una sincronización de los aparatos, la señal es captada por estos dispositivos y se transmite a menudo a un servidor en la nube a través de internet. El servidor de la nube procesa la información y lleva a cabo análisis más detallado para guiar los comportamientos basados en la localización específica del dispositivo móvil. Esto habilita a que cualquier teléfono móvil inteligente, pueda ser utilizado con este fin, lo que amplía las posibilidades de enriquecimiento de la experiencia expositiva.

Diferentes posibilidades que permiten las nuevas tecnologías digitales aplicadas, habilitan a ensayar experiencias de extensión o de implantación del museo en un medio más amplio. Aprovechar la universalización de los teléfonos inteligentes y tabletas, permite trascender el ámbito del edificio del museo, ampliando la exposición al entorno urbano en el que se inserta, fortaleciendo la experiencia del mensaje de divulgación, humanizando. Las guías inteligentes multimedia para dispositivos inteligentes, además de incluir los clásicos

¹²⁰Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

mapas, permiten dirigir la cámara a objetos, edificios o espacios urbanos y reproducir vídeos o audios explicativos o incluso, reconstrucciones, o representaciones virtuales. De esta forma los visitantes tienen una guía personal y portátil que se puede aplicar tanto al interior como al exterior del museo, proporcionando información relevante de contexto.

Estas guías inteligentes brindan una nueva dimensión sobre las tradicionales audioguías, permitiendo experiencias totalmente nuevas y personalizadas, que pueden trascender el ámbito físico del museo y extender la experiencia de la visita¹²¹.

Las posibilidades que ofrecen estas nuevas tecnologías interactivas son mucho más amplias, no sólo como un mero apoyo informativo de interés, sino también como una parte integral e importante del planteamiento expositivo de la institución. Es decir, combinar sus muchas posibilidades con la exhibición para que estén a disposición del público de manera simultánea y sin interferir, consiguiendo una visión global mucho más rica.

Esto es altamente importante cuando se trata de diseñar instituciones museológicas

¹²¹ Ejemplos representativos de cómo se puede usar la realidad aumentada con el objetivo de dar a los visitantes contenido adicional, interpretativo o informativo, los podemos encontrar en el MOMA de Nueva York o en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, donde el artista Jan Rothuizen ha programado una exhibición de su obra sustentada en la realidad aumentada.

Otras instituciones culturales están empezando a usar realidad aumentada en estas 'guías inteligentes' para mezclar contenido digital con el mundo real y no solo en el interior del museo. Buena parte de estas primeras experiencias se han concentrado en el espacio de la ciudad, superponiendo información o vistas históricas o arquitecturales en las vistas de la ciudad. El museo urbano desarrollado por el Streetmuseum Museo de Londres para es un ejemplo de esto, donde la colección del museo de fotografías smartphones de archivo de la historia de Londres se muestra a los visitantes en función de su localización y orientación dentro de la ciudad.

Posibilidades adicionales de estas guías son la incorporación de juegos educativos para los más pequeños basados en esta mezcla de realidad virtual y real e interactuando sobre dicha mezcla de imágenes, resolviendo puzles, encontrando obras concretas o detalles de ellas, etc. Si además se incorpora comunicación multiusuario, es posible realizar estos juegos basados en equipos que compiten con interacción colaborativa entre los distintos miembros de cada grupo, como una especie de yincana educativa.

en las que convivirán múltiples niveles de acercamiento o interés por parte del público. Es trascendental lograr que la experiencia sea amena, entretenida y que coexistan diferentes niveles en los contenidos. Para que cualquier tipo de visitante, sea cual sea su conocimiento previo de la materia o su formación académica, pueda participar del recorrido sintiendo al final que la experiencia ha sido provechosa y estimulante.

Con este objetivo, tecnologías novedosas como las que ya se han mencionado, combinadas con elementos audiovisuales y contenidos multimedia, tienen un papel muy relevante en la creación de espacios museísticos con valor propio en adición a su uso como complemento informativo.

“En la actualidad, museos punteros han introducido con éxito elementos interactivos en esta línea. Aparte de su propio valor pedagógico, el objetivo es contar con un elemento diferencial que ayude al visitante y mejore la experiencia, animando a posteriores visitas y a la promoción del centro o museo entre sus conocidos.

Esta nueva concepción del “público” del Museo como un sujeto activo y participativo, que interactúa con el mensaje expositivo, obliga a que el montaje de la exposición no pueda ser concebida como algo estático, sino que por el contrario ha de ser un lugar de construcción y desarrollo de lo sensible, lo imaginativo y lo intelectual, donde exista una relación interactiva entre el “usuario” y lo expuesto. La muestra o exposición no brinda así un único mensaje, sino que éste será interpretado y resignificado por el visitante de acuerdo con sus vivencias y bagaje cultural, es decir, de acuerdo con su propia historia.”¹²²

Así, la institución museística ha de contar casi inexcusablemente con una adecuada instrumentación didáctica, a partir de la cual surja la posibilidad de valorar y la recualificar el

¹²² Castilla san martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.

patrimonio, no como un valor abstracto sino como un vehículo activo de adquisición, de difusión y de producción de cultura.

Programas de extensión

Como ya se ha señalado, rodea a este proyecto de Museo de la Fundación de Montevideo, el interés del énfasis en la “Fundación Canaria”, lo que remite a la importancia de ahondar en los avatares de la diáspora canaria a lo largo de los siglos, particularmente hacia América, y también, en las últimas décadas, en su corolario de migración americana a las islas. Este tópico que se enmarca en el fascinante y cada vez más vigente fenómeno de las migraciones, y cuyo estudio y profundización, desde un enfoque multidisciplinar, resulta indiscutiblemente en un aporte al conocimiento y al desarrollo de una cultura de tolerancia que se apoya en la demostración permanente que la trashumancia es parte de la esencia del pueblo humano y los mestizajes que provocan estos desplazamientos, no son solos de personas, sino también de culturas y en cualquier caso, representan siempre un aporte al enriquecimiento de las sociedades.

Enfocarse en este aspecto y para ahondar en él, es necesario profundizar el conocimiento, por lo que la propuesta de Museo de la Fundación de Montevideo debe contener una brazo de actividades de extensión, promoviendo la investigación y la permanente divulgación de los resultados de esa investigación. El fenómeno antropológico que da origen al poblamiento inicial de Montevideo, forma parte de un marco mucho más amplio y que merece ser investigado en un centro que sistematice estas búsquedas y que concentre las experiencias acumuladas sobre la temática de la relación de los hombres y mujeres de Canarias y América que han cruzado el Atlántico y han dejado huellas en las

dosa orillas. Este centro de investigación sería a su vez parte esencial del permanente
aggiornamiento de la propuesta expositiva, pudiendo ser generador de actividades
temporales complementarias que resignifican permanentemente a la institución. Destinar
una porción del edificio destinado al museo a esta actividad resulta entonces una apuesta
más para asegurar la solidez del proyecto y su vigencia a lo largo del tiempo,
complementando la labor social que los museos de nuestro tiempo deben asumir.

Resumen

El museo de la fundación de Montevideo

Introducción

La historia de Canarias es la historia de un pueblo volcado, por vocación y
necesidad en el mar, el mar Atlántico.

Al otro lado del mar Atlántico existe un mundo isleño, un mundo que vive y siente el
latir del Archipiélago, que conserva y venera la cultura y las tradiciones de la patria canaria,
un mundo real y al mismo tiempo épico, forjado por la gesta de la diáspora isleña en las
Américas.

Montevideo nace tardíamente como colonia y de ese devenir histórico surge como

una ciudad canaria al otro lado de ese mar. Como corolario histórico, Uruguay nació como un país independiente a partir de esa génesis canaria.

En cada lado subsiste la esencia y la presencia de la otra orilla, tan lejana y sin embargo tan próxima. Próxima en la memoria, en la sangre y en la cultura. Memoria, sangre y cultura mestizas. Mestizas de América.

Fundamentos y necesidad

Es evidente que la masiva emigración de canarios hacia el Nuevo Mundo, ha dado lugar a una notable vinculación entre ambas orillas Atlánticas, configurando a lo largo de estos cinco siglos, una fuerte y evidente influencia mutua en todos los campos del acontecer humano.

Si como parece, el conjunto de las creaciones materiales y espirituales forman la Cultura de un Pueblo, no es arriesgado pensar que solo en la medida en que se tenga conocimiento y conciencia de ellas, será posible que ésta se desarrolle y progrese.

Sin embargo, la mayoría de la sociedad canaria y uruguaya, especialmente la más joven, desconoce en profundidad la Historia, los actores, los hechos y las circunstancias que conforman la diáspora Isleña y su gravitación en la génesis y actualidad de este joven país. Se hace necesario así recoger, conservar y dar a conocer esta parte esencial de nuestra historia colectiva.

Es preciso rescatar el conjunto de las manifestaciones espirituales y materiales que han concurrido en el hecho de la emigración, tomando como base los acontecimientos que rodearon al trasiego de individuos que hicieron posible materializar el objetivo de fundar Montevideo. Gran parte de esta memoria se encuentra descontextualizada y debe hacerse un esfuerzo de sistematización para recuperar las herencias no como activos testimonios de las gentes y las culturas que las crearon, y evitar su pérdida o que su mera referencia anecdótica.

Esta es la razón que aconseja que se reúna este patrimonio cultural en una institución museística ad hoc, que actúa no solo como depositaria y custodio de esta importante referencia de nuestro pasado, sino también convertirlo en mensaje de futuro al servicio de la sociedad contemporánea y futura. Superando la práctica tradicional que entiende a los museos tan solo como elemento de veneración o diletantismo, para que se conviertan en determinante recurso educativo y en decidido promotor de cultura.

La ciudad de Montevideo, principal fundación canaria en el continente americano, villa y puerto abierto desde siempre a la actividad y la vida del mar, ha conocido a lo largo de su historia el incesante trasiego de hombres, ideas y mercancía que supusieron para el país nuevos conocimientos, exóticos productos y notables aportes culturales, que tuvieron en la presencia canaria su origen y fundamento.

Montevideo ha mantenido, de manera decidida y consciente, una fortísima vinculación con Canarias y con la emigración, en todos los sentidos, por todo ello parece

adecuado y conveniente que se instale en su seno este museo que: “recoja, conserve y divulgue la epopeya de la diáspora canaria” y el devenir histórico que llevó y concretó la fundación de la ciudad.

Museo que en tanto instrumento activo de cultura y conocimiento ha de atender y asumir plenamente los cometidos que la sociedad de nuestro tiempo le reclama y, que se concretan en;

- Una misión de custodia y conservación de este patrimonio cultural.
- Una misión científica y erudita. Que estudie y multiplique el propio valor de este patrimonio cultural
- Una misión pedagógica. Que exponga este patrimonio al servicio de los hombres de hoy y de mañana.

Metas y objetivos

- Rescatar el conocimiento y la información referida a los acontecimientos humanos que dieron lugar a la fundación de la ciudad de Montevideo y en particular a los aspectos que condujeron y materializaron la ciudad con la presencia de los colonos canarios
- Conservar, estudiar y dar a conocer la presencia Canaria en América. Acogiendo todo lo relacionado con la emigración canaria, asociándose a cuanto de notable y trascendental haya acontecido o se haya producido a lo largo de su

historia.

- Rescatar y dar a conocer la presencia de canarias y de su aportación cultural en todos y cada uno de los rincones del país, mostrando en cada caso los acontecimientos, los personajes y las situaciones más destacadas.

- Diseñar una estructura de museo capaz de favorecer la divulgación de estos acontecimientos así como sus derivaciones antropológicas y sociales

- Hacer comprensible, asequible y agradable este aspecto de la Historia y de la cultura Canario-Uruguaya, favoreciendo una enseñanza-aprendizaje que propicie una educación visual, desarrolle la sensibilidad e incite al descubrimiento personal.

- Integrar a los individuos en su comunidad, ligándolos a su historia y tradiciones, haciéndoles partícipes de los avatares y las circunstancias de la vida en cada época

- Favorecer la comprensión de lo “universal” y el conocimiento de otras sociedades y culturas.

Estructura y organización general del museo

- **Asociación de amigos del Museo:** Es una Asociación Civil que reúne a cuantas personas, personalidades e instituciones que quieran contribuir a la creación y al futuro sostenimiento material y económico del museo. Desarrollar actividades de colaboración con el museo.
- **Patronato del Museo:** Reúne a las partes que soportan y animan la vida del museo. Es el Consejo que representa y orienta conceptualmente al museo, asimismo es el responsable último de la gestión económica del mismo.
- **Estructura orgánica:** Representa la estructura funcional del museo, de la que el Director, los conservadores, el servicio pedagógico y los servicios generales serán la expresión más patente.

Requerimientos sustantivos

- **Adecuación del museo y de su actividad al marco urbano en que se ubica.** Parece razonable pensar que un museo de estas características se convierta en un foco de atracción y un generador de actividades complementarias.¹²³

¹²³ De acuerdo a los criterios expresados por el Dr. Aznar - Aznar, F. Programa Doctorado Fac. BBA., Bienio: 91/93: "Uso y función didáctica del Patrimonio y los Bienes Culturales".

- **Máxima flexibilidad arquitectónica:** de modo que se articule adecuadamente el respeto por el edificio patrimonial que se ofrece como punto de partida con la necesaria complementariedad de un espacio de nueva fábrica. Es preciso que, sin que ello suponga ninguna merma del máximo nivel de operatividad para el fin propuesto y de modo que se garantice el máximo nivel de calidad y servicios según los más actuales requerimientos para una institución de estas características, se garantice el respeto medioambiental, al tiempo que se hace adecuada previsión de futuras ampliaciones, previendo su gradual desarrollo.¹²⁴

- **Máxima flexibilidad del montaje expositivo,** de manera que sin menoscabo de una estructuración básica a partir del fondo permanente, se pueda desarrollar una personalidad propia para el museo ágil y atractiva, con énfasis en la utilización de lenguajes contemporáneos y el uso de nuevas tecnologías aplicables.¹²⁵

¹²⁴ De acuerdo a los criterios expresados por el Dr. Aznar - Aznar, F. Programa Doctorado Fac. BBAA., Bienio: 91/93: "Uso y función didáctica del Patrimonio y los Bienes Culturales".

¹²⁵ De acuerdo a los criterios expresados por el Dr. Aznar - Aznar, F. Programa Doctorado Fac. BBAA., Bienio: 91/93: "Uso y función didáctica del Patrimonio y los Bienes Culturales".

Estructura general

- **Sector gerencial, científico y operativo**

- Dirección científica, técnica y administrativa.
- Catalogación, investigación, archivos.
- Laboratorios: restauración, diseño, fotografía.
- Sección didáctica .Gabinete pedagógico.

- **Sector de la muestra permanente**

- Introducción general al museo e información sobre el contenido.
- Ordenación y articulación de la colección.
- Alistamiento y conservación del material.
- Diseño y desarrollo de los recorridos.

- **Sector de muestras temporales**

- Introducción a la muestra, información sobre el tema y los materiales expuestos.
- Espacio expositivo.
- Espacio de acción cultural.

- **Sector de servicios generales**

- Atrio, boletería, guardarropa.
- Seguridad y vigilancia.

- Biblioteca, mediateca.
- Tienda de regalos, librería
- Salas de conferencias y proyecciones.
- Cafetería, asistencia.

Ámbitos temáticos del museo

- Canarias un enclave singular, encrucijada de pueblos y culturas.
- El encuentro de dos mundos ; Canarias puerta de América.
- Orígenes, causas y desarrollo de la emigración canaria.
- Los viajes y los viajeros a lo largo de la historia.
- Fundaciones y asentamientos canarios en el mundo.
- Fundación de la Plaza Fuerte de San Felipe y Santiago de

Montevideo.

- Desarrollo histórico, social, económico y cultural de la Ciudad.
- Desarrollo de la presencia canaria a lo largo del país.
- Economía, industria, oficios y profesiones de ida y vuelta
- Hechos y gestas singulares de la diáspora canaria
- Mujeres y hombres preclaros,
- Las tradiciones y la cultura popular,
- Montevideo una ciudad abierta al mundo: visitas y visitantes,

Criterios expositivos

Genéricos del museo

- Atractivo de la muestra
- Facilidad de comprensión (adecuado diseño didáctico).
- Unidad y coherencia interna.
- Atracción y mantenimiento de la atención (distribución y fluidez).
- Adecuación de la presentación
- Precisión y riqueza informativa (técnicas de comunicación)

Estructura temática

Los circuitos o "recorridos" han de abarcar el desarrollo de una estructura espacio-temporal que muestre al visitante el conjunto de los elementos que las realzan y complementan, en razón del discurso propuesto.

El módulo general "temático" podrá comprender a otros "submódulos" agrupados por su igual naturaleza significativa y de acuerdo a las distintas posibilidades de mostrar .

La muestra permanente, ha de ser esencialmente, un conjunto de proposiciones, dotadas de estructura propia, pero que formen en su conjunto una globalidad coherente y definida. Coherencia que vendrá dada por la organización interna de la muestra y por la

racionalidad del proceso expositivo mediante la conjunción de todos los elementos de que se disponga. Para lo que se hace imprescindible: Un estudio de cada componente en relación con el discurso total, así como de cada elemento aisladamente en relación a su grado de atracción.

El conjunto del circuito habrá de responder al siguiente esquema:

Presentación de una realidad

|

|

v

| - Planteamiento y significado.

Traducción de los conceptos + - Descripción y explicación

|

| - interrelación y conexiones

|

v

Ritmo de desarrollo | - Motivación

| - Narración : (concentración del interés,

observación de detalles)

Programa , recursos y plan de acción

- Elaboración de Plan de acción primario.
- Conformación de los equipos de trabajo.
- Definición de tareas y de plazos
- Obtención de recursos financieros y su administración
- Seguimiento y evaluación de las tareas.

Infraestructura y equipamiento

- Elaboración del proyecto arquitectónico
- Desarrollo del guión expositivo
- Elaboración del proyecto museográfico en la distribución de espacios, al guión y su coordinación
 - Desarrollo y aplicación de los recursos tecnológicos de apoyo a la proyecto museográfico
 - Recursos, instrumentos, paneles informativos, equipamiento electrónico y digital, software y otros.

Reflexiones finales

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de expresarse de muchas maneras y de crear en el sentido más amplio. Esto conforma el patrimonio cultural de las sociedades humanas. Los museos, tienen la necesidad de preservar este patrimonio cultural y, al mismo tiempo mostrarlo al público, para aumentar la conciencia de la importancia histórica de toda creación y de cómo el ser humano ha ido evolucionando en su realidad física y en su realidad creativa y artística.

Los museos, además, se consideran los únicos bienes patrimoniales que se pueden construir y crear, frente a los bienes patrimoniales que han sido y son herencia histórica del pasado. Pueden constituir, en ese sentido, un nuevo bien patrimonial, siendo atractivos turísticos dotados de un gran dinamismo y flexibilidad. Los museos son un instrumento de desarrollo.

Siempre los museos han tenido claro su papel cultural como depositarios de conocimiento, pero frecuentemente estos conocimientos se han dirigido a un público erudito, nada despreciable. En el momento en que los museos se comprometen a ser espacios de instrucción, educación y divulgación orientados a públicos diversos, aceptando la importancia de la comunicación como herramienta estratégica y de la puesta en práctica de técnicas adecuadas, se convierten en instrumentos incorporados a la

sociedad para establecer relaciones duraderas y de conocimiento mutuo entre la propia institución y su público, convirtiendo sus perfiles sociales en escenarios de encuentro y de creación.

El Museo de la Fundación de Montevideo, y en particular de la fundación canaria, recogerá el invaluable patrimonio cultural que supone la memoria histórica de unos acontecimientos fundamentales en la vida de cualquier entidad, como lo es un nacimiento, e indudablemente está destinado a convertirse en un bien patrimonial en sí mismo, trascendiendo el ámbito del conocimiento y constituirá un instrumento de desarrollo y un escenario creativo de un encuentro de culturas, unidas por la historia, la memoria y el afecto.

Fuentes

Bibliografía y webgrafía

- Cabildo de Montevideo. Intendencia Municipal de Montevideo: <http://cabildo.montevideo.gub.uy/node/14/presentacion>
- ALLIEU-MARY, N.-FRYDMAN, D. (2003) “L’enseignement du patrimoine et la construction identitaire des élèves” a Les Cahiers. Innover et réussir, núm. 5, pàg.48-54.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, Isabel GARCÍA FERNÁNDEZ. Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. 2a ed. rev. y amp. Madrid: Alianza Editorial, 2010
- Alonso Fernández, Luis, Museología y Museografía, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2010
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. Nueva museología: planteamientos y retos para el futuro, 2a ed. rev. y act. por Isabel GARCÍA FERNÁNDEZ. Madrid: Alianza Editorial, 2012
- ALTAMIRA, R. (1997; edición original de 1891) La enseñanza de la historia. Madrid: Akal.
- ALZÁYBAR. Juan Carlos: Don Francisco de Alzáybar, Montevideo, 1926; AZARÓLA GIL, Luis Enrique: Los orígenes de Montevideo, Montevideo, 1976; SALLABERRY, Juan Faustino: El fundador de Montevideo, Montevideo, 1928; APOLANT, Juan Alejandro: Génesis de la familia uruguaya, Montevideo, 1985; BLANCO ACEVEDO, Pablo: El gobierno colonial en el Uruguay, Montevideo, 1959.
- ARECES GUTIÉRREZ, Raúl. Museos y nuevas tecnologías. Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, ISSN 1136-601X, n. 10, 2005, p. 247-254. [Consulta 25/08/2015] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2772521>
- Arenas Martínez, F (c2012). Museología y Museografía. Oviedo, España: Universidad de Oviedo.
- ARÓSTEGUI, J. (1995) La investigación histórica: teoría y método. Barcelona: Crítica
- Arquitectura de museos. Ediciones Trea, Gijón, 2007
- Arrieta Urtizbera, I (2015). El desafío de exponer. España: ARGITALPEN ZERBITZUA Servicio Editorial.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki. La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2014

- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki. Reinventando los museos. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2013.
- Asensio, P & Mikel, E. 2003. Aprender en el museo. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. 9(36), pp. 62-78.
- Auto del Gobernador de Buenos Aires de 26 de junio de 1724. *Ibíd.*
- Aznar, F. Programa Doctorado Fac. BBAA., Bienio: 91/93: "Uso y función didáctica del Patrimonio y los Bienes Culturales".
- AZUAR RUIZ, Rafael. Nuevas tecnologías aplicadas a la exposición permanente. El MARQ de Alicante. *Museos.es: Revista de la Sub dirección General de Museos Estatales*, ISSN 1698-1065, n. 1, 2005, p. 100-111. [Consulta 27/08/2015]
- <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3109886>
- BALLART HERNÁNDEZ, J.: "Un nuevo público para unos nuevos museos", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, núm. 48, 2004, pp. 175-176.
- Barba Guzmán - Cabrera Parra, F.-J.A. 2003. Marco Teórico. In: Moreno Sanabria, R.C ed. *La comunicación*. Cholula, Puebla, México : Universidad de las Américas-Puebla, pp. 6-32
- Barreto Messano, I, Abín, E & Barboza, M.J. 2012. Permanencia biológica y cultural de los inmigrantes canarios en el Uruguay: entre el mito y la realidad identitaria. *Coloquio de Historia Canario-Americana*. 19(1), pp. 66-84.
- BELLIDO GANT, María Luisa. *Difusión del patrimonio cultural y nuevas tecnologías*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008
- BLOCH, M. (1984) *Apología de la historia*. Barcelona: Empúries.
- BOLAÑOS, MARÍA. *El museo de la modernidad. 1789-1950*.
- BUESA, D. (2001) "Patrimonio cultural y ciencias sociales. Aspectos didáctico-prácticos para la enseñanza secundaria" a MORALES, J.-BAYOD, M.C.-PRATS, J.-BUESA, D. *Aspectos didácticos de Ciencias Sociales*, núm. 15. Zaragoza: ICE-Universidad de Zaragoza, pág. 171-183.
- CAGEAO SANTACRUZ, Víctor M. Los espacios expositivos: una evolución histórica. En: *Plan museológico y exposición permanente en el museo*. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales, 2007, p. 47-68.
- Calderón, L. 2017. LA IMPORTANCIA DE LOS MUSEOS PARA EL PATRIMONIO CULTURAL DE UNA SOCIEDAD. no-date. Blogspot Com Uy. [Online]. [26 May 2017]. Available from: <http://lauther.blogspot.com.uy/2016/>
- CAMPOR RAMÍREZ, Manuel, María Paz VILLALBA BÉJAR. La seguridad en los museos. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, ISSN 1695-7229, n. 11, 2009, p. 46-51. [Consulta 26/08/2015] http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/media/docs/PORTAL_musa_11.pdf
- Castilla San Martín, P. 2012. Nuevas tecnologías expositivas. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* . 1(1), pp. 1-10.
- CHINCHILLA GÓMEZ, Marina. Una mirada profesional sobre la creación de museos. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, ISSN 1698-1065, n. 1, 2005, p. 48-59. http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev1/s2_3MiradaProfesional.pdf
- CHOAY, F. (1996) *L'allégorie du patrimoine*. Paris : éd. Seuil.

- Collado Baldoquin, N & Matamoros Tuma, M. 2014. Estudio para la localización de un museo de arte contemporáneo en La Habana. *Arquitectura y Urbanismo*. 35(1), pp.
- COMES, P.-HERNÁNDEZ, F.X. (1988) «Un plat agredolç: Història per a infants» a *Guix*. Elements d'acció educativa, núm. 124, pàg. 4-10.
- *Cómo administrar un museo: Manual práctico* PUBLICACIÓN: UNESCO 7, place de Fontenoy 75352 París 07 SP Francia Realización y coordinación editorial: Patrick J. Boylan Coordinación por parte de la Secretaría del ICOM: Jennifer Thévenot Maqueta y cubierta: Edward Moody Design Impresión y encuadernación: UNESCO
- Comunicación del Rey Felipe V al Gobernador de Buenos Aires de 16 de abril de 1725. *Ibíd.*
- *Conceptos claves de museología* Bajo la dirección de André Desvallées y François Mairesse COMITÉ DE REDACCIÓN François Mairesse, André Desvallées, Bernard Deloche, Serge Chaumier, Martin Schärer, Reymond Montpetit, Yves Bergeron, Noémie Drouguet, Jean Davallon. Con la colaboración de : Philippe Dubé, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang, Marília Xavier Cury, Blondine Desbiolles, Jan Dolak, Jennifer Harris, Francisca Hernández Hernández, Diana Lima, Pedro Mendes, Lynn Maranda, Mónica Risnicoff de Gorgas, Anita Shah, Graciela Weisinger, Anna Leshchenko (quienes en 2009 han participado activamente en el Simposio del ICOFOM consagrado a este tema o han releído este documento).
- Conferencia 11/05/2006, Fundación Juan March
- Consejo Internacional de Museos, ICOM NEWS. Vol.32, Marzo, 1970.
- CORNACCHIOLI, T. (2002) *Lineamenti di didattica della storia. Dal sapere storico alla storia insegnata: la mediazione didattica*. Cosenza. Pellegrini editore
- COSSÍO, Silvia, Ikella ALONSO, Juan Carlos RICO. *La exposición de obras de arte: reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Madrid: Sílex, 2009
- Crisis posmoderna al museo global 16/05/2006, Fundación Juan March
- CROIX, A.-GUYVARCH, D. *Guide de l'histoire locale : faisons notre histoire!* Paris: Seuil.
- CULUBRET WORMS, Bárbara, y otros. *Guía para un plan de protección de colecciones ante emergencias*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008
- Delgado, M. 2017. *La Banda Oriental entre los siglos XVI y XVIII*. no-date. Blogspot Com Uy. [Online]. [23 May 2017]. Available from: <http://webdehistoria.blogspot.com.uy/2009/07/la-banda-oriental-entre-los-siglos-xvi.htm>
- Dever restrepo, P & Carrizosa, A (2000). *Manual básico de montaje museográfico*. Colombia: División de museografía, Museo Nacional de Colombia.
- DOREL-FERRÉ, G. (1998) “Enseigner le patrimoine industriel: relation des expériences menées en Champagne-Ardenne” a *Revue IREHG*, núm. 6, pàg. 169-178.
- EDSON, G.: “Gestión de museos”, en P. Boylan (coord.): *Cómo administrar* CAMPBELL, A.: “A missão: a tarefa mais importante do líder”, en R. Stacey un museo. *Manual práctico*, Paris, Unesco, 2006, pp. 138-139.

- EIDELMAN, Jaqueline, Mélanie ROUSTAN, Bernadette GOLDSTEIN. El museo y sus públicos: el visitante tiene la palabra. Barcelona: Ariel, 2014
- ESTEPA, J.-DOMÍNGUEZ, C.-CUENCA, J.M. (1998) «La enseñanza de valores a través del patrimonio» a D.A. Los valores y la didáctica de las ciencias sociales. Actas del IX simposium de didáctica de las ciencias sociales. Lleida: Universitat de Lleida-Asociación Universitaria del Profesorado de Didáctica de las Ciencias Sociales, pàg. 327-336.
- evemuseografia.com 2014. EVE Museología + Museografía. [Online]. [27 May 2017]. Available from: evemuseografia.com/2014/05/06/creacion-de-un-centro-de-interpretacion/
- Fatima Entrenas Con. 2017. Fatima Entrenas Con. [Online]. [27 May 2017]. Available from: http://www.fatimaentrenas.com/jl/index.php?option=com_content
- FEBVRE, J. (1982) Combates por la historia. Barcelona: Ariel.
- FERNÁNDEZ, E. (2001) “El concepto de patrimonio cultural desde la perspectiva de la antropología” a IGLESIAS, J.M. (ed.) Cursos sobre el patrimonio histórico, núm. 6. Reinosa: Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa, pàg. 39-52.
- FUENTE, Francisco de la. La evolución de la seguridad en los museos. Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, ISSN 0210-1963, n. 667-668, 2001, p. 711-723. [Consulta 26/08/2015] <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/907/914>
- GARCÍA, C.R.-JIMÉNEZ, M.D.-MORENO, C.- (2003) “El patrimonio arqueológico y su tratamiento en la enseñanza” a BALLESTEROS, D.-FERNÁNDEZ, C.-MOLINA, J.A.-MORENO, P. (coords.) El patrimonio y la didáctica de las ciencias sociales. Cuenca: AUPDCS-Universidad de Castilla La Mancha, pàg. 443-452.
- GAVALDÀ, A. (1994b) «La integración de la historia local en el diseño curricular. Referencias catalanas», a D.A. Perspectivas de la historia local en Catalunya. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- GÉAL, Pierre. La creación de los museos en España. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, ISSN 1130-5517, n. 14, 2002, p. 289-298.
- Gilabert González, L.M (2011). La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- GÓMEZ, Jaime. La seguridad en los museos: introducción, conceptos fundamentales y legislación. Madrid: Prosegur, 2011
- González monfort, N. 2008. El valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural . Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación. 7(7), pp. .
- GONZÁLEZ-VARAS IBAÑEZ, Ignacio. Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas. Madrid: Cátedra, 2015
- GUASCH, ANNA MARÍA. La deconstrucción del museo moderno: De la
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. Manual práctico de museos. Gijón: Trea, 2012 SDB 069.01 GUT
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. El museo como espacio de comunicación. Gijón: Trea, 2011.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Planteamientos teóricos de la museología. Gijón: Trea, 2006

- HERNÁNDEZ, F.X. (2003) “El patrimonio como recurso en la enseñanza de las ciencias sociales” a BALLESTEROS, D.-FERNÁNDEZ, C.-MOLINA, J.A.-MORENO, P. (coords.) El patrimonio y la didáctica de las ciencias sociales. Cuenca: AUPDCS-Universidad de Castilla La Mancha, pàg. 455-466.
- MUSEO DE LAS MIGRACIONES. Intendencia Municipal de Montevideo <http://mumi.montevideo.gub.uy/museo/mision-vision-y-objetivos>
- TEMA 3:Tipología y arquitectura de los museos. Evolución de la tipología de los museos: del templo al palacio. Los nuevos museos y su arquitectura. Beatriz--grado-de-historia-del-arte-Uned
- importancia.org 2017. Importancia. [Online]. [26 May 2017]. Available from: <https://www.importancia.org/museos.php>
- JANES, R.R.: “Embracing Organizational Change in Museums. A Work in Progress”, en R. Sandell y R.R. Janes (eds.): Museum Management and Marketing, London y New York, Routledge, 2008, pp. 67-81.
- JANES, R.R.: “Embracing Organizational Change in Museums. A Work in Progress”, en R. Sandell y R.R. Janes (eds.): Museum Management and Marketing, London y New York, Routledge, 2008, pp. 67-81.
- KOTLER, Neil. Estrategias y marketing de museos. Barcelona: Ariel, 2001
- LAVADO, P.J. (2003) “¿Qué es patrimonio? Educar para conservar y proteger” a BALLESTEROS, D.- FERNÁNDEZ, C.-MOLINA, J.A.-MORENO, P. (coords.) El patrimonio y la didáctica de las ciencias sociales. Cuenca: AUPDCS-Universidad de Ca-Gilabert gonzález, L.M (2011). La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Lord & Dexter, Manual de Gestión de Museos, Ariel, Barcelona, 1997
- LORD, B., y G.D. LORD: The Manual of Museum Management, London, HMSO, 1997, p. 15.
- Luz María Gilabert González LA GESTIÓN DE MUSEOS: ANÁLISIS DE LAS POLÍTICAS MUSEÍSTICAS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA Tesis para la obtención de grado de doctor europeo DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE FACULTAD DE LETRAS UNIVERSIDAD DE MURCIA 2011
- MACARRÓN MIGUEL, Ana María. Conservación del patrimonio cultural: criterios y normativas. Madrid: Síntesis, 2008
- Mariotti, E. 2017. MUSEOS Y ARQUITECTURA (ICOM) -- . en INSTITUCIONES, MUSEO,MUSEOGRAFÍA, MUSEOLOGÍA, PATRIMONIO . . no-date. Blogspot Com Uy. [Online]. [27 May 2017]. Available from: <http://museu2009.blogspot.com.uy/2015/06/museos-y-arquitectura-icom-en.html>
- MARTÍNEZ GIL, Tània, Joan SANTACANA MESTRE. La cultura museística en tiempos difíciles. Gijón: Trea, 2013
- METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. Gregorio Rodríguez Gómez Javier Gil Flores Eduardo García Jiménez. Ediciones Aljibe. Granada (España). 1996.
- METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN Roberto Hernández Sampieri Carlos Fernández-COCO Pilar Baptista Lucio

- MOLAJOLI, Bruno. El proceso formativo y evolutivo del museo: su función en el contexto socio-ambiental. En: *Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas*. UNESCO, 1980, p.115
- MONTANER, Josep María. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- MOORE, K.: "Introducción a la gestión del museo", en K. Moore (ed.): *La gestión del museo*, Gijón, Trea, 1998, p. 15.
- MORENTE, M. (1996) *El patrimonio cultural: una propuesta alternativa al concepto actual de patrimonio histórico. Aplicación al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga. Tesis doctoral en microforma (inédita).
- MOURE, A. (1994) "Las raíces del futuro. Arqueología, patrimonio arqueológico y sociedad actual" a BLASCO, R.M. (dir., 1994) *Patrimonio histórico*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pàg. 39-56.
- MOYA, Jordi. *La iluminación de las exposiciones temporales*. Gijón: Trea, 2015
- Munilla Cabrillana, G, Solanilla Demestre, L & Carreras monfort, C. 2003. *Nuevas prácticas en el mundo de la cultura*. PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. 11(46), pp. 68-78.
- MUÑOZ COSME, ALFONSO. *Los espacios de la mirada. Historia de la*
- MUÑOZ COSME, Alfonso. *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Trea, 2007
- MUÑOZ, M.C. (1998) "Conclusions et recommandations" a D.A. *Le patrimoine culturel et sa pédagogie: un facteur de tolérance, de civisme et d'intégration sociale*. Actes du séminaire. Bruxelles: Editions du Conseil de l'Europe, pàg. 119-124.
- *Musée et architecture* Vol XXVI, n° 3/4, 1974 EDITEURS & Eteur en chef: Conrad Wise&liteur adjoint : Anne Erdös COMITÉ CONSULTATIF:Om Prakash Agrawal, Inde Sid Ahmed Baghli, Algtrie Raymonde Frin, France Jan Jelinek, Tchtcoslovaquie Michael Kustow, Royaume-Uni Grace Mccann Morley, directeur de L'Agence Icom pour le Sud-Est asiatique Georges Henri Rivitre, conseiller permanent de l'Icom Mario VAsquez, Mexique Le directeur de l'Icom, cx officio
- *MUSEO VIRTUAL DE EDUCACIÓN PLÁSTICA. EDUCACIÓN POR EL ARTE*. Tesis Doctoral Por D. Francisco Arenas Martínez. Leída el día 13 de julio en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo
- Navarro azcue, C. 1992. *Incidencia de la emigración canaria en la formación de Uruguay, 1726-1729*. Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias). 5(1), pp.
- NORA, P. (1987) "Patrimoine et mémoire" A ANTOINE, G. *Patrimoine et formation. Patrimoine et société contemporaine*. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine. Paris; La Villette Ministère de la Culture.
- *Nueva Museología Net*. 2017. *Nueva Museología Net*. [Online]. [26 May 2017]. Available from: <http://nuevamuseologia.net/turismo-patrimonio-museos-y-empleabilidad/>
- Ortiz soler, D. 1999. *LA DIVULGACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL EN EL MEDIO AMBIENTE DONDE SE INSERTA SU PUESTA EN*

VALOR A TRAVÉS DE LOS MUSEOS LOCALES Y/O CENTROS DE INTERPRETACIÓN. Narria. 1(1), pp. 63 - 73.

- PADRÓ, J. (1996) “La interpretación: un método dinámico para promover el usos social del patrimonio cultural y natural” a INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. Difusión del patrimonio histórico. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, pàg. 9-13.
- PAGÈS, J.-PONS, M. (1986): “El passat que tenim present: Solsona i el Solsonès” a D.A. Jornades d’Experiències Didàctiques: Ciències Socials al Cicle Superior. Bellaterra: ICE-Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 109-123.
- PIROTTO, Armando: Prólogo de la obra Iconografía de Montevideo, p. 17, Montevideo, 1976.
- PRATS, J.-HERNÁNDEZ, A. (1999) “Educació per la valoració y conservació del patrimoni” a D.A. Per una ciutat compromesa amb l’educació. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 108-124.
- PRATS, LL. (1997) Antropología y patrimonio. Barcelona: Ariel.
- Resolución del Consejo de Indias de 22 de noviembre de 1726. Archivo y MHG de la Nación (Montevideo), caja n.º 1.
- Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación) - www.telos.es Dossier Autor/es: Pablo Castilla San Martín Entornos museísticos Nuevas tecnologías expositivas
- RICO, Juan Carlos. Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas. Madrid: Sílex, 2006.
- RICO, Juan Carlos. Montaje de exposiciones: dossier metodológico. Sevilla: Dirección General de Universidades de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, 2011.
- RICO, JUAN CARLOS. Museos Arquitectura Arte. Los espacios expositivos. Sílex, 1994
- ROCA, José Ignacio. Proceso de concepción y realización de un proyecto Museográfico. S.f.
- RODRÍGUEZ FRADE, Juan Pablo. Reflexiones sobre la instalación museográfica como elemento mediador entre la arquitectura del museo y sus colecciones. En: Plan museológico permanente en el museo. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales, 2007, p. 69-82.
- ROTAECHE GONZÁLEZ DE UBIETA, Mikel. Transporte, depósito y manipulación de obras de arte. Madrid: Síntesis, 2007
- Santacana mestre, J (2005). Museografía didáctica. España: .
- SANTACANA, Joan. Educación, tecnología y patrimonio cultural: para una educación inclusiva. Gijón: Trea, 2014
- Serbal, Barcelona 1999.
- Serrat antolí, N. 2005. Acciones didácticas y de difusión en museos y centros de interpretación. In: Serrat antolí, N & Santacana mestre, J eds. Museografía didáctica. España: , pp. 103-206
- TERRADAS, I. (1985) «La història de les estructures i la història de la vida. Reflexions sobre les formes de relacionar la història local i la història general», a III

Jornades d'estudis històrics 50 locals. La vida quotidiana dins la perspectiva històrica. Palma de Mallorca: Institut d'estudis baleàrics.

- TOPOLSKY, J. (1992) Metodología de la historia. Madrid: Cátedra.
- VALDÉS SAGÜÉS, María del Carmen. La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público. Pág.191. Ediciones TREA, S.L. septiembre de 1999.
- VARGAS, I.-SANOJA, M. (1990) "Patrimonio Cultural ¿Inventario o Proceso Histórico?" a D.A. Actas de la Tercera Conferencia del Nuevo Mundo sobre arqueología de rescate. Caracas: OEA, pàg.41-51.
- WEIL, S.E.: "The Multiple Crises in our Museums (1971)", *Beaty and the Beast*, 1983, p. 5.
- Wise, C. 1974. Musée et architecture. *Museum*. 26(3/4), pp. .

Anexos

Información complementaria

Ejemplos de tecnologías digitales aplicadas a propuestas museográficas

Ejemplos de Museos de la Ciudad y de Centros de Interpretación

Ilustraciones

Planos de Montevideo colonial

Ilustraciones de Montevideo en la etapa de la fundación colonial

Reinterpretación pictórica del desembarco de las primeras familias canarias

Imágenes de Montevideo Colonial

Esquemas

Esquemas de organización del Museo de la Fundación de Montevideo

Esquema de plan museográfico

Planos e infografías

Anteproyecto Museo de la Fundación de Montevideo

Plano de ubicación en la ciudad

Planta sótano

Planta baja

Planta primera

Planta segunda

Alzados

Fotografías del proceso de recuperación del edificio

Fotografías actuales del edificio

