

ARTE GRÁFICO Y LENGUAJE¹

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

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

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



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

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

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

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

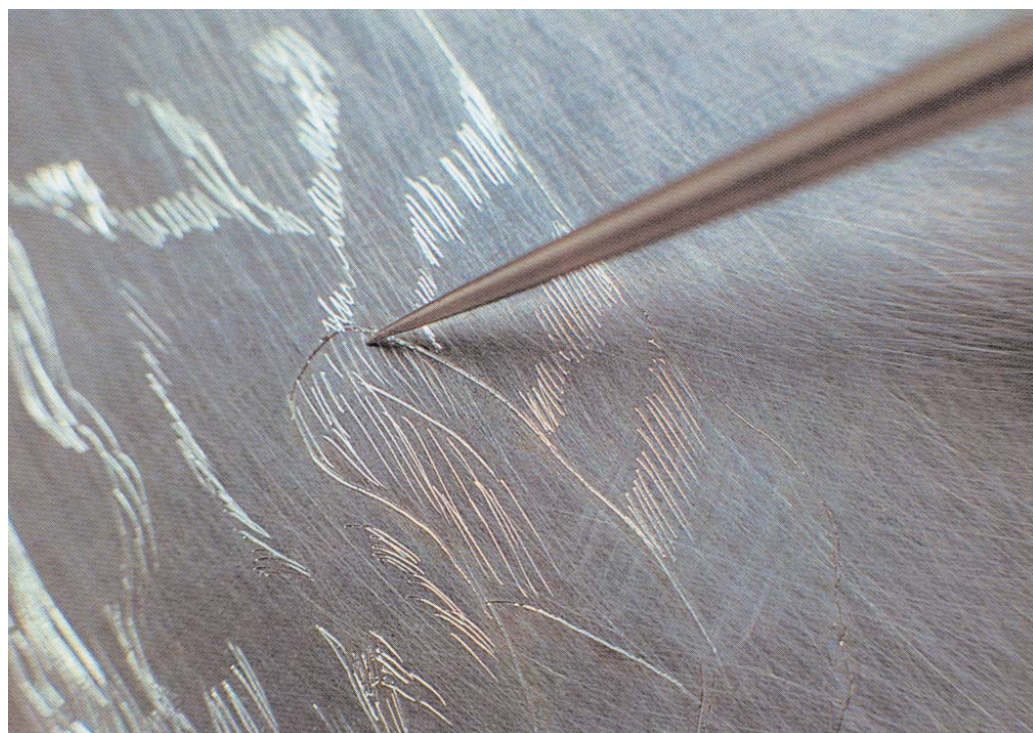
Precisar el uso de las palabras que integran el vocabulario técnico de la estampa, es decir, atender a su valor semántico, no es sólo una necesidad sino también una exigencia por sus implicaciones en la valoración social del grabado

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

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

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

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



Grabado calcográfico. Punta seca



Grabado xilográfico

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

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

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

De alguna forma, las costumbres adquiridas en la catalogación bibliográfica han consolidado dicho uso, en particular desde que en 1985 y 1988 se normalizara el proceso técnico de descripción de monografías, publicaciones seriadas y materiales especiales. Una comisión formada por personal especializado del Cuerpo Facultativo de Archivos y Bibliotecas fue la responsable de redactar las *Reglas de catalogación*, así como de revisarlas para la edición refundida de 1995. El Ministerio de Cultura avaló ambas ediciones⁶. Normalizar los criterios descriptivos era completamente necesario para alcanzar un aprovechamiento máximo de los instrumentos de consulta en toda la red bibliotecaria nacional y facilitar el intercambio de información entre centros afines. En este sentido, las *Reglas de catalogación* han desempeñado un papel fundamental. Ahora bien, por lo que afecta a la terminología del arte gráfico cabe calificarlas de desafortunadas. El apéndice IX ofrece un glosario donde queda patente la orientación semántica elegida por sus redactores. Varias de las palabras relacionadas con el arte de la

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

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

matriz grabada. Toma también el nombre de grabado”.

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

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

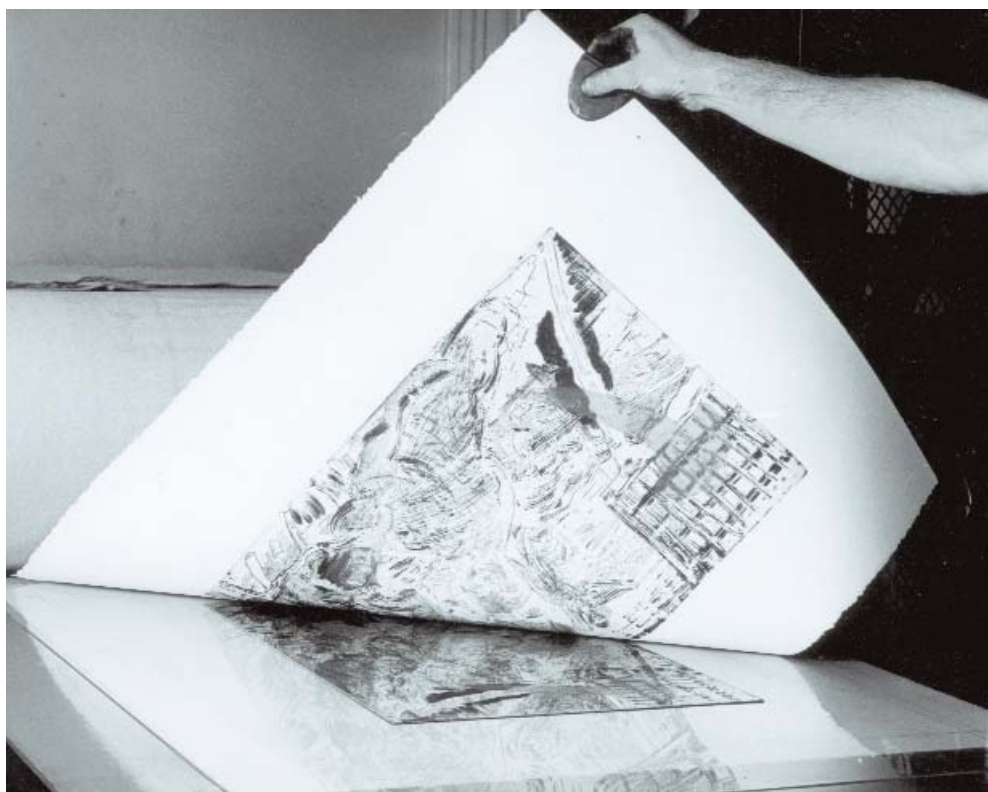
El *Diccionario* de Rejón de Silva señala que *grabado* es “el arte que enseña a dibujar sobre una plancha de cobre o madera una figura o composición con la punta de un buril, para sacar después muchos ejemplares de ella”⁷. La relevancia de la definición propuesta por Rejón de Silva en 1788 radica en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



Litografía. Henri Matisse dibujando sobre una piedra litográfica

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

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



Estampa. Proceso de estampación en tórculo

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

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

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

Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado.

Un modelo ejemplar en el uso de la terminología se encuentra en la *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, redactado por una comisión de la Subdirección General de Museos Estatales en 1996. Es éste un instrumento básico para la gestión y tratamiento de fondos museográficos y una obra de ayuda inestimable para los profesionales de museos⁸. Por lo que respecta al arte gráfico, la terminología está empleada con corrección. Entre las categorías de objetos se cita genéricamente la “*estampa*”, clasificada, a su vez, en

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

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

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

Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MUSEOS Y PATRIMONIO INTANGIBLE: UNA REALIDAD MATERIAL

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

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

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

Supuestamente, los bienes culturales categorizados como inmateriales son dominio disciplinar de la ciencia antropológica, al constituir expresiones tradicionales de los pueblos, los cuales vienen a sumarse a la parte de patrimonio “material” que le corresponde, es decir, en terminología jurídica, los objetos muebles y los bienes inmuebles originados por y para el pueblo¹. En realidad, con ello no se ha hecho más que trasladar a la normativa patrimonial una división practicada desde sus inicios por la Antropología. En su estudio de la cultura a través de la documentación y comprensión holística de cada una de las sociedades vivas, ya desde las primeras investigaciones antropológicas se fue consolidando una tajante separación entre “cultura material” referida prioritariamente a los útiles

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

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

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

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

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

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

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

Su desarrollo institucional a nivel mundial, aunque extenso, es muy desigual². Como concepto, tiene su origen en la Conferencia de México de 1982, cuando la UNESCO utilizó por primera vez la noción de “inmaterial” para referirse al conjunto de las producciones espirituales del hombre. A partir de ahí, enfrentados a problemas de definición y conceptualización, los países miembros de la UNESCO han empleado un gran número de expresiones para designar esa realidad que se intenta aprehender y proteger. No será hasta la consulta internacional de París, en junio de 1993, cuando la expresión “patrimonio inmaterial” se consagre para designar esta parte del patrimonio como constituyente de la herencia cultural viva de las comunidades.

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

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

Parece así que al fin se va asumiendo que todo lo inmaterial tiene un substrato material y que la importancia de éste deriva justamente de sus valores inmateriales. Así lo están reconociendo ya diversos organismos, como la Red Internacional de Políticas Culturales (INCP-RIPC) en su informe de agosto 2003³. Sin embargo, la dicotomía persiste en decisiones tan relevantes como la no integración en la Lista del Patrimonio de la Humanidad, vigente desde 1972, de las llamadas Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, las cuales han comenzado a conformar una lista paralela y separada⁴.

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

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

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

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

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



Altar de Zeus. Museo de Pérgamo, Berlín



Cabeza de leopardo de Benin
Museo Völkerdunde, Viena

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

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

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

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

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

agrupando y realizando unos determinados objetos *materiales*.

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

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

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

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

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

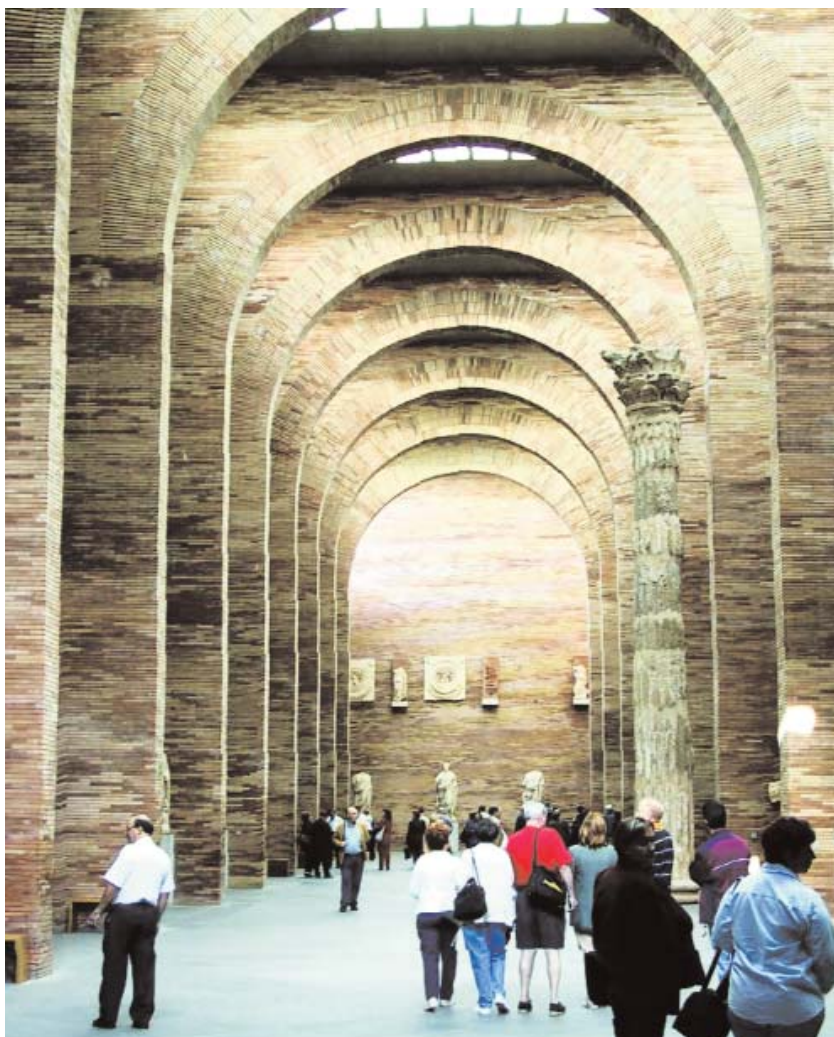
No es fácil, sin embargo, modificar en breve plazo un hábito secular de culto al objeto, profundamente arraigado en tantos *conservadores* de museos: esa visión que lleva a suponer, de modo bastante ingenuo, que los objetos tienen por sí mismos la capacidad de transmitir todo su significado cultural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

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

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

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

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



Museo Nacional de Arte Romano, Mérida

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

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

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

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

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

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

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



Museo Guggenheim, Bilbao

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

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

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

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

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



Museo Etnográfico, Santiago de Cacem



Museo del Traje, Madrid

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

Notas

1. Así lo recoge expresamente la LPHE: "*Forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales*" (art.46), seguida después por las diversas legislaciones autonómicas, aunque algunas, como la andaluza, utilicen una conceptualización más amplia y abarcadora: "*Forman parte del Patrimonio Etnográfico Andaluz los lugares, bienes y actividades que alberguen o constituyan formas relevantes de expresión de la cultura y modos de vida propios del pueblo andaluz*" (art.61).
2. La Conferencia General de UNESCO, celebrada en París el 28 de agosto de 2001, enumera las siguientes actuaciones en relación al Patrimonio Inmaterial:
 - En 1973, a propuestas del gobierno de Bolivia, se añadió un Protocolo a la Convención Universal sobre Derechos de Autor, con el fin de proteger el folclore.
 - En la reunión organizada en 1976 con ayuda de la UNESCO y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), un Comité de expertos gubernamentales aprobó la Ley Tipo de Túnez, que ahonda en la protección del folclore.
 - También en conjunción con la OMPI, la UNESCO publicó en 1982 las Disposiciones

- Tipo para las leyes nacionales sobre la protección de las expresiones del folclore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas.
- En 1989 se aprobó la Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular.
- En la Conferencia Internacional de Washington, celebrada en 1991, se plantearon cuestiones tales como la amplitud del tema, el tipo de definiciones empleadas y la mayor relevancia que había de darse a los portadores de la tradición para que estuviesen protegidos no sólo sus productos sino también los conocimientos y valores que posibilitan su producción.
- En 1997 la UNESCO y la OMPI organizaron conjuntamente en Phuket (Tailandia) un Foro Mundial sobre la protección del folclore. En cumplimiento del Plan de Acción adoptado en ese Foro, en febrero de 1999 la UNESCO organizó en Numea (Nueva Caledonia) un Simposio sobre la protección del saber tradicional y las expresiones de las culturas tradicionales y populares autóctonas en las Islas del Pacífico.
- La importancia concedida al patrimonio inmaterial se realiza con la puesta en marcha de dos programas auspiciados por UNESCO: el sistema de los Tesoros Humanos Vivos (1993) y la Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (1997).

- Todo ello acompañado de múltiples actividades de preservación y promoción de este patrimonio: organización de cursos de formación, asistencia para la elaboración de inventarios, preparación de planes de salvaguarda, revitalización y difusión del patrimonio inmaterial de minorías y grupos indígenas, organización de festivales de músicas tradicionales y edición de las mismas, establecimiento de una red de archivos del folclore, conferencias intergubernamental específicas como la habida sobre políticas lingüísticas en África (1997), etc.
- 3. "Las técnicas de la protección del patrimonio intangible deberán ser aplicadas a los valores intangibles asociados con lugares y objetos, y el patrimonio deberá ser concebido de manera holística, como un todo." (*Instrumentos legales y financieros para salvaguardar nuestro patrimonio intangible*, p. 14).
- 4. En efecto, el 18 de mayo de 2001 se proclamaron las 19 primeras Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, en la que España quedó representada por el Misterio de Elche. En el prólogo a esta primera declaración puede leerse: "Para cumplir verdaderamente su misión de conservación de la diversidad cultural, UNESCO debía aportar una igual atención a sus **dos** elementos que lo forman: el patrimonio material y el patrimonio inmaterial".

"MUSEO CERRALBO: RECUPERACIÓN DE AMBIENTES ORIGINALES"¹

Carmen Jiménez Sanz

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



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

Fotografías: Archivo Fotográfico del Museo
Cerralbo

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

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

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

EL MUSEO CERRALBO. VÍAS DE INTERPRETACIÓN

El Museo Cerralbo³, ubicado en el centro de Madrid, próximo al Palacio de Oriente, fue legado por Enrique de Aguilera y Gamboa en 1922, aceptado por el Estado en 1924 (Reales Órdenes de 10 de abril y 24 de septiembre) y declarado Monumento Histórico-Artístico el 1 de marzo de 1962. Producto del altruismo y deseo de trascendencia de los coleccionistas, la creación de museos a partir de sus viviendas y obras de arte es un fenómeno conocido en Europa y América, a través de personajes coetáneos como Edouard André y Nélie Jacquemart

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

En síntesis, puede interpretarse como:

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

■ *Museo de colección*: A lo largo de sus treinta y cinco salas pueden admirarse objetos de uso cotidiano y obras de arte de diversas procedencias, estilos y tipologías: tapices, mobiliario, escultura, pintura, dibujos, estampas, lámparas, porcelanas, relojes, armas y armaduras, objetos arqueológicos, fotografías⁴, monedas y medallas, etc.

■ *Museo de personaje*: La personalidad de Enrique de Aguilera y Gamboa⁵ (1845–1922) se funde con el atractivo del palacio que él mismo ideó como vivienda principal de la familia desde 1893 y futuro museo para albergar sus colecciones, diseñado por los arquitectos Sureda, Cabello Lapiedra y Cabello y Asó.

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



Palacio Cerralbo, h. 1920

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

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

TRANSFORMACIONES

“Toda mi vida me he ocupado mucho en coleccionar obras de arte, arqueológicas y de curiosidad, habiendo conseguido reunir importantes y valiosas colecciones, y puesto que no tengo herederos forzosos he resuelto disponer de estas colecciones en forma que perduren siempre reunidas y sirvan para el estudio de los aficionados a la ciencia

y el arte. Para realizar tal propósito he convenido con mi hija política, dueña de la citada casa, en que por siempre jamás quede el piso principal, portería y gran escalera de su dicha casa, calle de Ventura Rodríguez número dos en Madrid, destinado a contener todas las colecciones mías, tal y como se hallan establecidas y colocadas por mí, sin que jamás se trastoquen ni por ningún concepto, autoridad o Ley



Político, escritor, académico, coleccionista, arqueólogo y gran viajero, su vida y obra encuentran continuos referentes en las estancias de la casa-museo, a través de objetos personales, documentos, fotografías, libros

Despacho (Montecristi, Los salones de Madrid. Madrid, s/f, p. 101)



Armería. Imagen anterior a la guerra civil, tomada por Juan Cabré

Se buscaron los emplazamientos originales de obras, mobiliario, enseres, tapices, cortinajes y otros; se realizaron catas para conocer la estratigrafía cromática de paramentos; y se intentó reproducir la iluminación que presidía esos salones los días de recepción, para conseguir recobrar parte de su encanto

se trasladen de lugar, se cambien objetos ni se vendan.

*Quedarán pues mis colecciones para siempre jamás establecidas en el piso principal y gran escalera con el nombre de Museo del Excmo. Señor Marqués de Cerralbo, Don Enrique de Aguilera y Gamboa.*⁶

Ochenta y un años después de expresado este último deseo, el Museo Cerralbo se distingue como uno de los escasos ejemplos arquitectónicos del entonces moderno barrio de Argüelles, que se encontraba en expansión durante las últimas décadas del siglo XIX, y el único que sobrevivió, prácticamente intacto, al desastre de la guerra civil.

A partir de este punto las transformaciones soportadas por el edificio y salas, especialmente debidas a la ampliación del museo tras incorporar la planta *Entresuelo* –aspecto no previsto por su fundador, pero coherente con los fines y mantenimiento de su legado–, aportan una diferente manera de entender museología y museografía⁷.

Las variadas intervenciones obedecieron a reparaciones de daños y problemas estructurales; conservación de estancias y colecciones; adaptación a normas vigentes de seguridad y mantenimiento de edificios públicos; reforma y mejora de áreas internas; instalaciones de aire acondicionado y calefacción centrales; etc.

Aparte de la instalación de calefacción y de algunas labores de mantenimiento del edificio, hasta 1940, recién finalizada la guerra civil, no se acometieron obras de envergadura, empezando por reparaciones que respetaron la decoración interior de la casa–museo, según proyecto del arquitecto Martínez Chumillas. Las labores de salvamento de edificio y colecciones⁸, bajo la dirección de Cabré⁹, quedaron reflejadas en el Archivo del museo.

Tras adquirir el Ministerio de Educación Nacional la planta *Entresuelo* (cuyo propietario, Antonio del Valle, lo había legado a una asociación religiosa), Díz Flores inició en 1945 las obras de reforma de la



PLANTA DE ENTRESUELO AÑO 1948



PLANTA DE ENTRESUELO AÑO 1948

Modificaciones de la planta Entresuelo (Sanz-Pastor, 1948)

parte central “desprovisto, por tanto, de actual utilidad, carente de interés artístico e histórico y precisando un mayor número de salas de exposición, ha sido totalmente reformado”¹⁰, y la reconstrucción de las restantes habitaciones siguiendo sus características primitivas. Todo ello, según Sanz-Pastor, a fin de completar el proyecto de museo mediante una reforma de gran repercusión en la vida cultural del momento¹¹.

En las que habían sido las habitaciones de Antonio del Valle hasta 1900 se recrearon ambientes privados, como la *Capilla* y *Sacristía* –en ese momento ningún oratorio empleado por la familia era visitable, y sólo permanecía intacto el ubicado en la planta *bajo-cubiertas*–. Todas las alcobas que se abrían al patio interior dieron paso a las *Galerías de*

pintura, ideando salas acordes con el concepto de un pequeño museo de artes decorativas, organizadas por temática o técnicas artísticas¹². En las antiguas dependencias de los marqueses de Cerralbo y su hija se recreó el *Dormitorio de la marquesa de Villa-Huerta*, en una sala que durante la guerra todavía se denominaba el *Mirador de la señorita*, modificándose también la decoración de las estancias contiguas, el *Salón de música* y el *Comedor*, que pasaría a denominarse *Comedor de diario*.

Posteriormente, se acometieron obras generales de saneamiento con Chueca Goitia –que conocía el museo desde la guerra civil, cuando proyectó un *bunker* para ocultar y proteger de los bombardeos las principales obras de la colección–. En 1964 propuso sustituir los remates aterrazados de los torreones por chapiteles de pizarra, distorsionando la percepción exterior del conjunto, además de otras reformas significativas, como la transformación de espacios de servicio arruinados (antiguas *cocheras*, *guadarnés* y *cocina grande* del semisótano) en la sala de exposiciones temporales y salón de actos.

RESTAURACIÓN INTEGRAL DE SALAS. RECUPERACIÓN DE AMBIENTES ORIGINALES. CRITERIOS

Coincidiendo con el proyecto de restauración de fachadas y reorganización de áreas internas que finaliza en 1995, durante la dirección de Navascués, se intervino en el *Jardín*, espacio considerado muy importante en el conjunto del palacio, que durante los años 40 se había

El fundador y su familia apenas pudieron imaginar que toda su casa se convertiría en un museo, ni que diversas razones obligarían a realizar modificaciones en estancias en las que discurrió gran parte de su vida pública y privada

modificado radicalmente con la edificación de la vivienda de la entonces directora. La paisajista Serredi lo recrea como un jardín romántico, diseñando un estanque central inspirado en un boceto hallado en el Archivo del Museo y reubicando esculturas de emperadores romanos, fauna y temas mitológicos, arropados por una densa vegetación y presididos por el primitivo templete-mirador.

Desde entonces, se emprende la restauración integral de salas, abordando tanto el tratamiento de la decoración interior, mobiliario y objetos expuestos, como la intervención en paramentos, techos y pavimentos originales.

En 1998 se presentó al público el *Gabinete oriental*, pequeño *fumoir*¹³, y, en 1999, dos espectaculares salas decoradas con pintura mural de Máximo Juderías Caballero y José Soriano Fort, *el Salón Chaflán* y el

*Salón de Baile*¹⁴, que han recuperado el brillo de otros tiempos. Los criterios de actuación fueron comunes en ambas, trabajando más de un centenar de especialistas en el *Salón de baile* durante año y medio. Se procedió a desmontar el interior, revisar forjados y cubiertas, instalar una nueva red eléctrica y canalizaciones, así como al tratamiento de la pintura y ornamentación murales, del mobiliario, espejos venecianos, sedas de Lyon, esculturas, lámparas, reloj misterioso monumental y parqué de roble francés y coralillo.

Paralelamente se vio la necesidad de documentar el palacio desde sus orígenes, combinando las distintas fuentes de información disponibles¹⁵ e iniciando una línea de trabajo asumida también por Vaquero desde el año 2000, como continuación y replanteamiento de actuaciones anteriores.

Gracias a la interpretación de la documentación del Archivo del Museo Cerralbo¹⁶ se ha podido completar en 2002 la recuperación de ambientes originales en el *Billar y Comedor de gala*, espacios de representación situados en la planta *Principal*, cuyas puertas sólo se abrían, *para recibir*, una tarde a la semana o durante celebraciones, de las que dan sobrada cuenta las crónicas periodísticas¹⁷. El protocolo dirigía la conducta de anfitriones e invitados, la decoración, la disposición del mobiliario y las características del *lunch* y de los momentos de ocio que disfrutaban amigos, familiares o invitados *de etiqueta*¹⁸. Para esta iniciativa lo prioritario no era tanto la restauración¹⁹, abordada junto a tareas continuas de conservación preventiva, sino el conseguir

una lectura adecuada de los interiores que permitiera al visitante comprender y admirar un espacio descrito en el Inventario General de 1924.

Se buscaron los emplazamientos originales de obras, mobiliario, enseres, tapices, cortinajes y otros; se realizaron catas para conocer la estratigrafía cromática de paramentos; y se intentó reproducir la iluminación que presidía esos salones los días de recepción, para conseguir recobrar parte de su encanto. En cuanto a criterios de actuación, tomemos como ejemplo el caso de las cortinas, elementos fácilmente degradables y, a la vez, insustituibles en la valoración del conjunto, que exigieron adoptar *soluciones de compromiso*.

Se ha podido completar en 2002 la recuperación de ambientes originales en el *Billar y Comedor de gala*, espacios de representación situados en la planta *Principal*, cuyas puertas sólo se abrían, para recibir, una tarde a la semana o durante celebraciones, de las que dan sobrada cuenta las crónicas periodísticas

Galerías de pintura, visitables desde 1948



En el *Billar* se conocía el tejido de las cortinas antiguas porque, al caer en desuso, habían servido como tapizado de sillones²⁰ y así fue reflejado posteriormente en el Inventario. Se buscó entonces un damasco de seda rojo muy similar al original, sobre el que se colgaran, como guardamalletas, los tapices de tema heráldico que ornaban esos vanos desde antaño, descritos como piezas de la colección y recientemente restaurados.

Los otros tapices heráldicos que en vida del marqués de Cerralbo cubrían los balcones del *Comedor*, fueron destinados a ornar la capilla funeraria de aquél en Ciudad Rodrigo (Salamanca), por disposición testamentaria. Cabía la posibilidad de encargar una réplica exacta, solución que no resultaba factible; o la de introducir unas cortinas de terciopelo verde y sencilla confección, que no distorsionaran la apreciación de la estancia, aunque se percibieran como elementos incorporados recientemente.

Éstas son dos pequeñas muestras de una línea de trabajo ya iniciada en el Museo Cerralbo, que requiere reflexión continua y soluciones ajustadas a cada caso, que encuentran dificultades al carecer de documentación sincrónica sobre todas las habitaciones y piezas de la vivienda.

Además, ¿cómo ha evolucionado la distribución interna?,²¹ ¿qué momento vamos a perpetuar en cada estancia?, ¿qué cambios han sido provocados por la moda y las variaciones del gusto personal?... Entre 1893 y 1927 la familia ocupó el palacio, sucediéndose movimientos de enseres y decoración que apenas producen referencias históricas. El fallecimiento de un familiar podía suponer que sus habitaciones privadas se cerraran para siempre –con el afán de aprehender un soplo de vida del finado–, que fueran ocupadas por otras personas de la casa o sufrieran remodelaciones para ajustarlas a nuevas necesidades. Estas modificaciones afectaron a las habitaciones



Escalera de Honor en la actualidad



Billar. Reportaje de Franzen, h. 1893-1896

Comedor de gala
Reportaje de Franzen, h. 1893-1896

de Inocencia Serrano, fallecida en 1896, o a las de Antonio del Valle, a partir de 1900. Tras el deceso del marqués de Cerralbo en 1922, Amelia del Valle siguió ocupando sus habitaciones del *Entresuelo* hasta su fallecimiento en 1927. Mientras tanto, Cabré realizaba el inventario del Museo Cerralbo.

El fundador y su familia apenas pudieron imaginar que toda su casa se convertiría en un museo, ni que diversas razones obligarían a realizar modificaciones en estancias en las que discurrió gran parte de su vida pública y privada.

Como criterio básico para recobrar el pasado del palacio se ha decidido dar prioridad a la instalación del primer museo, que comprendía el *Piso Principal*, *Escalera de honor* y *Zaguán*²². Y respetar la instalación museográfica y modificaciones de 1948, cuando resulte imposible documentar la decoración primitiva de las salas. En resumen, pretendemos ceñirnos, en la medida de lo posible, a la información más antigua disponible, con las limitaciones que suponen la conservación y seguridad de colecciones, y siendo conscientes de que algunas áreas de la casa sólo podrán ser recuperadas en recreaciones informáticas o modelos a escala²³.

Poco a poco, la visita al Museo Cerralbo podrá ofrecer diferentes visiones –como si de un juego de espejos se tratara– que reflejen distintos momentos de la vida de una familia, del ambiente de una casa y del transcurrir de una institución. ■

Madrid, julio 2003



Comedor de gala en la actualidad

Notas

1. Este artículo parte de la comunicación presentada en las sesiones del DEMHIST (Comité Internacional de Casas-museo y Residencias históricas), dentro de las 19ª Conferencia General y 20ª Asamblea General del ICOM, celebradas en Barcelona, 2001.
2. Así inicia la descripción de su palacio sevillano la condesa de Lebrija, contemporánea del marqués de Cerralbo. Manjón Mergelina, R., Condesa de Lebrija: Palacio de Lebrija. Sevilla (1920), 1970, p. 3.
3. Sanz-Pastor, C.: Guía de los museos de España. V.- Museo Cerralbo. Madrid: Dirección General de BBAA, 1956.
- Navascués, P. y Conde, C.: *Museo Cerralbo*. Madrid: Electa, 2000.
4. VVAA. Album, la colección de fotografía del Marqués de Cerralbo. Madrid, 2002.
5. Navascués, P., Conde, C. y Jiménez, C.: *El Marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
6. Testamento del Marqués de Cerralbo, Otorgado en Madrid, 30 de junio de 1922, Ante el Notario Luis Gallinal, cláusula 28.
7. Pilar Navascués participó en las Jornadas sobre casas-museo organizadas en Saluzzo, 1997, por la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte y el Ministero per i Beni Culturali e Ambientali de Italia, abordando las intervenciones arquitectónicas del Museo Cerralbo.
8. Navascués, P.: "Sauvetage des Collections du Musée Cerralbo pendant la Guerre Civile Espagnole". *Musées & Collections Publiques de France*, 210. Marzo, 1996, pp. 6-10.
- Cabré, E., Navascués, P. y Jiménez, C.: *El Museo Cerralbo durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (en preparación).
9. Juan Cabré fue, por disposición testamentaria, el primer director del Museo Cerralbo entre 1922 y 1939. Le sucederían María Cardona durante apenas dos años; Consuelo Sanz-Pastor (1941-1986), Manuel Jorge (1986-1993), Pilar de Navascués (1993-2000) y desde mediados del año 2000, Lourdes Vaquero.
10. Sanz-Pastor, C.: La Gran Ampliación del Museo Cerralbo. Madrid: Hauser y Menet, 1948. La documentación más antigua demuestra que, a pesar de esta afirmación, se modificaron interiores, tanto estructural como decorativamente.
11. Castilla, P.: "Reapertura del Museo Cerralbo", *Revista Nacional de Educación*, 40. Madrid, abril 1944, pp.77-81.
12. Sobre estos temas agradecemos las conversaciones con Rosanna Pavoni, directora del Museo Bagatti Valsecchi de Milán.
13. Blanco, M.: Salón Árabe, Palacio Marqués de Cerralbo. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Museo Cerralbo, 1998.
14. AB57, Restauración del Salón de Baile del Museo Cerralbo. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, AB57, 1999. CD-ROM.
15. Burguera, B.: Recuperación y Documentación de los Ambientes Originales del Museo Cerralbo de Madrid: Palacios Madrileños de los siglos XIX y XX (trabajo inédito, beca de museología, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999).
- San Pedro, C. y San Román, L.: Recuperación del Ambiente Original de la Planta Principal del Museo Cerralbo de Madrid (trabajo inédito, beca de museología, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999).
16. Se compone de: -Inventario General, manuscrito por Cabré en 1922 (colección Cerralbo) y 1927 (colección Villa Huerta); - Inventarios general, sistemático y topográfico, realizados en los museos que dependían del antiguo Ministerio de Instrucción Pública desde 1941; -Fondos fotográfico y documental del Archivo Histórico del Museo Cerralbo, en proceso de inventario; -Archivo administrativo: incluye legajos específicos sobre la construcción del palacio y todos los referentes al museo desde 1922; -Biblioteca Histórica del Museo Cerralbo y Hemerotecas; - Testimonios directos de personas que conocieron el palacio o vivieron en él, una vez convertido en museo, como es el caso de Encarnación y Enrique Cabré Herrerros, hijos del primer director del Museo, que aportan noticias hasta 1940; o Consuelo Sanz-Pastor (1941-1985), entre otros.
17. Las fiestas celebradas en el palacio Cerralbo, como el baile del 2 de junio de 1903, el almuerzo literario de 29 de febrero de 1904 o la celebración del ingreso en la Real Academia de la Historia el 1 de junio de 1908, entre muchas otras, se narran en crónicas y noticias de los periódicos La Época, El Nacional, El Correo Español, Diario Universal, New York Herald, El Imparcial, El Siglo Futuro, etc.
18. Sobre estos temas la referencia más reciente recoge las conferencias dictadas durante el pasado Curso de Otoño del Museo Cerralbo: VVAA: En torno a la mesa. El protocolo, la gastronomía y la decoración de mesas y comedores en época del Marqués de Cerralbo. Madrid, 2002.
19. Con motivo de la exposición inaugurada en diciembre de 2001, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, se restauraron numerosas pinturas instaladas en los Comedores de gala, de diario y otras estancias.
20. Algunas alfombras, cortinas, visillos y cobertores, entre otros, fueron considerados en los años 20 no museables y carentes de valor artístico; se trataba, por tanto, de elementos de uso continuado que podían ser reutilizados o sustituidos por otros.
21. Pavoni, R. y Selvafolta, O.: "La Diversità delle Dimore/museo: Opportunità di una Riflessione" en *Abitare la Storia*, En Leoncini, L. y Simonetti, F. (eds.). Torino: Umberto Allemandi & C., 1998, pp. 32-36.
22. Cabré, J.: *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo D. Enrique de Aguilera y Gamboa*. Madrid: Imprenta de Jesús López, 1928.
23. Carecemos, en general, de datos que permitan reconstruir históricamente las habitaciones y dependencias de servicio del palacio.

MÚSICA, SONRISAS, LÁGRIMAS, SUEÑOS Y PROPAGANDA: ÉXITOS CINEMATOGRAFÍCOS EN LA ANDALUCÍA NACIONALISTA DURANTE LA GUERRA CIVIL¹

José María Claver Esteban

Doctor en Historia del Cine

Colaborador de la Filmoteca de Andalucía

Quien esté más o menos familiarizado con el estudio de la guerra civil conocerá cómo en estos tristes y apasionantes años los cines en España funcionaron a pleno rendimiento. En buena parte del territorio republicano los salones cinematográficos fueron controlados, socializados o colectivizados, así que los propios trabajadores llevaron a cabo la gestión y programación de los espectáculos públicos. Éste fue el caso de Almería, Málaga, Jaén o Úbeda. Pese a la febril actividad de exhibición, en los cines republicanos no hubo demasiados estrenos. La inhibición de los distribuidores españoles y norteamericanos hizo que estas marcas no distribuyesen nuevos lotes de películas, así que la cartelera republicana fue languideciendo a medida que se desarrollaba la guerra, conformándose con la reposición de viejas películas ya exhibidas. En resumen, en la España leal hubo mucho cine, pero pocos estrenos.

Más complejo es, sin duda, el caso de la España nacionalista. Allí, por supuesto, no hubo ningún tipo de alteración en el sistema de explotación capitalista de los cines; ello favoreció que, ya desde el inicio de 1937, las principales casas distribuidoras norteamericanas y españolas, ubicadas en Barcelona y en Madrid, comenzaran a abrir sus oficinas centrales



Carmen la de Triana (1938), de Florián Rey.

Junto a *Suspiros de España*, el film más taquillero de la guerra civil

La cartelera republicana fue languideciendo a medida que se desarrollaba la guerra, conformándose con la reposición de viejas películas ya exhibidas

provisionales en Sevilla y desde allí surtieron el mercado cinematográfico de la España sublevada. El cine se convirtió en un estupendo negocio y, al calor de él, numerosas distribuidoras españolas se dedicaron a importar películas de las naciones amigas, la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini. Todo ello convirtió a Andalucía en el centro de distribución y exhibición de la España de Franco. Analizaremos aquí, a través de las carteleras y críticas de la época, cuáles fueron las películas de mayor éxito en la Andalucía insurgente, con el objeto de perfilar el gusto mayoritario del público durante este período bélico.

Escipión el Africano (1937), de Carmine Gallone, uno de los ejemplos de cine fascista que cautivó a crítica y público



MÚSICA

En la Andalucía nacionalista de la guerra civil triunfó especialmente el cine musical. Fueron precisamente las tres películas españolas realizadas en Berlín por la marca Hispano Film Produktion, con buena parte del equipo artístico y técnico de Cifesa, *Carmen la de Triana* (1938), de Florián Rey, y *El barbero de Sevilla* (1938) y *Suspiros de España* (1938), de Benito Perojo, las que alcanzaron un éxito arrollador, muy por encima del resto de producciones estrenadas. Protagonizadas por Imperio Argentina y Estrellita Castro, pertenecían al género estrictamente hispano del costumbrismo folclórico y seguían la ya larga tradición consolidada durante la II República con filmes como *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), conformando así un regionalismo de pandereta, con canciones, folclore y una imagen tópica de España. El triunfo de estas tres creaciones hispanas, situadas en los primeros lugares del ranking de taquilla en todas las capitales andaluzas nacionalistas, demuestra cómo el cine español, especialmente el cine costumbrista folclórico, había logrado a la altura de 1936 servir de vehículo a los deseos y preferencias del público.

También fue el musical el género norteamericano más apreciado por el público andaluz, y lo fue, en buena medida, gracias al buen hacer de Fred Astaire y Ginger Rogers, que acabaron convertidos en las estrellas norteamericanas más emblemáticas del período. *El sombrero de copa* (1935) y *Sigamos la flota* (1936), ambas de Mark Sandrich, lograron batir éxitos de taquilla para la RKO, consiguiendo también el beneplácito

de la crítica. Sus delicados y sensuales números de baile, sus canciones melódicas y ligeras estaban muy lejos del estilo más cursi y lírico de la acaramelada pareja de la MGM, formada por Jeannette MacDonald y Nelson Eddy. El público andaluz, pese a ello, dejó patente su profunda admiración por la cantante norteamericana, con motivo del estreno de la famosa opereta *Rose Marie* (1935), de W.S. Van Dyke, que fue otro de los grandes éxitos de la guerra: “El público, en buen número, acudió a solazarse con los gratos matices de su siempre bien timbrada y cada vez más lozana voz, porque, esto es indudable, Jeannette es poseedora sin duda alguna de un sortilegio espléndido que mantiene siempre fresca la armonía que sale de su garganta privilegiada y de su delicada belleza.” (*Diario de Cádiz*, 17-IV-1938, p. 5). No fue menor, ni mucho menos, el impacto que causó la estrella infantil de la Fox, Shirley Temple, con su film *Pobre niña rica* (1936), de Irving Cummings. La joven actriz, por entonces, hacía las delicias del público de todo el mundo: “La simpática chiquilla se adueña por completo de la voluntad de todos los espectadores y se nos muestra también como una excelente danzarina en varios números en que canta y baila con sorprendente soltura y dominio” (*FE*, 13-II-1938, p. 9).

Sin ser tan conocido en la actualidad como el musical norteamericano, este género fue cultivado profusamente por la cinematografía alemana en todas sus facetas. Una de las grandes figuras del momento fue la cantante húngara Marta Eggerth, que lograría alcanzar en España general reconoci-



La versión vienesa de la ópera de Puccini, interpretada por Marta Eggerth y Jan Kiepura, fue una de las películas musicales mejor valoradas por la crítica y el público

miento con *Alondra* (1936), de Carl Lamac, y con *La voz seductora* (1936), de Geza von Bolvary. Actriz hoy bastante olvidada, la crítica nacionalista llegó a situarla, con motivo del estreno de esta última película, en las más altas cimas del horizonte estelar cinematográfico: “la protagonista de tan incomparable producción es nada menos que la genial cantante y suprema artista de la voz de oro Marta Eggerth, su última creación, en la que ha puesto toda su alma, todo su temperamento artístico y en la que canta maravillosamente extasiando a los espectadores, que la aplaudirán frenéticamente, como merece ser aplaudida la feliz intérprete de *Vuelan mis canciones*” (*Ideal*, 11-II-1938, p. 6). De origen judío y casada en esas fechas con el también cantante Jan Kiepura, magnífico tenor polaco, su

situación en Alemania fue haciéndose cada vez más complicada a medida que el nazismo se iba extendiendo. En 1937 la pareja de cantantes rodaron en Viena *La vida de la Bohème* (1937), de Geza von Bolvary, otro de los grandes éxitos de público y crítica durante la guerra civil. Ésta fue la última película que la pareja haría en Europa antes de emigrar a Estados Unidos.

La cinematografía italiana también contribuyó en estos años al éxito de taquilla del cine musical, y lo hizo, como no podía ser de otra manera, a través de la ópera. *Regina de la Scala* (1937), de Camillo Mastrocinque, fue un film de escaso argumento en donde la mayoría de las escenas tenían lugar en el Teatro de la Scala de Milán, santuario italiano de la ópera. La cinta contó

con la colaboración de la famosa soprano italiana Margherita Carosio. Pero el cantante de ópera italiano más conocido de la época fue, sin duda, el tenor Tito Schipa, protagonista de otro film de éxito durante la guerra civil, *Vivir* (1937), de Guido Brignone. Sus cualidades líricas fueron inmediatamente puestas de manifiesto por la crítica: “con su voz potente y armoniosa canta las más bellas y delicadas canciones que logran entusiasmar a los espectadores” (*Ideal*, 4-II-1938, p. 7).

SONRISAS

A medida que se desarrollaba la guerra, el cine musical hizo más llevadero el desarrollo del conflicto a los espectadores andaluces. Sus argumentos intrascendentes, sus historias sentimentales sirvieron para que el público olvidara durante unas horas las miserias cotidianas, el ruido de las bombas o los fusilamientos que tenían lugar a pocos metros de sus viviendas. Fue así cómo, a ritmo musical, la guerra española fue transcurriendo en muchas capitales andaluzas, mientras la España de Franco conseguía ir extendiendo su negro dominio progresivamente. Junto a la música, la risa fue la segunda opción que eligieron los espectadores andaluces: era, no cabe duda, otra manera de conjurar el fantasma de los terribles acontecimientos.

Hablar de comedia en estos años es hablar inevitablemente del género en el que los italianos eran especialistas. *El novio misterioso* (1938), *Niña, no seas estúpida* (1937), *Eran siete hermanas* (1938) y *Casados a la fuerza* (1937) fueron auténticos grandes éxitos y lograron días de

permanencia en cartel. Todos estos filmes estaban interpretados por actores de moda como Assia Noris, Nino Besozzi, Paola Barbara y Vittorio De Sica, y sus argumentos se basaban en engaños y equívocos con final feliz. Por ejemplo, en *Eran siete hermanas*, de Nunzio Malasomma, siete bailarinas se presentan en la mansión de un anciano conde, ferviente mujeriego en su pasado, haciéndose pasar por sus hijas naturales. Tras numerosos equívocos, el hijo del conde, que ha descubierto el engaño, se desposará al final con una de sus supuestas hermanas.

A medida que se desarrollaba la guerra, el cine musical hizo más llevadero el desarrollo del conflicto a los espectadores andaluces

Pero el país especializado en la risa, desde los días del cine mudo, había sido Estados Unidos, con figuras míticas como Charlot o Buster Keaton. Junto al musical, el género cómico norteamericano volvió a brillar en este período, gracias a la sin par pareja Stan Laurel y Oliver Hardy, que llevaron la risa a los espectadores grandes y pequeños. Prueba de esta sintonía con el público fue que su film *Un par de gitanos* (1935), de James W. Horne, llegó a ser la película extranjera más taquillera en Sevilla de toda la guerra. Por su parte, la *screwball comedy*, surgida en 1934 a

partir del film de Capra, *Sucedió una noche*, encontró una feliz materialización en *Mi ex mujer y yo* (1936), de Stephen Roberts, una graciosa comedia policíaca, interpretada por William Powell y Jean Arthur, en los papeles de una pareja de divorciados que acabarán reencontrándose al final de la película.

LÁGRIMAS

Junto a la música y la risa, las lágrimas ocuparon el tercer lugar entre las preferencias del público nacionalista andaluz. Si había un género lacrimógeno por excelencia éste era, sin duda, el melodrama. Un film como, *Nocturno trágico* (1936), de Paul Wegener, puede servir de muestra de este tipo de tramas en los que la mujer desempeña un papel esencial y sufre toda suerte de amargos vía crucis. Su protagonista, en este caso, era la aburrida esposa de un abogado que se ve involucrada en la muerte del hombre con quien ha estado a punto de tener una aventura sentimental. Salvada al final por su marido, todo se resolverá positivamente, reintegrándose felizmente al mundo conyugal.

El cine alemán había dado, desde antaño, amplia preferencia a este género entre sus producciones, convirtiéndose en uno de sus más importantes representantes. Pero en la España nacionalista de la guerra, el melodrama alemán llegó a hacerse hegemónico. Casi todos los melodramas más apreciados por el público fueron alemanes: lo fue *Truxa* (1937) y lo fue también *A espaldas de la pista* (1937). Enmarcado en el mundo del circo, este último recibió generosos elogios de la crítica, especialmente referidos a su director,

Carmine Gallone, sin duda uno de los realizadores mejor valorados.

El cultivador máximo del melodrama en esta etapa fue también un alemán, Detlef Sierck, quien llegaría a convertirse, tras su emigración a Norteamérica, en el famoso Douglas Sirk. Sus trabajos en *La Golondrina cautiva* y en *La Habanera* sentaron las bases para la consolidación del mito de Zarah Leander, la gran diva sueca del cine nazi. Aunque estas dos películas pudieron verse durante la guerra civil, no consiguieron, sin embargo, el rotundo éxito de público que auguraba la crítica. Mayor resonancia tuvo, no obstante, la actuación de la sueca en *Magda* (1938), de Carl Froelich, especialmente en Sevilla.

También el drama y el melodrama norteamericanos alcanzaron momentos estelares. De auténtico éxito arrollador puede calificarse el film *Prisionero del odio* (1936), de John Ford, cuya trama se centra en las peripecias de un médico condenado injustamente a prisión por prestar ayuda al asesino de Lincoln. La crítica fue unánime en señalar esta producción de magistral, soberbia y extraordinaria.

SUEÑOS

El cine de aventuras de los años 30 no fue sino la traslación al celuloide de muchas de las aspiraciones de los estados coloniales de la época. Norteamericanos, alemanes e italianos compitieron en plasmar sus aventuras en determinadas tierras exóticas, sin que fueran otra cosa que la propia proyección de sus sueños imperiales. Este tipo argumentos eran proclives a la

evasión, pues permitían a los espectadores trasladarse, por unas horas, desde la dura y triste realidad de la guerra a lugares intemporales, paraísos exóticos o espacios soñados.

Esto es lo que ocurrió con la película extranjera más valorada por el público en este período, el film de aventuras alemán en dos partes *El tigre de Esnapur* y *La tumba india* de Richard Eichberg, primera versión de

Norteamericanos, alemanes e italianos compitieron en plasmar su aventuras en determinadas tierras exóticas, sin que fueran otra cosa que la propia proyección de sus sueños imperiales



El tigre de Esnapur (1938), de Richard Eichberg, fue sin duda, la película alemana que más gustó al público andaluz

este clásico que dirigiría posteriormente Fritz Lang, rodado en la exótica y enigmática India.

También el género de aventuras norteamericano logró el eco del público, con tres películas muy bien valoradas durante la guerra: el film de corte colonial *La última avanzada* (1935), de Louis Gasnier, con un Cary Grant que ya había dado muestras de su talento para encarnar papeles de este género; *El capitán Tormenta* (1936), de John Reinhardt, y *El último pagano* (1935), ambientado en Tahití, con amplia participación indígena. A este panorama habría que sumar el film de aventuras italiano, *El corsario negro* (1936), de Amleto Palermi, basada en la famosa obra de Salgari.

PROPAGANDA

La España insurgente tuvo necesidad inmediata de legitimar su insurrección armada mediante el llamamiento a determinadas nociones que conformaron su propaganda ideológica. Términos como anticomunismo, patriotismo, civilización o cruzada sirvieron de honorables conceptos con los que justificar el asesinato, el crimen, el genocidio y la violación de la constitución republicana. El cine fascista y nazi del período, de carácter eminentemente propagandístico, proporcionó así refuerzo discursivo a la ideología nacional-católica de los insurgentes.

No es de extrañar, por tanto, que una parte importante del cine fascista



Si hubo una pareja famosa durante la guerra civil, ésta fue la formada por Fred Astaire y Ginger Rogers. *Sombrero de copa* (1935), de Mark Sandrich

italiano –son los casos de *Escipión el Africano* y *La gran llamada*– alcanzara un éxito arrollador en la Andalucía nacionalista. Las dos películas poseen una ideología fuertemente imperialista, colonialista y nacionalista. El protagonista de la película de Carmine Gallone, *Escipión el Africano* (1937), participa de los atributos del Dictador, del Caudillo que salva a su pueblo (Roma) en una situación delicada para la patria (la amenaza de Cartago), situándose por encima del Senado, lo que, inevitablemente tenía muchas coincidencias con la realidad española. Así, la crítica recomendó este film encarecidamente al público: “Escipión el Africano pueden y deben verla todos porque ahí se canta y se glorifica al Imperio de modo sublime.” (*El Correo de Andalucía*, 7-I-1939, p. 5). Por otra parte, *La gran llamada* era un film patriótico, vinculado a la aventura colonial italiana en Abisinia, cuyo nudo dramático estaba sustentado en la oposición entre un padre aventurero, egoísta, y un hijo militar, que es capaz de sacrificarse en nombre de la patria. Esta gran llamada, la de la patria, se correspondía, pues, con todos esos rancios anhelos patrióticos y nacionalistas que la gran coalición que constituyó el Movimiento Nacional –militares, terratenientes, religiosos ultramontanos y falangistas– necesitaba para legitimar el asalto al poder en España a través de la guerra. “No vamos a decir que “La Gran Llamada” sea la película ideal, pero sí diremos que a más de su perfección técnica demuestra de lo que fue capaz el fascio: de conquistar el Imperio abisinio por la fuerza de la razón y de las armas, a las hordas incivilizadas de Etiopía y a las “civilizadas” de Europa. El argumento de un fondo admirable nos hace resaltar el

sacrificio y amor a la Patria de la juventud italiana y el despertar de este noble sentimiento en un hombre corrompido cuando oye su llamada” (*Odiel*, 5-XII-1937, p. 5).

Entre los filmes más rabiosamente nazis del período hubo unos cuantos de auténtico impacto, como *Traidores* (1936) y *Patriotas* (1937), de la UFA, realizados ambos por Karl Ritter, el director más emblemático de este tipo de películas. El estreno de la primera de ellas sirvió para realizar en la capital sevillana un festival patriótico, en el que participaría la plana mayor del ejército nacional, incluido el siniestro general Queipo de Llano, así como los cónsules de los países amigos, con un desmedido alarde de banderas, brazos en alto, cantos y saludos fascistas. *Traidores* era una historia de espionaje de guerra en el que el Servicio Secreto británico era el principal enemigo del rearme alemán: “El público expresó su admiración hacia la película con una atronadora salva de aplausos, mientras los metros finales del rollo hacían pasar la visión de las prestigiosas escuadras aéreas alemanas, en correcta formación” (*FE*, 2-V-1937, p. 13).

El anticomunismo también fue un concepto central en la cosmovisión nazi. Desde 1924 fue fuertemente establecido como uno de los pilares de su propaganda. Es natural que esta visión calara profundamente entre el público más fascista y radical de la España nacionalista, que se sintió próximo a este tipo de planteamientos. Este fue el caso de la película violentamente anticomunista *Lucha contra la muerte roja* (1935), de Peter Hagen, cuyo argumento gira en torno a los problemas de los alemanes del Volga que viven en

Rusia durante la Revolución soviética: “Esta película es para nosotros –dirá *El Correo de Andalucía*– el valor más destacado que el cinema blanco ha producido contra el comunismo” (*El Correo de Andalucía*, 5-XI-1937, p. 8).

En resumen, en la Andalucía nacionalista de la guerra civil triunfó el cine musical en todas sus vertientes. La comedia, preferentemente la italiana y norteamericana, también halló el favor del público, junto con el melodrama alemán y norteamericano, y el cine de aventuras de corte colonial. Todos estos géneros convivieron perfectamente con el cine más propagandístico, nazi y fascista, que alcanzó también resonantes triunfos en las pantallas de la Andalucía nacional. Pero sobre todos ellos brilló con luz propia el cine costumbrista folclórico español, logrando los más clamorosos éxitos de taquilla en todas las capitales de la España de Franco. Un cine, en suma, hecho de música, risa, lágrimas, ilusiones y propaganda que, además de mostrar con claridad los gustos de una época, refleja en la pantalla, antes que nada, los propios sueños, quimeras y pasiones de sus espectadores. ■

Notas

1. El presente artículo es un anticipo del trabajo de investigación sobre la recepción crítica del cine en la Andalucía nacionalista durante la guerra civil que viene realizando su autor, subvencionado por Filmoteca de Andalucía. Para una consulta sobre el tema de carácter más general, véase José María Claver Esteban, *El cine en Andalucía durante la guerra civil*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 2000, 2 vols.

INTERVENCIÓN EN UN GUADAMECÍ EN EL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Gabriel Ferreras Romero
 Silvia Martínez García-Otero
 Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico
 Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico



[1]. Vista general de la obra antes de la restauración

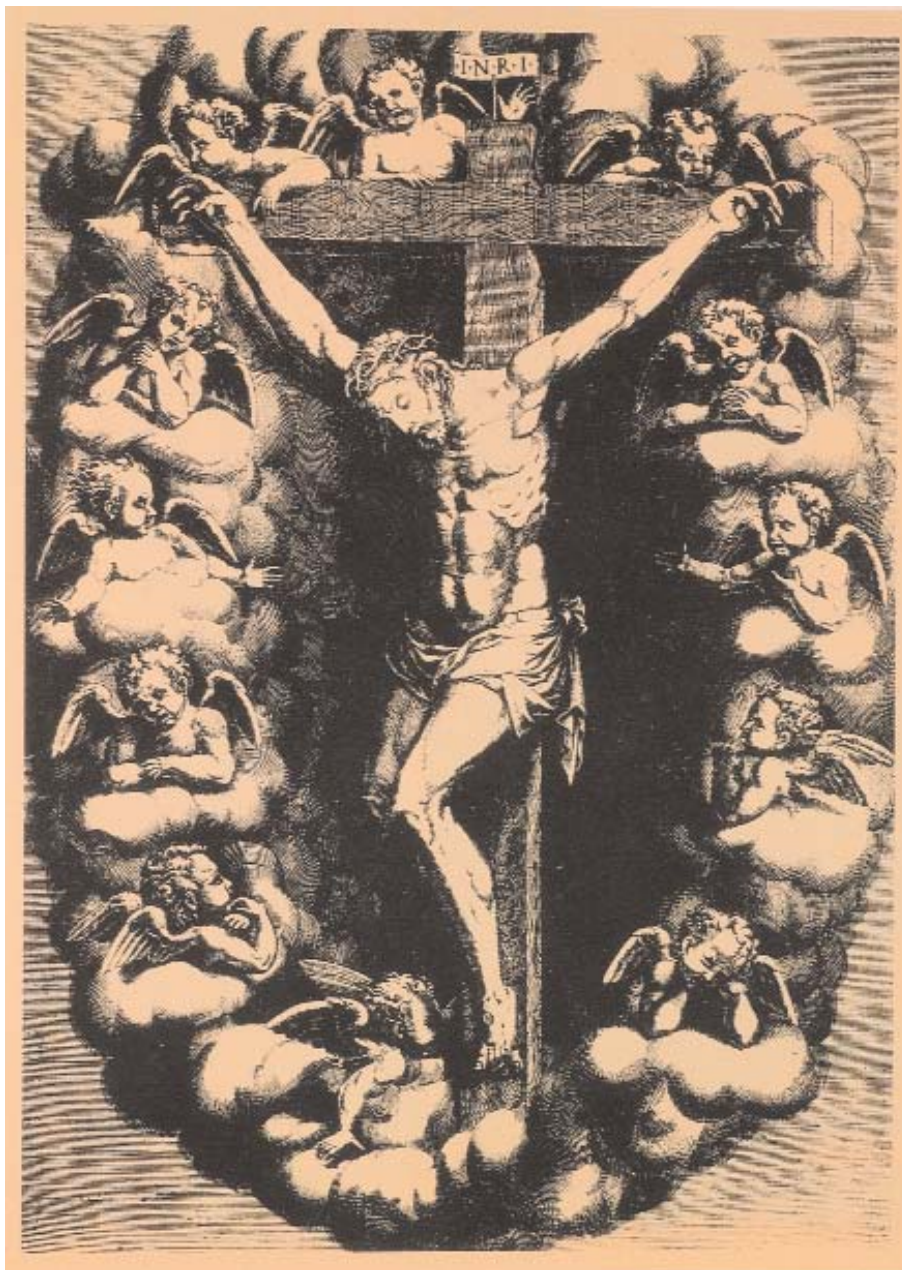
El cuadro denominado *Crucificado con los Santos Juanes*, que forma parte de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, fue adquirido en julio de 1986 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a una colección particular de Sevilla. La obra, atribuida al manierista Baltasar del Águila (+1599), posee valores histórico-artísticos suficientes como para pertenecer a la colección permanente de dicho museo, muy especialmente al estar pintado al óleo sobre un soporte de cuero, técnica decorativa llamada guadamecí, de gran tradición artesanal en Córdoba.

El origen de la obra se desconoce, pero es muy probable que proceda de la provincia de Córdoba, pues se sabe que en el siglo XIX se entrega a un antepasado de la familia de don Antonio Miura, en gratitud por un asunto familiar. Otro dato importante de la pintura es que fue restaurada en Sevilla por Manuel Lucena con anterioridad a 1888, como queda acreditado en una carta dirigida por parte del restaurador al propietario¹.

Es una pintura de gran formato sobre soporte de cuero, ejecutada con la técnica denominada guadamecí o guadamací. Esta técnica consiste en utilizar como soporte pictórico una piel curtida, en este caso con curtido vegetal

La obra representa a Cristo crucificado entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista, rodeado en su parte superior por cinco pequeños ángeles alados que lloran entre nubes la muerte de Cristo. Al fondo de la composición se aprecia un paisaje urbano evocando a Jerusalén, así como un hombre portando una escalera, que podría significar el *Descendimiento de Jesús de la cruz*, probablemente aludiendo a Nicodemo o a José de Arimatea. [1]

El tipo físico del San Juan Evangelista, principalmente su rostro lloroso, está fuera del repertorio característico del pintor al que se atribuye la obra, lo cual puede justificarse debido al normal uso de las estampas o láminas donde se inspiraban los artistas del momento para realizar sus obras. Esto ocurre también en la parte superior de la composición de la pintura, en la organización de los ángeles alrededor de la cruz, que parece proceder de una estampa de Giorgio Ghisi de la Colección de San Lorenzo del



[2]. Estampa de Giorgio Ghisi de la colección de San Lorenzo del Escorial, llamada *Cristo rodeado de ángeles que lloran su muerte*

Escorial, llamada *Cristo rodeado de ángeles que lloran su Muerte*². [2]

El estilo de Baltasar del Águila es muy personal, aunque se deja influir por la pintura de su hermano Pedro Fernández Guíjalvo, en especial, en la forma un tanto rústica de representar a los personajes. Sin embargo, su estilo se consolida llegando a rozar el romanismo flamenquizado que imperaba en Sevilla en ese momento. La obra muestra unas características

En una intervención anterior la obra sufrió una gran transformación en el soporte, debido probablemente al mal estado de conservación de éste, modificándose la estructura original al separar las piezas de cuero y mutilar las costuras

manieristas propias del momento, como un gran dominio del dibujo, junto a una rica y variada paleta de color, y el uso de tonalidades brillantes, también favorecidas por la lámina metálica de base.

ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y TÉCNICAS

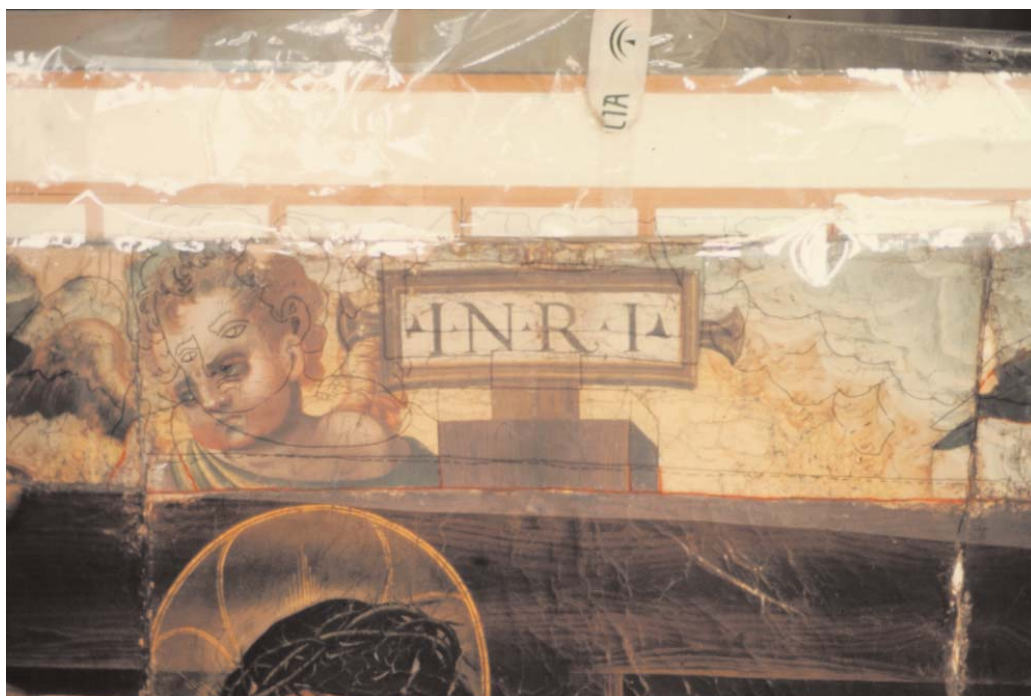
En líneas generales, y siguiendo los criterios básicos del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, la metodología de conservación-restauración aplicada ha consistido en una primera fase de estudios históricos y analíticos, que ayudan a concretar los datos técnicos y el estado de conservación de la obra; una propuesta de intervención, elaborada basándose en estos estudios; y, finalmente, el

tratamiento de conservación y restauración, que ha tenido como finalidad la consolidación de los diferentes elementos constitutivos de la obra y la recuperación, en la medida de lo posible, de su aspecto formal y estético, teniendo en cuenta el carácter museográfico de la obra.

El estudio e identificación de las características materiales y técnicas que definen la obra ha sido concluyente a la hora de planificar la intervención realizada a la obra. Es una pintura de gran formato sobre soporte de cuero, ejecutada con la técnica denominada guadamecí o guadamací. Esta técnica consiste en utilizar como soporte pictórico una piel curtida, en este caso con curtido vegetal. Tras la aplicación de un mordiente, habitualmente de origen animal, se sobrepone una lámina metálica, que suele ser de plata, como en esta obra, y sobre la plata, una corladura total o parcial. Finalmente, se pinta con diferentes técnicas pictóricas, generalmente temple u óleo, como en el *Crucificado con los Santos Juanes*, bien la totalidad de la superficie, como en este guadamecí, o bien zonas predeterminadas, dejando visible la lámina metálica.

El soporte de cuero está formado por quince piezas cosidas entre sí con una costura sencilla. La disposición de las piezas sigue el siguiente esquema: tres piezas en sentido horizontal por cinco piezas en sentido vertical, hasta conformar la dimensión total del soporte de 238,5 centímetros de altura por 193 centímetros de anchura. La mayoría de las piezas tienen unas dimensiones similares que oscilan de los 54 a 69 centímetros de base por 51 a 55 centímetros de altura, menos las tres

[3]. Mutilación, transparencia realizada para comprobar el desplazamiento de la pieza afectada



piezas superiores de menor altura, entre 20 y 22 centímetros. El reverso del soporte de cuero original no es visible, por lo que no se ha podido apreciar la existencia de marcas o inscripciones.

ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

En una intervención anterior la obra sufrió una gran transformación en el soporte, debido probablemente al mal estado de conservación de éste, modificándose la estructura original al separar las piezas de cuero y mutilar las costuras, para posteriormente pegar dos telas de lino utilizando gacha como adhesivo (pasta de harina y cola). Una vez realizado este trabajo se montó en un bastidor convencional como una pintura sobre lienzo, claveteado en todo su perímetro.

Como consecuencia de esta operación, actualmente se observan diferencias de tamaño entre el soporte de cuero original y las telas del refuerzo, que oscilan en el lado derecho desde 2 ó 3 centímetros hasta 7 u 8 centímetros; en el izquierdo, desde 4 ó 5 centímetros hasta 10 ó 12 centímetros; y en los bordes superior e inferior, desde 2 ó 3 centímetros hasta 8 ó 9 centímetros. Por otro lado, se advierte un ligero desplazamiento entre los paños, que produce una cierta distorsión en el dibujo, como un rompecabezas mal ajustado. Por último, se observa la mutilación del paño central superior [3], que probablemente presentaba un formato de cruz. En el reverso de la segunda tela aparecen unos números a lápiz, aparentemente sin relación con la obra.

En general, el soporte se mantiene bastante estable, sin grandes deformaciones, si bien, y como resultado del tratamiento anterior, se observan retracciones en los bordes de los paños, que se manifiestan por un engrosamiento de la piel en esta zona, así como por la aparición de

[4]. Vista general con iluminación ultravioleta





[5]. Estratigrafía donde se aprecia la lámina de plata

grietas muy profundas que afectan a todas las capas de la piel. A nivel estético estas retracciones y grietas se tratan como lagunas del soporte y son detectadas a través de las radiografías y del barrido con iluminación ultravioleta. [4]

Los resultados analíticos corroboran las apreciaciones del reconocimiento organoléptico de la obra, encontrando lámina de plata en las muestras recogidas en los paños de cuero [5] y solamente una preparación tradicional en las muestras extraídas en las zonas de los bordes ampliados. Asimismo, se ha identificado una capa de naturaleza orgánica entre el soporte de piel y la lámina de plata, que corresponde al mordiente utilizado para pegar la lámina metálica. Por otro lado, se observa la ausencia de motivos decorativos en esta capa, que suelen ser frecuentes en los guadamecés; la explicación podría ser que, al contrario de lo habitual en la generalidad de guadamecés, donde esta lámina está decorada y prevista para ser admirada, en esta obra la lámina metálica funciona como un elemento más del conjunto estratigráfico, funcionando como preparación de la

pintura, a la que imprime unas características especiales, pero no es un elemento visible de la representación iconográfica.

Asimismo, se ha identificado una capa de color verdoso aplicada directamente sobre la lámina metálica, compuesta de blanco de plomo, tierra roja, carbón y verde de cobre, que podría desempeñar las funciones de imprimación, o bien corresponder con la presencia de un dibujo subyacente, ya intuido en la reflectografía.

La capa pictórica está realizada al óleo y su aspecto es liso y uniforme, siendo los colores brillantes y limpios, aunque algunos presentan una veladura superpuesta. La pincelada es larga y sin empastes, salvo en zonas puntuales. Los pigmentos identificados analíticamente en las muestras extraídas son: blanco de plomo, bermellón, tierra roja, laca roja, verde de cobre, tierras, carbón. El estado de conservación de esta capa es muy bueno, manteniendo gran adhesión al soporte. Las alteraciones detectadas a este nivel están originadas por la intervención del soporte en las zonas de grietas y retracciones,

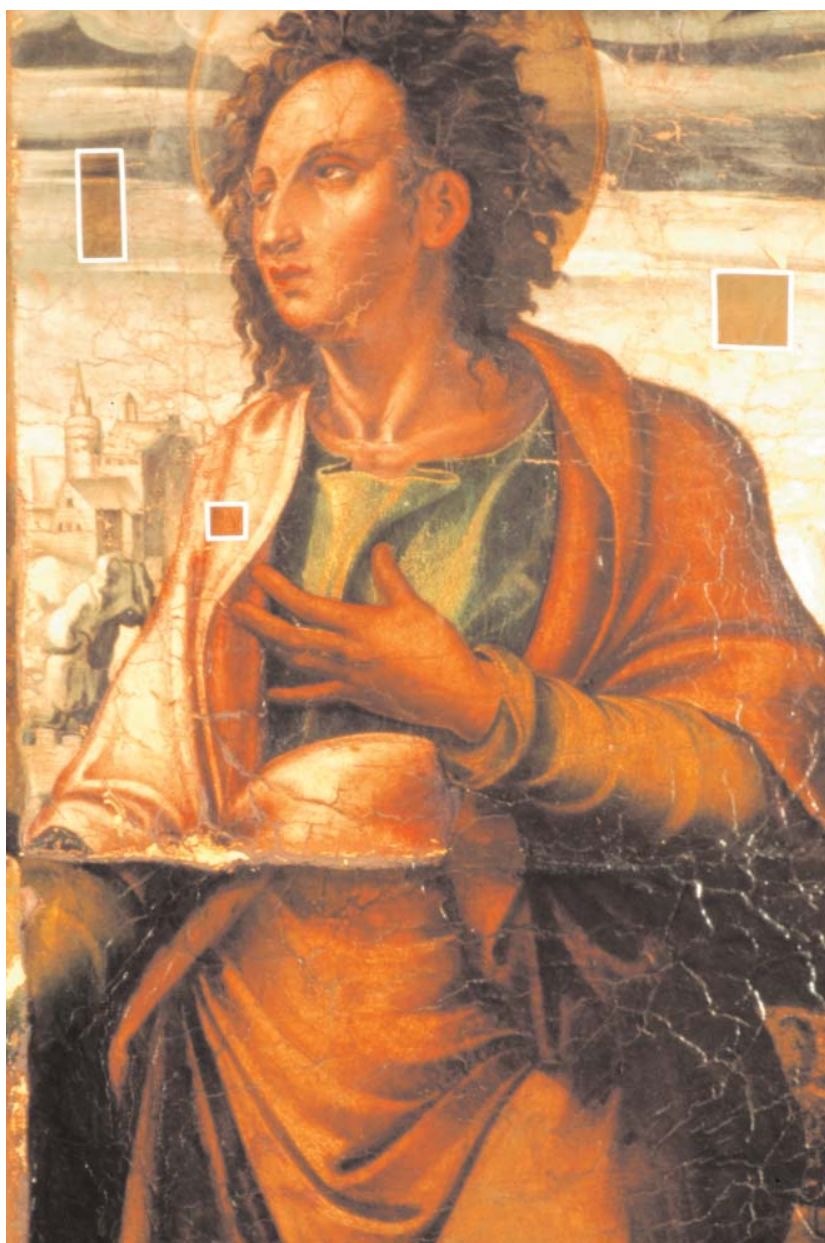
apreciándose repintes desbordantes por toda la superficie.

Por último, cabe destacar la alteración de la capa de barniz, que se presentaba oscuro y amarillento, distorsionando la correcta apreciación del cromatismo de la obra.

INTERVENCIÓN

Como consecuencia del estado de conservación que presentaba la obra, y teniendo en cuenta la estabilidad de la intervención anterior a nivel de soporte, se decidió, por unanimidad, aplicar un criterio de intervención conservativo a este nivel. Se realizó una desinsectación con gases inertes, actuando puntualmente en aquellas zonas del soporte que presentaban abolsamientos, tanto en la piel como entre ésta y las telas de refuerzo, aplicando puntualmente un consolidante y colocando bandas de refuerzo perimetrales de gasa de seda. Por último, se sustituyó el bastidor por otro de las mismas características, pero más estable y funcional.

En cuanto al conjunto estratigráfico, el tratamiento ha consistido en la fijación de los levantamientos puntuales y en la limpieza de depósitos superficiales, barnices y repintes, que cubrían la casi totalidad de la superficie [6]. Las lagunas se estucaron con estuco tradicional, protegiendo previamente las zonas adyacentes con un aislante. La reintegración cromática se realizó siguiendo un criterio de diferenciación a base de un fino rayado sin reconstrucción figurativa de las zonas ampliadas de los bordes. Finalmente se aplicó una capa de protección. [7] ■



[6]. Detalle de la limpieza

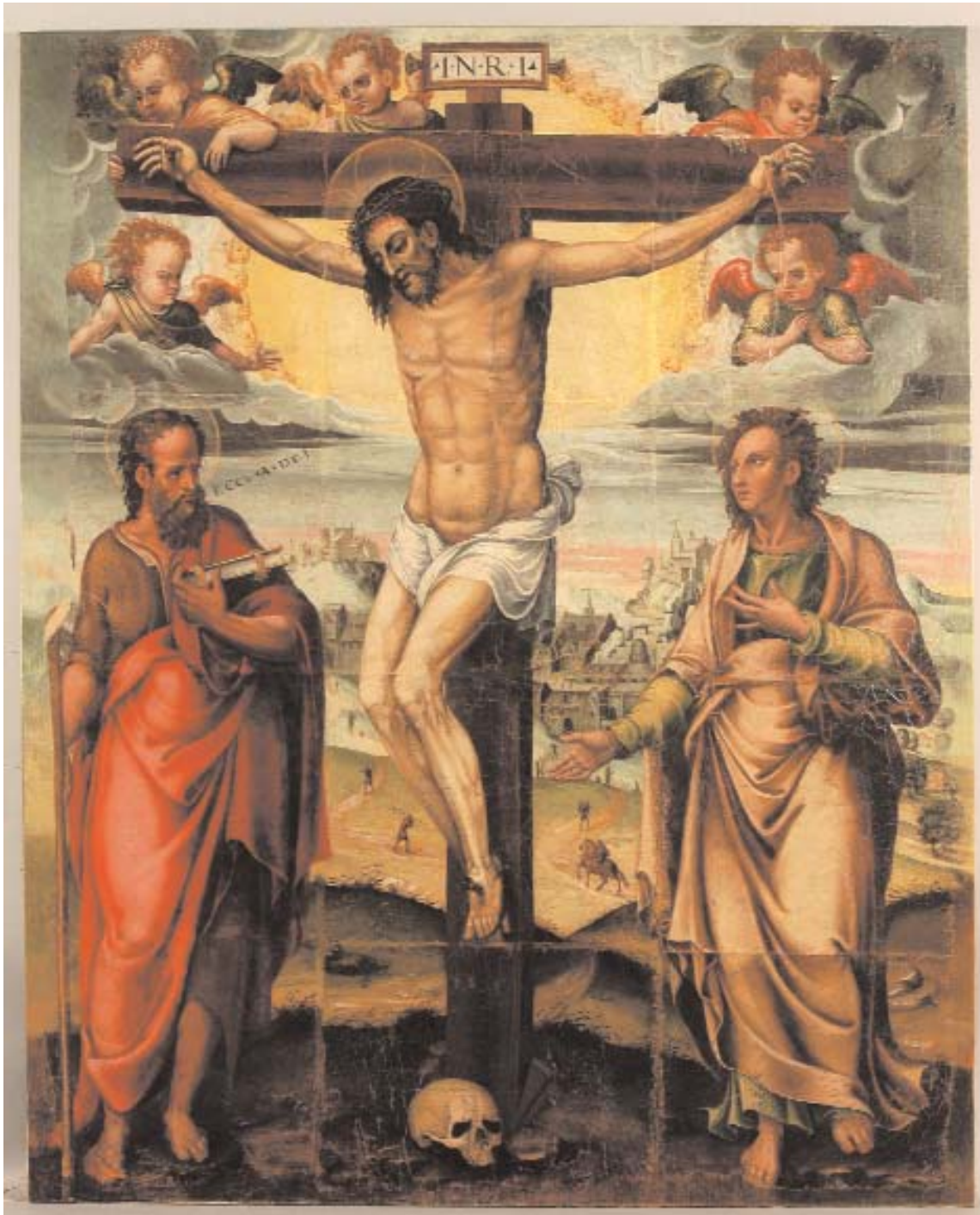
Como consecuencia del estado de conservación que presentaba la obra, y teniendo en cuenta la estabilidad de la intervención anterior a nivel de soporte, se decidió, por unanimidad, aplicar un criterio de intervención conservativo

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Leather, Its composition and changes with time. The Leather Conservation Center*. Northampton, Inglaterra, 1991. ISBN 0 946072 04 3.
- Ferguson, G. *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*. Buenos Aires, 1956. pp. 10-11 y 222-223.
- González de Zárate, J.M^a. *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Tomo VI, GER-JOD. Vitoria-Gasteiz 1994. P. 31.
- Larraya, Tomás G. *Cueros artísticos. Historia y técnicas*. Sucesor de E. Meseguer, Editor. Barcelona, 1956.
- Madurell Marimón, José María. *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*. Ed.: Colomer Munmany, S.A 1973.
- Nieto Cumplido, M. *La Mezquita-Catedral de Córdoba*. Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur. Córdoba, 1998. pp. 417 440.
- Palencia Cerezo, J.M. *Las pinturas murales de la parroquia de Fuente Obejuna y la posibilidad de su autoría*. Córdoba, 1996.pp 167-180.
- Raya Raya, M^a. A. *Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Córdoba*. Publicación del Monte de Piedad y Caja de Córdoba. Córdoba, 1988. pp 23-24 y 31-33.
- Rodríguez Simón, Luis Rodrigo. "Examen científico-técnico e intervención de restauración de una pintura en piel del S. XVI". *Revista Kermés* nº 33. Año XI. Septiembre / Diciembre de 1998. pp 23 - 29.
- Urquizar Herrera, A. *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. UCO. Córdoba. Córdoba, 2001.pp 32-33 y 60-76.
- Villar Movellán, A. *Guía Artística de la Provincia de Córdoba*. Grupo Arca. Universidad de Córdoba, 1995. pp 144-146.

Notas

1. "Recibí del Excmo. Señor D. Antonio Miura la cantidad de dos mil quinientos reales por la restauración de un cuadro que representa el calvario de Jesucristo con dos santos a los lados y ángeles y querubines pintado en el año de 1520 por el célebre pintor Pedro de Córdoba. Sevilla 6 de julio de 1888. Firmado Manuel Lucena"
2. Palencia, José María



[7]. General final

EL ENTIERRO DE CRISTO DE JACOPO FLORENTINO EN LA EXPOSICIÓN OBRAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

José María Rueda

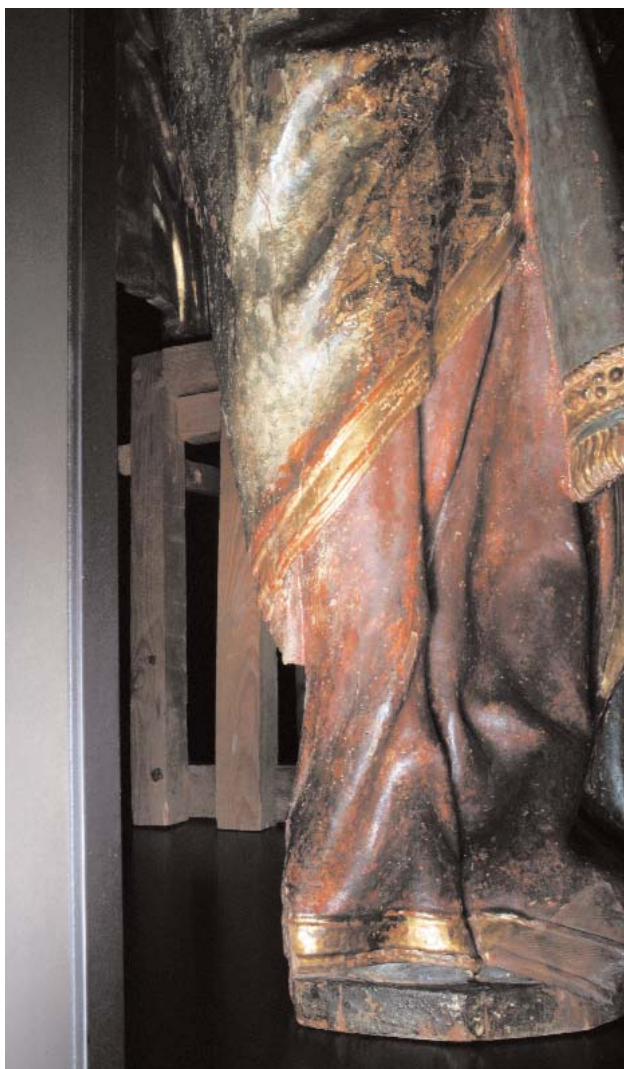
Integral de arte y exposiciones, Granada



El Entierro de Cristo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sobre el expositor actual

La exposición *Obras del Museo de Bellas Artes de Granada* contiene una cuidada y argumentada selección de piezas maestras que ha corrido a cargo de Eduardo Quesada Dorador¹. Este museo, ubicado en la planta superior del Palacio de Carlos V en la Alhambra, está siendo objeto de un complejo programa de reformas para dotarlo de climatización y de todas las condiciones e instalaciones necesarias para la adecuada conservación de las obras que alberga. La muestra, organizada conjuntamente por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Obra Social y Cultural de Caja Granada, ha visitado los Museos de Bellas Artes de Jaén y Sevilla, además de las salas del Centro Cultural de Caja Granada y se ha clausurado en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Con un recorrido ordenado cronológicamente, sorprende en la muestra, por su relevancia, el apartado de escultura policromada en madera que contiene obras de Alonso Cano, José de Mora y Pedro de Mena² junto con el *Entierro de Cristo*, atribuido a Jacopo Florentino, conjunto escultórico de naturaleza singular que, por su ubicación en las salas que han acogido la muestra, ha



Vista lateral del banco que soporta el conjunto



Detalle de la unión del grupo de María Cleofás, la Virgen y San Juan con María Magdalena

servido como espectacular frontispicio de ésta, tal como lo ha sido del propio museo en sucesivas instalaciones.

Este *Entierro de Cristo*, pese a su carácter de obra capital de la escultura renacentista en España, permanece aún indocumentado³ en cuanto a su autoría y con una escasa bibliografía⁴, aparte de ser desconocido para aquellos que no hayan visitado el museo o alguna de las escasas muestras a las que ha viajado⁵.

CARACTERÍSTICAS DEL CONJUNTO Y PROTECCIÓN PARA EL TRASLADO

La oportunidad que brinda esta exposición para su contemplación lo es también para resolver la complejidad que el conjunto escultórico presenta para su instalación, algo que hasta el momento ha adolecido de cierta provisionalidad. Desde que en el mes de noviembre de 2003 salió del museo para la itinerancia ha sido objeto de ocho embalajes y desembalajes, y cuatro instalaciones

y tres desmontajes, de tal manera que su propia manipulación en repetidas ocasiones ha ido destilando información para su futura reinstalación, una vez concluidas las obras de acondicionamiento de su destino permanente, las salas de la planta superior del Palacio de Carlos V.

La obra procede del Monasterio de San Jerónimo de Granada y representa el llanto de la Virgen, acompañada por San Juan, María Cleofás y María Magdalena, ante el

cuerpo yacente de Cristo sobre un sarcófago, cuyo sudario sujetan a la izquierda, José de Arimatea y a la derecha, Nicodemo. Fue tallada para su emplazamiento en una hornacina, de tal manera que las cuatro primeras figuras están ahuecadas y son planas en su parte posterior, para poder así ser fijadas al muro, además de representar sólo los dos tercios superiores de los cuerpos, ya que el inferior, de existir, quedaría oculto tras el sarcófago. De la misma manera, las figuras de José de Arimatea y Nicodemo están también ahuecadas en sus partes no visibles.

El conjunto se descompone en seis piezas:

- María Cleofás, la Virgen María y San Juan, que mediante piezas metálicas se instalan colgadas del plano posterior.
- María Magdalena, que queda fijada al grupo anterior mediante un perno.
- José de Arimatea, pieza que no se soporta por sí misma ya que sólo tiene tallada su pierna y pie derechos y que descarga su inestabilidad sobre la sábana y el sarcófago.
- Franja inferior del sarcófago, que es sólo una tabla tallada al frente en bajorrelieve.
- Parte superior del sarcófago, sudario y cuerpo de Cristo, que vista de perfil presenta forma de L invertida y que se soporta y fija, junto con la anterior, a un banco.
- Nicodemo, de las mismas características que José de Arimatea y

con la misma solución a su inestabilidad.

Todo el conjunto está tallado en madera de nogal, con muy pocas uniones, y su estado de conservación es bueno⁶, tanto en lo concerniente a la estabilidad de la madera como a la de su policromía.

La solidez de la obra ha permitido afrontar su inclusión en un programa de itinerancia sin que haya corrido riesgos extraordinarios añadidos a los propios de “mover” obras de arte. No obstante, tiene interés hacer referencia a los detalles relativos a su embalaje, transporte e instalación como incitación a la reflexión sobre ciertos aspectos relacionados con la manipulación de obras de arte, apartado de vital importancia para la conservación de éstas.

En las últimas décadas, la investigación sobre conservación y la experiencia acumulada por los profesionales de las empresas de transporte y montaje de exposiciones, ambas en la misma medida, han aportado suficientes detalles para completar un protocolo de acciones protectoras que conforman un manual que debe de ser conocido y practicado imperativamente a la hora de manipular cualquier objeto artístico: la fabricación de embalajes rígidos y a medida, su aislamiento térmico y tratamiento antivibratorio, su traslado en vehículos especiales y la supervisión de todas estas tareas por técnicos especializados en conservación. Podríamos decir que el universo de la protección de estos objetos artísticos es parecido al del cuidado de la salud en los centros de sanidad: en ambos casos, se recurre a recetarios de acciones cada vez más completos para prevenir

La oportunidad que brinda esta exposición para su contemplación lo es también para resolver la complejidad que el conjunto escultórico presenta para su instalación

enfermedades de las personas, en unos casos, y deterioros de las obras, en otros. Actualmente, y aunque cada día surge algo nuevo que añadir a lo ya conocido, sabido y en muchos casos escrito, la labor de manipular y mover obras de arte se encuentra en un avanzado estado de desarrollo y en todos los países modernos hay empresas especializadas que cubren las necesidades de los museos y de las entidades organizadoras de las exposiciones con profesionalidad y garantía.

Sin embargo, la singularidad de algunas piezas, como es el caso que nos ocupa, hace también singular la tarea de trasladarlas e instalarlas.

El movimiento de cuadros y esculturas en embalajes rígidos de madera o metal para su protección se lleva a cabo habitualmente con la ayuda de plataformas rodantes que evitan la descarga de los pesos, a veces desmesurados, sobre los brazos de los operarios. Asimismo, los vehículos para el transporte de arte por carretera están dotados de plataformas elevadoras que evitan riesgos derivados de confiar a la fuerza

humana algo que en algunos casos sobrepasa sus posibilidades.

En el caso concreto de esta exposición y su programa de itinerancia, hay unos condicionantes que han obligado a adoptar soluciones singulares que se salen de la rutina de estos movimientos. El primero y más importante de ellos es la accesibilidad de los museos y salas de exposiciones donde ha tenido lugar la muestra: sólo el Museo de Bellas Artes de Sevilla dispone de medios mecánicos de elevación; el Palacio de Carlos V, el Centro Cultural de Caja Granada, el Museo Provincial de Jaén y la Academia de Bellas Artes de San Fernando tienen como único acceso escaleras, con la consiguiente dificultad para la entrada y salida de las piezas de gran formato y peso en sus embalajes individuales correspondientes. Ello ha obligado en algunos casos al uso de medios mecánicos para su elevación a plantas superiores y su posterior descenso. Tanto las seis piezas del *Entierro de Cristo* como las dos obras de Alonso Cano, *San Antonio de Padua* y *San Diego de Alcalá*, descendieron de la planta superior del Palacio de Carlos V sobre carros eléctricos de oruga, que habitualmente se utilizan para transporte de pianos; por su parte, en el Museo de Jaén fueron ascendidos y descendidos en montacargas especiales que se usan habitualmente para subir y bajar muebles por las fachadas de los edificios.

Por las peculiaridades de este trabajo, el equipo de Integral de arte y exposiciones⁷ ha puesto en práctica soluciones específicas para las esculturas en madera policromada de gran formato –las citadas en el párrafo anterior–, que han facilitado



Detalle del apoyo de la figura de Nicodemo sobre el sarcófago

sus movimientos sin menoscabo de la seguridad exigible. El manejo de éstas por espacios angostos y por escaleras ha obligado a prescindir de la verticalidad, ya que ni los medios mecánicos utilizados garantizaban la estabilidad de estos embalajes –algunos de los cuales superan los dos metros y medio de altura– en sus plataformas. Trasladar estas esculturas en plano horizontal o inclinado hace necesaria una perfecta inmovilización en el interior de las cajas, por lo que se ha adoptado el sistema de armado de riostras que cumple dos funciones: por una parte, amordaza las esculturas en todas las direcciones y en sus partes más planas y menos delicadas, protegiendo ese contacto con espumas de polietileno forradas de tisú de ph neutro; por otra, esta estructura de riostras refuerza la rigidez de las cajas, fabricadas en tablero marino con sus correspondientes listones de refuerzo. Con este sistema se consigue un movimiento solidario de embalaje y pieza inmovilizada en el interior, evitando cualquier divergencia o torsión que pueda provocar desperfectos. Con objeto de garantizar la rigidez del conjunto, aligerar su peso y dejar espacio para operar en las tareas de inmovilización, se ha prescindido del aislante térmico habitual en los embalajes que se fabrican en Integral, consistente en una placa de poliestireno extruido de 30 mm. de grosor, que hubiera debilitado el armado de las riostras. Como quiera que los trayectos de la itinerancia han sido cortos y el equipamiento isotérmico y de climatización de los vehículos cumple la función del aislante del que se prescinde, las soluciones adoptadas han facilitado un trabajo que ha sido especialmente penoso

por las condiciones de accesibilidad de las salas.

Así, el *Entierro de Cristo* ha viajado sin mayores sobresaltos y sin que se haya apreciado desperfecto alguno. Bien es verdad que el estado de conservación del conjunto, la solidez antes citada, es la garantía fundamental para que este viaje sea razonable y, en ningún caso, una aventura.

EL MONTAJE EN SALA

En su primera instalación en el museo, el grupo escultórico estuvo arropado por una hornacina de escayola que reproducía su emplazamiento más duradero en el claustro del Monasterio de San Jerónimo. Posteriormente, en las sucesivas reinstalaciones ha reposado en expositores neutros que cumplían las dos funciones necesarias para su adecuada visión elevada y frontal.

Para la muestra se ha construido un nuevo expositor⁸ de excepcional calidad material que acentúa aún más su relevancia formal.

Sin embargo, el montaje y ensamblaje de las diversas piezas plantea diversos problemas que han dificultado su instalación. La limpieza y restauración llevada a cabo a principios de los noventa en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura no aportó soluciones para su montaje, algo complicado.

Las cuatro figuras superiores cuelgan de unos anclajes metálicos desplazados a la parte izquierda, mientras

que la figura de María Magdalena está fijada al otro grupo mediante un simple perno, como única sujeción a la pieza anterior en un plano vertical que une los pliegues de su vestimenta con los de la de San Juan. Un tosco banco de listones de madera, de escasa rigidez, sirve de base y soporte a las piezas centrales –el sarcófago y el cuerpo de Cristo–, que a su vez sujetan lateralmente las figuras de José de Arimatea y Nicodemo. Si bien una vez instalado el conjunto, éste permanece con suficiente estabilidad y sin ningún riesgo, la nula rigidez del banco impide de una vez a otra poder igualar los registros de colocación.

Los sucesivos montajes han sido, por tanto, los momentos más delicados del trabajo, en los cuales ha primado el celo y el cuidado en la manipulación más que los medios auxiliares para evitar riesgos.

Tanto por el peso de las figuras, debido a la alta densidad de la madera de nogal, como por los desajustes antes mencionados, se hace aconsejable la construcción de soportes nuevos que hagan descansar individualmente cada una de las piezas y que facilite asideros para evitar en lo posible la manipulación por las zonas policromadas.

CONSIDERACIONES FINALES

La experiencia continuada en el transporte, manipulación y montaje de obras de arte y los casos que requieren una atención especial, como el de la presente exposición, dada la relevancia formal de sus piezas y la complejidad material de algunas de ellas, nos permiten hacer

algunas reflexiones sobre nuestro trabajo que suelen permanecer olvidadas en las normas escritas.

Anteriormente hemos señalado la creciente perfección de los protocolos de actuación para prevenir daños en las obras que manipulamos, a semejanza de la prevención de enfermedades. Pero en nuestra opinión, hay factores de idéntica importancia sobre los que se ha escrito poco, como es la singularidad del tratamiento que debe recibir la escultura en madera policromada, que alcanza su mayor expresión en España y particularmente en Andalucía. Por sus especiales características, como la fragilidad, su manipulación y protección para el transporte requieren, en la mayoría de los casos, resolver los problemas que plantea *in situ*, poniendo en práctica soluciones con la ayuda de la experiencia, la destreza y la capacidad de tratar cada pieza como requieren sus materiales y su estado de conservación. Ante una escultura en madera cuyas vestimentas tienen partes frágiles –pliegues, encajes, telas encoladas– poco valen los recetarios y mucho la ejecución de los trabajos de inmovilización por personas expertas, con capacidad de poner en práctica las medidas más oportunas y con destreza manual para ejecutarlas. En estos casos, las soluciones adoptadas, sin ser las convencionales, son el resultado de aportar al trabajo capacidades que son más efectivas que la norma, de la misma manera que el médico interpreta los protocolos y los aplica de manera individualizada al paciente que tiene frente a él en ese momento. En el caso que nos ocupa, para el equipo de Integral de Arte ha sido decisiva nuestra familiaridad

con el arte religioso andaluz durante los últimos años, por lo que nuestra tarea se ha visto facilitada.

Finalmente, y también al hilo de esta última experiencia en la exposición *Obras Maestras del Museo de Bellas Artes de Granada*, valga una breve reflexión sobre las condiciones de nuestro trabajo.

Entrados ya en el siglo XXI es una pura irracionalidad confiar a la fuerza humana el movimiento de los objetos pesados. Para ello, las empresas dedicadas al transporte y montaje de obras de arte nos equipamos y hacemos uso cada vez más de medios mecánicos que minimizan los riesgos. Este esfuerzo por nuestra parte ha de acompasarse con una sensibilidad por parte de las entidades públicas y privadas de las que dependen los museos y las salas de exposiciones, para que estos lugares tengan una accesibilidad razonablemente cómoda para el tránsito de las obras de arte. Algunas de éstas, por sus dimensiones y pesos, aunque estén bien protegidas, sufren riesgos excesivos al tener que ser movidas en malas condiciones, por las barreras que impone la propia arquitectura de los museos. La solución a esto es una asignatura pendiente que en la mayoría de los casos se resolvería con un moderado coste económico. ■

Notas

1. Comisario de la exposición, profesor titular de la Universidad de Granada y miembro de la Comisión Andaluza de Bienes Muebles.

2. *San Diego de Alcalá y San Antonio de Padua* de Alonso Cano, *Ecce Homo y Dolorosa* de José de Mora y *Ecce Homo y Soledad* de Pedro de Mena.

3. Anteriormente a la atribución de Manuel Gómez-Moreno Martínez, fundamentada en la similitud con algunos trabajos realizados por el propio Florentino en la Capilla Real de Granada, se barajaron las de Gaspar Becerra, Pedro Torrigiano, Alonso Berruguete y Felipe Bigarny.

4. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, 2000, "Santo Entierro de Cristo" en *Carlos V. Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, pp. 496-498. Contiene la información más completa y actualizada sobre la obra.

5. Sólo tenemos registrada su presencia en las exposiciones *Reyes y Mecenas*, 1992 y *Carlos V. Las Armas y las Letras*, 2000. Como dato curioso, hay noticias de que en la Semana Santa de 1910 fue procesionado sobre un armón de artillería en la referencia que sigue: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., 2002, *Historia viva de la Semana Santa de Granada, arte y devoción*, Universidad de Granada, Granada, pp 265-266.

6. La pieza fue objeto de una restauración a principios de los años noventa en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, consistente en la limpieza de su policromía, que se encontraba muy oscurecida, tal como se aprecia en los testigos del estado anterior que se dejaron a la vista.

7. Para la presente exposición, el equipo de *Integral de Arte* ha estado formado por Valentín Albardíaz, José Manuel García, Gregorio Molina, José María Rueda y José Vallejo (coordinación).

8. Diseñado por el estudio de interiorismo De Rivera Moreno-Torres de Granada.

recomendaciones para la presentación de colaboraciones

La revista *mus-A* admite la publicación de:

Trabajos originales con una extensión máxima aconsejable de 10 páginas, a doble espacio, y 10 tablas/imágenes.

Noticias o comentarios breves sobre eventos o proyectos científicos/profesionales celebrados o pendientes de realización, acompañados de 5 ilustraciones como máximo.

Reseñas bibliográficas de publicaciones recientes.

Cartas a *mus-A*.

Los textos deberán ser remitidos, para su evaluación, en formato impreso y electrónico (disquete o correo-e; en formato word), al Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos de la Consejería de Cultura, a la dirección que figura junto al índice de la revista. No olvidar incluir:

- Título conciso del trabajo.
- Nombre de los autores y de la institución a la que pertenecen, así como direcciones postal y electrónica de contacto.
- En los trabajos originales, resumen que contenga aspectos esenciales del trabajo, con una extensión aproximada de 150 palabras y 5-7 palabras claves.

Gráficos, tablas y mapas: Deben presentarse en páginas y ficheros electrónicos independientes y se acompañarán siempre de la tabla de valores necesaria para su confección. Irán identificados y llevarán un encabezamiento/pie conciso. En el texto se señalará su ubicación.

Imágenes: Preferentemente en diapositiva, aunque también se admiten otros formatos (papel o electrónico). Las imágenes ya digitalizadas (archivos tipo .eps o .tiff) tendrán la resolución necesaria para impresión (300 dpi) y un tamaño mínimo de 10 x 15 cm. Pueden comprimirse en .zip. Los archivos .jpg no son recomendables para una buena reproducción fotográfica; en caso necesario realizar el archivo en el modo "Calidad máxima" es decir con la mínima compresión posible. Acompañar del correspondiente pie e indicar su ubicación aproximada en el texto.

Referencias bibliográficas: Se presentarán al final del artículo (nunca al pie del texto). En la medida de lo posible, seguirán las normas UNE 50-104-94 e ISO 690-2, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos ficticios:

MONOGRAFÍAS:

- PÉREZ SÁNCHEZ, M; GÓMEZ PACHECO, B.: *Historia de Andalucía*. Sevilla: Hisperión, 1999.
- BISMARCK, G.: *La Galerie Espagnole au Louvre* [en línea]. París: Flamarion, diciembre 2001.
<<http://france.ue.peintures/galleries.html>> [consulta: 10/08/2002].

ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

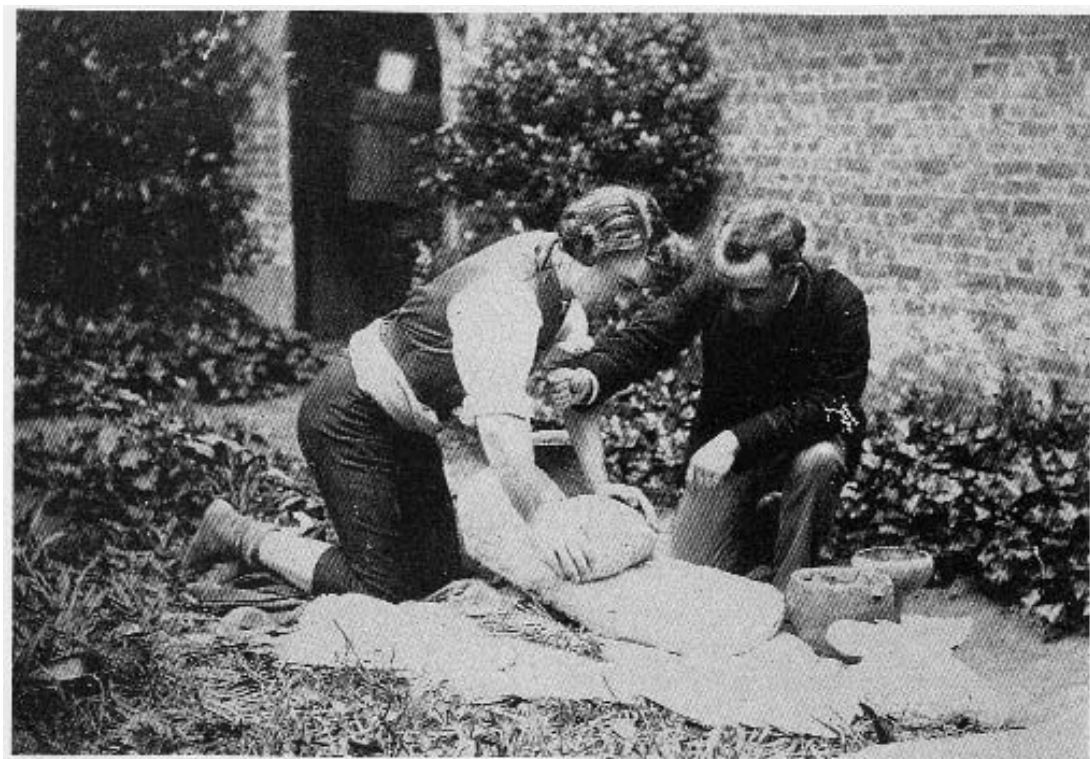
- SERRANO RAMOS, A.: Sevilla en la antigüedad. *Arqueológica*, nº 55, 1989, p.120.
- SMITH, W.: Is there a text in this class? The authority of interpretative communities, en *Art review*. Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1980. pp. 20-27.

PARTICIPACIÓN EN OBRA COLECTIVA:

- IGLESIAS ANDRADE, M.: La documentación en la restauración. En Martínez A. (ed.). *Manual de Arte*, Universidad de Sevilla, 1989. p.120.
- MIRANDA SAINZ, E.: La pintura al fresco. En *Enciclopedia de la pintura* [cd-rom]. Madrid: Artec, 1999.

LUIS SIRET Y LOS INICIOS DE LA ARQUEOLOGÍA EN EL SURESTE DE ESPAÑA

José Luis López Castro
Universidad de Almería



Luis y Henri Siret (izquierda y derecha respectivamente) en la década de 1880, época de sus excavaciones conjuntas
Fotografía: Juan Grima

La figura científica del ingeniero de minas belga Don Luis Siret y Cels ocupa un destacado lugar en la historia de la investigación arqueológica española, particularmente asociada a los inicios de la investigación prehistórica en tierras de Almería, Granada y Murcia. Cuidadoso arqueólogo de campo, excelente dibujante y riguroso investigador, nos ha legado una inmensa colección arqueológica y una rica documentación de sus excavaciones, que por diversas razones permanece en su mayor parte todavía inédita.

Descubridor de El Argar, Los Millares y Villaricos, la mayor aportación científica de Siret fue, sin embargo, la primera sistematización de la Prehistoria y la Antigüedad prerromana del sureste ibérico, desde el Paleolítico hasta la conquista romana

Descubridor de El Argar, Los Millares y Villaricos, la mayor aportación científica de Siret fue, sin embargo, la primera sistematización de la Prehistoria y la Antigüedad prerromana del sureste ibérico, desde el Paleolítico hasta la conquista romana, construida sobre un amplio registro material y con criterios teórico-metodológicos homologables a los que empleaba la ciencia arqueológica europea de la época, con cuyos más destacados miembros mantuvo Siret fructíferos contactos.

Aunque sus propuestas explicativas y muchas de sus interpretaciones han sido superadas y fueron muy contestadas todavía en vida suya, lo cierto es que la investigación arqueológica de los últimos setenta años ha

continuado en los mismos yacimientos que él excavó, ha seguido utilizando la rica y fiable documentación ofrecida en sus publicaciones, así como las piezas de su colección legada al Estado español, haciendo de Siret y de su obra un referente obligado. No en vano, la nueva etapa iniciada por la arqueología andaluza con la autonomía en 1984 se inició con un Congreso-Homenaje a Luis Siret en Cuevas del Almanzora.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Luis Siret nació en Saint Nicolas Waes (Bélgica) en 1860, hijo de Adolphe Siret, un alto funcionario que cultivaba los estudios de Historia del Arte y Arqueología. Tras graduarse como ingeniero civil y de minas con el número uno de su promoción en Lovaina en 1881, marchó a España donde ya trabajaba su hermano Henri, también ingeniero, desde hacía varios años en las minas de Sierra Almagrera. Ambos hermanos dirigieron la obra de conducción de aguas a Cuevas del Almanzora (Almería), continuando la actividad arqueológica iniciada por Henri en 1880. Entre 1881 y 1890 Henri y Luis efectuaron excavaciones arqueológicas en diferentes yacimientos paleolíticos, neolíticos, calcolíticos y de la Edad del Bronce de las provincias de Murcia, Almería y Granada, de los que cabe recordar El Garcel, Campos, Tres Cabezas, Fuente Álamo, El Argar, Gatas, Lugarico Viejo o El Oficio, entre otros muchos.

Ambos hermanos constituyeron en 1883 una compañía minera en Parazuelos (Murcia), donde también

llevaron a cabo algunas excavaciones arqueológicas. En 1886 Henri regresó a Bélgica, donde ya permanecería definitivamente, aunque ambos hermanos trabajaron conjuntamente en su gran obra *Les premiers âges du métal du Sudest de l'Espagne* con los magníficos dibujos de Luis, que sería publicada en 1887, cuya versión española publicaron en 1890, obteniendo el Premio Martorell. A raíz de esta publicación algunos museos europeos compraron a los hermanos Siret diferentes lotes de piezas arqueológicas ilustrativas de las sociedades prehistóricas del sureste hispano, entre los que mencionaremos el British Museum, que adquirió una muestra en 1888. De este conjunto, en virtud de un cambio efectuado en 1951, un lote iría destinado al University Museum de Harvard, mientras que otros museos obtuvieron piezas de la colección de los hermanos Siret por distintas vías, como el Ashmolean Museum de Oxford. Otros lotes fueron vendidos al Museo Arqueológico de la Universidad de Gante o a particulares, como el señor Cavens, quien finalmente donó las piezas al gobierno belga.

Tras la vuelta de Henri a Bélgica, fue Luis quien continuó la actividad arqueológica ayudado por su capataz Pedro Flores y sus hijos, quienes realizaban las excavaciones, pasando periódicamente Luis Siret a visitarlas y a efectuar el registro gráfico y los levantamientos planimétricos. Los Flores anotaban los hallazgos en diarios indicando la descripción de los mismos y algunos pormenores del trabajo de excavación.

En 1890 Luis Siret inició las excavaciones en Villaricos, centrándose, tras

algunos sondeos, en la ciudad fenicia y en la ciudad romana, en la excavación de la extensa necrópolis fenicio-púnica y romana, donde excavó, durante distintos periodos hasta 1910, hasta casi dos millares de tumbas. En los años 1891 y 1892 Siret realizó distintas excavaciones en Los Millares con su capataz Flores, tanto en la zona más interna del asentamiento como en la necrópolis de *tholoi*, obteniendo una rica colección de materiales calcolíticos de los ajuares funerarios. En esta etapa de su investigación Siret publicó diversos ensayos en revistas especializadas sobre sus hallazgos arqueológicos como *L'Anthropologie* o *la Revue des Questions Scientifiques*, que culminaron en un largo artículo

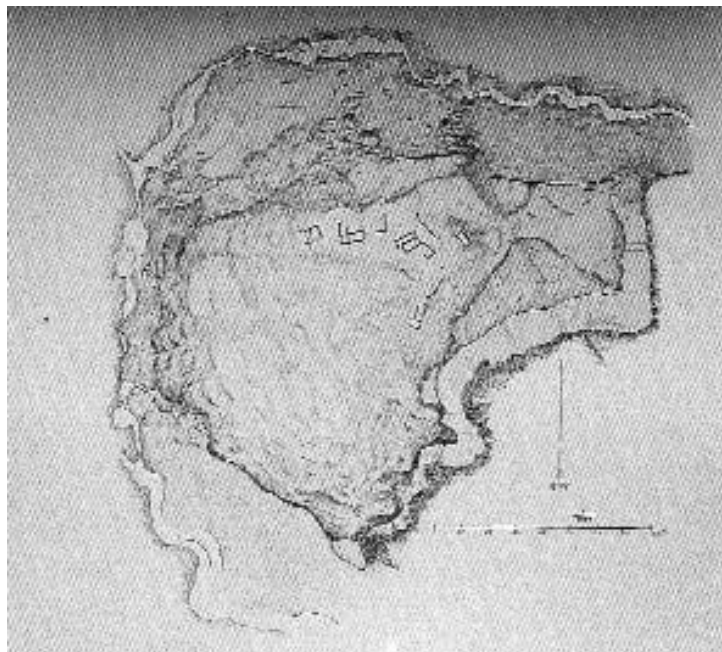
“L’Espagne préhistorique”, publicado en 1893 en esta última.

A partir de 1894 Siret trasladaría su actividad profesional a la zona de Herrerías, encargándose además de la importante obra del desagüe de las minas de Sierra Almagrera, en Cuevas del Almanzora. Desde 1897 en que arrendó una explotación minera, Luis Siret inició una intensa actividad minera que daría lugar a la constitución en 1900 de la Sociedad Minera de Almagrera, constituida principalmente con capital francés, de la que Luis Siret sería socio y administrador delegado.

Siret diseñó y ejecutó la construcción del ferrocarril minero hipomóvil desde

Las Herrerías a Villaricos en 1897, obra que supuso el hallazgo de un hipogeo fenicio en el trazado de las vías a su paso por un extremo de la necrópolis de Villaricos. Siret procedió a la excavación arqueológica previa del hipogeo y su registro gráfico, convirtiéndose así también en pionero de las excavaciones de urgencia. Fue además un generoso anfitrión que recibió en su casa de Herrerías a numerosos arqueólogos: en 1897 se desplazó a visitar las ruinas de Villaricos Pierre Paris. En 1899, Henri y Luis Siret fueron nombrados académicos correspondientes de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, a la que donaron un conjunto de piezas arqueológicas.

Sus cualidades como dibujante le permitieron ilustrar ampliamente sus publicaciones con fieles reproducciones que aun hoy admiran por su exactitud y nos son de gran utilidad



Planta del yacimiento argárico de Gatas levantada por Luis Siret

Entre 1900 y 1902 estuvo en Bélgica y Francia por asuntos relacionados con la sociedad minera, reemprendiendo su actividad arqueológica a su regreso a Herrerías. Fue en la primera década del siglo cuando Siret efectuó, con el concurso de su capataz Flores, una serie de excavaciones en las proximidades de Herrerías, como el asentamiento calcolítico y abrigo paleolítico de Zájara, en 1904, o el famoso poblado calcolítico de Almizaraque y el vecino conjunto de tumbas colectivas tipo *tholos* de La Encantada, en 1904 y 1905.

Este último año Luis Siret fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia, donde hizo donación de una notable colección de piezas arqueológicas de Villaricos, al tiempo que desarrollaba una creciente actividad empresarial al frente de la Sociedad Minera de Almagrera. También en 1905 se edificó con planos de Don Luis la iglesia parroquial de la Encarnación en la barriada de Herrerías, que con su tejado de pizarra y su torre rematada por un chapitel más propio de las iglesias del norte de Europa, nos recuerda todavía hoy, fundida en el paisaje minero, el esfuerzo y la personalidad del ingeniero belga.

Su actividad científica continuó en estos años iniciales del siglo con la publicación de varios trabajos en *L'Anthropologie* y su extenso trabajo "Orientaux et occidentaux en Espagne aux temps préhistoriques" en la *Revue des Questions Scientifiques* sobre sus descubrimientos en Almizaraque y su interpretación orientalista de los orígenes orientales de la Edad del Bronce en el sureste. Los hallazgos de Villaricos dieron pie

a Siret para rebatir en el *XIIIe Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique* celebrado en Mónaco en 1906, la filiación micénica de las cerámicas pintadas iberas.

En plena zona de fundiciones mineras Siret descubrió y excavó la interesante necrópolis protohistórica de la Loma de Boliche en 1907 y 1908. Ese año fue nombrado socio de mérito de la Real Diputación Arqueológica y Geográfica de Almería y visitó Argelia y Túnez donde conoció las ruinas de Cartago, por aquellos años fruto de intensas excavaciones bajo la administración colonial francesa. También fue nombrado miembro de la *Société Préhistorique Française* y delegado en España de la misma.

En 1908 publicó su conocido trabajo "Villaricos y Herrerías, antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes" en el *Boletín de la Real Academia de la Historia XIV* que como tirada monográfica aparte vio la luz en 1910. En esta obra Siret presentó los primeros resultados de las excavaciones de Villaricos y otros yacimientos de épocas históricas.

En estos años de madurez de Siret sus contactos con el mundo científico fueron intensos. El estudio de las pinturas rupestres de Vélez Blanco en Almería fue objeto en 1911 de la visita a Herrerías del abate Henri Breuil y de D. Juan Cabré, a la que seguiría en 1912 la estancia en casa de Siret del notable prehistoriador francés Émile de Cartailhac, a fin de conocer su colección.

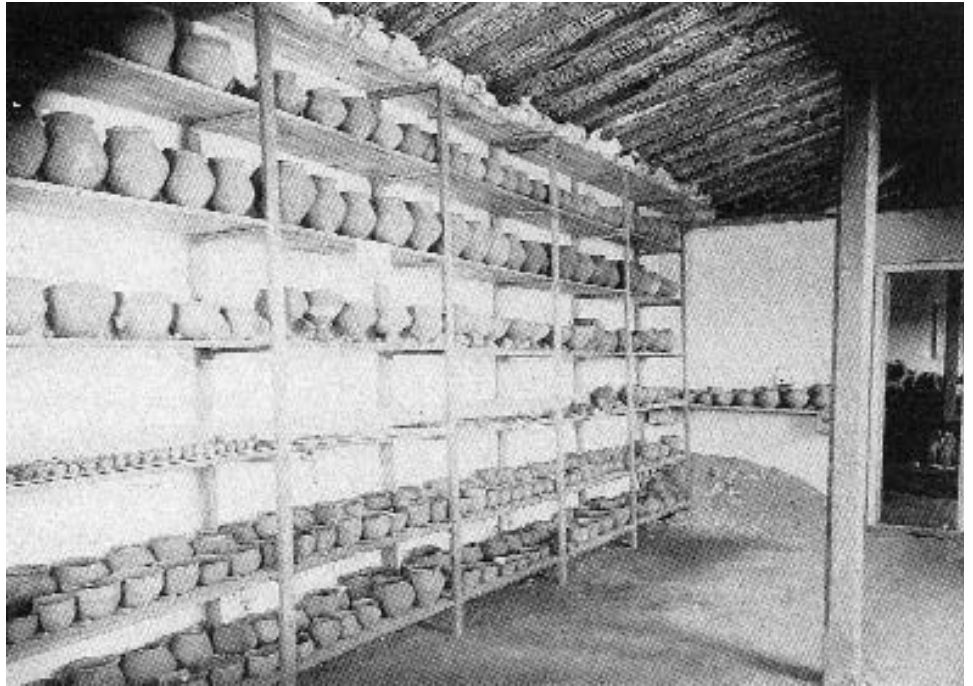
Siret prosiguió con su intensa actividad minera en los años

siguientes, proyectando y ejecutando en 1913 el embarcadero metálico de mineral de Villaricos. Donó al Estado edificios para su dedicación a escuelas en Herrerías y construyó un casino para los trabajadores de la compañía minera, entre otras dependencias. Su trabajo más importante de estos años fue la monografía *Questions de chronologie et d'ethnographie ibériques*, publicada en París en 1913.

La Primera Guerra Mundial le sorprendió en 1914 en Bélgica mientras pasaba las vacaciones estivales. Tras refugiarse en Holanda, regresó finalmente a Herrerías en 1917, reemprendiendo la actividad minera a la que dedicó sus esfuerzos hasta que, hacia 1926, comenzó a decaer debido al agotamiento de los filones. En la última etapa de su vida profesional se dedicó a la instalación

Para Siret las distintas "culturas" prehistóricas del sureste serían el resultado del establecimiento de grupos de población inmigrada desde fuera de la Península Ibérica y atraídos por la riqueza de metales como el estaño, el cobre y la plata

Las ideas de Siret fueron contestadas por prehistoriadores franceses como Dechelette inicialmente, y luego por otros investigadores españoles debido precisamente a las cronologías excesivamente bajas que atribuyó al Neolítico y a las edades de los metales



El "Museo" de Herrerías: dependencias de la casa de Luis Siret donde albergaba las piezas de la colección

y explotación de pequeñas centrales eléctricas en Granada y Almería, manteniendo una actividad minera testimonial. Por lo que respecta a su actividad científica, en los años veinte Siret dirigió su curiosidad a nuevos horizontes, publicando varios ensayos sobre aspectos mitológicos de la Antigüedad y retomando sus estudios sobre industrias paleolíticas. Sobre este tema presentó sendas comunicaciones en el *XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique* celebrado en Lisboa en 1930.

Fue en estos años cuando recibió la visita de destacados arqueólogos españoles y europeos como Raymond Lantier, Manuel Gómez-Moreno, Cayetano de Mergelina,

Pedro Bosch Gimpera, Luis Pericot, Georg Leisner o Adolf Schulten, facilitando el acceso a sus conocimientos, documentos y colecciones.

En 1932 reemprendió las excavaciones en Almizaraque y descubrió en las inmediaciones de Villaricos un santuario rural con un importante depósito de terracotas votivas. En 1933 y 1934 alojó durante algunas temporadas a la investigadora francesa Miriam Astruc, mientras investigaba los huevos de avestruz de la necrópolis de Villaricos. Al mismo tiempo, desde 1928, Siret inició los trámites para la donación al Estado español y el traslado al Museo Arqueológico Nacional de su inmensa colección de piezas arqueológicas y su archivo documental. Ya con motivo

de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929 había cedido una nutrida representación de su colección, que cedió al Estado. En estas tareas le sorprendió la muerte en 1934, a la edad de 74 años, en su casa de Herrerías. Un año antes había desaparecido su hermano Henri en Bélgica. Su hijo Adolfo, cumpliendo la voluntad de su padre, finalizó el proceso de preparación del traslado de los materiales de la colección al Museo Arqueológico de Madrid, donde se encuentran desde 1935.

LA APORTACIÓN CIENTÍFICA DE LA OBRA DE LUIS SIRET

Sería injusto sostener que no existían estudios de arqueología en España

antes de la publicación de la primera obra de los hermanos Siret. Los trabajos de Vilanova, Rada y Delgado o Góngora, por citar algunos destacados investigadores de la segunda mitad del XIX, constituyeron el primer armazón de una ciencia en ciernes. La publicación de *Les premiers âges du métal dans le Sud-Est de l'Espagne*, de Henri y Luis Siret, entraba en aquel panorama inicial aportando un ingente caudal de información, sólidamente presentado, que constituye por derecho propio un jalón en la arqueología española. Las excavaciones y prospecciones en cerca de un centenar de yacimientos arqueológicos sirvieron de base para la construcción de una completa

Sus conocimientos de Geología y Topografía, debidos a su formación como ingeniero, le facilitaron la aplicación de los elementales principios estratigráficos en sus trabajos de campo y una excelente comprensión del terreno, así como su representación en detalladas plantas y planos de excavaciones y yacimientos

sistematización de la Prehistoria del sureste peninsular, que Siret ancló en la comparación con los hallazgos proporcionados por la arqueología europea y mediterránea de la época.

Sus conocimientos de Geología y Topografía, debidos a su formación como ingeniero, le facilitaron la aplicación de los elementales principios estratigráficos en sus trabajos de campo y una excelente comprensión del terreno, así como su representación en detalladas plantas y planos de excavaciones y yacimientos. Sus cualidades como dibujante le permitieron ilustrar ampliamente sus publicaciones con fieles reproducciones que aún hoy admiran por su exactitud y nos son de gran utilidad.

La interpretación histórica de sus hallazgos estuvo inscrita en los límites teórico-metodológicos de una incipiente arqueología histórico-cultural, dominada por una orientación difusionista, fruto de la influencia de los grandes descubrimientos de la arqueología mediterránea: Egipto, Troya, Creta. Sus propuestas básicas de sistematización aparecen ya en sus artículos de 1892 y 1893 y aunque experimentaron algunos retoques a lo largo de su obra, mantuvieron las líneas esenciales. Éstas se caracterizan, en primer lugar, por una correcta seriación en términos de cronología relativa de los conjuntos materiales, que hacía corresponder con “culturas” y grandes periodos cronológicos, lo cual es digno de resaltarse dados los escasísimos elementos de referencia con que contaba Siret para la época. En segundo lugar, la sistematización de Siret, al rechazar el esquema cronológico de Montelius,

está determinada por la atribución de unas bajas cronologías para los periodos que constituyen lo que hoy día denominamos Prehistoria Reciente.

Para Siret las distintas “culturas” prehistóricas del sureste serían el resultado del establecimiento de grupos de población inmigrada desde fuera de la Península Ibérica y atraídos por la riqueza de metales como el estaño, el cobre y la plata. Así, tras las más remotas etapas paleolíticas, las poblaciones del Neolítico tendrían un origen egeo en la fase plena de este periodo, mientras que en la fase final del mismo, en la que encuadraba Los Millares, tendrían un origen oriental que Siret no dudó en identificar con los fenicios a causa de los hallazgos de producción metalúrgica. Esta fase neolítica final la situaba a comienzos del II milenio a.C. extendiéndose hasta aproximadamente 1200 a.C., momento en que emplazaba la Edad del Bronce representada por la “cultura” de El Argar. Esta nueva formación tendría para Siret un origen celta, poniéndolo en relación con los hallazgos de la Edad del Bronce centroeuropeo. Cronológicamente la situó entre 1200 y 800 a.C., fecha tras la cual colocó un periodo final de la Edad del Bronce, representado por las sepulturas de incineración tipo Querénima y Barranco Hondo, que antecedería la Edad del Hierro, representada para Siret por las cerámicas a torno de las sepulturas de Villaricos, que relacionó con la llegada de los cartagineses, siempre en busca de los metales del sureste.

Las ideas de Siret fueron contestadas por prehistoriadores franceses como Dechelette inicialmente, y luego por

otros investigadores españoles debido precisamente a las cronologías excesivamente bajas que atribuyó al Neolítico y a las edades de los metales. A finales de la década de los años diez y sobre todo en los años veinte las nuevas sistematizaciones de la Prehistoria ibérica, debidas sobre todo a Pedro Bosch Gimpera, contribuyeron a superar la seriación de Siret quien, sólo con el paso de los años, ya en las décadas de los años veinte y treinta admitió la existencia de un periodo Eneolítico al que adscribía la “cultura” de Los Millares y los inicios de la metalurgia, aunque siempre relacionándolo con los fenicios, como defendió en el *First International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences* de Londres en 1932 y en algunos trabajos elaborados en esa época que

El origen del Museo de Almería está, precisamente, en la donación que efectuó Luis Siret al Estado español y en su voluntad. Ya en 1928 con motivo de una primera propuesta de donación se especificaba la creación del Museo de Almería, donde se conservarían copias de piezas de la colección Siret

permanecieron inéditos hasta hace pocos años.

Algunos investigadores actuales reconocen en una visión retrospectiva de la aportación de Siret dos importantes aciertos en su época: la correcta identificación del periodo situado entre el final del Argar y la Edad del Hierro y la identificación y datación de las cerámicas ibéricas, inicialmente clasificadas de manera errónea como micénicas.

Pero al margen de los aciertos y desaciertos interpretativos, el mejor legado de Siret es su importante colección, legada al Estado español, que constituye un referente inagotable y obligado para cualquier estudioso de la Prehistoria y la Antigüedad del sureste peninsular.

LA COLECCIÓN SIRET Y EL MUSEO DE ALMERÍA

El origen del Museo de Almería está, precisamente, en la donación que efectuó Luis Siret al Estado español y en su voluntad. Ya en 1928 con motivo de una primera propuesta de donación se especificaba la creación del Museo de Almería, donde se conservarían copias de piezas de la colección Siret. Tras la donación y el traslado a Madrid de la colección, ésta ocupaba según el inventario que en su día se hizo en el Museo Arqueológico Nacional un total de 310 cajones y 2.682 cajas que contenían 128.932 piezas procedentes de 503 yacimientos arqueológicos.

Finalmente, cuando algunas personalidades propusieron a Siret algunas

muestras de reconocimiento público, éste las rechazó aunque sugirió que la creación de un Museo en Almería era una justa demanda de la ciudad que podría atenderse. Así, en 1933 se creaba oficialmente el Museo de Almería (Decreto de 28 de Marzo de 1933, Gaceta de Madrid de 4 de Abril de 1933) con indicación expresa de que albergaría duplicados de las piezas de la colección que el ingeniero belga ya había donado.

El Museo de Almería, que recibió el nombre de *Museo Luis Siret*, no dispuso durante décadas de unas instalaciones adecuadas. Durante muchos años estuvo situado en algunas dependencias del Instituto de Enseñanza Secundaria hasta que ya en la década de los ochenta ocupó, tras las remodelaciones necesarias, un edificio anteriormente destinado a colegio menor, inaugurándose en 1985. Sus ricos fondos proceden en gran parte de excavaciones modernas en muchos yacimientos que fueron descubiertos e investigados inicialmente por Luis Siret como Los Millares, Fuente Álamo o Villaricos.

Por problemas estructurales fue necesario cerrar al público el edificio en 1990, habilitándose una sala de exposición permanente en la Biblioteca Pública hasta que en 2004 ha concluido la edificación en el mismo solar de un nuevo y vanguardista edificio que será próximamente inaugurado, viendo hecho realidad, definitivamente, el deseo del insigne arqueólogo Luis Siret y dando a la ciudad el museo que se merece por su vinculación con la historia de la investigación arqueológica española. ■

El mejor legado de Siret es su importante colección, legada al Estado español, que constituye un referente inagotable y obligado para cualquier estudioso de la Prehistoria y la Antigüedad del sureste peninsular

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, M^a J. (1983): "Un depósito votivo de terracotas de Villaricos", *Homenaje al profesor Almagro Bosch*, Madrid, vol. II, pp. 291-307.
- ASTRUC, M. (1951): *La necrópolis de Villaricos. Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas* nº 25, Madrid.
 - (1957): "Recuerdos de Siret", *Caesaraugusta* 8, pp. 143-145.
- AYARZAGÜENA SANZ, M. (2000): "La arqueología española en el último tercio del siglo XIX: el papel del Sureste en los inicios", *Axarquía* 5, pp. 7-14.
- BLANCE, B. (1986): "Siret y cien años de arqueología", *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, *Cuevas del Almanzora 1984*, Sevilla, pp. 19-27.
- CASANOVA DE PARRAGA, D.A. (1965), *Un belga en España: Luis Siret y el Sudeste Milenario*, Madrid.
- DERAMAIX, I. (1992): *La collection Siret a Bruxelles.1. Néolithique & Chalcolitique*, Bruxelles.
- FLORES GONZALEZ-GRANO DE ORO, M. (1930): *Las Cuevas del Almanzora en la última Exposición Internacional de Barcelona*, Almería.
- GOBERNA, M^a V. (1986): "Los estudios de Prehistoria durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX: la obra de Luis Siret", *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, *Cuevas del Almanzora 1984*, Sevilla, pp. 28-34.
- HERGUIDO, C. (1994): *Apuntes y documentos sobre Enrique y Luis Siret, ingenieros y arqueólogos*, Almería.
- LEIRA JIMENEZ, R.(1985): "Historia de la colección Siret", *Catálogo de la exposición homenaje a Luis Siret (1860-1934)*, Madrid, pp. 24-39.
- MARIEN, M. y ULRIX-CLOSSET, M. (1985): *Du néolithique à l'âge du bronze dans le Sud-Est de l'Espagne. Collection Siret*, Bruxelles.
- MARTIN NIETO, P. (1999): "El legado de Luis Siret a España: los fondos del Museo Arqueológico Nacional", *Axarquía* 4, pp. 40-50.
- OSUNA, M. -REMESAL, J. (1981): "La necrópolis de Boliche (Villaricos, Almería)", *Archivo de Prehistoria Levantina* XVI, pp. 373-41.
- PELLICER, M. (1986): "Perfil biográfico de Luis Siret", *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, *Cuevas del Almanzora 1984*, Sevilla, pp. 13-18.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1985): "Nota biográfica de Don Luis Siret (1860-1934)", *Catálogo de la exposición homenaje a Luis Siret (1860-1934)*, Madrid, pp. 6-21.
- SIRET Y CELS, L. (1906): "Orientaux et occidentaux en Espagne aux temps préhistoriques", *Revue des Questions Scientifiques* 3e série, X, pp. 529-582.
 - (1907): "Orientaux et occidentaux en Espagne aux temps préhistoriques", *Revue des Questions Scientifiques* 3e série, XI, pp. 219-269.
 - (1908): *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigodas y árabes. Memoria descriptiva*, Madrid.
 - (1913): *Questions de chronologie et d'ethnographie ibériques*. Vol. I. *De la fin du Quaternaire a la fin du Bronze*, Paris.
 - (1948): "El tell de Almizaraque y sus problemas", *Cuadernos de Historia Primitiva* III, pp. 117-124.
- SIRET, H. – SIRET, L. (1887): *Les premiers âges du métal du Sudest de l'Espagne*, Amberes.
- TARACENA DEL PIÑAL, T. "Organización de la colección Siret en el Museo Arqueológico Nacional", *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* LIX (1953), pp. 327-344.

UNA PIEZA EXCEPCIONAL EN EL MUSEO DE JEREZ DE LA FRONTERA: EL CASCO CORINTIO

Francisco Antonio García Romero
Centro de Estudios Históricos Jerezanos

Cualquier visitante del Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera podrá certificar que en sus bien organizadas y elegantes salas se exponen verdaderos tesoros de la antigüedad. Los extraordinarios ídolos cilindros, el magnífico y tan expresivo retrato, entre otros, de un anciano de finales de la república o de comienzos de época augustea, la interesante muestra de lápidas romanas, la nutrida colección de monedas diversas o de cerámicas musulmanas.

Son sólo algunos ejemplos de su variada y rica colección de piezas, que tan cuidadas fueron ya desde principios de los años treinta del siglo XX por don Manuel Esteve Guerrero, personaje indiscutible de la cultura jerezana, que ya en 1942 empezó las excavaciones en el importantísimo emplazamiento de *Asta Regia* (hoy Mesas de Asta, muy próxima a nuestra ciudad). Nuestro don Manuel (y con él luego el profesor Maluquer) situaba la capital de la Tartésida en Mesas de Asta, como ya habían apuntado los investigadores Chocomeli, Martín de la Torre o Meyer. A los tres los citó Schulten, aunque para rebatirlos,



y también a César Pemán, en la segunda edición de su *Tartessos* (1945) y, sin embargo, hay que reprocharle que no hiciera referencia alguna a don Manuel Esteve, a pesar de su infatigable trabajo y a pesar también de que el propio Schulten, acompañado por don Manuel, visitó el lugar en aquel período.

Pero una de esas valiosas piezas del museo, en especial, es la que ha venido siendo, podríamos decir, insignia y emblema de la casa: el famoso casco corintio. Se tiene como el más antiguo vestigio griego de la Península Ibérica, fechado en el 630 a.C. ya por Schulten (entre el 630 y el 625 por García Bellido), muy anterior, por tanto, a otro yelmo de características parecidas encontrado en Huelva.

Se sabe que fue hallado entre La Corta y El Portal (una barriada de Jerez de la Frontera) en 1938 y, como afirman Rosalía González, directora del museo, Francisco Barrionuevo y Laureano Aguilar, arqueólogos municipales, “el orificio que presenta en la zona lateral no parece que se haya producido en el curso de un combate, tesis defendida tradicionalmente. Más bien se trata de una inutilización intencionada que también pudo afectar a la pérdida del nasal, tal y como se conoce en los cascos ofrendados en los santuarios helénicos” (González Rodríguez - Barrionuevo Contreras - Aguilar Moya, 1997).

En esa misma obra, la atractiva y completísima guía de nuestro museo, se recoge además la siguiente descripción:

“El casco de Jerez es uno de los más antiguos de su serie. Cubría toda la cara dejando libres los ojos. Sus proporciones son marcadamente verticales, sólo una breve curva se insinúa en el remate de la parte posterior. Está elaborado a partir de un único núcleo metálico de bronce batido a martillo. Debió de poseer cimera, a juzgar por la anilla conservada en la zona superior. Todo el borde está rodeado por una línea

de perforaciones a las que iría cosido un forro protector de cuero, detalle que desaparece en los cascos más evolucionados, como el de Huelva” (González Rodríguez - Barrionuevo Contreras - Aguilar Moya, 1997).

Comentario aparte merece el porqué de su aparición en nuestros lugares. Dejando a un lado la vieja hipótesis, bastante pretenciosa, de que el casco debía ponerse en relación directa con el célebre viaje de Coleo de Samos a Tartessos (*circa* 638 a.C.) narrado por Heródoto (IV 152), son dos las explicaciones más plausibles.

R. Olmos (1986) considera que es una ofrenda de un marinero griego a la divinidad del río en agradecimiento por el viaje concluido felizmente o por el éxito de su empresa. Incluso podría pensarse en una adaptación a un ritual indígena precedente, dado que en el Guadalete hay constancia de ofrendas de espadas desde el Bronce Final. Y esta teoría ha sido generalmente aceptada.

No obstante, también se ha barajado la posibilidad de que estemos ante un regalo que un fenicio o un griego hubiera hecho a un jefe tartesio para garantizar la apertura de relaciones comerciales. En esta línea, y con sólidos argumentos, se coloca nuestro compañero el profesor Jesús Montero Vitores (2002), quien defiende los intereses comerciales atenienses en las costas gaditanas en los siglos V y IV a.C. y los elementos culturales griegos concomitantes.

Tal interpretación quedaría refrendada por la amistad entre los focenses y el rey Argantonio, de la que nos habla de nuevo Heródoto (I 163; y *cf.* Anacreonte, *Fr.* 16 Page). Esta práctica mercantil, precedida por las



Imagen tomada de una postal de la colección del Museo Arqueológico Municipal de Jerez

relaciones entre fenicios y tartesios, define, a juicio del profesor Montero, la actividad comercial de numerosos enclaves coloniales en el Mediterráneo. En este marco encaja perfectamente la presencia griega en las costas andaluzas.

Al respecto hay que traer a colación un pasaje interesantísimo pero algo olvidado de Filóstrato (*Vida de Apolonio de Tiana* V 4 s.), aunque ya lo citaba el propio Blas Infante en sus *Fundamentos de Andalucía*:

“Gades está situada en el confín de Europa (...). Y dicen además que los de Gades están muy helenizados (literalmente: “son griegos”,

Hellenikoùs éinai) y que se educan a nuestra manera. Desde luego a los atenienses les demuestran más apego que a ningún otro pueblo griego y le hacen sacrificios al ateniense Menesteo; y a causa de la admiración que sienten hacia el almirante Temístocles, por su sabiduría y valor, le han erigido una estatua de bronce en la actitud de un hombre pensativo y como si estuviera con toda su atención puesta en un oráculo (...)” (García Romero 2003).

Tanto Temístocles como Menesteo, cuyo oráculo y puerto en la zona conoce Estrabón (III 1, 9; y cf. Ptolomeo, *Geogr.* II 4, 5 Müller),

vinculan a *Gáadeira* con el puerto del Pireo (Montero Vítores 2002). Basta con leer a Pausanias (I 1, 2). En esto precisamente abundarían los testimonios acerca de las salazones gaditanas en Atenas (presentes incluso en la comedia: cf. Éupolis 186 Kock).

En definitiva, el majestuoso casco corintio de nuestro Museo Arqueológico Municipal sirve de extraordinario documento del contacto de dos grandes culturas que, cada una en su grado y con tantos otros aportes, nos conforman como pueblo.

Es el valor de la Arqueología. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Esteve Guerrero, M. (1979): *Miscelánea Arqueológica Jerezana*, Jerez de la Frontera, pp. 19 ss.
- García Bellido, A. (1948): *Hispania Graeca*, Barcelona, pp. 82 ss.
- García Romero, F. A. (2003): “Prehistoria e Historia Antigua”, en R. Clavijo Provencio (coord.), *Historia general del libro y la cultura en Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, pp. 24 ss.
- González Rodríguez, R. – Ruiz Mata, D. (1999): “Prehistoria e Historia Antigua de Jerez”, en D. Caro Cancela (coord.), *Historia de Jerez de la Frontera I, De los orígenes a la época medieval*, Cádiz, pp. 98 ss.
- González Rodríguez, R. - Barrionuevo Contreras, F. - Aguilar Moya, L. (1997): *Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, p. 67.
- Montero Vítores, J. (2002): “El yacimiento de la Dehesa de Bolaños en el marco de la Bahía de Cádiz. De *Portus Menesthei* a *Portus Gaditanus*”, *Revista de Historia de Jerez* 8, Jerez de la Frontera, pp. 35 ss.
- Olmos, R. (1986): “Los griegos en Tarteso: replanteamiento arqueológico-histórico del problema”, *Homenaje a Luis Siret* (Cuevas de Almanzora, 1984), Sevilla, pp. 584 ss.
- (1987): “Nuevos enfoques para el estudio de la cerámica y los bronceos griegos en España. Una primera aproximación al problema de la helenización”, en VV. AA., *Cerámiques gregues i hellenístiques a la Península Ibèrica*, Barcelona, pp. 13 ss.
- (1989): “Los griegos en Tartessos: una nueva constatación entre las fuentes arqueológicas y las literarias”, en VV. AA., *Tartessos. Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir*, Sabadell, pp. 507 ss.
- Pemán, C. (1938): *Hallazgo de un casco griego en el Guadalete y recapitulación de los testimonios sobre la presencia de los griegos en Andalucía en los siglos VII-VI antes de J.C.*, Cádiz (*non vidi*).
- Ruiz Mata, D. (1985): “La formación de la cultura turdetana en la bahía de Cádiz a través del Castillo de Doña Blanca”, *I Jornadas del Mundo Ibérico*, Jaén, pp. 299 ss.
- Schulten, A. (1939): “Ein griechischer Helm aus Spanien”, *Forschungen und Fortschritte* 15, Berlín (*non vidi*).
- (1979²): *Tartessos*, trad. española (de la edición alemana de 1945) realizada por J. M. Sacristán, Madrid, p. 82 (y n. 4).

RESHEF: EL DIOS QUE VINO DEL MAR

Juana Bedia García
Enrique C. Martín Rodríguez
 Conservadores del Museo de Huelva

Eduardo Prados Pérez
 Arqueólogo contratado para la realización de los "Trabajos de
 Catalogación e Inventario de las Colecciones del Museo de Huelva"

En todo museo existen piezas que impactan en la sensibilidad del visitante. Son obras que se erigen en símbolo de la institución, traspasando su continente y configurándose como icono cultural del territorio que ésta intenta definir. Este es el caso de las dos estatuillas halladas en la Barra de Huelva en los primeros años de la década de los setenta del siglo XX.

Estas figuras se dieron a conocer por primera vez en un pequeño artículo que, publicado por la doctora Gamer-Wallert (Gamer-Wallert, 1982), difundirá el hallazgo a nivel internacional. Pero, qué ocurrió para que durante este tiempo no se tuvieran noticias sobre su paradero y en consecuencia, no se pudiera hacer nada por recuperarlas. Desde estas líneas pretendemos responder a esta cuestión y realizar una aproximación sobre la información que este hallazgo nos proporciona.

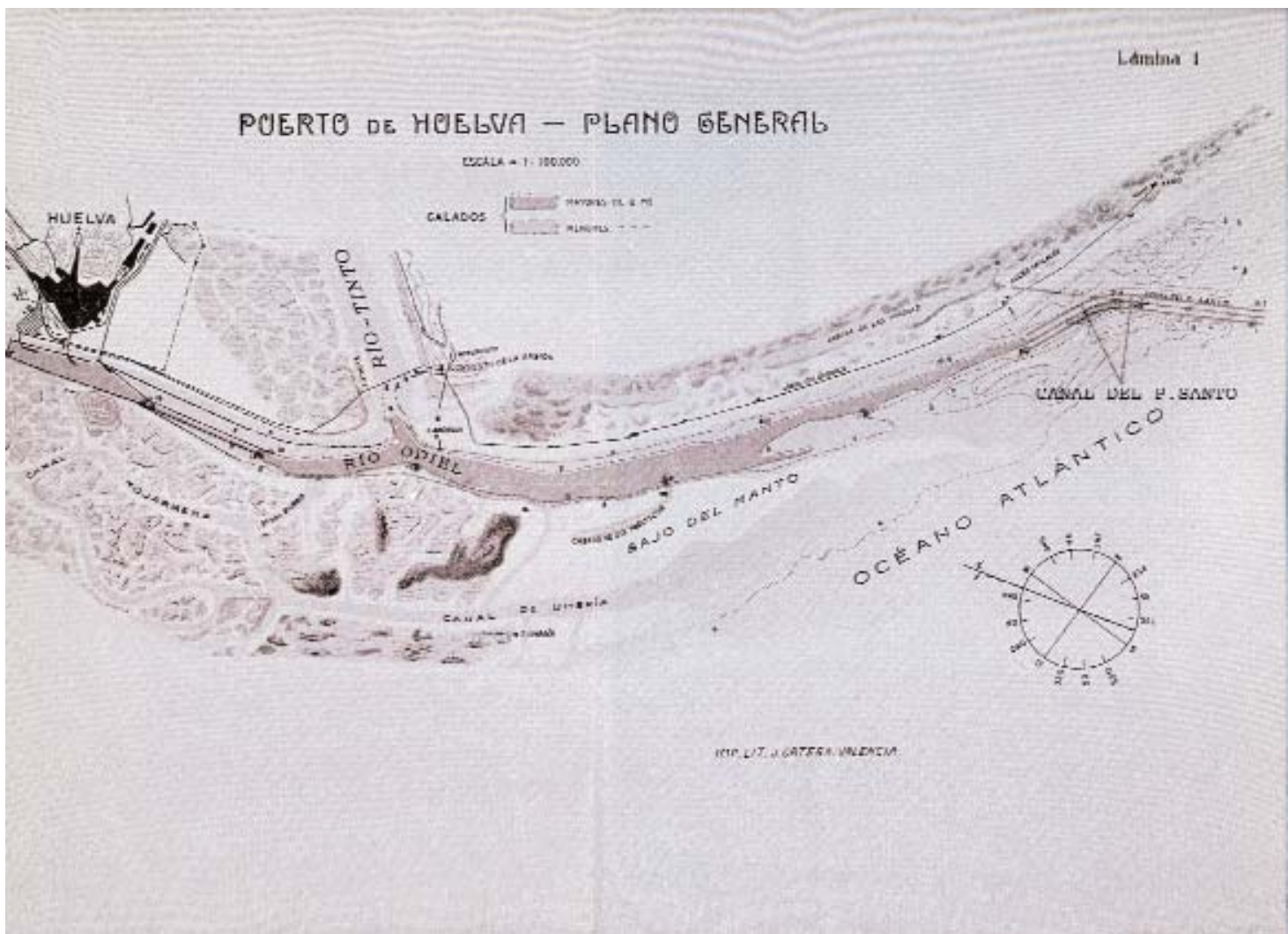
La documentación conservada y el recuerdo de algunos de sus protagonistas, proporcionan a esta historia un toque novelesco y el encanto de una fotografía de colores

desvaídos por el paso del tiempo. Mientras, el reparto de actores sirve para ejemplarizar la Huelva de los primeros años de la década de los 70: una ciudad repentinamente situada en el punto de mira de la arqueología moderna gracias a las intervenciones arqueológicas que se estaban realizando en los solares de su casco urbano, en el cabezo de San Pedro, la necrópolis de "La Joya"..., y cuyos descubrimientos evocaban algunas de las noticias transmitidas por los autores clásicos:

Y, súbitamente, la historia de Huelva comienza en Tartessos, ciudad ilustre de raíces argénteas¹.

EL ENCUENTRO

Pedro, de profesión pescador y natural de Punta Umbría sale a la mar con las primeras luces de una madrugada de incipiente estío. Normalmente, coloca sus artes frente a Mazagón, pero ese día decide quedarse en la embocadura de la Ría de Huelva, en el paraje conocido con el nombre



[1]. Localización del canal del Padre Santo.
Fuente: Mojarro Bayo, A. M^a (2003): El Puerto de Huelva durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Huelva

de Canal del Padre Santo, junto a los bajos de la Punta de Isla Saltés [1]. Tira las redes y espera, las últimas lluvias han revuelto el río y la pesca puede ser abundante.

Estando el sol bastante alto comienza a recoger el trasmallo, por el peso que trae parece que le acompaña la suerte y en su interior piensa "¡hoy las canastas se llenan!" Pero la red no trae sólo pescado, una pequeña estatuilla [2] ha

quedado colgada entre sus nudos. Con todo el cuidado que sus manos le permiten, desengancha la presa, pero al hacerlo algo se desprende y cae al agua, como si parte de la figurilla no quisiera abandonar su marítimo refugio. Él todavía no lo sabe, pero entre sus manos tiene un dios, aquél bajo cuya protección se ponían los antiguos marinos fenicios, el gran Reshef, dios del mar y del comercio, el de la buena suerte.

Con su valiosa carga vuelve a puerto y entrega la estatuilla a su esposa. El brazo que le falta, a buen seguro, fue lo que él vio caer de la red cuando la recogía.

El tiempo pasa y un día Pedro vuelve a tirar sus artes en el canal. Es probable que hasta pueda recuperar el brazo del "muñeco", así lo llama Josefa. Pero no, lo que se enreda ese día en el trasmallo es una segunda estatuilla [3], completa, más ajada por el salitre y un poco desfigurada. Ambas se harán compañía una vez que Josefa les procure una profunda y merecida limpieza, al menos, así lo piensa ella. Después, guardará su tesoro en la caja de *Cola-Cao* que había reservado para la costura. De vez en cuando, saca las figurillas y las limpia nuevamente, en un intento por recuperar su brillo bronceo, mientras distrae su mente pensando quiénes serán y qué valor tendrán.

EL ALEMÁN QUE SABÍA DE ARQUEOLOGÍA²

Un día Pedro conoce a un hombre grande y simpaticón, un alemán de Huelva que sabe de las cosas antiguas y está siempre intentando localizar nuevos restos. ¿Será capaz ese hombre de decirle quiénes o qué son los "muñecos" que Josefa guarda con tanto cariño en el ropero? Habla con el extraño alemán y días después le invita a su casa.

Miembro de una familia alemana instalada en Huelva desde principios del siglo XX, el alemán de raro acento andaluz heredó su pasión por la arqueología de su padre, un ingeniero amigo del profesor Schulten. Nuestro alemán, hombre temperamental e ingenioso, dedicó su vida a conocer y promocionar la arqueología onubense, siendo muy conocido en el ambiente científico

La documentación conservada y el recuerdo de algunos de sus protagonistas, proporcionan a esta historia un toque novelesco y el encanto de una fotografía de colores desvaídos por el paso del tiempo



[2]. Figura egipcizante masculina tocada con tiara
Fotografía: Martín García Pérez

que generó a su alrededor el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Sus hijos aún recuerdan las interminables tardes que pasaban prospectando y lavando en el jardín familiar los mil y un fragmentos que recogían junto a su padre. Quienes le conocieron pueden imaginar el escalofrío que debió recorrer su cuerpo cuando ante sus ojos se presentaron las dos deidades fenicias. Seguramente, exclamaría una de sus expresiones habituales: "¡Por los dioses de Tartessos y el templo de Melqart, esto parece antiguo!"³. Persuade a Pedro para hacer a las estatuillas unas buenas fotografías que permitan su estudio. El pescador acepta bajo una única condición: no dar información sobre su paradero, pues su esposa piensa que dan suerte a la familia.

Para cumplir su promesa, el alemán monta una compleja trama cercana a lo que podía haber sido el guión de una película de espionaje. Comunica a sus amigos de Madrid la aparición de los exvotos, despertando el interés del Instituto Arqueológico Alemán, que envía a su fotógrafo para la realización del reportaje. Según el comentario que el propio fotógrafo hace a la Guardia Civil años más tarde, su visita a Huelva se realiza en febrero de 1981 y de ella sólo recuerda que es trasladado, de noche y a través de un largo viaje, a un lugar que le hace suponer hallarse en la sierra onubense, donde efectuó las fotografías.

Manteniendo su promesa, el alemán jamás hizo comentario alguno sobre quién poseía las estatuillas. Algunas veces, sus amigos insistían en el tema, pero él respondía: "Cuando me muera os dejaré una nota con el nombre del propietario". El alemán

de raro acento andaluz murió en 1996, no encontrándose jamás ninguna nota que informase del paradero de los dioses que salieron de la mar.

Ambas se harán compañía una vez que Josefa les procure una profunda y merecida limpieza, al menos, así lo piensa ella. Después, guardará su tesoro en la caja de Cola-Cao que había reservado para la costura. De vez en cuando, saca las figurillas y las limpia nuevamente, en un intento por recuperar su brillo bronceo, mientras distrae su mente pensando quiénes serán y qué valor tendrán

LA RECUPERACIÓN

Como ya informamos anteriormente, las piezas fueron halladas a comienzos de la década de los setenta. Sin embargo, no ingresaron en el Museo de Huelva hasta el año 1999, gracias a una impecable

actuación del SEPRONA que se inicia en el invierno de 1998, cuando los agentes solicitan al Museo de Huelva información sobre piezas que eran conocidas a través de publicaciones y que debían formar parte de sus colecciones.

Haciéndonos eco del extracto del dossier de prensa ofrecido por la Oficina Periférica de Comunicación de la Guardia Civil, Comandancia de Huelva, la actuación realizada con objeto de localizar y recuperar las estatuillas tuvieron lugar de la siguiente manera:

La Jefatura de la Comandancia de la Guardia Civil tuvo conocimiento, por mediación del director del Museo de Huelva, de la existencia de dos estatuillas en bronce que al parecer fueron halladas de manera casual por un pescador de Punta Umbría cuando se dedicaba a sus labores en la Ría de Huelva. Igualmente, se informó que se encontraban en paradero desconocido desde su descubrimiento y que las mismas pertenecían a la época de los tartesios, siendo importante su valor científico.

El equipo, actuando bajo las órdenes del jefe de la Comandancia, inicia las investigaciones. Comienza así la denominada "Operación Tartessos", que recibe este nombre en función del periodo histórico al que habían sido adscritos los objetos que se trataban de localizar.

El único dato existente era una fotografía realizada por un fotógrafo llamado P. White, que trabajaba para el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Éste sólo pudo aportar a la investigación que efectivamente era

"En la mañana del día de ayer, ante el notario de la localidad de Punta Umbría, se hizo entrega de las dos estatuillas al Sr. Teniente Coronel Primer Jefe de la Comandancia de Huelva, en presencia del Sr. Director del Museo de Huelva, para que el destino final sea el citado Museo"

autor de las mismas, que las realizó de noche, en un paraje desconocido de la sierra de Huelva y que el pescador que las halló podría llamarse Pedro.

Con los escasos datos aportados se iniciaron una serie de contactos con personas relacionadas con la arqueología, así como con pescadores de Punta Umbría que pudieran aportar otros indicios que llevasen a la identificación de Pedro. Una vez localizado, éste confirmó a los miembros del SEPRONA ser la persona que encontró las estatuillas y que una vez que consultase con sus familiares tomaría una decisión. Posteriormente, se puso en contacto con la Guardia Civil y les comunicó que acudiría a entregarlas.

"En la mañana del día de ayer, ante el notario de la localidad de Punta Umbría, se hizo entrega de las dos estatuillas al Sr. Teniente Coronel

Primer Jefe de la Comandancia de Huelva, en presencia del Sr. Director del Museo de Huelva, para que el destino final sea el citado Museo, levantándose la oportuna acta notarial al efecto.

En este mismo acto, el Teniente Coronel Primer Jefe de la Comandancia, en presencia del Ilmo. Sr. Subdelegado del Gobierno, hace entrega al Sr. Director del Museo de Huelva, de las dos estatuillas, las cuales quedarán depositadas en el citado Museo y a disposición de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Con la entrega de las estatuillas de bronce, la Guardia Civil da por finalizada la "Operación Tartessos", encontrándose sus responsables totalmente satisfechos del resultado de la misma y de haber cooperado a la recuperación de parte del patrimonio nacional y de Andalucía". -



[3]. Figura egipciante masculina tocada con corona tipo atef
Fotografía: Martín García Pérez

EL ANÁLISIS

Las estatuillas, pertenecientes a la Colección de la Junta de Andalucía, ingresaron en el Museo de Huelva el día 18 de octubre de 1999 siendo registradas con los números 6975 y 6974.

La primera [2] es una figura en bronce de 26,4 cm de altura, que representa a una divinidad egiptizante en actitud de ataque (*smiting pose*). Tocada con mitra o tiara alta, presenta el torso desnudo y sus extremidades inferiores cubiertas con faldellín rematado con un cinturón. En los hombros presenta dos canales verticales en forma de “cola de milano” que sirven para encajar los brazos, de los que se conserva uno, el izquierdo, que aparece flexionado hacia delante y en cuya mano portaría algún objeto. La figurilla apoya en una delgada lámina que adopta la forma de los pies.

La segunda [3] es una escultura en bronce que representa a una divinidad egiptizante en actitud ceremonial, tocada con una corona tipo *atef*. Aparece vestida con un faldellín o *schenti* rematado por un ancho cinturón que deja el ombligo al descubierto. En el cuello probablemente llevase un pectoral. Porta en su mano izquierda un objeto curvado que adopta forma triangular a la altura del hombro y, en la derecha, un segundo objeto, posiblemente de carácter floral. Descalza y con la pierna derecha algo adelantada, sus pies se apoyan sobre una lámina de bronce de ángulos redondeados que presenta dos espigas verticales para su sustentación sobre una base, hoy desaparecida.

Fechadas a finales del siglo VIII o inicios del siglo VII a.C., las estatuillas de la Barra de Huelva corresponden al conjunto de figuras convencionalmente asimiladas con el dios egipcio Reshef o el Melqart sirio-cananeo. Dios guerrero y amenazante, Melqart es también considerado en Oriente como protector del comercio marítimo, siendo precisamente esta advocación la que puede ponerse en relación con la Huelva profundamente orientalizada del siglo VII a.C.

Las últimas investigaciones evidencian que buena parte de la iconografía religiosa fenicia procede de Egipto, que mantiene intensos contactos con la zona sirio-palestina desde, al menos, la segunda mitad del III Milenio. Estas relaciones permiten que, tal como expresa M^a Cruz Marín Ceballos (MARIN CEBALLOS, 1998), los fenicios estén perfectamente familiarizados con la iconografía egipcia y sus valores simbólicos y religiosos. Siendo a

partir de este conocimiento desde donde los utilizan, aunque no en su sentido originario sino adaptándolos a sus propias creencias, insertándolos, de forma libre y creativa, a su simbología religiosa. Este esquema simbólico se irá enriqueciendo paulatinamente gracias a los contactos con otras culturas que establece el mundo semita, proporcionando un alto grado de eclecticismo a su iconografía religiosa.

Este esquema, consolidado en origen, será el que se trasmite a las colonias y al mundo indígena peninsular. En esta transmisión, Tiro y su principal colonia en Occidente, Gadir, jugarían un papel fundamental. En esta última, en la isla de Sancti Petri, era donde se encontraba el famoso templo de Melqart, profusamente mencionado por las fuentes clásicas, desde donde irradiaría, hacia el territorio tartésico, la rica iconografía y simbología orientalizante.

Estas piezas, a pesar de tratarse de hallazgos descontextualizados, nos proporcionan una información que unida a otros datos nos permiten acercarnos a su posible función o significación.

En Tiro, ciudad a la que se considera como artífice de la expansión fenicia en la Península Ibérica, la principal divinidad era Melqart. En los alrededores de la isla de Sancti Petri, donde se ubicaba el templo antes mencionado, se ha hallado una serie de estatuillas de iconografía muy similar a las de la Barra de Huelva.

La isla de Saltés, ubicada en la ruta de entrada y salida hacia la cuenca minera de Riotinto, responde bien a la localización de otros santuarios, tanto en el ámbito semita como en el griego, dedicados a las divinidades protectoras de la navegación, y cuya presencia garantiza la existencia de un espacio neutral para la realización de las transacciones comerciales. A esto hay que unir que en las fuentes clásicas se menciona la existencia de una isla consagrada a Heracles frente a Onoba, y el carácter redistribuidor de la producción minera del territorio circundante que posee ésta. Todo ello, creemos que son indicios que refuerzan la hipótesis de la existencia de un santuario dedicado a Melqart en la isla de Saltés. Ahora bien, si nos encontramos ante la representación de una divinidad o ante exvotos que se dedican a ésta, es un tema cuyo tratamiento excedería los límites de este trabajo.



BIBLIOGRAFÍA

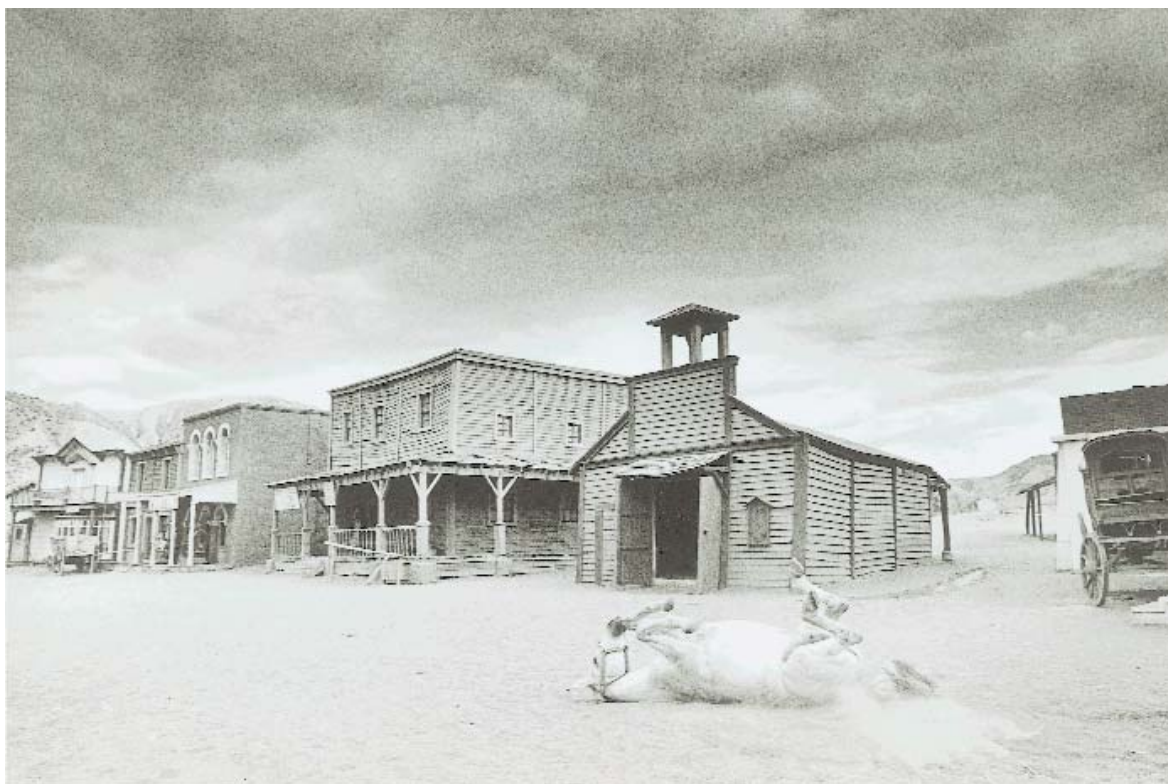
- BELÉN, M (2000): Itinerarios arqueológicos por la geografía sagrada del extremo Occidente, *XIV Jornadas de Arqueología Fenicio-púnica* (Eivissa, 1999). COSTA, B y HERNÁNDEZ, J. H (eds.): 57-102.
- BISI, A. M^a (1986): Le “smiting god” dans le milieu phéniciens d’Occident: un réexamen de la questions. *Religio Phoenicia. Studia Phoenicia IV*. BONET, C; LIPINSKI, E; MARCHETTI, P (eds.): 169-187. Namur.
- FALSONE, G (1988) “Phoenicia as a Bronzeworking Centre in the Iron Age”. *Bronze-working Centres of Western Asia c. 1000-539 B.C.* (CURTIS ed.), pp 227-250. Londres.
- FERNÁNDEZ JURADO, F (1988-89): “Tartessos y Huelva”, en *Huelva Arqueológica, X-XI*. Huelva.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, M (1986): Huelva, ciudad de los tartesios. *Aula Orientales 4*: 227-261. Sabadell, Barcelona.
- GAMER-WALLERT, I (1982): Zwei Stuetuetten syro-ägyptischer Gottheiten der Barra de Huelva. *Madri der Mitteilungen 23*: 46-61.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J (2002): La Toréutica Orientalizante en la Península Ibérica. *Biblioteca Arqueologica Hispana 16*. Real Academia de la Historia. Madrid.
- MARÍN CEBALLOS, M^a C. (1998): Presupuestos teóricos para un estudio histórico-religioso de las iconografías egipcias y egipizantes en el mundo fenicio-púnico. J. L. Cunchillos, J. M. Galán, J. A. Zamora y S. Villanueva de Azcona (eds.): Actas del Congreso “El Mediterráneo en la Antigüedad. Oriente y Occidente”, *Sapanu. Publicaciones en Internet II* [<http://www.labhern.filol.csic.es>].
- RUIZ DE ARBULO, J (2000): El papel de los santuarios en la colonización fenicia y griega en la Península Ibérica, *XIV Jornadas de Arqueología Fenicio-púnica* (Eivissa, 1999). COSTA, B y HERNÁNDEZ, J. H (eds.): 9-52.
- RUIZ MATA, D; FERNÁNDEZ JURADO, J (1986): “El yacimiento metalúrgico de época tartésica de San Bartolomé de Almonte (Huelva)”, *Huelva Arqueológica, VIII*. Huelva.

Notas

1. En alusión a las fuentes clásicas sobre la ubicación de Tartessos transmitidas por Estesícoro, Estrabón y Avieno.
2. Sirva esta nota de recuerdo y homenaje a un hombre entrañable.
3. Rememorando las noticias transmitidas por Estrabón (III, 5, 5) sobre la isla consagrada a Heraklés situada frente a Onuba.

LA COLECCIÓN DEL CIELO

Manuel Falces López
Director, Centro Andaluz de la Fotografía
Almería



Cristina García Rodero
Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

"Toda imagen" debe encontrar el lugar de su incardinación en un contexto, y también, el lugar de su reposo, pero no tanto un reposo en un museo que derive en "mausoleo" sino un reposo que participe del drama y la alegría



Ilan Wolff
Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

Desde la perspectiva de un centro de vocación dinámica y plural, como lo es el Andaluz de la Fotografía (C.A.F.), el medio se concibe principalmente como un arma didáctica. Por ello, sus fondos acogen estéticas y tendencias de la más variada naturaleza.

Es este espíritu de apertura lo que ha marcado los ejes de su colección y su labor didáctica, por medio de talleres impartidos por especialistas diversos, así como su catálogo de exposiciones, en el que se han albergado, a la par, desde Henri Cartier-Bresson, William Klein, Sarah Moon, David Sheinmann, Erich Lessing o Irving Penn, a "operarios de la cámara" de nuestra tierra, como Jorge Rueda, Carlos Canal, Carlos Pérez-Siquier, Fernando Herráez,

Antonio Suárez, Jorge Dragón, Gervasio Sánchez... o todo un colectivo de estudiantes que realizaron un excelente barrido fotográfico con cámaras de un solo uso en el Parque Natural Cabo de Gata-Níjar.

Como explicaba Jean-Claude Lemagny en "*L'Ombre et le temps*" coleccionar fotografías participa del método propio de quien colecciona billetes de metro, por ejemplo, o chapas de cerveza, sólo que lo hace, en lugar de con sellos, con imágenes. Este autor se preguntaba si coleccionar fotos era coleccionar el mundo entero, a lo que respondía que estos álbumes de la memoria reflejan maneras de ver el mundo, pero, obviamente, no se pueden tener todas las imágenes del mundo.



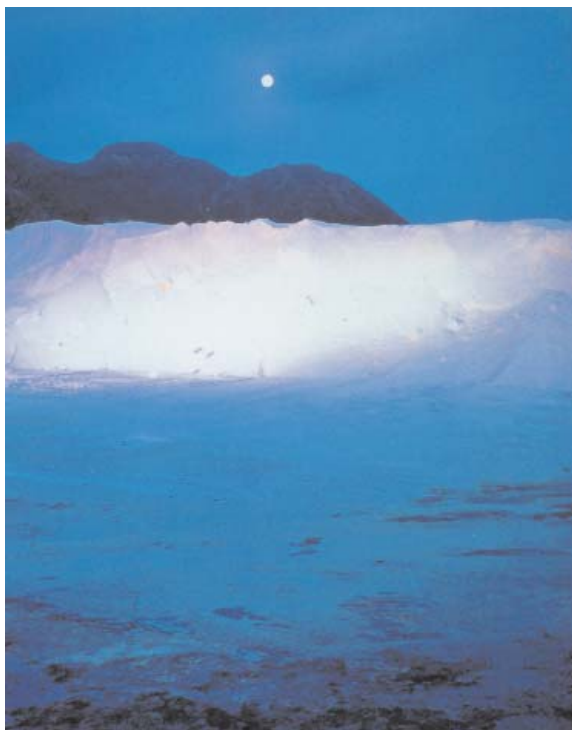
Fernando Scianna

Imagina

Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

En una colección en la que participa la visión, "el espejo con memoria", como instrumento, las experiencias se yuxtaponen y se mezclan. A este concepto dinámico es al que nos referíamos.

Coincidimos en que "toda imagen" debe encontrar el lugar de su incardinación en un contexto, y también, el lugar de su reposo, pero no tanto un reposo en un museo que derive en "mausoleo" sino un reposo que participe del drama y la alegría –también de la fantasía y del realismo mágico– con vocación de cambiar las paredes del mundo. ■



Ouka Lele

Imagina

Fondos del Centro Andaluz de la Fotografía

EXPOSICIÓN TRIÁNGULO DE AL-ANDALUS

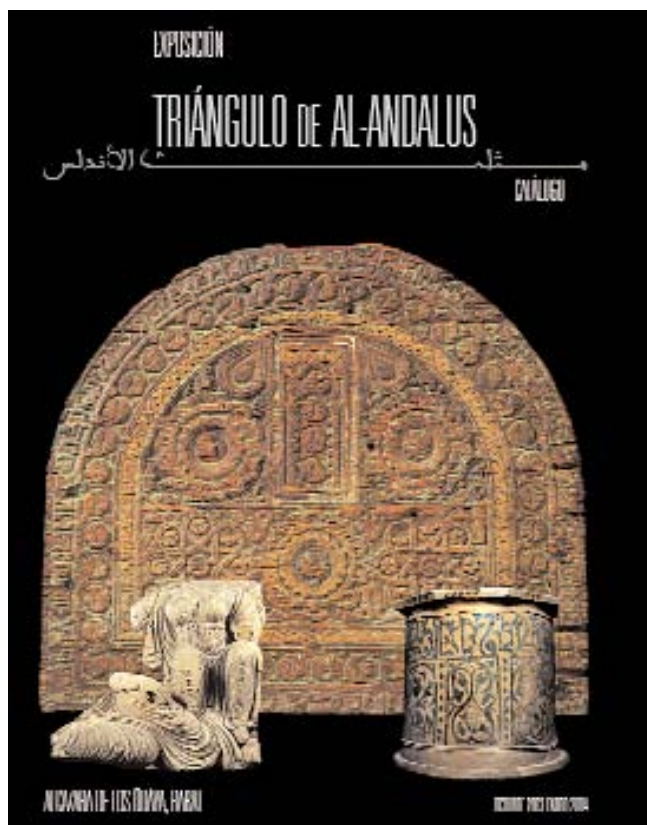
Inmaculada Cortés Martínez
Coordinadora de la Exposición

La exposición *Triángulo de al-Andalus*, organizada conjuntamente por la Junta de Andalucía, a través de su Programa de Cooperación Internacional, y el Ministerio de Cultura del Reino de Marruecos, ha sido concebida para sintetizar la memoria histórica de Oriente y Occidente a través de un mismo espacio común: al-Andalus y Magreb.

Inaugurada en la Alcazaba de los Udaya de Rabat el pasado 13 de octubre de 2003, ha contado con la asistencia de Mohamed Achaari (Ministro de Cultura de Marruecos) y Manuel Chaves (Presidente de la Junta de Andalucía). La celebración de este evento se ha enmarcado dentro de los actos organizados con motivo de la capitalidad de Rabat como Capital de la Cultura Árabe durante 2003.

Bajo el Alto Patronazgo de S.M. Mohamed VI, la muestra, que ha sido desarrollada por la Fundación El Legado Andalusi, ha querido poner de manifiesto y difundir la profunda relación cultural y artística existente entre ambos países durante los siglos VIII-XIV. El planteamiento expositivo ha intentado a su vez profundizar en los vínculos históricos, sociales, artísticos y científicos entre Oriente y Occidente, entre el pasado y el presente.

Las grandes creaciones omeyas, taifas, almorávides, almohades, nazaríes o meriníes –fruto de los trasvases y corrientes migratorias entre la Península y el actual Reino de Marruecos–, así como sus ramificaciones magrebíes y mudéjares, plantean un mensaje que pretende dar una visión universal que debe incluir las nociones de señas de identidad, diferencias, mescosanzas y fecundidad.



Portada del catálogo editado en castellano

Cuadrante solar
Siglo X
Medidas: 35 x 24 x 0,4 cm
Museo Arqueológico de Córdoba



La Alcazaba de los Udaya se alza sobre un promontorio que domina el océano y la desembocadura del río Buregreg y ha sido el marco emblemático que ha acogido en el transcurso de cuatro meses la exposición *Triángulo de al-Andalus*. Edificada a mediados del siglo XII por el califa Abd al-Mu'min, esta alcazaba es la primera fortaleza almohade de Rabat. El complejo, desarrollado a partir de un núcleo de una primera ciudad fortificada, comprendía una fortaleza, la mezquita y la residencia califal, y ha sido el lugar idóneo para la celebración de esta exposición.

De acuerdo con un innovador diseño expositivo, la muestra ha querido ser un proyecto dinámico en el que la rica civilización de al-Andalus se acerca al espectador dentro de un

contexto de encuentro e intercambio entre culturas que desarrollan avances, logros y conquistas, que en ocasiones se expresan con unos medios humildes y sencillos y, otras veces, a través de unas formas admirables, que aún hoy día nos siguen asombrando.

Reflejo de este devenir, se han reunido más de un centenar de piezas procedentes de museos de España, Marruecos, Portugal y Siria. Jarras, ataífores, mosaicos, capiteles, candiles e importantes manuscritos han sido algunos de los elementos que han acercado al visitante a la cultura, la vida cotidiana o la arquitectura de la época, ejemplificando así el intercambio cultural entre al-Andalus –la sociedad más avanzada del mundo occidental en el siglo X– y Oriente.

La muestra ha querido ser un proyecto dinámico en el que la rica civilización de al-Andalus se acerca al espectador dentro de un contexto de encuentro e intercambio entre culturas que desarrollan avances, logros y conquistas

Destacan algunas de las piezas expuestas por su destacado valor artístico e histórico:

- **Figuras escultóricas omeyas**, siglo VIII (Museo Nacional de Damasco).
- **Cuadrante solar de Córdoba**, siglo X, el reloj de sol más antiguo conservado (Museo Arqueológico de Córdoba).
- **Manuscrito procedente de la biblioteca del califa cordobés al-Hakam II**, fechado en el año 970 (Biblioteca de la mezquita Qarawiyyin, Fez), auténtica prueba de que el papel se utilizaba en Córdoba en el siglo X.
- **Mimbar de la madraza Bu Inaniyya**, siglo XIV (Museo de Artes y Tradiciones Dar Batha, Fez).

Merece igualmente especial mención la valiosa aportación museística prestada por los distintos museos arqueológicos de Sevilla, Jaén, Córdoba, Granada, Málaga, así como la colaboración del Patronato de la Alhambra y el Generalife.

El contenido temático se ha agrupado teniendo en cuenta un elaborado guión museográfico y la adecuación al área expositiva existente en la

Alcazaba de los Udaya. La muestra ha estado acompañada de numerosos paneles, textos, fotografías y mapas que han contribuido a enriquecer el contenido didáctico del discurso expositivo:

I. Introducción: Nacimiento de la Civilización árabe. El Occidente musulmán: al-Andalus y el Magreb.

II. El Mediterráneo: puente entre Oriente y Occidente.

III. Una historia compartida: Omeyyas e idrisíes, taifas, almorávides y almohades, nazaríes y meriníes.

IV. El intercambio del saber.

V. Habitantes de un mismo espacio.

Un audiovisual y el interactivo *Medinas Mudun*, realizado por la Red de Centros Históricos de influencia Islámica en el sur de la Península Ibérica y norte de Marruecos, han completado el mensaje final.

La muestra ha estado acompañada de un catálogo de estudios editado en castellano y árabe, de 198 páginas, que incluye numerosas investigaciones de especial interés. Para su elaboración se ha contado con la colaboración de autores como: Abdelkebir Khatibi, M^a Jesús Viguera, Christine Mazzoli-Guintard, Claudio Torres, Rafael Valencia, Mohamed Cherif, Virgilio Martínez Enamorado, Mohamed Benabud, Juan Zozaya, Rafael Azuar, Francisco Vida, Hamid Triki, Oumama Aouad y Antonio Torremocha Silva.

Desde su inauguración y hasta su clausura, el pasado 19 de enero, la exposición ha despertado especial interés entre el numeroso colectivo de españoles que tienen fijada su residencia en el país alawita.

Con esta celebración se ha pretendido, en definitiva, recuperar la memoria de un pasado común que sirva para mejorar el presente y contribuir a crear un futuro de convivencia, solidaridad y mutua cooperación entre ambos países. ■

FICHA TÉCNICA

Lugar

Alcazaba de los Udaya, Rabat

13 de octubre 2003-19 enero 2004

Organiza

Ministerio de Cultura de Marruecos
Junta de Andalucía

Desarrollo expositivo:

Fundación El Legado Andalusi

Diseño y montaje

GPD Exposiciones y Museos

Audiovisual

Atico 7

Interactivo *Mudum Medinas*

Macromedia

Seguro

AXA Nordstern Arts

Transporte

SIT Transportes Internacionales



Obra política de Aristóteles

Al-Siyasa fi Tadbir al-Riyasa

Manuscrito traducido al árabe por Yuhanna b. Al-Batriq (s. XV)
Marruecos, 1488-1489

Medidas: Al. 25 cm; L. 21 cm

Biblioteca Real de Rabat

IMÁGENES DEL QUIJOTE. MODELOS DE REPRESENTACIÓN EN LAS EDICIONES DE LOS SIGLOS XVII A XIX EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Patrick Lenaghan
The Hispanic Society of America



Henri Pisan por dibujo de Gustave Doré
Don Quijote leyendo libro de caballería en su estudio [1:1]
Xilografía, 245 x 196 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York

Ya desde su primera publicación (la primera en 1605 y la segunda en 1615) la novela de Cervantes, *Don Quijote*, inspiró a grabadores a crear imágenes vivas de gran distinción, muchas de ellas destinadas a ilustrar las numerosas ediciones de la novela. Estas estampas, datadas desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX, ofrecen las variadas interpretaciones que los diversos artistas hicieron del tema. Tales imágenes fueron realizadas para volúmenes que hoy día están distinguidos entre los más apreciados por eruditos y coleccionistas de libros.

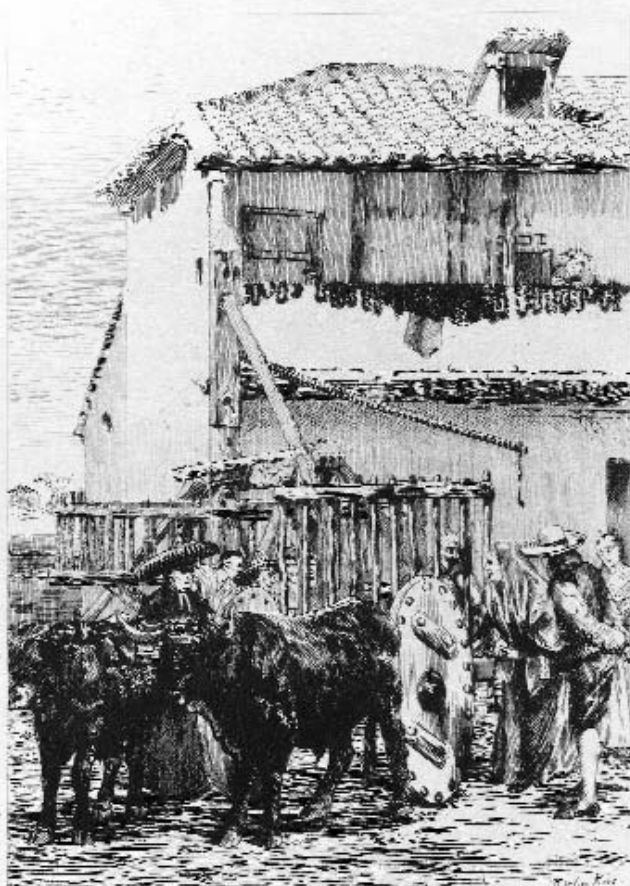
HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA DE *DON QUIJOTE*

Los primeros grabadores, como Jacques Lagniet, crearon escenas vigorosas que muestran la historia con una sorprendente efectividad.

En el siglo XVIII, grabadores en Inglaterra, Francia y España emplearon técnicas y composiciones más sofisticadas para dar una visión más elegante a la novela. Entre estos, el reconocido artista francés, Charles-Antoine Coypel, supervisó una serena y agradable serie de grabados de sus imágenes de *Don Quijote* (1723-34), por la que pasó a ser el más influyente a lo largo del siglo. Otros, como William Hogarth (hacia 1727), John Vanderbank (Londres, 1738) y Daniel Chodowiecki (Berlín, 1771; y Leipzig, 1780), también diseñaron imágenes elegantes que ofrecen una interpretación distintiva. Hacia el final del siglo, la Real Academia de España patrocinó una lujosa edición de la novela, que fue publicada por Joaquín Ibarra. Estos volúmenes resaltan las imágenes humorísticas y simpáticas, que fueron diseñadas por Antonio Carnicero y José del Castillo y grabadas por Salvador Carmona, Fabregat y Ballester, entre otros. La edición alcanzó tal éxito que Ibarra editó una segunda versión, dos años más tarde, más pequeña y asequible. Por el contrario, su rival, Sancha, utilizó a artistas como Camarón, Ximeno, Paret y Alcántara para diseñar las imágenes de los volúmenes publicados entre 1797 y 1798. En concreto, la edición de 1797 constituyó, por sus grabados elegantes y sofisticados, otro logro dentro de la historia de la ilustración gráfica española.

Aproximadamente en ese momento,

Don Quijote inspiró a grabadores a crear imágenes vivas de gran distinción, muchas de ellas destinadas a ilustrar las numerosas ediciones de la novela. Estas estampas, ofrecen las variadas interpretaciones que los diversos artistas hicieron del tema

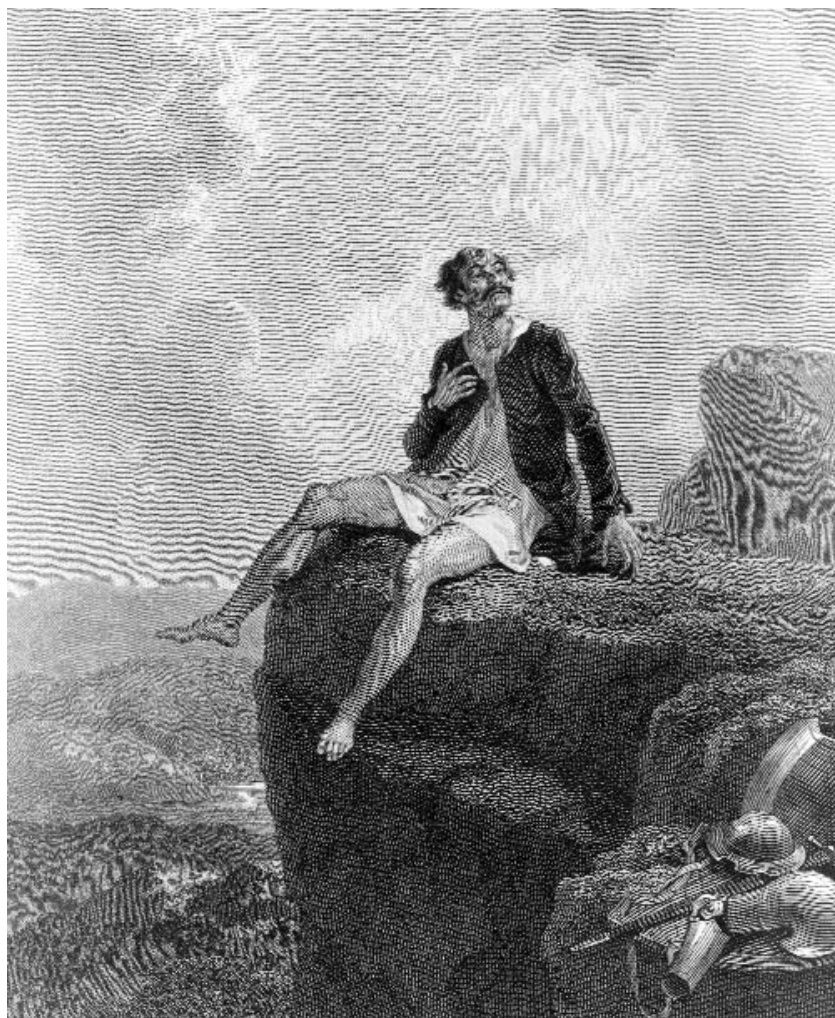


Ricardo de los Ríos
Don Quijote, enjaulado en el carro encantado, consuela a la ventera, a su hija y a Maritornes [I:47]
 Aguafuerte, 159 x 122 mm
 The Hispanic Society of America, Nueva York

Francis Engleheart por dibujo de Robert Smirke
Penitencia de don Quijote en Sierra Morena [1:25]
Talla dulce, 117 x 96 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York

en Francia, Fragonard realizó dibujos fascinantes de episodios de la novela, ejecutados con su característico estilo libre, captados admirablemente en ocho estampas grabadas por Denon.

El interés en el tema continuó en el siglo XIX y varios proyectos emplearon todo el potencial del medio para evocar toda una variedad de efectos, pasando del realismo al aire libre hasta la fantasía. Al principio del siglo, R. Smirke (1818) diseñó un conjunto de imágenes que combinaban el género y el paisaje de interés contemporáneo con la incipiente esencia del romanticismo. Pero quizás la serie más célebre del siglo XIX es la de Gustave Doré (1863), que exploró la técnica gráfica en toda su extensión en sus representaciones de las hazañas del Quijote, que van desde la exaltación de la cruzada del caballero hasta la realidad más pura a la cual se enfrenta. Aunque menos conocidas, otras ediciones de esta época ofrecen igualmente unas interpretaciones sorprendentes. Entre éstas, las dos más logradas son las que estamparon Adolphe Lalauze (1879) y Ricardo de los Ríos (1880) para libros. En concreto, Lalauze demostró su magistral control del aguafuerte al representar eficazmente la naturaleza y, al mismo tiempo, evocar el ambiente del siglo XVII.



DIFERENTES INTERPRETACIONES DE LA NOVELA

En los siglos siguientes a su publicación, la novela ha sido sometida a diferentes cambios visuales e interpretativos. Las imágenes de los artistas reflejan estas distintas respuestas al libro, por ello sus grabados ofrecen visualmente la historia de la acogida que la novela tuvo entre los críticos y lectores.

Los artistas-grabadores del siglo XVII produjeron ediciones que enfatizaban los momentos de humor de golpes y porrazos. En el siglo XVIII, artistas como Coypel, Vanderbank, y Chodowiecki, tendieron a presentar la

obra como una comedia de maneras. Sin embargo, hacia el siglo XIX, Doré dotó a la novela de una interpretación romántica con una fuerte visualización, al dibujar las aventuras de Don Quijote como la cruzada de un noble soñador.

EXPOSICIONES EN SEVILLA

La exposición del Museo de Bellas Artes de Sevilla ofrece una historia del grabado y de la ilustración gráfica, documentando los cambios técnicos en el campo del grabado. Los primeros volúmenes del siglo XVII contienen estampas vivas y directas; sin embargo, los editores del siglo

XVIII se inclinaron hacia grabadores técnicamente más consumados, que crearon imágenes sutiles y bellas. El siglo XIX experimentó una proliferación de las técnicas a disposición de los artistas y editores, siendo las más importantes la xilografía y la litografía. La litografía de color proporcionó una nueva serie de efectos visuales, que los artistas-grabadores y los editores explotaron principalmente en las ediciones infantiles, donde predomina la fantasía y el antojo. Esto no quiere decir que se desecharan las técnicas anteriores, como el aguafuerte y el grabado, ya que a finales del siglo varios artistas aportaron contribuciones muy significantes a estos dos medios, creando ediciones más lujosas.

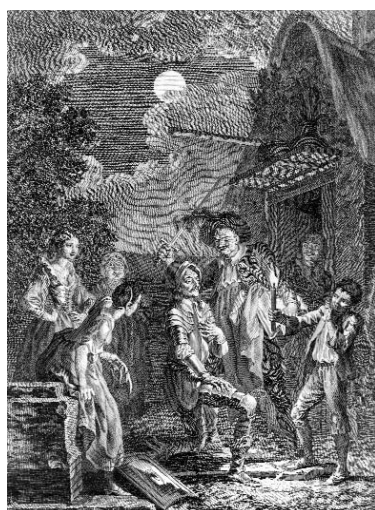
La selección exhibida en la Fundación Lara señala los aspectos técnicos de la estampación. La selección de

dibujos preparatorios y grabados de la edición de Ibarra de 1780 permitirá al espectador seguir el rastro del proyecto desde el principio hasta el final. Aunque tales yuxtaposiciones son siempre reveladoras, en este caso presentan propuestas particularmente interesantes, ya que estas imágenes fueron cuidadosamente diseñadas y estampadas como parte de un esfuerzo global que pretendía que la edición fuera tan lujosa como fuese posible. Al mismo tiempo, las comparaciones entre dibujos, las pruebas de estado y los grabados finales, para la edición de Ibarra de 1782, y la de 1830 de Chez Martin (París), ofrecerán una visión interesante del proceso por el cual la imagen pasa de dibujo a estampa. Por último, será posible yuxtaponer las planchas de cobre de William Hogarth con sus propias estampas. ■

La novela ha sido sometida a diferentes cambios visuales e interpretativos. Las imágenes de los artistas reflejan estas distintas respuestas al libro



Juan Moreno Tejada por dibujo de Luis Paret
The Hispanic Society of America, Nueva York



Charles Grignion por dibujo de Francis Hayman
The Hispanic Society of America, Nueva York



Charles-Nicolas Silvestre por pintura de Charles-Antoine Coypel
The Hispanic Society of America, Nueva York



Joaquín José Fabregat por dibujo de Francisco de Goya
The Hispanic Society of America, Nueva York

OBRA GRÁFICA Y CERÁMICA DE PICASSO EN EL MUSEO PICASSO MÁLAGA

Nota de redacción

El pasado 1 de abril de 2004, los por entonces consejero de Cultura, Enrique Moratalla, y directora del Museo Picasso Málaga, Carmen Giménez, inauguraron la muestra *Obra Gráfica y Cerámica* que ha permanecido abierta al público hasta este mes de septiembre de 2004 en una de las salas temporales del museo, mientras que en el patio cubierto se han exhibido seis piezas de cerámica. Todas las obras proceden de la Colección del MPM y del préstamo a 10 años prorrogable de Bernard Ruiz-Picasso.

Pablo Picasso se apasionó por la obra gráfica, que cultivó en todas sus posibilidades a lo largo de su vida, concediéndole un valor intrínseco. Como un modo de expresión independiente de la pintura, la escultura o el dibujo, abordando la plancha de grabar, la piedra o el linóleo con una visión directa. Gracias a su padre, Picasso tuvo en su niñez y adolescencia una esmerada formación, siempre dentro de los cánones clásicos, que posteriormente supo innovar de un modo vanguardista, utilizando el dibujo y las diferentes opciones de la obra gráfica como ámbito para experimentar, analizar y recrear lo que recordaba, gracias a su portentosa y lúdica imaginación.



Pablo Picasso

Insecto, [1951]

Arcilla blanca cocida, torneada (elementos modelados y ensamblados), incisa y pintada con engobes

42 x 35 x 26 cm

Colección del Museo Picasso Málaga

Fotografía: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso VEGAP, Sevilla 2004

OBRA GRÁFICA (1905-1971)

Interesado en dominar todas las técnicas posibles: aguafuerte, punta seca, aguafuente, litografía, xilografía, linóleo o monotipos, controlando en todo momento hasta el último detalle del proceso creativo, la dedicación de Picasso al grabado no es una simple traslación del dibujo a una piedra o a una plancha de madera, cobre o zinc. Picasso, igual que ocurriera con otros creadores que a su vez fueron grandes grabadores, como Dürero, Rembrandt o Goya, por citar algunos de los más conocidos, no sólo dominó la técnica tradicional, sino que experimentó en su *laboratorio* innovadores procesos hasta conseguir nuevos efectos que dependían de la superficie utilizada. Prueba de ello son sus originales linóleos, considerados por Pierre Daix “pintura en relieve”, un calificativo que se puede comprobar en la plancha original de 1959 expuesta, en la que el artista labró con gubia uno de los innumerables retratos de su última esposa Jacqueline Roque.

De los 72 grabados de la Colección del MPM, se exhiben ahora un total de 62, que abarcan el período 1905-1971, aportando una visión diáfana y definitiva de la dilatada producción del Picasso grabador. Sin embargo, como ocurre en muchas colecciones, no todas las épocas están igualmente representadas, aunque sí lo están –con numerosas variantes– todas las técnicas que utilizó.

La muestra se inicia con *Los pobres*, 1905, una obra de juventud a caballo entre sus etapas azul y rosa, con ese hombre barbudo y contemplativo, junto a su familia en un paisaje sombrío, y continúa con el

soberbio *Retrato de André Breton, visto de tres cuartos de perfil*, 1923, un aguafuerte que muestra al poeta con veintisiete años, en actitud sosegada, invitando a que la mirada del espectador se concentre en los ojos y contornos de la cara del escritor francés.

En la segunda mitad de los años veinte el artista malagueño realizó una serie de dibujos y grabados sobre el tema del pintor y su modelo. En la



Pablo Picasso

Busto de Fauno
2 abril 1957

Arcilla roja cocida, torneada, pintada con engobes y esgrafiada
Ø: 44,50 cm

(Fechado en el reverso): 2.4.57.

Colección del Museo Picasso Málaga

Foto: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso
VEGAP, Sevilla 2004

Colección del MPM se encuentra el aguafuerte *Pintor trabajando, observado por una modelo desnuda*, uno de los 13 que Picasso hizo por encargo del marchante Ambroise Vollard para ilustrar el relato de Balzac *Obra maestra desconocida*. De este período también sobresale *Rostra*, una litografía de 1928, dedicada a Marie-Thérèse Walter e inspirada en una fotografía, donde

captó de modo íntimo las suaves facciones de su nueva pareja, que contrasta con *Cabeza de perfil*, 1933, abstracta y realista a la vez, con trazos escultóricos que confieren un misterioso atractivo a Marie-Thérèse.

En la década de los treinta, Picasso realizó numerosos grabados en torno al desnudo femenino en interior y exterior –bacanales, escenas en la playa, alegorías musicales– al tiempo que afianzaba su dominio con la punta seca, como se puede observar en *Escultura. Cabeza de Marie-Thérèse Walter*, donde las distintas partes de la cabeza se han reducido a un conglomerado de elementos elípticos, enlazando con los trabajos escultóricos de Boisgeloup; en *Minotauro acariciando con el hocico la mano de una mujer dormida*, magnífico ejemplo de la sección de la *Suite Vollard*, dedicada al hijo de Pasifae, mitad toro-mitad hombre, que consta de 11 grabados del total de 100 de la suite solicitada por Vollard, realizada con una gran simplicidad de líneas; o en la gran expresividad de *El lamento de las mujeres*, una de las 16 escenas que Picasso realizó para ilustrar la comedia griega *Lisístrata*, en la que late su preocupación por la paz. Asimismo, destacan tres aguafuertes de finales de los años treinta: *Busto de mujer con pañuelo*, con un perfil natural y realista y una gran variedad de tonos; y los dos retratos de Dora Maar, a cuatro tintas, uno derivando a rosa y el otro hacia un rojo intenso, siempre conservando los rasgos figurativos de la artista.

En el inicio de los años cuarenta Picasso retoma el tema de la muerte, y esa investigación se puede observar en *Composición con calavera*, una



Pablo Picasso
Françoise

14 junio 1946

Litografía: Lápiz litográfico sobre papel reporte, transferido a piedra

Color: Una plancha a un solo color (negro)

Papel: 65,5 x 51 cm

Piedra: 63 x 49 cm

Fechado en el papel reporte en el ángulo inferior izquierdo: 14 juin 46

Inscrito en el reverso: 66/1181, 5 ép./55 dont 1 rehaussée [+ 416 vol. 4]

Colección del Museo Picasso Málaga

Foto: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso VEGAP, Sevilla 2004

litografía de 1946, en la que representó un libro, una calavera y una jarra –aludiendo simbólicamente al saber, la muerte y la vida–, hasta enlazar con la tradición del bodegón español, levemente atemperada por una mayor dimensión arquitectónica que moderniza el enfoque de la composición. Otra pieza singular es el retrato de *Françoise*, que deja patente la fascinación que Picasso sintió por la belleza de la madre de dos de sus hijos –Claude y Paloma–, perceptible también, con esos ojos tan intensos que recuerdan una máscara antigua de Grecia o Egipto, en *Mujer joven con corpiño a rayas*, una litografía realizada en 1949. El mismo año en que realiza el *Búho* al carboncillo, plasmando una vez más a ese ave, presente en la colección del MPM en distintas actitudes, tanto en óleo como en cerámica.

A Picasso siempre le interesó captar a escritores y poetas, y en la colección también se encuentra el aguafuerte *Balzac, según Rodin*, 1952, donde, reinterpretando al autor de *Padre Goriot* visto por los ojos del artífice de *El Pensador*, fijó al escritor rechoncho, junto a un estudio de cuerpo obeso sin cabeza y una cabeza suelta. De finales de los cincuenta conviene citar tres linóleos, variantes de una ilustración que hizo para el libro *40 Dessins de Picasso en marge du Buffon*, en los que, con dinámicas líneas, representa al *pichoncillo* en un escenario natural; varias escenas de bacanal con niño, con hombre o con búho, inspiradas en un tema grecorromano; una litografía a seis tintas, que nos descubre su estudio en La Californie; y los dos bustos de Jacqueline, nueva musa del pintor, resaltando la nuca y la blusa en el primero, mientras en el segundo destaca la expresión de sus ojos.

De los años sesenta y hasta 1971, la muestra incluye: escenas báquicas; Jacqueline vestida de novia, con sombrero o con blusa estampada; *Cabeza de hombre barbudo*; cuatro instantes de la *Suite 347*, realizada por Picasso en 1968, tres que aluden a la figura de la *Celestina*, y otro a *Rafael y la Fornarina*; y los cuatro aguafuertes de su última gran *suite*, la 156, cargada de erotismo como si fuera un extraño homenaje a Degas y al observador distante, ya que para Picasso el grabado, como el resto de su producción, era un acto de *voyeurismo*.

Dos dibujos del préstamo a un año de la Colección de Bernard Ruiz-Picasso y una escultura propiedad del MPM, nos conectan automáticamente con dos personajes de gran peso en la obra expuesta en el Museo. De un lado, la elaborada creación en tinta china sobre papel *Mujer sentada*, de 1938, representando a Dora Maar. Como contraste, el *Desnudo de pie*, de 1944, donde unos sencillos trazos de lápiz confieren movilidad a las sugerentes formas de Françoise Gilot. Y que, a su vez, establece una correlación con la *Mujer de pie*, modelada en arcilla blanca por Picasso en 1947, que se exhibe a su lado.

CERÁMICAS DE PICASSO (1948-1965)

Como ceramista, Picasso establece un abierto diálogo con su trabajo escultórico, dada la gran capacidad que poseía para experimentar con diferentes materiales. Su versatilidad plástica, unida a un espíritu vanguardista, le hizo superar la tradicional separación de géneros artísticos. Prueba de ello fue la cerámica, donde pudo ejercer su magisterio con el dibujo, sus extraordinarias dotes de pintor y ese don tan sutil a la hora de modelar formas clásicas y modernas.

Su verdadera faceta de ceramista comenzó a partir de 1946, aunque sus primeras aproximaciones datan de periodos anteriores: de 1902 a 1906, cuando conoció en París a Paco Durrio, colaborador de Gauguin, y de nuevo en los años 20 junto a Jean Van Dongen, hermano del pintor Kees Van Dongen. Sin embargo, no se entregó a fondo a este medio de expresión hasta que, en 1946, en Vallauris entró en contacto con la familia Ramié, propietarios del taller de alfarería Madoura, al que regresaría en el verano de 1947 dispuesto a poner en práctica personales y novedosas ideas, y al que permanecería ligado hasta los últimos años de su vida.

Entre 1948 y 1965 están fechadas las 6 piezas ahora expuestas, un reducido y selecto conjunto de obras en las que late la ilimitada potencia creadora de Picasso. También aquí, con la audacia que le caracterizó en los múltiples campos artísticos, se expresó mediante todos los formatos y técnicas posibles.

Dos fuentes ovaladas de distinta factura –datadas en 1948 y 1957– muestran sendos temas familiares en la producción picassiana: la cabeza de un *fauno* y una *corrida de toros*. Por su parte, otro *Fauno* (1957), para cuya ejecución Picasso recurrió a la técnica de la *terra siggilata* romana, se adueña de uno de los grandes platos, cediendo el protagonismo al *Rostro* (1965) pintado con engobes y óxido en otro de similares dimensiones.

De los variados y caprichosos objetos a los que Picasso dotó de vida en su producción de cerámicas se incluye, en primer lugar, la colorista *Cabeza de mujer* con rasgos asimétricos, que el ingenio del creador plasmó en un fragmento de ladrillo en 1962. Por último, el *Insecto* que imaginó en 1951 a partir de una vasija donde las asas destinadas originariamente a su transporte se han convertido en patas del singular animal, cuya cabeza ubica el artista en la boca del tradicional artilugio, uno de los *gus* o *douire* de la Provenza francesa que producían en serie los talleres de Madoura. ■



Pablo Picasso

Busto con blusa de cuadros - II
18 y 27 diciembre 1958

Litografía: lápiz litográfico y punta sobre cinc,
estampado sobre papel vitela

Color: Una plancha a un solo color (negro)

Papel: 66 x 50 cm

Plancha: 44 x 56 cm

Fechado en la plancha, grabado en el ángulo
superior derecho, invertido:

18. 12. 57. / 27. 12. 58.

Características de la edición: tirada: 50
ejemplares

Colección del Museo Picasso Málaga

Foto: Marc Domage © Sucesión Pablo Picasso
VEGAP, Sevilla 2004

TORREDONJIMENO. TESORO, MONARQUÍA Y LITURGIA. EXPOSICIÓN TEMPORAL EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

Juan Bautista Carpio Dueñas

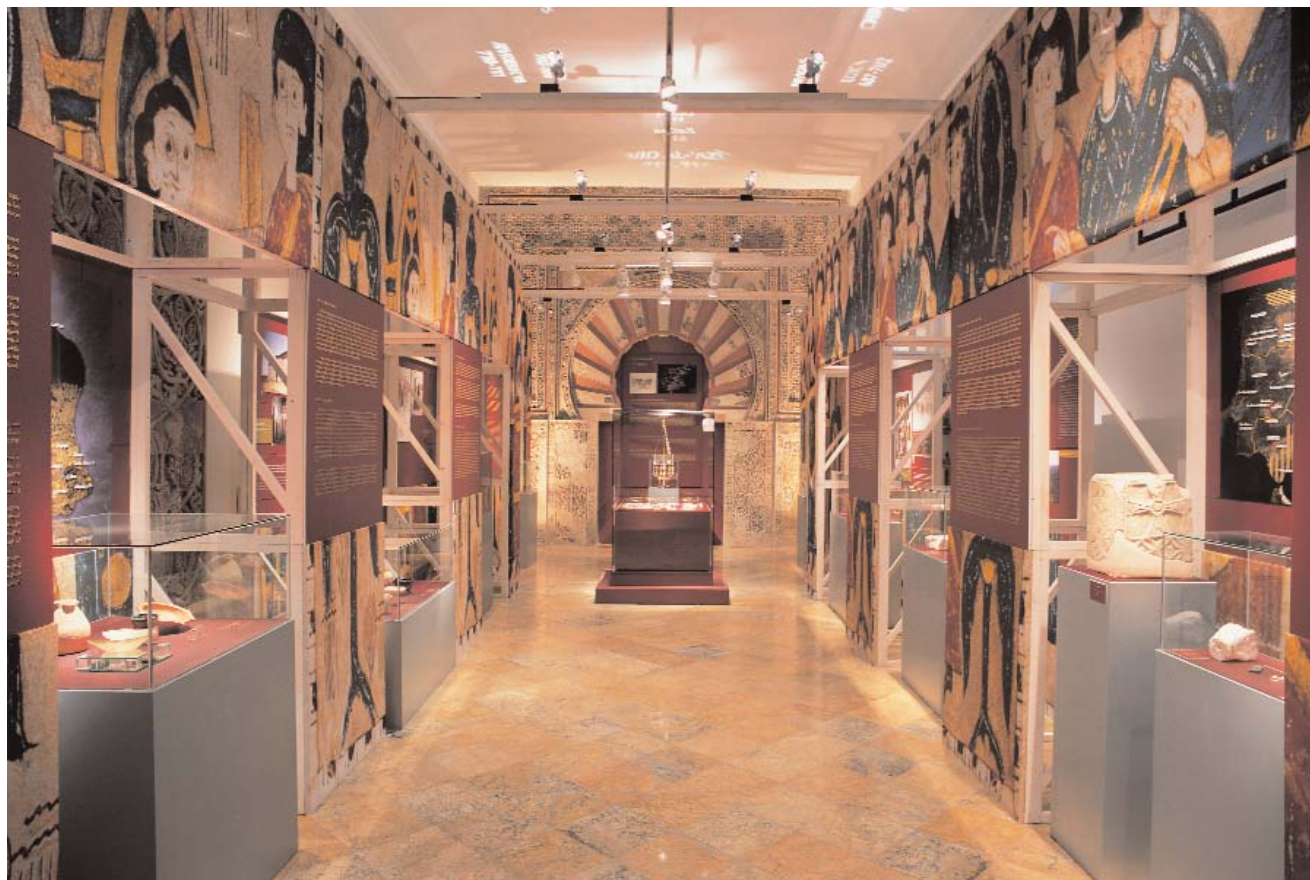
Área de Difusión

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

Cuando un agricultor de Torredonjimeno encontró en 1926 un conjunto de piezas de metal protegidas con yeso no podía imaginar la importancia de su hallazgo. Porque aquellas chapas mugrientas formaban parte de uno de aquellos míticos y fabulosos tesoros que los guerreros musulmanes buscaban cuando entraron en la Península Ibérica en el año 711. Fue precisamente el miedo causado por la invasión musulmana el que llevó a ocultar este tesoro en las proximidades del actual Torredonjimeno. Y oculto bajo tierra permaneció hasta 1926. Poco después de esta última fecha, las piezas que lo componían comenzaron a ser vendidas: unas fueron fundidas para la fabricación de nuevas joyas, pero una buena parte terminó conservándose gracias a los desvelos de Samuel de los Santos, entonces director del Museo Arqueológico de Córdoba. Finalmente, todas las piezas conservadas de dicho conjunto (que forman el segundo gran tesoro eclesiástico de época visigoda conservado en la actualidad) terminaron repartidas en tres centros públicos de nuestro país: el Museo Arqueológico de Córdoba, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Arqueología de Cataluña. Esta exposición ha permitido reunir, por primera vez desde su hallazgo, todas las piezas conservadas. Y el catálogo editado para la ocasión ha supuesto la realización del primer estudio de conjunto sobre el tesoro.



Fotografías: Álvaro Holgado



La exposición temporal *Torredonjimeno; tesoro, monarquía y liturgia* ha permanecido abierta en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba entre los días 4 de febrero y 18 de abril. Se trata de una exposición itinerante, producida y organizada en virtud del acuerdo de colaboración suscrito en el verano del 2003 por la Secretaría de Estado de Cultura, el Museo de Arqueología de Cataluña y la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y que fue inaugurada en el Museo de Arqueología de Cataluña el día 5 de noviembre de 2003. Tras su presentación en Barcelona y su paso por Córdoba, el conjunto completo del tesoro de Torredonjimeno visitará el

Museo Arqueológico Nacional (6 de mayo a 7 de noviembre) y, finalmente, el Museo de Jaén (25 de noviembre de 2004 a 30 de enero de 2005). La exposición recorrerá así los tres museos entre los que se encuentra repartido en la actualidad el tesoro (Arqueológico de Córdoba, Arqueológico Nacional y Arqueológico de Cataluña), además del Museo de Jaén, por ser ésta la provincia de origen de este conjunto. La muestra ha estado financiada en un 50% por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (suma correspondiente a las sedes de Córdoba y Jaén), el Ministerio de Cultura (25%) y la Generalitat de Cataluña (25%).

Las piezas integrantes del tesoro visigodo forman la parte esencial de

la exposición. Distribuidas en tres vitrinas, son los únicos elementos que se mostrarán de la misma forma en las cuatro ciudades que recorrerá esta muestra. Previamente, el visitante ha tenido la oportunidad de acercarse al mundo visigodo a través de una serie de pequeños espacios temáticos en los que cada uno de los museos participantes presenta piezas propias.

A estas dos partes esenciales de la exposición (presentación general de la España visigoda y exposición de las piezas integrantes del tesoro), en la sede cordobesa se ha añadido una tercera. Tratándose de una ciudad, Córdoba, profundamente ligada al mundo de la orfebrería, desde el Museo Arqueológico pensamos que sería necesario explicar no sólo el

contexto histórico y el significado de las piezas de oro que forman este tesoro eclesiástico de época visigoda, sino también su proceso técnico de elaboración.

Así, la exposición se iniciaba en un pequeño taller de orfebrería visigoda. Se ha utilizado para ello uno de los típicos bancos de trabajo de los plateros cordobeses, en uso desde los años 40 del siglo XX. En él, Guadalupe Muñoz, arqueóloga con grandes conocimientos prácticos sobre platería y orfebrería, se encargaba de explicar los procesos técnicos empleados por los orfebres de época visigoda, a la vez que iba reproduciendo las diferentes fases de trabajo necesarias para elaborar una de las cruces de oro expuestas. El que hemos denominado *taller de orfebrería visigoda* permaneció abierto durante todos los días de la exposición, en horario de mañana y tarde. En él se realizaban explicaciones prácticas no sólo a los alumnos de los diferentes centros escolares que concertaban visitas a la exposición, sino también al público que entraba individualmente o en grupo a la muestra. A través de los comentarios de los visitantes, reflejados en un “libro de visitas” utilizado como espacio de libre expresión colocado a la salida de la sala, sabemos que esta iniciativa ha tenido una acogida muy positiva.

Tras esta primera parte, el público accedía a la parte central de la sala, donde se realizaba una introducción paulatina en el tema de la muestra. En primer lugar, se presentaba el marco cronológico, cultural y

geográfico, a través de una introducción general al mundo visigodo y a la Hispania meridional durante los siglos VI y VII. Para ello se exponían diferentes piezas trasladadas desde la sala visigoda del propio museo, junto con tres elementos decorativos de gran interés procedentes del Museo de Jaén.

Esta introducción cultural y geográfica continuaba con un ámbito temático dedicado al *ritual y espacio sagrado*. Porque el tesoro de Torredonjimeno era originalmente un tesoro de iglesia y, como tal, un elemento directamente relacionado con la liturgia. A través de una serie de piezas seleccionadas de los fondos de nuestro

museo (algunas de ellas expuestas habitualmente, otras procedentes de los almacenes) se explicaba el último de los términos del título de la exposición: la liturgia visigoda. Todo ello en un ambiente de recogimiento, conseguido tanto con una tenue iluminación, que destacaba las piezas expuestas y presentaba, proyectados sobre el techo de la sala, la famosa “lista de los reyes godos”, como a través de las notas de la *misa mozárabe*, que los visitantes escuchaban dentro de la sala.

Presentado el lugar y la función esencial a la que estaba destinado este tesoro, el embellecimiento de la Iglesia, pasábamos a un espacio



dedicado a quienes hacían posible su existencia, los donantes. En una pequeña vitrina se exponían una serie de elementos que reflejaban los gustos estéticos y la riqueza de las élites sociales y económicas de la Hispania de época visigoda. Algunos de ellos, como un anillo de plata o un relieve con representación arquitectónica, estaban claramente relacionados con el mundo bizantino. Por último, antes de llegar a las vitrinas finales, donde se exponía el tesoro propiamente dicho, tres pequeñas monedas nos mostraban las efigies de quienes ocupaban el vértice de la pirámide social del reino visigodo: los monarcas. Porque para la monarquía visigoda el

embellecimiento de las iglesias se convirtió no sólo en una cuestión de prestigio personal, sino también en un medio de estrechar lazos con unas instituciones eclesiásticas que resultaban cruciales para el mantenimiento y la cohesión de una estructura política demasiado inestable.

Todos estos aspectos que han sido presentados a través de los diferentes “ámbitos” nos permiten comprender mejor el significado del tesoro de Torredonjimeno, expuesto en las tres vitrinas centrales de la sala. Se trata de un tesoro votivo, es decir, de un conjunto formado por piezas que fueron donadas por nobles y potentados a alguna iglesia importante

durante el siglo VII. No sabemos con exactitud cuál pudo ser el templo al que habría pertenecido originariamente el tesoro, aunque las teorías más aceptadas lo identifican con la Catedral de Sevilla. La dedicación de las piezas a las mártires sevillanas Justa y Rufina, que aparece en diferentes inscripciones de algunas cruces conservadas, junto con la importancia de este conjunto parecen avalar esta hipótesis.

El culto a las santas sevillanas Justa y Rufina se extendió por buena parte de la actual Andalucía durante el siglo VII. Es el momento en el que los reyes hispanovisigodos, especialmente a partir de Leovigildo y Recaredo, comenzaron a desarrollar un proyecto político de concentración del poder que incluía la difusión de símbolos externos unitarios. Ambas tendencias (devoción por las santas sevillanas, que también es reflejo de la importancia que ya tiene la Iglesia en esos momentos, y generalización de símbolos culturales como medio de propaganda oficial) se reúnen en este tesoro, que ha sido fechado en la segunda mitad del siglo VII.

Las causas de la ocultación del tesoro parecen muy claras. En el año 711, los musulmanes que entraron en la Península Ibérica comprendieron rápidamente que las mayores posibilidades de obtener botín las ofrecían los ricos tesoros que habían ido formando las principales iglesias en las ciudades hispanas. Con ellos podían obtener una gran cantidad de metales preciosos para así financiar su gran expansión territorial. Conscientes de ello también desde



muy pronto, los encargados de la custodia de estos tesoros intentaron ponerlos a salvo ocultándolos en parajes más o menos lejanos y agrestes. Este fue el caso del tesoro de la Catedral de Toledo, que acabó enterrado en Guarrazar hasta su descubrimiento a mediados del siglo XIX. O el del tesoro de Torredonjimeno, el segundo gran tesoro eclesiástico de época visigoda descubierto en nuestro país.

El tesoro de Torredonjimeno fue hallado de forma fortuita durante la realización de labores agrícolas en la finca Majada Garañón, del término municipal de Torredonjimeno (Jaén), en 1926. Tras ser utilizados como juguetes infantiles durante un tiempo, los deteriorados elementos que formaban el tesoro comenzaron a aparecer en mercados de antigüedades, formándose con ellos varios lotes diferentes. Esa es la razón de que hoy se conserven en tres museos (Museo Arqueológico Nacional, Museo de Arqueología de Cataluña y Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba). A pesar de que muy pronto comenzaría a apreciarse la importancia artística e histórica de este conjunto, hasta este momento no había sido objeto de un estudio monográfico, ni había sido posible contemplar en un mismo lugar todas las piezas conservadas. Por ello, conscientes de que ésta ha sido la primera oportunidad que nos ha permitido ver y estudiar el tesoro en su conjunto, se ha preferido exponer la totalidad de las piezas conservadas, aunque algunas pudieran parecer pequeños fragmentos poco destacados.

Al final de la sala, la lista de reyes visigodos proyectada sobre el techo

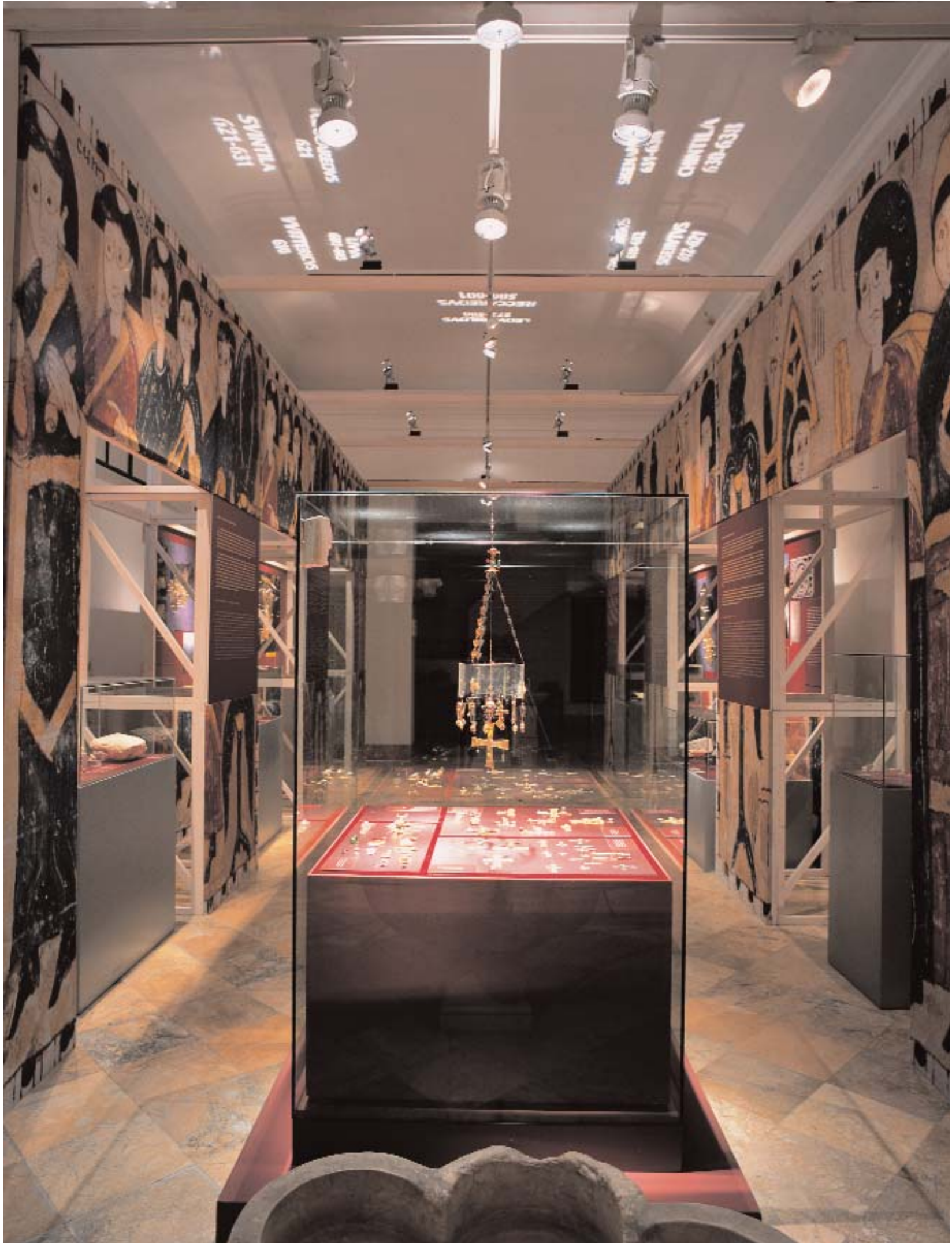
daba paso a los nombres de los primeros conquistadores musulmanes, Tariq y Musa, y del primer gobernador de la Hispania musulmana, Abd al-Aziz. Tras su nombre, la decoración correspondiente a la portada del palacio islámico descubierto en los años 50 en el Cortijo del Alcaide y trasladada a esta sala por el arquitecto Félix Hernández servía de marco ideal para el último de los espacios de la exposición. Si ésta comenzaba caracterizando a los invasores visigodos y mostrando cómo transformaron el sur de la Península Ibérica tras su asentamiento en ella, la exposición acaba con la presentación de la nueva etapa histórica, la de dominio musulmán.

Para ello se ha utilizado una leyenda con la que, siglos después, los cristianos pretendieron explicar la “pérdida de España”, la conquista musulmana. Como es conocido, múltiples leyendas se cebaron especialmente en el último de los monarcas visigodos, Rodrigo. Una de ellas narraba cómo su curiosidad y codicia habían sido las causantes de la caída del reino visigodo cuando, sin atender ninguna advertencia, cambió la costumbre de cerrar con un nuevo candado un palacio encantado de Toledo, como habían hecho todos sus antecesores en el trono. En lugar de ello, decidió romper todos los cerrojos y entrar en el palacio, en cuyo interior sólo encontró una pintura que representaba a los guerreros musulmanes y una inscripción: “cuando esta puerta se abra, estas gentes entrarán en el país”. La portada de la almunia califal (fecha en la segunda mitad del siglo X) presente en esta sala, ha servido de marco perfecto para reproducir esta leyenda final.

Y, más allá de las leyendas, la delicadeza de la decoración de esta portada, reflejo del nuevo gusto estético y de la riqueza alcanzada por *al-Andalus* en el siglo X, se complementa con una de las muestras más representativas de la joyería califal: un par de pendientes, del tipo *arracadas*, procedentes de un tesorillo del siglo X hallado en el castillo de Lucena. Con estas dos magníficas muestras del arte califal (arquitectura y orfebrería) se cerraba la exposición.

Además de las visitas libres, durante el desarrollo de la muestra se han programado diferentes actividades complementarias. Con la colaboración del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes, más de 350 alumnos pudieron acceder, en grupos reducidos, a visitas guiadas a la exposición temporal. Y, aparte de estas visitas guiadas, otros 2.000 escolares han participado en el “taller de orfebrería visigoda” acompañados por sus profesores. El Gabinete Pedagógico de Bellas Artes puso a su disposición un cuadernillo didáctico que ayudaba a presentar los temas centrales de la muestra. Además, las tardes de los jueves se ofrecían igualmente visitas guiadas gratuitas para todo el público interesado.

En total, más de 13.000 personas se han acercado durante estos meses a esta exposición temporal. El elevado porcentaje de visitantes cordobeses durante el período de celebración de la exposición nos indica la buena acogida que la ciudad ha dispensado a esta exposición itinerante, que dentro de poco tiempo tendremos nuevamente la oportunidad de visitar en Andalucía, en estecaso en el Museo de Jaén. ■



ARTE EN EL AULA

Una experiencia didáctica en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

Federico Medrano Cabrerizo
Técnico de promoción cultural

Jacob Rodríguez Delgado
Licenciado en Historia del Arte

La Delegación de Educación del Ayuntamiento de Sevilla viene desarrollando desde hace ya varios años un programa educativo denominado *Arte en el aula*. Este programa se presenta como un taller para los distintos centros educativos de primaria y secundaria de la ciudad de Sevilla y pretende un primer acercamiento a la obra de arte y a la institución museística. El programa se desarrolla en dos sesiones, siendo la primera en los mismos centros educativos que lo solicitan y la segunda, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Haciendo un análisis de los contenidos curriculares de educación primaria y secundaria, y viendo la demanda existente de proyectos relacionados con el arte, vimos la necesidad de incluir, en la oferta educativa del Ayuntamiento, un programa que recogiera esa solicitud y que a la vez complementara el currículo de historia del arte.

El programa educativo tenía que estar acorde con las necesidades solicitadas: recoger una visión general de la historia de la pintura; un acercamiento a los distintos periodos que conforman la historia del arte; a la pieza pictórica en sí; y la institución museística. Para ello, hicimos un análisis de los contenidos que creímos sería interesante desarrollar y la manera de llevarlos a cabo. De ese estudio minucioso salió la primera propuesta, el primer embrión del programa *Arte en el Aula*.

LOS MATERIALES EDUCATIVOS

Tras haber decidido cuáles serían los contenidos y el tratamiento que de ellos había que hacer, comenzó la creación de los distintos materiales, tanto para el desarrollo de la experiencia en el aula como para la puesta en marcha del programa dentro del museo.

Para el aula se pensó utilizar tanto diapositivas como una serie de reproducciones de obras pictóricas.

Las diapositivas que acompañarían las explicaciones recorrerían la historia de la pintura, el proceso de creación y restauración de un cuadro, así como los museos. Pero, además, se pensó en el uso de la música para completar el conocimiento de las obras.



Se seleccionaron nueve obras reproducidas, que debían cumplir una serie de requisitos para poder alcanzar el primer objetivo que el programa pretendía: recorrer los periodos artísticos más destacables, o que creíamos más representativos, y abarcar toda una serie de características que englobaran un conocimiento lo más completo y aclarador para la comprensión de una obra pictórica. Las nueve obras seleccionadas y los motivos por los cuales fueron seleccionadas son los siguientes:

- Bisonte del techo de la Cueva de Altamira, Arte rupestre, Paleolítico.

Altamira sirve de pórtico para la historia de la pintura. Mediante las diapositivas que se proyectan en el aula se vinculan los graffiti contemporáneos, como expresión artística en la pared, con las obras rupestres paleolíticas.

El programa educativo tenía que estar acorde con las necesidades solicitadas: recoger una visión general de la historia de la pintura; un acercamiento a los distintos periodos que conforman la historia del arte; a la pieza pictórica en sí; y la institución museística

- *Pantocrátor de San Clemente de Tahull*, Arte Románico, Alta Edad Media.

La obra adquiere importancia para nuestro programa por la influencia que el entorno religioso tiene sobre el artista.

- *La Anunciación*, Fray Angélico, Renacimiento Italiano, Edad Moderna.

La selección de esta pieza, aunque de marcado cariz religioso, pretende acercar al alumno al entorno cultural del artista y su reflejo dentro de la obra.

- *Autorretrato del Prado*, Alberto Durero, Renacimiento fuera de Italia, Edad Moderna.

Esta obra nos muestra de una manera clara la influencia del pensamiento y los cambios filosóficos en la obra de los artistas.

- *Taza, ánfora y Cantarillas*, Francisco de Zurbarán, Barroco Español.

La obra nos va a cercar al entorno cotidiano del artista, a los objetos

que le rodean, el claroscuro y al mundo místico del barroco.

- *Las Meninas*, Diego Rodríguez de Silva Velázquez, Barroco Español.

Sin duda alguna, era irremediable la inclusión de una pieza de Velázquez. En esta obra se pueden encontrar muchos caminos para la comprensión de una obra pictórica: el retrato de lo social, la composición, el autorretrato y el retrato de conjunto.

- *La Carga de los Mamelucos*, Francisco de Goya y Lucientes, Neoclásico Español.

Los cuadros nos pueden narrar acontecimientos históricos y la influencia de éstos en la obra de un artista. Además nos hablan de las situaciones personales del artista, que quedan reflejadas dentro de su obra.

- *La noche estrellada*, Vicent Van Gogh, Post-Impresionismo.

Era interesante resaltar el gran cambio que supuso la llegada del impresionismo y de las

El monitor del programa y el profesor abandonan el aula: es el momento para que los alumnos creen su propio museo, haciendo ellos el recorrido que crean pertinente, situando las obras según sus propios criterios y creando todas las partes que lo componen con elementos del aula

vanguardias históricas. Tenía especial interés seleccionar una obra en la cual aparecieran claramente muchas de las características de este arte de finales del XIX y principios del XX.

- *Libélula Serpiente y cometa*, Joan Miró, Surrealismo pictórico.



Sin duda alguna, la obra de Miró nos va a introducir de lleno en el arte del siglo XX, en el que se va abandonado poco a poco lo figurativo.

DESARROLLO DEL TALLER

Cuando los alumnos entran en sus aulas las reproducciones de las obras están repartidas en su interior sin ningún tipo de orden. Tras una breve presentación se invita a los alumnos a que paseen por el aula y vayan tomando contacto con las mismas, a que las observen y a que las manipulen. Las obras están realizadas en un material especial, por lo que son de gran resistencia y escaso peso. Una vez que los alumnos se sientan, comienza la proyección de diapositivas que recorren la historia de la pintura.

Mediante una veintena de diapositivas, los comentarios del monitor y la participación del alumnado, se van recorriendo los distintos periodos de la Historia del Arte y se marcan generalidades de cada uno. Para introducir el recorrido por la historia de la pintura se comienza viendo imágenes de elementos cotidianos, que son comparados con obras pictóricas: se han seleccionado varias portadas de CD, elementos de vestuario, así como obras de diseño industrial, con una clara inspiración pictórica. De esta introducción se pasa a ver varios graffitties de las calles de Sevilla, y con esta excusa de pintura sobre la pared se hace un salto a la pintura rupestre paleolítica.

Una vez terminadas de ver y comentar las diapositivas, en el aula se realizan nueve grupos, vinculando a cada grupo con una de las obras. Los alumnos, ayudándose de un

cuadro cronológico y de los comentarios antes realizados de la historia de la pintura, tendrán que poner un nombre al cuadro y explicarles a los demás las características que en ellos ven. Para facilitar esta tarea en el aula, y mediante un reproductor de CD, irán reproduciéndose composiciones musicales vinculadas a las obras.

El trabajo posterior comienza con un visionado de diapositivas que hemos denominado *La obra de arte: técnica y restauración*. Las diapositivas sobre las técnicas han sido realizadas de tal forma que sean de fácil comprensión, en lo que a la creación de un procedimiento pictórico se refiere. Todas las diapositivas tienen la misma estructura: sobre un fondo neutro, en un lado aparecen los pigmentos; en otro, los aglutinantes; y en la parte baja, el procedimiento pictórico resultante. Las dedicadas a la restauración han sido tomadas del taller de restauración del Museo de Bellas Artes de Sevilla y en ellas se recorre todo el proceso, desde que un cuadro llega al taller, hasta que pasa a ser de nuevo expuesto.

Por último, finaliza esta parte del taller con *Mi aula como museo*, apartado en el que trabajamos mediante diapositivas en una doble vertiente: la presentación de distintos museos de gran importancia y singularidad, tanto por su contenido como por su continente; y la explicación de las distintas partes de un museo. Instituciones como el Louvre, la National Gallery de Londres o el Guggenheim de Bilbao nos sirven para llamar la atención sobre los museos. Tras esto, las partes del museo y algunas características de la institución.

Una vez ha concluido, el monitor del programa y el profesor abandonan el aula: es el momento para que los alumnos creen su propio museo, haciendo ellos el recorrido que crean pertinente, situando las obras según sus propios criterios y creando todas las partes que lo componen con elementos del aula. La experiencia nos ha dado unas gratas sorpresas, creando los chavales auténticos espacios con todas sus partes: recepción, biblioteca, taller de restauración, salas didácticas, tiendas, dirección, etc.

LA VISITA AL MUSEO

La visita al Museo de Bellas Artes de Sevilla completa el programa de *Arte en el Aula*. El niño ya ha realizado dentro del aula su propio museo y ha visto todas las partes de éste: el museo deja de ser un espacio totalmente desconocido y se convierte en un lugar a visitar, pero ya con toda una serie de conceptos aprendidos.

Para la visita al Museo de Bellas Artes de Sevilla se ha creado un material singular. Se trata de un carro didáctico lleno de toda una serie de materiales que nos ayudarán en la comprensión de una obra pictórica y el conocimiento de algunos elementos museográficos

Para la visita al Museo de Bellas Artes de Sevilla se ha creado un material singular. Se trata de un carro didáctico lleno de toda una serie de materiales que nos ayudarán en la comprensión de una obra pictórica y el conocimiento de algunos elementos museográficos. El carro se diseña como un elemento de choque, en un primer momento, que se integra después perfectamente en la visita, siendo elemento indispensable para ésta.

Para la realización del carro didáctico se tuvieron en cuenta tanto el espacio en él queríamos desarrollar la actividad como los accesos singulares a algunas de las salas, las medidas de las puertas y el acceso por ascensor a las otras plantas. Con estas peculiaridades se comenzó el diseño del carro. Para el interior tuvimos que dividir el espacio en una serie de compartimentos que nos permitieran almacenar de diferentes formas los elementos que íbamos a utilizar en nuestra visita:

- Un primer compartimento en el que incluimos un reproductor musical. La música rompe con el silencio de las salas del museo y ambienta las distintas situaciones y trabajos a realizar.
- Un cajón “de sastre” donde incluimos gran cantidad de elementos que nos ayudarán a comprender cómo mirar un cuadro, elementos en su mayoría relacionados con las obras a ver. Son elementos cotidianos que el niño asocia con objetos de su entorno.
- Una serie de carpetas separadoras en las que se incluyen toda

una serie de fotografías o reproducciones de otras obras de arte, para poder hacer estudios comparativos, de profundidad o sobre la importancia del fondo dentro de la obra artística. Estas fichas poseen un imán en su parte trasera, con lo que podemos adherirlos a la tapa del carro, que además nos servirá como soporte y pizarra para las explicaciones.

Entramos a la exposición permanente del museo, y en la tercera sala descubrimos el carro. Situado en el lateral de la sala, de su interior sale la música seleccionada para el recibimiento

- Un conjunto de objetos, a manera de símbolos parlantes, que son copias de aquellos que aparecen en los cuadros, y que nos ayudarán a captar la atención de los alumnos y dirigirla hacia aquellos aspectos que más nos interesan.

Como complemento al carro, a los chavales se les hace entrega de un material didáctico, en forma de cuadernillos, en el que se incluye desde el mapa del museo hasta toda una serie de cuestiones y razonamientos para poder completar todas las actividades a realizar con el carro.

La entrada al museo se realiza por la puerta principal, analizando las

partes que vamos encontrando a nuestro paso (taquillas, tienda, consigna, etc.). Se pasa al Patio del Aljibe, en el que vemos un plano del museo y el itinerario que se nos propone. Entramos a la exposición permanente del museo, y en la tercera sala descubrimos el carro. Situado en el lateral de la sala, de su interior sale la música seleccionada para el recibimiento. En esta sala, y gracias a una serie de elementos que sobresalen del carro, vemos las características que deben presentar las salas de los museos, como las cartelas, el color de las paredes, la distancia entre las obras, la altura de colocación, la iluminación, las peanas de las esculturas, etc.

Continúa la visita, el carro va delante llevado por el monitor, los chavales van observando las salas por las que vamos pasando. Llegados a la sala donde se encuentra la primera obra a analizar, el carro se sitúa delante y comienza a sonar música de la época en que se realiza el cuadro. A partir de este momento comenzará toda una serie de actividades guiadas por el monitor, en las cuales los chavales vincularán lo visto en el aula con la obra y aprenderán los distintos elementos a considerar a la hora de mirar un cuadro. Se produce una interacción del niño con la obra, además de un descubrimiento progresivo de sus partes.

Las obras seleccionadas dentro del museo debían cumplir una serie de requisitos, como que fueran obras poco complejas en cuanto al tema y que tuvieran un gran formato. Recordemos que, para la observación y el trabajo con las obras, los chavales se sentarán delante de los cuadros.



Las obras seleccionadas dentro del museo debían cumplir una serie de requisitos, como que fueran obras poco complejas en cuanto al tema y que tuvieran un gran formato

Una vez terminado el análisis de la pieza se procede a poner al carro delante de otro cuadro y se sitúa enfrente una lupa gigante. Con esta lupa, los alumnos pueden ver una restauración de una manera directa.

La visita continúa haciendo una parada en el patio, pasando después por la antigua capilla del Convento, hoy sala del museo. En ella se va a ver un procedimiento pictórico singular: la pintura al fresco. La sala es de grandes dimensiones y los frescos, sobre todo, aparecen en las bóvedas y la cúpula. Se pide a los chavales que se tumben en el suelo y, facilitándoles unos prismáticos, se les indica que miren las pinturas al fresco, pudiendo así apreciarlas de cerca. Una música coral de carácter religioso, que envuelve toda la sala, sale del carro mientras los chavales miran las pinturas.

Por último, subimos a la segunda planta y nos centramos en el análisis de otra de las obras; en este caso lo

que queremos es que los chavales vean la inspiración de los artistas en otros artistas. Para ello se hacen comparaciones de unas obras con otras, explicando a los chavales como la influencia o la toma de ideas de otros artistas no desvirtúa la obra. Se realiza un juego de comparaciones en el que retazos de una obra se hacen comparar con la expuesta, viendo de manera directa esa inspiración. Además, y gracias a las peculiaridades de la sala, se les hace ver una pintura de técnica impresionista de lejos y de cerca.

El museo de Bellas Artes ayuda, mediante la colocación de sus piezas, a que los chavales vean un claro ejemplo de profundidad y perspectiva, al situar una pieza encuadrada por una puerta, dando la sensación de habitaciones continuas.

Así finaliza la vista al Museo de Bellas Artes, que viene a durar una hora y media, y con ello concluye la actividad de *Arte en el Aula*. ■

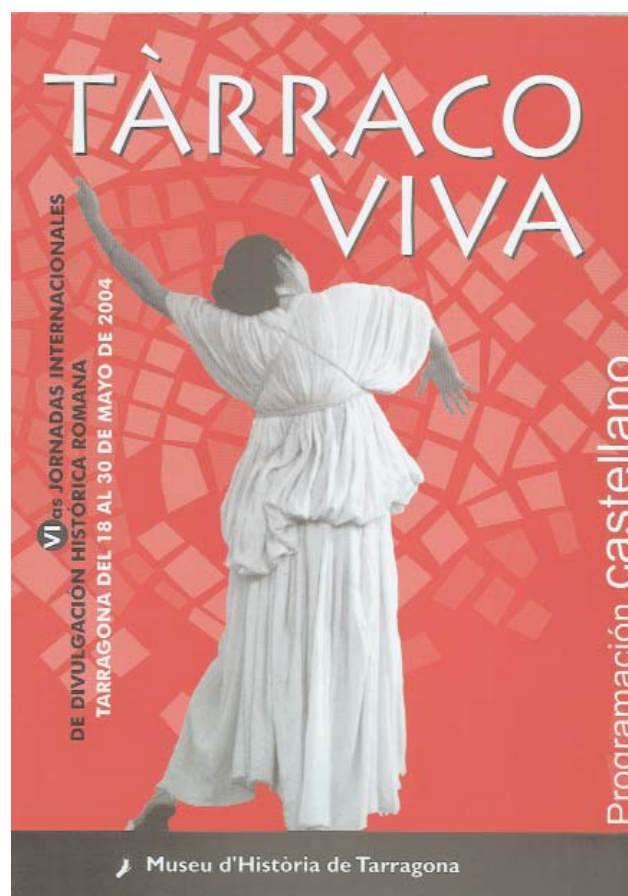
TÀRRACO VIVA. UN FESTIVAL INTERNACIONAL ESPECIALIZADO EN LA DIVULGACIÓN HISTÓRICA

Magí Seritjol Ferré

Museo d'Historia de Tarragona
Servicio de Difusión

Las Jornadas *Tàrraco Viva*, centradas en la idea de divulgar el conocimiento del patrimonio histórico como medio para asegurar el interés por su conservación, se han convertido en pocos años en un referente europeo en este tipo de manifestaciones. Lejos del concepto festivo y comercial tan extendido en nuestro país, *Tàrraco Viva* pretende acercar la historia de la época romana al mayor público posible, sin renunciar al máximo rigor y sin intentar convertir los espacios monumentales en parques temáticos o áreas festivas.

Cuando desde el Ayuntamiento de Tarragona se vio la necesidad de organizar algún evento relacionado con el patrimonio histórico romano de la ciudad, se estudió la oferta existente en nuestro país de este tipo de certámenes, llegando a la conclusión de que no respondían a las necesidades de nuestra ciudad.



Este año, por primera vez, ha participado la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, exponiendo algunas de las instituciones donde la cultura romana destaca por su presencia y calidad; así, en la distancia, se intentaron abrir las puertas de los Museos Arqueológicos de Córdoba y Sevilla y de los Conjuntos Arqueológicos de Itálica, Carmona y Baelo Claudia

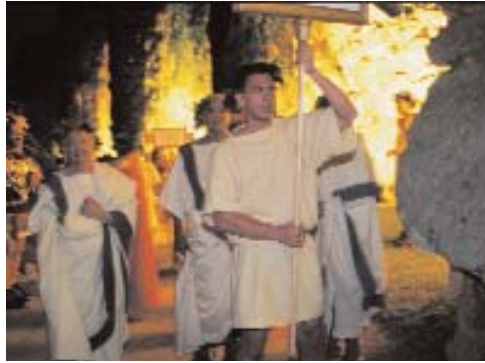


Espacio informativo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

El modelo dominante en nuestro país a finales de la década de los noventa estaba basado en un doble perfil: festivo, cuyo principal objetivo era potenciar la participación de los ciudadanos en el festejo; y comercial, con la feria de productos como actividad más programada. Este tipo de acontecimientos ha aportado mucho a la concienciación sobre el patrimonio y ha hecho posible que instituciones y ciudadanos tengan más en cuenta sus necesidades de conservación, así como las potencialidades del mismo. Sin embargo, este modelo tiene graves carencias para una ciudad que aspira a otro tipo de gestión del patrimonio, como el exceso de competencia y las dificultades de posicionamiento, o como el escaso interés por la divulgación seria de la historia.

Todo ello hizo que buscáramos otro enfoque para organizar nuestro evento. El modelo que más nos satisfizo, que tenía ya mucha implantación en países como Gran Bretaña y Alemania, fue el de los *re-enactment* o *living history*, que traducidos a nuestro idioma podríamos denominar como de *reconstrucción histórica* o de *historia viva*.

Este modelo se basa en el concepto de reconstruir con el máximo rigor piezas arqueológicas, comentándolas con textos elaborados por historiadores o arqueólogos. La reconstrucción histórica pasa por la existencia de grupos de reconstrucción que elaboran artesanalmente el vestuario, el armamento y el mobiliario de una época determinada. Todo ello, adaptado a



Este modelo se basa en el concepto de reconstruir con el máximo rigor piezas arqueológicas, comentándolas con textos elaborados por historiadores o arqueólogos. La reconstrucción histórica pasa por la existencia de grupos de reconstrucción que elaboran artesanalmente el vestuario, el armamento y el mobiliario de una época determinada

nuestra realidad, se concretizó en el festival *Tàrraco Viva*, cuya sexta edición, que se ha celebrado del 18 al 30 de mayo de 2004, tiene las siguientes características de programación y contenidos:

- El principal objetivo es divulgar el patrimonio histórico, y, sólo en un segundo plano, la promoción turística y comercial de la ciudad.
- Concienciar a la opinión pública y a las instituciones públicas y privadas sobre la necesidad de conservar y divulgar el patrimonio histórico.
- Vincular todas las actividades a espacios patrimoniales.
- Evitar la decoración, con elementos de fantasía, de recintos monumentales o de calles y plazas de la ciudad.
- Potenciar la creación de grupos de reconstrucción, evitando la participación indiscriminada de la ciudadanía.
- Mantener la organización de *Tàrraco Viva* a cargo del propio Museo de Historia y no de una comisión de fiestas o de comerciantes. Con lo cual se consigue la máxima rigurosidad, así como seguir fiel a los objetivos marcados.
- Primar los contenidos históricos sobre los aspectos de máxima espectacularidad.
- Incentivar procesos de investigación sobre la antigüedad romana y, al mismo tiempo, dar a conocer centros e instituciones de gestión

del patrimonio, como museos, yacimientos arqueológicos, etc.

Se trata en definitiva de acercar los contenidos históricos al máximo de público posible, pero sin vulgarizar el discurso. Divulgar no es vulgarizar. Podríamos afirmar que *Tàrraco Viva* es el resultado de sacar a la calle todos los esfuerzos de un museo de historia en el campo de la divulgación histórica.

LA PROGRAMACIÓN

El programa de actividades de la última edición de *Tàrraco Viva* (cerca de 150 eventos desarrollados en once recintos históricos distintos, durante un período de diez días) ha estado estructurado de la siguiente forma:

- Durante la franja horaria matinal hemos desarrollado un programa de actividades pensadas para que nuestros visitantes pudiesen contemplar con calma los museos, recintos monumentales y algunas demostraciones de reconstrucción histórica, como por ejemplo: visita a un archivo administrativo romano (*tabularium*); comentarios sobre agrimensura romana; etc.
- En horario de tarde las actividades se centraban en demostraciones de reconstrucción histórica sobre diferentes temas, como la vida en las legiones romanas (Historia en Acción); los gladiadores (*Ludi Gladiatorum Pugilumque*); la religión; la vida cotidiana (*Tàrraco Nostra*); etc.
- Por la noche se efectuaban demostraciones en espacios acotados y con entrada pagada, en las que a través

de reconstrucciones y recreaciones, junto con proyecciones de imágenes arqueológicas, se intentaba acercar al público a conocimientos de tipo histórico. Cabe destacar: Música y Danza en la Antigua Roma; *Farsas Atalanas* (teatro popular); *Cerealia* (rituales vinculados a la diosa Ceres); *Do ut des* (religiosidad y superstición en el mundo romano); *Pompa Triumphalis* (la entrada triunfal de un general romano); etc.

- Durante todo el día el público asistente a nuestro festival podía además visitar dos espacios feriales:

Roma en los museos del mundo.

Especializado en mostrar museos y yacimientos arqueológicos de varios países (Gran Bretaña, Francia, Italia, Portugal, Túnez, España).

Fòrum Tàrraco. Feria de productos de divulgación histórica romana en la que se pueden encontrar réplicas arqueológicas, servicios relacionados con la gestión del patrimonio histórico, etc.

También, durante todas las jornadas, los visitantes de *Tàrraco Viva* han podido degustar muchos platos inspirados en las recetas de cocina de la antigua Roma. Ello ha sido posible gracias a la labor de la Asociación *Tàrraco a Taula* (*Tàrraco en la mesa*), que ofrecía, en múltiples establecimientos de restauración, una serie de platos basados en la cocina romana antigua. Asimismo, durante el último fin de semana de las jornadas, los visitantes han podido degustar platos romanos en el *Thermopolium* del Camp de Mart. Este tipo de establecimientos eran muy frecuentes en las ciudades romanas

Durante todas las jornadas, los visitantes de *Tàrraco Viva* han podido degustar muchos platos inspirados en las recetas de cocina de la antigua Roma

y vendrían a ser los equivalentes a los actuales “fast food”, sitios de comida rápida. Por último, otra oferta gastronómica vinculada a las jornadas era la organización de cenas con comida romana en el Anfiteatro romano de la ciudad.

Otra de las actividades más importantes de las jornadas ha sido el ciclo de conferencias “Los oficios en la Antigua Roma” que, en colaboración con algunos colegios profesionales, nos ha permitido hacer un viaje por algunos de los oficios de los antiguos romanos.

Finalmente, la exposición “*Romanorum Vita*”. La vida de los romanos. De la casa a la calle a través de las ilustraciones de Peter Connolly nos ha permitido acercar la vida cotidiana de los romanos al público actual.

LOS ESPACIOS DE TÀRRACO VIVA

Las jornadas se han desarrollado en su mayor parte en recintos monumentales declarados Patrimonio Mundial por la UNESCO. Pasamos a detallar dichos espacios y las actividades que se han realizado en ellos:

- Murallas romanas. Han tenido lugar actividades como Mitos

romanos (visita comentada sobre aspectos de la mitología romana); *Farsas Atalanas* (teatro popular romano); *Tabularium* (recreación de un archivo romano).

- Circo romano. Espacio donde se han recreado las ceremonias privadas y públicas del mundo romano.
- Anfiteatro romano. Lugar donde se han recreado las antiguas luchas de los gladiadores romanos y donde, por la noche, se realizaban visitas guiadas con cena.
- Fòrum de la Colònia. Espacio donde se han recreado diferentes

aspectos de la vida cotidiana de una ciudad de provincias del Imperio Romano.

- Pretorio romano. Donde se han podido ver exposiciones divulgativas sobre diferentes aspectos de la cultura romana.
- Camp de Mart. Jardines junto a las murallas romanas en los que han tenido lugar actividades como: Historia en Acción (legionarios, guerreros iberos, etc.); *Thermopolium* (restaurante romano); ferias *Forum Tàrraco y Roma en los museos del mundo*; Teatro romano; etc.



LA FERIA “ROMA EN LOS MUSEOS DEL MUNDO”

Por segundo año consecutivo se ha celebrado, en el marco de las jornadas, esta feria especializada en dar a conocer museos, monumentos y sitios arqueológicos cuyo contenido principal sea de época romana. Este año los participantes han sido los siguientes:

- Museu d’Història de Tarragona
- Institut Català d’Arqueologia (Tarragona)
- Museu Nacional Arqueològic de Tarragona
- Museu del Port de Tarragona
- Museu de Valls
- Museu Arqueològic del Vendrell
- Museu d’Història de Catalunya (Barcelona)
- Museu d’Història de la Ciutat (Girona)
- Museu Nacional d’Arqueologia de Catalunya (Empúries)
- Ciutadella Ibèrica de Calafell (Tarragona)
- Complutum-Servicio de Arqueologia (Alcalá de Henares)
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
- Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)
- Numancia Viva (Garray-Soria)
- Ruta de Caesaraugusta (Zaragoza)
- Museu d’Història de València
- Consorci de la Ciutat Romana de Pollentia (Alcúdia)
- Junta de Andalucía. Consejería de Cultura:

- Museos Arqueológicos de Córdoba y Sevilla
- Conjuntos Arqueológicos de Baelo Claudia, Carmona e Itálica
- Yacimientos Arqueológicos de Carteia y Cercadilla
- Teatro Romano de Málaga
- La Via Augusta
- Iruña- Veleia (Álava)
- Museo Arqueológico Municipal de Cartagena
- Museo Arqueológico Provincial de Alicante
- Conjunto Arqueológico de Conimbriga (Portugal)
- Musée du Pont du Gard (Francia)
- Parc Archeologique de Malagne (Bélgica)
- Museo della Centuriazione de Villadose (Italia)
- Museo dei Grandi Fiume (Rovigo-Italia)
- Soprintendenza Archeologica del Lazio (Italia)
- Museo Archeologico di Modena (Italia)
- Museos y Monumentos de Túnez
- Parco Archeologico Naturalistico di Vulci
- Mzatama, spa. – Cooperativa Archeologi Firenze (Italia)

La feria, instalada en el Parque del Camp de Mart, a la entrada de las Murallas Romanas y en el marco de gran parte de las actividades de las jornadas, ha sido visitada por una gran cantidad de público procedente de todo el país.

Este año, por primera vez, ha participado la Consejería de Cultura de la

Creemos que la sexta edición de las jornadas *Tàrraco Viva* ha consolidado un nuevo modelo de festival histórico

Junta de Andalucía, exponiendo algunas de las instituciones donde la cultura romana destaca por su presencia y calidad; así, en la distancia, se intentaron abrir las puertas de los Museos Arqueológicos de Córdoba y Sevilla y de los Conjuntos Arqueológicos de Itálica, Carmona y Baelo Claudia, mostrando el material didáctico y las publicaciones más especializadas, entre las que destacan los recientes catálogos y guías, así como la revista *mus-A*. El objetivo prioritario fue dar a conocer los proyectos más recientes, como la construcción de las nuevas sedes institucionales, los sistemas de información coordinados, la puesta en valor de yacimientos con el Raya, el nuevo Portal de los museos y conjuntos de Andalucía y otros muchos que esperamos sean realidad en breve.

Creemos que la sexta edición de las jornadas *Tàrraco Viva* ha consolidado un nuevo modelo de festival histórico. Esperemos también que otras ciudades y conjuntos monumentales sigan este camino para que entre todos hagamos del patrimonio histórico un motor de progreso social. ■

DÍA INTERNACIONAL DEL MUSEO 2004

SENTIR EL MUSEO

Nota de redacción

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se ha sumado, por cuarto año consecutivo, a la conmemoración internacional del Día del museo, que tuvo lugar el pasado 18 de mayo de 2004. Para la celebración de esta edición, la consejería ha optado por un lema propio, *Sentir el Museo*, si bien relacionado con el de *Museos y Patrimonio Inmaterial*, acordado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Sentir el Museo hace referencia a una de las categorías del patrimonio inmaterial: la que se refiere a las significaciones simbólicas y metafóricas de los objetos, y más concretamente, a las que se generan en el propio devenir del museo y sus acciones. La selección de los objetos que se adquieren y conservan, su interpretación científica, o la forma en que se ofrecen al público en la exposición, dotan a los objetos de unos valores inateriales que son transmitidos al público, no sólo por la vía intelectual, sino también por la de las emociones.

De esta manera se propone el museo como poema visual al que abrir nuestros sentidos, y al que este año hemos puesto música. La expresión del patrimonio inmaterial evoluciona con el tiempo, es cambiante y vital. Y para ese fluir constante, nada mejor que el lenguaje musical.



Logotipo del Día Internacional del Museo

sentir el museo

En este marco, la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, en colaboración con el Centro de Documentación Musical de Andalucía y la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, ha organizado ocho conciertos, que se han celebrado en cada una de las provincias andaluzas. Este programa recorría la historia de la música en relación con los diferentes periodos culturales, cuyos testimonios se encuentran en las instituciones museísticas.

Desde la música étnica (Museo de Jaén), asociada a las edades más antiguas, hasta la música electroacústica (Museo de Málaga), vinculada con la abstracción del siglo XX, pasando por el salterio mudéjar (Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería), *pervivencia*

andalusí; la canción de autor (Museo de Cádiz), *modernidad*; la guitarra clásica (Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba), *flamenco*; la música andalusí y la danza árabe (Museo Arqueológico y Etnológico de Granada), *andalusí*; el arpa romántica (Museo de Huelva), *romanticismo*; y la vihuela renacentista (Museo de Bellas Artes de Sevilla), *renacimiento*.

Esta programación se ha completado con la publicación y distribución del programa de conciertos, que intentaba situar la música interpretada en cada recital en su respectivo contexto cultural, enriqueciendo el conjunto con imágenes de bienes del Patrimonio Histórico de Andalucía conservados en las instituciones museísticas. Asimismo, se han

editado una serie de materiales promocionales, tales como camisetas, bolsas, lápices, corazones inflables, etc., que se distribuyeron gratuitamente en los museos y conjuntos arqueológicos y monumentales, hasta agotar sus existencias.

Entre estos materiales promocionales destaca el DVD *Sentir el Museo*, editado en colaboración con el Centro de Documentación Musical, en el que se hace un recorrido de deleite musical y visual a través de la historia, gracias a las imágenes de obras e instituciones museísticas y a las piezas musicales seleccionadas, pertenecientes a los Fondos del Patrimonio Sonoro de Andalucía, representativas todas ellas de determinados periodos de la historia de Andalucía.



Concierto celebrado en el Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería



Fotografía de los materiales promocionales

sentir el useo

ACTIVIDADES EN LA RED DE MUSEOS

Además de los conciertos programados desde la Dirección General, los museos andaluces, tanto los de gestión autonómica como el resto de los pertenecientes al Sistema Andaluz de Museos, han organizado un total de 138 eventos para celebrar el Día Internacional del Museo, entre exposiciones, conciertos, visitas guiadas, actividades educativas,

conferencias, representaciones teatrales, talleres, presentaciones, etc.

Por primera vez, estas actividades han podido ser consultadas a través de Internet, tanto desde el portal de Museos de Andalucía (<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos>), como desde el Boletín de Actividades Culturales, que está a disposición de los internautas en la página de la Consejería de Cultura (www.juntadeandalucia.es/cultura). ■

MADINAT AL-ZAHRA: UNA HISTORIA APASIONANTE

CONCURSO DE CÓMIC CONVOCADO POR EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO MADINAT AL-ZAHRA PARA CELEBRAR EL DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS. 18 DE MAYO DE 2004

Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra

La difusión de Madinat al-Zahra, dentro del más amplio marco del Patrimonio Histórico Andaluz, se encuentra entre las diversas competencias que el conjunto arqueológico asumió cuando se estructuró como servicio administrativo sin personalidad jurídica.

Esta acción de la tutela de Madinat al-Zahra es clave para facilitar el conocimiento y disfrute de sus valores a amplios segmentos de público muy diferentes entre sí por sus distintos perfiles sociodemográficos, económicos, culturales, intelectuales, motivacionales, etc. Es la “necesidad” de dirigirse a este público amplio lo que “obliga” a diversificar las actuaciones, desde el convencimiento de que ésta es la mejor manera de fomentar el interés por el patrimonio histórico, anunciándolo como un valor propio digno de ser conservado.

Desde esta perspectiva, y en el ámbito de la celebración del Día Internacional del Museo el pasado 18 de mayo, el conjunto arqueológico organizó, como actividad principal, el Concurso de Cómic titulado *Madinat al-Zahra: una historia apasionante*, con el objetivo de

indagar el potencial que esta actividad artística gráfica puede tener de cara al conocimiento y proyección de Madinat al-Zahra sobre la sociedad.

El concurso fue dotado de una sola modalidad general y tres premios en metálico de 1.600, 1.000 y 700 €, respectivamente. Aunque no se estableció límite de edad, estaba dirigido especialmente al colectivo de jóvenes que desarrollan sus inquietudes artísticas en este ámbito de las artes gráficas. El concurso quedaba enmarcado en una de las líneas de trabajo de la difusión del conjunto arqueológico, orientada a propiciar el acercamiento de Madinat al-Zahra, y del patrimonio histórico andaluz en general, a segmentos de público con escasa motivación, o a aquellos que les resulta difícil acceder al conocimiento y disfrute de la ciudad califal a través de los instrumentos y actividades de difusión disponibles.

La totalidad de los 28 cómics presentados tenían en general, a juicio del jurado, un nivel artístico considerablemente alto. Los premios se adjudicaron a las obras que combinaban una alta calidad gráfica en el dibujo, una mejor



estructuración del guión y el desarrollo de argumentos novedosos, alejados de los planteamientos legendarios en la interpretación de Madinat al-Zahra –la favorita, el capricho de Abd al-Rahman III, etc.–.

El primer premio lo obtuvo un cómic titulado *El sueño del califa*, en el que un niño escucha de su madre un cuento sobre la historia de Madinat al-Zahra, lo cual le hace soñar que él es el califa y enseña a su osito de peluche las obras de la ciudad concebida para ser la capital de al-Andalus.

El segundo premio recayó en el cómic titulado *El encuentro*, que plantea una original historia protagonizada por Omar, un artesano especializado en la labra de capiteles para la nueva ciudad. Su maestría llama la atención de Abd al-Rahman III, que lo asigna a los trabajos de ornamentación del Salón mandado construir por él en torno a los años 953-957. El encuentro entre Omar y el califa provoca en el primero un cambio en la visión negativa que

tenía de la ciudad en construcción, como el producto del capricho arbitrario del soberano omeya, para percibirla como la materialización arquitectónica del esplendor político, económico y cultural del califato.

El cómic titulado *El sueño de al-Andalus* obtuvo el tercer premio. Narra una especie de clase sobre la historia de Madinat al-Zahra que una persona mayor imparte a varios chicos, nada motivados ante la visión de las “ruinas” de la ciudad, incomprendibles para ellos. En su exposición, el adulto desgana los datos históricos más relevantes sobre su construcción, periodo de vida activa y destrucción, desde una visión despojada totalmente de cualquier tópico folclórico. Al final, los chicos acaban entusiasmados al descubrir la verdadera significación histórica de la ciudad califal.

Aparte de estos premios se otorgaron cuatro accésit, sin dotación económica, a otras tantas obras que destacaban por su calidad gráfica o la originalidad del guión.

Con los cómics premiados, los que obtuvieron un accésit y otras siete obras seleccionadas del resto de las presentadas al concurso se montó una exposición en la sede de la Delegación Provincial de Cultura de Córdoba, con el fin de darlas a conocer a un público amplio. La exposición estuvo abierta desde el 18 de mayo hasta el 30 de junio.

Es de destacar que, independientemente del importante papel asignado a esta actividad en el conjunto de la difusión de Madinat al-Zahra, de la repercusión que ha tenido sobre el público y de la implicación de jóvenes artistas, en el conjunto de los cómics presentados se percibe claramente un cambio en la consideración de Madinat al-Zahra. Las visiones legendarias de la ciudad, los tópicos anclados en una tradición historiográfica ya superada, están presentes, es inevitable, pero junto a ellos se abre paso con fuerza una percepción más ajustada a la realidad histórica y material de la ciudad y de su importancia en el contexto del patrimonio histórico andaluz. ■



El sueño del Califa
Primer premio del concurso

PRIMEROS ENCUENTROS INTERNACIONALES DE ARTE Y GÉNERO

Margarita Aizpuru

Directora y comisaria de los *I Encuentros de Arte y Género*
y de la exposición *Identidades múltiples*
Coordinados por el Instituto Andaluz de la mujer y la
Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico,
Consejería de Cultura



Hemos llegado a una situación en la que, en el mundo de la cultura y del arte, las aportaciones de los discursos y de los trabajos artísticos feministas han sido y siguen siendo transcendentales. Actualmente nos encontramos con una pluralidad de enfoques, tanto teóricos como creativos, dentro los cuales el debate sobre los géneros y las identidades ha enriquecido e incorporado un cuestionamiento radical de los valores heredados y unos cambios importantes en las mentalidades y en el ámbito de la cultura y el arte.

Nuria Carrasco (Málaga, 1962)

Interferencias, 1999

Madero, pintura y sogas

260 x 50 x 20 cm

Colección del Instituto Andaluz de la Mujer

Fotografía: Remedios Malvárez

Victoria Gil (Badajoz, 1963)

L-una, 1999

Técnica mixta

120 x 800 cm

Colección del Instituto Andaluz de la Mujer

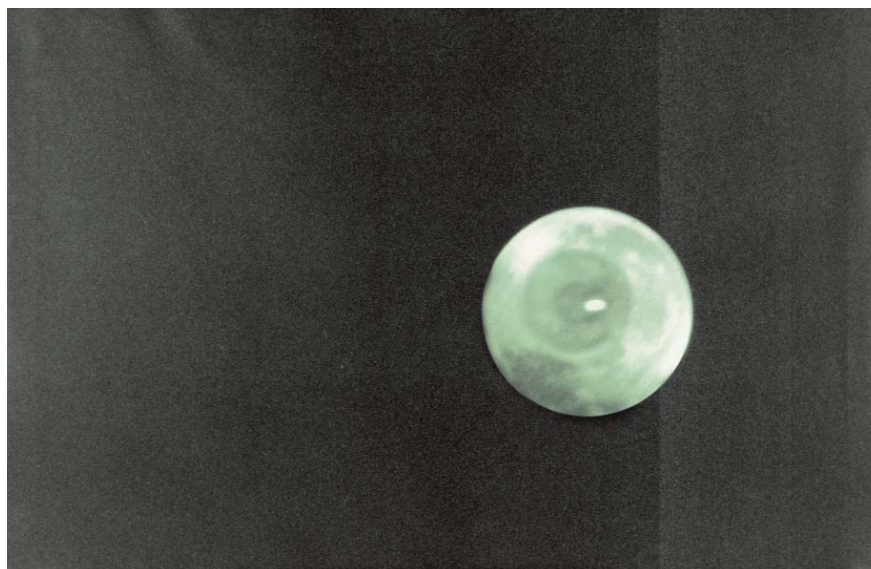
Fotografía: Remedios Malvárez

Hoy, algunas artistas usan el mundo privado, para exteriorizarlo, hacerlo público, pero con una visión distinta, haciendo uso a veces de una crítica corrosiva, y, en otras ocasiones, con tono humorístico, liberándolo así de connotaciones alienantes.

Otras creadoras utilizan métodos deconstructivos de los valores y *roles* femeninos impuestos a las mujeres. Las hay que se han dedicado a desmantelar el discurso sexista sobre los géneros, haciendo hincapié en la falsedad que representa tanto la “identidad femenina” como “la masculina”, puesto que ambas han sido construidas por el orden social dominante, advirtiendo de que si cambia el concepto de feminidad también lo hará el de masculinidad, por estar ambos interrelacionados.

Otras más han incorporado a sus trabajos la deconstrucción de la identidad sexual, incluyendo en sus obras pluralidades diversas, relacionando el género, la raza, la pobreza o la riqueza, la infancia y el mundo adulto, o las diversas alternativas a los modelos sexuales y afectivos establecidos. Aportaciones artísticas que han sido efectuadas mayoritariamente por mujeres, que han centrado sus trabajos en el amplio marco teórico-práctico sobre la identidad femenina, los géneros, y los efectos socioculturales de la diferencia sexual.

En España, sobre todo desde los años ochenta hasta hoy, se han producido diferentes debates sobre arte y género femenino, cuando no



de arte y feminismo. Las exposiciones han sido mucho más escasas, siendo las más frecuentes las que han reunido a mujeres artistas sin un techo conceptual común; en menor medida, las que incluían temáticas que bajo un concepto unificador aglutinaban a una serie de creadoras; y muy escasas, cuando se ha tratado de relacionar arte con feminismo.

IDENTIDADES MÚLTIPLES. COLECCIÓN DEL INSTITUTO ANDALUZ DE LA MUJER

Con los *I Encuentros Internacionales de Arte y Género*, que surgen con intención de continuidad, celebrados en las Reales Atarazanas de Sevilla, del veinte de enero al dos de febrero de 2004, se ha pretendido un objetivo doble. Por un lado ofrecer una exposición, y por otro organizar unas jornadas de conferencias y debates, inmersos en algunas de las temáticas de mayor actualidad en torno al binomio relacional arte y feminismo.

La exposición, titulada *Identidades Múltiples. Colección del Instituto Andaluz de la Mujer*, se origina por el

encargo que se me hace, por parte del Instituto Andaluz de la Mujer, de llevar a cabo el comisariado de una selección de obras de mujeres artistas de su colección.

Una colección que nace en 1998 tras la primera edición del certamen *Arte de Mujeres*, y que implica, entre otras actividades, convocatorias periódicas de bolsas de compra de trabajos artísticos de creadoras plásticas andaluzas, mediante su selección por parte de un jurado especializado. Dichas compras han venido a engrosar dicha colección, que aún se encuentra en fase de desarrollo, y que es única en su género dentro del contexto español, por su especificidad al aplicar criterios de discriminación positiva a favor de las mujeres también al campo del arte.

Y una colección que considero conveniente que fuese ampliada en dos direcciones: una, en la línea de adquirir obras realizadas en formato vídeo e instalaciones; y otra, en el sentido de ampliar la posibilidad de comprar a artistas nacionales e internacionales que pudieran confrontarse con las artistas andaluzas.

Celia Yllanes Carmona (Motril, Granada, 1975)
Ella, 2000
Maniquí forrado de lino, licra roja, hilo y acericos
180 cm altura, 300 cm diámetro
Colección del Instituto Andaluz de la Mujer
Fotografía: Remedios Malvárez



Por otra parte, es la primera vez que en esta colección se efectúa un comisariado, lógicamente condicionado por las obras existentes, todavía no muy numerosas. Se seleccionaron piezas de treinta y una creadoras, con las que se llevaron a cabo una serie de interconexiones dentro de un marco discursivo necesariamente plural, pero aglutinador de ópticas diversas, bajo el común denominador de las identidades genéricas.

JORNADAS INTERNACIONALES DE MUJERES ARTISTAS

Se han organizado tres mesas de debate que han girado en torno a tres temáticas y líneas de trabajo de enorme actualidad dentro del ámbito del arte contemporáneo actual y los feminismos, invitando a participar a artistas tanto nacionales como extranjeras que ya tenían una trayectoria artística a sus espaldas, a pesar de la juventud de la mayoría de ellas. Nuestras invitadas expusieron sus diversos planteamientos, así como sus diversos trabajos dentro del ámbito al que nos referimos, abriéndose con posterioridad los correspondientes debates con un numeroso público asistente, fundamentalmente joven.

La primera de las mesas de debate, ***Mujeres, cuerpos y nuevas tecnologías***, que presentó quien suscribe este texto, contó con las presencias de las artistas españolas Marina Núñez y Paloma Navares, y con la alemana Kirsten Geisler. Unas artistas que intervinieron mostrando algunos de sus propios trabajos, conectados con el mundo de los avances científicos y técnicos aplicados al cuerpo y sus transformaciones; la construcción de cuerpos ciborgs; la realidad

virtual; la artificialidad versus naturaleza en nuestras vidas; y todo un conglomerado de ambigüedades y fusiones en torno a la ficción y realidad contemporáneas, que están incidiendo de forma importante en nuestras vidas, nuestros cuerpos, nuestras mentes y nuestras identidades genéricas.

Todo ello desde distintas posiciones que van, desde un cierto escepticismo y posición crítica, como puede ser el caso de Paloma Navares, a una fina ironía bañada de sentido del humor, como son los magníficos trabajos multimedia interactivos de Kirsten Geisler, o una actitud positiva y esperanzadora en las nuevas tecnologías y los avances científicos aplicados al cuerpo humano, como es el caso de Marina Núñez.

Esta última artista española, seguidora de los planteamientos de la feminista norteamericana Donna J. Haraway –quien escribió, entre otros, el *Manifiesto Ciborg*, promulgando las posibilidades liberadoras del poder patriarcal de los organismos ciborgs–, presentó sus trabajos de los últimos años en torno a una poderosa iconografía ciborg femenina-andrógina-feminista. Mientras, Kirsten Geisler nos atrapaba con unos complejísimos trabajos de videocreación electrónica multimedia de última generación, creando bellísimas mujeres casi virtuales que intentan seducir al espectador con sus miradas, sonrisas y contoneos femeninos, en una especie de chiste feminista. Y Paloma Navares cambiaba de sentido para hablarnos de las operaciones corporales, de la enfermedad y el deterioro físico, que todavía son vistos de forma diferente, en nuestra sociedad, en un cuerpo de mujer que en uno de hombre.

La mesa número dos del seminario, denominada ***Arte, feminismo y trabajo colectivo***, hacía especial incidencia en el desarrollo del trabajo creativo o artístico colectivo. Para presentar y coordinar esta mesa contamos con la colaboración de Esther Regueira, comisaria de exposiciones y ex directora de la revista del portal de arte *centrodearte.com*.

La herencia del trabajo en grupo del movimiento feminista ha tenido su influencia en determinados ámbitos de la creación artística feminista, provocando el surgimiento de muy diferentes colectivos de artistas a nivel internacional, aunque dicho surgimiento ha sido mucho menor dentro de nuestro territorio nacional. Unos colectivos que han supuesto un enorme revulsivo, planteándose profundos análisis e innovadoras prácticas tanto en el terreno político, como en el social y, de forma muy importante, en el campo de las mentalidades, de las formas de vida y las relaciones humanas. En la actualidad, dentro de la multiplicidad de prácticas y enfoques feministas, nos encontramos con algunos colectivos de creadoras en diversos terrenos y líneas de trabajo.

Entre ellos podemos distinguir, entre otros, a aquellos grupos que han ligado de forma indisoluble la práctica sociopolítica a la artística, llevando a cabo tanto proyectos creativos como de organización de actividades y eventos. Para mostrar este tipo de trabajos invitamos a la artista española Azucena Vieites, como integrante del grupo de artistas feministas vascas *Erreakzioa-Reacción*, colectivo fundado en 1995, para el desarrollo de proyectos relacionados con las mujeres en el mundo del arte, pero también como colaboradora de otros

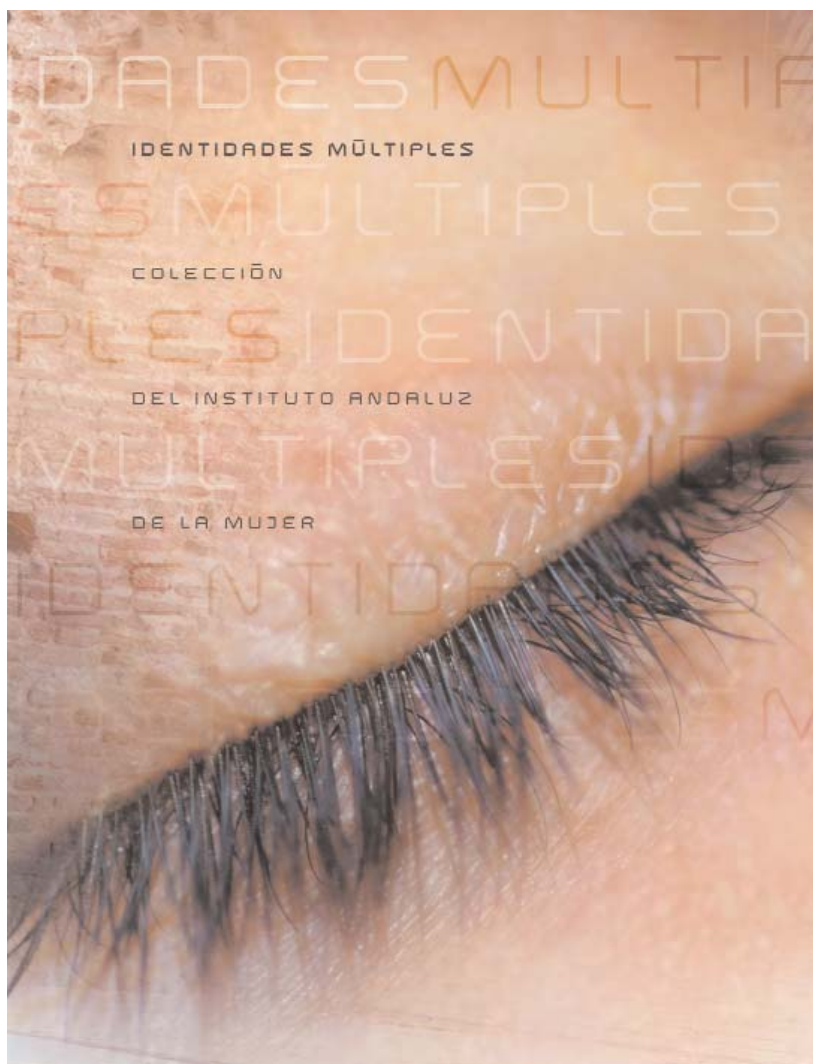
Portada del catálogo de la exposición

grupos como el *Colectivo LSD* (*Lesbianas Sin Duda*).

Dentro de esta línea, y en el ámbito latinoamericano, seleccionamos a María Galindo y a una compañera, pertenecientes al *Colectivo Mujeres Creando*, de la Paz, Bolivia. Un colectivo éste de fuerte incidencia social, ya que sus planteamientos “sociopolíticoartísticos”, o, lo que es lo mismo, la realización de acciones o performances callejeras, así como otras actividades creativas, han tenido y tienen una gran importancia en el entorno crítico urbano de La Paz. Un grupo sumamente interesante, creativo, innovador, fresco y absolutamente independiente, que ha logrado remover mentalidades, crear debates, así como las más variopintas reacciones callejeras con los peatones sobre temáticas relativas a las mujeres, mediante sus acciones mordaces, ácidas y lúdicas, provenientes de un feminismo de corte ácrata opuesto a todo sistema.

Por último, en otra línea y posición más ligadas al análisis, la investigación crítica feminista y al terreno científico y cultural, se encontraba la última participante de esta mesa, María Ruido, artista, feminista y crítica de arte. Además de ejercer como profesora universitaria lo hace como artista individual que efectúa sus propios trabajos creativos, pero que también lleva a cabo planteamientos y prácticas artísticas desarrollados en el colectivo del que forma parte, *El sueño colectivo*.

Finalmente, con la tercera de las mesas de debate, titulada *Visiones*

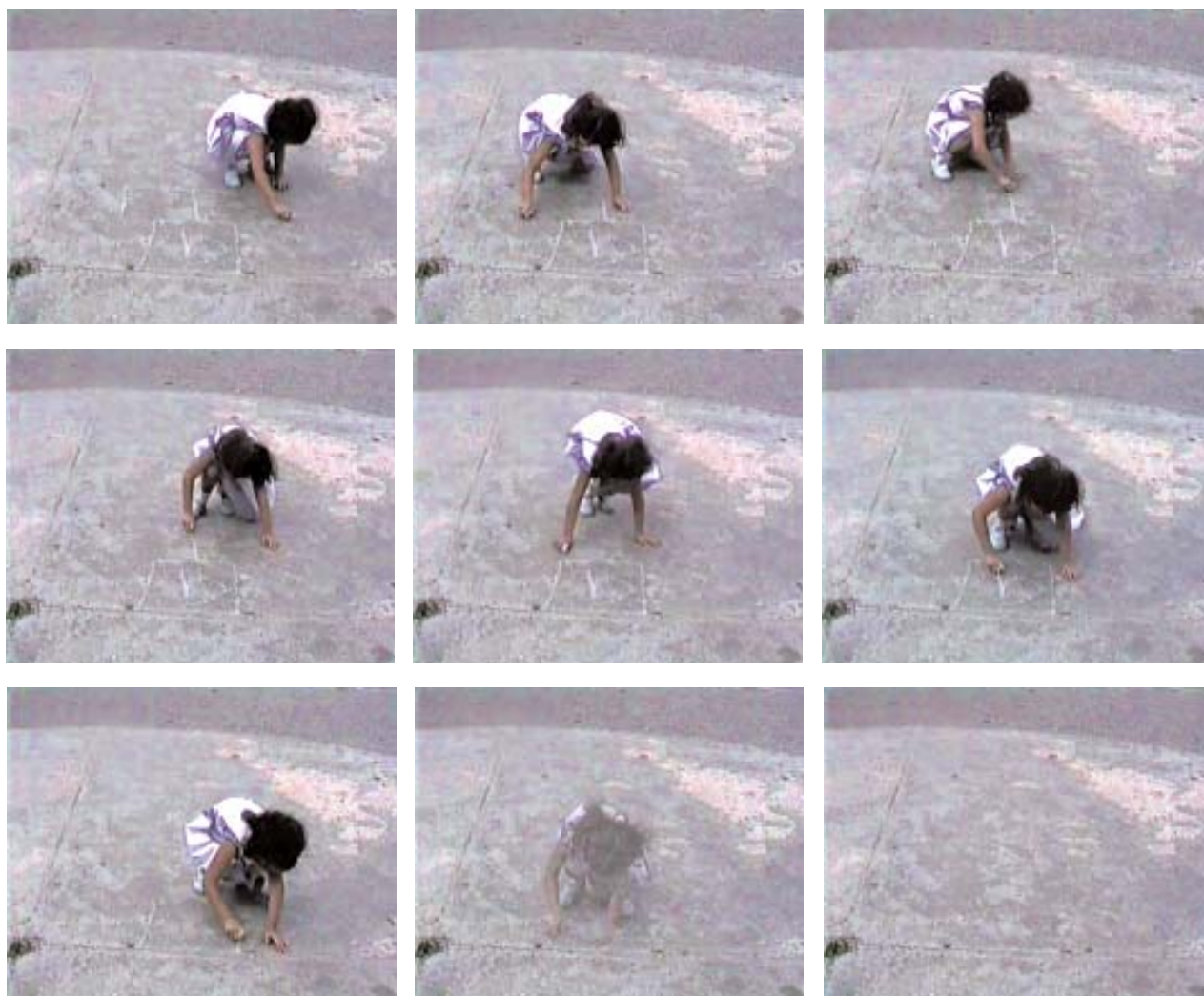


descentradas: sociedad, cultura, sexo y género, que fue presentada y coordinada por Berta Sichel, directora del departamento de audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nos planteamos una temática de absoluta importancia y actualidad: la afirmación de la multiplicidad de planteamientos, tendencias y discursos feministas, dentro de los cuales habría que entender las visiones de las mujeres de otras culturas no occidentales y de países o áreas del planeta no pertenecientes al “primer mundo”.

Estos discursos y visiones comparten con el resto de las mujeres del mundo planteamientos generales de constatación y análisis de la discriminación y opresión de las mujeres en las sociedades actuales contemporáneas,

y de la necesidad de rebelarse y establecer estrategias liberadoras de superación de las mismas para la obtención de un mundo diferente. Teniendo siempre en cuenta las especificidades de sus propias culturas y de sus sociedades y la ubicación específica de las mujeres dentro de ellas, así como sus propias estrategias, ritmos, espacios y lenguaje para la denuncia y la oferta de cambio.

Cada vez mayor número de artistas provenientes del mundo árabe, latinoamericano y asiático están incidiendo en los enfoques artísticos y feministas, aportando nuevas perspectivas y miradas, e introduciéndonos en las especificidades y diferencias, a la vez que en territorios comunes a todas nosotras.



Susana Vellarino (Badajoz, 1975)
Aleuyar, 2003
 Vídeo-creación, 5 minutos (escrito al revés)
 Colección del Instituto Andaluz de la Mujer
 Fotografía: Remedios Malvárez

En este sentido, hemos contado con la presencia de la artista iraní, hoy residente en Nueva York, Elahe Massumi, quien nos mostró una diversidad de sus trabajos artísticos, fundamentalmente en formato vídeo, o videoinstalación, en los cuales se conjugaban en perfecta simbiosis tanto los aspectos estéticos y puramente visuales con la más descarnada denuncia. La ablación del clítoris en las niñas, adornada de una escenografía ritualística social atroz; la triste vida de los eunucos en su país –ni hombres, ni mujeres–; la gran diversidad de mujeres, forzadas o prostituidas para la realización del

sexo como subsistencia; todas son mostradas como ejemplos de una trayectoria artística muy personal y plagada de precisas obras. También tuvimos otra invitada de excepción para esta mesa, Beth Moyses, una creadora brasileña y feminista militante, poseedora de unas contundentes obras cargadas de una gran energía poética, a la vez que de una contundente fuerza discursiva. Moyses ha sabido aunar como nadie su lucha a favor de las mujeres y sus proyectos creativos, manteniendo un contacto directo con aquellas, sobre todo con aquellas que han sufrido malos tratos, con las que se reúne en

sus asociaciones y casas de acogida para implicarlas en algunos de sus proyectos performáticos, que son a la vez actos artísticos y rituales liberadores. Sus obras, bien sean performances, objetuales, instalaciones o vídeos, llevan siempre implícita un mirada feminista del mundo y un clamor en pro de las mujeres en general, y de las más desfavorecidas en particular, sin que ello suponga en modo alguno la realización de obras explícitas o de tipo documental, sino, por el contrario, muy elaboradas, cargadas de metáforas poéticas y guardando siempre un tono vibrante e intenso. ■

SEMINARIO INTERNACIONAL DE MUSEOS

Nota de redacción

Entre el 19 y el 21 de mayo de 2004 se celebró, en el salón de actos del Palacio de Carlos V de Granada, el Seminario Internacional de Museos *Los Museos del Siglo XXI: reflexión crítica y nuevos retos*, organizado por la Consejería de Cultura, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, en colaboración con la Universidad de Granada.

Este seminario, de repercusión internacional, se organizó como broche

final de la segunda edición del Master de Museología de la Universidad de Granada y su objetivo era acercarse a estas importantes instituciones desde una perspectiva actual.

Este objetivo se puede considerar logrado, dada la amplia asistencia de público, la satisfacción de participantes y concurrentes, el eco logrado por el seminario y la profunda revisión que se hizo de los temas principales que afectan a los museos de hoy.



La elección de los ponentes contribuyó a la buena marcha del evento. Se había solicitado la participación de un elenco de profesionales e investigadores de prestigio internacional, que consiguieron aportar visiones personales, modernos conceptos y dinamizar el debate con el público asistente. Ellos son los grandes responsables del éxito del seminario.

El perfil de los ponentes era muy diverso, desde profesionales de museos hasta profesores universitarios, investigadores, conservadores, responsables de instituciones y de centros de investigación. Gracias a la pluralidad de sus visiones se pudo afrontar el debate y el análisis desde perspectivas muy diferentes, como la sociología, la metodología, la economía, la globalización, la gestión, el urbanismo, el comisariado, las necesidades de formación o la creación artística.

Los ponentes, por orden de participación, fueron: **M^a del Mar Villafranca**, Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico; **Hans Ulrich Obrist**, Conservador del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; **Catherine Ballé**, Directora de Investigación del Centro Nacional Francés de Investigaciones Científicas (CNRS) de París; **Javier González de Durana**, Director de Artium; **Francisco Jarauta**, Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia; **Marta de la Torre**, Directora de Estudios Museológicos de la Florida International University; **Jesús Pedro Lorente**, Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza; **Vera Zolberg**, Profesora Titular del Departamento de Sociología de la Graduate Faculty de Nueva York; **Lynne Teather**, Profesora Titular del



Fotografías: Valentín García

Museum Studies Program de la Universidad de Toronto; e **Iñaki Díaz Balerdi**, Profesor Titular de la Universidad del País Vasco.

En el próximo número de *mus-A* se presentará un informe especial sobre el seminario, que incluirá detalles de todas las intervenciones, de los debates desarrollados en las mesas redondas y de las conclusiones finales.

El Seminario Internacional de Museos nació con vocación de continuidad, buscando convertirse en un referente internacional en el ámbito de la museología, aportando su propia voz al debate que está teniendo lugar en todo el mundo sobre el nuevo papel que la institución museística debe ejercer como referente cultural. Deseamos que éste sea el primer paso de tan ambicioso, interesante y necesario proyecto. ■

SANTANA. TRÁNSITO DE LA LUZ

Nota de redacción



La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con la colaboración de la Fundación el Monte, ha llevado a cabo la exposición de Enrique Romero Santana titulada *Santana. Tránsito de la Luz*, en la Sala de Exposiciones Santa Inés de Sevilla, del 25 de mayo al 30 de junio de 2004.

El montaje estaba integrado por obras procedentes en su mayoría de Chicago, excepto dos dípticos que el Ayuntamiento de Lepe ha cedido para la exposición.

Enrique Romero Santana, nacido en 1947 en Lepe, tuvo en el arte, ya desde muy joven, su mayor referente. Pertenece a esa tradición de artistas que investigan y se adentran en la experimentación de estilos y técnicas diversas, caracterizándose por un marcado realismo con fuerte carga simbólica y romántica.

Reside en Chicago desde 1990 y ha realizado, desde 1973, numerosas exposiciones individuales y muestras colectivas, tanto en Europa como en Estados Unidos, entre las que destacan Art Chicago, Art Miami, Arco y Art Forum Berlin.

Gracias a la exposición retrospectiva *Santana. Viaje interior por dos países 1990-2000*, organizada por el Ayuntamiento de Lepe y presentada después en el Museo de Huelva, ya pudimos acercarnos a la obra de este artista, viendo una interpretación contemporánea de la ciudad de Chicago, captada con un juego constante de luces y sombras, en plena quietud, sin gente, sin automóviles, nada que interrumpiese la observación minuciosa de la ciudad.



Fotografías: Nela Pliego

En la actual muestra, de carácter inédito, se han presentado un total de sesenta y cinco óleos, visiones del agua que pinta desde finales de los años ochenta, con una constante presencia del mar y del cielo. Son paisajes tanto del lago Michigan como de la playa de la Antilla, en los que no hay nada más que una masa de agua en movimiento, que comienza con las primeras luces del amanecer y termina en la puesta de sol.



El tránsito de la luz pasa por mares en calma, tormentas, días grises y días soleados. Es el mar visto desde arriba, en alta mar, en la playa... Son pinturas con una atmósfera especial, una carga emocional que las hace ser más irreales de lo que son en realidad, haciendo del conjunto una reflexión sobre la belleza, el paso del tiempo y los procesos pictóricos. En palabras del artista:

"Mis trabajos, efectivamente, son reales a primera vista, porque reconoces la imagen, los sitios, pero hay una atmósfera especial, una carga emocional

que los hace ser más irreales que reales"¹

Sus obras se reparten, fundamentalmente, entre diversas colecciones de Chicago, Nueva York y California. Dentro de España destacan los cuadros incluidos en la colección Carmen Thyssen-Bornemiza de Madrid.

Enrique Romero Santana fue condecorado en el año 2000 con la Medalla de Honor a las Artes de la ciudad de Lepe, por el conjunto de su carrera y en 2001, con la Medalla de Oro de Andalucía. ■

FICHA TÉCNICA

Organizador

Consejería de Cultura

Colaboración

Fundación El Monte

Autor

Enrique Romero Santana

Título de la Exposición

Santana. Tránsito de la Luz

Comisario

Fernando Castro

Diseño del Catálogo

Pascual Lucas

Lugar

Sala de Exposiciones Santa Inés

Fecha de Inauguración

25 de mayo de 2004

Fecha de Clausura

30 de junio

Obras

Óleos sobre lienzo



El tránsito de la luz pasa por mares en calma, tormentas, días grises y días soleados. Es el mar visto desde arriba, en alta mar, en la playa... Son pinturas con una atmósfera especial, una carga emocional que las hace ser más irreales de lo que son en realidad

Notas

1. CASTRO FLÓREZ, F.: "De la ciudad de nadie al mar maternal. Meditaciones sobre la pintura de Enrique Romero Santana". En AA.VV.: *Santana. Tránsito de la luz*, Catálogo de la Exposición, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Monte, 2003, p. 13.

EXPOSICIÓN INSTALADA EN LA GALERÍA DE ENTRADA A MADINAT AL-ZAHRA

Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra



La instalación de esta pequeña exposición en el edificio de entrada a Madinat al-Zahra viene a subsanar una carencia en las actuaciones de difusión del conjunto arqueológico, que estaba demandando un instrumento de interpretación complementario de la señalización explicativa instalada en el interior del yacimiento.

EL ESPACIO

La exposición ha quedado instalada en la galería de entrada al yacimiento, que es el único espacio disponible de la actual infraestructura de Madinat al-Zahra. Es un espacio alargado y poco profundo, accesible desde el exterior por una sola puerta y completamente abierto en el interior a una pequeña explanada ubicada por encima de los niveles más altos del yacimiento, que es el punto de inicio del itinerario de visita. La galería tiene en total 89 m² de superficie, lo cual, junto con su configuración y con el hecho de constituir el único acceso posible para el público, limita considerablemente sus posibilidades como espacio expositivo. Tan sólo son aprovechables para este fin el testero norte y el oriental, porque en el testero occidental se abre la puerta de acceso a las oficinas y el testero sur es una batería de grandes vanos carentes de cierre.

Aparte de la problemática que esta configuración plantea de cara a la conservación y seguridad de cualquier montaje expositivo, el espacio aparece dividido en dos mitades casi iguales por la puerta de ingreso desde el exterior y por la caseta de expedición de tickets ubicada a su lado.

La galería fue objeto en diciembre de 2002 de una pequeña reforma consistente en el saneamiento total de los paramentos, de cara a eliminar los problemas de humedad que presentaba. Para realizar esta obra hubo que desmontar la exposición instalada en este espacio desde finales de 1986.

EL PRIMER MONTAJE EXPOSITIVO

En noviembre de 1986 quedó instalada en este espacio una pequeña exposición de piezas originales de Madinat al-Zahra, que pretendía mostrar la riqueza y variedad de su arquitectura y de su ajuar cerámico.

Se organizó en dos ámbitos separados por una caseta de obra, sustituida hoy por otra de madera y cristal, empleada como punto de información y expedición de tickets.

El ámbito oriental quedó ocupado por diferentes elementos arquitectónicos: cuatro capiteles y seis basas pertenecientes a distintos edificios, una vitrina con cuatro pequeñas columnas decorativas procedentes de la Mezquita, el sarcófago romano decorado en su frente principal con un relieve que representa la caza del jabalí de Kalidón por Meleagro (actualmente colocado en su

ubicación original en el Patio de los Pilares) y el montaje de una quicialera y una gorroneira con la simulación de una puerta.

El otro ámbito quedó ocupado por tres vitrinas que contenían más de 30 piezas de cerámica, seleccionadas para mostrar las diferentes técnicas de elaboración y decoración y su funcionalidad: cerámicas comunes sólo bizcochadas y con decoración pintada, vidriadas y decoradas con la técnica del verde y manganeso.

El montaje se completaba con información adicional.

Se optó así, por una exposición integrada exclusivamente por textos e imágenes que sintetizara, en ese pequeño espacio disponible, la historia de Madinat al-Zahra, su significación y funcionalidad, su dimensión urbana, etc.

EL MONTAJE EXPOSITIVO ACTUAL

El montaje descrito, que se mantuvo, con ligeros cambios en las piezas y en la información complementaria, hasta la reforma de la galería, se había quedado obsoleto y poco adecuado a las necesidades y perspectivas que había ido adquiriendo la difusión de Madinat al-Zahra.

La creciente complejidad de la gestión de la zona arqueológica y, sobre todo, el indudable avance experimentado en el conocimiento de la ciudad califal, aconsejaba un tipo de exposición que constituyera un instrumento explicativo y/o interpretativo de esa realidad, ofreciendo al público una primera aproximación al conocimiento de Madinat al-Zahra antes de efectuar la visita al yacimiento. Con este planteamiento de partida, era obvio que la exposición de objetos originales no constituía la opción más idónea, porque ésta hubiera sido, en definitiva, una especie de *remake* del anterior montaje, limitado, por tanto, a mostrar aspectos muy concretos de la ciudad -sus elementos arquitectónicos y sus materiales muebles-, pero sin abordar una explicación global de la misma.

Se optó así, por una exposición integrada exclusivamente por textos e imágenes que sintetizara, en ese pequeño espacio disponible, la historia de Madinat al-Zahra, su significación y funcionalidad, su dimensión urbana, etc.

Los contenidos se han organizado en dos partes bien diferenciadas, adaptándolos así a las condiciones impuestas por el espacio, que sigue estando dividido en dos mitades por la caseta central.

En una primera parte se desglosan cuatro aspectos básicos en el conocimiento de la ciudad califal:

- Su **historia y significación** como capital del califato omeya andalusí.
- La **articulación territorial** que supuso su construcción,



Todo el montaje tiene un tratamiento adecuado, que lo hace muy resistente a las condiciones atmosféricas que inciden plenamente en un espacio que, por su carácter abierto, está prácticamente a la intemperie

destacando la creación de las infraestructuras necesarias para garantizar su funcionamiento autónomo y la red de asentamientos surgidos en la proximidad de la nueva urbe.

- El urbanismo de la **ciudad**.
- La organización básica del **palacio** en dos sectores espacio-funcionales: uno oficial, o público; y otro privado.

La otra parte se ha dedicado a la explicación de cuatro temas medulares para la comprensión de Madinat al-Zahra:

- El desarrollo de **la vida doméstica** de los habitantes del palacio, destacando las peculiaridades de los espacios privados y de los objetos vinculados a la cotidianidad.

- **La vida oficial** o pública, resaltando la funcionalidad de los grandes edificios de representación y la organización del ceremonial cortesano que tiene por centro la figura del califa.

- **La piel de los edificios**, en la que se muestran los sistemas de revestimiento de los paramentos.

- **El agua**, explicando los sistemas de abastecimiento y de saneamiento y los elementos, como las pilas, vinculados a ellos.

El montaje museográfico es obra de Juan Pablo Rodríguez Frade, arquitecto especializado en este tipo de instalaciones y autor también del actual montaje del Museo de la Alhambra, entre otros.

Los soportes de la información son paneles de madera montados sobre

una estructura metálica que queda oculta. Los textos e imágenes van impresos en vinilos adhesivos protegidos por vidrios, muy resistentes a los altos niveles de iluminación. Todo el montaje tiene, además, un tratamiento adecuado, que lo hace muy resistente a las condiciones atmosféricas que inciden plenamente en un espacio que, por su carácter abierto, está prácticamente a la intemperie.

El diseño, a base de tres grandes paneles corridos en cada ámbito, dispuestos con distinto ángulo, está concebido para organizar la información de forma clara:

El panel superior, en rojo, funciona como un friso que sólo contiene el título de cada una de las partes en que se estructura el discurso.

En el panel intermedio se concentran las imágenes, conformando un friso que tiene significado por sí mismo.

En el panel inferior se disponen los textos generales, que contextualizan las imágenes y explican brevemente cada uno de los temas.

La diferente orientación de los paneles está pensada para favorecer su contemplación y lectura, al mismo tiempo que esa organización en frisos continuos, cada uno con un contenido distinto, permite cierto grado de autonomía entre ellos. Los pies de las imágenes refuerzan este carácter, pues están redactados en la mayoría de los casos en forma de pequeño comentario que sirve para insistir sobre una idea o hacer hincapié en algún aspecto concreto no abordado en profundidad en el texto general.



El montaje se completa con un plano luminoso del sector excavado del palacio, donde están localizados todos sus edificios y espacios y señalado el itinerario de visita. ■

NUEVO MONTAJE EN LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA (SALAS XII, XIII Y XIV)

Nota de redacción

El Museo de Bellas Artes de Sevilla presenta un nuevo montaje de sus tres últimas salas, dedicadas a los siglos XIX y XX.

La nueva disposición ofrece una visión más rica del siglo XIX, pues aparece representado uno de los capítulos más importantes del arte de esa centuria: la pintura de historia. En este sentido, la obra de referencia es, sin duda, *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga*, de Eduardo Cano.

En cuanto a finales del XIX y principios del siglo XX, se ha realizado una selección exhaustiva que muestra las mejores obras de los artistas clave en el panorama sevillano del momento: José Villegas, García Ramos, Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarisas..., sin renunciar a piezas ya emblemáticas de la colección, como *Las cigarreras* o *La muerte del maestro*.



Gustavo Bacarisas
(Gibraltar, 1873 - Sevilla, 1971)
Sevilla en fiestas, (1915)
Óleo sobre lienzo
300 X 305 cm
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: Pedro Feria

José Villegas Cordero
 (Sevilla, 1844 - Madrid, 1921)
La muerte del maestro, (h. 1884)
 Óleo sobre lienzo
 330 x 505 cm
 Museo de Bellas Artes de Sevilla
 Fotografía: Pedro Feria

Hay ámbitos de nueva creación. La sala XIII muestra la obra de pintores españoles, no sevillanos, del pasado siglo: Zuloaga, Sorolla o Vázquez Díaz se revelan, de esta forma, como un marco de referencia, un contexto de máximo nivel. Sin embargo, la gran novedad es el espacio dedicado a obra sobre papel. Se trata de un lugar de reducidas dimensiones (anexo a la sala XIV), ideal para la exhibición de este tipo de formatos. La selección se ha producido tras el trabajo realizado por el equipo del museo en la exposición *Obra sobre papel. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, que sirvió para poner en valor la notable sección de dibujos existente en los fondos.

Al salir de estas salas, en la última galería del recorrido expositivo, se ha instalado una galería de retratos de personalidades vinculadas a la historia del arte local y a la institución. En este ámbito final, como conexión con las obras del siglo XVIII, se exhibe el *Retrato del canónigo D. José Duaso*, de Francisco de Goya.

Una remodelación, en definitiva, que culmina el discurso general del museo, centrado en la escuela local, que no renuncia a piezas clave, buscadas por los visitantes, y que mejora la presentación de autores capitales, como es el caso de Eduardo Cano. ■



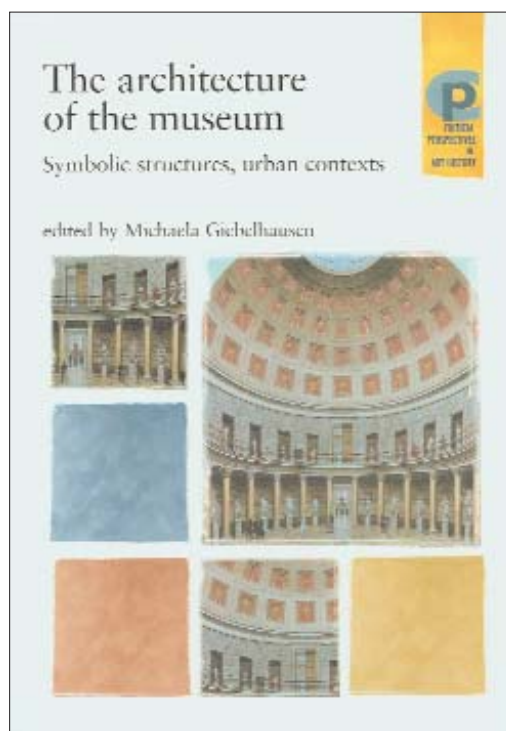
Gonzalo Bilbao Martínez
 (Sevilla, 1860 - Madrid, 1938)
Las Cigarreras, (1915)
 Óleo sobre lienzo
 305 x 402 cm
 Museo de Bellas Artes de Sevilla
 Fotografía: Pedro Feria

■ *THE ARCHITECTURE OF THE MUSEUM. Symbolic Structures, Urban Contexts,*

Manchester, Manchester University Press, 249 pp., con ilustraciones e índices.
GIEBELHAUSEN, Michaela (ed.), 2003

Javier Gómez Martínez
Universidad de Cantabria

Es éste un libro de museología escrito por historiadores (del arte, de la arquitectura, del urbanismo) y ajustado a un formato muy cultivado en los medios académicos anglosajones: la colección de estudios debidos a diferentes autores en torno a un tema común, definido por un investigador que oficia como editor. Este papel le corresponde, en este caso, a Michaela Giebelhausen, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Essex, y el tema elegido ha sido la relación del museo con la ciudad, en múltiples y complementarias acepciones.



Portada

La indiscutible actualidad del argumento viene dada por su evidente y evidenciada raíz postmoderna. De hecho, la lectura del título puede hacernos pensar casi automáticamente en *La ciudad postmoderna*, de Giandomenico Amendola (1997), cuya relación con su propia historia la lleva a convertirse en museo de sí misma. La introducción de la editora ratifica esa raíz, al recurrir a una extensa cita de Aldo Rossi (*La arquitectura de la ciudad*, 1982) para justificar el valor simbólico del museo en la ciudad contemporánea, recuperado por los arquitectos estrella del momento tras las décadas consagradas a la *white box*. La elección de la rotonda del Altes Museum de Berlín como imagen para la cubierta del libro se justifica por su carácter pionero en términos de simbolismo arquitectónico. Una portada tal rubrica la esencia postmoderna de las páginas contenidas en su interior, pues el museo berlinés figura preeminente entre los mitos de la mayoría, si no de todos, los arquitectos postmodernos; ya Stirling concibió la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart (1977) como un homenaje a Schinkel, según su amigo el crítico Colin Rowe.

El libro retrotrae la concepción simbólica del museo hasta un umbral en el que la cultura barroca apunta maneras de una suerte de pre-Ilustración; es el momento en el que se ubica la *Kunstkamera* mandada construir por el zar Pedro el Grande, en 1718, en la recién creada ciudad de San Petersburgo. Contenedor de objetos antropológicos provenientes de los cuatro

continentes, el nuevo edificio tenía el claro propósito de enraizar la nueva urbe en la historia de las capitales europeas y, paralelamente, subrayar la hegemonía del nuevo puerto sobre el Báltico. Son las cuestiones que analiza D. J. Meijers en el capítulo inicial.

A continuación, N. Sharp se enfrenta a la difícil tarea de interpretar las aspiraciones representativas de un proyecto de galería de arte contemporáneo para Dublín, presentado en 1904, así como las razones para su abandono en 1913. Con el restablecimiento de la dignidad nacional de Irlanda como telón de fondo, el mensaje conciliador transmitido por su estructura de puente sobre el río que atraviesa la ciudad no logró imponerse a la ambigüedad de su lenguaje neo-georgiano, que podía ser leído como exponente de una tradición arquitectónica independiente o como fase formativa de lo que se ha dado en llamar tradición anglo-irlandesa.

En el tercer capítulo, H. Lewi nos acerca el proceso de nacimiento y recreación del complejo museístico de Perth, en el Oeste de Australia. Fue configurado a partir de 1892 por un museo, una biblioteca y una galería de arte que se levantaron alrededor del antiguo presidio, en desuso a la sazón. La construcción de nuevas sedes para los tres organismos a lo largo de los últimos años setenta y ochenta, sin destruir los originales, permitió la inmediata valoración del “sitio” urbano resultante en términos de patrimonio histórico alusivo al “legado convicto” de la colonia.

Es éste un libro de museología escrito por historiadores (del arte, de la arquitectura, del urbanismo) y ajustado a un formato muy cultivado en los medios académicos anglosajones: la colección de estudios debidos a diferentes autores en torno a un tema común, definido por un investigador que oficia como editor

M. Giebelhausen, la editora, descifra la historia y la intrahistoria del Museumsufer de Frankfurt, una red formada por quince museos vertebrados a ambos lados del Main que sirvieron para recuperar, entre 1979 y 1990, las fachadas fluviales de la capital financiera alemana. El caso ha de tener especial importancia para nosotros, por haber constituido uno de los antecedentes más valorados en la génesis del Guggenheim de Bilbao como motor de regeneración de un entorno urbano de ribera, como puso de manifiesto J. Zulaika.

La elección de la rotonda del Altes Museum de Berlín como imagen para la cubierta del libro se justifica por su carácter pionero en términos de simbolismo arquitectónico

En quinto lugar y cerrando la primera parte del libro, Ch. Stephens se ocupa de la Tate St Ives, no desde el punto de vista de la descentralizadora transformación acometida por la institución londinense, sino desde el no menos interesante de la relación entre el museo y el lugar. Esta Tate de los noventa, concebida para recuperar un turismo de calidad perdido con la popularización de viajes y vacaciones, se asoma a la isla británica como lo hicieron medio siglo antes los pintores que forjaron la escuela local, de manera que el visitante puede comparar los paisajes pintados con los paisajes reales.

N. Pohl inaugura la segunda parte, que se refiere a ejemplos, realizados o no, en los que la carga teórica, idealista, fue preponderante. Analiza el papel de los museos en las utopías, como instituciones educativas y reformadoras pero también como instrumentos de gobierno y dominación, y contrapone las *eutopías* del siglo XVII (Bacon, Campanella) con las *euchronias* del siglo XIX (H. G. Wells, William

Morris), en las que el énfasis no corresponde a un lugar concreto sino al progreso histórico, que se realiza en el plano social.

V. M. Welter se centra en el experimento urbano de un intelectual multidisciplinar que parece estar siendo redescubierto y revalorado por la historiografía actual: el escocés Patrick Geddes. Su entusiasmo por las exposiciones universales, por la nueva geografía de E. Reclus y por otras muchas cosas, así como el convencimiento en que el mejor método de aprendizaje es el que va de lo particular a lo general, lo llevó, entre 1886 y 1904 aproximadamente, a intentar transformar la población antigua de Edimburgo en un *Museion*, en el sentido clásico del nombre.

A continuación, A. Vidler enlaza la aventura de Geddes con la no menos asombrosa y fascinante de Le Corbusier en el Mundaneum de la Sociedad de Naciones (Ginebra, 1928), con Paul Otlet como nexo entre ambos. Resulta particularmente revelador todo lo relativo al “corazón”



Vista aérea de Frankfurt, con indicación de los museos que componen el Museumsufer, a ambos lados del río Main. Es el conjunto estudiado por la propia M. Giebelhausen

M. Giebelhausen, la editora, descifra la historia y la intrahistoria del Museumsufer de Frankfurt, una red formada por quince museos vertebrados a ambos lados del Main que sirvieron para recuperar, entre 1979 y 1990, las fachadas fluviales de la capital financiera alemana

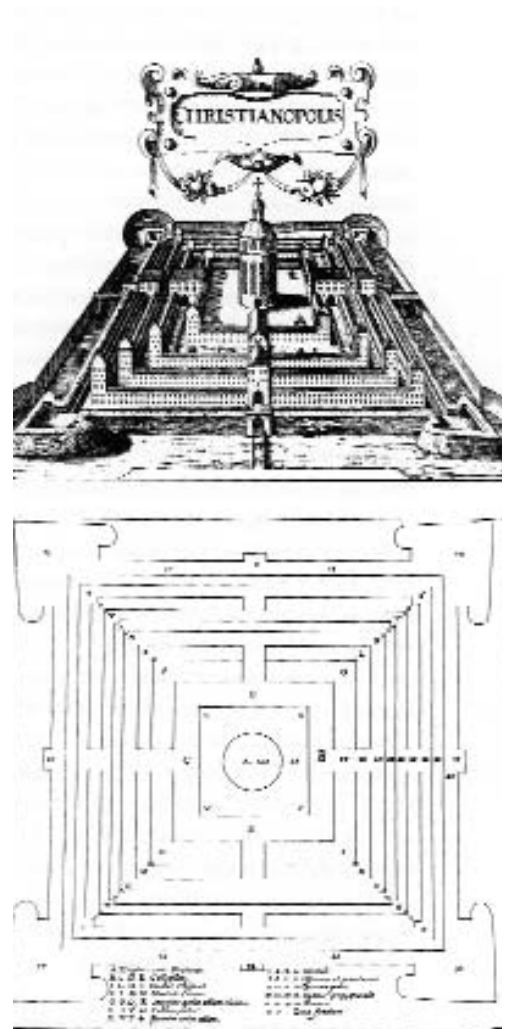
del Museo Mundial, el controvertido *sacrarium*, pues muestra la adhesión del portavoz del Movimiento Moderno a la consideración simbólica de la arquitectura.

La naturaleza de la relación de la vanguardia arquitectónica del siglo XX con la historia reaparece en el capítulo siguiente, dedicado a Brasilia. La capital de Brasil, creada a partir de 1956 *ex novo*, como ocurriera con San Petersburgo, se diferenció del antecedente ruso, a los efectos que tratamos, en que nunca ha tenido un museo nacional. Más allá de la carencia de un patrimonio arqueológico equivalente al de otros países iberoamericanos, la razón última sería, según V. Fraser, el convencimiento de Lúcio Costa de que su ciudad era el reflejo del grado de civilización contemporánea, autosuficiente por tanto como lo fueron en su momento Atenas y Roma.

En un territorio análogo al de los dos anteriores, el décimo y último

capítulo está dedicado a las múltiples metáforas que le caben a la Fundación Maeght en Saint-Paul de Vence (1958-1964), según el intuitivo criterio de J. Birksted. El edificio, los edificios de Luis Sert serían una actualización de conjuntos míticos para la cultura mediterránea como el palacio de Knossos y, sobre todo, la Acrópolis de Atenas, un lugar donde las artes y la arquitectura conviven al margen de los grandes museos, aunque la propia dinámica lo fuera a convertir en el museo de una fundación.

El conjunto de estudios enumerados constituye un todo homogéneo, en el que la coherencia argumental se impone sobre las diferentes autorías, alcanzando en la segunda parte una sobresaliente continuidad narrativa. Valioso en su contenido, lo es también en su género, ése que comentaba al principio de esta reseña y que iniciativas muy significadas van introduciendo en la bibliografía museológica española. ■



Vista aérea y plano de Christianopolis (Johann Valentin Andreae, 1619), una de las utopías urbanas analizadas por N.Pohl

Conjuntos y Museos gestionados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería
C/ Almanzor, s/n.
04002 - Almería
Teléfono: 950 27 16 17 Fax: 950 27 14 11
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Almería
Sede Administrativa
Carretera de Ronda, 216.
04071 - Almería
Teléfono: 950 26 44 92 Fax: 950 24 57 92
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico Baelo Claudia
Ensenada de Bolonia, s/n.
11380 - Tarifa (Cádiz)
Teléfonos: 956 68 85 30
Fax: 956 68 85 60
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Cádiz
Plaza de Mina, s/n.
11004 - Cádiz
Teléfonos: 956 21 22 81 - 956 21 43 00
Fax: 956 22 62 15
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra
Carretera de Palma del Río, Km. 8.
14071 - Córdoba
Teléfono: 957 32 91 30
Fax: 957 33 05 90
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: madinatalzahra.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba
Plaza Jerónimo Páez, 7.
14003 - Córdoba
Teléfonos: 957 47 40 11 - 957 47 10 76
Fax: 957 48 19 87
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Córdoba
Plaza del Potro, 1.
14002 - Córdoba
Teléfonos: 957 47 33 45 - 957 47 13 14
Fax: 957 47 09 52
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico y Etnológico de Granada
Carrera del Darro, 41-43.
18010 - Granada
Teléfonos: 958 22 56 03 - 958 22 56 40
Fax: 958 22 80 14
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicogradana.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Granada

Palacio de Carlos V.
18009 - Granada
Teléfono | Fax: 958 22 14 49
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Casa de los Tiros

C/ Pavaneras, 19.
18009 - Granada
Teléfono: 958 22 10 72 Fax: 958 22 35 95
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocasadelostiros.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de la Alhambra

Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife.
Palacio de Carlos V.
18009 - Granada
Teléfono: 958 02 79 00 Fax: 958 22 63 63
Web: www.alhambra-patronato.es

Patronato de la Alhambra y Generalife

Calle Real de la Alhambra, s/n.
18009 - Granada
Teléfono: 958 02 79 00
Web: www.alhambra-patronato.es

Museo de Huelva

Alameda Sundheim, 13.
21003 - Huelva
Teléfono: 959 25 93 00 Fax: 959 28 55 47
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Jaén

Paseo de la Estación, 27.
23008 - Jaén
Teléfonos: 953 27 45 07 - 953 25 06 00
Fax: 953 25 03 20
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museojaen.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir

Castillo de la Yedra.
23470 - Cazorra (Jaén)
Teléfono | Fax: 953 71 00 39
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Linares - Monográfico de Cástulo

General Echagüe, 2.
23700 - Linares (Jaén)
Teléfono | Fax: 953 69 24 63
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Úbeda

Casa Mudéjar.
C/ Cervantes, 6.
23400 - Úbeda (Jaén)
Teléfono | Fax: 953 75 37 02
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Málaga

Palacio de la Aduana. C/ Alcazabilla s/n.
29015 - Málaga
Teléfono: 952 21 83 82 Fax: 952 21 83 82
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Sevilla

Plaza de América, s/n.
41013 - Sevilla
Teléfonos: 954 23 24 01 Fax: 954 62 95 42
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Plaza de América, 3.
41013 - Sevilla
Teléfono: 954 23 25 76 Fax: 954 23 21 54
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoartesycostumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Plaza del Museo, 9.
41001 - Sevilla
Teléfonos: 954 22 07 90 - 954 22 18 29
Fax: 954 22 43 24
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartessevilla.ccul@juntadeandalucia.es

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas.
Avenida Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja.
41071 - Sevilla
Teléfono: 955 03 70 70 Fax: 955 03 70 52
Web: www.caac.es
Correo: prensa.caac@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico de Carmona

Avda. de Jorge Bonsor, 9.
41410 - Carmona (Sevilla)
Teléfono: 954 14 08 11 Fax: 954 19 14 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: carmona.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico de Itálica

Avda. de Extremadura, 2.
41970 - Santiponce (Sevilla)
Teléfono: 955 99 65 83 Fax: 955 99 73 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: italica.ccul@juntadeandalucia.es



mus-A