

**Plan Museológico  
y Exposición  
permanente  
en el Museo**

**PmEp**



# Plan Museológico y Exposición permanente en el Museo

Actas del curso internacional celebrado en el Centro  
de Formación y Cooperación Española de Santa  
Cruz de la Sierra, Bolivia (2-5 noviembre 2004)

**Coordinación General**

Isabel Izquierdo Peraile

**Edición**

Isabel Izquierdo Peraile  
Víctor M. Cageao Santacruz

**Autores**

Patricio Acevedo Lagos  
Paul Bittencourt Juncal  
Tomás Ezequiel Bondone  
Luis Caballero García  
Víctor M. Cageao Santacruz  
Victoria R. Cedeño  
Jaume Coll Conesa  
Isabel Izquierdo Peraile  
Ana Carmen Lavín Berdonces  
María de la Paz López Carvajal  
Juan Pablo Rodríguez Frade



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General  
de Publicaciones, Información y Documentación

© AECI Agencia Española de Cooperación Internacional

© De los textos sus autores

NIPO: 551-07-021-7

I.S.B.N.: 978-84-8181-331-9

Depósito Legal: M-21159-2007

Imprime: Gráficas MONTERREINA, S. A.



MINISTERIO  
DE CULTURA

**Carmen Calvo Poyato**  
Ministra de Cultura

**Antonio Hidalgo López**  
Subsecretario de Cultura

**Julián Martínez García**  
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales



MINISTERIO  
DE ASUNTOS EXTERIORES  
Y DE COOPERACIÓN

**Miguel Ángel Moratinos**  
Ministro de Asuntos Exteriores y Cooperación

**Leire Pajín**  
Secretaria de Estado de Cooperación Internacional

#### **Agradecimientos**

Los editores de esta obra quieren agradecer a todos los autores de los textos su desinteresada colaboración en este proyecto.

La publicación de esta monografía no habría sido posible sin la ayuda institucional y personal de Marina Chinchilla, Aína Calvo, Antonio Papell y Víctor Navalpotro. Igualmente, Alicia Flores colaboró en el primer tratamiento y la edición de textos e imágenes. Clara Ruiz, finalmente, nos ha ayudado en la gestión de la edición.



Las reflexiones en torno a la exposición permanente en el museo y su proceso de planificación, son el eje temático de los trabajos reunidos en esta obra colectiva sobre y para los museos. Después de la celebración del curso internacional que tuvo lugar en el Centro de Formación y Cooperación Española de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), en noviembre de 2004, me complace presentar ahora las Actas de dicho encuentro, cuya edición ha sido posible gracias al trabajo conjunto del Ministerio de Cultura y de la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España.

Esta línea de proyección internacional que, desde hace años, desarrollan los museos estatales españoles, tiene por objetivo fomentar la comunicación interprofesional, estrechando lazos personales e institucionales. Esta publicación constituye por lo tanto un ejemplo de la necesaria colaboración entre departamentos ministeriales, para el establecimiento de programas de acción conjunta que propicien foros de diálogo e intercambio de experiencias enriquecedoras en el campo de la gestión cultural.

Carmen Calvo  
*Ministra de Cultura*



La cooperación institucional española en Iberoamérica augura mayores niveles de eficacia en la gestión de nuestro patrimonio cultural común; patrimonio que, lógicamente, no sólo nos devuelve la Historia, sino que forjamos hoy en la diversidad y para el futuro de nuestra comunidad y de la esfera global.

Las relaciones multilaterales que impulsa el Gobierno allanan el camino a la diplomacia pública para el avance en la gestación de intercambios multipolares. Consolidar redes de conocimiento y la promoción de procesos científicos, tecnológicos y culturales, es una demanda ciudadana y la expresión de su compromiso con el cambio de nuestro modelo de crecimiento.

El estímulo de estas dinámicas favorecedoras de intercambio, diálogo y cooperación, recomiendan fijar en una publicación el resultado de la reflexión conjunta para la transformación de nuestros espacios museísticos. El concepto tradicional de lugar de encuentro y exhibición de las expresiones culturales, se transforma en centros de conocimiento e inves-

tigación interconectados en red y gestionados con eficacia. Hecho que contribuye a la creación de una comunidad iberoamericana que aspira a una mayor visibilidad en la comunidad internacional y a enriquecerse e interiorizar las aportaciones de la diversidad.

Felicito la iniciativa de la Subdirección General de Museos Estatales para implantar el modelo de gestión consensuado en el Plan Museológico; tarea en la que ha colaborado la Agencia Española de Cooperación Internacional y ambos Ministerios.

La edición de las actas de este curso de gestores culturales de la Comunidad Iberoamericana estimulará el interés por la gestión de espacios museísticos. Y sin duda, servirá de base para analizar y pensar actuaciones para el futuro de la cultura iberoamericana.

Miguel Ángel Moratinos  
*Ministro de Asuntos Exteriores y Cooperación*



# Índice

PRÓLOGO .....	13
PONENCIAS	
Isabel Izquierdo Peraile <i>Planificación de la función expositiva en el museo</i> .....	17
Isabel Izquierdo Peraile y Víctor M. Cageao Santacruz <i>Las salas de exposición permanente en el marco del Plan Museológico. Los programas arquitectónico y expositivo</i> .....	29
Víctor M. Cageao Santacruz <i>Los espacios expositivos: una evolución histórica</i> .....	47
Juan Pablo Rodríguez Frade <i>Reflexiones sobre la instalación museográfica como elemento mediador entre la arquitectura del museo y sus colecciones</i> .....	69
Ana Carmen Lavín Berdonces y Luis Caballero García <i>Plan Museológico del Museo del Greco, Toledo (España)</i> .....	83
Jaume Coll Conesa <i>Las colecciones y la exposición permanente. Su documentación, selección, tratamientos y procesos</i> .....	115
Jaume Coll Conesa <i>Actuaciones en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí», Valencia (España). Plan Museológico y trabajos preparatorios para la exposición permanente</i> .....	129
COMUNICACIONES	
Tomás Ezequiel Bondone <i>Vínculos. Propuestas para la exhibición permanente de colecciones de pintura europea en Museos de Arte de Argentina</i> .....	151
María de la Paz López Carvajal <i>Reflexiones sobre el papel de la investigación de los fondos del Museo Castagnino en la actualización de su colección permanente. El caso de la Colección Carlés</i> .....	157
Patricio Acevedo Lagos <i>Exposición permanente: ¿«Museo informativo o comunicativo»? .....</i>	163
Victoria R. Cedeño <i>Museo del Canal Interoceánico de Panamá</i> .....	167
Paul Bittencourt Juncal <i>Museo, mausoleo y centro cultural «Horacio Quiroga» .....</i>	173



# Prólogo

En el marco de la cooperación con Iberoamérica que desarrolla la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, la Subdirección General de Museos Estatales viene organizando en los últimos años cursos orientados a profesionales de museos que explican los criterios para la elaboración del Plan Museológico desde la perspectiva de las funciones del museo. De este modo se organizó el curso en el Centro de Formación y Cooperación Española de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) en noviembre de 2004, en torno a la exposición permanente en el museo; así como el de Quito (Ecuador) también en 2004, sobre la función de la conservación o, recientemente, el celebrado en Antigua (Guatemala) sobre la documentación en el museo (2006). Las funciones en torno a las colecciones se presentaron en estos foros internacionales desde la visión de la planificación y gestión por objetivos, base del documento Plan Museológico que editó en 2005 el Ministerio de Cultura.

El trabajo que publicamos en esta ocasión, con la imprescindible colaboración de la Agencia Española

de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, responde al resultado de esta línea de formación exterior, centrada en este volumen en la función expositiva en el museo, en su vertiente de exposición permanente.

A las ponencias y comunicaciones de los participantes en el curso cuyos textos se presentan aquí, se suma la participación de autores que han trabajado, bien en la propia concepción, bien en el desarrollo de aspectos o proyectos en él comentados. El resultado final es una completa y actualizada reflexión sobre la exposición permanente en el museo que valora fases, contenidos, criterios, modelos y perfiles profesionales implicados, constituyendo aspectos de interés que se desarrollan fundamentalmente desde el área de infraestructuras de la Subdirección General de Museos Estatales, dentro del Plan Estratégico de la Red de Museos Estatales.

Julián Martínez García  
*Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales*



# **PONENCIAS**



# Planificación de la función expositiva en el museo

Isabel Izquierdo Peraile  
Subdirección General de Museos Estatales  
Ministerio de Cultura, Madrid (España)  
*isabel.izquierdo@mcu.es*

## Resumen

En este texto recogemos la esencia del curso «Plan Museológico y exposición permanente en el museo», celebrado en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) entre el 2 y el 5 de noviembre de 2004, y organizado en la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, en torno a la exposición permanente en el museo, en el marco de la planificación de las funciones y recursos de esta institución, y partiendo de la valoración, justamente, de la necesidad de gestionar y programar la función expositiva en el museo. Desde estas premisas presentaremos la exposición como principal medio de comunicación con la sociedad y sus distintos tipos de público, motor dinamizador de la institución, haciendo hincapié en su valor representativo con respecto al resto de funciones del museo, la importancia de la investigación, la necesaria coordinación y responsabilidad de los equipos de trabajo que operan en un proyecto de exposición permanente, entre otros aspectos, que deben ser integrados en la estructura, fases, responsabilidades y cronograma de trabajo del Plan Museológico, entendido como documento marco de la institución.

## Palabras clave

Plan Museológico, museo, planificación estratégica, coordinación, profesionales de museos.

## Abstract

We publish in this paper the essence of the course «Museological Plan and Permanent Exhibition in the museum», celebrated in Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), 2nd-5th November 2004. It was organised by the Subdirección General de Museos Estatales (Deputy General Direction of National Museums) of the Ministry of Culture with the cooperation of the Agencia Española de Cooperación Internacional (Spanish Agency of International Cooperation) of the Ministry of Foreign Affairs. It was about the permanent exhibition in the museum, within the framework of planning the functions and resources of the institution and starting precisely from the need of manage and programme the exhibition function in the museum. From these premises we present the exhibition as main communication mean to the society and its different kinds of public; exhibition as dynamizer engine of the institution, stressing its representative value about the rest of functions of the museum, the importance of research, the necessary coordination and responsibility of the permanent exhibition teams of work, amongst other subjects that should be integrated in the structure, stages, responsibilities and work time schedule of the Museological Plan, understood as the standard document of the institution.

## Key words

Museological Plan, museum, strategic planning, coordination, museum's professionals.

## I - Presentación: El Curso «Plan Museológico y Exposición permanente en el Museo»

El libro que presentamos recoge las conclusiones del curso «Plan Museológico y exposición permanente en el museo», celebrado entre el 2 y el 5 de noviembre de 2004 en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), organizado por la Subdirección General de Museos Estatales (Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales) del Ministerio de Cultura español<sup>1</sup>, en colaboración con el Centro de Formación de la Cooperación Española de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.

El curso se integró en el marco del programa de actividades de proyección internacional que desde hace algunos años desarrollan los museos estatales españoles, con el objetivo de estrechar lazos y fomentar un foro de debate donde intercambiar experiencias y puntos de vista entre los diferentes colectivos que actualmente tienen cabida en los museos.

Dentro de este marco general, la finalidad principal del curso «Plan Museológico y exposición permanente en el museo» fue la puesta en común de una reflexión sobre la función expositiva entre profesionales que desarrollan su trabajo desde o hacia los museos; reflexión que se abordó desde ángulos muy diversos como la gestión y la planificación, el trabajo en torno a las colecciones y la conceptualización del discurso o el guión expositivo, el diseño y el tratamiento arquitectónico y museográfico de las salas de exposición, sin olvidar las funciones comunicativas, la difusión, proyección o extensión de la exposición.

Desde estos planteamientos, y en el marco de las ponencias que centraron el curso, la visión institucional de un órgano de gestión de museos públicos como es la Subdirección General de Museos Estatales –ofrecida por la que suscribe este texto– tuvo su contrapunto desde el ámbito profesional y especializado en el desarrollo de proyectos museográficos, de la mano de un arquitecto español de reconocida trayectoria en museos, J. P. Rodríguez Frade, que mostró su visión de los proyectos expositivos desde la óptica de la arquitectura, con especial atención, por su relevancia en el tema, a los soportes museográficos. Asimismo, la experiencia desde la propia institución museística fue transmitida, por una parte, por J. Coll Conesa, con especial detenimiento en el trabajo de documentación, investigación, selección, ordenación y tratamiento museográfico de los bienes culturales de cara a la función expositiva, desde el ejemplo del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia; y, por otra parte, por A. C. Lavín Berdonces, quien desde el Museo del Greco



Figura 1. Participantes del Curso Internacional «Plan Museológico y exposición permanente en el museo» celebrado en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia, 2004). Foto: Ministerio de Cultura.

en Toledo, analizó la vertiente de comunicación, gráfica y textual, en torno a la exposición permanente, ligada al giro en el planteamiento conceptual de la citada institución.

Entre los asistentes al curso se encontraban representantes –profesionales de museos, responsables, directores, arquitectos, conservadores, asesores, entre otros– de destacadas instituciones museísticas de prácticamente toda Iberoamérica (Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Perú y Uruguay), que participaron activamente en su desarrollo (figura 1). Aportaciones esenciales al curso fueron las comunicaciones e intervenciones de estos participantes, algunas de las cuales se integran en este volumen, que desde distintas experiencias en Iberoamérica, enriquecieron su planteamiento y promovieron debates de actualidad en torno a la función expositiva del museo en su contexto sociocultural contemporáneo, la dinámica y evolución de la cada vez menos permanente exposición –desde distintos países se utilizó, de hecho, la expresión de «exposición de larga duración»–, la dialéctica entre la conservación de los edificios históricos rehabilitados y adaptados para uso museístico y las exigencias de servicios demandadas por un público diverso, entre otras muchas cuestiones.

## II - Una visión de los museos desde la planificación

La expansión y el crecimiento de los museos en las últimas décadas, según múltiples fórmulas de construcción, ampliación o renovación, brillan en la sociedad y el mundo contemporáneo (Laclotte, 2002). Los museos constituyen identidades históricas y culturales significativas en la actualidad, transmisoras de un mensaje cultural propio, en un mundo de cambios vertiginosos, de «discontinuidad», o lo que Moore (2002) ha tildado, desde la perspectiva de la necesaria gestión de las instituciones, como «la edad

<sup>1</sup>www.mcu.es/museos. Cf. Revista *museos.es*, 1 (2005), sección Espacio Abierto, 2. Cursos, Conferencias, Encuentros, 227.

de la sinrazón», evocando una expresión de Handy (1989). En efecto, en este tiempo el museo ha debido de hacer frente a muy distintas exigencias que las formas de vida y prácticas contemporáneas, así como las variadas expectativas de los grupos sociales han ido planteando (Bolaños, 2006).

El empleo de la planificación estratégica en los museos de todo el mundo se está desarrollando en las últimas décadas (Moore, 2005), al compás de la evolución de la Museología y los préstamos de otras disciplinas, pero sobre todo, distintivamente, al compás de los debates actuales en materia de Arquitectura y Museografía, recursos humanos y recursos económicos, servicios al público y conservación de las colecciones, cuya dialéctica se entiende en ese contexto actual de crecimiento de los museos, renovación de sus exposiciones permanentes y continuación del auge de las grandes exposiciones temporales<sup>2</sup>.

La reflexión o planificación de visión estratégica incorpora en el ámbito de los museos el diseño y la estructura de trabajo que parte de la filosofía o esencia de la institución, propone los valores o pilares en los que se apoya, plantea sus objetivos, priorizados, sus líneas de actuación y su organización. En este contexto, teoría museológica y práctica cotidiana caminan de la mano a través de la planificación y la gestión como herramientas de dirección de estrategias y optimización de recursos. Entendemos que la dimensión del museo actual exige un trabajo cultural, especializado, científico, pero también, organizativo, de gestión y coordinación, de cara al establecimiento de unos objetivos, el desarrollo programado de una serie de funciones, la oferta planificada de servicios a la sociedad y la competencia profesional.

Los textos en materia de planificación y gestión de museos comienzan a ser relativamente abundantes. La experiencia de la programación francesa (Rivière, 1989) valoraba el necesario diálogo entre distintos profesionales y la importancia del programa museal. Recientemente en Francia cabe destacar los trabajos de Chatelain-Ponroy (1998 y 2004) sobre gestión de museos. Por su parte, la reciente literatura anglosajona especializada en el terreno de la planificación (y la gestión) museística presenta hitos teóricos en la década de los noventa con la publicación de los trabajos de K. Moore (1994, 1998, 2005) y Dexter Lord y Lord (1997 y 1999, entre otros).

La literatura española especializada en Museología considera la planificación, desde la publicación de la obra de A. León (1978), como «el análisis científico de los datos suministrados por la realidad del museo y las metas que se pretenden alcanzar». En la última década, distintos autores (Alonso, 1988, 1993

<sup>2</sup>Cf. recientemente la celebración de las «Jornadas de Formación Museológica: Museos y Planificación: Estrategias de futuro» (Madrid, 24-26 de mayo de 2006), organizadas desde la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura en la actualidad, en prensa.

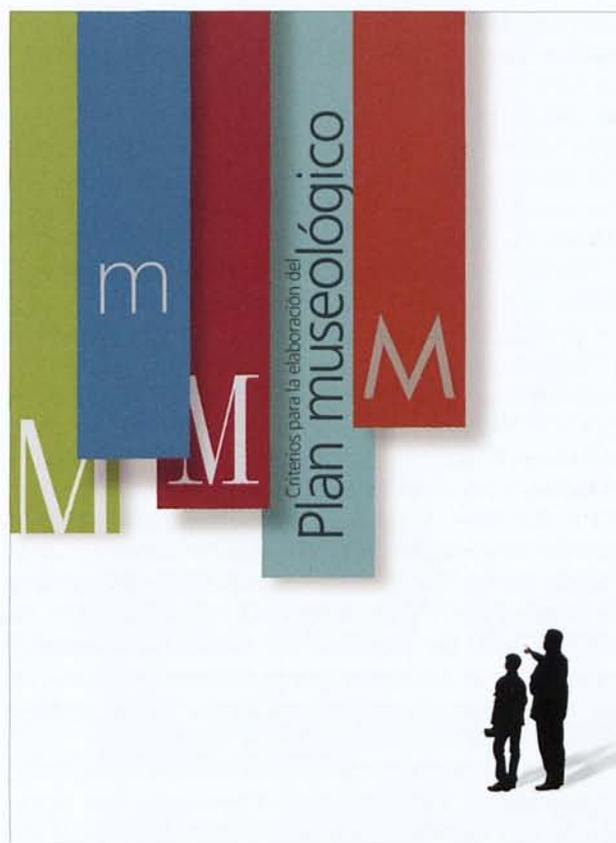


Figura 2. Portada de la publicación *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, editada por el Ministerio de Cultura (AA.VV., 2005b).

y 1999; Hernández, 1994) incluyen capítulos específicos sobre el denominado «programa museológico, el proyecto arquitectónico y su desarrollo y aplicación museográfica». El análisis de estas experiencias de planificación y gestión de museos queda recogido en la reciente publicación *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* (AA.VV., 2005a) (figura 2), que desde el Ministerio de Cultura español<sup>3</sup>, se suma a los debates actuales en materia de planificación y programación de museos, con el objetivo de presentar una guía de trabajo útil y práctica para estas instituciones, con independencia de su titularidad, fórmula de gestión o la naturaleza de sus colecciones.

El concepto de planificación posee ese sentido directivo, de método sistemático y organización general de gran amplitud, de cara a la consecución de unos objetivos. En este marco, este documento técnico constituye la aportación de un colectivo de profesionales de museos que, desde la trayectoria de los museos estatales españoles, se propone normalizar procesos de trabajo y terminología, proponiendo una estructura ordenada, con fases y responsabilidades. La dimensión y complejidad actual del museo exige a sus responsables la definición de la institución desde un punto de

<sup>3</sup>Primera reimpresión (2006) y en preparación, la edición inglesa de esta publicación.

vista conceptual, con el fin de establecer sus planes de trabajo, prioridades y objetivos de futuro (Chinchilla, 2005a y 2005b). En esta línea, *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* se suma a un debate de gran interés, que impregna todas las facetas y ámbitos del museo, desde la teoría y su aplicación práctica; el funcionamiento de la institución, o incluso, su ordenamiento jurídico.

En este sentido, el Plan Museológico se entiende como la herramienta de gestión museística, esencial en la vida del museo, que ordena su funcionamiento y organización, sus procesos y transformaciones, siempre con el fin de alcanzar sus objetivos de futuro (AA.VV. 2005a). Tradicionalmente su redacción había estado motivada únicamente por la necesidad de una actuación arquitectónica y/o museográfica concreta. En lo sucesivo, se propone que los museos elaboren su Plan Museológico no sólo cuando exista esa motivación inicial, sino precisamente como paso previo a la ordenación y planificación de cualquier tipo de intervención. Se pretende así unificar y establecer protocolos de actuación que garanticen la eficacia de las soluciones adoptadas, partiendo de un análisis exhaustivo de las necesidades de cada museo.

Este documento se articula sobre la base de tres conceptos básicos –plan, programa y proyecto–, que representan una estructura ordenada y jerárquica y un complejo proceso de trabajo, que se inicia con un primer planteamiento teórico y que concluye con un sinfín de soluciones prácticas que responden a las necesidades de la institución en sus diversas áreas. En este sentido, el Plan Museológico se estructura en dos fases sucesivas (AA.VV., 2005a): una primera fase de definición de la institución, y una segunda de desarrollo de los diferentes programas que desembocarán, finalmente, en la redacción y el desarrollo de los diversos proyectos.

La fase de definición de la institución se desarrolla, a su vez, en dos etapas:

1. Planteamiento conceptual, donde se expresa la singularidad y la responsabilidad del museo respecto a sus colecciones y entorno sociocultural; y en la que se detalla la misión-visión, el marco temático, cronológico y geográfico del museo, además de un avance sobre públicos reales y potenciales, relaciones institucionales y actividades.

2. Análisis y evaluación, que muestra un completo y exhaustivo análisis de la institución en todas sus facetas, funciones y agentes, con el fin de detectar sus carencias, evaluar su situación y ofrecer un diagnóstico que debe concluir con una priorización y un avance de propuesta de futuro<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>Articulación de los capítulos (cf. AA.VV., 2005a): 1. Historia y carácter de la institución; 2. Colecciones. Definición actual (2.1. Incremento, 2.2. Documentación, 2.3. Investigación, 2.4. Conservación); 3. Exposición; 4. Público (4.1. Definición, 4.2. Servicios, 4.3. Actividades); 5. Arquitectura (5.1. Sede/s, 5.2. Espacios, 5.3. Accesos y circulaciones, 5.4. Instalaciones); 6. Seguridad; 7. Recursos humanos; 8. Recursos económicos y 9. Diagnóstico.

En la segunda fase, los programas<sup>5</sup> establecen, por un lado, los protocolos, procedimientos de actuación o políticas generales, así como las normativas que en su caso deban ser aplicadas y, por otro, precisan con el máximo detalle las necesidades del museo, capítulo por capítulo, de cara al cumplimiento de los objetivos trazados en el planteamiento conceptual de la institución, para el posterior desarrollo de los distintos proyectos. Estos programas serán justamente el instrumento que posibilite la materialización de la teoría museológica, expresada en los documentos previos, en soluciones prácticas de carácter museográfico.

La elaboración del Plan Museológico, tanto si se trata de la creación de un nuevo museo, como del replanteamiento de una institución ya existente, se considera necesaria y útil para:

a) La ordenación del trabajo interno del museo, ya que obliga a un esfuerzo de análisis y recopilación de información que produce un mejor conocimiento del museo a todos los niveles.

b) La relación con los responsables administrativos y políticos, al facilitar la comunicación, ya que ayuda a expresar con claridad las necesidades del museo; a justificar sus peticiones; y a evaluar el rendimiento de los recursos obtenidos; y finalmente.

c) La definición de los proyectos, ya que plantea las necesidades en las distintas áreas del museo que los proyectos deben resolver y los requerimientos específicos que éstos deben cumplir.

En el marco de este Plan Museológico y desde la perspectiva de la planificación de las funciones y servicios del museo, la función expositiva se integra en esta estructura ordenada de actuación por fases, que detallamos a continuación.

### III - La «Cultura de la planificación» en los museos y su exposición

La exposición, permanente o temporal, de colecciones en el museo domina la percepción de la institución por parte del público y la sociedad. Sin duda, la exposición de colecciones de valor patrimonial o cultural ha sido una función que histórica y sociológicamente se puede rastrear desde los orígenes mismos del coleccionismo en la gestación de las instituciones y a lo largo de la historia de los museos (Bazin, 1969; para el caso español específicamente, cf. Bolaños, 1997). Sus criterios y técnicas de presentación han ido variando a lo largo de la historia, en paralelo a la pro-

<sup>5</sup>Articulación de los capítulos (cf. AA.VV., 2005a): 1. Programa institucional; 2. Programas de colecciones (2.1. Programa de incremento, 2.2. Programa de documentación, 2.3. Programa de investigación; 2.4. Programa de conservación); 3. Programa arquitectónico; 4. Programa de exposición; 5. Programa de difusión y comunicación; 6. Programa de Seguridad; 7. Programa de recursos humanos y 8. Programa económico.

pia evolución de la sociedad, hasta alcanzar su actual grado de desarrollo. A este respecto existe una amplísima literatura, nacional e internacional, sobre el tema que ha analizado su evolución histórica (Bazin, 1969), conceptual (Haskell, 2002) y tipológica (Belcher, 1991), y ha desarrollado aspectos concretos de gestión y planificación<sup>6</sup> (Lord y Dexter Lord, 2002), de carácter técnico (Rico, 2001) y didáctico (García Blanco, 1990 y 1999; Santacana y Serrat, 2005); o ha analizado el fenómeno de las exposiciones desde una perspectiva genérica (Alonso, 1999; Alonso y García, 1999; Hernández, 1998; Rivière, 1989, sin ánimo de ser exhaustiva).

La presentación de una colección constituye una acción compleja que pone en juego muy distintas variables y funciones, así como el trabajo de todo un abanico de profesionales, de ingenios y formaciones muy distintas, de cara a formular y materializar un discurso articulado y coherente de valores documentales, simbólicos y estéticos, con el fin de expresar, descubrir y comunicar, ya sean conceptos, ideas, impresiones o experiencias.

En este sentido, como señalaba Ph. Dubé «la exposición es a la vez que presencia, presentación y representación», a lo que se suman los múltiples modos de aprehensión de la exposición por parte del visitante (contemplación, comprensión, descubrimiento, interacción, entre otros...). La experiencia de la visita al museo es tan rica como su número de visitantes. La puesta en escena de los montajes museográficos, además, se ha transformado notablemente en las últimas décadas, con especial relevancia en determinados tipos de colecciones (por una parte, en museos de arte contemporáneo fundamentalmente y por otra parte, en algunos museos arqueológicos y de patrimonio científico-técnico). A ello han contribuido diversas corrientes culturales, artísticas y de pensamiento, así como el propio desarrollo tecnológico de muy diversos campos, disciplinas y lenguajes que tienen cabida en el museo. La gran cantidad de reuniones, cursos y congresos especializados sobre estas materias demuestran, además, el interés que despiertan en sus profesionales y la sociedad entera<sup>7</sup>.

En el presente texto nos centraremos en la exposición tradicionalmente denominada permanente, aunque en la práctica lo es cada vez menos —decíamos antes, «exposición de larga duración», entendida, como es bien conocido, como la imagen con la que, en primera instancia, el museo se comunica con el público.

<sup>6</sup>Cf. recensión de esta obra en Izquierdo (2006).

<sup>7</sup>Cf. tan sólo las «VIII Jornadas organizadas por la Asociación Profesional de Museólogos de España (APME)», publicadas recientemente, *Los Museos y las Nuevas Tecnologías* (Alicante, MARQ, 2004), así como las Jornadas dirigidas por el Comité Español del ICOM-CE: «Tecnologías para una museografía avanzada» (Madrid, Ministerio de Cultura, 2005).

Con un sentido eminentemente práctico, interesará explorar y valorar, en primer lugar, el valor de la exposición en relación con el resto de funciones del museo y como motor dinamizador de la institución; por otra parte, consideraremos la planificación del proceso de exposición y sus fases clave, partiendo de la importancia otorgada a la investigación; se considerará el proceso de trabajo según el orden establecido en el marco del documento denominado Plan Museológico, que previamente hemos presentado, los requerimientos y las especificaciones de las colecciones en sus espacios: tratamientos, accesibilidad, instalaciones, equipamientos, etc.; asimismo, valoraremos los distintos responsables y profesionales implicados, dentro y fuera del museo, así como sus funciones y las áreas de especialización implicadas (de investigación, de diseño o de comunicación) con la participación de conservadores, museólogos, arquitectos, museógrafos, diseñadores, especialistas en comunicación, entre otros; y finalmente, destacaremos la importancia de la evaluación del proceso.

### ***III.1. La función expositiva, foro público del resto de las funciones del museo***

Cada proyecto de exposición surge de una operación histórico-crítica, de la reflexión y la investigación de las colecciones en su contexto sociocultural y se convierte en un foro público donde convergen todas las funciones desarrolladas por la institución. Si atendemos al caso de los museos estatales de España (AA.VV. 2000a), la legislación vigente enfatiza tales funciones (artículo 59.3 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español; artículo 2 del Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos y artículo 1 del proyecto de nuevo Reglamento de museos estatales) y se hace partícipe de la definición de museo propuesta por el ICOM en el artículo 2 de sus Estatutos, en el que establece que el museo es «una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, contemplación y entretenimiento, testimonios materiales del hombre y de su entorno» ([www.icom.org](http://www.icom.org)).

Las tareas de incremento o adquisición de bienes culturales —que cubran lagunas de la colección—, las acciones que giran en torno a la conservación preventiva y de intervención, de cara a la protección, seguridad y salvaguarda de la colección; el estudio, la documentación e investigación de la misma, así como los desarrollos (oferta de actividades y servicios) del programa de difusión y comunicación de las colecciones del museo revierten en el ámbito público que es la exposición, convertida en la cara visible de la institución al traslucir todas las funcio-



Figura 3. Museo del Traje, C.I.P.E. Sala de exposición permanente. Foto: M. A. Otero.

nes que internamente se desarrollan en el museo, desde los informes de adquisición de obras, los tratamientos de conservación preventiva y restauración de las colecciones, los distintos instrumentos y herramientas de trabajo de la gestión documental, el análisis, estudio e interpretación de la colección y sus proyectos de investigación derivados, así como la programación de actividades culturales, didácticas, educativas y lúdicas en torno a la colección expuesta (figuras 3 y 4).

Erigida como principal medio de comunicación con la sociedad, la exposición de un museo constituye la clave de comprensión del público sobre la misión y el mandato de una institución, pública o privada, y sus distintos trabajos de investigación, servicios internos, personal, recursos, relaciones y proyecciones. Mediante la percepción de la instalación expositiva es comprensible y visible la labor de profesionales que, en distintas áreas –internas y públicas–, ámbitos y niveles, desarrollan su trabajo en el museo.

En este sentido, el propósito de la exposición representa una oportunidad de dar a conocer el



Figura 4. Museo de América. Actividades de difusión en las salas de exposición permanente. Foto: Museo de América.

patrimonio, responder a las necesidades e intereses de tipos de públicos específicos así como, una ocasión e iniciativa del museo para ajustar, readaptar, orientar o actualizar algunos aspectos de su propia misión, mandato u objetivos.

### III.2. La exposición, motor dinamizador de la institución museística

Ligado al punto anterior, la exposición en el museo genera muy distintas dinámicas en la institución en múltiples sentidos, desde el punto de vista de la museografía, desde la perspectiva de la participación de distintos tipos de público... Supone un motor en los recursos tangibles, en las infraestructuras, equipamientos, medios, pero también en las ideas y su conexión con la sociedad.

El contenido de la exposición, por una parte, el grado, carácter y alcance del montaje, espacios y servicios al público, ofrecen un impacto significativo en su doble vertiente, tanto en el edificio-museo, como en la institución-museo, en su valoración, identidad, proyección, incluso en sus recursos económicos (en el caso de los museos privados y algunos de titularidad pública más significativamente). El museo, por otra parte, a través de sus salas de exposición, establece relaciones con distintos tipos de público, diferentes comunidades, entornos sociales y culturales. Este diálogo, que debe plantearse en ambas direcciones, desde y para el museo, enriquece y dinamiza la institución. En el caso español, la Ley de Mecenazgo (Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo) se orienta en este sentido (Lafuente, 2004). La participación de asociaciones de amigos de los museos, voluntarios culturales, patrocinadores y mecenas se considera imprescindible hoy para el desarrollo de las instituciones y su inserción cultural y ciudadana.

### III.3. La función expositiva por fases, en el marco del Plan Museológico

Desde la estructura antes comentada del Plan Museológico (cf. *supra*, AA.VV., 2005a), y la perspectiva de los museos estatales, la exposición permanente del museo debe ser analizada y evaluada en relación con el planteamiento conceptual de la institución (Fase I. 2 del Plan Museológico) que regirá la singularidad y especificidad del museo, su misión, mandato, valores y objetivos, aspectos, todos ellos, que deben estar reflejados y deben impregnar todas las áreas de la institución y, de forma sobresaliente, sus salas de exposición.

El diagnóstico obtenido tras esta primera fase de definición de la institución es fruto de un estudio exhaustivo de la exposición permanente del museo



Figura 5. Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Sala II: Antes de Altamira. Foto: Museo de Altamira.

en lo que se refiere al discurso expositivo (contenidos generales y principales temas, estructuración de las distintas áreas temáticas o partes del discurso según los espacios, criterios expositivos y niveles de comunicación), las colecciones de la exposición, con indicación de aquellas que condicionan la misma por su significación en el discurso, tamaño y peso, por los requisitos técnicos para su exposición (en materia de conservación, seguridad, etc.) u otras razones (cf. el artículo de J. Coll en este mismo volumen).

El análisis de la exposición contempla igualmente los elementos complementarios a las colecciones de cara a la transmisión de la información, tanto la escrita, los textos (elementos gráficos indicadores, señalizadores o informadores de colecciones o ámbitos temáticos; materiales didácticos diversos como folletos, paneles, hojas de sala, etc.), como los elementos multimedia (audio-guías, audiovisuales, infografías, elementos interactivos, etc.), sin olvidar los idiomas disponibles (cf. artículo de A. C. Lavín y L. Caballero en este mismo volumen). Se deben valorar las condiciones del montaje actual (vitrinas, audiovisuales, maquetas, etc.), indicando cuándo se llevó a cabo la última remodelación museográfica de las salas, cómo es el estado de conservación y mantenimiento de las mismas, así como las posibilidades de reutilización de los elementos museográficos de apoyo (figuras 5 y 6). Finalmente, el análisis de la exposición permanente en el museo debe contemplar su funcionamiento y grado de accesibilidad; su situación de adaptación en recorrido y/o contenido para personas discapacitadas (físicas y psíquicas), aspectos todos ellos que permitan concluir con un diagnóstico que determine cuáles son sus principales carencias y prioridades.

Sin duda, el análisis de la función expositiva en el museo debe realizarse en relación con el estudio –análisis y evaluación– de otros capítulos como:

- Las colecciones: su definición e incremento, así como el grado de desarrollo de las funciones de



Figura 6. Museo Nacional de Antropología. Salas de África. Foto: Museo Nacional de Antropología.

documentación, investigación y, fundamentalmente, de conservación de los bienes culturales;

- La arquitectura: el análisis del área pública con bienes culturales muebles, su accesibilidad, circulaciones, instalaciones y equipamientos (características de estanqueidad, vibración, apertura, sistema de cambio de luminarias y de material de condiciones especiales de climatización, etc. de las vitrinas; características de adecuación a las colecciones de los soportes expositivos existentes, entre otros), así como, si es el caso, las características de las salas de reserva visitables o visibles (criterios de ordenación de los materiales y sectorización, instalaciones y equipamiento);

- La difusión y comunicación: definición del público, estudios de visitantes de la exposición permanente (número y flujos, visita punta, tipología de visitantes y grupos, salas u obras que atraen mayor o menor número de visitantes, permanencia media), servicios, instalaciones y equipamientos adecuadas para la visita de públicos especiales, atención al público en sala, servicios disponibles a través de Internet (visitas virtuales);

- La seguridad de las colecciones, las infraestructuras, el personal y el público visitante, y todas las instalaciones y elementos a ella asociados, así como finalmente;

- Los recursos humanos y económicos que hacen posible el desarrollo de la función expositiva en el museo.

Tras esta primera fase de definición de la exposición en el museo, y tomadas las oportunas decisiones técnicas y, si corresponde, políticas y administrativas, se pondrá en marcha, en su caso, el germen de una nueva exposición permanente en el museo con el desarrollo del programa de exposición, que forma parte de la Fase II del Plan Museológico, y que es objeto de un texto monográfico en este mismo volumen (cf. Izquierdo y Cagiao *infra*). El programa expositivo es elaborado por el equipo del museo, mejor conocedor de las posibilidades y sentido de

las colecciones, aunque puede contar con la participación de cuantos especialistas se considere oportuno. Contiene el guión, mensaje, la organización de los contenidos, relación de bienes culturales, estrategias de comunicación y elementos museográficos de apoyo a las colecciones. Fuera del Plan Museológico, los proyectos resultantes solucionarán y materializarán el concepto de exposición expresado en el documento-programa.

### III.4. «Sin investigación no es posible la exposición»

Parece obvio plantear esta idea, que no obstante, por su importancia e interés en el proceso que acabamos de describir, merece la pena resaltar, en relación con el resto de funciones del museo antes citadas. La función investigadora en el museo, desarrollada por un personal formado y especializado, con recursos intelectuales, una capacitación y medios materiales para su desarrollo, constituye un pilar esencial para la vida del museo, la eficacia de sus funciones y, por supuesto, la base de una exposición significativa y actualizada. Dicha función investigadora debe ser planteada desde las premisas, igualmente, del Plan Museológico, esto es, desde la planificación, dirección y coordinación, con objetivos a corto, medio y largo plazo. El museo como centro de investigación implica, además, redes y relaciones profesionales que enriquecen el trabajo propio de los profesionales del museo volcados en el estudio y la reflexión en torno, en este caso, a las colecciones (Nogales, 2004; Olmos, 2004; con bibliografía, entre otros autores) (figura 7).



Figura 7. Museo Arqueológico Nacional. Salas de Edad Media.  
Foto: M. A. Otero.

La investigación en el museo, en sus distintas posibilidades y matices, centrada ahora en las colecciones, es la fuente de ideas que permite proyectar un conocimiento riguroso y articular un discurso actualizado, contemporáneo, de comunicación significativa. Se trata de la actividad nuclear en la gestión de un proyecto expositivo. El conocimiento, la interpretación, la comparación y las posibilidades de explicación de los bienes culturales forman la base de un guión expositivo de calidad, en sus facetas científica y didáctica, y representan una de las esenciales garantías para la proyección y el éxito de la exposición.

Otra cuestión que se plantea es la necesidad de presentar y transmitir, para comunicar adecuadamente, dicho guión de ideas, columna vertebral del museo en su faceta pública. Entre lo que se ha denominado en alguna ocasión «la dictadura del experto» -que puede implicar muy distintas casuísticas de abundancia de información no relevante, no jerarquizada o priorizada- y la simplificación radical en la transmisión de conocimientos e ideas, es necesario hallar un término medio a la hora de construir y organizar el mensaje de una exposición museística (Santacana y Serrat, 2005). En este sentido, consideramos prioritaria la colaboración entre los distintos profesionales implicados, conservadores-investigadores de la colección o asesores científicos, y conservadores-expertos en didáctica o especialistas en comunicación. De su colaboración, trabajo en equipo y mutuo respeto profesional, la transmisión de la información en el museo será realmente eficaz y eficiente.

### III.5. Responsables y profesionales implicados

En relación con la última idea expresada, la función expositiva viene definida por su carácter eminentemente multidisciplinar donde converge el trabajo de especialistas en contenidos, comunicación, público, diseño, producción e instalación. En ocasiones se habla de un comité de exposición con representantes de distintos ámbitos y especialistas diversos (Lord y Dexter Lord, 2002: 3, figuras 1.1 y 1.3; *cf. infra*) con:

- Especialistas en contenidos (conservadores, investigadores, asesores científicos, gestores de colecciones...).
- Especialistas en comunicación (por una parte, diseñadores de exposición, multimedia, redactores de guiones; por otra parte, expertos en medición y evaluación).
- Especialistas en instalaciones (ingenieros, arquitectos, expertos en construcción, producción de recursos gráficos, textuales, sonoros, audiovisuales, escenográficos, interactivos, etc.).

Con respecto a los distintos equipos de trabajo adscritos al museo y las áreas profesionales externas



Figura 8. Museo Sefardi. Galería de Mujeres. Foto: M. A. Otero.



Figura 9. Museo Nacional de Escultura. Sala VIII: Escultura barroca andaluza. Foto: M. A. Otero.

a la institución que trabajan para el proyecto de exposición –diseño, producción, suministro e instalación y montaje–, pueden considerarse:

- El equipo del museo, que integra conservadores en su función de investigación, conservadores-restauradores, educadores, especialistas en comunicación y difusión, diseñadores, personal de seguridad, todos ellos coordinados y dirigidos por la persona responsable de la dirección; al conservador del museo le corresponde formular el concepto de la exposición, las ideas y el mensaje a expresar, documentar, estudiar y seleccionar las colecciones que ilustran dichas ideas y plantear el guión expositivo y la organización de sus contenidos;

- El equipo de diseño, que puede comprender creativos como arquitectos, diseñadores, especialistas en medios audiovisuales, acústica, elementos gráficos, o tratamiento de textos; distintos profesionales que trabajan para el proyecto expositivo en distintos grados de definición, desde el proyecto básico o «de ideas», a la redacción del proyecto de ejecución;

- El equipo de producción, que puede incluir a fabricantes de distintas especialidades –vitriños, moldes, soportes, plataformas, etc.– y materiales u oficios, (carpinteros, cerrajeros, tapiceros, ebanistas, albañiles, vidrieros, pintores, ferrallistas, maquetistas, etc.), hasta creadores de multimedia y otros productos tecnológicos audiovisuales, interactivos, digitales y otros medios avanzados, dentro de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) (Carreras y Munilla, 2005).

Las tareas de estos grupos y subgrupos de trabajo son programadas, coordinadas, analizadas, supervisadas y dirigidas por la figura del coordinador de la exposición, que, dependiendo de los casos, viene a representar a la administración titular o gestora responsable del museo o a su dirección (figura 8). De la adecuada coordinación del proyecto de exposi-

ción, desde su gestación, en la fase de desarrollo conceptual (formulación del mensaje, estudio y documentación de las colecciones, establecimiento del guión y selección de colecciones), durante la fase de diseño (en sus distintas facetas, desde el esquema básico hasta el desarrollo ejecutivo detallado, las especificaciones últimas de diseño e implementación de textos, imágenes y colecciones), hasta la fase final productiva (de fabricación, suministro e instalación y montaje en el museo), sin olvidar la fase ulterior de medición y evaluación del proyecto, depende su éxito y alcance (figuras 9 y 10).

La composición de los distintos equipos de trabajo, en el museo y fuera del museo, su formación específica, experiencia y actualización en la materia a desarrollar, garantizan el adecuado desarrollo de las tareas, que deben ser objeto de un seguimiento continuo por parte de la figura del coordinador de proyecto.



Figura 10. Museo Sorolla. Sala III. Foto: M. A. Otero.

### III.6. La importancia de la evaluación

Un complejo proyecto de renovación de salas de exposición permanente queda inconcluso sin una completa evaluación, entendida como proceso de aprendizaje, y no como una amenaza para el museo; aunque escasas veces son verdaderamente programadas e implantadas en el museo, una vez ha culminado el proceso de instalación de la exposición.

Entendemos como significativa la medición, interpretación e implementación en el museo del impacto social, en todas sus dimensiones –conceptuales, de diseño, recursos, etc.–, de la exposición. En esta línea, la consideración de una exposición como un espacio de comunicación y también de transmisión de sensaciones, ideas o conocimientos implica necesariamente la posibilidad de planear y evaluar sus objetivos, desde unos criterios de rigor científico (García Blanco, 1999; Pérez Santos, 2000; Santacana y Serrat, 2005). El análisis y la evaluación del grado de comprensión de la exposición en el museo constituyen objetivos a planificar en el diseño de un proyecto de exposición global. Así, los estudios de público y la evaluación de exposiciones se convierten, en este contexto, en adecuados instrumentos de medición del éxito de una exposición o intervención museográfica.

La evaluación de la exposición debe comenzar durante la fase conceptual de la misma, desde la formulación de sus objetivos y planteamientos iniciales (motivaciones, expectativas, percepciones...); debe continuar durante la fase de diseño y desarrollo de la misma, así como tras la apertura al público, a través de distintas técnicas. En este sentido, los objetivos y premisas de estas fases de evaluación han sido sobradamente descritas, entre otros, por Grewcock (Lord y Dexter Lord, 2002: 44-53).

La evaluación de todo el proceso de trabajo se realiza por profesionales formados en esta materia, cuya integración en el equipo de trabajo debe estar garantizada y perfectamente implementada en sus distintas fases.

### IV - Valoraciones finales

Como señala K. Gosling (en Lord y Dexter Lord, 2002: 469), las exposiciones no son fines en sí mismos, sino poderosos y potenciales medios a través de los cuales los museos se comunican con la sociedad.

Insistiendo en esta idea, el museo actual exige una labor cultural, organizativa y de planificación, donde la exposición permanente supone la función clave del museo al aunar el estudio de las colecciones y la comunicación al público en los espacios del museo. La definición de la función expositiva debe enmarcarse en el Plan Museológico, documento esencial de la institución donde se explicita su plan-



Figura 11. Museo Nacional de Arte Romano. Salas de exposición permanente. Foto: M. A. Otero.

teamiento de concepto. Los programas de necesidades elaborados por el museo serán el instrumento que posibilite la materialización de los proyectos de obra y expositivos (figura 11).

El diálogo, la coordinación (y la responsabilidad) de los distintos profesionales implicados, previa definición de sus funciones y capacidades, supone la clave para el adecuado desarrollo de los proyectos. El establecimiento de un calendario de reuniones y de un cronograma de trabajo, la formalización de subgrupos de trabajo para el desarrollo detallado de los distintos procesos, el acuerdo en los criterios de evaluación –cuantitativa y cualitativa– de todas las fases y la perfecta imbricación y coordinación de las distintas etapas, grupos de trabajo y especialistas, constituyen las premisas para un óptimo desarrollo del proyecto que proporcione una respuesta a los clásicos interrogantes de «¿Por qué; dónde; cómo y ahora qué?»

El carácter cada vez menos permanente de la exposición no temporal del museo, en el marco de la sociedad contemporánea, supone un trabajo constante para los profesionales de museos, una permanente, por tanto, actualización en sus conocimientos, formación investigadora y objetivos de comunicación, así como una inversión elevada por parte de las, en su caso, administraciones titulares y gestoras responsables, y un mercado vigente y en alza de profesionales liberales, externos al museo, que trabajan en distintos sectores de equipamientos culturales. El adecuado mantenimiento de las instalaciones forma parte de la responsabilidad del museo y sus instituciones gestoras, como servicio público de calidad (AA.VV., 2005b).

Estas tendencias al alza –en sus múltiples facetas, puramente museística-científica, pero también socio-cultural, política y económica–, invitan a la reflexión y al diálogo, hoy, en torno a los espacios de exposición en el museo.

## Bibliografía

- AA.VV. (2000a): *Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- AA.VV. (2000b): *IV Jornadas de Museología: el Proyecto Museológico*, Asociación Española de Museólogos de España, Madrid.
- AA.VV. (2002): *Normativa sobre Patrimonio Histórico Cultural*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid (2 vols.).
- AA.VV. (2005a): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- AA.VV. (2005b): *Anuario de Estadísticas Culturales*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1988): *Museos y Museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993): *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*, Istmo, Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1999): *Museología y Museografía*, Editorial del Serbal, Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. y GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (1999): *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*, Alianza, Madrid.
- BAZIN, G. (1969): *El tiempo de los museos*, Daimon, Barcelona.
- BELCHER, M. (1991): *Exhibitions in Museums*, Leicester University Press, Londres.
- BELCHER, M. (1994): *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*, Trea, Gijón.
- BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los museos en España*, Trea, Gijón.
- BOLAÑOS, M. (2006): «Desorden, diseminación e intimidad. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas», *museos.es*, 2: 12-21, Madrid, Ministerio de Cultura.
- CARRERAS, C. y MUNILLA, G. (2005): *Patrimonio digital. Un nuevo medio al servicio de las instituciones culturales*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona.
- CHATELAIN-PONROY, S. (1998): *Le contrôle de gestion dans les musées*, Économica, París.
- CHATELAIN-POMROY, S. (2004): «Desafíos de la gestión en los museos franceses», *Revista M de Museos de México y del Mundo*, 1 (1): 176-183, México.
- CHINCHILLA, M. (2005a): «Una mirada profesional sobre la creación de museos», *museos.es*, 1: 48-59, Madrid.
- CHINCHILLA, M. (2005b): «Un museo estatal: su puesta en marcha», *Modelos de gestión de museos, XV Curso Monográfico sobre Patrimonio Histórico* (Reinosa, 2004), 123-137, Universidad de Cantabria.
- CHINCHILLA, M. e IZQUIERDO, I. (en prensa): «Planificación y Museos: La propuesta de los Museos Estatales Españoles», *Coloquio Internacional de Museos. Habla con Ellos: Diálogos sobre Gestión, Públicos y Espacios*, Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México, 2003).
- DAVIES, S. (2001): *Producing a forward plan*, Museum and Galleries Commission, Londres.
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (1997): *The manual of museum management*, The Stationery Office, Londres.
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (1999): *The manual of museum planning*, The Stationery Office, Londres.
- GARCÍA BLANCO, A. (1990): «Educación y comunicación en el Museo: La exposición», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, VIII, números 1 y 2: 17-28, Madrid.
- GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Madrid.
- HANDY, C. (1989): *The Age of Unreason*, Arrow Books, Londres.
- HASKELL, F. (2002): *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Crítica, Barcelona.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994): *Manual de Museología*, Síntesis, Madrid.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1998): *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón.
- IZQUIERDO, I. (2006): Recensión de la obra: *The Manual of Museum Planning*, de B. Lord y G. Dexter Lord, *Altamira Press, museos.es*, 2: 268-270, Madrid, Ministerio de Cultura.
- KOTLER, N. y KOTLER, Ph. (2001): *Estrategias y marketing de museos*, Ariel, Barcelona.
- LACLOTTE, M. (2002): «L'expansion des musées: constructions, extensions, renovations», en Galard, J. (dir.): *L'avenir des musées*: 21-51 (Actas del Coloquio celebrado en el Museo del Louvre, 2000), R.M.N., París.
- LAFUENTE, L. (2004): «La planificación estratégica en los museos», *museos.es*, 0: 102-117, Madrid.
- LEÓN, A. (1978): *El museo. Teoría, práctica y utopía*, Cátedra, Madrid.
- LORD, B. (2004): «Is it time to call in an architect? Perhaps not yet», *International Journal of Arts Management*, 7 (1): 4-8.
- LORD, B. y DEXTER LORD, G. (2002): *The manual of museum exhibitions*, Altamira Press, Oxford.
- MOORE, K. (1994): *Museum Management: how can museums survive into the new millenium*, Routledge, Londres.
- MOORE, K. (1996): *La gestión del museo*, Trea, Gijón.
- MOORE, K. (1998): *Management in Museums. New Research in Museum Studies*, 7, Athlone, Londres.
- MOORE, K. (2002): «Managing Museums in an Age of Unreason», *Informatica Museologica*, 33, 18-21, Zagreb, Croacia.
- MOORE, K. (2005): «La planificación estratégica en los museos», *museos.es*, número 1: 32-47, Madrid.
- NOGALES, T. (2004): «La investigación en los museos: una actividad irrenunciable», *museos.es*, 0: 42-61, Madrid.
- OLMOS, R. (2004): «Reflexiones al hilo de una pasada experiencia en museos», *museos.es*, 0: 14-25, Madrid.
- PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*, Trea, Gijón.
- RICO, J.C. (2001): *Montaje de exposiciones*. Museos, Arquitectura y Arte, Sílex, Madrid.
- RIVIÈRE, G. H. (1989): *La Muséologie. Cours de Muséologie. Textes et témoignages*, Dunod, París.
- RIVIÈRE, G. H. (1993): *La museología. Curso de museología; textos y testimonios*, Akal, Los Berrocales del Jarama, Madrid.
- SANTACANA, J. y SERRAT, N. (coord.) (2005): *Museografía didáctica*, Ariel, Barcelona.



# Las salas de exposición permanente en el marco del Plan Museológico. Los programas arquitectónico y expositivo

Isabel Izquierdo Peraile  
Víctor M. Cageao Santacruz  
Subdirección General de Museos Estatales  
Ministerio de Cultura, Madrid (España)  
*isabel.izquierdo@mcu.es*  
*victor.cageao@mcu.es*

## Resumen

La exposición permanente de las colecciones constituye uno de los medios principales con los que el museo se comunica con la sociedad, a través del cual el público comprende la misión y el mandato del museo, y en torno al que desarrolla sus funciones y servicios. Una adecuada proyección de estos valores requiere una exhaustiva labor de programación de actuaciones y sistematización de procedimientos que se debe incluir en una planificación global de la institución, recogida en el Plan Museológico, posteriormente desarrollado de forma amplia en el programa arquitectónico y en el programa de exposición. Este artículo analiza las distintas etapas de actuación que implica un proyecto de obra y de exposición, y muestra los principales valores y contenidos de los programas arquitectónico y expositivo, entendidos como relación de necesidades y exposición de criterios que los respectivos proyectos resolverán, poniendo especial énfasis en el lugar que en ellos ocupan las salas de exposición permanente.

## Palabras clave

Plan Museológico, museo, exposición permanente, programa arquitectónico, programa expositivo.

## Abstract

The permanent exhibition of the collections is considered one of the main mediums of the museum for communicating with the society; the instrument throughout public understands the mission statement of the museum, its functions and services. An appropriate projection of these values requires a deep work of programming and systematisation of proceedings, both included in the global planning of the institution, the document so-called Museological Plan, and concretely in the architectural and expositive programmes. This paper analyses the different stages of work that involves an architectural and expositive museum project; and shows the main values and contents of the architectural and expositive programmes, as documents to arrange future actions in the architectural area and to present the list of needs of the museum building an permanent exhibitions, with special emphasis in the permanent exhibition rooms.

## Key words

Museological Plan, museum, permanent exhibition, architectural programme, expositive programme.

## I- Arquitectura y exposición en el marco del Plan Museológico

El desarrollo de la función expositiva en el museo requiere una exhaustiva labor de planificación de actuaciones y sistematización de procedimientos, lo que implica la programación de medios y plazos, así como la coordinación de distintos grupos de trabajo, instituciones o entidades que participan en el desarrollo de los proyectos (cf. texto anterior). En este ámbito es tónica la dialéctica entre la arquitectura y la museología. Aunque los ritmos y la metodología de trabajo de los profesionales de estas disciplinas son diferentes, es indudable que para conseguir una obra arquitectónica de calidad que cumpla su cometido, resulta imprescindible contar con la colaboración de expertos y la formación de equipos multidisciplinares.

Antes de que el profesional de la arquitectura comience a proyectar ha de tener en sus manos un documento concreto en el que se recojan todas las apreciaciones museológicas sobre el edificio ideal, refiriendo las necesidades y objetivos, las funciones que se han de cumplir, la relación de espacios de los que el edificio se ha de dotar, las características del público visitante o potencial, los requisitos y exigencias normativas de los trabajos que se van a desarrollar y de las personas que los van a desempeñar, así como, por supuesto, los requerimientos físicos y conceptuales de las colecciones que va a albergar.

La solución de esta aparentemente dificultosa cuestión reside en la imbricación del proceso arquitectónico en otro más complejo y amplio, que es el de la planificación museística (Dexter Lord y Lord, 1997 y 1999). Desde la perspectiva de los museos estatales españoles y, concretamente, desde el Área de Infraestructuras de la Subdirección General de Museos Estatales, la adecuación al Plan Museológico (AA.VV., 2005) de estas fases de trabajo es vital para una adecuada gestión e implementación de los distintos proyectos de obra civil, seguridad y exposición. Durante la redacción del Plan Museológico de todo museo, y en su aplicación y desarrollo posterior, habrán de determinarse criterios de carácter arquitectónico que marcarán pautas a la hora de enfrentarse a un proyecto de edificio, en el que, como veremos, los aspectos relacionados con las salas de exposición permanente, que nos ocupan especialmente en este artículo, juegan un papel decisivo.

Las etapas de actuación que implican un proyecto de obra y de exposición pueden sintetizarse, siguiendo los protocolos de la publicación Criterios para la elaboración del Plan Museológico (AA.VV., 2005; Chinchilla, 2005a y 2005b), en los siguientes hitos:

1- Elaboración de un análisis y evaluación de la situación previa, en el que la institución, organismo o administración responsable de la creación o, en su caso, renovación de un museo, y su equipo técnico, deberán realizar un diagnóstico de la situación edifi-



Figura 1. Palacio de Espartero, Logroño, sede del Museo de La Rioja. Foto: Ministerio de Cultura.

catoria existente –o exponer su inexistencia, en su caso– y de las necesidades presentes y futuras, extrayendo conclusiones prácticas, tanto en el ámbito puramente arquitectónico, como en cualquier otro que pueda afectar al edificio (figuras 1 y 2).

2- Toma de decisión, de carácter técnico y político, por el organismo correspondiente, público o privado. Esta decisión puede implicar la creación de un nuevo museo, alojado en una construcción de nueva planta o en un edificio histórico ya existente; si el museo ya existe, la decisión puede determinar la rehabilitación de la sede, su sustitución por otra nueva o su ampliación.

3- Elegida la opción, dentro del Plan Museológico se desarrollará un documento, a modo de programa arquitectónico, elaborado por el equipo técnico del museo y, en su caso, colaboradores externos, en el que se recogerán cuantas consideraciones previas acerca del edificio sean necesarias, la relación de espacios requerida y las particularidades de cada uno de ellos (ligazón con otras dependencias, ámbitos de seguridad, usuarios, instalaciones que necesitan...), aspectos relativos a accesos, circulaciones, comunicaciones... Junto a los contenidos del programa arquitectónico, el arquitecto ha de tener en cuenta otros programas del Plan, como el programa



Figura 2. Sala del Prerrománico, Museo Arqueológico de Asturias, antes del inicio de obras. Foto: Ministerio de Cultura.

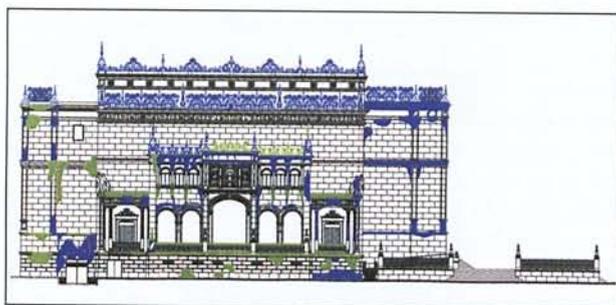


Figura 3. Mapeo patológico de la fachada lateral del Museo Arqueológico de Sevilla. Autoría: Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica, Universidad de Sevilla.

expositivo, que le permitirá conocer un primer avance del discurso a transmitir, los contenidos de la futura exposición y su organización, los elementos museográficos de apoyo..., o los programas de colecciones, de los que el arquitecto podrá extraer datos acerca de las mismas: valores físicos (dimensiones, peso...), requisitos de conservación o exigencias de exposición, entre otros.

4- En el proceso de planificación museística se determinará a su vez la relación de estudios previos que habrán de realizarse con anterioridad al desarrollo del proyecto de museo, a fin de proporcionar al proyectista todos los datos necesarios para poder ejercer su trabajo: levantamientos planimétricos, estudios urbanísticos, estructurales, hidrológicos, patológicos (figura 3), históricos, arqueológicos, y algunos de carácter puramente museístico, como los estudios de público, que ayudarán a conocer qué público potencial se espera en el museo que va a ser diseñado.

5- Una vez definidos los requisitos que perfilarán el museo a proyectar y obtenido, por tanto, un programa de necesidades completo y cuantos estudios deban acompañarlo, deberá realizarse la selección de un arquitecto o equipo de arquitectos, que lo transformará en un proyecto ejecutable. La forma de escoger al arquitecto dependerá de la titularidad privada o pública del museo, debiendo en este caso someterse a lo indicado en la legislación de contratación vigente. En el proceso de selección del arquitecto (por ejemplo, si se realiza por medio de un concurso público) puede tenerse en cuenta la elaboración de unas ideas previas acerca del futuro edificio o un anteproyecto del mismo.

6- El paso siguiente será la redacción del proyecto básico y de ejecución del edificio, fase en la que el establecimiento del diálogo entre los profesionales de la arquitectura y la museología es decisivo. En el proyecto básico, que en España es suficiente para solicitar la licencia municipal de obras y otras autorizaciones administrativas (aunque no su concesión, que se otorgará al de ejecución), se definirán de modo preciso las características generales de la intervención arquitectónica, adoptando soluciones concretas. El proyecto de ejecución desarrollará el básico con la aportación de todas las memorias y planos técnicos



Figura 4. Proyecto de rehabilitación del Museo Romántico, Madrid. Secciones. Arquitecto: Ginés Sánchez Hevia.

(figura 4), el pliego de condiciones técnicas generales y particulares, las mediciones y el presupuesto.

7- Terminado el proyecto, será necesario adjudicar la ejecución de la obra, en la que, del mismo modo, se seguirá el procedimiento oportuno para seleccionar la empresa constructora.

8- Durante la construcción del edificio, resulta imprescindible la realización de actuaciones paralelas, que han de estar previstas y programadas de antemano, como el lugar y características en que se conservarán las colecciones, en caso de que sea necesario retirarlas del edificio que hasta el momento ocupaban; los trabajos de restauración de colecciones que se deban realizar de cara a la puesta en marcha de la nueva exposición permanente, en su caso; la contratación de servicios, como la gestión de la tienda o de la cafetería; la programación de actividades a desarrollar con el edificio y las colecciones antes de la finalización de las obras (exposiciones temporales, etc.).

9- Entre las actuaciones a llevar a cabo durante la ejecución de la obra destaca por su importancia la puesta en marcha del proyecto expositivo, siguiendo procesos similares a los del proyecto arquitectónico (selección de proyectista, redacción de proyecto, adjudicación de la ejecución). El proyecto expositivo desarrollará los contenidos del programa expositivo, teniendo en cuenta lo expuesto en los demás programas del Plan Museológico, y su ejecución lo materializará dentro del edificio construido. La puesta en marcha del proyecto expositivo, que puede abarcar también el diseño de algunos equipamientos (tienda, área de acogida, etc.) (figura 5), debe estar coordinada con la ejecución de la obra del museo de la manera más adecuada posible; se evitarán así retrasos que pueden conducir al inicio de la ejecución de la instalación muy posteriormente a la finalización del edificio, lo que implicará el mantenimiento del mismo sin que haya entrado en uso público, lo cual nunca es beneficioso ni desde el punto de vista económico ni de imagen.



Figura 5. Área de acogida y tienda del Museo Sefardí, Toledo. Arquitecto: Jorge Ruiz Ampuero. Foto: Jorge Ruiz.

10- Finalizada la ejecución de la exposición permanente, deberá realizarse el suministro del equipamiento correspondiente (mobiliario, señalización, etc.), tras lo cual podrá tener lugar la inauguración del nuevo museo (o de su rehabilitación, ampliación, etc.).

En este texto mostraremos los principales valores y contenidos de los programas arquitectónico y expositivo, entendidos como relación de necesidades y establecimiento de criterios, que los respectivos proyectos resolverán, poniendo especial énfasis en el lugar que en ellos ocupan las salas de exposición permanente.

## II- El programa arquitectónico

Tras la toma de una decisión técnica en la primera fase del Plan Museológico, en virtud del análisis efectuado acerca de la realidad del museo, en la segunda parte de éste deberán establecerse las diferentes líneas de acción que permitirán la ejecución de los objetivos trazados. Estas líneas de acción se concentran en los denominados programas, que exponen los criterios básicos, protocolos, normativas de aplicación y políticas generales en cada ámbito, y establecen las necesidades y requisitos que deben ser resueltos por medio de los correspondientes proyectos. En este sentido, el programa arquitectónico (figura 6) determinará los requisitos espaciales y de infraestructuras (instalaciones y equipamientos) del museo, exponiendo cuantas consideraciones sean necesarias para establecer las pautas que permitirán llevar a cabo la redacción y ejecución del proyecto o los proyectos arquitectónicos, de instalaciones, equipamientos o cuantos otros pudiesen afectar a las infraestructuras de la institución, garantizando además que estas intervenciones respondan a las necesidades espaciales del museo.

Para la correcta definición de un proyecto arquitectónico de museo, el profesional responsable de su redacción deberá tener en cuenta las exigencias y necesidades expuestas en el programa arquitectóni-

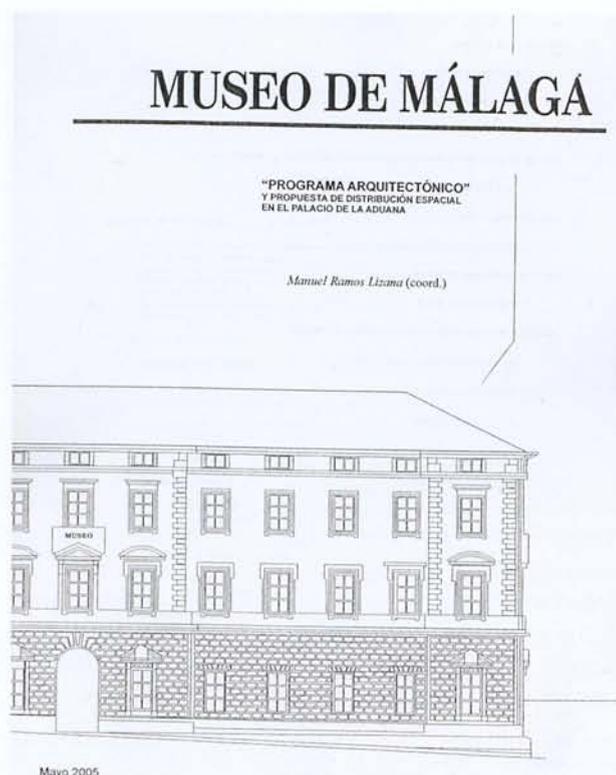


Figura 6. Portada del programa arquitectónico del Museo de Málaga. Autoría: Museo de Málaga.

co, pero también analizar el resto de programas integrados en el Plan, extrayendo de ellos conclusiones que puedan afectar a la arquitectura. Así, por ejemplo, en este sentido, de los programas de colecciones, exposición (fase 1) o difusión, el arquitecto podrá obtener, respectivamente, indicaciones sobre parámetros medioambientales para la conservación de las piezas, organización espacial de las mismas en un discurso, o pautas de comunicación y realización de actividades sociales, todo lo cual tendrá su reflejo espacial en el proyecto arquitectónico.

El programa arquitectónico ha de ser redactado por el equipo técnico del museo, en colaboración, en aquellos puntos en que sea necesario, con profesionales externos a la institución, y habrá de adecuarse a la escala de actuación que exija el museo, planteando la ejecución de actuaciones (ya sean integrales o parciales) de manera realista y práctica, acorde con la idiosincrasia de la institución y el presupuesto disponible, pero sin ahorrar cuantos detalles y puntualizaciones puedan afectar de un modo u otro a la arquitectura. Se definirán además todos los aspectos que hayan de ser conocidos por los técnicos redactores a fin de que la actuación que se lleve a cabo en el edificio responda a la idea de museo que habrá sido vertida en el programa institucional del Plan Museológico. En el caso de los museos de titularidad pública, el contenido del programa arquitectónico debe servir para redactar el pliego de condiciones técnicas que regirá la contra-

tación pública, en su caso, del equipo que haya de elaborar el proyecto.

Atendiendo a esta filosofía, el programa arquitectónico tiene como objetivo exponer criterios y dar pautas, pero no es su cometido proporcionar propuestas concretas de carácter arquitectónico ni aportar esquemas o planimetrías de soluciones espaciales y distributivas para las necesidades del museo, puesto que ésta será la tarea de los profesionales de la arquitectura a los que se les encargará el proyecto. En algunos casos, los profesionales de la museología responsables de la redacción del Plan Museológico, enfrentados al difícil reto de expresar los condicionantes que la institución exige desde un punto de vista arquitectónico, y arrastrados por el detallado análisis que de dichas necesidades hayan hecho, por su experiencia en la gestión del museo y de sus colecciones y, en los casos en los que el edificio exista, por el conocimiento que del mismo tengan, podrían redactar un programa aportando soluciones distributivas concretas para el edificio en que se vaya a intervenir. Esta práctica no resulta adecuada, puesto que las conclusiones a las que se llegan pueden no contemplar determinados aspectos arquitectónicos, de relaciones espaciales, posibilidades estructurales, normativas y, en ocasiones, limitar la capacidad creativa de los responsables del diseño. En ciertos casos, podría adjuntarse al programa arquitectónico un documento con sugerencias distributivas y de usos ligados a espacios concretos, pero teniendo siempre en cuenta que la tarea proyectual ha de ser resuelta por profesionales del espacio y la arquitectura, que desde su experiencia y formación, podrán proporcionar soluciones a las necesidades museológicas, que por ello han de estar formuladas de la manera más clara posible por los especialistas del museo. Será en el momento de redacción del proyecto cuando la cohesión entre profesionales de la museología y la arquitectura habrá de ser más evidente.

Desde estas premisas, en el programa arquitectónico será preciso detallar consideraciones generales de carácter previo; criterios arquitectónicos; necesidades relacionadas con los accesos, circulaciones, instalaciones, accesibilidad y ámbitos de seguridad; y proporcionar una exhaustiva relación de espacios, aspectos todos que se analizan a continuación.

## II. 1. Consideraciones previas

Resulta necesario el conocimiento de cuantos aspectos previos o de partida sean de interés en cualquier ámbito y puedan afectar a la redacción del proyecto arquitectónico, tanto si existe un edificio en el que se va a intervenir, como si no. En este sentido, el programa arquitectónico deberá necesariamente remitir al apartado de «Arquitectura» dentro de la fase de análisis y evaluación que se haya realizado en el Plan Museológico (AA.VV., 2005), y completarlo en

aquellos aspectos que pudiesen no haber quedado recogidos o que sea necesario tratar en este programa por primera vez. Se debe, pues, contemplar una serie de informaciones que se habrán de adaptar para cada caso concreto, y determinar aquellos estudios o informaciones de las que no se disponga y se considere necesario conseguir con anterioridad a la redacción del proyecto, como son:

- La descripción del emplazamiento y del régimen urbanístico (normativa urbanística general y local, ordenanzas municipales), aportando, si es posible, planimetrías del solar, referencias y fichas catastrales, fichas de calificación urbanística, etc. De existir documentos o estudios previos acerca de las condiciones morfológicas o geológicas del solar (estudios hidrológicos, informes geotécnicos, etc.), éstos deberán acompañar al programa. También deberán hacerse constar cuantas particularidades de carácter físico o geográfico puedan afectar al edificio: datos climáticos, sísmicos...

- El régimen jurídico vigente, en el que se incluya la situación legal de las fincas o los edificios, los condicionantes en materia de propiedad, cargas, servidumbres, cesiones de uso, etc. y la referencia a las normas vigentes de patrimonio histórico.

- La documentación arqueológica, tanto del solar como del edificio, si ésta existe (figura 7). En caso de que en el solar en el que se pretenda construir un museo, ampliar uno existente, excavar un sótano, etc. se hayan realizado excavaciones arqueológicas, las memorias y planimetrías de dichas excavaciones deberían acompañar al programa. Si los indicios o estudios existentes consideran necesario que en el solar se efectúe con anterioridad a la redacción del proyecto arquitectónico una excavación arqueológica, este criterio debe ser expuesto en el programa.

- Recopilación de datos y fuentes históricas sobre el edificio; cuando existan estudios históricos o en la línea de la arqueología de la arquitectura, deberán ser incorporados al Plan, y si no existen y se consideran necesarios, se manifestará la necesidad de su redacción previa, con precisos protocolos de actuación que respondan a los objetivos específicos de estos estudios (figura 8).



Figura 7. Excavación arqueológica en el solar de ampliación del Museo de Valladolid. Foto: Museo de Valladolid.

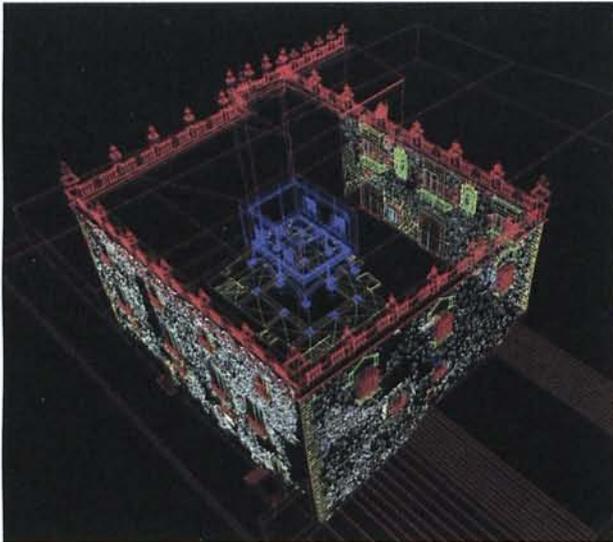


Figura 8. Levantamiento planimétrico de la Casa de las Veletas, Museo de Cáceres. Autoría: Laboratorio de fotogrametría arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid.

- La descripción arquitectónica pormenorizada del edificio o edificios, si existen, o de las construcciones que pueda haber en el solar, aunque se consideren prescindibles, exponiendo por qué. Acompañará a esta descripción una relación de elementos singulares vinculados a la arquitectura y sus requisitos de actuación y conservación (localización, materiales, estado, condiciones de conservación y protección, intervenciones realizadas...).

- Condicionantes específicos o necesidades de carácter espacial o arquitectónico que puedan plantearse en cada caso concreto: adición o supresión de elementos, incremento de volumen, etc.

## II. 2. Criterios generales de carácter arquitectónico

En este apartado del programa deberán exponerse cuantas necesidades generales de carácter arquitectónico deban hacerse constar para la redacción del proyecto. Entre otras, debería hacerse referencia a la particularidad del edificio como instrumento para la conservación de los bienes culturales. Del mismo modo, deberían incorporarse en este apartado, en su caso, criterios de actuación en materia de edificios históricos, atendiendo al respeto de sus sistemas constructivo, espacial y compositivo, y a la reversibilidad de actuaciones y a los condicionantes que de ellos puedan derivarse, aportando además, si es necesario, pautas para la conservación del edificio (sistemas de control ambiental, iluminación, protección de elementos singulares). En esta misma línea deben ser planteados los aspectos arqueológicos.

En relación con la adaptación y el cumplimiento de las normativas vigentes (accesibilidad, seguridad, riesgos laborales...) en el caso de los edificios históricos, la filosofía general tiende a la mejora de las

condiciones, ya que en algunos casos resulta complejo compatibilizar el cumplimiento estricto de la normativa en esta materia con las directrices marcadas por la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español y, por lo tanto, con la preservación de los valores históricos del edificio que, en todo caso, deben predominar. Éste es un debate abierto, que obliga a efectuar un estudio pormenorizado de cada una de las intervenciones a realizar.

## II. 3. Accesos y circulaciones

Uno de los aspectos básicos en el funcionamiento de un museo es que las circulaciones sean rápidas, eficaces y seguras para los distintos colectivos de usuarios y para las colecciones. Por ello, resulta fundamental plantear en el programa arquitectónico las necesidades de circulación de los distintos tipos de personas que acceden al edificio, así como de las colecciones y prever los movimientos que se crean vayan a ser habituales dentro de él.

En las circulaciones de personas deberían estudiarse las necesidades de circulación de los siguientes colectivos y el número comprobado o previsto de los mismos: el público visitante, general o acreditado, teniendo en cuenta que su flujo no debe cruzarse con las demás circulaciones del museo; el personal del museo, que en general debe disponer de entrada propia y accesos directos a sus dependen-



Figura 9. Área de acogida del Museo de Bellas Artes de A Coruña. Arquitecto: Manuel Gallego Jorroto. Foto: Ministerio de Cultura.

cias; los proveedores de materiales, suministros y el personal de servicios externos de mantenimiento. Deberá prestarse especial atención a las necesidades del público discapacitado y a las previsiones de recepción de visitantes y colecciones, a fin de que puedan ser definidas en proyecto áreas de acogida y distribución capaces y convenientes (figura 9).

Deberán plantearse igualmente las circulaciones de colecciones, que habrán de ser independientes de todas las circulaciones de visitantes y personal, para que los bienes culturales puedan ser trasladados durante las horas de apertura pública, sin interferir en la visita. Los bienes culturales muebles no deben transitar nunca al aire libre. Se relacionarán las secuencias habituales de movimiento de bienes culturales, las más frecuentes de las cuales, aunque no las únicas, son: colecciones del museo que salen en préstamo para exposiciones temporales, colecciones que ingresan en el museo con destino a la colección estable del mismo o a las exposiciones temporales que organiza la institución, y bienes de la colección estable que circulan dentro del museo.

En el diseño de las circulaciones han de estudiarse, además, los distintos tipos de objetos que forman la colección, sus exigencias de dimensiones y pesos y otros requerimientos que puedan condicionar el proyecto. Se marcarán pautas para el diseño de escaleras, aparatos elevadores y pasillos en lo relativo a dimensiones, resistencia de carga, revestimientos, etc., en función de las características de las colecciones (figura 10) y el funcionamiento interno del museo. Los mismos criterios deberán aplicarse para los accesos al museo que han de ser previstos, teniendo en cuenta la conveniencia de aportar necesidades de aparcamiento de vehículos, con especial atención a los transportes de público y de colecciones y en este caso, también su carga y descarga.

#### **II. 4. Ámbitos de seguridad, accesibilidad e instalaciones**

Se plantearán criterios de protección y seguridad desde una perspectiva integral en el museo, del edificio, de los bienes culturales muebles y de las personas, atendiendo a la particularidad de cada espacio que se proponga, siempre en directa relación con los contenidos del programa de seguridad del Plan, aspectos que exceden los objetivos de este trabajo. Se estudiarán también los distintos grados de accesibilidad de cada espacio para las personas –personal del museo y diversos tipos de público: visitante, general, con minusvalías, visitantes con acreditación, proveedores, etc.–. Se han de precisar, por otra parte, las pautas básicas sobre instalaciones y requisitos técnicos que ha de poseer el edificio que se pretende sea proyectado para el cumplimiento de sus funciones y de todas las normativas vigentes aplicables, con especial atención a las áreas con



Figura 10. Escultura funeraria de Bernardino de Barrientos, por Vasco de la Zarza. Museo de Ávila. Foto: Ministerio de Cultura.

bienes culturales y en lo concerniente a sistemas de control ambiental y su sectorización; sistemas de iluminación y su control; conexiones telefónicas e informáticas; conexiones eléctricas; condiciones acústicas y otras.

#### **II. 5. Relación de espacios**

En este punto se referirán con detalle cuantos espacios sea necesario disponer en el edificio. Esta relación de espacios viene a ser el tradicional programa de necesidades o programa funcional, base para la redacción del proyecto arquitectónico. Contendrá una lista de espacios que han de ser solucionados en el proyecto, ordenados, en general, en función de su cualidad de público o privado y la presencia o ausencia en su interior de colecciones, en cuatro zonas, según el esquema conocido (Martínez y Losada, 2001) de áreas públicas e internas, con o sin colecciones. Esta categorización por áreas no implica que los espacios que comprende hayan de estar físicamente agrupados en una misma zona del edificio, sino que poseen requerimientos similares. En cada uno de los espacios que se refieran en esta relación se han de precisar una serie de requisitos y especificaciones que resultan de los condicionantes de uso de la dependencia en cuestión y que responderán, además, a las previsiones definidas en los diferentes programas del Plan:

- Los usos, funciones y cualidades: fundamentos para la existencia del espacio en cuestión, cometidos y descripción de las actividades que se vayan a realizar dentro de él.

- La superficie aproximada con la que debe contar o indicación del número de personas que debe acoger.

- Las relaciones que debe mantener con otros espacios y circulaciones generales (de contigüidad, de proximidad, de lejanía, de funcionamiento...).

- Los accesos con los que debe contar y sus características.



Figura 11. Diseños de Fortuny. Museo del Traje, C.I.P.E.  
Foto: Ministerio de Cultura.

- La distribución interna, compartimentaciones o subespacios de que debe estar dotado.
- Las exigencias particulares de carácter museológico o de funcionamiento, entre ellas las de conservación de las colecciones que el espacio va a contener (figura 11).
- Los tratamientos y acabados específicos de paramentos, solados y techos que pueda necesitar.
- El tipo de público al que está destinado.
- El grado de accesibilidad para las personas y el ámbito de seguridad.
- Los requisitos técnicos.
- Los equipamientos con los que debe contar (mobiliario, etc.), especificando si han de ser contemplados en el proyecto arquitectónico o ser objeto de otros proyectos.

### III- El programa de exposición

La presentación de una colección en el museo es una acción compleja que pone en juego diversos factores para formular un discurso articulado en una secuencia sintáctica, con el fin último de volver expresivo, dentro de un proyecto orgánico, un conjunto de objetos, que de otra manera, en su aislamiento o inadecuada exposición, no alcanzarían su plena potencialidad comunicativa (*cf. supra* en este mismo volumen). La exposición, por una parte, expresa significados, ideas, impresiones, experiencias o, a veces, sólo acceso visual a las colecciones; por otra parte, constituye uno de los medios principales por los que el museo se comunica con la sociedad, a través del cual el público comprende la misión y el mandato del museo, y el desarrollo de sus funciones y servicios en torno a las colecciones. De ahí la extraordinaria importancia del desarrollo del programa de exposición como documento-marco que posibilitará la realidad de los proyectos expositivos. Analizamos a continuación la propuesta

terminológica que ofrece el documento anteriormente citado (AA.VV., 2005), los profesionales implicados, fases y principales valores y contenidos del programa de exposición.

#### III. 1. Normalización terminológica

Como señalábamos, el programa de exposición desarrolla los criterios por los que se regirá el principal medio de comunicación de los contenidos del museo: la exposición permanente. Tradicionalmente este documento ha sido denominado programa o proyecto museográfico. Al respecto, si entendemos la museografía como la materialización práctica de la teoría museológica, la aplicación del término «museográfico» a la exposición permanente no es suficientemente precisa ya que va más allá de ésta y afecta en realidad a la materialización de los espacios y equipamientos necesarios para el desarrollo de todas las funciones de la institución, tanto en sus áreas internas, como públicas. Ello constituye objeto de debate por parte de los profesionales de la museología y, también, de la arquitectura. En este sentido, asumiendo la necesaria normalización de la terminología, el Plan Museológico ha optado por ajustar sus contenidos específicos a la denominación empleada. De esta manera, entendemos por programa de exposición (figura 12) el documento elaborado por el equipo del museo que recoge todas las especificaciones y requerimientos, únicamente en el ámbito de la exposición permanente. Se trata del punto de partida imprescindible para la redacción de los proyectos expositivos.

#### III. 2. Profesionales responsables

El proceso de planificar la exposición es multidisciplinar (*cf.* texto anterior en este volumen); implica la participación de talentos e intereses distintos que trabajan juntos, generalmente con presiones de tiempo y presupuesto. Algunos teóricos incluso hablan de la necesaria existencia de un comité de exposición, con representación de las siguientes funciones institucionales (Lord y Dexter Lord, 2002): administración, conservación, documentación, investigación, publicaciones, comunicación, educación, actividades, diseño, especialización en nuevas tecnologías, producción e instalación, relaciones públicas y seguridad, que pueden simplificarse en las grandes áreas de investigación (conocida en otros ámbitos como «curatorial»), diseño y comunicación. En consecuencia, los profesionales responsables han de proceder de los ámbitos de:

- La museología y la disciplina científico-académica relacionada con las colecciones, cuyo cometido será definir el orden de presentación de las mismas y el mensaje a transmitir, proponer el discurso narra-

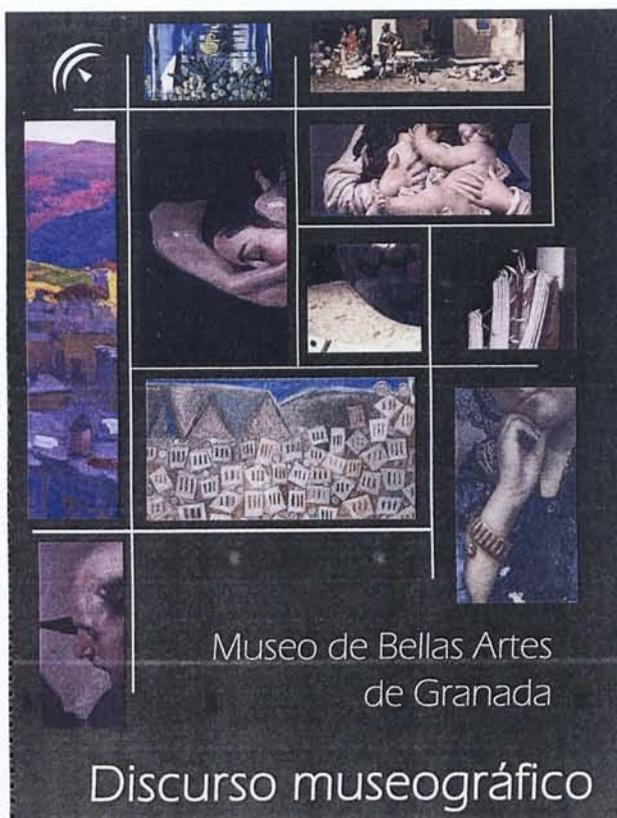


Figura 12. Portada del programa expositivo del Museo de Bellas Artes de Granada. Autoría: Museo de Bellas Artes de Granada.

tivo que les da sentido, y precisar las condiciones de conservación y gestión de dichas colecciones, y

- la museografía y la arquitectura, quienes habrán de conjugar las exigencias del recorrido conceptual con los condicionantes del edificio, los ambientes y soportes más adecuados.

La coordinación de ambas esferas –conceptuales y de diseño– también en el plano cultural, financiero y administrativo, desde la perspectiva del ritmo de los trabajos y los procedimientos, así como del equipo, es crucial. Asimismo, por lo que respecta a la producción o ejecución, suministro e instalación, muchos museos no cuentan o han reducido en exceso sus departamentos de diseño y construcción o talleres de carpintería, etc., de tal manera que la exposición puede implicar contratos externos, cuya gestión debe igualmente imbricarse en el proceso global.

Presentamos, a continuación, del mismo modo que antes hacíamos con el programa arquitectónico, el tratamiento de la exposición en el museo, en el marco del Plan Museológico (AA.VV., 2005).

### III. 3. Valores y relaciones con otros programas

Este programa establece los términos en que se producirá la relación entre las colecciones del museo, el edificio y los visitantes de la exposición permanen-

te, por lo que en su redacción se deberán tener en cuenta, fundamentalmente, los contenidos establecidos en los distintos programas de colecciones (de incremento, documentación, investigación y conservación), que precisarán las necesidades de adquisición u otras fórmulas de obtención de piezas que completen el discurso planteado, los requerimientos para el estudio, gestión documental e investigación de las colecciones y las necesidades para su correcta conservación preventiva o, en su caso, las prioridades de intervención; los programas arquitectónico y de seguridad (véase lo expresado anteriormente); y el programa de difusión y comunicación, materializado en algún caso en proyectos, tales como los estudios de público, que proporcionarán claves para el desarrollo del programa o la oferta educativa, cultural o lúdica.

El documento resultante, por tanto, supone la síntesis de la presentación pública de la colección, desde su planteamiento institucional, su misión, objetivos y públicos.

### III. 4. Fases y contenidos

La elaboración del programa de exposición puede articularse en dos fases, una primera de avance (fase I) y una segunda mucho más detallada (fase II). La primera de ellas debe ser anterior al desarrollo del proyecto arquitectónico y ha de incluir las directrices generales que orientarán la exposición permanente. Será imprescindible señalar en esta primera fase una aproximación al concepto y mensaje a transmitir; principales valores y organización de los contenidos: temático, cronológico, funcional, técnico, etc. (con criterios asociativos o de otro tipo); los recorridos, áreas y unidades; la selección básica de piezas y conjuntos (y jerarquización, en su caso); los requerimientos generales de conservación, según la naturaleza de las colecciones (materiales orgánicos e inorgánicos) atendiendo a los índices de humedad, temperatura, iluminación y otros; las dimensiones y características de las colecciones que por sus particulares requerimientos puedan condicionar el proyecto; las estrategias y recursos de comunicación; los elementos museográficos de apoyo y las necesidades de incremento de las colecciones o los depósitos de otras instituciones. Se trata de un avance sobre los contenidos de la exposición para que el equipo encargado de redactar el proyecto arquitectónico pueda tener una visión general de qué y cómo se pretende exponer para diseñar, de forma coherente y adecuada, estos espacios y evitar así tener que introducir, una vez redactado el proyecto o incluso en fase de ejecución, modificaciones de última hora que pueden ralentizar o paralizar la misma e incrementar el presupuesto.

El documento final, segunda fase del programa, será mucho más preciso, pues, al partir de la reali-

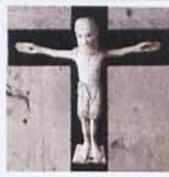
MUSEO DE LEÓN MUSEOGRAFÍA - EXPOSICIÓN PERMANENTE				
Datos básicos		Nº Inventario 13 Otros nº s. Cristo de Carrizo	Objeto	
		Materia Marfil, Azabache, Oro Técnica talla e incrustación Dimensiones [cm] - 33x31x7 Peso [gr] Marcas		
	Autoría Anónimo. Taller de San Isidoro (?) de Fernando y Sancha			
	Procedencia Carrizo de la Ribera, Monasterio			
	Edad Media	Época Románico	Siglo XI-XII	Fecha
Ubicación	Categoría	Área 4	Sección A	Módulo OM
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A</li> <li>B</li> <li>C</li> </ul>	Ubicación antigua San Marcos II Sitiol/Lugar D2 Estant/Arm. Balda/Ban. Caja/Cont.		
Condiciones	T °C 18 °C	Seguridad	Soporte Vitrina de seguridad y climatizada. Evitar líquidos, aceites, cauchos y lanas (sulfuros). Filtrar UV e IR.	
	% HR 50-55%		Embalaje	
Conservación	Control de agrietamientos y fisuras desde 1996.			
	Grado Tratamiento efectuado	Mejorar agarre de clavos a cruz de metalizado (estudio de clavos-resorte, para absorber movimientos sin forzar pieza)		
Direct. datos	Bibliografía / referencia			
	<p>Risco: España sagrada. Madrid, 1784 y 1787 (reed. facsimil. León, 1980), tomo XXXV, p. 113 y tomo XXXVI, apéndice XXVIII, p. LIX.</p> <p>Götschmitt: Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, tomo IV, Berlin, 1926, nº 104</p> <p>Ferrandis, 1928: 154, lám. XLV</p> <p>Gómez-Moreno, 1968: 79-83</p> <p>Cosk y J. Guñol, 1980: 270, fig. 328</p>			
	Exposiciones			
	Real Colegiata de S. Isidoro, 1964 Commemorativa del Milenario de la muerte del Conde Fernán González, Burgos, 1971.			
	Titularidad Estatal			
	Forma de ingreso Colección estable (compra)	Fecha de ingreso 1874		
	Particularidades			
	Ubicación especial, enfrentada en línea a la Cruz de Peñalba (nº 15)			

Figura 13. Ficha técnica del programa expositivo del Museo de León. Autoría: Museo de León.

dad espacial resultante del proyecto arquitectónico, terminará de transformarla en un espacio expositivo, dotándola de contenido. Partiendo de los conceptos y referencias recogidas en la primera fase del programa de exposición, éstos se desarrollarán hasta el máximo nivel de detalle en lo relativo a la documentación de las colecciones, los elementos museográficos –mediadores entre éstas y el espacio definido– y las funciones de conservación y comunicación:

- Colecciones: se debe establecer una relación de bienes culturales a exponer según el esquema organizativo y su jerarquización, en áreas o secciones, con los datos identificativos del bien cultural (figura 13) (número de inventario, otros números, materia, técnica, etc.), pesos y medidas, destacando aquellas colecciones que por sus características pueden condicionar especialmente el proyecto expositivo, documentación gráfica, determinación de conjuntos, necesidades específicas de conservación o exposición, así como otros datos que se consideren de interés. Del mismo modo, se deberán precisar las necesidades de incremento de las colecciones o los depósitos de otras instituciones, que completen el discurso de la exposición, con indicación del papel que desempeñan en la misma y, por lo tanto, de su prioridad, así como las necesidades de realización de réplicas o reproducciones.

- Conservación: se deben detallar los requerimientos generales, según la naturaleza de las colecciones



Figura 14. Vitrina y soportes en la Sala de Cerámica de Talavera. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Foto: Ministerio de Cultura.

(materiales orgánicos, inorgánicos, etc.) y la necesidad de tratamientos para abordar, en su caso, la tramitación de los preceptivos expedientes.

- Elementos museográficos: se deben recoger los requerimientos generales de los contenedores expositivos, teniendo en cuenta la adecuada conservación y exposición de los bienes culturales, en lo concerniente a protección y seguridad, características de los materiales constructivos, solidez y facilidad de mantenimiento, apertura y cierre, accesibilidad, cualidades estéticas, etc. Igualmente se han de reflejar las características que han de cumplir los soportes que precise cada una de las piezas (figura 14) y los elementos museográficos de apoyo que se puedan precisar: maquetas, dioramas, etc, con sus especificaciones de tamaño, material, instalaciones, ubicación en el discurso, etc.

- Comunicación: se detallarán las estrategias y recursos comunicativos, incluyendo los criterios generales sobre la función de la información textual dentro de la exposición permanente, la unidad de diseño gráfico, las pautas generales del formato de los textos (longitud máxima, niveles de lectura, idiomas, facilidad de comprensión, etc.), las pautas generales del tratamiento material de los soportes de la información textual y sus características (durabilidad, facilidad de limpieza, mantenimiento, etc.) y los sistemas de fijación (solidez, reversibilidad, discreción y facilidad para cambiar de ubicación, etc.); los idiomas que han de aparecer; la jerarquización o niveles de información con indicación de textos generales, de área, sección, conjunto, etc.; los elementos identificativos de las colecciones (individuales o de grupo, etc.), las hojas de sala y otros. En este punto se ofrecerá documentación sobre los posibles elementos de información complementaria

a las colecciones, (grabaciones sonoras, proyecciones de video, etc.), determinando situación y función dentro del conjunto del discurso de la exposición, características generales (uso y/o consulta individual o en grupo, interactivos o no, posibilidades de actualización por parte del museo, etc.).

#### IV- Requerimientos y aspectos de las salas de exposición permanente en relación con los programas arquitectónico y expositivo

Históricamente (*cf.* texto siguiente en este mismo volumen), la tipología edificatoria del museo se ha desarrollado a partir de la definición y evolución de los espacios adaptados primero y creados más tarde para exponer las colecciones, a los cuales se han sumado, a medida que avanzaba la historia, una serie de servicios y dependencias complementarias, cuyas condiciones han ido complicándose y multiplicando su programa poco a poco. La historia demuestra, pues, que aunque no existen funciones museológicas predominantes y el museo necesita, sin duda, la dotación de una gran variedad de espacios públicos y privados, destinados o no a albergar bienes culturales, han sido los espacios dedicados a la exposición de la colección los más representativos del museo y los que han definido en gran medida su personalidad.

Por una parte, en el programa arquitectónico del Plan Museológico de un museo deberán quedar reflejadas claramente las necesidades que las salas de exposición permanente precisan, para que el arquitecto diseñe espacios acordes a las expectativas de conservación y exposición de las colecciones y de disfrute o educación del público. Se deberán tener en cuenta aspectos relacionados con el edificio, generados por la propia arquitectura de las salas y otros derivados de las colecciones que van a contener.

En el programa expositivo, por otra parte, será definido el mensaje a comunicar con precisión, su articulación y desarrollo a través de los bienes culturales a exhibir, con sugerencias de presentación y recursos alternativos, pero en todo ello puede influir decisivamente la arquitectura de la sala.

Algunos de los aspectos a tener en cuenta en relación con estos programas y futuros proyectos se detallan a continuación.

##### IV. 1. Diseño arquitectónico y discurso museológico

El diseño de la exposición ha de expresar con claridad el mensaje propuesto en el programa expositivo; ha de ser fiel a las ideas que inspiran y guían la propuesta. Para conseguir este objetivo, la visión, distribución y organización del espacio proyectado, las circulaciones y los itinerarios deben responder al

concepto expresado en la exposición y estar convenientemente diseñados y medidos. El diseño arquitectónico de los espacios habrá de posibilitar y favorecer la percepción, accesibilidad y comprensión de la exposición de las colecciones.

En esta línea, la primera condición que debe exigirse a unos espacios que vayan a estar destinados a exponer y conservar colecciones es que respondan a las necesidades de los bienes culturales que van a contener. El espacio finalmente diseñado ha de permitir la adecuada exhibición y garantizar la conservación y seguridad de los bienes culturales. Además, es fundamental que facilite a los visitantes la comprensión de los principales valores del museo. En el caso de que se vayan a exhibir distintos tipos de bienes con diferentes exigencias espaciales (por necesidades ambientales, particularidades para su exhibición –en pared, en vitrina–, para su contemplación, tamaños y pesos, atracción para el público, etc.), deberán especificarse con claridad en los programas y tenerse en cuenta en la redacción de los proyectos. Por todo ello, la organización del discurso del museo será muy importante para que el profesional de la arquitectura pueda definir arquitectónicamente las salas.

##### IV. 2. Ubicación de las salas de exposición

Uno de los primeros aspectos a señalar en la definición de necesidades de las salas es el que afecta a su ubicación dentro del edificio (figura 15) y en relación con los demás espacios del museo. Lo más adecuado para el correcto funcionamiento de estos espacios es que se ubiquen en algún lugar bien comunicado con el área de acogida o inmediato a ella, siendo posible la clausura de sus accesos desde el vestíbulo, a fin de evitar el paso a las salas en momentos de apertura del edificio fuera de horario de visita. Deberán además ocupar un espacio bien relacionado con el área de recepción de bienes cul-



Figura 15. Nueva sede del Museo Nacional de Arqueología Marítima, Cartagena, Murcia (marzo de 2006). Foto: Ministerio de Cultura.



Figura 16. Salón de la Lumbrera, Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí», Valencia. Foto: Ministerio de Cultura.

turales muebles, con las zonas de reserva, con los laboratorios de restauración y con las dependencias administrativas. Estas indicaciones no implican la contigüidad espacial de todas estas zonas respecto a las salas, lo que sería imposible, sino su buena relación por medio de comunicaciones cómodas y sin barreras, tanto para personas como para colecciones. En ocasiones, la ubicación de las salas de exposición dentro del edificio dependerá de las exigencias de la colección, por ejemplo de sus pesos o tamaños, que si son elevados, podrán determinar la situación de las salas en las plantas bajas, o de sus requisitos de conservación, que podrán implicar su ubicación en zonas de soleamiento discreto. La ubicación de las salas quedará aún más condicionada cuando el proyecto arquitectónico aborde la adaptación de un edificio histórico para museo.

#### IV. 3. Forma, distribución y circuitos

A lo largo de la historia, los espacios de exposición se han alojado en dependencias de diversa naturaleza, si bien es cierto que han sido los gabinetes, de planta aproximadamente cuadrada y reducidas dimensiones; las galerías, de directriz longitudinal, asimilada a un pasillo; y las rotondas, circulares, los puntos de base sobre los que se han generado los tipos principales. A partir de aquí y según las necesidades de piezas, personal y público, y a veces también según las modas, se han desarrollado múltiples combinaciones de formas de salas y relaciones geométricas entre ellas, con el edificio y las colecciones, que, de manera objetiva, dependerán de muchos factores. En gran parte de los casos, dadas las características del Patrimonio Cultural Europeo y analizada la estadística, la forma y el tama-

ño de las salas de exposición le vendrán dados al proyectista, ya que son muy numerosos los proyectos de adaptación para museos de edificios que tuvieron antes otro uso (figura 16). En diseños de nueva planta, dependerán de cuestiones tan variadas como el tamaño y número de las piezas, su forma, la seguridad, la iluminación, la circulación de personas y bienes culturales, la relación con otras partes del proyecto. El profesional de la arquitectura, como artista, jugará en este aspecto un papel nada desdeñable.

La forma y el volumen de las salas tienen también implicaciones que pueden derivar en un correcto o incorrecto funcionamiento del edificio como museo: en relación con las colecciones y el público. Se deberá, además, tener en cuenta que salas excesivamente compartimentadas suelen generar, en la mayor parte de los museos, embotellamientos, ausencia de perspectivas, complicación de los circuitos; salas muy grandes o muy largas pueden generar fatiga, empequeñecimiento de las piezas, dificultades para el control de los parámetros ambientales, complicaciones para obtener una buena iluminación, etc. La escala humana, por otra parte, constituye un referente esencial en este punto.

El circuito que relaciona las salas depende de varios factores (dinamismo que se quiera imprimir a la visita, conexión entre salas...). Se impone siempre la regla de la supresión de circuitos largos y complejos, pues la circulación ha de ser orgánica y comprensible. El circuito cerrado es mejor para el control y para la visión global de las colecciones, pero implica obligatoriedad y falta de libertad, siendo preferible para los visitantes que toman contacto con el museo por primera vez. El circuito abierto con una entrada es eficaz y fácil de controlar; el abierto con varias entradas implica un aumento en progresión geométrica de controles y vigilancias.

De cualquier modo, en el programa arquitectónico no se deben, preferentemente, verter juicios de valor sobre cuestiones de formas o circuitos, sino necesidades. Sin embargo, sí será necesario, además de todo lo anteriormente dicho acerca de la referencia a las colecciones, que se aporte, siempre que sea posible, un estudio estimativo de la superficie de salas de exposición que sería necesaria para exponer la parte de la colección permanente que no va a estar almacenada, precisando, además, el grado de crecimiento y modificación de la parte expuesta, para que el profesional de la arquitectura pueda también valorar la cualidad de permanencia y/o flexibilidad de los espacios. Se harán constar con claridad, y como ya se ha indicado, todas aquellas piezas cuya presencia en exposición pueda afectar al tamaño (figura 17), forma o incluso resistencia estructural de las salas, por sus características físicas (grandes esculturas, mosaicos, pavimentos, reconstrucciones paleontológicas...), la afluencia de público que puedan atraer (pinturas o esculturas muy famosas, objetos de alto valor económico...), u otras causas.



Figura 17. Galería Oeste del Patio Segundo del Palacio de Jerónimo Páez, Colección de brocales de pozo, Museo Arqueológico y Etnológico, Córdoba. Foto: Ministerio de Cultura.

#### IV. 4. Accesos y espacios relacionados

Las salas de exposición deberán tener, como se ha indicado más arriba, accesos cómodos para el público, y del mismo modo para las colecciones, que deberán poder acceder sin angosturas y de manera sencilla desde las áreas de recepción y almacenamiento. En caso de existencia de piezas de grandes dimensiones deberán ser diseñados a propósito para ellas. Siempre que sea posible no se accederá directamente desde las áreas públicas a las salas, sino que se plantearán ámbitos intermedios, a modo de vestíbulos o zonas de preparación para la visita. En el programa arquitectónico se referirán, junto a los espacios dedicados a salas, todos aquellos que las complementen y se desee sean tenidos en cuenta por los proyectistas, como zonas de descanso, salas de audiovisuales, talleres didácticos o experimentales, etc., precisando su uso, acceso, superficie estimada y las infraestructuras y equipamientos con las que deben contar.

#### IV. 5. Instalaciones

En los programas deberá dejarse claro el tipo de instalaciones que se precisarán en las salas, dependiendo del tipo de piezas y de exposición que se prevea. Aunque en unas salas de exposición permanente las variaciones son menores que en otras de exposición temporal, en las que las características y requerimientos de la exhibición deben poder cambiar con gran facilidad, es habitual que cuando se defina el edificio no se sepa exactamente qué características físicas concretas va a tener la instalación expositiva, de ahí que se suele recomendar el diseño de instalaciones versátiles, sectorizadas, con disposición de conexiones eléctricas en suelos, techo y paredes y abundantes tomas de redes informáticas y telefónicas.

Las instalaciones de seguridad deben tener en cuenta que las salas de exposición permanente contienen bienes culturales y reciben visitantes; las salas serán, de hecho, los lugares del museo donde el público va a estar más cerca de la colección, por lo que habrá de tenerse presente en todo caso la posibilidad de robo, acto vandálico, etc.; pero también en ellas ha de posibilitarse el intercambio cultural de manera inmejorable, por lo que serán rechazables instalaciones de seguridad que coarten la contemplación o intimiden al público. Las medidas de seguridad tienen que ser extremas, pero, a la vez, sutiles, poco evidentes, aunque no deben estar ocultas; el visitante ha de percibir al menos parcialmente su existencia, por dos motivos: disuadir de la agresión y transmitir sensación de seguridad, respecto a la protección física del visitante y respecto a la conservación del patrimonio colectivo encomendado al centro.

En el caso de las instalaciones de climatización, deberán estudiarse las exigencias de la colección, confort del público y particularidades del edificio y prever en todo caso cómo va a ser su presencia en las salas.

#### IV. 6. Iluminación

La iluminación supone un capítulo de extraordinaria importancia en las salas de exposición (Rico, 1996). Es uno de los factores que más afectará a la apreciación del espacio. En él se valorará la simplicidad de



Figura 18. Lucernario, Museo Sorolla, Madrid. Foto: Ministerio de Cultura.

su diseño, fácil instalación y mantenimiento, efectividad en el control de la intensidad luminosa y composición de la luz, prevención o control de la condensación, calidad de la luz y valores estéticos, de acuerdo con la percepción humana. La disquisición sobre iluminación natural o artificial sobrepasa el cometido de este artículo, pero sí es importante que se reflexione sobre ello a la hora de diseñar un ambiente expositivo. De cualquier modo, se debería solicitar iluminación artificial regulable y muy versátil, modificable entre 50 y 300 luxes. La luz natural deberá poder ser controlada adecuadamente, pudiendo llegar al oscurecimiento total, lo cual se ha de tener especialmente en consideración cuando se diseñan lucernarios (figura 18). La iluminación deberá poder llegar a cualquier punto de la sala.

En edificios existentes puede ser necesario ocultar vanos para reducir y controlar la iluminación o para aumentar la superficie expositiva en pared; la solución que se dé en este caso ha de ser reversible y estar estudiada en proyecto, y como tal ha de exigirse en el programa arquitectónico. Aunque es un tema que depende, en muchos casos, de intereses y gustos, finalmente, no debería perderse de vista la posibilidad de que, al menos en algún punto, pudiese verse el exterior desde las salas de exposición, pues rompe la monotonía y ayuda al visitante a situarse en el espacio. Se debe tener en cuenta, igualmente, en el caso de los edificios históricos con elementos singulares situados en las salas de exhibición de colecciones, el difícil y complejo juego de iluminación que se establece entre la correcta observación de dichos elementos arquitectónicos singulares, tales como artesonados, y la adecuada presentación de las colecciones.

#### **IV. 7. Recursos museográficos y selección de materiales**

La selección de materiales y acabados confronta en ocasiones la visión de los distintos profesionales de la arquitectura, el diseño o los museos. Forma parte del ámbito de la creatividad, pero también del uso y función requeridos, en términos de apariencia y unidad de diseño, funcionalidad, efectividad y flexibilidad de la exposición, sin olvidar el confort del público, la seguridad, el mantenimiento, limpieza, duración, instalación, sustitución y, por supuesto, costes (Lord y Dexter Lord, 2002: 185 y ss.). Al margen de los recursos museográficos, en las salas de exposición permanente, cuya vida útil en muchos casos no debería ser inferior a quince o veinte años, los materiales han de ser lo más resistentes al desgaste y fáciles de limpiar, ya que deberán soportar la afluencia abundante de personas durante mucho tiempo. Además tendrán que tolerar la circulación, durante la instalación, de cajas pesadas, traspaletas cargadas, etc., y la propia construcción del montaje expositivo.



Figura 19. Sala V: Épocas medieval y moderna (siglos VI-XIX), Museo de Zamora. Foto: Ministerio de Cultura.

Los acabados de suelos no deben acumular suciedad, ni generar ruidos al caminar. Los acabados de paredes han de ser resistentes al roce y permitir las modificaciones expositivas y la reparación fácil de los sucesivos clavados y desclavados de obras, sin que se aprecien diferencias.

En relación con lo anteriormente expuesto, conviene citar todos aquellos elementos mediadores entre la colección y el espacio (figura 19) (*cf.* Rodríguez Frade en este mismo volumen), además de los soportes (expositores o contenedores y elementos de soporte directo de las colecciones) y recursos bidimensionales, tridimensionales, audiovisuales o interactivos, los elementos gráficos de apoyo de distinto rango (de señalización general, de servicios, de seguridad, de áreas y contenidos) o todos aquellos recursos de exposición de las colecciones. En la determinación de los elementos debe primar la preservación y presentación adecuada de las colecciones, así como la adecuación a la comprensión de los visitantes.

#### **IV. 8. Conservación y protección de las colecciones**

El diseño arquitectónico de las salas deberá tener en cuenta que la manipulación, el movimiento y los distintos procesos que, en definitiva, implica el montaje de una exposición, deben responder a unos estrictos parámetros de conservación y seguridad de los bienes culturales, con atención a los tradicionales aspectos de control climático, los movimientos de aire, los niveles de iluminación, los materiales de los elementos museográficos (soportes, paneles, vitrinas, etc.), los microclimas (pasivos y activos), sin ánimo de ser exhaustivos (Alonso y García, 1999; García, 2000, entre otros autores). Los programas de conservación de colecciones, de exposición y arquitectónico (en su sección de instalaciones) del Plan Museológico deben precisar

estos valores de conservación preventiva para la adecuada preservación de las colecciones que los distintos proyectos de arquitectura y exposición deben respetar.

#### IV. 9. Uso de nuevas tecnologías

La incorporación de nuevas tecnologías a las salas de exposición permanente, finalmente, constituye una realidad en los museos contemporáneos que ofrece una gama de opciones de comunicación (Azuar, 2005). El creciente uso de tecnologías de la información y comunicación (TIC) multimedia, o la incorporación de equipos informáticos, con sus correspondientes conexiones y medios de proyección, han obligado a los museos que los introdujeron, desde finales de los ochenta y principios de los noventa (Carreras y Munilla, 2005), a determinadas modificaciones en la ordenación de su espacio, para facilitar su uso por parte del público visitante y permitir disponer a los usuarios del tiempo de atención suficiente y necesario. La disposición de ordenadores en la sala de exposición como recurso individual genera nuevos juegos de relaciones arquitectónicas, tanto con las colecciones expuestas, como con el público. La aglomeración en torno a los equipos ha motivado su ubicación al principio o al final de las salas o a la adecuación de espacios aislados, específicos para este uso, como recursos secundarios, en quioscos, salas informáticas, mesas interactivas o centros de recursos avanzados y multimedia (cine o teatro virtual, simuladores de realidad virtual, etc.) en salas independientes con acceso a Internet y CD-ROM's en torno al museo. Arquitectónicamente, será necesario, pues, tener en cuenta los requisitos de suministro y espacio que exigirán estas instalaciones.

Con respecto a la introducción de Internet, los recursos web con reconstrucciones del centro, verdaderos interactivos con recursos hipertextuales, y la inclusión de bases de datos on-line, en ocasiones integradas en las propias salas de exposición, han



Figura 20. Imagen virtual del Museo de Almería. Arquitectos: Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa.

abierto nuevos modos y maneras de acceder a las colecciones. Igualmente, el uso de pequeños ordenadores de mano con auriculares (Personal Digital Assistant) o el uso de las tradicionales audioguías ha modificado la libre visita a las salas de exposición. Consideramos, no obstante, estas nuevas opciones de comunicación como un medio y no un fin del museo. A la hora de planificar una instalación audiovisual o multimedia en sala, con colecciones y un mensaje a transmitir, interesa que la tecnología no guíe ni dirija el proceso de comunicación; constituye un apoyo o herramienta excepcional al servicio del museo.

#### V- Conclusiones: Proyectos arquitectónicos y expositivos

Como anteriormente se ha expuesto, las tareas de proyectar un espacio, diseñar una sala de exposición y presentar unas colecciones al público exigen un trabajo en equipo, una responsabilidad y respeto entre los diferentes perfiles y formaciones profesionales, absolutamente complementarias. La elaboración y el desarrollo del programa arquitectónico y del programa de exposición, en sus distintas fases, constituyen momentos claves en el proceso de creación o renovación de un museo y por ello exigen una perfecta imbricación, tanto en los tiempos de elaboración, como entre todos los profesionales implicados.

El proyecto arquitectónico del museo (figura 20) recogerá la información propuesta por los programas del Plan Museológico y la aprovechará para crear un documento ejecutable que contenga en sus memorias, planos, pliegos de condiciones, mediciones y presupuestos, y todas las informaciones necesarias para posibilitar la realización de la obra, solucionando todas sus necesidades. El proyecto deberá dar respuesta a necesidades básicas del edificio, tales como el aspecto exterior; su adaptación al entorno; accesibilidad de las personas y los bienes culturales; diversidad y singularidad de los distintos tipos de espacios interiores; adaptación al programa de necesidades; circuitos y relaciones entre espacios; mantenimiento de niveles de seguridad, flexibilidad, modularidad y sostenibilidad de los espacios; adaptación de los mismos al contenido; control de la iluminación; desarrollo de las instalaciones necesarias para el cumplimiento de las funciones del museo; selección y definición de formas y materiales, entre otros aspectos. Otros proyectos específicos (de instalaciones, equipamientos, seguridad, etc.) pueden aparecer integrados o no dentro del proyecto de obras.

Complementariamente, del programa de exposición permanente pueden derivar diversos documentos tales como anteproyectos de exposición, un proyecto de imagen general, o particularmente de elementos gráficos, interactivos o audiovisuales. El proyecto de exposición (figura 21) resolverá la adaptación a la arquitectura del guión de contenidos propuesto; la

distribución de los espacios y los distintos circuitos; el diseño de los soportes y cuantos elementos museográficos de apoyo se considere oportuno desarrollar; los sistemas de conservación preventiva, iluminación y seguridad derivados de la exposición de las colecciones y la definición de los materiales y acabados. Dependiendo de la forma de contratación, en relación con la titularidad del museo y su régimen de gestión, en algunos casos quizá sea necesario desglosar tanto la redacción del proyecto de exposición como la ejecución del mismo en diferentes contratos de elementos expositivos, mediáticos (programas informáticos, vídeos, elementos interactivos, realidades virtuales, infografías, entre otros), elementos de diseño gráfico, etc., aunque siempre bajo la coordinación del equipo del museo y la autoría del proyecto de exposición.

Un proceso complejo, en definitiva, de carácter multidisciplinar, con variados perfiles profesionales, que exige un trabajo en equipo, coordinación y programación de fases, que culmina con la puesta a disposición de la sociedad de las instalaciones que acogen la institución museística, de vocación comunicadora, transmisora a la sociedad de los valores que encierra la colección que conserva.

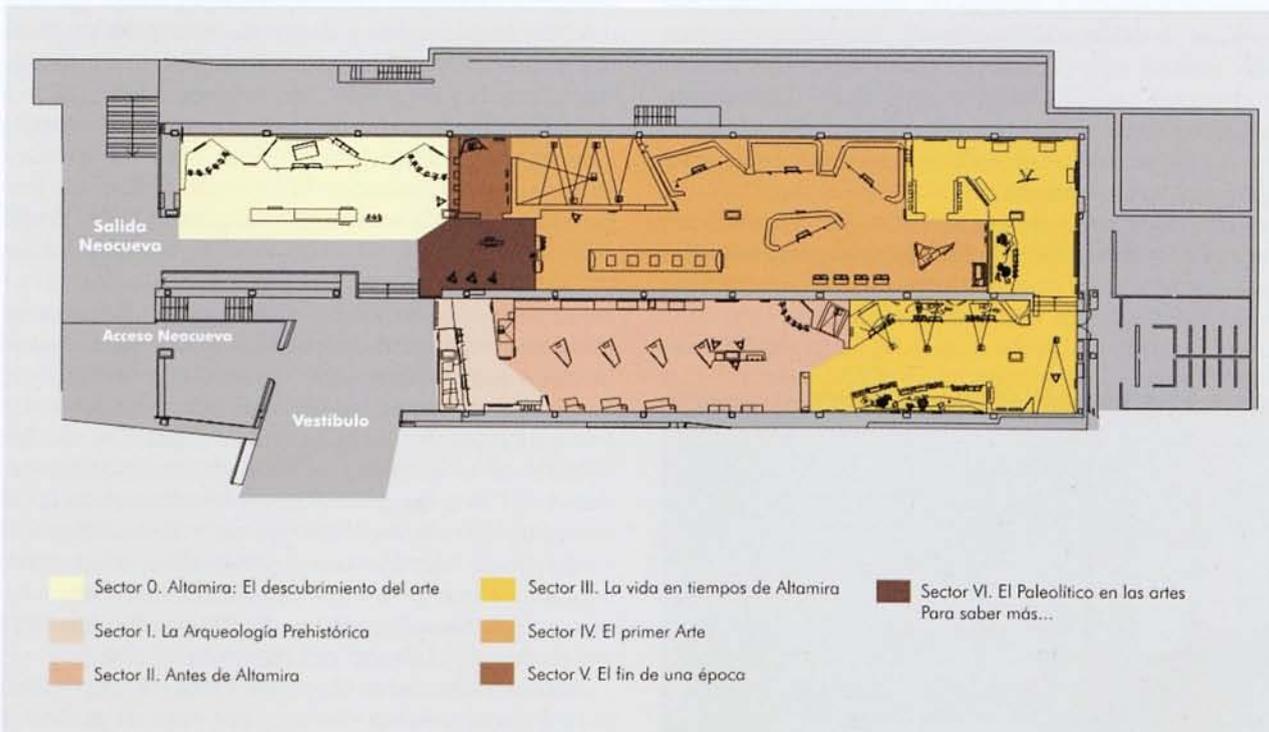


Figura 21. Exposición permanente del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Proyecto: Ingenia QED/ Empty.

## Bibliografía

- AA.VV. (1934): *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Conférence Internationale d'étude, Madrid.
- AA. VV. (2000): *IV Jornadas de Museología: el Proyecto Museológico*, Asociación Española de Museólogos de España, Madrid.
- AA.VV. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- ALONSO, L. (1993): *Museología y Museografía*, Ediciones del Serbal, Madrid.
- ALONSO, L. y GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (1999): *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*, Alianza, Madrid.
- AZUAR, R. (2005): «Nuevas tecnologías aplicadas a la exposición permanente: el MARQ de Alicante», *museos.es*, 1: 100-111.
- BELCHER, M. (1990): *Exhibitions in Museums*, Leicester University Press, Leicester.
- BELCHER, M. (1994): *Organización y gestión de exposiciones: su relación con el museo*, Trea, Gijón.
- CARRERAS, C. y MUNILLA, G. (2005): *Patrimonio digital. Un nuevo medio al servicio de las instituciones culturales*, E-cultura, UOC.
- CHICHILLA, M. (2005a): «Una mirada profesional sobre la creación de museos», *museos.es*, 1: 48-59.
- CHINCHILLA, M. (2005b): «Un museo estatal: su puesta en marcha», en *Modelos de gestión de museos. XV Curso Monográfico sobre Patrimonio Histórico (Reinosa, 2004)*: 123-137, Universidad de Cantabria, Santander.
- CHINCHILLA, M. e IZQUIERDO, I. (en prensa): «Planificación y Museos: La propuesta de los Museos Estatales Españoles», en *Coloquio Internacional de Museos. Habla con Ellos: Diálogos sobre Gestión, Públicos y Espacios*, Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México, 2003).
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (1997): *The manual of museum management*, The Stationery Office, Londres.
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (1999): *The manual of museum planning*, The Stationery Office, Londres.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2000): *La conservación preventiva y la exposición de obras de arte*, KR, Murcia.
- LORD, B. (2004): «Is it time to call in an architect? Perhaps not yet», *International Journal of Arts Management*, 7 (1): 4-8.
- LORD, B. y DEXTER LORD, G. (2002): *The manual of museum exhibitions*, Altamira Press, Oxford.
- MARTÍNEZ, B. y LOSADA, J. M<sup>a</sup>. (2001): «Arquitectura y museos: la relación entre espacios y funciones», en *Actas de los XI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa)*: 67-88, Universidad de Cantabria, Santander.
- RICO, J. C. (1994): *Los espacios expositivos*. Museos, arquitectura, arte, Sílex, Madrid.
- RICO, J. C. (1996): *Montaje de exposiciones*. Museos, arquitectura, arte, Sílex, Madrid.
- SANTACANA, J. y SERRAT, N. (2005): *Museografía didáctica*, Ariel, Barcelona.



# Los espacios expositivos: una evolución histórica

Víctor M. Cageao Santacruz<sup>1</sup>  
Subdirección General de Museos Estatales  
Ministerio de Cultura, Madrid (España)  
*victor.cageao@mcu.es*

## Resumen

En el presente artículo se realiza una aproximación arquitectónica a los lugares que han sido utilizados a lo largo de la historia para exponer colecciones, haciendo hincapié en los momentos más destacados de su evolución: el uso de espacios creados para otros fines (la cueva, la tumba, los peristilos de los templos) en el origen remoto de la institución museística; la configuración de ámbitos propios para la colección en el Renacimiento (la galería, el gabinete, el jardín de esculturas); los salones del Barroco; la recuperación de la rotunda y el triunfo de la iluminación cenital en la época ilustrada; la creación del tipo clásico de edificio expositivo en el siglo XIX; la revolución provocada por la industrialización y el Movimiento Moderno, y la adaptación de prototipos y las nuevas tendencias del siglo XX. Durante este recorrido histórico no sólo nos detendremos en las características propias de los lugares de colección, sino en la relación decisiva que mantienen con el edificio de museo en que se ubican.

## Palabras clave

Arquitectura de museos, historia de la arquitectura, lugares de colección, salas de exposición, galerías.

## Abstract

In this article we are going to make an architectural rapprochement to places used to exhibit collections throughout history, with a special emphasis on the most remarkable moments of their evolution: the use of spaces created for other purposes (the cave, the tomb, the peristyles of the temples) in the oldest-known origin of museums; the configuration of rooms for the own collection in the Renaissance (the gallery, the cabinet, the sculpture garden); the halls of the Baroque period; the recovery of the rotunda and the success of skylight in the Enlightenment; the creation of the classical type of exhibition building in the 19th century; the revolution caused by industry and Modern Movement, and the adaptation of prototypes and new tendencies in the 20th century. In this trip along history we are not only going to remark the typical features of exhibition places, but also their decisive relation with the museum building.

## Key words

Museum architecture, history of architecture, places for collection, exhibition rooms, exhibition galleries.

<sup>1</sup>El autor agradece a Isabel Izquierdo Peraille la lectura de este texto y sus sugerencias, así como la colaboración prestada para la obtención de algunas de las ilustraciones por Judith Ara Lázaro y José M. Álvarez Lopera (figura 8), María Sáenz Nájera (figura 20), Alicia Flores Álvarez (figuras 3, 6, 18 y 26), el Cabildo de Oviedo (figura 3) y el Comune di Sabbioneta (figura 6).

## I- La colección y sus espacios en el edificio del museo

Durante los últimos siglos se ha ido afianzando la idea de museo como institución dedicada a la conservación, estudio y difusión del patrimonio cultural. A lo largo de este tiempo, las arquitecturas construidas o transformadas para alojar museos han ido asumiendo mayor protagonismo y responsabilidad dentro de cada uno de ellos, hasta convertirse en la actualidad en un elemento natural de la institución museística global, cara visible de la misma, contenedor de sus funciones y responsable del cumplimiento de todos sus cometidos y, por consiguiente, de su éxito.

Del edificio del museo, que hoy es pieza arquitectónica de referencia, hito urbano, proyecto ambicionado por cualquier arquitecto, arma política o atracción turística, depende el adecuado asentamiento de la institución en la ciudad en que se ubica; la recepción, distracción y educación del público, sin barreras que se lo impidan ni exposición a peligros; la dotación de un cómodo lugar de trabajo para el personal que lo hace funcionar y la recepción, almacenamiento, investigación y conservación, en las mejores condiciones, de los bienes culturales cuya custodia tiene encomendada, presentándolos adecuadamente ante los visitantes, en un ambiente óptimo para la transmisión del mensaje cultural que constituye la razón de su existencia.

La relación de espacios que el edificio debe configurar arquitectónicamente para el cumplimiento de las funciones que la legislación vigente otorga al museo ha de responder a las exigencias planteadas, entre otros factores, por la colección, el público y el personal de la institución. De la comunicación e interacción entre todos los espacios que albergan estas actividades, del lugar geométrico que ocupen en el conjunto de la construcción museal e incluso, a veces, de su propia existencia o inexistencia, dependerá el triunfo del edificio de museo y de la institución que acoge.

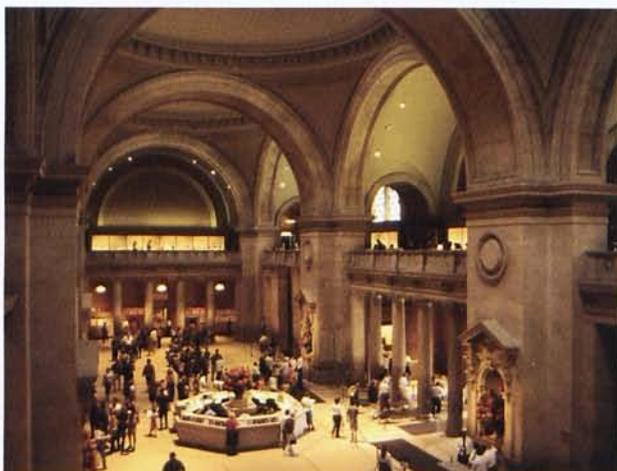


Figura 1. Área de acogida del Metropolitan Museum, Nueva York, EE.UU. Foto: Víctor M. Cagiao 2003.

En general, se tratará de un programa complejo, donde convivirán espacios de carácter público con otros estrictamente privados, y áreas que conservarán colecciones en su interior con otras libres de ellas. Así, para poder funcionar correctamente, el museo necesitará ámbitos públicos carentes de colección, como vestíbulos en los que se pueda acoger a los visitantes y vender los billetes de entrada (figura 1), locales preparados para la realización de talleres didácticos, bibliotecas, tiendas, cafeterías... y ámbitos internos en los que tampoco estarán presentes los bienes culturales, como oficinas y despachos para personal técnico, zonas de descanso, cuartos de máquinas o talleres de oficios.

A su vez, las colecciones confiadas al museo exigirán la creación de espacios dedicados a su conservación, algunos de los cuales serán usados tan sólo por personal interno del museo, como las zonas de reserva de piezas no expuestas al público, los talleres y laboratorios de restauración o el área de recepción de bienes culturales y, por supuesto, otros a los que acceden visitantes, entre los que se hallan, lógicamente, las salas en las que se muestran todos o parte de los bienes que forman la colección, así como otros objetos que pueden incorporarse a la institución de manera temporal.

Aunque el museo no puede funcionar sin la dotación de toda esta tipología de espacios, y sin presuponer que existan funciones museísticas predominantes sobre otras, la historia de la arquitectura y el desarrollo de la disciplina museológica demuestran que han sido los espacios de exhibición y presentación de la colección los que han constituido la esencia misma del edificio de museo, porque, entre todos los que lo componen, ha sido y es en ellos donde se ha producido de manera más directa el contacto entre los bienes culturales que conserva el museo y la sociedad. De las características arquitectónicas que han configurado a lo largo del tiempo los lugares de presentación pública de las colecciones tratan las líneas que siguen.

## II- Primeros lugares arquitectónicos destinados a exponer colecciones

Como hemos dicho, muchos historiadores coinciden en afirmar que la base del desarrollo de la arquitectura de museos fue la compleja relación que se estableció desde el principio entre la obra de arte y el espacio elegido para exponerla. En cada período y para cada clase de pieza ha existido un tipo de espacio óptimo, por su tamaño, su forma, su textura, su iluminación, su ornamentación y sus valores simbólicos.

La conformación arquitectónica y la organización física de estos lugares de exposición, junto a factores como la presencia y evolución de otros locales que aparecieron para complementar a los anteriores, el diseño de las circulaciones y recorridos internos

que los relacionan, la imagen externa de la envolvente arquitectónica, sus elementos compositivos, su presencia urbana y el grado de dominio del entorno, han dado lugar a la evolución del edificio de museo.

Al principio, las colecciones constituyeron la preocupación primordial del coleccionista, y el lugar escogido para alojarlas fue tan sólo, en la mayor parte de los casos, un instrumento más, empleado para obtener fines concretos a través de los objetos. Estos fines fueron variando a medida que evolucionaba el concepto de colección. La colección se forma a lo largo de la historia por motivos variados, pero, a menudo, lo que la identifica no es la calidad de los objetos coleccionados, sino el hecho de que éstos no tengan un uso de carácter práctico y hayan sido privados de su destino original (Vitale, 1991: 331-332). La colección presupone sentimientos de acercamiento, ostentación, erudición y posesión, e ideas de protección y custodia, mental y afectiva, y puede tener dimensión privada o pública. Estos aspectos contribuyen a determinar las características del lugar que la alberga, que debe ser capaz de preservarla del deterioro pero también de ofrecer valores emblemáticos dentro de una esfera espiritual y privada o, por el contrario, en ámbitos de reconocimiento y prestigio social, asumiendo en ocasiones responsabilidades para su exhibición ante la sociedad. El lugar de conservación se transforma así en sala de exposición.

Todo acercamiento histórico a la evolución arquitectónica de las salas de exposición ha de comenzar, pues, haciendo referencia a los antecedentes, a los primeros lugares ligados a la colección en tanto que espacios cubiertos aprovechados para depositarla y protegerla del peligro; espacios arquitectónicos creados siempre para otros fines, que el coleccionista aprovecha para guardar «tesoros» y en los que la visita del ajeno no está prevista, ni arquitectónica ni funcionalmente.

Entre estos lugares de conservación de la colección podríamos citar, en primer lugar, la CUEVA, puesto que se ha demostrado científicamente no sólo la tendencia de los humanos del Paleolítico a reunir objetos trabajados por ellos mismos o tomados de su medio (Rivière, 1993: 67-68), sino también la existencia en algunos yacimientos prehistóricos de depósitos de materiales de datación anterior a la de los restos humanos junto a los que aparecen, fruto del instinto de posesión y la necesidad de crear cultura. Igualmente, en civilizaciones antiguas, distintas y distantes, como Micenas, Etruria, China o la Península Ibérica, se constata una misma costumbre: la de acompañar el cadáver con conjuntos más o menos amplios de objetos cotidianos o preciosos, reales o simulados (Vitale, 1991: 331-332), que pretenden dar cuerpo a la memoria y ligar la vida del más allá con la terrenal. La TUMBA se convierte así en lugar de colección.

Algunos autores han querido remontar el origen de la sala de exposición, con acceso público, al

Antiguo Oriente, donde en TEMPLOS Y PALACIOS se constatan acumulaciones de tesoros artísticos o especímenes maravillosos obtenidos mediante el intercambio comercial, los regalos o los botines de guerra. La primera referencia conocida se remonta al Imperio Nuevo del antiguo Egipto, cuando el faraón Tutmés o Tutmosis III (c. 1504-1450 a. C.), de la XVIII dinastía, consiguió reunir en su «jardín botánico» de Karnak un conjunto excepcional de representaciones botánicas y zoológicas procedentes de otros lugares de África y el Oriente (Beaux, 1990). Las primeras pruebas del deseo humano de mostrar colecciones ante la sociedad, con el fin de expresar dominio y triunfo guerrero, son posteriores. Así, tras el saqueo de Babilonia en 1176 a.C., los elanitas reunieron su botín de guerra y lo expusieron en el templo de la ciudad de Inxuxinak (Ovejero, 1934). Del mismo modo, en el Palacio de Nabucodonosor se expuso una gran colección de piezas de guerra destinadas a ser contempladas por el pueblo, en el espacio que recibió la denominación de Bit Tavrât Nixim, «gabinete de maravillas de la Humanidad» (Alonso Fernández, 1999: 45).

Sin embargo, es definitivamente en Grecia donde pueden asentarse los certeros orígenes de los espacios de exposición, estancias siempre ubicadas en edificios construidos para otras funciones y que eran

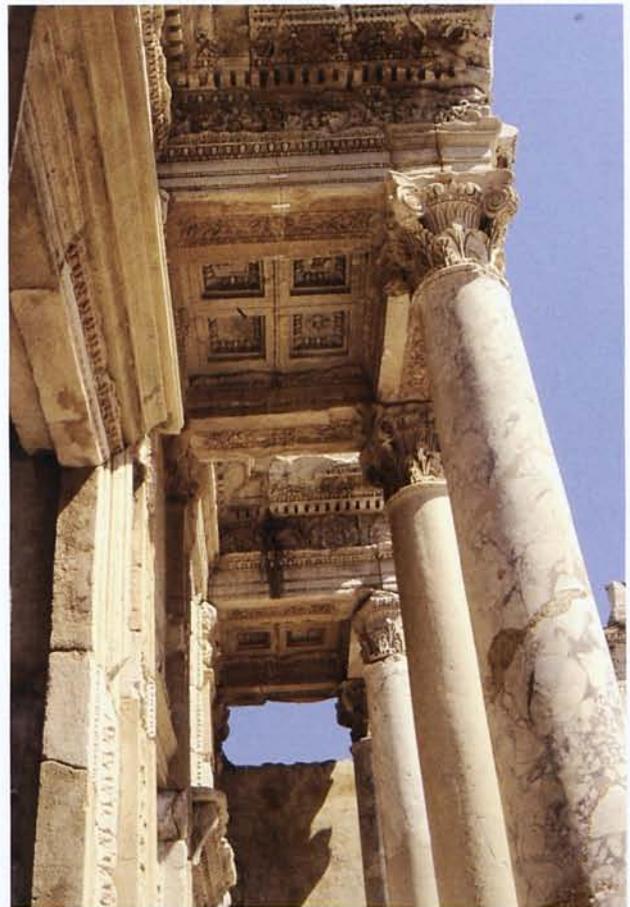


Figura 2. Pórtico de la Biblioteca de Éfeso, Turquía.  
Foto: Víctor M. Cageao 2002.

generalmente destinadas a acoger piezas obtenidas mediante el expolio o la adquisición a precios prohibitivos. Las fuentes revelan que Platón previó la creación, junto a los centros de culto, de instalaciones provistas de personal atento a facilitar a los turistas la contemplación de las obras maestras provenientes de la inspiración de las Musas (Schuhl, 1952: 249); Heródoto señala que en los PERISTILOS de los templos famosos y en los PÓRTICOS de otros edificios públicos, como los de Éfeso, Samos u Olimpia (figura 2) se exponían reliquias artísticas ofrecidas a la admiración pública (Alonso Fernández, 1999: 47). El carácter público estaba ya presente en el concepto de exposición pues, al parecer, estos depósitos de obras de arte se visitaban después de pagar un óbolo al sacristán y tras haber hecho las devociones ante la divinidad local; del mismo modo, aparece con claridad la intención generadora de arquitectura de exposición, puesto que las edificaciones preexistentes eran amuebladas e intervenidas para alojar objetos más o menos lujosos y preciosos, que a menudo ocupaban lugares compositivamente relevantes y cuidadosamente escogidos en los templos: las estatuas se colocaban en los atrios del santuario y las estatuillas en estantes, en el prodomos o en la naos, en ocasiones dentro de joyeros (Bazin, 1969: 14). En ciertos entornos se edificaban incluso pequeños monumentos o CAPILLAS VOTIVAS destinados a recibir donaciones, como el Tesoro de los Atenienses, construido en el año 487 a. C., tras la victoria de Maratón.

A veces, las colecciones eran expuestas en construcciones poco frecuentes y no muy conocidas en la actualidad, las PINAKOTHEKAE, de las cuales la más destacada se ubicó en el ala norte de los Propíleos de la Acrópolis de Atenas, construidos por Mnesicles en el siglo V a. C.; dispuesta especialmente para albergar pinturas, la sala estaba iluminada por dos ventanas abiertas al mediodía. Se duda si estas pinturas podrían haber sido ejecutadas sobre el muro, aunque parece que se trataba más bien de cuadros móviles, entre ellos algunos de Polignoto (Bazin, 1969: 15).

En Roma se heredó la afición griega por las obras de arte, que se empezaron a considerar signo externo de poder e influencia social. La colección adquirió un intenso carácter privado, de dimensión rigurosamente económica. A pesar de que las obras de arte comenzaron a ubicarse en determinados edificios oficiales y públicos, como los FOROS o las TERMAS, lo cierto es que la mayor parte de las colecciones romanas se hallaron en manos de los patricios, que no desarrollaron ninguna institución especial para conservarlas, sino que tendieron a acumular esculturas, bien en sus palacios, siguiendo las recomendaciones de Vitrubio, arquitecto contemporáneo de Augusto, bien en los JARDINES de sus lujosas villas (Alonso Fernández, 1999: 48-49; Vitrubio, 1970: 192-194), como la Villa Adriana, en la que el príncipe formó una especie de museo del mundo clásico, al aire libre, ini-

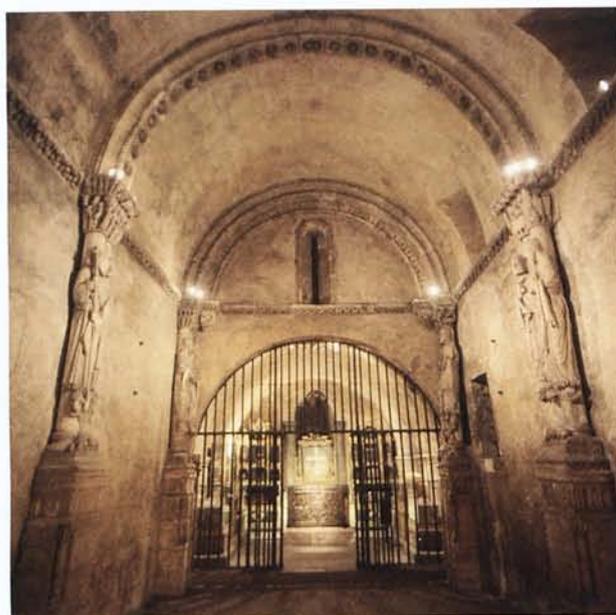


Figura 3. Cámara Santa, Catedral de Oviedo, España.  
Foto: Cabildo de Oviedo.

ciando una tradición luego recuperada en el Renacimiento y consistente en el uso del jardín y el claustro como espacios de exposición.

Este tipo de coleccionismo se extinguió con la Antigüedad, y la arquitectura dejó de usarse para acogerlo, pues el carácter gratuito de la obra de arte que la colección supone fue incompatible con los tiempos bárbaros. Pero la ambición por los bienes culturales renace con el Sacro Imperio Romano. Durante siglos, en la Edad Media, las colecciones se centraron en tesoros, reliquias y monstruosidades naturales, reunidas por los miembros de la más alta clase social en sus PALACIOS u ofrecidas por ellos a las IGLESIAS, con finalidad pedagógica y conmemorativa, para gloria de Dios y gloria propia. Para el pueblo medieval los testimonios del pasado cristiano, las reliquias, debían ser objeto de veneración, como elemento protector de calamidades y augurio de buena suerte. Las acumulaciones de tales objetos, conservados en suntuosos relicarios, constituían los TESOROS, exhibidos en lugares privilegiados de las iglesias, que eran frecuentados por peregrinos y devotos. A veces, en las iglesias y catedrales se construían CRIPTAS especialmente destinadas a tal fin, como la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo (Bolaños, 1997:23) (figura 3).

Las Cruzadas favorecieron el desarrollo de una segunda etapa de formación de tesoros, destacando sobre todo los que se configuraron tras el saqueo de Bizancio en 1204, momento en que se constituyó el de San Marcos de Venecia o el de la Sainte Chapelle de París, en realidad una inmensa urna de piedra y vidrio destinada a guardar reliquias de la Pasión (Bazin, 1969: 32). Al mismo tiempo, objetos exóticos y curiosidades de origen no humano eran expuestos en naves de iglesias y monasterios. Así, por ejemplo,

en la Catedral de San Esteban de Viena se exhibían huesos de mamut, que se creían pertenecían a un ser humano gigante (Rykwert, 1989: 5).

Además de estas curiosidades, monarcas, príncipes y nobles comenzaron a coleccionar, como signos de poder, esculturas célebres, devocionarios, piezas portátiles de religión, manuscritos, libros e incluso pinturas, como hizo la reina Isabel la Católica, cuya colección puede en parte admirarse en la actualidad en la Capilla Real de Granada, en la que la reina mandó edificar una sacristía para reunir sus objetos más preciados. La estela coleccionista de Isabel la Católica fue seguida por sus herederos, aunque la corte itinerante impidió la formación de exposiciones estables, manteniéndose la idea de tesoro y la indiferencia hacia la presentación de la colección. Carlos V, que acumuló un sinfín de posesiones, las reunió en espacios concretos dentro de su retiro del Monasterio de Yuste, dando lugar al germen de las CÁMARAS DE ARTE Y DE MARAVILLAS (Morán y Checa, 1985).

### III- El Renacimiento: El gabinete y la galería

Las colecciones no ocuparon espacios arquitectónicos específicamente diseñados para ellas hasta la llegada del Renacimiento, momento en que seguían sin concebirse como públicas, y sólo esporádicamente podían ser visitadas; aún así, no faltaron coleccionistas, como la reina María de Hungría, viuda del rey Luis II y hermana de Carlos V, que exponían sus posesiones en ocasiones solemnes, creando a tal efecto altares festivos dispuestos para exhibir sus tesoros. Coleccionistas fueron también artistas como Ghiberti, humanistas como Poggio y príncipes como Cosme de Medici, además de todas las familias principescas italianas.

Para albergar las colecciones se adaptaban como GABINETES las estancias más oportunas de residencias particulares, las más destacadas de las cuales fueron quizá las de Rodolfo II (Rykwert, 1989: 5), en el Castillo de Hradcany, de Praga; las colecciones de Fernando II en el Castillo de Ambras, en las afueras de Innsbruck, o el gabinete de Historia Natural del humanista napolitano Ferrante Imperato, donde guardaba animales, fósiles y minerales de todo género.

Los gabinetes se convirtieron en pequeños ambientes exquisitos, dedicados al arte, la meditación y el retiro; eran, en general, y dependiendo del tipo de colección, habitaciones íntimas, neutras, de reducido tamaño, en principio sin ornamentación, con escasa iluminación y ventilación y destino previo diferente al de lugar de colección: celdas monacales o sacristías, en el caso de edificios religiosos; archivos, bibliotecas, dormitorios, estudios o simples almacenes, en el caso de los civiles. En general se dotaban de estanterías o armarios que recubrían la



Figura 4. Reproducción de un gabinete de coleccionista. Instalación expositiva del Museo de América, Madrid, España. Foto: Ministerio de Cultura.

mayor parte de las paredes y en los que se acumulaban objetos, generalmente una mezcla heterogénea de especímenes de Ciencias Naturales, corales, rarezas, esculturas y pinturas, que, en ocasiones, excedían la capacidad del mobiliario y recubrían todo el espacio disponible, incluido el techo. Se producía de este modo una cierta identificación entre muebles y gabinetes (Vitale, 1991: 332), que sólo en un segundo momento asumen como propia la colección (figura 4).

Con el paso del tiempo, el gabinete o *cabinet* se definió a partir de un programa iconográfico y simbólico más preciso y refinado, que abandonó el caos propio de los espacios anteriores; carecía en ocasiones de armarios y exhibía un panelado geométrico, decorado a veces con ricas marqueterías, en cuyos compartimentos se insertaban series pictóricas, como ocurrió en el *studiolo* del duque Federico de Montefeltro, quien dispuso en su castillo de Urbino una habitación suntuosamente adornada y decorada con veintiocho retratos de intelectuales de la Antigüedad, la Edad Media y la época contemporánea y paneles de taracea simulando armarios portantes de objetos científicos, en lo que fue el primer intento racional de crear un museo de personajes importantes (Sureda, 1988: 77). Este tipo de *cabinet* tuvo éxito entre los propietarios de castillos franceses del siglo XVII, donde destaca el gabinete de las damas del Castillo de Pibrac (Bazin, 1969: 134-135), cerca de Toulouse, que conserva aún hoy una disposición similar a la original.

El aumento sucesivo del número de obras de arte en las colecciones de los grandes personajes generó la saturación de las paredes de los gabinetes destinados a tal fin, lo que llevó al esparcimiento de los objetos por los palacios, colocando las mejores piezas en las habitaciones principales y las mediocres en los corredores, donde podían ser contempladas al circular. Este proceso dio lugar a uno de los primeros lugares arquitectónicos configurados específicamente

mente para la colección: la GALERÍA. Muchos autores coinciden en señalar a Francisco I de Francia como creador de la galería de colección en su Palacio de Fontainebleau, complejo palacial en el que entre 1533 y 1540 erigió un corredor para obras de arte, algunas fijadas a las paredes y otras exentas. No obstante, el asentamiento de la galería, como espacio adecuado para la colección, en un sentido esencialmente dinámico, donde el espectador camina frente a la obra de arte, se produce en el Palazzo Uffizi de Florencia. En 1560, Cosme I de Medici, que ya había convertido la Logia de las Lanzas en espacio público contenedor de esculturas, abierto a la plaza y al servicio de los ciudadanos, decide agrupar en un mismo edificio toda la administración a su servicio, y encarga la obra a Giorgio Vasari, que estructura el edificio alrededor de un patio-calle. Ya que este recorrido se hacía muchas veces al día, su descendiente, Francisco I, decide crear un paseo cubierto desde la Signoría al río, ubicando parte de la colección a lo largo de los corredores del último piso, para hacer el recorrido más agradable (figura 5). Buontalenti reforma para ello los pasillos, añadiendo alguna sala aneja, como la famosa Tribuna hexagonal, terminada en 1581. Este espacio, creado para acoger los mejores tesoros mediceos, tenía planta octogonal, y estaba, al parecer, inspirado en la Torre de los Vientos de Atenas<sup>2</sup>, descrita por Vitrubio en el primero de sus Libros de Arquitectura. Portaba una decoración que aludía a los cuatro elementos de la Naturaleza, de los cuales el fuego era evocado por el color rojo del terciopelo que tapizaba las paredes. Este espacio y sus acabados han ejercido, como veremos, una gran influencia en los lugares de colección de tiempos posteriores.

La galería es un espacio de directriz longitudinal y gran desarrollo, de proporción similar a la de la logia, pero, como decía Scamozzi, menos abierta que ésta. Su característica esencial es, pues, el desarrollo en longitud, la prevalencia de una dimensión, manipulada y controlada para conseguir un ambiente unitario. Las paredes menores asumen el sentido de cabeceras o testeros, configurándose como planos terminales sobre los que convergen la perspectiva y la mirada, que enmarcan, por lo general, piezas singulares y, casi siempre, un acceso principal; las paredes laterales, por el contrario, por su extensión, tienden a organizarse de acuerdo con la composición que marcan los huecos: la galería solía presentar iluminación sólo en una de sus paredes laterales, por lo que la luz condicionaba la disposición de las piezas, organizadas en una o dos secuencias lineales (Vitale, 1991: 337). En general, la galería, término que comenzó a utilizarse por extensión para referirse a cualquier otro espacio dedicado a contener obras de arte, imprimía a la presentación de la colec-



Figura 5. Exterior de la Galería Uffizi, Florencia, Italia.  
Foto: Víctor M. Cagiao 2005.

ción una gran uniformidad, ya que no acentuaba ninguna pieza sobre las demás, salvo quizá las de los testeros.

Al principio, la esencia de las galerías de exposición fue en muchas ocasiones la de un almacén ordenado aprovechando el paso, no tanto la de un espacio arquitectónico concebido con una intención puramente expositiva; de hecho, muchos coleccionistas que disponían de galerías seguían reservando las piezas más destacadas para los gabinetes. Por ende, en demasiados casos, tanto galerías como gabinetes siguieron acogiendo mezclas caóticas de objetos, lo que demuestra que en un principio ni una ni otra habían sido planteados, constructiva y funcionalmente, como espacios museísticos puros (Alonso Fernández, 1999: 273). Sin embargo, el tiempo ha confirmado que a menudo la galería puso fin, a través de su arquitectura, al caos acumulativo de los gabinetes, ordenando la colección desde un punto de vista geométrico y lineal, primero, y cronológico, después. La organización de la colección en ella se desarrolló siguiendo dos posibilidades: la disposición de las piezas en un solo frente o en sus dos lados. En este caso, la colocación de los objetos evolucionó siguiendo tres etapas (Rico, 1996: 20-22): en un primer momento se situaron las obras de arte, sin

<sup>2</sup>Según información facilitada por la Galería Uffizi en su página web [www.uffizi.firenze.it](http://www.uffizi.firenze.it) (20/04/2005).

tener en cuenta su importancia, sólo en los frontales de las ventanas o en éstos y en los intervanos de las mismas, demostrando con la disposición alternada e incluso aleatoria que la galería era aún un simple corredor; en una segunda etapa se estudió ya la galería como lugar de colección, rentabilizando la iluminación y organizando las piezas, que se clasificaron en principales y secundarias, ubicando las primeras frente a las ventanas, en la creencia de que de este modo recibían la mejor iluminación, y las segundas en los intervanos; en un tercer paso, se trasladaron las principales a los intervanos, para controlar mejor la luz, y las secundarias a los frentes; finalmente, se ordenaron las obras cronológicamente.

Entre las más famosas galerías utilizadas para la exhibición de colección sobresale la erigida entre 1583 y 1584 por mandato de Vespasiano Gonzaga en Sabbioneta (figura 6), destinada a alojar una colección de estatuas, bustos y bajorrelieves antiguos, procedentes en su mayoría del saqueo de Roma en 1527. Destacable también, en otro orden de cosas, es la biblioteca que mandó construir Felipe II para albergar su colección de libros y objetos científicos, y que fue concebida como pieza clave de su gran obra: El Escorial. Dispuesta sobre la entrada principal, se trata de una gran galería abovedada, que por estar dotada de una magnífica arquitectura mueble, contenedora de las piezas y diseñada por el propio Juan de Herrera y una rica decoración mural, obra de Pellegrino Tibaldi, resulta un magnífico precedente de las instalaciones museográficas y un buen ejemplo de maridaje entre la galería de exposición y los sistemas de almacenamiento de los gabinetes.

El avance del Renacimiento supuso la modificación y adaptación de la arquitectura para acoger colección, que se incorpora a aquella como parte de su decoración. Este aspecto se percibe con claridad en la Galleria della Mostra del Palazzo Ducal de Mantua, construida por Giuseppe Dattaro y A. María Viani, alrededor de 1590, en la que se diseñan



Figura 6. Galería de antigüedades del Palazzo del Giardino, Sabbioneta, Italia. Foto: Comune di Sabbioneta.

nichos para acoger bustos. El más ambicioso ejemplo de este tipo de galerías se consigue en el Antiquarium de Munich, ejecutado entre 1568 y 1571 por Wilhelm Egkl, combinación de galería y cámara de maravillas que, a diferencia de otros espacios de este tipo, adintelados, presentaba un techo abovedado (Naredi-Rainer, 2004: 19).

Por otra parte, paralelamente al uso de gabinetes y galerías, como lugar de colección se utilizó también en el Cinquecento un tercer espacio cuyos orígenes remotos quizá se hallen en los jardines de estatuas de las villas romanas: el PATIO o JARDÍN DE ESCULTURAS. El aumento desmesurado de las colecciones papales, y la disminución de su dimensión simbólica y civil en favor del reconocimiento de su significado como antigüedades, llevó a Inocencio VIII a encargar, a fines del siglo XV, al enigmático Jacopo de Pietrasanta, un patio junto al pabellón del Belvedere, al que se trasladaron muchas piezas que hasta entonces habían encontrado ubicación bajo el Pórtico de los Conservadores. La exposición se realizaba en un claustro cuadrado, al aire libre, resaltando las esculturas sobre el fondo neutro de las paredes o dejándolas reposar en hornacinas o nichos especialmente diseñados para ellas (Pevsner, 1979: 131). En 1504, la colaboración entre el papa Julio II y el arquitecto Bramante, nombrado inspector e ingeniero general de los edificios pontificios, provocó la modificación de este conjunto monumental. A este lugar, conocido desde entonces como «patio de las estatuas» mandó trasladar el papa en 1506 el recién descubierto Laoconte y posteriormente obras tan relevantes como el Apolo, no sólo con la intención de que tan magnos ejemplares fuesen exhibidos para su disfrute o como muestra de su poder, sino también como instrumento de perfeccionamiento de los artistas que tenía comisionados en el vecino palacio del Belvedere (Baztán, 1999: 151). Posteriormente, similares patios y claustros con esculturas fueron construidos en varios palacios y villas romanas, influyendo en la definición de los primeros proyectos teóricos de museo. En 1773, el patio original del Belvedere o Atrio del Piacere (Naredi-Rainer, 2004: 19), fue rehecho por Michelagnoli Simonetti, que lo convirtió en un octógono.

#### IV- Los salones del barroco y los primeros proyectos de espacios concebidos para exponer

El nuevo concepto de la obra de arte como bien con valor económico y formal y el mayor interés por el coleccionismo que se desarrolla en los siglos del Barroco, devolvió a los SALONES su papel predominante como espacio para exhibir colección, con carácter casi museístico (Rico, 1996: 125).

Las salas palaciales fueron convirtiéndose en espacios coherentes con el nuevo uso, ubicados, en la mayor parte de los casos, en edificios residencia-

les de gran porte contruidos con finalidades sociales o domésticas. La definición arquitectónica de estos salones fue la misma y siguió la misma evolución que la de la arquitectura palaciega en la que se insertaban. En un primer momento, la ornamentación, resultado de la evolución del lenguaje clásico recuperado en el Renacimiento, surgió de la propia configuración arquitectónica del edificio y los objetos se sumaban a ella; posteriormente, esa misma ornamentación comenzó a diseñarse para las piezas de colección, que quedaban incorporadas a la arquitectura como un elemento decorativo más en un conjunto total previamente estudiado, en el que las pinturas del techo y las paredes, los cuadros enmarcados sobre los muros y las hornacinas para esculturas jugaban su papel en un ambiente a veces exuberante, repleto de volutas, cornisas, molduras... Un caso extremo de esta tendencia expositiva lo constituyeron los salones de los palacios rococós alemanes, donde la pieza perdía su concepto de elemento singular para sucumbir en la vorágine de la escenografía que la sustentaba (Rico, 1996: 214).

Lo más habitual fue, sin duda, la utilización de salones de planta más o menos rectangular, con iluminación lateral, por medio de huecos practicados en las paredes exteriores, huecos cada vez más altos, para captar un mayor arco de luz solar. Habitualmente, los salones para colección no se disponían aislados en el conjunto del edificio, sino uno a continuación del otro, aprovechando la configuración arquitectónica de los palacios de la época. Esta disposición en serie o en una misma fila de las salas de aparato de las residencias nobles, que abarcaban, en la mayor parte de los casos, de un extremo a otro todo el edificio, triunfó en los siglos XVI y XVII y dio en denominarse disposición en ENFILADA (Calzada, 2003). Aunque en la arquitectura doméstica esta composición arquitectónica se reveló incómoda, por no permitir piezas independientes y a partir del siglo XVIII cayó en desuso, desde el punto de vista expositivo produce perspectivas majestuosas, motivo por el que fue muy aprovechada en el diseño de edificios museísticos de épocas posteriores.

Las salas de aparato del Barroco solían acoger sobre sus muros pinturas enmarcadas. El marco del cuadro se entendía como la carpintería de una ventana que permitía ver la escena representada. La exuberancia de las colecciones, engrosadas extraordinariamente en el Seiscientos con multitud de obras de arte, muchas de ellas pinturas italianas adquiridas en Inglaterra y dispersadas más tarde por Europa, tras ser vendidas en las almonedas, fomentó la costumbre de tapizar el muro completo con cuadros, colgados frente a las ventanas y de espaldas a éstas; esta tendencia decorativa fue extendiéndose a medida que pasaba el siglo XVII, llegándose incluso a la superposición y recorte de marcos (Rykwert, 1989: 9).

Además, en la mayoría de los salones usados para exponer colección durante los siglos XVII, XVIII y



Figura 7. David Teniers: El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas (N° inv. 1813), Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Foto: Museo Nacional del Prado.

XIX fue muy habitual, en especial a partir del triunfo de la Tribuna de los Uffizi, la utilización de entelados para cubrir las paredes antes de la disposición de los lienzos. Casi siempre eran utilizados textiles de alta calidad, como los brocados de seda, de colores fuertes, sobre todo rojos, los tonos considerados entonces más idóneos para la exposición de obras pictóricas.

Las características de estos salones barrocos pueden comprobarse en los testimonios gráficos de Brueghel el Viejo o David Teniers, destacando las representaciones que éste último realizó de los salones de colección del archiduque Leopoldo Guillermo (figura 7). Poco después de su llegada a Bruselas como gobernador de España en los Países Bajos, a mediados del siglo XVII, el archiduque Leopoldo Guillermo se acomodó en el palacio de Coudenberg, y mandó trasladar su colección de pinturas desde Viena, alojándola en magníficas habitaciones de gran altura y techos planos de madera, algunas con ventanales emplomados, cuyas paredes mandó tapizar por completo, de suelo a techo, con lienzos y tablas. Como consejero artístico y conservador de la colección contrató los servicios del pintor David Teniers, que además de servirle de delegado comercial, que adquirió para él, entre otras obras, importantes pinturas en la almoneda de Carlos I de Inglaterra, realizó bajo su encargo una serie de lienzos en los que inmortalizó sus salas de colección, retratando en su interior al archiduque, a sus nobles amigos y a sí mismo. Estos cuadros nos dan exacta idea de la arquitectura usada para albergar colección en el XVII y, sobre todo, del sistema expositivo utilizado, que primaba la acumulación (Baztán, 1999: 152).

Por otra parte, en ciertos salones barrocos se percibe ya la aplicación técnica de conocimientos expositivos, partiendo del estudio de la visión humana y del análisis de la relación entre la obra de arte y el



Figura 8. Propuesta de reconstitución del Salón de Reinos según José Álvarez Lopera, 2005. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

espacio por medio de la perspectiva (Rico, 1996: 125). Se llega incluso a realizar ordenaciones simbólicas de las piezas, como ocurrió con la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid, creado para el rey Felipe IV, en el que se usó el montaje expositivo como mecanismo de impacto y relevancia: los cuadros se organizaron por niveles y los espacios más destacados, los testereros, se reservaron para los retratos de aparato de los monarcas, realizados en el taller de Velázquez (Álvarez Lopera, 2005) (figura 8).

Aunque la mayor parte de los salones adaptados de la forma anteriormente indicada para contener colección eran habitaciones ubicadas en palacios ya existentes, creadas con otras intenciones, ajenas a la expositiva, desde finales del siglo XVII y durante el XVIII, fue habitual el diseño de salones aptos para exhibir pinturas en los proyectos de los palacios residenciales de las clases acomodadas (Pevsner, 1976: 134), combinados en ocasiones con gabinetes y galerías tradicionales, algunas de las cuales, como la de Salzdahlum (1688-1694), podían llegar a ser muy largas o muy exuberantes. Un ejemplo de la aplicación de esta práctica es el Palacio Nuevo del Capitolio de Roma, cuya fachada sigue las pautas compositivas marcadas por Miguel Ángel, pero cuya organización en planta fue determinada por los hermanos Carlo y Girolamo Rainaldi, con la intención de alojar parte de las colecciones que habían ido llenando el Palacio de los Conservadores. En su proyecto, los Rainaldi resumen todo el saber de la arqui-



Figura 9. Salón del Palacio Nuevo del Capitolio, Museos Capitolinos, Roma, Italia. Foto: Víctor M. Cageao 2005.

tectura expositiva de la época, disponiendo salones en enfilada (figura 9), galerías y algún pequeño espacio a modo de gabinete o tribuna.

El afianzamiento del coleccionismo y el interés por el estudio de los espacios dedicados a la exposición condujo a la aparición en el siglo XVIII de los PRIMEROS PROYECTOS de edificios diseñados a propósito para albergar colección. La mayor parte de estas primeras propuestas consisten en la combinación de salones barrocos tradicionales, armónicamente dispuestos siguiendo las leyes de la simetría y la composición del lenguaje clásico. Aunque la arquitectura planteada para las salas de exposición propuestas es la palaciega tradicional y no implica grandes novedades, la virtud de estos proyectos radica en que son ideados a propósito para la colección, suponen una reflexión acerca de la ordenación y la comunicación entre los espacios expositivos y buscan soluciones ideales al respecto. Además, este esfuerzo arquitectónico lleva aparejado una especialización de las salas de exposición en función de la tipología de la colección que acogen, formal y organizativamente.

El primero de estos diseños fue elaborado en 1704, sin encargo previo, por el arquitecto Leonhard Christoph Sturm (Pevsner, 1976: 134; Rico, 1994: 55), que ideó un pequeño palacio tradicional, nunca construido, con salones comunicados y simétricos, compuesto por tres cuerpos, el central con vestíbulo dotado de escalera. En este edificio, Sturm no innova arquitectónicamente, pero hay un intento de separar las actividades a las que están dedicados los salones y un incipiente desarrollo del programa museológico, que intuye que las salas de exposición necesitan la presencia de otros espacios, dedicados a otros fines, que las complementen.

Muy interesante es también el proyecto teórico de museo diseñado por el Conde Algarotti para Dresde, del que únicamente se conserva una descripción literaria en la que se percibe la influencia de la Villa



Figura 10. Panteón, Roma, Italia.  
Foto: Víctor M. Cagiao 2005.

Rotonda de Palladio. La iluminación prevista es mixta: cenital para las habitaciones centrales y de los ángulos, lo que remite explícitamente a la Tribuna de los Uffizi, y lateral para las galerías, si bien los pórticos que las precedían convertirían la iluminación directa en iluminación difundida, más homogénea. Esta experiencia, junto al proyecto de Sturm, consagra la utilización del lenguaje clásico para la concepción arquitectónica de los salones de colección.

En la última parte de la especialización del salón barroco como lugar de colección, se va a proceder a la sustitución de la sucesión de salas heredadas del palacio, que aún veíamos en el proyecto de Sturm, por una sala o espacio único, de mayor tamaño, con la superficie mejor rentabilizada y la circulación más racional. Un primer ejemplo de esta tendencia es la Villa Albani, diseñada por Carlo Marchionni en 1761. Se trata de una villa barroca romana donde la colección se integraba, como era habitual en la época y según hemos visto, en la decoración; pero esta villa no acogía otros usos: sólo se diseñaron salones de exposición de diferentes formas (ovales, rectangulares, cuadrados), con ventanas altas, según las nuevas teorías lumínicas, organizadas según un esquema lineal, decoradas de acuerdo con el ambiente romano de la iconografía elegida y especializadas por contenidos (Rico, 1994: 59).

La rentabilización definitiva de la sala de exposición se obtuvo ya en el museo de Kassel, mandado

construir por Federico II a Simon Louis du Ry entre 1769 y 1777, y que se convirtió en bisagra entre el período barroco y el neoclásico. Desde el punto de vista arquitectónico no tiene gran importancia, pero museológicamente es un edificio precursor puesto que con él se llega a dos conclusiones: la necesidad de acompañar las salas de exposición con otras dedicadas a estudios y talleres, y la ordenación de las colecciones superando el prototipo de palacio. Organiza grandes salas únicas, que superan la sucesión de gabinetes y dispone alas laterales que, en un crecimiento más desarrollado del edificio, podrían llegar a formar un anillo en torno a un patio.

#### V- Las rotondas expositivas y las iluminaciones cenitales de la época ilustrada

La valoración de la Antigüedad, paralela a los avances arqueológicos de fines del XVIII, trajo consigo, a su vez, el redescubrimiento conceptual del Panteón de Roma (figura 10) y con él el de la ROTONDA como espacio propicio para la exposición, que ofrece posibilidades opuestas, pero complementarias, a la galería, y va a servir como alternativa a la misma. La recuperación de la rotonda nace de la aspiración a una mayor unidad del espacio y una rentabilización de la iluminación, con el uso de la luz cenital (Vitale, 1991: 338).

El uso de la rotonda como opción expositiva implica una relación muy diferente entre espacio y pieza a aquella que determinaba la galería. La visión de la colección es continua, las obras se presentan ante el espectador en igualdad de condiciones y el visitante puede estar separado de cada una de ellas por idéntica distancia. Es posible una visión de conjunto y la iluminación central crea un ambiente uniforme y sin interferencias de otros focos de luz.

El uso de iluminación cenital permite huir de los problemas que generaba la iluminación lateral: reflexiones, ángulos oscuros, deslumbramientos... y aumentar la superficie expositiva, al dejar libre de aberturas la parte inferior de las paredes. A finales del siglo XVIII las experiencias de iluminación cenital se multiplicaron en ambientes distintos, desarrollándose conjuntamente con el sentido democrático del museo. Es a partir de este momento cuando se desarrolló la tradición arquitectónica de la tipología del MUSEO PÚBLICO, cuyo valor funcional y formal sigue teniendo plena vigencia, ya sea a partir de la definición de tipos arquitectónicos de nueva planta o mediante la implantación de museos en edificios creados con otras finalidades.

Esta tendencia tiene su reflejo en grandes iniciativas museísticas del momento, entre las que destaca la conversión en museo del Palacio del Louvre; esta acción queda identificada con la verdadera creación del museo, dispara la formación de este tipo de instituciones y oficializa una práctica que aún continúa

hoy: la utilización con intenciones museísticas de edificios históricos diseñados para otros fines. Abierto al público ocasionalmente antes de la Revolución Francesa, el Louvre se convierte en institución pública en 1793 como Musée Central des Arts, interviniéndose en la Gran Galería según los criterios de la Academia de Arquitectura (Vitale, 1991: 338), entre los que podrían destacarse la recomendación de no dividirla por decoración alguna, ni por columnas ni pilares, así como la propuesta de una iluminación más conveniente, procedente de aberturas dispuestas por encima de los objetos y no a través de las ventanas existentes en aquel momento.

Los criterios científicos del período ilustrado tendieron a la simplificación de la ornamentación barroca en los espacios de exposición, reduciendo la decoración a motivos pictóricos o escultóricos, que tenían como finalidad acentuar las formas y estructuras de la arquitectura y la relación del espacio con la obra pictórica (Rico, 1996: 215), que queda patente, en último extremo, en los salones de muros neutros.

Con premisas similares comenzaron a desarrollarse estudios que condujeron a la iluminación cenital de las salas de exposición, a través de cristalerías dispuestas en las cubiertas. La CRISTALERA, que sigue la forma de los techos, tuvo en un principio pequeñas dimensiones, ya que la técnica no permitía grandes áreas de desarrollo (Rico, 1994: 84). A pesar del avance que supuso con respecto a la iluminación mediante ventanas, aún presentaba inconvenientes, como la mayor proyección de luz sobre el suelo que sobre las paredes, la excesiva intensidad y la penumbra que creaban en las partes bajas de los muros, mayor cuanto más se elevaban las alturas de las bóvedas para evitar los problemas anteriormente citados. El paso del tiempo y la evolución de la técnica no sólo permitió ampliar las dimensiones de las cristalerías, implantadas en las tradicionales galerías y salones de exposición (figura 11), sino que trajo consigo la adopción de medidas paliativas, como la dis-



Figura 11. Cristalera en una sala del Museo del Louvre, París, Francia. Foto: Víctor M. Cageao 1991.

posición de toldos interiores o lamas exteriores. Igualmente, fue desarrollada la LINTERNA, que busca iluminar el espacio desde el techo, pero de manera reflejada, no directa. Para ello se practica un hueco en la techumbre que se cubre con un pabellón de techo opaco y paredes translúcidas; la luz así introducida no incide directamente sobre los parámetros expositivos, evitando problemas de deslumbramiento.

Quizá fue Boullée, con su proyecto teórico de museo, presentado en 1781 en la Academia de Bellas Artes de Francia, el pionero en la consagración de estos sistemas de iluminación para las galerías tradicionales, que pretendían ahora perpetuarse definitivamente como espacios de exposición de nueva planta. Heredero de su anterior proyecto de biblioteca (figura 12), se trata de un edificio que dispone una rotunda en la intersección de amplísimas galerías cubiertas con bóvedas de cañón, iluminadas cenitalmente e imposibles de construir con la tecnología del momento.

En la misma línea se situaron las actuaciones llevadas a cabo en los Museos Vaticanos, donde se completó con óculos practicados en el paramento exterior la iluminación cenital de la sala; en el Brazo Nuevo, también del Vaticano, diseñado entre 1806 y 1823 por Raffaello Stern, donde las cristalerías van insertadas en las bóvedas de cañón y divididas por los arcos sustentantes de la estructura; en las galerías del Museo del Prado, de Juan de Villanueva o en el proyecto no realizado de Hubert Robert para el Louvre, de 1796, cuya idea procedía, a buen seguro, del boceto de Boullée (Pevsner, 1976: 143).

Maestro en el diseño de salas de exposición heredadas de la tradición, pero iluminadas de la manera más rabiosamente moderna fue John Soane, que en su casa-museo de Londres y en la Galería Dulwich experimentó con la iluminación cenital, convertida en protagonista de ambos edificios. Su casa en Lincoln's Inn Fields es, además de ejemplo pionero de residencia convertida en museo, planteado a partir de la acumulación obsesiva, modelo de crecimiento museístico por adición, ya que Soane fue

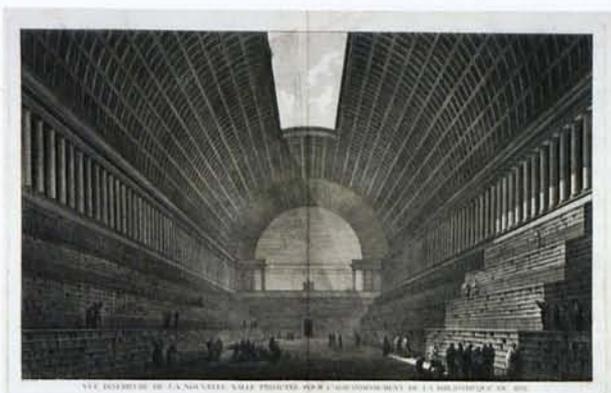


Figura 12. Proyecto ideal para una biblioteca, por E.L. Boullée. Foto: Biblioteca Nacional, París, Francia.

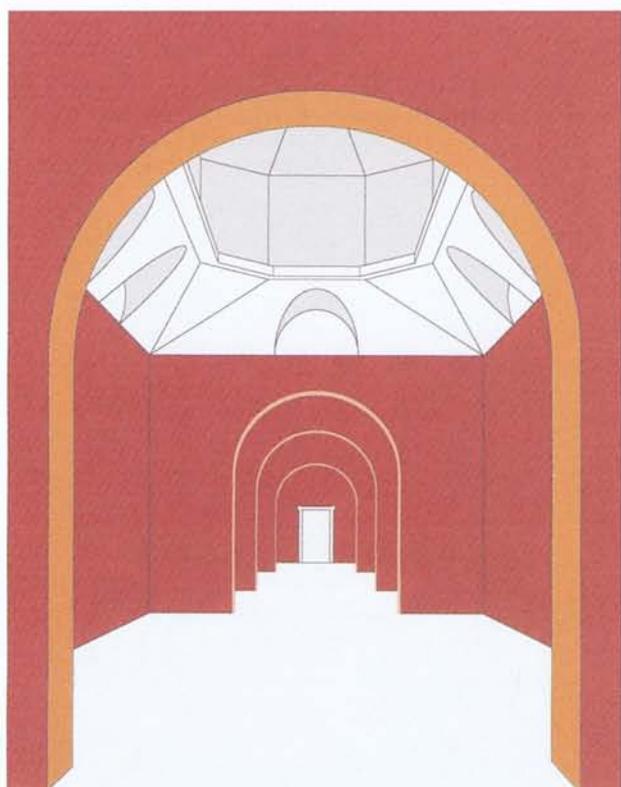


Figura 13. Vista esquemática de las salas en enfilada de la Galería Dulwich, Londres, Reino Unido. Dibujo: Víctor M. Cageao 2006.

adquiriendo las viviendas contiguas para ampliar la inicial. En la Galería Dulwich, de 1811, quizá el primer edificio construido *ex profeso* para exhibir obras pictóricas y uno de los más influyentes en el futuro (Rykwert, 1989: 9-10), diseñó varios salones, dispuestos en enfilada o secuencia lineal, con variada longitud (figura 13); en ellos la luz penetra únicamente por los lunetos de la bóveda, cuyos ángulos están estudiados para evitar la excesiva intensidad lumínica (Searing, 1989: 12; Rico, 1994: 88); al no tener huecos laterales, además de evitar el contraste, se aumenta enormemente la superficie expositiva.

## VI- El siglo XIX: la creación del tipo clásico de edificio concebido para exponer

Gracias a estas innovaciones, el museo se convirtió en una de las instituciones características de la ciudad ilustrada y los arquitectos comenzaron a estudiar la posibilidad de desarrollar específicamente una tipología nueva, que superase pautas antiguas y resolviese problemas relacionados con la conservación y la exposición de obras de arte. Con la tipología «museo» triunfan el clasicismo y la combinación de recursos como la monumentalidad, la simetría y la composición con los modelos tradicionales de galería y rotonda. El esfuerzo de los diseñadores se centra en la solución de la circulación y organización de espacios de exposición, como elementos funda-

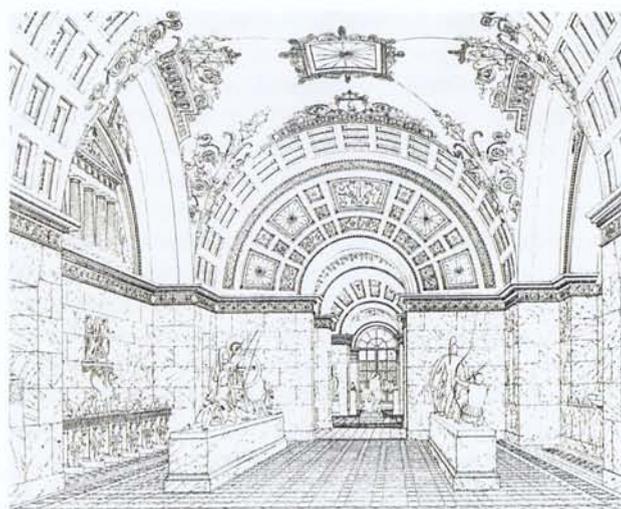


Figura 14. Sala de los mármoles de Egina de la Glyptoteca, Munich, Alemania, según Schultz, 1978.

mentales y a veces casi únicos de los programas de necesidades, a fin de generar edificios «perfectamente resueltos» para exponer, que se van a extender por toda Europa.

Los primeros proyectos clásicos utilizaron esencialmente combinaciones de salones y galerías, a veces insertando también pequeñas rotondas yuxtapuestas a las otras salas, como un espacio más, dentro de una estructura en cadena. Entre ellos destaca la Glyptoteca de Munich, creada a instancias de Luis I, primer museo público nacional diseñado para albergar escultura clásica. El proyecto, desarrollado por Leo von Klenze entre 1816 y 1830 tras un complicado proceso de selección, está compuesto por cuatro alas formadas por salones sucesivos cubiertos por bóveda de cañón y rotondas en las esquinas, que rodean un único patio central por el que se iluminan los interiores. Las paredes exteriores carecen de huecos, que se sustituyen por hornacinas con estatuas. Von Klenze resuelve de este modo, por medio del giro completo y rígido, que convierte el pórtico central en principio y final del recorrido, el problema de la circulación entre salas. Frente a las tendencias de ciertos artistas de la época, como J. M. Wagner (Rico, 1994: 104), que propugnaba salas sin decoración, con pavimentación neutra y paramentos de color aséptico para el museo de escultura, porque «toda decoración, todo color alegre o chillón perjudica las obras del arte ideal» (Pevsner, 1976: 149), Von Klenze propuso un repertorio de soluciones arquitectónicas, con diseños pictóricos y escultóricos en paramentos y techos, acordes con el estilo imperante en el momento de creación de las esculturas, para acogerlas en su exposición, acompañando cada pieza de los rótulos, soportes o mobiliarios específicos, en lo que puede ser el origen de la instalación expositiva (figura 14). Este sistema ornamental, siempre presente en la arquitectura de tradición posrenacentista, tiene como misión asignar a cada pieza

un lugar en la exposición y con respecto al muro (Besset, 1993: 5), pero se revela un tanto rígido, pues impide las modificaciones y transformaciones necesarias en los montajes expositivos.

Otra relevante experiencia arquitectónica de nueva planta que usa sólo el modelo galería, pero hasta sus últimas consecuencias, puede observarse en la Alte Pinakothek de Munich, proyectada también por Klenze en 1823. Renuncia a la sucesión de salones y opta por desarrollar una gran galería, reforzada en los extremos por sendas alas perpendiculares que albergan accesos y comunicaciones verticales. El eje lineal se divide en tres crujeas paralelas: la central, iluminada con claraboyas, para grandes cuadros; una segunda, compuesta por gabinetes, para obras de pequeño formato y una tercera, con iluminación lateral, que sirve de corredor de acceso (figura 15). Decorativamente, se demuestra el triunfo de las tesis de Wagner, pues prescinde ya de decoraciones superfluas. Este esquema, muy repetido, sirvió, con variantes, de modelo a grandes espacios expositivos, como los diseñados por Gottfried Semper: el Kunsthistorisches Museum de Viena, que optó por la galería partida, con dos patios rectangulares intermedios (figura 16), y la Gemaldegalerie de Dresde, cuya estructura en planta es muy similar a la de la Alte Pinakothek, aunque se dispone un salón octogonal central con cúpula exterior muy plana. En la Gemaldegalerie se construye ya una segunda planta con una nave lateral destinada a despachos y gabinetes profesionales, sentando en la práctica las bases de la especialización de los programas de necesidades de los edificios expositivos, que van ya más allá de las salas de exposición.

En cuanto al uso de la rotonda, los antecedentes de su proyecto como espacio expositivo se observan en el Museo del Prado de Villanueva, en el Newby Hall de Weddel (1767-1770) o en el Museo Pío Clementino del Vaticano (1773-1780), proyectado por Simonetti y Camporesi; en él se definen una serie de salas inspiradas en los palacios y termas romanas, así como galerías y una impresionante rotonda, usada de manera pura, pero aún como un elemento más dentro de un esquema lineal.

En una segunda fase de empleo de la rotonda (Rico, 1994: 111), ésta se erige como principal rótula en la estructura de los edificios expositivos, estableciendo el giro a su alrededor. Los primeros ejemplos de este tipo de composición son los ejercicios del Prix de Rome de la Academia de Arquitectura de París y, sobre todo, los estudios de Durand. Durand publicó entre 1802 y 1805 un paradigmático modelo de museo monumental, de gran influencia en la historia de la arquitectura de museos. Propone un edificio de una sola planta cuadrada, con galerías abovedadas en los cuatro lados y crujeas centrales en cruz, que originaban cuatro patios y formaban en su cruce una rotonda (figura 17). Cada galería presen-

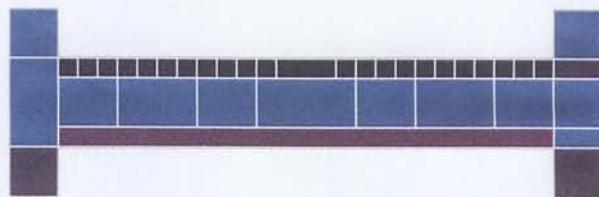


Figura 15. Esquema de planta de la Alte Pinakothek, Munich, Alemania. Dibujo: Víctor M. Cagueo 2006.



Figura 16. Patio interior del Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria. Foto: Víctor M. Cagueo 2005.

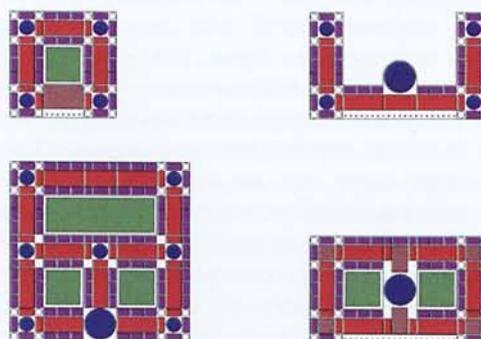
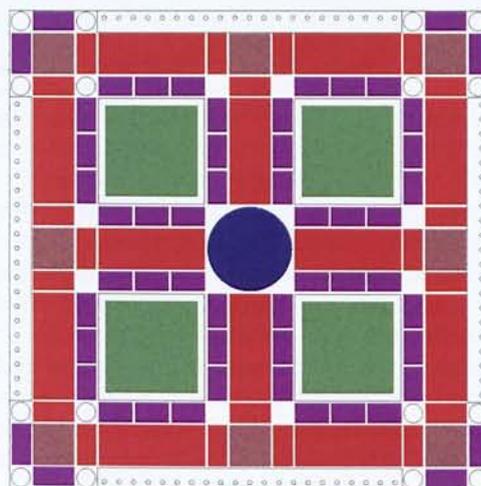


Figura 17. Esquema de planta del modelo compositivo para museo, propuesto por Durand y ejemplos de combinaciones. Dibujo: Víctor M. Cagueo 2006.



Figura 18. Rotonda del Altes Museum, Berlín, Alemania.  
Foto: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlín, Alemania.

taba tres crujías, la central iluminada cenitalmente y las laterales por medio de ventanas altas. La importancia del modelo radica en que era repetible en su totalidad o en parte, combinando, sumando o eliminando elementos, siguiendo así el modo de proyectar propugnado por el propio Durand. Lo más frecuente, dadas sus vastas dimensiones, fue que los arquitectos lo utilizaran sólo parcialmente (Searing, 1989: 12; Fernández-Galiano, 1998: 5).

Herederio de Durand es un proyecto emblemático, que bebe también de las experiencias puestas en práctica en la Dulwich: el Altes Museum de Berlín, de Karl Friedrich Schinkel, construido entre 1823 y 1830, gran museo monumental y modelo de galería nacional, que ejercerá enorme influencia en otras construidas en Europa y América a partir de ese momento (Rykwert, 1989: 10). En él el elemento central es una rotonda (figura 18), diseñada a imagen del Panteón, que forma eje con la escalinata de entrada y la escalera principal, sirve como espacio expositivo de las mejores piezas y organiza las galerías laterales, dispuestas en torno a dos patios, en dos plantas, especializadas temáticamente. Además, en la planta alta se aumentó el espacio expositivo añadiendo paneles perpendiculares a los muros exteriores (Searing, 1989: 13).

Siguiendo este estilo se construyen en Europa y América, durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, gran cantidad de museos que usan la rotonda, la galería y sus combinaciones como



Figura 19. Interior de la National Gallery, Washington, EEUU.  
Foto: Víctor M. Cagaño 2003.

espacios de exposición: el British Museum, la National Gallery o la Tate Gallery en Londres; el Neues Museum, la Nationalgalerie o el Bode Museum en Berlín; el Museo Nacional de Budapest; el nuevo Ermitage de San Petersburgo; el Metropolitan Museum de Nueva York, de 1880, o la National Gallery de Washington, creada por Pope en 1937 (figura 19).

En la mayor parte de los lugares expositivos de estos museos se tendió a la acumulación de objetos, canonizados mediante una presentación destinada a inspirar respeto por la riqueza que mostraban (Besset, 1993: 5).

## VII- Espacios expositivos de la industrialización y el Movimiento Moderno

Desde mediados del siglo XIX, los cambios sociales y tecnológicos, la industrialización y la prefabricación generan una nueva forma de entender y concebir la arquitectura. En los museos, es en las zonas destinadas a exponer donde los cambios serán más radicales, si bien, como veremos, se producen siempre tomando como base los espacios clásicos de la exposición: la galería y la rotonda, de ahí que hasta bien entrado el siglo XX, el flujo regular de realizaciones interesantes llevadas a cabo no alcancen una importancia cualitativa comparable ni a las obras del período inmediatamente anterior, ni a las del siguiente (Fernández-Galiano, 1998: 5).

Gran parte de las modificaciones surgidas en los espacios expositivos son debidas, como decíamos, al desarrollo tecnológico y científico, que permite a la arquitectura el ensayo de nuevos materiales y nuevos sistemas constructivos, más arriesgados y precisos, que posibilitan la construcción de estructuras más seguras, de luces considerablemente mayores, desligadas de los cerramientos que, además, pueden ser totalmente translúcidos, tanto en los paramentos verticales como en las cubiertas.

Estas innovaciones arquitectónicas posibilitan y, a la vez, son debidas, a las exigencias de las nuevas formas artísticas. Las obras de arte son más diversas, solicitan más atención e implicación del espectador, están constituidas por mayor cantidad de materiales, poseen mayor tamaño en las tres dimensiones del espacio y necesitan diferentes soportes físicos y nuevas formas de ordenación científica. Paralelamente, los avances científicos y museológicos multiplican el tipo de museos, apareciendo los museos etnológicos, de artes decorativas, de ciencias naturales, aeronáuticos, que requieren espacios más flexibles y de mayor tamaño que las tradicionales pinacotecas o museos de escultura.

Los avances en la mecanización y rapidez de construcción y desmontaje permiten, a su vez, el desarrollo de EXPOSICIONES TEMPORALES, las cuales, a medida que avanza el siglo XX, se convierten en elementos imprescindibles en la oferta cultural y mecanismos valiosos de atracción de turismo y público a los museos. De hecho, el punto de partida para la nueva arquitectura expositiva se sitúa en la feria universal de Londres de 1851, en la que se levanta el Palacio de Cristal de Paxton, de acero y cristal, pionero entre los espacios expositivos sin colección, primer edificio industrializado y construcción homogénea, transparente y neutra, modelo para alguno de los museos destacados de la segunda mitad siglo XX (Fernández-Galiano, 1998: 5). La exposición de Londres demostró que ese tipo de eventos tenía una capacidad de convocatoria inusitada, que repercutió en el número de visitantes registrados en el resto de los museos de la ciudad; conscientes del nuevo fenómeno, el Parlamento británico comisionó a Sir Henry Cole para que ese mismo año creara un Museo de Artes Industriales a partir del material expuesto en la feria. La institución ocupó unos edificios de cristal y vidrio preexistentes en la zona de South Kensington, lo que supuso una decisión rompedora con la tradición académica de edificios modelo para museo e inauguró la costumbre, luego muy desarrollada, de implantar museos en construcciones agrícolas o industriales. Además, Cole dotó al edificio de iluminación artificial, programó exposiciones temporales, instaló por primera vez en un museo un bar restaurante y lo dotó de auditorio y biblioteca, definiendo el programa de espacios complementarios de los expositivos en los museos modernos (Baztán, 1999: 160).

A partir de entonces, y aprovechando estos avances tecnológicos, se construyeron modernos museos dedicados a nuevas disciplinas, como la Historia Natural. El más interesante fue el de la Universidad de Oxford, realizado por Benjamin Woodward entre 1855 y 1860 (figura 20). Aunque trabaja todavía dentro de la tendencia historicista neogótica imperante por entonces en Inglaterra, es resultado, en la forma y el diseño, del incipiente proceso industrial: presenta ya un interior de gran amplitud, que acoge gran-

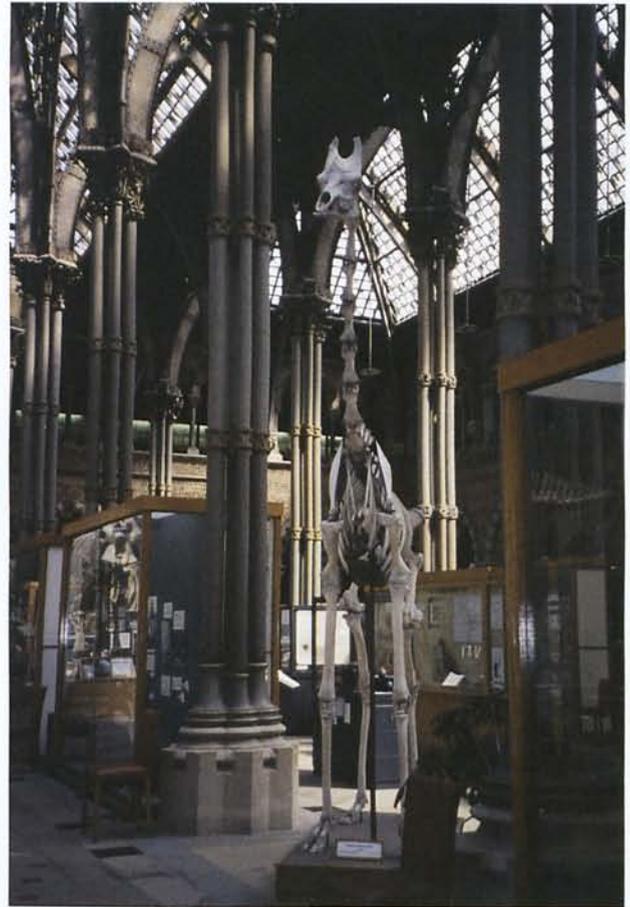


Figura 20. Patio del Museo de la Universidad, Oxford, Reino Unido. Foto: María Sanz.

des estructuras óseas de animales prehistóricos; tiene por centro un patio acristalado rodeado por un claustro simulado por arcadas apuntadas, dividido en cinco naves separadas por pilares de hierro, material claramente dispuesto a la vista. Poco después, en la misma línea, se llevará a cabo el Museo de Historia Natural de Londres, uno de los más influyentes de los últimos siglos (Hudson, 1987: 73).

En los primeros años del siglo XX el tratamiento de los espacios expositivos siguió, dentro del influjo del movimiento *Arts & Crafts*, la estela de la ornamentación que habían abierto los arquitectos clasicistas de la primera mitad del XIX, pero de un modo evolucionado, como puede verse en las salas del Museo de Bellas Artes de Tournai, de Víctor Horta; del Folkwang Museum, de Henry Van de Velde o en el edificio de la Secesión Vienesa, de Joseph Maria Olbrich. Horta, el arquitecto más representativo del Art Nouveau, consigue en Tournai un avance compositivo que aclara un tanto la polémica acerca de la estructura ideal para espacios de exposición: galería lineal, rotonda, salas rectangulares conectadas... (Rico, 1994: 178), planteando una solución original basada en la disposición de salas de planta hexagonal no regular, que se conectan entre sí como espacios de tamaño ideal, iluminados cenitalmente, ade-

cuadramente compartimentados y comunicados entre sí y, sobre todo, extensibles y ampliables, mediante adición de nuevos módulos.

Igualmente, fue esencial la influencia de las GRANDES EXPOSICIONES UNIVERSALES (París, 1855, 1867, 1889; Viena, 1873...), en las que se investiga el espacio expositivo libre de pilares y se juega con los modelos galería (en ocasiones, como en París 1867, de forma elipsoidal, avance de experiencias posteriores) o rotonda. Estas experiencias tuvieron una gran trascendencia en la definición de los espacios para los montajes expositivos de las vanguardias (Rico, 1994: 174). Los fauves realizaron, quizá, la primera muestra de esa nueva manera de exponer, al ubicar sus pinturas en torno a esculturas existentes en las salas de exposición, aprovechando referencias históricas para radicalizar el mensaje. Las exposiciones de Picasso y Braque en 1914 combinaron el uso de las paredes y de los espacios interiores de las salas, componiendo las piezas con total libertad. Muy singular fue también la exposición de Malevitch en 1915, con los cuadros superpuestos en pretendido desorden, o las exposiciones Dadá.

Estos lugares expositivos de los primeros años del siglo XX buscaban, en general, una relación más fría y directa entre el objeto y el espacio; tendían a la superación del lugar de exposición como habitáculo arquitectónico tradicional, de fábrica, persiguiendo relaciones más sutiles, por medio de salas diáfnas, compartimentadas por paneles o tabiques móviles, versátiles y adaptables a diferentes exposiciones. Con el Cubismo se persiguió la liberación del espectador de la limitación que entrañaba el punto de vista único, impuesta por la construcción perspectiva del espacio tradicional, dándole así a escoger entre varios puntos de vista, con la fragmentación de la forma cerrada, la desfocalización del espacio y el debilitamiento de los límites (Besset, 1993: 6-7).

Estas experiencias se reflejaron en los espacios expositivos creados por los arquitectos del Movimiento Moderno, Mies van der Rohe y Le Corbusier a la cabeza, quienes impusieron una nueva concepción espacial, en la que cerramiento y estructura están ya completamente diferenciados y se busca la iluminación masiva, la planta libre, la mecanización, la relación interior-exterior, el uso de nuevos materiales como el hormigón armado y la teoría del color (Rico, 1996: 218). Sus resultados más emblemáticos son el diálogo directo entre la pieza y el muro, despojado ya de todo tipo de lenguajes intermedios y decoraciones superfluas, el rechazo a la tipología tradicional de museo y el acceso libre a las obras de arte. Lo podemos comprobar en el pabellón diseñado por Le Corbusier para la Exposición Universal de París de 1925, al que llamó *Esprit Nouveau* (figura 21), de ligera estructura, con áreas expositivas diáfnas y en el que sustituye las masas compactas y opacas por estructuras lineales y transparentes, abiertas al entorno.

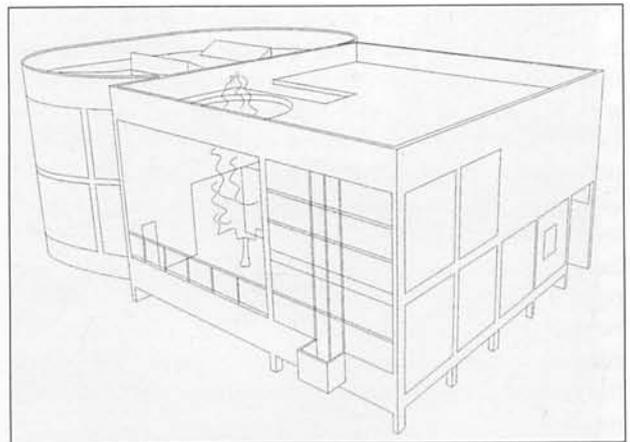


Figura 21. Volumetría cónica del Pabellón Esprit Nouveau. Dibujo: Víctor M. Cageao, 2006.

En el caso concreto de la exposición de pintura, las vanguardias estudiaron las relaciones entre cuadro y espacio, ensayando diversas interpretaciones de la teoría del marco, casi siempre tendentes a la desaparición del mismo (Rico, 1994: 38); así, los Nabis pidieron el distanciamiento entre pared y cuadro, para no confundir ambas superficies planas y Mondrian el debilitamiento del límite de la tela. Se genera así una tradición alternativa que afectaría al diseño de museos y ofrecería un paradigma radicalmente diferente: las MACHINES À EXPOSER, construidas para la exhibición de objetos, en especial manufacturas, pero también para obras de arte, tradición que se revitalizó en la segunda mitad del siglo XX con la creación de museos dentro de contenedores transparentes dotados de grandes espacios, abiertos y amorfos.

#### VIII- La adaptación de prototipos a los espacios expositivos del siglo XX

Aunque en muchas partes del mundo, entre ellas América, al final del primer tercio del siglo XX seguían construyéndose grandes museos nacionales con un estilo y composición historicista basada en los prototipos del siglo XIX, se percibe ya la incapacidad de sus espacios expositivos para adaptarse a las nuevas exigencias.

Algunos investigadores proponen modelos nuevos de museo, que no llegan a construirse, pero suponen avances en la reflexión intelectual sobre el espacio expositivo adecuado para la época. En 1927 Lee Simonson propone la ubicación de los museos de arte en rascacielos; en 1930 Clarence Stein publica en la revista *Architectural Record* una propuesta del Museo del Mañana, de planta octogonal, con una torre central de diecisiete alturas y una corona exterior de cinco plantas, donde a modo de galería circular, se dispondrían las exposiciones permanentes. Proponía la creación de almacenes visitables y orga-

nizaba los espacios en función de la accesibilidad y el tipo de uso público o interno (Baztán, 1999: 162).

Del mismo modo, las experiencias de las exposiciones de la BAUHAUS o los logros de la Exposición Universal de París de 1937, en la que se evidencia la integración de las artes, demuestran que los espacios expositivos del siglo XX podían y tenían que adaptarse a las nuevas reglas del juego: artistas plásticos insertos en el sistema comercial, arquitectura y arte herederos de la tradición industrial, montajes expositivos que manipulaban la pieza para exponerla mejor y transmitir un mensaje, espectadores que intervenían...

El panorama internacional en torno a la creación de espacios expositivos y sus necesidades quedó fijado en 1934, en la Conferencia Internacional de Estudios de Arquitectura y Servicios de los Museos de Arte, celebrada en Madrid. En ella se definieron las características de un museo de arte y se expusieron criterios, avances técnicos y el estado en que se hallaban algunos programas de investigación (Rico, 1994: 214). El Congreso dio una serie de recomendaciones para las salas de exposición, resultado de un análisis lógico de la situación, recomendaciones que aún hoy son, en gran medida, imperantes:

-los espacios expositivos tienen que tener en el programa de necesidades del museo un peso justo, en relación con el tipo y cantidad de la obra que se debe exponer; habrán de constituir un área arquitectónicamente diferenciada de las demás, complementada por otros servicios necesarios: área de acogida, que deberá comunicar directamente con los espacios de exposición y ser tratada como puerta o imagen del museo; zona de recepción de obras; área administrativa; almacenes y talleres de restauración...

-las salas de exposición temporal se ubicarán cerca de las áreas de acogida, que permitirán el acceso a las mismas a museo cerrado; habrán de ser aún menos rígidas que las permanentes, y de amplias dimensiones, divisibles según las necesidades.

-resulta conveniente que no haya muchas tipologías diferentes de salas. El área y la forma será definida por el tipo de iluminación, el público destinatario, el terreno o el tipo y número de obra. El tamaño estará en relación con el de los objetos a exponer.

-las salas muy grandes no son económicas ni racionales, pero la dimensión mínima tampoco habrá de ser menor a veinte metros de longitud; resulta conveniente evitar las largas perspectivas, pudiendo usarse paneles o compartimentaciones móviles.

-la arquitectura de los espacios expositivos debe evitar la monumentalidad, ser aséptica y sencilla en sus acabados, para adaptarse a los bienes culturales. Los revestimientos de paredes y suelos evitarán la fatiga y la incomodidad del visitante.

-resulta necesario cuidar al máximo la iluminación; los huecos de luz cenital serán cuadrados o circulares en aberturas centrales y rectangulares en cristaleras corridas; la iluminación lateral es válida en

salas poco profundas, pero las ventanas influyen en la contemplación de la obra y en el mantenimiento de las condiciones de conservación.

-debe prestarse atención a la manera de exponer los bienes culturales, evitando alturas medias de observación por encima de los dos metros.

-debe estudiarse la posibilidad de crear nuevos espacios expositivos que puedan conectarse con los originales, siendo posible para ello usar diversos recursos arquitectónicos, como dejar zonas verdes intermedias y patios, o seguir recorridos en espiral, en torno a un núcleo central.

Teniendo presentes estas conclusiones, muchos profesionales de la arquitectura ensayaron soluciones para espacios expositivos, adaptando o actualizando los prototipos históricos, dentro de los nuevos criterios. Algunos de ellos optaron por sistemas estructurales estáticos y cerrados, basados esencialmente en la galería y el gabinete o salón, y otros por sistemas dinámicos, abiertos, centrados en el uso de la planta libre, que en arquitectura museológica es producto de una reflexión de carácter social (León, 1995: 214), dando lugar a arquitecturas más audaces, aéreas y flexibles.

Arquitectos como Le Corbusier utilizaron de manera evidente el prototipo GALERÍA como eje único para el desarrollo de espacios expositivos en museos y centros de exposiciones, aunque trataron de adaptarla a las nuevas necesidades de flexibilidad y crecimiento. En el proyecto teórico de Museo Mundial de Ginebra (1928), Le Corbusier diseñó un pasillo que gira en torno a sí mismo; la iluminación era natural y cenital, siguiendo el eje central y las instalaciones se ubicaban dentro del forjado. La sección de la galería se distribuía en tres ejes paralelos: uno exterior, donde se exhibían los objetos; otro intermedio para contemplar y reflexionar y el último interior, para circular. Esta idea se desarrolló más modestamente en el proyecto de Museo del Crecimiento Ilimitado (1930), en el que la espiral puede crecer en torno a sí misma hasta el infinito, elevando todo el conjunto sobre *pilotis* y permitiendo al público acceder al núcleo central dotado de todos los servicios por medio de una escalera. La circulación era continua y rígida, pero la exposición, por el contrario, flexible (Rico, 1994: 224); sin embargo, la idea no convenció a muchos estudiosos de la museología, como G. H. Rivière.

Le Corbusier sólo consiguió llevar parcialmente a la práctica sus postulados en el Museo de Ahmedabad (1951), que repite el esquema de nave en espiral cuadrada, erigida sobre *pilotis* y al que se entra por debajo, o en el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio (1956-1957), pero desarrolló numerosos proyectos de pabellones de exposición, algunos de ellos construidos, que sientan las bases de la arquitectura flexible, ligera y modulada para espacios expositivos, el uso de materiales textiles, la independencia entre arquitectura y objetos, el des-

arrollo de recorridos paisajísticos o el uso del color, aspectos éstos presentes luego, por ejemplo, en la obra de Stirling (Rico, 1994: 232).

Ciertos arquitectos contemporáneos que usan la galería como espacio expositivo luchan contra su monotonía de diversas maneras, por medio de recursos estilísticos, como hace Rossi en el Deutsches Historisches Museum de Berlín, o Libeskind en el Museo Judío de la misma ciudad alemana, en el que la ruptura se formaliza por medio de quiebros. No faltan tampoco arquitectos que optan por soluciones claramente laberínticas.

La idea de la galería pura será llevada a término en 1959, con el Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright, convertido hoy en un icono. Situado frente a Central Park, el museo está formado por una galería espiral que gira alrededor de un espacio central iluminado cenitalmente, lo que confirma su inspiración en los estudios de Le Corbusier y, en cierta medida, en la rotonda clásica (figura 22). La circulación es lineal, rígida, de una sola dirección y sentido obligado: los visitantes suben en ascensor hasta la última planta, para descender después suave y continuamente por la rampa; mirando hacia dentro contemplan el vacío y, en la parte externa, los cuadros, apoyados en una pared inclinada e iluminados por una línea continua de claraboya, completada con la luz natural que penetra por la cristalería del núcleo central y con luz artificial. Este sistema expositivo proporciona una cierta sensación de inestabilidad (Fernández-Galiano, 1998: 5), pero no puede negarse su importancia en la historia de la arquitectura expositiva.

Frente al uso de la galería, algunos autores abogan por el prototipo de SALONES TRADICIONALES, de dimensiones más domésticas, entendidos de diversos modos y dispuestos de diversas maneras: de forma que se pueda desarrollar un itinerario lineal a través de ellos; organizándolos en un sólo eje, linealmente o alrededor de un patio; combinándolas de forma escalonada, como sucede en el Kroöller-Müller Museum de Otterloo, obra de Van de Velde;

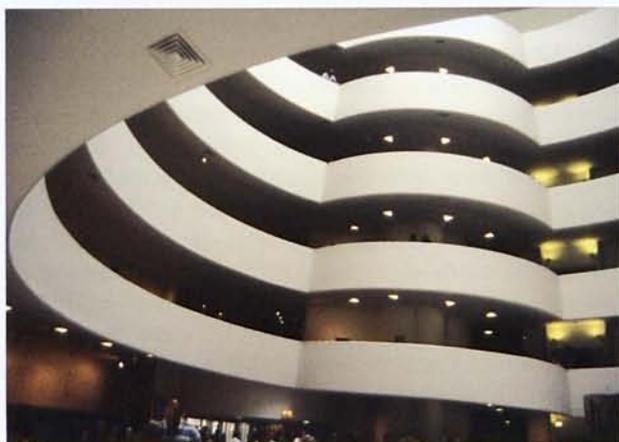


Figura 22. Interior del Museo Guggenheim, Nueva York, EE.UU. Foto: Víctor M. Cagaño 2003.

o incluso siguiendo formas libres. Stirling aplica esta tipología y organiza salas en un solo eje (Rico, 1996: 128), estudiando además los colores de los paramentos, sus texturas y los juegos de iluminación. Meier, heredero de la tradición neutra del Movimiento Moderno, hace más compleja la sala tradicional, creando espacios amplios, cuadrados, de un blanco impoluto, que une por medio de corredores con espacios intermedios.

La relación de espacios expositivos de diferente dimensión dispuestos en ejes paralelos, como sucedía en la Alte Pinakothek de Munich, queda casi olvidada en el siglo XX, aunque existan ejemplos de circulaciones paralelas que relacionan espacios de grandes dimensiones con otros menores, compartimentados y más controlados, como vemos en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, de Rafael Moneo, de espectacular configuración arquitectónica (figura 23). El edificio, erigido sobre un yacimiento cercano al teatro y al anfiteatro romanos de la antigua Emérita Augusta, manifiesta abiertamente su ligazón con las volumetrías, la solidez estructural y el espacio monumental de las grandes obras públicas romanas, generando una ligazón íntima entre la arquitectura que contiene y los materiales arqueológicos contenidos.

Combinaciones de salas tradicionales de diversas proporciones, alturas y sistemas de iluminación se han desarrollado en museos modernos, como el Museum of Contemporary Art (MOCA) de los Ángeles o el celebrado Museum Abteiberg de Mönchengladbach, con sus formas libres, adaptadas a las necesidades particulares de las piezas integrantes de la colección y organizadores del entorno



Figura 23. Interior del Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, España. Foto: Ministerio de Cultura.

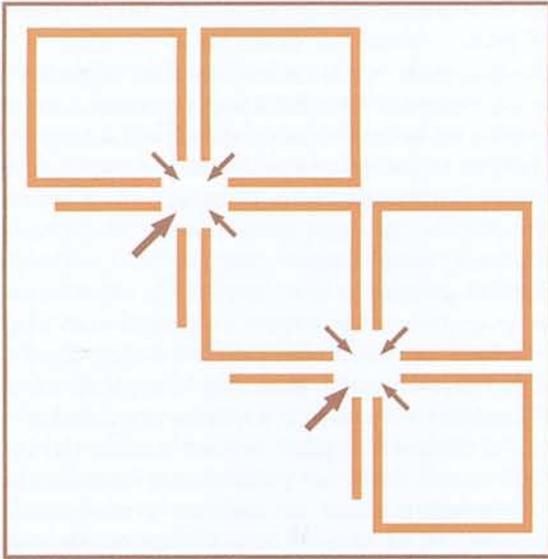


Figura 24. Esquema de relación entre salas del Städtische Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania, según Naredi-Rainer, 2004. Dibujo: Víctor M. Cageao 2006.

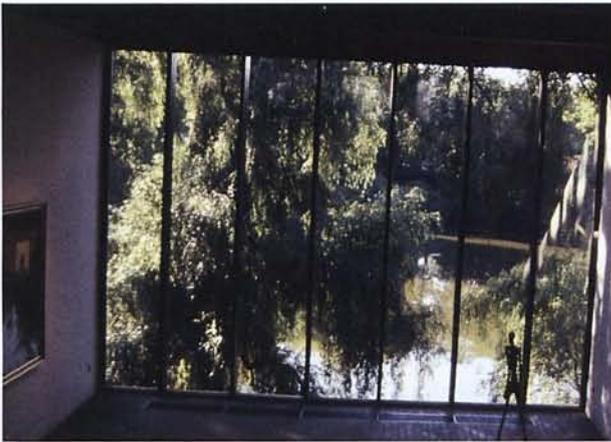


Figura 25. Sala de los Giacometti del Museo Louisiana, Humløbaek, Dinamarca. Foto: Víctor M. Cageao 2003.

urbano y la colina en que se erige; este museo, inaugurado en 1982, tras diez años de trabajos de planificación y construcción, marca el comienzo del *boom* museístico alemán de finales del siglo XX y aporta un singular sistema de relación entre algunos de sus salones de exposición, de planta cuadrada y comunicados en diagonal, con aberturas en las esquinas, lo que supone una alternativa a la organización en enfilada (figura 24).

En ocasiones, el lenguaje formal se amolda a los nuevos diseños, como realiza el ya citado Stirling en los accesos a las salas de la Staatsgalerie de Stuttgart, que encubren todas las canalizaciones técnicas, o Venturi en la ampliación de la National Gallery de Londres. Especialmente singular es el Museo Louisiana, situado cerca de Copenhague, obra de Jörgen Bo y Vilehelm Wohlert, ejemplo de integración de un museo en el paisaje; partiendo de una



Figura 26. Sala grande de la Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania. Foto: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín, Alemania.

casa solariega tradicional, las salas de exposición se disponen en el territorio, colonizándolo y abriéndose a los jardines y al entorno marino, relacionadas entre sí por medio de pasillos y corredores desde los que el visitante disfruta de magníficas vistas (figura 25).

Finalmente, otros autores apuestan por la reflexión en torno al prototipo de la ROTONDA, que a partir de Schinkel fue perdiendo carácter expositivo en favor de su papel como organizador general de los edificios de museo. Será Mies van der Rohe, arquitecto partidario de la simplificación y puridad arquitectónica en los espacios de exposición, el que proponga, siguiendo su lema «menos es más», aplicar el concepto de unidad del espacio, entendiendo que es el montaje concreto de cada exposición, y no exactamente la arquitectura, el elemento al que le corresponde establecer el diálogo con la obra. Estos postulados son desarrollados en edificios como el Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona de 1929, edificio no estrictamente expositivo, en el que una serie de paramentos verticales, de ricos materiales, organizan un espacio continuo; el proyecto teórico para museo en una ciudad pequeña, de su etapa americana, donde auditorio y servicios quedan separados de todo el espacio continuo por medio de unos simples paramentos que los aíslan, y, sobre todo, la Neue Nationalgalerie de Berlín, construida entre 1962 y 1968, concebida con mayor libertad de espacio (figura 26).

Junto a esta concepción habrá de citarse la de los arquitectos representantes del denominado Movimiento Internacional, que pretenden dotar al ámbito expositivo tradicional de una concepción de espacio público, con instalaciones adecuadas, pero sin diferenciación arquitectónica respecto de otras tipologías urbanas, como las oficinas o los centros comerciales. Para ellos, el edificio expositivo deberá ser cerrado, aislado, tener grandes espacios unitarios con el microclima necesario para la conservación de la colección y estar dotado de luz artificial; no obstante, desarrollaron también contenedores totalmen-

te transparentes, que requieren la construcción de envolventes arquitectónicas, temporales o no, para resolver determinadas finalidades museológicas (Searing, 1989: 15). El edificio paradigmático de esta concepción es el MoMA de Nueva York, de Goodwin y Stone, dotado de plantas libres, donde elementos móviles definen la colocación de las obras y cuyo exterior se aleja de la apariencia monumental que hasta el momento se requería para un museo.

Herederos de todos estos aspectos es uno de los edificios de exposición más alabados y criticados de los últimos tiempos, el Centre Pompidou de París, que fue edificado en 1975 por Piano y Rogers siguiendo los criterios de máxima flexibilidad, transparencia, tecnología punta, planta libre, etc., que grandes arquitectos, entre ellos Walter Gropius, habían proclamado como bases para alcanzar los planteamientos del museo vivo (Naredi-Rainer, 2004: 27). Edificio abierto a la ciudad, acristalado, con funciones explícitas (estructuras, tubos de instalaciones, accesos...) y relación directa con la plaza, celebraba el optimismo tecnológico y la continuidad de la corriente arquitectónica del *new brutalism*. Dentro del contenedor vacío, y por medio de pequeños tabiques que no interrumpían el efecto unitario, se podían montar y desmontar salas, liberadas de servicios, instalaciones y comunicaciones. Pero este sistema requería intervenciones arquitectónicas continuas dentro de la envolvente para adecuar los volúmenes espaciales a fines museísticos, y necesitaba además mecanismos que bloqueasen la luz, por lo que se reveló poco útil; en 1985 Gae Aulenti lo modificó, creando pequeñas salas tradicionales, a fin de transmitir una idea de permanencia para la colección estable, con lo cual se volvió a la idea primigenia de exposición en ámbitos cerrados, poniendo en crisis el modelo de museo flexible propugnado por el Movimiento Moderno.

A partir de la construcción de este edificio han surgido grandes espacios expositivos continuos de nueva planta, casi siempre dedicados a exposición de piezas de grandes dimensiones y a menudo relacionados con temas alejados del arte tradicional, aunque la concepción del montaje beba de las fuentes históricas: arte contemporáneo, productos industriales... (Rico, 1996: 136). También son abundantes, como antes se ha indicado, los espacios neutros construidos con otras finalidades (fábrica, almacén, depósito) que han sido recientemente transformados en espacios expositivos, por su versatilidad. El uso de este tipo de arquitecturas tiene numerosos detractores, que alegan que en espacios excesivamente abiertos el objeto se pierde (Rico, 1994: 243).

Paralelamente, la reducción de la complejidad del objeto artístico en la segunda mitad del siglo XX hace que éste sólo tenga sentido en cierto tipo de ámbitos, lo que provoca el nacimiento de nuevas formas radicalizadas o sublimadas de espacio museístico, como

el *white cube* de las galerías neoyorkinas (Besset, 1993: 10).

Por otra parte, en la última mitad del siglo XX hay muchos ejemplos de edificios expositivos compuestos mediante la combinación de espacios singulares, en los que se suelen ubicar áreas de acogida, comunicaciones, administración y servicios y, a veces, la exposición de grandes piezas, con galerías, rotondas o salas pequeñas, convencionales, para exponer al público el grueso de la colección. En otros casos se diseñan contenedores únicos y continuos en el interior de los cuales se alojan otros menores, diseñados al modo convencional, para exponer piezas concretas. También se estudian espacios modulados que tienen el carácter de salas, con un sentido del cerramiento como el de las galerías tradicionales, pero que a la vez pueden ser abiertos y reorganizados fácilmente, tal es el caso de los ejemplos diseñados por Kahn, el arquitecto que mejor representa la recuperación del cauce tipológico en la creación de museos contemporáneos (Searing, 1989: 15).

## IX- Conclusión. El momento actual

El desarrollo de la disciplina museológica a lo largo del siglo XX ha complicado enormemente los requisitos que se exigen a un lugar de exposición y, por el contrario, los avances tecnológicos, han favorecido el acercamiento a la perfección en la consecución de objetivos. Al cumplimiento de las exigencias en materia de conservación preventiva, que vela por el mantenimiento de las condiciones de los bienes culturales, se han de sumar aquellas derivadas del carácter de espacios públicos de los lugares de exposición: acatamiento de normativas en materia de seguridad, accesibilidad, habitabilidad. A la vez, el diseño de estos espacios ha de asumir la democratización de la cultura, la conversión de los museos en objetivos del turismo de masas y la proliferación de montajes temporales, elementos primordiales en la oferta cultural de cualquier ciudad y que exigen continuos y seguros movimientos de los bienes culturales.

En este sentido, los cada vez más abundantes estudios en materia de planificación museológica han intentado proporcionar soluciones para estos planteamientos, aportando propuestas teóricas de zonificación y organización espacial, no sólo para las salas de exposición, sino para todo el edificio museal, marcando pautas para el diseño de accesos, circulaciones, ubicaciones relativas de espacios, etc, buscando además la economía de funcionamiento y el bienestar del personal. Además, si desde la época de los salones barrocos hasta mediados del siglo pasado, como hemos visto, el carácter estético había predominado, incluso, en la presentación de los objetos de museos que no pertenecían al área artística (Alonso Fernández, 1999: 204), después de la

Segunda Guerra Mundial una auténtica revolución expositiva ha configurado un nuevo concepto de presentación pública de los bienes culturales, en el que las piezas se conciben expositivamente en relación con las demás, habiéndose generado escuelas, algunas más documentales y otras más estéticas. Lo anteriormente expuesto exige la participación de una serie de instalaciones técnicas (climatización, ventilación, iluminación, megafonía...), hasta hace poco tiempo inviables, que ocupan espacio y requieren soluciones proyectuales.

Del mismo modo, el poder de los medios audiovisuales y la presencia casi imprescindible de elementos interactivos en casi todos los montajes expositivos actuales, obligan a los espacios a dar respuesta con su forma y materiales a los nuevos usos, que, además, han de enmarcarse en un mundo, el de la instalación expositiva, que bebe de las nuevas formas de comunicación, como son la gráfica, la imagen y la reproducción de la realidad, física o virtualmente. Por otra parte, continuamente aparecen nuevos tipos y modalidades de presentación de colecciones, de características muy diferentes, que impulsan la arquitectura expositiva tanto hacia la multifuncionalidad como hacia la ultra-especialización (Montaner, 1989: 20).

Arquitectónicamente, resulta obvio que casi todo está ya experimentado en el diseño de los lugares de exposición. El repertorio de tipologías que se halla a disposición de los arquitectos es amplísimo y, en este sentido, en los últimos años, podemos encontrar propuestas que se oponen entre sí (Montaner, 1991: 234): algunas en las que parece evidente la recuperación de los sistemas tradicionales y otras en las que pervive el modelo de espacio expositivo universal y desarticulado planteado por el Movimiento Moderno (Searing, 1989: 18). Puede afirmarse por ello que no ha habido una evolución unidireccional en la arquitectura expositiva del último cuarto del siglo XX. Ello no sólo es debido a los factores antes apuntados, sino también a la globalización, que ha universalizado los procedimientos y favorecido las relaciones culturales y económicas entre los distintos países, sus arquitecturas y sus arquitectos (Naredi-Rainer, 2004: 27).

Los diseñadores actuales siguen inspirándose en los prototipos clásicos: galería, salón, rotonda...; aunque está claro que las tipologías puras casi nunca funcionan. Hay autores que siguen aplicando estas tipologías hasta sus últimas consecuencias y otros, la mayoría, que crean espacios expositivos que compaginan ideas tradicionales con otras más actuales, mezclando espacios lineales con otros continuos, abriéndose a la ciudad o al jardín, aprovechando las posibilidades expresivas de los volúmenes y las instalaciones. Lo mismo sucede en lo que respecta al uso de materiales o sistemas de iluminación. Hay arquitectos que usan materiales tradicionales aplicados con criterios actuales y otros que utilizan materiales muy novedosos, siguiendo procedimientos tradicionales; algunos que son partidarios de que la arquitectura de los espacios expositivos muestre sus texturas y colores puros y otros partidarios de la asepsia. No son extraños tampoco los ejemplos de espacios expositivos creados sin una intención clara, y aquellos que quedan luego total o parcialmente ocultos por montajes museográficos que responden a las necesidades de los bienes culturales, pero «ningunean» a la arquitectura.

Independientemente de todo ello, la asimilación de las exigencias de los espacios expositivos por parte de los diseñadores de los mismos es muy relevante en el momento actual, en beneficio del museo y las colecciones que custodia. Tal y como la historia de la arquitectura de los museos nos ha demostrado, el arquitecto que proyecte un lugar expositivo debe resolver de manera adecuada la relación entre la estructura de sus espacios y las de los demás que componen el museo, por una parte, y el discurso y las cualidades de los objetos, por otra, para que puedan cumplir su función de lugares para conservar, almacenar, presentar, educar, entretener y difundir testimonios culturales para el desarrollo de la comunidad. Toda arquitectura ideada para servir de lugar de exposición debe tener presentes, ante todo, los bienes culturales que va a conservar en su interior, que se han de convertir en su principal cometido, puesto que es la presencia de colección la cualidad que da singularidad a la institución museística.

## Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1999): *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. (2005): «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», en Úbeda de los Cobos, A. (ed.): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado (6-VII-05-27-XI-05); Museo Nacional del Prado, Madrid.
- AMÉLINE, J. P. (1991): «El museo nacional de arte moderno del Centro Georges Pompidou. Primer balance empírico», en AA.VV., *El arquitecto y el museo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental-Junta de Andalucía, Cádiz.
- BAZIN, G. (1969): *El tiempo de los museos*, Daimon, Barcelona.
- BAZTÁN, C. (1999): «Once momentos, once lugares», *Museo*, 3, 1998, *La organización del museo*: 149-170.
- BEAUX, N. (1990): *Le cabinet de curiosités de Thoutmosis III. Plantes et animaux du «Jardin botanique» de Karnak*, Leuven.
- BESSET, M. (1993): «Obras, espacios miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 39, *Museos de vanguardia*: 4-15.
- BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los museos en España*, Trea, Gijón.
- CALZADA ECHEVARRÍA, A. (2003): *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (1998): «El arte del museo», *A&V Monografías*, 71, *Museos de arte*: 4-7.
- HUDSON, K. (1987): *Museums of influence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEÓN, A. (1995): *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Cátedra, Madrid.
- MORÁN, M. y CHECA, F. (1985): *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid.
- MONTANER, J. M. (1989): «Arquitectura para el arte», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 18, *Museos Estelares*: 20-22.
- MONTANER, J. M. (1991): «Diseño del interior del museo contemporáneo: lugar y discurso», en AA. VV., *El arquitecto y el museo*: 233-241, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental-Junta de Andalucía, Cádiz.
- MOTTOLA, A. (1998): *Il libro dei musei*, Umberto Allemandi & C., Turín.
- NAREDI-RAINER, P. Von (2004): *Museum buildings. A design manual*, Birkhäuser, Basilea.
- OVEJERO, A. (1934): *Concepto actual del Museo Artístico. Discurso de ingreso del Académico electo A. Ovejero*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- PEVSNER, N. (1976): *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Gustavo Gili, Barcelona.
- RICO, J. C. (1994): *Los espacios expositivos*. Museos, arquitectura, arte, Sílex, Madrid.
- RICO, J. C. (1996): *Montaje de exposiciones*. Museos, arquitectura, arte, Sílex, Madrid.
- RIVIÈRE, G. H. (1993): *La museología. Curso de museología; textos y testimonios*, Akal, Los Berrocales del Jarama, Madrid.
- RYKWERT, J. (1989): «El culto al museo. Del tesoro al templo», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 18, *Museos Estelares*: 4-11.
- SCHUHL, P. M. (1952): *Platon et les Musées. Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau*, Nizet, París.
- SCHULTZE, J. (1978): «La revolución industrial (El siglo XIX)», en *Enciclopedia Universal del Arte*, VII, *La Edad Contemporánea*, Plaza y Janés, Barcelona.
- SEARING, H. (1989): «Las viejas raíces de los nuevos museos», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 18, *Museos Estelares*: 12-19.
- SUREDA, J. (1988): «El Quattrocento italiano», en Milicua, J. (ed), *Historia Universal del Arte*, V *Renacimiento I*, Planeta, Barcelona.
- VITALE, D. (1991): «La ciudad, el museo, la colección», en AA. VV., *El arquitecto y el museo*: 331-347, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental-Junta de Andalucía, Cádiz.
- VITRUBIO, M. L. (1970): *Los diez libros de la arquitectura*, Iberia, Barcelona.

# Reflexiones sobre la instalación museográfica como elemento mediador entre la arquitectura del museo y sus colecciones

Juan Pablo Rodríguez Frade  
Frade Arquitectos, Madrid (España)  
[fradecruz@telefonica.net](mailto:fradecruz@telefonica.net)  
[www.fradearquitectos.com](http://www.fradearquitectos.com)

## Resumen

Este texto ofrece una reflexión sobre el espacio expositivo, más en concreto sobre la museografía como técnica que establece los cauces de diálogo entre la obra de arte y su entorno arquitectónico, para su disfrute intelectual y estético. Para ello se realizan una serie de reflexiones acerca de las variables básicas que intervienen en la gestación de un proyecto expositivo: la obra de arte, el contenedor, los elementos mediadores, la museografía neutra, la iluminación, la distribución de las colecciones, el apoyo gráfico y otros recursos. Se presentan asimismo varios modelos de proyectos expositivos con muy diferentes problemáticas en los que el motivo principal se refiere a la estrecha relación entre el soporte expositivo y las obras expuestas: la recuperación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra, como proyecto de adaptación para museo de un edificio concebido en el siglo XVI y nunca terminado; la instalación de las Salas de Edad Moderna en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), en donde se recurre a la construcción de una arquitectura dentro del contenedor para adecuar la escala de las salas a la singularidad de las piezas expuestas; la organización de una exposición temporal, Manufacturas del Buen Retiro (1760-1808), en el Museo Arqueológico Nacional, en la que se presenta una exposición del tipo «caja negra» en donde se anula la relación de los elementos museográficos con la sala de exposiciones, construyéndose una arquitectura efímera independiente del contenedor; la protección y exhibición de yacimientos arqueológicos,

con el análisis del caso concreto de la cubierta para las ruinas arqueológicas de la Casa de Hippolytus en Complutum (Alcalá de Henares, Madrid) donde la protección y exhibición de los restos arqueológicos de la villa romana se presentan como si de una enorme vitrina se tratara; y, por último, el diseño de centros de interpretación a través del ejemplo del Centro de Interpretación de Nuevo Baztán en el que se trata de presentar y explicar al visitante mediante rápidos flashes un patrimonio que con posterioridad va a visitar.

## Palabras clave

Espacio expositivo, museografía, arquitectura, rehabilitación, exposición temporal.

## Abstract

This paper offers a reflection on exhibition spaces, specifically on museography as a technique that establishes the sources of dialog between the piece of art and its architectural surroundings, for its intellectual and aesthetic enjoyment. Therefore, there has to be a series of reflections about the basic variables that intervene in the development of the exhibition project: the work of art, the container, the elements that take part, the neutral museography, the illumination, the distribution of the collections, the graphic's support and other resources. Various models on exhibition projects are presented with very different problems in which the main causes refer to the narrow relationship between the structural exhibition stand and the pieces exhibited: the

rehabilitation of the Palacio de Carlos V transformed into the Alhambra Museum, as a project of adaptation into a museum from a building conceived in the 16th century which was never completed; the installation of the Modern Ages exhibition rooms in the Museo Arqueológico Nacional (Madrid), in which take into account the construction of an architecture inside the container to adapt the room's scale to the singularity of the pieces of art exhibited; the organisation of a short term exhibition, *Manufacturas del Buen Retiro* (1760-1808), in the Museo Arqueológico Nacional, a «black box» type of exhibition is presented in which the relationship of the museographical elements with the exhibition room are cancelled, creating an ephemeral architecture

independent from the container; the protection and exhibition of archaeological sites: the roof of the archaeological remains of the Hippolytus House in Complutum (Alcalá de Henares, Madrid); the protection and exhibition of the archaeological remains of the Roman villa are presented as a huge showcase. And the design of interpretation centres: the Centre of Interpretation in Nuevo Baztán where the heritage that is going to be visited is presented and explained to the visitor through a series of quick flashes.

**Key words**

Exhibition spaces, museography, architecture, rehabilitation, ephemeral exhibitions.

## I- Introducción

Este texto presenta una reflexión sobre el espacio expositivo, esto es, el espacio destinado y preparado para custodiar, exponer y explicar la colección de un museo. Más en concreto, proponemos una reflexión sobre la museografía como técnica o conjunto de técnicas que establecen los cauces de diálogo entre la obra de arte y su entorno arquitectónico, con el fin de que la pieza pueda contemplarse dentro de las condiciones apropiadas para su disfrute intelectual y estético. En primer lugar, y una vez supuesto que las infraestructuras en cuanto a programa e instalaciones son las adecuadas, es necesario preparar la sede para los objetivos concretos de la exposición permanente. Se trata de establecer, desde el Plan Museológico, y respetando los niveles de conservación preventiva adecuados a cada uno de los objetos, una serie de estructuras arquitectónicas que faciliten el entendimiento y contemplación de las piezas expuestas. La museografía tiene como objetivo fundamental enlazar la arquitectura de la sala de exposición con la contemplación de las piezas, de acuerdo al discurso museológico elaborado previamente. En función de las necesidades del discurso, características de las salas y disponibilidad de piezas, los recursos museográficos deberán ser más ó menos acusados.

## II- La museografía como elemento mediador

### II. 1. Las obras de arte

Lógicamente son las colecciones que custodia el museo las que determinan el modelo de institución a desarrollar. El estudio de sus valores y relaciones aconsejan el tipo de discurso al que el proyecto expositivo debe dar forma.

### II. 2. El contenedor

Podemos hacer muchas clasificaciones de instalaciones museográficas de acuerdo a su temporalidad, a su protagonismo, al tipo de recursos empleados, etc., pero vamos a ocuparnos básicamente de la museografía instalada en edificios de carácter histórico. En estos casos existe una regla no escrita que siempre es aconsejable tener en cuenta: valorar la presencia de la museografía de manera inversamente proporcional al valor histórico y artístico del espacio donde se implanta; a mayor interés del contenedor, la museografía debe tener menor presencia y a menor interés del contenedor se pueden admitir mayores licencias museográficas. En muchos casos, el contenedor es la primera pieza a exponer y, por tanto, la instalación museográfica deberá ser silen-

ciosa y respetuosa. En aquellos supuestos en los que el edificio no ofrezca grandes valores arquitectónicos ni exista apenas relación entre el contenedor y las colecciones, la arquitectura intermedia puede proyectarse con mayor protagonismo.

### II. 3. Los elementos mediadores

En los proyectos de instalación de una exposición entran en juego muchos factores: el discurso a seguir, la conservación de las obras de arte, la valoración del contenedor, la importancia documental o artística de las obras de arte, etc., y para conseguir aunar todas las necesidades, potenciando la singularidad de cada una de ellas, se utilizan muy variados recursos tales como: expositores, soportes, peanas, apoyo gráfico, recursos multimedia, equipos interactivos, recreaciones virtuales, etc. Por regla general, los museos de Bellas Artes no requieren recursos museográficos complejos, utilizándose éstos de manera más frecuente en los museos de Ciencia, Historia y Arqueología, donde es preciso evidenciar el discurso y facilitar la comprensión de las obras mostradas.

En cualquier caso, siempre es necesario un elemento que sirva de mediador entre la sala y la pieza expuesta. En la escala más cercana de una pinacoteca, los marcos de la pintura delimitan el lienzo y los paspartús sirven para crear un espacio propio hacia el dibujo. En la escultura, las peanas nos ayudan a contemplar la pieza desde una distancia y escala adecuada, delimitando un espacio de respeto, mientras que las piezas de pequeño formato se presentan en vitrinas que deben potenciar, del mismo modo, los valores artísticos de la pieza sin que se desvanescan dentro de un espacio de mayor tamaño.

La vitrina es quizá el elemento de mediación más utilizado en las exposiciones porque permite cubrir a la vez tres necesidades básicas: proteger del hurto y de ataques a piezas de formato pequeño y de la agresión a piezas excepcionales de gran formato -como La Pietá de Miguel Ángel-, garantizar las medidas de conservación preventiva, principalmente en lo que se refiere a la humedad relativa (HR), y crear un microambiente formal específico para la pieza y así realzarla y diferenciarla.

Una de las claves para facilitar la contemplación de una obra de arte se encuentra en la relación entre el tamaño de la pieza y la arquitectura en la que va a ser expuesta, esto es, en la formalización de la escala de la arquitectura intermedia que sirve de diálogo entre la pieza y el contenedor que es, en definitiva, lo que estamos llamando museografía. La cuestión, en muchos casos, es definir el lugar donde se debe trazar la línea de separación entre el objeto y el espectador, pues la vitrina también cumple con sus objetivos si acercamos sus límites al espectador y liberamos la pieza, cuestión ésta que ya se empie-

za a poner en práctica en los yacimientos arqueológicos y en algunos parques temáticos.

#### **II. 4. La museografía neutra**

Se suele hablar siempre de la museografía neutra como la museografía más adecuada para la exposición de las obras de arte. Sin embargo, ésta es una cuestión que deberíamos analizar más detenidamente. En la llamada museografía neutra el contenedor no entra en diálogo con la obra de arte, con la intención de que ésta pueda ser contemplada sin influencias de elementos ajenos a su propia esencia. No obstante, debemos tener en cuenta, por un lado, que las piezas, en general, no fueron concebidas para ser contempladas en un entorno neutro, y por otro, que en un museo las piezas se ven obligadas a convivir en un mismo espacio con otras piezas, con lo que necesariamente surge una serie de tensiones que conviene canalizar. Indudablemente, es preferible una museografía absolutamente neutra que una museografía con presencia desafortunada, pero también es cierto que todos los espacios expositivos que permanecen en nuestra memoria son espacios cargados de intenciones y matices. Además, es importante cuestionarse por qué se considera más neutro un espacio cúbico de color blanco que otro de diferente configuración y color. Siempre se consideran espacios «de diseño» aquellos en los que el autor ha querido estar a la moda (por supuesto pasajera) y por eso frecuentemente se habla de estos espacios de manera despectiva. Sin embargo, tan diseñado es un espacio sobrio, blanco y funcional como uno absolutamente ornamentado. Tanta carga de diseño (entendido como la materialización de unas ideas para que responda a una función determinada de manera armónica) tiene el John Soane's Museum en Londres, como la Neue Nationalgalerie de Mies Van der Rohe en Berlín o las intervenciones de Carlo Scarpa.

#### **II. 5. La iluminación**

La iluminación modifica de forma absoluta la percepción de las obras de arte, de modo que la elección del tipo de iluminación, ya sea natural o artificial, y su equilibrio y adecuación en función de las piezas es especialmente importante, porque definirá a priori el modelo de museo que queremos presentar.

Siempre es aconsejable combinar los sistemas de iluminación: la basada en la luz natural, la iluminación general y la iluminación de acento. De acuerdo a las características del objeto a iluminar se potenciará una u otra para conseguir efectos dramáticos en la presentación de escultura, o iluminación uniforme en la exposición de lienzos. Siempre se observará cuidadosamente el tipo de radiación que emitan las lámparas utilizadas para evitar la fotodegradación y

para garantizar una correcta reproducción del color. Es fundamental, por último, el cuidar la posición de las luminarias para que no produzcan reflejos ni sombras y para que se sitúen en lugares que permitan un cómodo y periódico mantenimiento.

#### **II. 6. La distribución de las colecciones**

Como ya hemos señalado, las colecciones de un museo, salvo casos excepcionales, rara vez se contemplan aisladas. Aparecen diálogos e interacciones entre las piezas que hay que aprovechar de forma positiva; algunas especialmente singulares requieren un espacio propio que no sea invadido ni por el visitante ni por otras piezas ajenas para que no aparezcan tensiones inadecuadas. Es importante estudiar cuál es el motivo que aconseja la agrupación de piezas: el discurso, los valores plásticos, la escala... A mi juicio es preferible solapar varios discursos en una misma instalación: cronológico, temático, formal, etc., con el fin de matizar el rigor que impone un único código que posibilita un discurso absolutamente científico, pero que adolece de flexibilidad y, por tanto, de adecuación a las colecciones y espacios disponibles.

#### **II. 7. El apoyo gráfico**

Para facilitar el entendimiento de los contenidos se utiliza principalmente el apoyo gráfico. El diseño de la gráfica, sus tipografías, cuerpos y maquetación cobran hoy en día una presencia fundamental en cualquier museo; no en vano la comunicación es «la información a través de la palabra, la escritura o la imagen». De forma paralela a la elaboración del proyecto expositivo se debe elaborar un conjunto de programas gráficos que, de manera coordinada, sirvan de medio eficaz de comunicación con el visitante y el público en general. La eficacia de un programa gráfico estriba en un completo y coherente planteamiento de la comunicación gráfica de la imagen del museo: desde su señalización externa (viaria, urbana, del exterior del inmueble...), la general del museo, hasta el empleo de impresos, pasando, obviamente, por toda la señalización interna en la que juega un papel fundamental el programa gráfico de la exposición permanente. La aplicación directa en los paneles informativos del museo se realizará desde distintos niveles de lectura. El objetivo de este sistema es aportar el nivel de información que cada cual desee, sin obligar a la atenta lectura de un texto complicado a un visitante que tan sólo demanda una información general. Se debe utilizar una tipografía clara y de cuerpo adecuado para una correcta lectura por parte de un público de muy diferentes características en cuanto a edad, procedencia y formación cultural.

## II. 8. Otros recursos

Soy de la opinión de que es conveniente utilizar los recursos museográficos que la ciencia y los avances tecnológicos nos brindan, pero siempre bajo la sabia utilización de los mismos y al servicio de la finalidad concreta de transmitir el discurso museológico. Si se utilizan reproducciones, se debe manifestar su condición de copia; si se ofrece un audiovisual, hay que analizar adecuadamente su guión, duración y situación en el recorrido; si se recurre a elementos interactivos, éstos deben ser claros y oportunos, sin olvidar, por supuesto, el mantenimiento que estos sistemas suelen demandar.

En cualquier caso quiero hacer hincapié en un tipo de museografía que parece imperar en estos últimos años. Me refiero a las complejas instalaciones basadas en sofisticados artilugios que, en muchos de los casos, se erigen en protagonistas del recorrido, relegando a un segundo nivel los auténticos valores del museo. Considero que los recursos museográficos deben estar al servicio del discurso del conjunto y, aunque en algunos casos se hace necesario acudir a los sistemas mencionados, nunca hay que ceder el protagonismo a la herramienta, de forma que el recuerdo de la visita al museo se refiera más a la tecnología aplicada que al disfrute de la contemplación y a la experiencia del aprendizaje que nos ofrecen las obras de arte.

## III. Epílogo

Para concluir no quiero dejar de expresar mi temor, como visitante de museos, a que las nuevas instituciones de este siglo XXI, efectivamente protejan mejor las colecciones del deterioro del paso del tiempo y de la agresión de algunos visitantes desatentos, que también nos expliquen con todo lujo de detalles las singularidades de su procedencia, pero que la materialización de estos valores, en sí mismos positivos, impidan contemplar con cercanía y naturalidad la belleza de unas obras excepcionales realizadas por nuestros antepasados.

## IV. Algunos ejemplos

A continuación se analizan diversos ejemplos que manifiestan una forma de abordar lo que llamamos proyectos de exposición (o museográficos), centrándonos en cuatro casos distintos que presentan problemáticas diferentes: la instalación de una exposición permanente en un edificio de carácter histórico, la organización de exposiciones temporales, la protección y exhibición de yacimientos arqueológicos y el diseño de centros de interpretación.



Figura 1. Patio interior del Palacio de Carlos V, sede del Museo de la Alhambra, Granada.  
Foto: Javier Algarra.

### IV. 1. La instalación de una exposición permanente en un edificio de carácter histórico

#### **La recuperación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra, Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales, en 1995.**

La recuperación o rescate de edificios de carácter histórico para su nuevo uso como museo es un tipo de intervención muy común en algunos países europeos (principalmente en los de la cuenca del Mediterráneo) y en la gran mayoría de los países iberoamericanos. Es un tipo de intervención arquitectónica con grandes ventajas para la recuperación del patrimonio, pero no cabe duda de que implica serias agresiones hacia la obra arquitectónica. Estas agresiones se derivan de la severa normativa de aplicación en cuanto a protección contra incendios y accesibilidad de personas discapacitadas por un lado, y por otro, de la necesidad de incorporar un sinnúmero de instalaciones para conseguir los niveles de conservación preventiva necesarios para que un museo custodie y presente las piezas en las condiciones exigidas actualmente (figura 1).

Es muy difícil definir criterios universales de rehabilitación pues cada obra de arte puede demandar soluciones personalizadas. Sin embargo, existen determinados criterios que, utilizados desde el sentido común, bien pueden servir como guía del proyecto. El caso que presentamos no puede considerarse un modelo a seguir dada su singularidad. Pocos edificios de la calidad histórica y artística del Palacio de Carlos V en la Alhambra han permanecido inacabados durante casi quinientos años. El palacio se proyectó en 1526, se hicieron pequeñas actuaciones durante el siglo XVII, y no fue hasta ya pasado el año 1920 cuando se comenzaron a realizar las primeras intervenciones de relevancia con unos fines e intenciones puntuales, con escaso presupuesto y, lo más significativo, sin una visión global del conjunto desde el respeto hacia esta joya renacentista (figura 2).

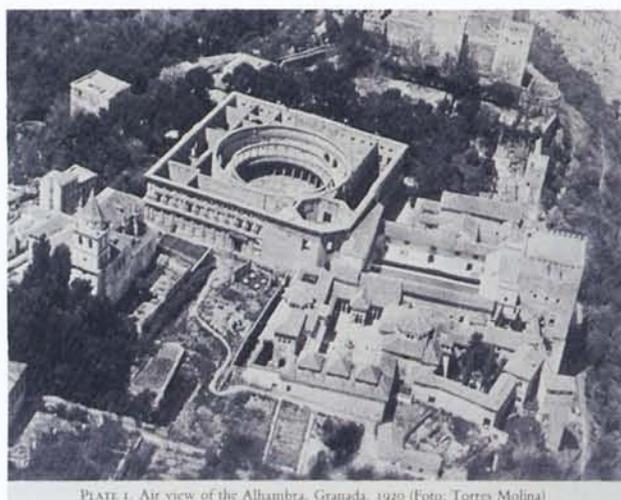


PLATE I. Air view of the Alhambra, Granada, 1920 (Foto: Torres Molina)

Figura 2. Foto aérea del conjunto de la Alhambra, Granada, h. 1920. Foto: Torres Molina.

Podemos decir que la singularidad de las peripecias históricas del Palacio de Carlos V implican un caso tipológicamente diferente dentro de los distintos criterios de intervención. Dado que el palacio es un monumento que nunca fue terminado de manera global y tan sólo se efectuaron intervenciones parciales inconexas sin ánimo de continuidad, que respondían más a criterios funcionales que a tratar de valorar la personalidad de una traza tan singular, el planteamiento de la nueva intervención se basa, no en recuperar el esplendor que un día pudo tener el palacio, tampoco en terminar la construcción de manera supuestamente academicista, basándose en arquitecturas coetáneas de similar estilo, ni siquiera en rematarlo con criterios formales de mayor actualidad. La intención de la intervención se basa en recuperar la imagen original de un palacio nunca acabado, tal y como ha estado hasta principios del siglo XX, para mostrar de esta manera las diversas vicisitudes que ha ido sufriendo, y con la pretensión de que la propia lectura de los paramentos sirva de muestra viva de la historia del monumento.

A pesar de todas las intervenciones realizadas y los avatares sufridos, la arquitectura del Palacio de Carlos V permanece inalterable. Al fin y al cabo, no es nueva la definición que entiende la buena arquitectura como «aquella que mantiene su valor en estado de ruina». El carácter de su diseño y la rotundidad de su construcción han permitido que los valores esenciales se prolonguen al margen de intervenciones y usos pasajeros. En cualquier caso, y desde la más extrema sencillez en el planteamiento, se ha actuado siempre con el objetivo de ceder el protagonismo a las trazas originales del siglo XVI, que son, en último extremo, las que denotan el carácter monumental del edificio.

Un primer problema que se planteó a la hora de abordar la rehabilitación del Palacio de Carlos V fue el de la respuesta que ofrece un edificio de estas

características al nuevo y específico uso como museo, de cara a asegurar la correcta conservación, exposición y adecuado disfrute de los fondos a exponer. Dada la importancia arquitectónica del palacio y dado, por otro lado, las indudables prestaciones que un museo debe ofrecer, el proyecto trató, precisamente, de dar respuesta al programa de necesidades sin sacrificar ninguno de los valores implícitos del monumento; es decir, y citando a Gaetano Miarelli-Mariani, «inventar la forma de maridar dos conceptos antagónicos: conservación y desarrollo».

Como actuación prioritaria se procedió a realizar una exhaustiva labor de limpieza de las estructuras originales. Con este propósito se demolieron todas las entreplantas y falsos techos que existían, se levantaron solados y se picaron paramentos, con el objetivo final de sanear las salas de todos aquellos elementos, formalizaciones y acabados que, superpuestos sin un criterio unitario y sin una visión global del problema, habían terminado por desvirtuar el carácter emblemático del edificio. Para ello se recuperaron ventanas, hasta ese momento ocultas tras la tabiquería, y se reintegraron los huecos de paso cegados a lo largo del siglo XX.

La disposición actual de las cubiertas, aunque están consolidadas en la imagen del palacio, presenta varios inconvenientes derivados, principalmente, de la falta de claridad conceptual de su diseño. La génesis de la planta del palacio se basa en un círculo inscrito en un cuadrado, por ello, parece razonable evidenciar esa situación también en la planta de cubiertas. Propusimos a los responsables del monumento sustituir la geometría y acabados de la cubierta actual por otra más apropiada, basada en el plano que Torres Balbás realizara en 1929, donde se refleja un diseño de cubiertas que responde con claridad a la geometría del palacio.

Uno de los mayores problemas existentes en la rehabilitación de un edificio es la concepción de las instalaciones. En el caso concreto del Palacio de Carlos V, se buscaron soluciones, en la medida de lo posible, que no demandaran equipos muy voluminosos ni importantes secciones de conductos, anteponiendo a cualquier propuesta el respeto máximo hacia el edificio. Como primera actuación se trazaron las líneas de conducción tanto eléctricas como de acondicionamiento, seguridad y telefonía a través de los elementos que no eran originales, esto es: suelos y techos. Bajo el solado proyectado se previó una amplia canalización por donde discurren, con frecuentes registros, las conducciones que acometen a las distintas salas.

Sobre el falso techo se instaló un completo sistema de iluminación graduable con proyectores sobre carril. Asimismo, se colocó un sistema de acondicionamiento de aire con control de humedad, mediante elementos de tipo fancoil de manera que, en lugar de manejar conductos de aire (siempre de grandes dimensiones), se distribuyen pequeñas tuberías de

fluido que discurren de sala en sala aprovechando los mechinales existentes.

En el marco de las recuperadas estructuras fundamentales del Palacio de Carlos V, la exposición ofrece una idea de lo que fue, supuso y realizó en Granada una dinastía emblemática de nuestra historia, sujeta al Islam pero muy hispánica al mismo tiempo, con una superestructura militar, política y diplomática, refinada y sutil que le permitió sobrevivir casi tres siglos en un equilibrio admirable de acometidas y resistencias. Esta exposición -muy variada en sus aspectos y secciones-, muestra objetos arqueológicos procedentes de excavaciones y hallazgos de la propia Alhambra y de los principales monumentos de Granada y otras ciudades como Almería, Jaén y Málaga. Se presentan, por tanto, piezas de los siglos IX al XV tipológicamente muy diversas: por un lado, elementos arquitectónicos significativos como bases, fustes, capiteles, mosaicos, etc. y, por otro, piezas entroncadas muy directamente con la vida cotidiana como lámparas, juegos, tejidos, vidrios, etc., que nos revelan aspectos de alguna manera ignorados e inéditos que constituyen una buena parte de nuestro patrimonio cultural.

El Plan Museológico propuesto para el Museo de la Alhambra se basa fundamentalmente en adecuar una estructura del siglo XVI a las necesidades y exigencias museológicas del siglo XXI. Los primeros requerimientos de los museos de finales del siglo XIX, basados en la acumulación de piezas singulares, se han sofisticado enormemente en los museos actuales, tanto desde el punto de vista de conservación preventiva como desde el punto de vista de presentación didáctica de las piezas expuestas. El proyecto de exposición trata de asumir un papel mediador entre la rotundidad de la arquitectura del palacio y la sutileza de las piezas expuestas, de manera que ambos elementos se encuentren convenientemente potenciados. Dado el interés arquitectónico del contenedor, el proyecto de montaje lo contempla como un elemento expositivo más que enlaza todo el discurso museográfico.



Figura 3. Sala de exposición permanente del Museo de la Alhambra, Granada. Foto: Lluís Casals.

Debido al carácter monumental del edificio, el montaje del museo pretende mantener libres los paramentos verticales, evitando, en la medida de lo posible, adosar elementos que enturbien la visión global de las estancias. El criterio de adición y reversibilidad se manifiesta en el carácter, de alguna manera autónomo, de los elementos introducidos en su construcción. Se ha tratado también de integrar en el itinerario aquellos elementos arqueológicos de interés aparecidos en el proceso de rehabilitación del palacio, para ofrecer una mejor comprensión del propio contenedor y de la incidencia de su construcción sobre las trazas del monumento nazarí. Asimismo, y dada la temática de la exposición que se muestra, los restos aparecidos apoyan y sirven de excelente y natural contrafondo a las piezas expuestas. De alguna manera la cultura que la construcción del palacio enterró, aparece ahora expuesta y magnificada sobre los restos de la construcción cristiana (figura 3).

Las salas del museo están dotadas de los medios y equipamientos suficientes para garantizar los niveles de iluminación, temperatura y humedad necesarios en función del conjunto de piezas expuestas. Los niveles previstos se mantienen de manera estable para evitar funcionamientos intermitentes.

Las vitrinas cumplen una doble misión: proteger del riesgo de robo y agresión, y dotar de un ambiente específico de conservación propicio para cada pieza. En función de la composición y naturaleza de las obras a exponer, se estudió el nivel de iluminación y necesidad de filtros ultravioletas (UV) e infrarrojos (IR), así como la posibilidad de incorporar gel de sílice, para controlar los porcentajes de humedad relativa. El proyecto ha contemplado la versatilidad de los distintos tipos de vitrina con el fin de que cualquiera de ellas pueda alojar, con garantías de conservación, las piezas a exponer cualquiera que sea su naturaleza, modificando los distintos parámetros (figura 4).

#### Ficha técnica

Propiedad	Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada) Junta de Andalucía
Proyecto	Arquitecto: Frade Arquitectos Comisario: Manuel Casamar Asesoramiento histórico: Pedro Galera Andreu y Jesús Bermúdez López Aparejador: Juan de Dios López Cantos y Jorge Calancha de Pasos
Empresa constructora	OCP Construcciones
Instalación museográfica	Industrias BEC, S. A.



Figura 4. Instalación de vitrinas en las salas de exposición permanente del Museo de la Alhambra, Granada.  
Foto: Lluís Casals.

### Instalación de las Salas de Edad Moderna. Colecciones de los siglos XVI al XIX, en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

El Museo Arqueológico Nacional cuenta con una amplísima y valiosísima colección de objetos de los siglos XVI al XIX, tanto en número como en calidad, que durante casi diez años no había contado con un espacio para su exposición permanente. El Ministerio de Cultura, dentro del programa de renovación de instalaciones museográficas de los museos de su competencia, consideró prioritario el montaje de estas nuevas salas con un doble objetivo: en primer lugar, brindar la posibilidad de disfrutar y conocer una selección de las mejores piezas de la citada colección y, en segundo, iniciar el proceso de renovación museográfica de todas las salas de exposición permanente del Museo Arqueológico Nacional.

El discurso expositivo se estructura en dos grandes áreas, que corresponden, respectivamente, a la Casa de Austria y a la Casa de Borbón. Estas áreas, a su vez, se dividen en distintas secciones que invitan al visitante a contemplar y comprender los objetos desde diferentes puntos de vista, lo que permite una lectura en armonía de piezas de muy diferentes

usos y categorías (uso cotidiano, ornamental, religioso, funcional, etc.). El visitante puede, por tanto, asomarse a la historia de España a través de pinceladas anacrónicas del quehacer de cada época que constituyen, en definitiva, una selección de las más singulares manifestaciones artísticas del momento.

El planteamiento museográfico es una adaptación del programa expositivo elaborado por la conservadora de las colecciones de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, Carmen Mañueco Santurtún. Gracias a la sintonía y coincidencia de pareceres entre los distintos agentes que han participado en la elaboración de la propuesta, en este caso bien se puede hablar de un trabajo de ida y vuelta, en el que las iniciativas de los responsables de las colecciones y las respuestas del equipo de arquitectos, matizadas por la coordinadora de la intervención, han enriquecido progresivamente el resultado final.

La consecuencia, por tanto, es la suma de aportaciones de cada una de las partes, de manera que el itinerario se hilvana en cada sección de acuerdo no sólo a criterios científicos, sino que han cobrado gran relevancia otros factores de tipo arquitectónico: perspectivas en las circulaciones, relaciones entre las piezas, armonía de las composiciones, etc., lo cual conlleva, lógicamente, sacrificar determinados aspectos en beneficio de un equilibrio entre el rigor científico y el placer contemplativo de las obras expuestas.

El discurso se articula de manera lineal siguiendo, básicamente, un guión cronológico. Así, desde la perspectiva de la claridad expositiva y de la riqueza espacial, se ha buscado un esquema lineal que favorece las circulaciones y evita los vaivenes en el recorrido.

En este proyecto se ha entendido la museografía desde una perspectiva arquitectónica. Esto es, desde la creación de volúmenes y espacios que envuelven y potencian el valor artístico de las piezas a exponer. Se ha huido pretendidamente de la sucesión acumulativa de vitrinas. Mediante pocos elementos, se han recreado diversas situaciones espaciales que de manera contenida enlazan el tamaño de la sala con las delicadas piezas exhibidas. La propuesta parte de la necesidad de construir paramentos que posibiliten la exhibición adecuada de las obras. Con este objeto, se ha proyectado un elemento vertebrador que discurre como eje longitudinal de la sala sobre el que se instala el equipo de climatizadores, de forma que el visitante recorre el espacio alrededor de esta pieza sin perder las referencias exteriores. Se trata, por tanto, de formalizar una arquitectura dentro de otra arquitectura de rango superior (figuras 5 y 6).

La subdivisión de espacios se ha realizado de acuerdo a las distintas secciones propuestas de manera que, por un lado, no existan saltos secuenciales en las circulaciones y, por otro, se incentive la curiosidad del visitante para evitar la monotonía en los recorridos (figura 7). La relación entre la pieza y el fondo se ha cuidado de manera especial y personalizada para cada una de las secciones y se han uti-



Figuras 5 y 6. Salas de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Fotos: José Latova.



Figura 7. Perspectiva de la Sala de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, en la que se observa la división por secciones. Foto: José Latova.

lizado fondos de distintas calidades, tonos y texturas, como sedas salvajes, estucos, lacados, pan de oro, etc. (figura 8).

En cuanto a la transmisión de la información, se han establecido varios niveles de lectura, lo que proporciona al visitante la posibilidad de ampliar sus conocimientos de acuerdo a sus propios intereses.



Figura 8. Vitrina de la Sala de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto: José Latova.

#### Ficha técnica

Propiedad	Subdirección General de Museos Estatales Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales Ministerio de Cultura
Programa expositivo	Carmen Mañueco Santurtún
Coordinación	M <sup>a</sup> Ángeles Albert
Proyecto expositivo	Frade Arquitectos
Empresa de montaje	Empty, S. L.

#### IV. 2. Organización de una exposición temporal: *Manufacturas del Buen Retiro (1760-1808)*, en el Museo Arqueológico Nacional, Premio a la Mejor Exposición realizada en 1999 (Ayuntamiento de Madrid).

La exposición *Manufacturas del Buen Retiro* (1760-1808) se compuso de tres elementos básicos:

1. Un estudio realizado por la Comunidad de Madrid sobre la Real Fábrica de Porcelana.

2. La exhibición de 203 porcelanas, divididas en:  
a) Objetos fabricados con fines utilitarios: servicios de mesa, botes de farmacia y cajas de rapé.

b) Objetos realizados con finalidad decorativa, que se desglosaron, a su vez, en dos apartados: jarrones y obra escultórica.

3. Dos vitrinas que explicaban las técnicas de fabricación de una pieza de vajilla y de una escultura.

Las características de la sala de exposiciones temporales del Museo Arqueológico Nacional, que favorecen la libre implantación del montaje, facilitó una solución con autonomía propia e independiente de los paramentos de la sala (figura 9). Dado el escaso interés espacial que ésta ofrecía, la propuesta se basó en la formalización de una arquitectura efíme-

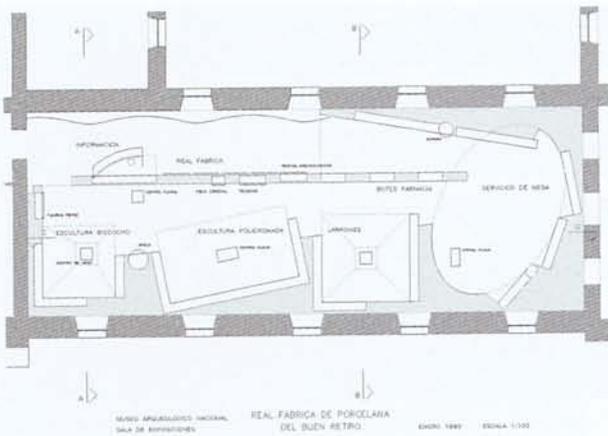


Figura 9. Planimetría de la exposición Manufacturas del Buen Retiro (1780-1808).



Figura 11. Vista de la exposición Manufacturas del Buen Retiro (1780-1808), en la que se observa el sistema de iluminación empleado. Foto: José Latova.



Figura 10. Vista de la exposición Manufacturas del Buen Retiro (1780-1808). Foto: José Latova.



Figura 12. Instalación de vitrinas en la exposición Manufacturas del Buen Retiro (1780-1808). Foto: José Latova.

ra que ayudaba a recorrer la muestra y facilitaba una adecuada contemplación de las distintas piezas. Se trató, por tanto, que primara la exposición de las obras de arte dentro de un marco arquitectónico de interés, y ofrecer una escenografía apropiada a la secuencia de las distintas partes que configuraban la muestra.

La exposición se articulaba mediante la construcción de un paramento con motivos ligados a la Real Fábrica de Porcelana, que acompañaba al visitante a lo largo de toda la exposición, de modo que servía de constante referencia y soporte de vitrinas y documentación gráfica (figura 10). Una vez traspasado el mostrador de control y venta de catálogos, se instalaron los paneles realizados por la Comunidad Autónoma de Madrid referentes a la Real Fábrica. La museografía no deja de ser la ciencia que establece los cauces de diálogo y relación entre el contenido y el contenedor y, en este caso, se hizo necesario un elemento mediador entre la gran altura de la sala y la contemplación de pequeñas y delicadas piezas de porcelana protegidas tras unas sencillas vitrinas.

Resulta evidente la relación que existe entre la altura de la sala, nivel de iluminación, etc. y el respeto que el público muestra hacia las piezas expuestas. Cuanto más recogido y personalizado sea el ambiente de la exposición más se escinden los grupos de visitantes y más silenciosa resulta la visita. En este caso concreto, entendimos que era de gran importancia bajar la altura del techo de la sala.

Una vez en el interior de la exposición, se distribuyó el discurso museológico mediante una serie de espacios, con entidad propia marcada por su forma y volumetría, que albergaban cada una de las secciones de la exposición. Se fueron sucediendo una serie de habitáculos empotrados en el paramento que ocultaban los ventanales de la fachada de la calle Serrano y se diseñaron de dimensiones variadas, con techos personalizados para los distintos capítulos, homenajeando clásicas tipologías de iluminación cenital de grandes museos como el Kimbell Art Museum de Louis I. Kahn, el Museo de Arte Moderno y Arquitectura en Estocolmo de Rafael Moneo y la Dulwich Gallery de Londres (figura 11). En el interior de cada habitáculo se instalaron las vitrinas, siguiendo las condiciones indicadas por la comisaria de la muestra en cuanto a conservación preventiva, aún cuando el material expuesto no

demandara excepcionales cuidados en los rangos utilizados de temperatura, humedad y nivel de iluminación (figura 12).

### Ficha técnica

Propiedad	Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales Ministerio de Cultura
Programa expositivo	Carmen Mañueco Santurtún
Proyecto expositivo	Frade Arquitectos
Empresa de montaje	NIVEL ARTE, S. L.

#### IV. 3. Protección y exhibición de yacimientos arqueológicos: la cubierta para las ruinas arqueológicas de la Casa de Hippolytus en Complutum (Alcalá de Henares, Madrid), Premio Calidad y Primer Premio a la Estética, 1999 (Comunidad de Madrid).

La Casa de Hippolytus se encuentra en la antigua ciudad romana de Complutum, en Alcalá de Henares (Madrid) (figura 13). En la solución que planteaba el proyecto para la cubierta de este yacimiento, se contemplaron tres aspectos diferentes del problema:

1. Proteger los restos arqueológicos de los actos vandálicos, la suciedad y la heladicidad. Para ello el cerramiento vertical debía evitar la intrusión y ser resistente a posibles actos vandálicos, pero al mismo tiempo debía permitir la libre ventilación del recinto (figura 14).

2. Los restos arqueológicos de la Casa de Hippolytus se debían musealizar para mostrar la excavación de manera que la propia observación



Figura 13. Entrada principal a la Casa de Hippolytus en Complutum (Alcalá de Henares, Madrid). Foto: Néstor Chprintzer.



Figura 14. Cerramiento vertical de la Casa de Hippolytus en Complutum (Alcalá de Henares, Madrid). Foto: Néstor Chprintzer.



Figura 15. Interior de la Casa de Hippolytus en Complutum (Alcalá de Henares, Madrid) con paneles explicativos del yacimiento. Foto: Néstor Chprintzer.



Figura 16. Estructura interior del cerramiento de la Casa de Hippolytus en Complutum (Alcalá de Henares, Madrid). Foto: Néstor Chprintzer.

favoreciera la comprensión de los restos arquitectónicos (figura 15).

3. El yacimiento se ubica junto a un polideportivo compuesto por edificaciones cerradas y pistas deportivas abiertas. Las construcciones de los alrededores formalizan un entorno de fuerte presencia,

poco adecuado para los intereses ambientales del yacimiento, por lo que la intervención debía tener capacidad de abstraer al visitante del lugar donde se encuentra (figura 16).

El proyecto se configuró sobre la base de un volumen sencillo, de geometría regular, construido con materiales de reducido mantenimiento. Todo el espacio del yacimiento se protegió con una ligera cubierta no hermética que permite una ventilación adecuada y una iluminación natural velada. El elemento más característico del proyecto es la propia estructura portante de la cubierta. El objetivo era que esta estructura se asemejara a la trama reguladora de cuerdas tensadas que sirve de referencia para el levantamiento planimétrico de cualquier tipo de yacimiento. Por ello, su función estructural dejó paso a su labor de ordenación del espacio.

La importancia que se otorgó a los elementos verticales define una trama reforzada con los cordones inferiores que ligan sus bases y puede entenderse como una red de esbeltos pilares que no llegan a tocar el yacimiento que protegen, pero que establecen una serie de coordenadas que ayudan a entender la escala y forma de los restos arquitectónicos. A la altura del nivel inferior de las cerchas, y perimetralmente dispuesta alrededor del yacimiento, discurre una pasarela metálica concebida como tal, es decir, ligera y transparente, en claro contraste con los muros del yacimiento. La parte inferior, en correspondencia con los muros existentes, se ha previsto en fábrica de ladrillo, en tanto que la superior se realizó en chapa estirada (*deployée*), en proximidad al concepto de celosía y en alusión a su carácter de filtro de permeabilidad controlada, ya que filtra el aire impidiendo el paso del agua y de suciedad.

La iluminación general se reforzó en la zona más significativa del yacimiento, el mosaico del *frigidaarium*, mediante la elevación de la cubierta hacia la luz del norte.

#### Ficha técnica

Propiedad	Dirección General del Patrimonio Histórico Consejería de Cultura y Deporte Comunidad de Madrid
Arqueólogos	Sebastián Rascón Antonio Méndez Madariaga
Arquitectos	Frade Arquitectos
Empresa constructora	CABBSA

#### IV. 4. Diseño de centros de interpretación: el Centro de Interpretación de Nuevo Baztán, finalista de los Premios Saloni (Barcelona, 2004).

El conjunto histórico de Nuevo Baztán se encuentra al sureste de la Comunidad de Madrid y fue erigido



Figura 17. Conjunto Histórico de Nuevo Baztán (Madrid).  
Foto: Néstor Chprintzer.

por José Benito de Churriguera a principios del siglo XVIII, por encargo de quien fuera su fundador, Juan de Goyeneche. Desde un punto de vista urbanístico, Nuevo Baztán supone una nueva concepción ya que se evitan las planimetrías simétricas, características del Renacimiento y de las repoblaciones del Nuevo Mundo, y se estructura un planteamiento donde se potencian las funciones fabriles que constituyen su origen central. La singularidad de su traza hizo que el casco histórico de Nuevo Baztán fuera declarado Monumento Histórico en 1941.

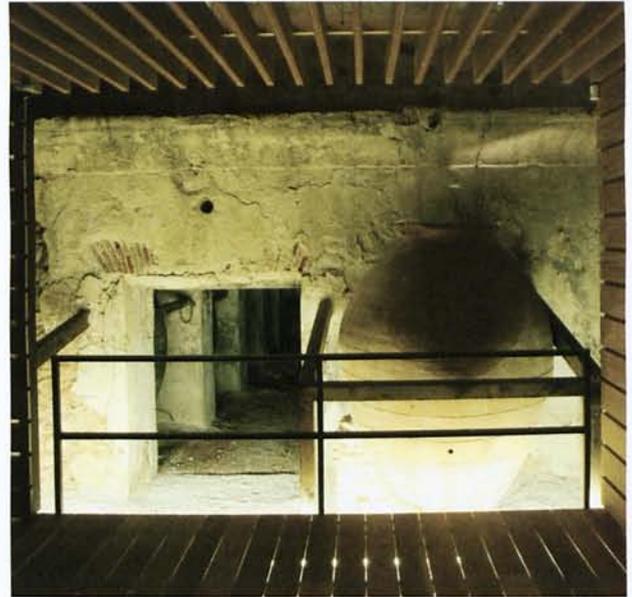
El proyecto del Centro de Interpretación se concibió con la idea de crear un prólogo expositivo que facilitara una aproximación conceptual al conjunto de Nuevo Baztán: sus orígenes, su filosofía de implantación industrial, las ideas ilustradas, así como la implantación del conjunto en el territorio, su urbanismo y su arquitectura, es decir, se configura para permitir al visitante una comprensión aproximada del fenómeno de Nuevo Baztán. A tal fin se destinó el espacio de un pequeño edificio que había sido utilizado como bodega del complejo industrial ligado al Palacio de Goyeneche, acondicionado para albergar los contenidos que debían servir como soporte físico de la idea de lo que, en un futuro, constituirá el Museo Etnológico de Nuevo Baztán (figura 17).

Para el desarrollo del proyecto se tuvieron en cuenta una serie de consideraciones previas. Por un lado, fue necesario poner en valor la antigua bodega desde el respeto hacia la arquitectura existente, pero potenciando a la vez el diálogo entre ésta y el Centro de Interpretación. Por otro lado, la intervención debía tener un carácter reversible. Por último, se debía identificar el Centro de Interpretación desde el exterior.

Una vez estudiadas las características del espacio disponible, junto con los contenidos a exponer, se decidió realizar un diseño basado en la relación existente entre los pocos elementos de marcado carácter arquitectónico que se distinguían claramente de la construcción original. Para ello, se diseñó una construcción que, a modo de caja, envolviera al visitante



Figura 18. Sistema de construcción empleado en el interior del Centro de Interpretación de Nuevo Baztán (Madrid). Foto: Néstor Chprintzer.



Figuras 19 y 20. Interior del Centro de Nuevo Baztán (Madrid). Fotos: Néstor Chprintzer.

y creara un microambiente sobreelevado de la cota actual del terreno. Con ello, se trataba de proyectar una solución que sirviera de elemento mediador entre la bodega y los contenidos a exponer y explicar. Además, el proyecto perseguía el impacto de los contenidos a través de dos recursos básicos, la escala y la sobriedad, de forma que el visitante entendiera la intervención con naturalidad y donde el «tono» de la intervención marcara la pauta del proyecto.

Toda la intervención se basó en la construcción de un friso de tablas de madera (contrachapado con acabado final en roble), sobre rastreles que configuran una espacialidad propia en diálogo con el espacio preexistente, gracias a su permeabilidad y veladuras contenidas (figura 18). De este modo, se formaliza un espacio que sirve de soporte unificador de vitrinas sin ocultar la magnitud del espacio donde se ubica, de manera que el visitante nunca pierde la referencia del lugar en el que se encuentra.

El montaje se realizó sobre una tarima de madera que permite el acceso a personas discapacitadas y oculta las instalaciones eléctricas, lo que facilita, además, la contemplación de las tinajas allí existentes (figuras 19 y 20). En el exterior se proyectó una tarima que sirve de soporte a la señalización y a la escultura en bronce de Juan de Goyeneche.

### Ficha técnica

Propiedad	Consejería de Cultura y Deporte Comunidad de Madrid
Arquitecto	Frade Arquitectos
Empresa constructora	Centro de Interpretación y Urbanización: Entorno y Vegetación, S. L.
Maquetas	Juan de Dios Hernández y Jesús Rey
Audiovisuales	La Nave, S. L.

### Bibliografía

- RODRÍGUEZ FRADE, J.P. (1995): «La recuperación del monumento. Rehabilitación y proyecto museográfico», en AA.VV., *El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*: 107-144, Editorial Comares, Granada.



# Plan Museológico del Museo del Greco, Toledo (España)

Ana Carmen Lavín Berdonces  
Luis Caballero García  
Museo del Greco, Toledo (España)  
*anacarmen.lavir@mcu.es*  
*luis.caballero@mcu.es*

## Resumen

Presentamos el proyecto de renovación del Museo del Greco de Toledo, que ha dado lugar al desarrollo del Plan Museológico del centro aunque privilegiando los Programas y Proyectos Arquitectónico y Expositivo, origen del conjunto de la actuación. La nueva exposición permanente del Museo del Greco se centra en la vida y la obra del pintor en Toledo y renuncia al montaje historicista de la antigua Casa del Greco, por tratarse de un falso histórico. Se trata de una muestra comunicativa que incorpora la museografía y las estrategias expositivas más actuales a una exposición de arte.

## Palabras clave

Museología, museografía, Plan museológico, finalidad, temática, áreas espaciales, circulaciones, análisis de público, exposición comunicativa, Historicismo, Romanticismo, El Greco, Manierismo, Barroco.

## Abstract

We present the Museum of El Greco (Toledo) renovation project, which has given occasion to the institution Museological Plan development, though favouring the Architectural and Exhibition Programs and Projects that were in the origin of the whole project. The new permanent exhibition of the Museum of El Greco focuses on the life and the work of the painter on Toledo. We have decided no longer exhibit the «house» of El Greco for being itself an historical falsehood. The new communicative exhibition incorporates the most current museography and explanatory strategies into an art exhibition.

## Key words

Museology, museography, museological Plan, mission, museum subject, spatial areas, circulations, public studies, communicative exhibition, Historicism, Romanticism, El Greco, Mannerism, Baroque.

## I- Introducción: Un Plan Museológico para la renovación del Museo del Greco de Toledo

### 1.1. La excepcionalidad del proceso

Son pocas las ocasiones dentro del ámbito profesional museístico en las que se presenta la oportunidad de participar en un proyecto de renovación de la exposición permanente de un museo nacional; si además el desarrollo de esta actuación conduce al replanteamiento del centro, a la gestación de un Plan Museológico y al desarrollo de todos y cada uno de los programas de actuación, la situación es claramente excepcional.

Cuando, a mediados del año 2003, el equipo técnico, formado por los dos conservadores de museos firmantes, llegó a la «Casa-Museo de El Greco», iba «sólo» a llevar a término la renovación de la exposición permanente del mismo, un proceso en apariencia sencillo y rápido, ya que contaba con un volumen de obras muy reducido y unos espacios pequeños y bien definidos; sin embargo, dos meses después de nuestra llegada a Toledo, fuimos plenamente conscientes de la dimensión del proceso en que nos habíamos embarcado, asumiendo que, al finalizar nuestro trabajo, debería renacer una nueva institución museística de primer orden que poco tendría que ver con la pequeña Casa-Museo que habíamos encontrado.

### 1.2. Situación y estudios previos

En el año 2002 la situación del museo era la siguiente: la «Casa del Greco» (recreación historicista de 1910, obra del Marqués de la Vega Inclán<sup>1</sup>) se encontraba cerrada, así como el Jardín histórico anexo; la visita se reducía a un tercio del espacio total del recinto, concretamente al edificio que el Marqués de la Vega Inclán concibió como museo (pinacoteca) y que donó al Estado en 1910. A pesar de todo, la institución recibía anualmente una enorme afluencia de visitantes (alrededor de 200.000). Entre las necesidades más perentorias de carácter museográfico de las salas de exposición cabía destacar la necesidad de renovar el directorio, la señalética, los textos expositivos, trípticos y publicaciones, cambiar las catenarias, estores y los filtros de las ventanas; pintar, limpiar y adecuar las salas, así como mejorar la iluminación; la conservación de la colección precisaba de la restauración de buena parte del fondo de pinturas y de la mayoría del mobiliario. Por otra parte, el estado de la documentación de los fondos era extremadamente deficiente.

<sup>1</sup>Para un resumen de la historia de la Casa-Museo del Greco y su relación con el Marqués de la Vega-Inclán, véase bibliografía al final del artículo.

Entre febrero de 2002 y julio de 2003, la Subdirección General de Museos Estatales (en adelante SGME) abordó una serie de actuaciones, con un doble propósito<sup>2</sup>:

Por un lado, se trataba de analizar y atender las necesidades museográficas más perentorias del museo, que estaban afectando a la imagen de la institución, a la conservación y al control de sus colecciones. Por otro, se planteaba la necesidad de renovar la exposición permanente; como paso previo, se encargó un estudio de público a la empresa Interpretart y se constituyó un Comité Asesor para la definición del nuevo discurso expositivo. Tras esta urgente y breve actuación se subsanaron parte de las deficiencias. Sin embargo, el desarrollo del Proyecto Expositivo se encontraba aún en un estadio embrionario.

### 1.3. La Gestación del Proyecto de exposición permanente

El estado en que aún se encontraban el edificio y las colecciones del museo y la necesidad de desarrollar un nuevo discurso expositivo fueron los factores fundamentales que marcaron el punto de partida del equipo técnico del museo en el año 2003 (figura 1). La idea original planteaba sólo de forma tangencial tanto el Plan Museológico como los diversos programas derivados de aquél, en la medida en que afectaban a la concepción, diseño y montaje de la exposición permanente y se dirigía a hacer posible la nueva muestra. Finalmente y dado el estado del museo, el devenir del proceso sobrepasó con amplitud los objetivos previstos, obligando a plantear un auténtico Plan Museológico, que ha supuesto la habilitación de espacios de trabajo, estudio y almacenes, contratación de numeroso personal, control de fondos, investigación aplicada, conceptualización y desarrollo de la exposición permanente y un largo etcétera de programas y actuaciones para planificar la futura gestión y trayectoria del museo.

<sup>2</sup>Para esta parte del trabajo se han consultado los siguientes documentos internos:

- Sánchez Llorente, P.: «Informe sobre la visita realizada a la Casa-Museo del Greco en Toledo. 6 de Junio de 2002»
- «Reunión de la Casa-Museo del Greco: puntos de interés. 16 de Julio de 2002»
- «Informe sobre la visita realizada a la Casa-Museo del Greco. 7 de Agosto de 2002»
- «Replanteamiento de la Casa-Museo del Greco. 4 de febrero de 2004»
- Sáez Lara, F.: «Casa-Museo del Greco. Resumen de las propuestas de los expertos para su remodelación». Febrero de 2003
- «Últimas actuaciones en la Casa-Museo del Greco»
- Herrero Delaveny, A.: «Estudios previos al proyecto museológico del Museo del Greco de Toledo». Marzo de 2003



Figura 1. Fachada de entrada al museo. Foto: Museo del Greco.

#### 1.4. Fases del Plan Museológico

El desarrollo del proceso de renovación, siguiendo las pautas del Plan Museológico del Ministerio de Cultura (AA.VV., 2005), se ha planificado en dos estadios. En un primer momento se acometerá el proyecto de adecuación de los espacios existentes y el proyecto expositivo para facilitar la instalación de la nueva exposición permanente y en una segunda fase, se contempla una ampliación del centro que albergará, en el solar anexo, buena parte de las instalaciones internas y del centro de investigación, con la construcción de un edificio de nueva planta.

## II. El Plan Museológico del Museo del Greco

Ante la situación descrita anteriormente el Ministerio de Cultura decide abordar un nuevo Plan Museológico que afecte a la totalidad del centro; dicho plan conlleva la definición del sentido y los objetivos de la institución, su ámbito de actuación, el desarrollo parcial de programas de trabajo y de los proyectos que permitan plasmarlos.

### II.1. Planteamiento conceptual

El sentido propio de un museo está condicionado por su norma de creación; en este caso el decreto fundacional del Museo del Greco (R.O. de 27 de abril de 1910) dio carta de naturaleza a un centro concebido para salvaguardar y exponer las obras del Greco que, dispersas por Toledo, corrían serio ries-

go de destrucción, a la vez que preveía la exposición de obras de escuelas españolas del siglo XVII y la creación de un Centro de Estudio del Arte Español. Estos tres objetivos están en la base de gran parte de los fondos del actual museo, con los cuadros del Greco –donados por el Marqués de la Vega-Inclán– las obras de escuela y la pequeña biblioteca histórica, germen del centro de estudios; a todo ello debemos añadir las sucesivas donaciones de edificios (la «Casa» mediante legado testamentario, Orden de 26 de febrero de 1943) y obras de ampliación que conformaron en la segunda mitad del siglo XX la institución tal y como la conocemos ahora.

A partir de la norma fundacional del museo, respetando sus disposiciones y actualizando aquellas susceptibles de mejorar, se ha realizado un profundo proceso de reflexión que ha desembocado en una nueva noción de la institución que incorpora, además, los más actuales conceptos museológicos. Con el fin de brindar un sentido al proyecto de renovación general, el Museo del Greco se ha dotado de una finalidad o misión explícita y ha identificado con exactitud su temática. Ambas se convierten así en la guía que vertebra y proporciona unidad y coherencia a todas las actuaciones que conlleva el Plan de renovación, y muy especialmente al nuevo proyecto expositivo.

La nueva finalidad identifica el Museo del Greco como una institución comunicativa y de sitio. Comunicativa porque parte, en todas sus actuaciones, del análisis de los intereses, deseos y conocimientos previos del público, y procura satisfacerlos respetando siempre la idiosincrasia de la institución y el principio de rigor científico propio de todo museo. De sitio porque, aunque se dirige a un público nacional e internacional, integra Toledo en su discurso, propiciando así el conocimiento de la historia y del presente de la ciudad en que se inserta por parte de sus habitantes y del conjunto de visitantes del museo. La consecución de la finalidad comunicativa implica dar respuesta a las expectativas y necesidades psicológicas, físicas, espaciales, sociales y cognitivas de nuestros visitantes, puesto que de la satisfacción de todas ellas depende la comunicación efectiva de los contenidos de la exposición. En consecuencia el Museo del Greco incorpora también una finalidad de ocio que concibe los espacios de acogida, descanso y exposición del museo no sólo en un marco propicio al aprendizaje, sino también en un entorno lúdico y de socialización abierto a muy diversos públicos.

La «naturaleza» o temática del museo girará en torno a la vida y obra del Greco, haciendo especial hincapié en la relación del pintor con Toledo. También comprende el contexto de revalorización de la figura del Greco a lo largo de la historia, y más concretamente, la propia fundación del Museo del Greco y el papel que jugó en ambos procesos el Marqués de la Vega-Inclán. El desarrollo de esta temática se guiará siempre por los criterios de rigor

científico en la investigación y en la interpretación, y de respeto al carácter documental del edificio del museo y de sus vestigios arqueológicos. Esta elección sitúa el nuevo campo temático del Museo del Greco al margen de anteriores opciones historicistas. Además no podemos obviar la función investigadora, implícita en la propia definición de un museo, pero que en este caso también recoge la norma fundacional, ya que en el espíritu del texto de donación al Estado se establecía la finalidad de creación de un Centro de estudio de Arte Español, potenciando más si cabe este aspecto; es por ello que, basándonos en este texto y actualizando sus fines, se ha planteado la creación de un Centro Nacional de Investigación imbricado en la propia estructura orgánica del museo, con la finalidad última de constituir un punto de referencia de cualquier tipo de estudios grequianos<sup>3</sup>.

## II.2. Análisis y evaluación

### Historia y carácter de la institución

El Museo del Greco es un centro de titularidad y gestión directa del Ministerio de Cultura, que toma carta jurídica<sup>4</sup> en 1910. En 1907 el Marqués de la Vega

<sup>3</sup>Su desarrollo está previsto en una segunda fase, con la ampliación del museo en el solar anexo. El Centro Nacional de Investigación del Greco articula su finalidad a través de tres programas interrelacionados: el Programa de Investigación desarrolla líneas de investigación en diversas áreas vinculadas a la figura del Greco y a la museografía expositiva; el Programa de Formación aborda la preparación de museólogos y personal investigador y por último, el Programa de Divulgación atiende a la divulgación del conocimiento del Greco y su época a través de exposiciones temporales, centros de interpretación y publicaciones. El Centro Nacional de Investigación del Greco contará también con un Centro de Documentación del que formarán parte una biblioteca especializada en el autor y su época, una base de datos de la obra completa del Greco, un Archivo Histórico Documental con todos los documentos vinculados al autor y un Archivo Fotográfico de la Casa del Greco, todo ello consultable a través de internet.

<sup>4</sup>Recopilación legislativa afecta:

REAL ORDEN de 27 de abril de 1910, por la que el Estado acepta la donación hecha por el Marqués de la Vega Inclán del Museo del Greco de Toledo, y se establece que ha de ser regido por un Patronato (*Gaceta de Madrid* de 28 de abril de 1910).

REAL DECRETO 583/1931 de 6 de febrero, por el que se declaran definitivamente incorporadas al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, todas las fundaciones y donaciones del Marqués de la Vega Inclán (*Gaceta de Madrid* n° 37 de 6 de febrero de 1931).

ORDEN de 26 de febrero de 1943, por la que se acepta a beneficio de inventario la herencia del señor Marqués de la Vega Inclán, dando las gracias a sus albaceas y determinadas instrucciones al Patronato para la administración de los bienes fundacionales (B.O.E. de 9 de marzo de 1943).

DECRETO 474/1962, por el que se declara Monumento Histórico Artístico al Museo y sus colecciones. (B.O.E. de 9 de marzo de 1962)

ORDEN de 31 de Agosto de 1968, por la que se integra el Museo en el Patronato Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes. Este Organismo Autónomo del Ministerio de Cultura fue suprimido por la Ley 50/1984 de 30 de diciembre (art. 85), de Presupuestos Generales del Estado para 1985 (B.O.E. de 18 de septiembre de 1968).



Figura 2. Vista exterior desde el jardín. (Domenech, 1912).

## — Visitantes ilustres —



La Infanta Isabel y el Archiduque de Austria, en su reciente visita a esta ciudad, acompañados del Gobernador y del Alcalde.

Figura 3. Recepción al Archiduque de Austria en el museo. (Domenech, 1912).

Inclán concibe la idea de organizar un centro dedicado a la obra del Greco en plena Judería de Toledo, para lo cual adquirió unos solares, una casa mudéjar y los restos de un palacio renacentista en el entorno de lo que fue la auténtica vivienda del Greco, es decir en las inmediaciones del solar que ocupó el palacio de Villena. Partiendo de criterios historicistas y con la ayuda del arquitecto Eladio Laredo, el marqués rehabilitó la casa mudéjar en función de su idea romántica de lo que pudo ser la «Casa» del Greco (figuras 2 y 3); ésta mantuvo su carácter pri-



Figura 4. Vista de la casa desde el jardín.  
Foto: Museo del Greco.

vado hasta 1942, año en que muere el marqués y pasa a ser propiedad del Estado. El palacio renacentista se reedificó para albergar el Museo del Greco que fue donado al Estado en 1910, inaugurándose el 12 de junio de 1911. Tras una reforma en 1921 con ampliación de varias salas, se realizarían otras dos en los años 50 y 60, hasta llegar a la última intervención realizada en 1989 con el fin de rehabilitar la «Casa», que amenazaba ruina, y renovar la exposición permanente.

#### *Situación Actual*

«CASA»: se encuentra cerrada tras las obras que se acometieron en los años 80/90 y pendiente de instalación museográfica (figura 4).

MUSEO: abierto y visitable con la exhibición de toda la colección de «Grecos» y obras diversas de escuela y mobiliario (figura 5).

JARDÍN: rehabilitado y cerrado al público (figura 6).

CUEVAS: el conjunto de edificios del museo se encuentra levantado sobre los restos de diversas edificaciones mudéjares que conforman un conjunto arqueológico anexo a la Sinagoga del Tránsito. La zona conocida popularmente como «cuevas» está



Figura 5. Museo. Montaje actual. Sala de retratos.  
Foto: Museo del Greco.



Figura 6. Vista del Jardín.  
Foto: Museo del Greco.



Figura 7. Interior de las Cuevas.  
Foto: Museo del Greco.

pendiente de un estudio arqueológico y tiene prevista su incorporación al nuevo proyecto expositivo (figura 7).

SOLAR: el museo cuenta con un solar anexo donde está prevista, en una segunda fase, la futura ampliación.

#### Ubicación

Situado en el barrio de la antigua Judería, el Museo del Greco es uno de los principales atractivos de la ciudad de Toledo. Además está muy cercano a la zona donde verdaderamente se ubicó la vivienda y el taller del Greco, una serie de estancias en el Palacio de Villena, hoy desaparecido, en el actual Paseo del Tránsito (figura 8).

#### Colecciones

El museo reúne un selecto conjunto de obras del pintor cretense entre las que destaca un espléndido Apostolado, la famosa Vista y Plano de Toledo, retratos como los de Antonio y Diego de Covarrubias, un San Pedro en lágrimas o el excepcional Retablo de San Bernardino. Estas obras pertenecen a la última etapa de su actividad artística y se fechan entre 1600 y 1614. Entre los fondos bibliográficos destaca el libro Obras Completas de Jenofonte probablemente anotado por el Greco y que está en proceso de estudio. El



Figura 8. Detalle de la Vista y Plano de Toledo. (Pastor 1988).  
Foto: Foima

museo conserva además pinturas de las escuelas toledana, madrileña y sevillana del siglo XVII, mobiliario diverso de los siglos XVI al XX y un importante conjunto de cerámica de Talavera y azulejería toledana, así como restos escultóricos y arqueológicos de diversas procedencias, muchos de ellos compras fruto del afán coleccionista del marqués.

Con anterioridad a la puesta en marcha del presente Plan Museológico el museo contaba con un Libro de Registro realizado por personal de las Fundaciones Vega Inclán en 1963, y un inventario manual de las colecciones que se manifestaba inexacto, siendo imposible realizar un control exhaustivo de los fondos. Se carecía de documentación gráfica del 90% de la colección y no existía ningún soporte informático de la misma; el archivo histórico era mínimo, al estar centralizado en el Museo Romántico (sede principal de las Fundaciones Vega Inclán), el administrativo no existía y la biblioteca contaba con un fichero manual, también inexacto. El estado de conservación de los fondos era manifiestamente mejorable, los almacenes eran insuficientes, no existía ningún método de medición climático y la climatización general era deficitaria; asimismo gran parte de las piezas necesitaban una urgente restauración. La investigación sobre la colección estaba pendiente de realización y la última guía publicada databa del año 1988. Tampoco existía una directriz clara respecto a incremento de colecciones o préstamos.

#### Arquitectura

Antes de abordar la renovación de la exposición permanente resultaba necesaria una remodelación en profundidad de los edificios e instalaciones del Museo del Greco. Entre julio y septiembre de 2003 se redactó un Programa de Necesidades que contemplaba la renovación ó creación de nuevas insta-

laciones y espacios arquitectónicos<sup>5</sup>; el Programa detallaba, para cada actuación identificada como necesaria, el área museológica a que correspondía, su ubicación, descripción, requisitos, prioridad y organismo responsable de su ejecución.

*Necesidades del Área Pública sin Bienes Culturales.* En el antiguo edificio de oficinas del museo se planificó la instalación del nuevo espacio de acogida y de la consola de seguridad. El espacio de acogida comprendería vestíbulo, taquilla, punto de información, punto de control de visitas dotado de sistema informático y teléfono, taquillas para grupos y sala polivalente. Todas sus instalaciones y las de la consola cumplirían además los requisitos legales detallados en el documento *Planificación de la actividad preventiva del Museo del Greco* (D.G. de Programación Económica, Personal y Servicios. MEC. 2003). Dentro de este mismo área el actual zaguán de entrada del museo pasaba a ser guardarropa y tienda, y se preveía la necesidad de hacer físicamente accesible el museo y de adecuar los aseos a discapacitados y visitantes acompañados de bebés.

*Necesidades del Área Pública con Bienes Culturales.* En el nuevo Plan este área se correspondía con las cuevas, la «Casa» mudéjar, el jardín y el museo. Las actuaciones solicitadas obedecían a tres criterios: habilitar el espacio para la visita pública, adecuándolo a los requerimientos de la Inspección de Riesgos Laborales; proporcionar las mejores condiciones para el descanso y para una visita cómoda; y eliminar elementos historicistas contemporáneos (colocados tras la muerte del Marqués de la Vega-Inclán, en 1942), sustituyéndolos por los originales cuando fuera posible. En el conjunto del área se definieron las siguientes necesidades: reparación, consolidación, restauración o limpieza de techumbres, viguería, vanos, muros y mobiliario histórico asociado a estas estructuras; instalación de iluminación, barandillas y de elementos de protección en las terrazas; restauración de bajorrelieves y zócalos ori-

ginales y demolición de elementos arquitectónicos puntuales (arcos, jambas) levantados con posterioridad a 1942.

*Necesidades del Área Interna con Bienes Culturales.* Se solicitó su cambio de ubicación, pasando los antiguos almacenes del museo a ser sala de exposiciones y la bodeguilla (sala sótano bajo el patio de la casa) a almacén. Se explicitó la necesidad de consolidar los muros de este último espacio, dotándolo de climatización.

*Necesidades del Área Interna sin Bienes Culturales.* En este caso se previeron nuevos espacios: despacho de dirección, despacho de gestión administrativa, sala de trabajo, nueva consola de seguridad, cuarto de vigilantes, sala de descanso de personal, vestuario de personal, almacén polivalente y zona de instalaciones. En todos los casos se explicitaron requisitos de espacio, seguridad, instalaciones eléctricas e informáticas, etc. El Programa de Necesidades contemplaba también una revisión del conjunto del sistema eléctrico del museo y la instalación de sistemas de detección contra intrusión y contra incendios en diferentes áreas.

Dentro del Programa de Necesidades se detallaron también los problemas de accesibilidad de la institución (necesidad de facilitar el tránsito de discapacitados por los jardines, adecuación y acceso a los aseos, a la «Casa», exposición permanente, guardarropa y tienda), que fueron contemplados en el Proyecto de Adecuación.

### *Exposición*

La exposición permanente ha sufrido una evolución histórica con dos momentos relevantes:

*Montaje del Marqués de la Vega-Inclán.* Se trataba de una exposición historicista y de ambiente. Cuando en 1911 el marqués inaugura el museo muy posiblemente ya contemplaba la posibilidad de montar la «Casa» con una inspiración neorromántica que invitara a sentir y a pensar que el Greco, si no allí, podía haber vivido de una forma muy similar. Por su parte el museo, concebido como una pinacoteca, albergaba toda la obra del Greco y numerosas obras de escuelas donadas por el marqués y otros benefactores. El montaje del museo obedecía a criterios estéticos, sin traslucir discurso científico alguno (figuras 9 y 10).

*Montaje de María Elena Gómez-Moreno.* En los años 60 aproximadamente, y formando parte de las Fundaciones Vega-Inclán, Doña María Elena Gómez-Moreno, al frente de la institución, decide reorganizar la exposición permanente como una muestra historicista y de ambiente, pero ahora rigurosamente documentada según el estado de los conocimientos de la época. En esta exposición se presentan, ya explícita y públicamente como «Casa» del Greco, de forma escenográfica, las diversas estancias de una casa prototípica del siglo XVI: el comedor, el orato-

<sup>5</sup>Según se desprende del libro *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* (AA.VV. 2005) el análisis de las necesidades de las diversas áreas funcionales del Museo es el eje sobre el que gravita el conjunto de la planificación museológica, que debe abordarlas y solucionarlas con coherencia. Por su importancia, este análisis de necesidades se reitera en tres documentos sucesivos: el propio documento de Análisis y Evaluación (Anexo 2), los programas y los proyectos. Por razones de espacio en este artículo esta reiteración resultaba imposible en el apartado museográfico. Por ello hemos resuelto exponer las necesidades museográficas de este modo:

- En el punto diagnóstico de «Arquitectura» hemos explicitado exclusivamente las necesidades arquitectónicas y de instalaciones implicadas en la renovación del museo, apuntando las actuaciones del área pública y excluyendo las necesidades de museografía expositiva.
- En el Programa Expositivo hemos expuesto, extensamente, las necesidades vinculadas al montaje de la exposición permanente.
- En el Proyecto Expositivo describimos y justificamos el diseño concreto de los diversos elementos museográficos en relación con las necesidades y requisitos expuestos en el Programa Expositivo.



Figura 9. Montaje del Marqués de la Vega-Inclán. Cocina. (Domenech, 1912).



Figura 10. Montaje del Marqués de la Vega-Inclán. Aposento. (Domenech, 1912).

rio, la cama (figura 11), el estrado (figura 12)... mezclando falsos, originales, atrezzo, pintura de diversas épocas etc., al estilo de la museografía de la época, y dando forma definitiva al mito de la «Casa del Greco». El museo se reorganiza también, como una pinacoteca, siguiendo un criterio de escuelas pictóricas. El montaje de Gómez-Moreno se mantuvo hasta el cierre definitivo de la «Casa» para su rehabilitación en 1989. En esa fecha y ante el alarmante estado de la estructura original de la misma, decide

cerrarse para acometer su rehabilitación integral de la mano del arquitecto Ignacio Gárate, poniendo fin a la ajetreada vida del inmueble, cerrado desde ese momento hasta hoy. Actualmente, el edificio del Museo, único que se mantiene abierto a la visita, presenta un discurso expositivo básico con la concentración de la obra del Greco en una sola galería y profusión de cuadros de escuelas del XVII y mobiliario diverso en el resto de las salas.

#### *Difusión y Comunicación*

A partir de 1999 y hasta 2002 las cifras de visitantes anuales habían pasado de más de 300.000 visitantes anuales a una media de 180.000. El museo carecía por completo de una oferta tanto expositiva como de actividades culturales accesibles al público en general, así como de cualquier servicio destinado a segmentos especiales como investigadores, escolares, grupos, etc. Entre los meses de diciembre de 2002 a abril de 2003 la SGME encargó a la empresa Interpretart el desarrollo de un estudio de público que proporcionó interesantes datos sobre el público objetivo y potencial de la institución, sus caracterís-



Figura 11. Montaje de M<sup>o</sup> E. Gómez-Moreno. Dormitorio. (Pastor, 1988). Foto: Foima.



Figura 12. Montaje de M<sup>o</sup> E. Gómez-Moreno. Estrado. (Gómez Moreno 1981).

ticas sociodemográficas y sus intereses, que sirvieron de base para el desarrollo del Programa Expositivo del museo.

### *Seguridad*

El museo carecía de un Programa de Seguridad desarrollado; por contra sí existían protocolos de actuación ante las distintas emergencias y sistemas de protección contra incendios, sistemas anti-intrusión, circuitos de cámaras y seguridad pasiva. En líneas generales, la seguridad del museo podía considerarse buena y no era objeto de un programa inminente, aunque por imbricarse con el nuevo proyecto expositivo y dada la reorganización espacial a la que iba a dar lugar, hubo que abordarlo.

### *Recursos Humanos*

La estructura orgánica y funcional del museo era muy deficiente; el personal técnico de museos y el personal de administración era exiguo, no así personal laboral de vigilancia y atención a público. El organigrama era inexistente. El personal temporal era mínimo y las contratatas externas insuficientes. El aumento y la modificación de la relación de puestos de trabajo era un programa prioritario.

### *Recursos Económicos*

La financiación de la institución realizada a través de los presupuestos asignados a tal efecto por el Ministerio de Cultura, era ajustada al volumen de gasto, sin existir ninguna aportación adicional a través de patrocinios, subvenciones, etc.

### *Evaluación Final*

En síntesis, la valoración final exigía el desarrollo de actuaciones drásticas en todos los campos, y muy especialmente en lo relativo a control y estado de las colecciones, instalaciones, adecuación de espacios y renovación de la exposición permanente.

## **II.3. Programas**

Para acometer el nuevo Plan Museológico, entre los años 2003 y 2005, ha habido que establecer Programas específicos a corto y medio plazo que establecen objetivos y actuaciones por áreas museológicas.

### *Programas Institucional, de Recursos Humanos y Económico*

La primera actuación a la que ha dado lugar el nuevo Plan Museológico ha sido el cambio de denominación de la institución. En el momento actual,

de acuerdo con la naturaleza del museo antes expuesta y de forma consensuada con el Comité Asesor, se propone denominar a la institución Museo del Greco, descartándose otras propuestas. En un segundo momento, en previsión de la segunda fase de ampliación del centro y fundamentándonos en la R.O de creación, se ha propuesto la denominación de Museo y Centro Nacional de Investigación del Greco por ajustarse más si cabe a los orígenes, naturaleza y finalidad del mismo. El establecimiento de un Patronato como fórmula de gobierno quedó establecido desde su creación, aunque ha sufrido sucesivas modificaciones<sup>6</sup> al constituirse las «Fundaciones Vega- Inclán» tras la muerte del marqués. En la actualidad se mantiene este órgano consultivo conjunto para tres museos de gestión directa del Ministerio de Cultura (Museo Romántico y Museo Casa de Cervantes). El nuevo proyecto ha dado lugar a la propuesta de un nuevo organigrama (figura 13) con las áreas funcionales y a la relación de puestos de trabajo necesarios, así como una propuesta de horario continuado para la prestación de servicios.

Con respecto al programa económico, está pendiente de desarrollo y supeditado a la reestructuración integral del museo que permitirá poner en marcha planes de patrocinio, creación de una asociación de amigos, etc.

### *Programa de Colecciones*

Quizá sea este Programa, junto con Programa Expositivo, uno de los que más se ha desarrollado,

<sup>6</sup>REAL ORDEN de 27 de abril de 1910, por la que el Estado acepta la donación hecha por el Marqués de la Vega Inclán del Museo del Greco de Toledo, y se establece que ha de ser regido por un Patronato. REAL ORDEN de 22 de agosto de 1911, por la que se confía al Patronato del Museo del Greco, la Sinagoga del Tránsito (*Gaceta de Madrid* de 1 de septiembre de 1911).

REAL DECRETO de 10 de septiembre de 1911, por la que se dispone la constitución y funcionamiento del Museo del Greco (*Gaceta de Madrid* de 14 de septiembre de 1911).

REAL DECRETO nº 745 de 25 de abril de 1925, por el que se crea el Patronato Nacional de Turismo. En su Disposición Adicional Primera se establece que con independencia completa del Patronato Nacional de Turismo, pero a fines de servirlo como valiosa fracción de él se crea un Patronato de la Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito de Toledo, Casa Cervantes de Valladolid, Museo Romántico de Madrid y Casa de los Tiros de Granada (*Gaceta de Madrid* nº 117 de 14 de abril de 1928).

DECRETO de 21 de abril de 1942, por el que se constituye el Patronato para las «Fundaciones Vega Inclán».

REAL DECRETO 569/1999 de 9 de abril, por el que se establecen la composición y funciones del Patronato conjunto de los museos procedentes de las donaciones del Marqués de la Vega-Inclán (B.O.E. de 24 de abril de 1999).

REAL DECRETO 941/2003 de 18 de julio, por el que se regulan la composición y funciones del patronato conjunto de los museos de titularidad estatal procedentes de las donaciones del Marqués de la Vega – Inclán (B.O.E. de 31 de julio de 2003).

**MUSEO NACIONAL DEL GRECO**  
Organigrama y relación de puestos de trabajo

**DIRECTOR-GERENTE** Facultativo de museos N. 30

**SUBDIRECTOR-COORDINADOR** Facultativo de museos N. 29

ÁREA DE ADMINISTRACIÓN Y GESTIÓN	ÁREA CIENTÍFICA Y DE COLECCIONES	CENTRO DE INVESTIGACIÓN Facultativo de museos N. 28	ÁREA DE DIFUSIÓN
<p>&gt; DPTO. DE ADMINISTRACIÓN Administrador (AB N 26)</p> <p>SECCIÓN ECONÓMICA-ADMINISTRATIVA &gt;&gt; Jefe de sección (BC N 22) &gt;&gt; Cajero-pagador (CD N 18) &gt;&gt; Secretaria (CD N 18)</p> <p>SECCIÓN SEGURIDAD-MANTENIMIENTO &gt;&gt; Jefe de seguridad y mantenimiento (AB N 24) &gt;&gt; Oficial mantenimiento (AF 2 G6) &gt;&gt; Auxiliar mantenimiento/jardinería (AF 2 G7)</p> <p>SECCIÓN INFORMÁTICA &gt;&gt; Técnico de informática (BC N 22)</p> <p>SECCIÓN PERSONAL &gt;&gt; Jefe de negociado (CD N 18)</p> <p>2 portero mayor (AF2 G5) 40 auxiliares de sala (AF2 G6) 4 taquilleras (AF2 G6) 4 guardarropía (AF2 G8)</p>	<p>&gt; DPTO. DE DOCUMENTACIÓN Facultativo de museos N. 28 Ayudante de museos N. 26</p> <p>SECCIÓN FONDOS MUSEOGRÁFICOS</p> <p>SECCIÓN FONDOS DOCUMENTALES</p> <p>&gt; DPTO. DE INVESTIGACIÓN Facultativo de museos N. 28 2 Facultativos de museos N. 26</p> <p>SECCIÓN EL GRECO</p> <p>SECCIÓN ESCUELAS ESPAÑOLAS</p> <p>&gt; DPTO. DE CONSERVACIÓN Ayudante de museos N. 26 Restaurador (AF5 G2)</p> <p>CONSERVACIÓN PREVENTIVA</p> <p>SECCIÓN RESTAURACIÓN</p>	<p>&gt; CENTRO DE DOCUMENTACIÓN</p> <p>BIBLIOTECA ESPECIALIZADA Facultativo de bibliotecas N. 26 1 ayudante de bibliotecas N. 24 1 ayudante de archivos N. 24</p> <p>BASE DE DATOS OBRA DEL GRECO</p> <p>ARCHIVO HISTÓRICO DOCUMENTAL DEL GRECO</p> <p>ARCHIVO DOCUMENTAL Y FOTOGRÁFICO DEL MUSEO DEL GRECO</p> <p>&gt; PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN</p> <p>&gt; PROGRAMA DE FORMACIÓN</p> <p>&gt; PROGRAMA DE DIFUSIÓN</p>	<p>&gt; DPTO. DE DIFUSIÓN Facultativo museos N. 28</p> <p>SECCIÓN DE EXPOSICIONES &gt;&gt; Ayudante de museos N. 24</p> <p>SECCIÓN DE ACTIVIDADES Y PUBLICACIONES &gt;&gt; Ayudante de museos N. 24</p> <p>SECCIÓN DE EDUCACIÓN &gt;&gt; Facultativo de museos N. 26</p> <p>SECCIÓN DE RELACIONES EXTERNAS &gt;&gt; Ayudante de museos N. 24</p>

Figura 13. Organigrama propuesto.

ya que en nuestra opinión ambos constituyen la esencia de cualquier museo.

### 1. Incremento de colecciones

Hemos establecido la política de adquisiciones del museo, que se ha fijado en tres secciones, de acuerdo con la temática del mismo; en primer lugar se considera prioritario el incremento de la colección de obras del Greco, teniendo en consideración que el museo es una institución creada y centrada sobre el pintor, que cuenta con diecinueve obras suyas, todas de última etapa; además desde su creación en 1910 con los cuadros donados por Vega-Inclán, el museo no ha adquirido ninguna obra del autor. La segunda línea de aumento de colecciones está dirigida a las obras del taller del pintor y a los autores de la escuela toledana, temas también ampliamente desarrollados en la nueva exposición permanente. En tercer lugar, y con un carácter más secundario, se considera el incremento puntual de colecciones que tengan una relación directa con la creación del recinto del museo, del propio edificio o con elementos de carácter historiográfico relacionados con el Marqués de la Vega-Inclán. Así, durante el año 2003

la colección del museo se ha visto incrementada por la compra de una obra de Luis Tristán, justificada por la orientación que se quiere dar a la institución, mas centrada en la figura del Greco, su taller y la escuela toledana. La nueva temática de la exposición ha obligado a plantear una reorganización de la colección; ello ha dado lugar al levantamiento de depósitos de obras de escuelas del siglo XVII y posteriores que algunas instituciones tenían depositadas, y por el contrario, se ha solicitado al Museo Nacional del Prado el depósito de obras del taller del Greco y de la Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII, que se exhibirán en la de la nueva exposición.

### 2. Documentación

La gestión de la documentación ha exigido una fuerte inversión en medios, infraestructuras y personal. Dentro del programa de tratamiento de fondos museográficos y administrativos puesto en marcha por la SGME, desde finales del año 2002 se instaló la nueva aplicación informática DOMUS y se ha procedido al control, registro, inventario y documentación fotográfica de la totalidad de colecciones. En dicha fecha y como ya hemos expuesto con anterioridad,

la situación era de una ausencia total de cualquier soporte electrónico de control de la colección y un inventario inexacto de la misma; se diseñó una planificación de las sucesivas campañas de implantación de la aplicación informática estableciendo como prioridad absoluta el siglado e inventario de las diversas colecciones (pintura, mobiliario, escultura, cerámica, etc), así como su adecuada ubicación con el desarrollo de un índice topográfico inexistente en el centro. Tras la finalización de la campaña de DOMUS 2005, se han registrado, inventariado, siglado y documentado fotográficamente las colecciones custodiadas en el museo con un 90% de los fondos volcados en la aplicación; asimismo se ha revisado todo el archivo en soporte papel de fondos documentales y museográficos, procediendo a su ordenación.

La biblioteca del centro también se ha informatizado, revisado y ordenado según las normas de la CDU; actualmente conforman un fondo especializado de 2300 volúmenes de fondo moderno y 577 de fondo antiguo. La finalidad última de todo el programa de colecciones es potenciar su accesibilidad a los usuarios y el intercambio de información con centros afines, nacionales e internacionales, estableciendo una red sobre la que cimentar las bases de un futuro centro de documentación especializado (figura 14).

### 3. Investigación

El programa de investigación aplicada, a cargo del personal técnico del museo, de colaboradores universitarios y de destacados especialistas en Historia del Arte, tiene por objeto la investigación de los temas de la exposición permanente (el estudio de las 19 obras del Greco que custodia el museo, de las que apenas tenemos datos, el conocimiento de toda la obra de taller y escuela, la investigación historiográfica sobre la génesis del centro, etc.) y dará lugar además a la publicación del catálogo del museo. Como ejemplo de todo ello y en una primera aproximación a la obra del Greco, el personal técnico del centro en colaboración con personal universitario, ha puesto en marcha la actividad denominada «Pieza

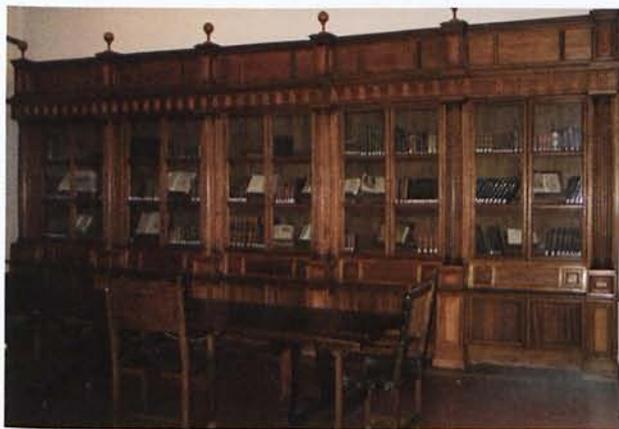


Figura 14. Biblioteca del Marqués de la Vega - Inclán.  
Foto: Museo del Greco.

del Mes» que obliga a realizar una detallada investigación de la obra elegida (hasta ahora obras del Greco y del Taller) para explicarla adecuadamente al público asistente a la actividad. En un segundo momento del plan de investigación consideramos imprescindible un estudio arqueológico integral de la zona de las «cuevas» que presenta continuidad con las galerías de bóvedas detectadas en el solar de ampliación, y que resultará crucial para el estudio de la evolución histórica y de la topografía urbana de la judería de Toledo; también consideramos necesario el desarrollo de una nueva línea de investigación centrada en temas museológicos.

Esta primera aproximación al programa de investigación pretende establecer de forma muy básica los pilares del futuro desarrollo del centro de investigación. Todo ello constituye también un primer paso en la colaboración con otras instituciones nacionales e internacionales entre las que se han fijado como prioritarias los centros de las Fundaciones Vega-Inclán, los museos con colecciones pictóricas del mismo autor y época, entre los que el Museo Nacional del Prado ocupa un lugar destacado, las universidades (con las que ya se están empezando a tramitar convenios de colaboración) y los centros de investigación especializados como el Centro de Estudios del Mediterráneo de Creta o la Hispanic Society de Nueva York.

### 4. Conservación

Respecto a la conservación y ubicación de los fondos, como ya se señaló en el documento diagnóstico, el museo carecía de un sistema de medición y control climático; dentro del programa arquitectónico se reseñaron los requisitos necesarios para la instalación de la colección permanente y las necesidades ambientales de humedad relativa, temperatura e iluminación pertinentes, de forma que se tuvieran en cuenta en el desarrollo del proyecto de remodelación y acondicionamiento del museo para la nueva instalación expositiva; ello dio lugar a la instalación de un sistema de control climático en todo el centro (Hanwell) y a la realización de un seguimiento diario de la evolución de parámetros en todos los espacios para el establecimiento de conclusiones y medidas correctivas.

Asimismo, las zonas de almacenamiento eran muy deficientes; no existía ningún almacén de mobiliario y el almacén de obra pictórica contaba con una serie de peines, estanterías y un planero anticuados; se plantearon dos actuaciones inmediatas: la renovación, adecuación y mejora de dicho almacén y la consecución de una segunda zona de almacén de mobiliario (bodeguilla); ambas se han ejecutado con suministro de nuevo mobiliario de almacenaje y asesoramiento técnico a través de la SGME. La futura ejecución del Proyecto de Adecuación comportará la transformación del actual almacén de pinturas en espacio expositivo y el suministro de módulos pre-

fabricados de almacenamiento. También se hizo necesario el desarrollo de un programa de restauración; se han ido realizado varias campañas que han incidido principalmente en las colecciones de pintura, mobiliario y escultura, restauradas casi en su totalidad; además se han priorizado todas aquellas piezas que se exhibirán en la exposición permanente y aquellas otras que, por su delicado estado, necesitaban una intervención urgente; para ello, se confeccionó un documento general con una ficha tipo de estado y propuesta intervención con documentación gráfica de cada una de las obras (un total de 230); dichas restauraciones se llevan a cabo a través de la contratación de empresas de restauración desde la SGME y del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE).

#### *Programa de Difusión y Comunicación*

El Museo del Greco se dirige a un público amplio, definido por su interés potencial en el pintor y su contexto histórico. De un modo especial atiende al público toledano y a los visitantes de Toledo (figura 15).

El Programa de Comunicación y Difusión del Museo del Greco se articula en las líneas de investigación y evaluación de público, de educación, de relaciones externas y de publicaciones. Dentro del Subprograma Educativo la institución ha llevado a cabo en los años 2004-2005 diversos talleres, representaciones y actividades dirigidas a diferentes segmentos de público. La planificación del resto de los subprogramas se puso, durante este tiempo, al servicio del desarrollo del proyecto expositivo. En el campo de las relaciones externas se han establecido y puesto en práctica las líneas de colaboración con los medios de comunicación y otras instituciones culturales afines y se prevé el desarrollo de la imagen institucional del centro. En lo tocante a las publicaciones está prevista, tras la inauguración del museo, la edición del catálogo del Museo del Greco, que contará con la participación de los mayores especialistas españoles y extranjeros en el autor, y plasmará el estado actual de la investigación sobre



Figura 15. Día Internacional de los Museos 2004.  
Foto: Museo del Greco.

el Greco y las colecciones del museo. También se elaborará una guía didáctica. La investigación y evaluación de público ha proporcionado datos esenciales para el desarrollo de los Programas Expositivo y Arquitectónico, a través del análisis y corrección del estudio de público llevado a cabo por Interpretart en 2002<sup>7</sup> y del desarrollo de una evaluación sobre los conocimientos previos del público relativos al Greco.

#### 1. El estudio de público del Museo del Greco

La realización, a instancias de la SGME, de un estudio de público previo a la definición del nuevo Plan Museológico de la institución, fue una iniciativa tan excepcional como acertada. Tras su finalización el equipo técnico del museo se vio obligado a realizar un análisis y correcciones al mismo, con una nueva propuesta de conclusiones, de las que destacamos los siguientes:

*El público visitante del Museo del Greco, por segmentos.* Por nivel de estudios: 62% estudios primarios y secundarios, y estudiantes universitarios, 35% diplomados, licenciados y doctores, 2% estudios directamente relacionados. Por nacionalidad: 60% españoles, 38% extranjeros, 2% toledanos. Por forma de la visita: 34% grupo, 20% familia, 21% pareja, 18% amigos, 7% solo. Por momento de la visita: 46% visita entre semana, 54% visita fin de semana.

El estudio de público proporcionó información sobre los aspectos motivacionales y errores previos de los visitantes del museo. Al comenzar la visita un 50% de los visitantes espera encontrar pintura del Greco, y otro 50% la reconstrucción de la «Casa» del Greco. Tras la visita al museo, el público en general demandaba más información referida a la obra (35%), época (20%) y vida del autor (15%). La situación condenaba a los visitantes a una visita contemplativa tradicional, sin posibilidad de preparación previa de la misma ni estrategias expositivas que hicieran comprensibles y atractivos los contenidos de la muestra.

*Necesidades de accesibilidad cognitiva del público del Museo del Greco.* El estudio de público nos permitió conocer las necesidades de accesibilidad cog-

<sup>7</sup>En el desarrollo de este estudio de público, durante los meses de diciembre de 2002 a abril de 2003, fueron recogidos un total de 1060 autocuestionarios y se realizaron otras 1060 entrevistas personales al conjunto de los visitantes del Museo del Greco. Se llevaron a cabo entrevistas previas a público en general (60) y a público universitario. Se cumplimentaron 45 entrevistas sobre público potencial. Se realizaron 25 observaciones de recorrido. Se llevaron a cabo reuniones con diferentes grupos de profesionales relacionados directa o indirectamente con el museo. Los tres documentos que constituyen este estudio de público, sin publicar, se citarán en adelante Asensio y Pol: 1, 2 y 3.

- Asensio y Pol, 1: Memoria del estudio de público del Museo del Greco (año 2002).

- Asensio y Pol, 2: Conclusiones Generales. Resumen del estudio de público.

- Asensio y Pol, 3: Datos del análisis del estudio de público. Global.

nitiva del público del Museo del Greco, que informaron directamente el Programa Expositivo de la institución:

La primera necesidad identificada ha sido la de partir de los conocimientos previos, evitando la complejidad conceptual. En función de sus características sociodemográficas el nivel conceptual de partida (conocimientos previos) de nuestros visitantes a propósito de los temas definidos para la exposición del Museo del Greco podía considerarse mínimo. En segundo lugar fue preciso partir de los errores previos de nuestros visitantes. En este aspecto el estudio mostraba que todos nuestros visitantes deseaban y creían visitar la auténtica «Casa» del Greco del siglo XVI. También ponía de manifiesto un absoluto desconocimiento del sentido y las características de las obras del Greco. Por fin, nuestros visitantes dudaban de la autenticidad de las obras expuestas en el museo. Las respuestas relativas a la «Casa» del Greco resultaban especialmente relevantes para el equipo del museo: la comunicación en el ámbito informal de la exposición exige respetar los intereses del público, pero el deseo por parte de éste de visitar la verdadera «Casa» del Greco reflejaba un error previo esencial sobre el sentido de la misma que además, éticamente, el museo no podía mantener. Por ello uno de los objetivos esenciales de la exposición será explicar que la «Casa» nunca perteneció al Greco y que su vinculación con el pintor obedeció a una voluntad historicista.

De acuerdo con la demanda de los visitantes, el discurso expositivo deberá partir y referirse en todo momento a los objetos expuestos. El público del museo se mostró interesado por la información referida al Greco, y concretamente por la contextualización de las obras y la explicación del sentido que tuvieron en su época. Las entrevistas previas a público universitario y visitantes manifestaron gran interés por ver la reconstrucción histórica de la «Casa» del Greco. Por otro lado, consideramos interesante recoger la propuesta de desarrollar un Circuito del Greco Toledano, que permita a nuestro público continuar conociendo a este pintor en el contexto que dio lugar a su obra. Asimismo atenderemos las propuestas del Comité Asesor y de los diversos focus group, que señalaron la importancia de tratar el tema del Marqués de la Vega-Inclán y la fundación de la Casa-Museo. Este tema, completamente desconocido y ajeno a los intereses de los visitantes, deberá ponerse en relación con el Greco en la medida de lo posible.

Estos resultados nos permiten definir los contenidos que debe privilegiar nuestra exposición permanente:

- En primer lugar, la contextualización y explicación inmediata de los fondos expuestos, estableciendo su relación con el Greco en todos los casos.
- En segundo lugar, atención a la vida del Greco.
- En tercer lugar, exhibición de la «Casa». En este punto, extraordinariamente problemático, hemos

tenido en cuenta dos factores. El primero y más relevante es que entendemos condición indispensable para la exhibición de la «Casa» que quede claro en todo momento su carácter de reconstrucción historicista y su nula relación con la vida del Greco. El segundo: debe explicitarse que fue creada como museo decimonónico dedicado a la figura del Greco.

- En cuarto término desarrollaremos el Circuito del Greco Toledano, que relaciona el museo especialmente con la Catedral y Santo Tomé, pero también el Hospital Tavera, Santo Domingo, Santa Cruz y la Capilla de San José. Con él pretendemos animar al público toledano a visitar el museo, pero también a acercarse al pasado de su ciudad y a conocer su actualidad cultural. Asimismo este área nos permite completar nuestra oferta como centro de interpretación de la figura del Greco.

- Por fin, nuestro público, mayoritariamente joven, resulta receptivo a discursos críticos y actuales. Además, creemos que no debemos descuidar el papel que puede jugar el museo en relación con la educación en valores. En este sentido hemos reservado un espacio para promover el respeto de la ciudad de Toledo, desde el conocimiento de su origen histórico.

El estudio manifiesta la necesidad de utilizar, en la nueva exposición, medios expositivos atractivos, diversos y complementarios. Sólo así la exposición se convertirá en un medio de comunicación autónomo, capaz de comunicar por sí misma; se desprende también la necesidad de incidir en la autenticidad de los objetos expuestos y de incluir textos en inglés y trípticos en otros idiomas.

*Necesidades de accesibilidad urbana y física del Museo del Greco.* De nuestro análisis del estudio de público se desprendieron también las necesidades de accesibilidad urbana y física de los diversos segmentos de público. Nuestros visitantes tienen problemas para llegar al museo, a causa de la mala señalización en las calles. Son precisas nuevas indicaciones en las calles, llevando a cabo un estudio que mejore su ubicación, y deben rediseñarse los planos turísticos de la ciudad.

El estudio de público ha reflejado también las necesidades de accesibilidad espacial de los colectivos de discapacitados, de los grupos de estudiantes que precisan vestíbulos y salas amplios, muchas taquillas y guardarropa, y zonas de esparcimiento y de los grupos familiares, que demandan espacios de descanso y esparcimiento, bar, lavabos, y accesorios para niños.

## 2. La evaluación de conocimientos previos del Museo del Greco

Durante el año 2005 el Museo del Greco está llevando a cabo una evaluación previa sobre trescientos visitantes mayores de doce años, escogidos mediante procedimiento de muestreo aleatorio estratificado, a los que se realiza una entrevista. Las preguntas

procuran establecer el nivel de conocimientos previos de los diversos segmentos de público sobre el Greco y su contexto histórico (Manierismo, Contrarreforma, Toledo...) y sobre el Marqués de la Vega-Inclán y el Regeneracionismo decimonónico. Las conclusiones de este estudio definirán el léxico, el nivel de partida y el máximo desarrollo conceptual que podrá tener el discurso expositivo de la nueva exposición permanente.

### Programa Arquitectónico

El Programa Arquitectónico del Museo del Greco establece las actuaciones arquitectónicas y las instalaciones básicas precisas en cada área para la renovación general de la institución. Este Programa ha tenido en cuenta la futura ampliación del museo al solar anexo, buscando hacer compatible la intervención actual y la que tendrá lugar más adelante. Está fuertemente condicionado por la función museística de la institución, el carácter histórico de su solar y edificios y por los resultados del estudio de público del museo, tal como quedó reflejado en el apartado «Necesidades de accesibilidad urbana y física del Museo del Greco».

#### 1. Consideraciones previas

- De Régimen jurídico. Por el régimen jurídico del Museo del Greco, las actuaciones arquitectónicas que tengan lugar en el mismo están sujetas a la LPHE 16/1985 y a la normativa urbanística municipal.

- Históricas. El Museo del Greco se asienta sobre un espacio correspondiente al corazón de la Judería Mayor de Toledo, con un extraordinario interés arqueológico. Parte de sus inmuebles (la «Casa», con estructuras que abarcan del siglo XIV al XVI y las «cuevas» mudéjares) poseen también gran valor histórico-artístico. El jardín y el edificio del museo, levantados por el arquitecto Eladio Laredo a instancias del Marqués de la Vega-Inclán, son también un documento excepcional de la primera museología española y de la arquitectura regeneracionista e historicista del siglo XX.

Entre 1988 y 1993 se abordó un gran proyecto de restauración de la «Casa», a cargo del arquitecto D. Ignacio Gárate Rojas, que aportó mejoras de climatización, iluminación y montaje. Desde el punto de vista patrimonial se aplicaron criterios historicistas que conllevaron importantes intervenciones en el edificio mudéjar. En 2002, bajo la dirección de A. Giralt, se restauraron los jardines modificando la estructura y apariencia romántica originales. Entre 1997 y 1999 se efectuaron intervenciones, parcialmente documentadas, en las «cuevas», jardines y sótanos de la «Casa». En 1999 se creó un pasillo para comunicar la «Casa» y el museo a través de la planta superior y se crearon aseos para visitantes y personal. En el mismo año se permutó el solar vecino con vistas a la ampliación del museo. Estas actuaciones

han constituido una primera fase en la necesaria rehabilitación de los edificios del museo y han proporcionado también una primera información sobre sus valores culturales. Pero también han supuesto una merma de los mismos, a causa de los criterios de intervención utilizados en buena parte de las obras.

#### 2. Relación de espacios necesarios

El Programa Arquitectónico establece, siguiendo el Programa de Necesidades del museo, los espacios a edificar o remodelar, con sus características y distribuidos por áreas museológicas.

*Área Pública sin colecciones.* El área pública del Museo del Greco comprende el espacio de acogida, la sala de conferencias, el guardarropa, la tienda y la librería especializadas, los aseos, el gabinete médico y los espacios de almacén vinculados a estos servicios. En esta zona se concentran, además, los elementos destinados a propiciar la identificación psicológica del visitante con el museo como espacio propio y los dispositivos de orientación espacial y cognitiva. En el conjunto de los espacios de este área se deberá tener en cuenta las siguientes necesidades generales: medio ambiente controlado y cómodo (espacio iluminado, climatizado y estable); suelo antideslizante; ausencia de barreras arquitectónicas; condiciones acústicas idóneas e insonorización general; señalética de emergencia e identificativa de cada espacio; conexión a la red informática y telefónica; acondicionado y acabado (figura 16).

El área pública sin colecciones del museo comprende los siguientes espacios, con los sus requisitos específicos y relaciones espaciales:

*Espacio de acogida.* El espacio de acogida es un punto de reunión, descanso y planificación de la visita. Proporciona un espacio donde recibir y acoger cómodamente a los visitantes individuales y en grupo. Controla el acceso de los visitantes al museo, al tiempo que los recibe, informa y dirige hacia la exposición permanente u otros servicios y activida-

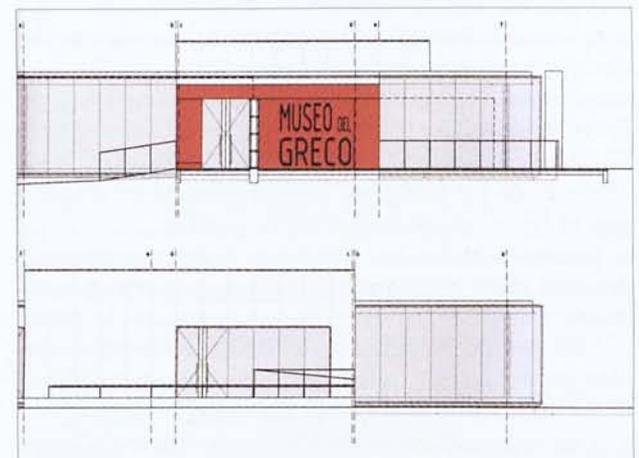


Figura 16. Alzado del futuro acceso al museo. Proyecto: F. Pardo y B. García.

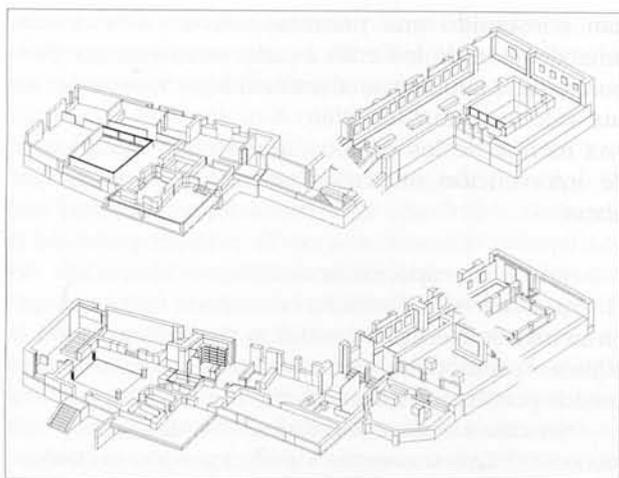


Figura 17. Alzados de las salas.  
Proyecto: F. Pardo y B. García.

des. Dentro del espacio de acogida encontraremos los siguientes servicios: mostrador, punto de control de visitas y taquillas. Son sus requisitos: accesos exteriores vigilados (puesto de vigilancia); accesos libres al área semipública; punto de control en el acceso al área interna (acceso restringido); punto de información exterior, para colocar avisos destinados al público; acceso de público amplio y a la vista; arco de seguridad, detector de metales y bienes inventariados; señalética de orientación espacial y conceptual; mobiliario de descanso; punto de conexión para cajero automático; punto de conexión para teléfono público. Capacidad: 150 personas de manera simultánea.

Sala polivalente. El museo contará con una sala polivalente, para punto de encuentro, atención a grupos y espacio para presentaciones y conferencias a museo cerrado. Requisitos: acceso desde el espacio de acogida y el jardín inferior; posibilidad de cegar los vanos al exterior; pantalla de proyecciones móvil; iluminación regulable. Capacidad: 25-50 personas.

Guardarropa. El guardarropa actuará como un segundo espacio a disposición de los grupos de visitantes, una vez las taquillas de la entrada estén llenas. Requisitos: acceso directo desde el patio de la «Casa» e independiente y controlado desde la calle y desde el museo.

Tienda y librería especializadas. Consta de cuatro espacios: punto de venta, espacio comercial, espacio de librería, almacén de género incorporado a la tienda. Requisitos: acceso restringido al área interna; libre al exterior; separación respecto del área expositiva y el guardarropa; panel exterior, arco de seguridad, detector de metales y bienes inventariados; pulsador de atraco conectado con la consola.

Aseos públicos. Los aseos del museo deberán adecuarse al número y características de los visitantes de la institución. Requisitos: mobiliario diferenciado por géneros y necesidades específicas.

*Área Pública con colecciones.* La zona expositiva se corresponde con los jardines del museo, parte de sus cuevas, la «Casa» y el propio museo. En ella se desarrollará espacialmente el discurso expositivo, articulado en torno a dos grandes ámbitos temáticos, «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco» y «El Greco en Toledo», subdivididos a su vez en las diferentes áreas y unidades expositivas que los integran (figura 17).

Las necesidades y requisitos generales del área expositiva son: consolidación y adecuación de techado, vigas, lienzos y ventanas en jardín, «Casa» y Museo; restauración documentada de estructuras históricas y de bienes culturales puntuales; climatización de todos los espacios expositivos (espacio iluminado, climatizado y estable); accesibilidad física (evitar barreras arquitectónicas, adaptación a las necesidades de los minusválidos, respeto de espacio de circulación, respeto de distancia de visión); conexiones eléctricas en techo, suelo y pared; conexión con la red informática y telefónica; alta calidad de los materiales; sistemas contra robos, agresiones e incendios; iluminación natural y artificial controlada; suelo antideslizante; zonas de descanso; incorporación a la exposición de tecnologías y recursos propios de las tendencias museográficas más actuales; señalética al servicio de la orientación espacial; señalética de emergencia; textos introductorios; textos divulgativos (niveles informativos); comunicación directa con los almacenes y espacios internos; comunicación directa entre los diversos espacios que forman parte del área expositiva, configurando un recorrido dirigido; racionalización de las circulaciones, controlando el acceso de visitantes y grupos, y evitando los bucles o recorridos repetitivos.

Ámbito temático «El marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco». Este ámbito se corresponde con las Unidades Expositivas 1 a 7. Se desarrolla en el espacio del jardín, las tres primeras galerías de las cuevas y las salas A, B, C, D, E y F1 y F2 de la «Casa».

Ámbito temático «El Greco en Toledo». Este ámbito se corresponde con las Unidades Expositivas 8 a 23. Se desarrolla en el piso superior de la «Casa» (salas G, H, I, J, E) y en el Museo (salas I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX y Zaguán de Salida).

*Área Interna sin colecciones.* Será preciso habilitar espacios destinados al almacén de mantenimiento, grupo electrógeno y algibe. Entre 2003 y 2005 se destinaron dos estancias del museo al personal administrativo y técnico. El desarrollo de estos espacios se abordará en la segunda fase del Plan Museológico, con la ampliación al solar anexo.

*Área interna con colecciones.* El Plan Museológico contempla la habilitación de dos espacios de almacén: la bodeguilla y seis módulos prefabricados de almacenaje. La bodeguilla, climatizada y dotada de estanterías de paletización, funcionará como almacén de mobiliario. El segundo espacio funcionará

como almacén temporal durante el proceso de montaje de la exposición y hasta la segunda fase de ampliación del centro. Otros requisitos de estos almacenes: iluminación controlada, suelo antideslizante, ausencia de barreras arquitectónicas, señalética de emergencia, acondicionado y acabado.

### 3. Comunicaciones y circulaciones generales

Para propiciar la accesibilidad espacial de visitantes y personal, el proyecto modificará el confuso recorrido anterior, identificando circuitos que faciliten los procesos museológicos que actualmente tienen lugar en el museo (proceso vital de la pieza, de investigación, de visita privada y pública y de personal de mantenimiento). Además preverá las circulaciones en la segunda fase de remodelación del museo, de forma que no interfieran con el circuito de visita pública que ahora se establece. Se desarrollará un Proyecto de Accesibilidad para personas discapacitadas que contemple un recorrido de visita específico para este segmento de público, así como los mecanismos e instalaciones precisos (figuras 18 y 19).

### 4. Condiciones generales de conservación y protección del edificio, solares y elementos singulares

La obligación de respetar el carácter histórico del espacio y los edificios sobre los que se asienta el museo condujo al equipo técnico a establecer una serie de pautas rigurosas a las que debería ajustarse la intervención arquitectónica y el diseño de los espacios expositivos. Son las siguientes:

Pautas de intervención en el jardín y el ámbito temático «El marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco»: respeto, restauración y exposición de la museografía historicista original. Los jardines, así como ciertos «ambientes» historicistas que integraron el montaje original de la «Casa», se consideran como parte de los fondos a exponer y signo que visualiza el discurso expositivo de este área. Por ello se respetará el aspecto que les confirió el

Marqués de la Vega-Inclán. Las restauraciones y reintegraciones que se lleven a cabo serán siempre puntuales, documentadas, identificables y reversibles en todos los casos.

Pautas de intervención en el ámbito temático «El Greco en Toledo»: El diseño de las salas del ámbito expositivo «El Greco en Toledo» debe manifestar nítidamente la diferencia entre la primera parte de la muestra (salas dedicadas al discurso historicista del marqués sobre El Greco) y la segunda (espacios que presentan una visión científica y contrastada de la figura del pintor). En consecuencia, en este ámbito se adoptarán los siguientes criterios de intervención:

- Diseño aséptico y actual de las salas. Se busca con ello manifestar visual y psíquicamente el contraste con los espacios historicistas dedicados al marqués.

- Consolidación y ocultación de la museografía historicista original. La «Casa» y su museografía original resultan significativas sólo asociadas a la figura del marqués, por ello es necesario evitar su vinculación al Greco, históricamente falsa. En consecuencia, será preciso ocultar las habitaciones de la «Casa» donde se desarrolle el discurso de «El Greco en Toledo». Esta intervención sobre el edificio de la «Casa», que persigue impedir su asociación por parte de los visitantes a la figura del Greco, se servirá de paneles o dobles paredes superpuestas a las originales.

- Consolidación y accesibilidad a la «Casa». Aún cuando vayan a permanecer ocultas, las paredes y carpinterías originales de la «Casa» deberán restaurarse. Las restauraciones y reintegraciones que se lleven a cabo serán puntuales, documentadas, identificables y reversibles en todos los casos. En ningún caso se actuará destructivamente sobre la obra original. De ser preciso, el diseño de los nuevos elementos expositivos deberá poder retirarse ó permitir el acceso a la obra original de la «Casa».

Espacios susceptibles de intervención arquitectónica en la «Casa», el jardín y el Museo. Partiendo del

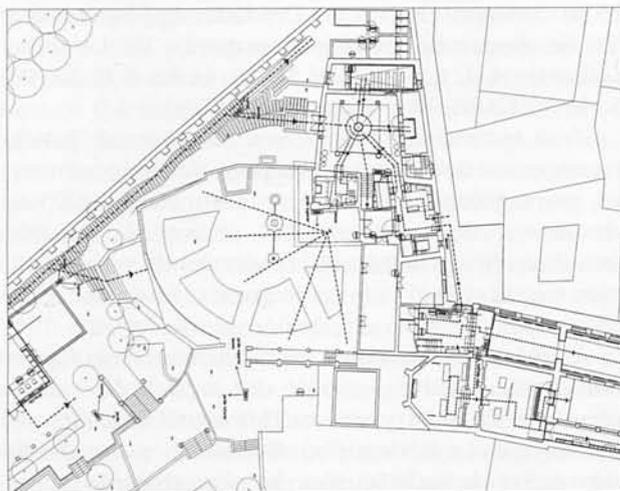


Figura 18. Nuevo Recorrido Planta baja. Proyecto: F. Pardo y B. García.



Figura 19. Nuevo Recorrido Planta Primera. Proyecto: F. Pardo y B. García.

principio del máximo respeto a la materialidad de los edificios sobre los que se asienta, el museo llevó a cabo una investigación de las intervenciones arquitectónicas posteriores a la muerte del Marqués de la Vega-Inclán, en 1942. Se juzgó que el nuevo proyecto arquitectónico podía alterar sólo aquellos puntos ya modificados con posterioridad a esta fecha. Tanto los principios señalados como los espacios susceptibles de intervención fueron rigurosamente tenidos en cuenta por el equipo de arquitectos en la redacción del proyecto arquitectónico. En algunas ocasiones la necesidad de respetar el carácter histórico de la «Casa» condujo al equipo de producción a descartar actuaciones que habrían hecho más cómoda la visita pública.

Ámbitos de seguridad. El Proyecto de Adecuación contemplará la renovación de los equipos e instalaciones de seguridad del museo.

### Programa Expositivo

La finalidad última del Programa Expositivo del museo es definir las necesidades y requisitos espaciales, museográficos y de recorrido que servirán de base para el desarrollo del Proyecto Expositivo. Estos requisitos dependen de las diversas teorías museográficas que se dan cita en la conceptualización y el diseño de una exposición. El Programa Expositivo concibe la exposición permanente del Museo del Greco como una exposición comunicativa. Esta clase de exposición condiciona la mayor parte de los elementos de una muestra: tema, guión, recorrido, diseño espacial, colección, contextos y museografía comunicativa.

#### 1. La exposición del Museo del Greco: una exposición comunicativa

Por su tipología comunicativa la exposición permanente del Museo del Greco tiene las siguientes características, que determinan toda su museografía comunicativa:

- Utiliza estrategias expositivas que organizan, plasman físicamente y permiten comunicar eficazmente el mensaje de la exposición. Son las siguientes: tema, guión conceptual, niveles expositivos (textos introductorios, título de área, título de sala, subtítulo, cartela descriptiva o explicativa), recorrido, selección de objetos y contextos y criterios asociativos o expositivos, que se corresponden con los títulos de los paneles, y señalan el significado del contexto o unidad expositiva que acompañan (figura 20).

- Es un sistema de medios de comunicación. La exposición es un sistema de medios de comunicación que, apoyándose en códigos conocidos por el receptor, proporcionan información complementaria que permite al visitante descifrar el significado de las unidades expositivas objetuales.

- Emplea estrategias comunicativas. Descritas en los apartados «El estudio de público del Museo del Greco» y «La evaluación de conocimientos previos del Museo del Greco», nos han permitido ajustar los temas, estructura conceptual, léxico y lógica de la muestra a los intereses y conocimientos previos del público, así como definir objetivos cognitivos y procedimentales, generales y concretos y evaluar la comprensión del mensaje. Sus resultados han condicionado la museografía comunicativa.

En resumen se partirá siempre de dos principios: respeto al rigor histórico y conocimiento de los intereses, errores y conocimientos previos de los diversos segmentos de nuestro público.

#### 2. Estrategias expositivas y medios de comunicación en la exposición

**Temas de la exposición.** La exposición del Museo del Greco centra su discurso en torno a la figura del pintor. El desarrollo de esta idea está condicionado tanto por la «naturaleza» del museo como por los



Figura 20. Paneles informativos. Proyecto: F. Pardo y B. García.

intereses previos de los públicos a que se dirige. Por ello una primera parte de la muestra (El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco) expone el papel del marqués en la recuperación de la figura del pintor. Un segundo tema (El Greco en Toledo) se centra en la trayectoria vital, vida privada, técnica y temática de las obras del Greco, en su taller y en sus relaciones con la pintura toledana de la época. Un tercer concepto central de la muestra, que no es propiamente un tema sino un concepto previo y clave para entenderla, es el de que el visitante no se encuentra en la verdadera «Casa» del Greco.

*Guión y estructura conceptual de la exposición.* El ámbito expositivo «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco» tiene un doble objetivo. En primer lugar, presenta al marqués como un personaje pionero en el aprecio de nuestras artes, político, promotor del turismo en España y recuperador de la figura del Greco. Una vez introducida la figura del marqués (figura 21), se le relaciona con la fundación del Museo del Greco y se presentan diversos «ambientes» concebidos por éste como muestra de la interpretación romántica que se hacía del pintor cretense a comienzos del siglo pasado.

El tema «El Greco en Toledo», aborda la explicación de la vida y obra del Greco en relación con Toledo a través de tres subtemas relacionados diacrónicamente: El Greco en Toledo, El taller del Greco y La excepcionalidad del Greco y el triunfo del naturalismo español. El primero conduce al visitante a través de un recorrido por los hitos más importantes de la vida de Doménico Teotocópuli, haciendo especial hincapié en sus relaciones sociales, laborales y familiares y en el estilo y la obra del pintor durante su residencia en la ciudad de Toledo. En este marco se da a conocer la trama urbana y los monumentos más importantes de la Toledo que conoció el Greco. En segundo lugar se tratan los pintores y el funcionamiento del taller del genio de Candía. El tercer subtema analiza el carácter excepcional de la pintura del Greco dentro del contexto de la incipiente pintura naturalista de comienzos del siglo XVII. Cada uno de estos tres



Figura 21. Retrato del Marqués de la Vega-Inclán, de Sorolla (Pastor, 1988). Foto Foima.

subtemas da lugar a conceptos, vinculados entre sí por una lógica sincrónica, que se corresponden con las diversas unidades expositivas de la muestra. A su vez, las unidades expositivas se desarrollan mediante conceptos de orden menor ligados a paneles y cartelas.

*Análisis espacial de la exposición y circulaciones.* La exposición se estructura espacialmente en dos grandes ámbitos temáticos. Dentro de cada uno de ellos, veintitrés unidades expositivas (U.E.) plasman físicamente su estructura conceptual. Estas unidades están relacionadas por un recorrido único, dando lugar a una visita dirigida.

El museo incorporará un nuevo acceso de público desde el Paseo del Tránsito, a través del pabellón de acogida. Desde aquí se accederá al jardín, donde se proporciona información introductoria a la exposición. A través del Jardín (U.E.2) puede pasarse a Las cuevas mudéjares (U.E.1), o bien acceder a la «Casa», donde se desarrolla el tema «El Marqués de la Vega-Inclán, Fundador del Museo del Greco». El Patio (U.E.3) de la «Casa» sirve de punto de información y organización de la visita, distribuyendo el público hacia el Audiovisual (U.E.4), el guardarropa, la Reconstrucción romántica de una Cocina del XVI (U.E.5) o al arranque de la escalera que conduce a la planta superior donde se desarrollan las unidades expositivas 6 (El marqués de la Vega Inclán, fundador del Museo del Greco) y 7 (El estudio. La reconstrucción romántica del marqués de la Vega-Inclán). Todavía en el piso superior de la «Casa», da comienzo el desarrollo del tema «El Greco en Toledo», con las U.E. 8. Punto de información; 9. El Greco antes de Toledo. Los años de aprendizaje; 10. El Greco en Toledo (1576-1614); 11. La casa y la familia del Greco; 12. ¿Dónde estuvo la casa del Greco? y 13. Área de descanso de la terraza de la «Casa». A continuación se pasa a la planta alta del museo, donde encontramos las unidades 14. ¿Por qué el Greco pintaba así?. El estilo ilusionista del Greco; 15. El Apostolado; 16. Las lágrimas de San Pedro y en la U.E. 17, Los retratos. Bajando a planta de calle el recorrido sigue con las unidades 18. El retablo de San Bernardino; 19. Toledo en los tiempos del Greco; 20. Una visita al taller del Greco; 21. El taller del Greco; 22. La excepcionalidad del Greco y el triunfo del naturalismo español y finalmente la unidad 23, Circuito del Greco en Toledo, situada en el zaguán de salida. Desde aquí el visitante podrá dirigirse a la tienda y al guardarropa, ubicados en el actual zaguán de entrada.

*Objetivos de accesibilidad cognitiva de la exposición del Museo del Greco.* Los objetivos predicen cambios conductuales, conceptuales y actitudinales concretos asociados al conjunto de la experiencia de la visita y/o a unidades de significado ó expositivas concretas. Todos ellos deberán contrastarse mediante una evaluación sumativa.

*Son objetivos generales que los visitantes:*

- Identifiquen al Marqués de la Vega-Inclán como un intelectual decimonónico impulsor de la recuperación de la figura del Greco.
- Conozcan la vida del Greco.
- Conozcan el significado y función de sus creaciones artísticas e intelectuales, su contexto vital y su época.
- Conozcan las destrezas técnicas del Greco y de su taller.
- Disfruten de una experiencia cultural y de ocio que auna los jardines y espacios de descanso, música de época y actividades culturales con la propia contemplación de la exposición.

Los objetivos cognitivos concretos de la exposición se cifran en que, tras efectuar el recorrido, los visitantes:

- Dejen de identificar la «Casa» con la verdadera casa del Greco.
- Reconozcan que los montajes de la «Casa» responden a una interpretación romántica sobre el pintor.
- Reconozcan las obras del Museo del Greco como auténticas.
- Recuerden que el Greco nació en Creta y vivió una etapa de formación italiana antes de asentarse en Toledo.
- Recuerden que el Greco fue un intelectual destacado de su época.
- Identifiquen a la Iglesia como el principal cliente del Greco.
- Identifiquen la última forma de pintar del Greco como un estilo ilusionista.
- Reconozcan los diversos conjuntos de grecos del museo y su significado.
- Pueda ubicar los grecos toledanos más importantes.
- Reconozcan la existencia de un taller del Greco, dedicado a la creación de retablos y cuyos componentes practicaban diversos oficios.
- Reconozcan la excepcionalidad del Greco como autor manierista en un momento en que el naturalismo se impone en toda España.

**Información textual.** Exponemos las clases de textos de que nos serviremos en la exposición del Museo del Greco para proporcionar información, y las características que deberán contener de forma que resulten comunicativos (figura 22). Tendremos en cuenta todas estas especificaciones a la hora de definir los niveles informativos de nuestra exposición, y en el momento de su diseño y producción. También se incorporarán los datos expuestos en el apartado Necesidades de accesibilidad cognitiva del público del Museo del Greco.

- Textos orientativos. A través de los paneles y textos orientativos el museo ayuda al visitante a situarse espacialmente en el edificio, permitiéndole conocer y localizar lo que desea. Hay dos clases de textos orientativos: al servicio de la orientación con-

ceptual y los textos pre-organizadores, que explicitan la división temática del museo en dos ámbitos: «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco» y «El Greco en Toledo». Los textos introductorios se ubican a la entrada de cada una de las áreas temáticas y resumen su contenido, enlazando con los conocimientos previos del visitante. Serán bilingües (inglés). Por otra parte, los dispositivos de orientación espacial (mapas, símbolos) acompañan a los textos pre-organizadores, señalando la posición del visitante respecto de las diversas áreas temáticas del museo e indican la dirección de la visita y la situación de los diversos servicios del museo.

- Niveles informativos. Organizaremos nuestro discurso en cuatro niveles:

Títulos y subtítulos. Se corresponden con conceptos generales, puente entre los conocimientos previos del visitante y la información desarrollada en paneles y car-

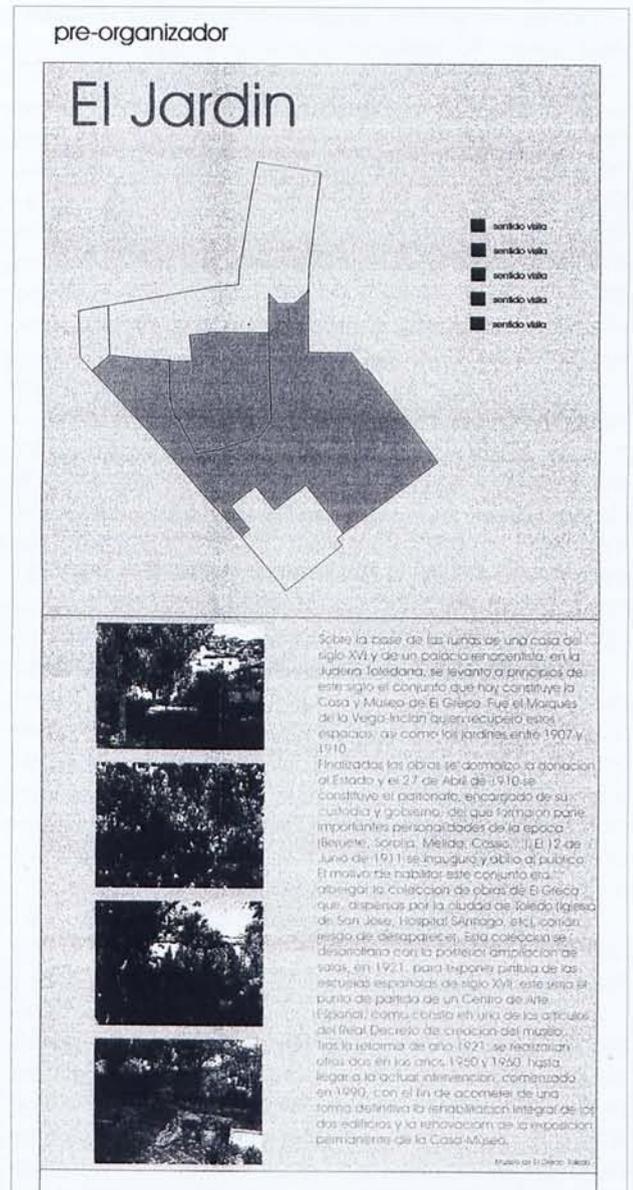


Figura 22. Paneles informativos. Proyecto: F. Pardo y B. García.

telas; situados a la entrada de la exposición y áreas temáticas, en soporte propio y grandes caracteres.

Paneles y cartelas. Ambos deben situarse próximos a los objetos o conjuntos sobre los que informan. El título del panel sintetiza el significado del conjunto a que acompaña (clave asociativa); el texto desarrolla esta misma información. Las cartelas identificarán cada objeto ó explicarán su papel dentro del conjunto del que forman parte.

Selección de claves asociativas y adjetivación significativa. Las claves asociativas son conceptos-título que explican el significado de un conjunto de obras relacionadas, valiéndose de adjetivos conocidos por el visitante.

En la «Casa», el carácter historicista del montaje se manifestará mediante la presencia recurrente del adjetivo «romántico» y «postromántico» presentes en los títulos (claves asociativas) de las U.E. Ello deberá impedir que, a la vista de los «ambientes» el público pueda pensar que se encuentra frente a la verdadera «Casa» del Greco.

En el ámbito «El Greco en Toledo» las claves asociativas cumplen dos funciones: por una parte manifiestan, mediante la alusión recurrente al Greco, la relación de cada U.E. con el «Tema» de la muestra. En segundo incorporan conceptos y adjetivos vinculados a los conocimientos previos del público. Esto propicia que el visitante seleccione las U.E. de su interés y que integre con rapidez dentro de su estructura cognitiva los nuevos conocimientos que se le ofrecen.

- El diseño de los textos expositivos sigue estos principios:

De legibilidad física. Todos los textos deben ser identificables, visibles y legibles. Tendremos en cuenta la necesidad de contraste entre color de fondo y de texto, la longitud de la línea (12 palabras máximo) y del texto (60 líneas máximo), y el tamaño de la letra en el nivel informativo al que se asocian: cartela 24; texto 36; títulos 48.

De ubicación. Ofrecen la información necesaria en cada momento.

De estructuración. Utilizaremos diversos recursos (colores, diseños, tipografías, tamaños...) para identificar los textos referidos a diferentes temas o épocas, y distinguir los textos informativos, de orientación espacial y los niveles informativos. El diseño traducirá la imagen institucional del museo.

De comprensión y motivación. Emplearemos conceptos conocidos, sintaxis sencilla, lenguaje no sexista y motivadores a la lectura.

El tratamiento material y los formatos de los textos deberán atender aspectos tales como: soportes materiales (estética, durabilidad, facilidad de limpieza y mantenimiento, facilidad de reposición, etc.); sistemas de fijación (solidez, reversibilidad, discreción, facilidad para cambiar de ubicación, etc.) y estética (belleza e idoneidad de la composición y tipografía escogidas, uso del color, etc.).

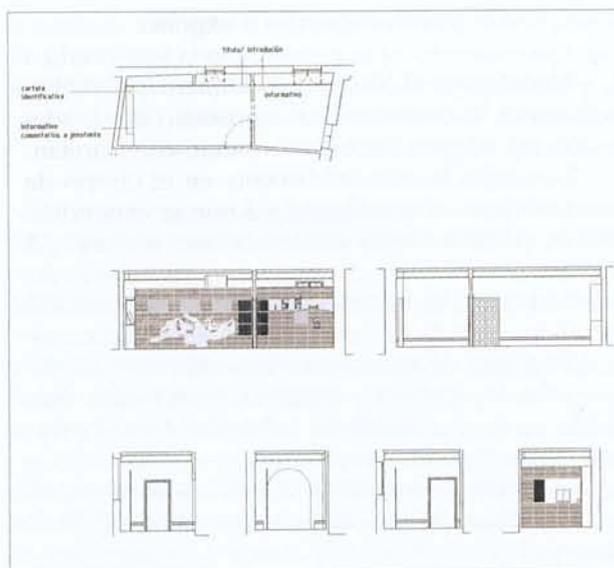


Figura 23. Diseño de la Unidad expositiva El Greco antes de Toledo y El Greco en Toledo. Proyecto: F. Pardo y B. García.

- Otros soportes informativos. La exposición contará también con otros elementos de comunicación como trípticos, carteles, material de papelería, banderolas exteriores, así como propuestas de elementos de difusión cultural vinculados con la exposición permanente a considerar para su comercialización.

*Información gráfica.* La exposición permanente contendrá mapas y planos, gráficos y esquemas. Se utilizarán para explicar los viajes del Greco, las ciudades y espacios que habitó, y para resaltar los aspectos de las obras de arte a los que hagan referencia los textos (figura 23).

*Colores, texturas e iluminación.* Se pondrán al servicio de la orientación espacial, la identificación de las áreas temáticas, para resaltar objetos o conceptos de especial relevancia, etc.

Medios al servicio de la contextualización de las obras.

- Medios en el área «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco». Tanto en el ámbito de la «Casa» como en el Jardín superior se respetará el montaje original, con las unidades expositivas o «ambientes» (La Cocina, El Estudio), complementado por niveles informativos que expliciten su significado. Se utilizarán elementos audiovisuales y gráfica.

- Medios en el área «El Greco en Toledo».

En las áreas expositivas «informativas» (Etapa de formación del Greco, Técnica del Greco, Toledo de la época...) se privilegiará el uso de sistemas multimedia, gráfica y maquetas.

En las áreas dedicadas a la familia, amigos y taller del Greco, se desarrollarán dioramas y reconstrucciones rigurosamente documentados y complementado por gráfica y sistemas multimedia.

En los espacios de «pinacoteca» se utilizará gráfica y medios informáticos para relacionar el significado de la obra con el contexto de la época.

### 3. Relación de bienes culturales a exponer

La exposición permanente proporciona significado a conjuntos heterogéneos de obras interrelacionadas. La variedad de materiales y la necesidad de su adecuada conservación y protección serán condicionantes que deberán tenerse en cuenta en el diseño de la muestra. Enunciamos las piezas que se exhibirán en el museo por sus características: pintura: 55 obras; metalistería: 19; mobiliario: 44; cerámica: 21; documentación histórica: 3; esculturas y decoración arquitectónica: 34; elementos arquitectónicos: 19. Total Bienes Culturales expuestos: 197.

En el ámbito «El marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco», se exhibirán objetos, obras de arte y libros que formaron parte de los «ambientes» del museo fundado por el marqués y documentos y piezas vinculados. En el ámbito «El Greco en Toledo», se exhibirán bienes culturales de cuatro clases: originales y réplicas de objetos de los siglos XVI y XVII, formando parte de las reproducciones de los contextos familiar y laboral del Greco (en cada caso se llamará explícitamente la atención sobre la autenticidad o no de cada objeto); documentación original y facsímil relacionada con la figura de El Greco y con el Toledo que habitó; libros del fondo histórico y en cuarto lugar, obras originales del Greco y de otros autores vinculados a él y que constituyen el núcleo de este ámbito.

### 4. Necesidades espaciales de la exposición

La exposición permanente contará con espacios expositivos y de descanso en el jardín, las cuevas y las salas de la «Casa» y el museo. Deberán estar adaptados a las necesidades específicas de personas con minusvalía física y facilitar la circulación, seguridad y contemplación de las obras y seguimiento del discurso expositivo.

### 5. Requisitos técnicos de la exposición

**Condiciones ambientales.** La exposición permanente contará con una instalación de climatización que garantice el control de la temperatura, la humedad relativa, la ventilación y la limpieza del ambiente del museo.

**Iluminación.** La iluminación de espacios y elementos expositivos y salas de reserva tendrá en cuenta la conservación de las colecciones según el material expuesto, controlando la intensidad de la luz y la generación de calor y de ultravioletas. Será un sistema flexible que permita reorganizar la distribución de la luz cada vez que se cambie la distribución de los objetos expuestos.

**Seguridad.** La exposición contará con un sistema de seguridad integral, que garantice prevención y el control de los riesgos extraordinarios que puedan afectar a los visitantes, personal, colecciones, documentación y edificio del museo. Dispondrá mecanismos de protección preventiva, detección y alarma y de extinción contra incendios, robos y agresiones.

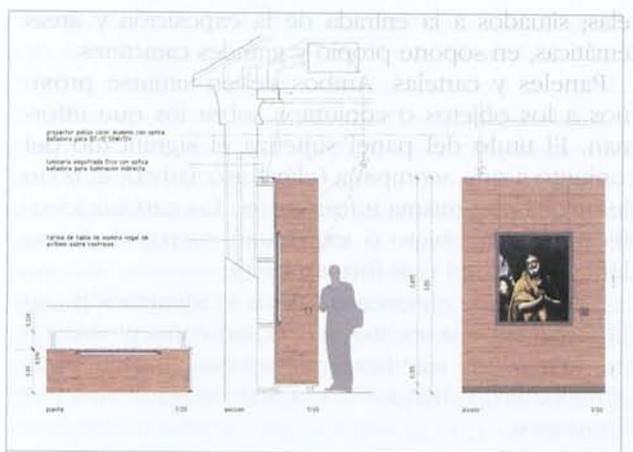


Figura 24. Muro técnico y diseño de la Unidad expositiva Las lágrimas de San Pedro. Proyecto: F. Pardo y B. García.

### 6. Requisitos generales de diseño

**Diseño de soportes expositivos.** El diseño de vitrinas, expositores y soportes expositivos deberá ser actual, integrándose sin confundirse con las obras que se muestran en la exposición (figura 24); se atenderá a los siguientes principios:

- Conservación (mantenimiento de las condiciones ambientales adecuadas, inocuidad de los materiales constitutivos para las colecciones, adecuada sujeción de las piezas, estabilidad, facilidad de colocación).
- Seguridad de las colecciones contra robos, atentados y siniestros.
- Solidez y facilidad de mantenimiento.
- Cualidades estéticas (afinidad de los diseños y materiales seleccionados con las colecciones a exponer, favorable visibilidad de las piezas).
- Sistemas de fijación. Serán flexibles, ajustándose a las condiciones de las diversas piezas del museo.

**Diseño general de las salas.** La exposición estará insonorizada y contará con los elementos textiles y de mobiliario necesarios para garantizar la adecuada conservación de las piezas y la comodidad de visitantes y personal del centro.

## III- Los proyectos de adecuación y renovación de la exposición permanente del Museo del Greco

### III.1. Antecedentes del proyecto

En julio de 2003 el actual equipo técnico del museo recibe el encargo de la SGME de renovar la exposición permanente del centro. Nuestra primera tarea era definir un nuevo guión para la muestra. Como punto de partida se estudiaron las tres ideas que hasta entonces se habían barajado para ella:

El anterior equipo técnico del museo había esbozado un discurso con cinco áreas diferenciadas. Para la «Casa» se propugnaba una exposición evocadora

de una casa toledana del siglo XVI. A continuación se pasaría a la parte alta del museo (salas I a IV), donde se expondría la obra del Greco. Ya en la parte baja, la Biblioteca (sala VI) se centraría en la figura del marqués, explicando la fundación de la Casa-Museo dentro de la reivindicación de la figura del Greco a comienzos del siglo pasado; la Galería (sala VII) se dedicaría a los intelectuales del XX interesados por la figura del Greco. Seguirían las salas de taller y escuela toledana (VIII y IX) y las de pintura del XVII (X y XI). La empresa Interpretart, encargada del estudio de público, defendía un guión muy similar, proponiendo la denominación institucional «Museo y Casa del Greco», que denotaría la existencia de dos partes diferenciadas con entidad propia: la «Casa» historicista y el Museo de pinturas.

En el año 2002, a instancias de la SGME, se había formado una comisión de expertos (constituida por los doctores José Manuel Cruz Valdovinos, Fernando Marías Franco y José Álvarez Lopera) que elaboró una propuesta de guión expositivo estructurado en tres ámbitos: en la «Casa» se reconstruiría, en todo o en parte, el montaje historicista de época del marqués, explicando su carácter de recreación. En la propia «Casa» o en las salas X y XI del museo se abordaría la labor de Benigno Vega como intelectual, coleccionista y defensor del Patrimonio, así como la creación de la Casa-Museo. Un tercer ámbito acogería las obras del Greco, su taller y la escuela toledana. Se contempló la existencia de salas dedicadas al ambiente social, creativo y de patronazgo que encontró el Greco a su llegada a Toledo, y a la explicación del Toledo del Greco junto a la Vista y plano de Toledo.

### *III.2. Equipo productor y dinámica de trabajo*

Tras el estudio de estas propuestas y tomando en cuenta aspectos de todas ellas, el actual equipo del museo elaboró su propio guión, centrado en la denuncia de la falsa idea de la «Casa» del Greco, en la labor del Marqués de la Vega-Inclán y en la exposición de la vida y obra del Greco en su contexto. Una vez consensuado este guión con el Comité Asesor y los técnicos de la SGME involucrados, el equipo del museo procedió a la redacción del presente Plan Museológico, que debía definir las necesidades de la institución de cara al montaje de la nueva exposición permanente. Al tiempo, la Gerencia de obras, infraestructuras y equipamientos del Ministerio de Cultura y la SGME contrataban al equipo de arquitectos Fernando Pardo y Bernardo García para la redacción del Proyecto de Adecuación arquitectónica y del Proyecto Museográfico.

El siguiente paso fue definir un equipo de trabajo para la redacción del Plan Museológico. En la actualidad se entiende que la gestión de un proyecto museológico y expositivo requiere el trabajo coordi-

nado de muy diversos profesionales (científicos expertos en contenido, psicólogos, comunicadores, diseñadores y arquitectos) apoyados a su vez por otros especialistas en electricidad, climatización, seguridad, iluminación, etc<sup>8</sup>. Conscientes de ello desde el Museo del Greco formamos un equipo base, constituido por su personal técnico (dos conservadores y un ayudante de museos) apoyados por dos contratos de asistencia técnica y dos becas de formación museológica, que se encargaría de la redacción y aplicación de los diversos Programas de actuación (control de colecciones, evaluación de público, investigación aplicada a la exposición, desarrollo del discurso expositivo...), así como de la definición de las necesidades que debían atender los Proyectos Expositivo y de Adecuación. Simultáneamente se establecieron contactos con instituciones que aportaron profesionales expertos en diversos Programas. Así, el IPHE colaboró con estudios sobre biodeterioro, climatización e iluminación, y desde esta institución y la SGME se llevaron a cabo proyectos de restauración y se supervisó el conjunto del proceso con ayuda, de nuevo, del Comité Asesor<sup>9</sup>.

Contando con el equipo humano descrito, y de acuerdo con las fases expuestas en la publicación del Plan Museológico, una vez definido el guión de la exposición y los principales requisitos de la misma el equipo del museo abordó la redacción del Programa de Necesidades, que dio lugar al Proyecto de Adecuación arquitectónica; éste definía los nuevos espacios, instalaciones y circulaciones de la institución, proporcionando el marco para el desarrollo de la nueva exposición. A continuación, durante todo el año 2004 y sobre la base común del Programa Expositivo, el equipo del museo y el equipo de arquitectos colaboraron estrechamente en el diseño de cada una de las unidades expositivas que formarían parte de la futura muestra. En cada reunión semanal el museo presentaba una ficha de la unidad a debate, donde se resumían los diferentes aspectos del montaje: intervenciones arquitectónicas, instalaciones, discurso, disposición de las obras, estrategias expositivas y medios a emplear, recorri-

<sup>8</sup>García Blanco (1988) realiza un estudio evolutivo sobre la composición del equipo productor. En la primera etapa el conservador es el responsable único; la segunda es la del trabajo en equipo. La tercera es la de colaboración entre diversos grupos de profesionales (ejemplo del British Museum of Natural History, en García Blanco, 1999).

<sup>9</sup>Han formado parte del equipo del Plan Museológico del Museo del Greco las siguientes personas: por parte del museo, Ana Carmen Lavín, Luis Caballero, Lorena Delgado, Susana Rubio, Mar Fernández, María Delgado y Rocío Castillo; por parte de la SGME, Virginia Garde, Carmen Rallo y Manuela Barthelémy; por parte de la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Cultura, Federico Prieto; por el IPHE, María Ángeles del Egido, Miguel Ángel Rodríguez Lorite y Nieves Valentín. Queremos también expresar nuestro agradecimiento a todos aquellos que, en uno u otro momento, han colaborado con en este proyecto aportando sus opiniones, sus críticas y su experiencia profesional.

do, etc. Esta dinámica de trabajo se reveló extraordinariamente fructífera, permitiendo consensuar y materializar en diseños concretos cada uno de los aspectos anteriores, para lograr los diversos objetivos establecidos para la muestra haciéndolos compatibles con las necesidades de seguridad y conservación.

### III.3. El Proyecto de Adecuación y Reordenación del Museo del Greco

El Proyecto de Adecuación y Reordenación del Museo del Greco busca dotar a la institución de los espacios e instalaciones necesarios para proteger los bienes culturales que alberga, acoger y conducir al público visitante hasta la zona de exposición y adecuar las instalaciones del museo a la posterior intervención museográfica. Hace las veces, así, de limitado Proyecto Arquitectónico. Según las necesidades y especificaciones expuestas en el Programa de Necesidades (incluido en el Documento diagnóstico) y en el Programa Arquitectónico, se contemplan las siguientes actuaciones por áreas:

*Área Pública sin colecciones* (figura 25). Comprende las siguientes actuaciones:

- Demolición de las antiguas oficinas, adosadas a la esquina SO del muro que delimita el jardín, y construcción de un nuevo pabellón de entrada y acogida al público con vestíbulo, taquilla, consigna, sala polivalente y consola de seguridad con despacho, sala de personal y aseo.

- Antiguo zaguán de entrada. Demolición de la consola y taquilla actuales. Construcción de guardarropa de grupos, tienda y montacargas.

*Área Pública con colecciones.* Preparación o adecuación de espacios e instalaciones del museo a las nuevas funciones previstas en el Programa Arquitectónico (espacios públicos y de exposición).



Figura 25. Área Pública sin colecciones. Proyecto: F. Pardo y B. García.

- Jardín: restauración del muro de cierre; demolición y adecuación de pabellones de jardinería e instalaciones dispersos; iluminación.

- Cuevas. Adecuación de las tres primeras crujeas: limpieza y consolidación, pavimentación, instalaciones eléctricas y de seguridad.

- Casa y museo: desmontaje del sistema actual de toldos del patio, adecuación de la escalera, instalación de parapeto de cierre en el lado abierto de la galería del patio (sur), colocación de doble barandilla en la galería del patio, reparación y restauración de tabiques y techos interiores, ampliación de los vanos de las salas A, F1, H e I; apertura de vano en la pared este de la sala II, construcción de pasarela entre antiguo almacén y sala II; cortavientos en el zaguán de salida.

- Obras exteriores. Reparación de goteras, restauración de carpinterías, sellado de vanos, repaso de revocos, apertura de huecos para ventilación.

- Revisión y adecuación de las instalaciones generales de electricidad, climatización, seguridad e informática. El cableado de los mismos se realizará mediante una zanja que ligue todas las instalaciones a la consola.

*Área interna con colecciones.* Adecuación de la bodeguilla para almacén.

*Área interna sin colecciones.* Las casetas del ala SE de la valla del museo se habilitarán como zona de instalaciones (Grupo electrógeno, Grupo de presión, Depósito, Centro de transformación, Almacén de jardinería).

*Proyecto de accesibilidad física para discapacitados.* Se llevarán a cabo las siguientes intervenciones: regularización de niveles entre todos los espacios anejos del museo mediante pequeñas rampas; solado del recorrido desde el pabellón de entrada a las cuevas y a la «Casa»; escalera de entrada a la «Casa»; retranqueado, construcción de una plataforma para el acceso de discapacitados y silla salva escaleras; montacargas en zaguán de entrada; rampa en la sala IV; sillas salva escaleras en zaguán de salida y sala VII.

#### Nuevos recorridos (figuras 18 y 19)

- Circuito del proceso vital de la pieza. De la calle Alamillos del Tránsito al portón del jardín; a módulos de almacenaje (zona de la ampliación) ó bodeguilla (ingreso, reproducción, limpieza, restauración, almacenaje); a salas de exposición ó administración (catalogación e investigación de las obras).

- Proceso de visita privada. Del Paseo de Tránsito al pabellón de acceso; al jardín; a oficinas.

- Proceso de visita pública. Del Paseo de Tránsito al pabellón de acceso; al jardín; a los aseos o al patio de la «Casa» (distribuidor); al guardarropa o a las salas altas de la exposición permanente; a las salas bajas; al zaguán de salida, al exterior, a la tienda o guardarropa, al exterior.

- Proceso de visita pública de discapacitados físicos. Del paseo de Tránsito a Pabellón de acceso; al jardín; a los aseos ó al patio de la «Casa» (distribuidor); al guardarropa, la tienda ó el ascensor; a las salas altas de la exposición permanente; al ascensor y al exterior; al zaguán de salida y las salas bajas; al zaguán de salida, a la tienda o guardarropa, al exterior.

- Circuito de personal de mantenimiento. Accesibilidad a zona de instalaciones, paneles eléctricos, instalaciones de la exposición permanente, climatizadores.

*Intervenciones arquitectónicas y arqueológicas.* Todas las intervenciones necesarias para llevar a cabo el Proyecto fueron aprobadas por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, y se seguirán escrupulosamente las pautas dictadas por el equipo técnico del museo y por aquel organismo.

#### **III.4. El Proyecto para la nueva exposición permanente del Museo del Greco**

De acuerdo con los requisitos expuestos en los Programas de Necesidades y Expositivo del museo, este proyecto contemplará el montaje de las obras de arte, el diseño, realización y montaje de elementos de soporte expositivo, medios de comunicación, gráfica e iluminación. En adelante contemplamos las actuaciones museográficas específicas por unidades expositivas. Para ayudar a entender el sentido de tales actuaciones hemos expuesto en cada caso los contenidos asociados a cada unidad (aunque teóricamente deberían figurar en el apartado dedicado a la estructura conceptual de la exposición).

Elementos generales del diseño:

- Gráfica. Los títulos se realizarán en letras en bronce envejecido, tipografía Avant-Garde, medidas 12 x 5,2 centímetros, 8 milímetros de espesor. Señalética, directorios, paneles informativos, cartelas informativas y explicativas se realizarán en planchas de latón con acabado de laminado de bronce.

- Estructura de panelado de nogal. Muro técnico diseñado como soporte de obra, niveles informativos y sistemas multimedia de la muestra, crea además una falsa pared que permite la ubicación y el acceso a las instalaciones informáticas, eléctricas y de climatización. Consta de estructura de paramentos verticales con tablero base de DM ignífugo de 22 milímetros de espesor, modulado en paneles de 50x50 centímetros cubiertos por un revestimiento de nogal (figura 24).

- Iluminación.

Salas de ambiente. En las unidades del Estudio y La casa y la familia del Greco se empleará una iluminación indirecta de ambiente.

Las cuevas. Dispondrán de un sistema de iluminación indirecto desde el suelo hacia las bóvedas y

otro directo y puntual desde la parte inferior de la pasarela y dirigido a las piezas en exposición.

Salas de exposición. El sistema de iluminación combinará la luz indirecta proyectada sobre el techo de la sala con la iluminación directa de las obras expuestas. Ambos sistemas serán regulables, para permitir adaptar la iluminación a cada obra.

#### **UNIDADES EXPOSITIVAS DEL PROYECTO DEL MUSEO DEL GRECO**

*U.E. 1. Las cuevas mudéjares.* El pasado del Museo del Greco

- Espacio: Cuevas del jardín

- Contenidos: Este espacio desarrollará un discurso que explique la casa y sus cuevas en relación con la historia de la judería toledana. Sus puntos serían los siguientes: «1350: Las Cuevas en el complejo religioso de la Sinagoga del Tránsito»; «Las Cuevas hacia 1400: sótanos del Palacio de la Duquesa Vieja»; «1500: La construcción del edificio del Museo y la formación del Barrio de Santo Tomás». Se expondrán también elementos arquitectónicos correspondientes a estas etapas.

- Actuaciones: El espacio visitable se dotará de una pasarela de madera con barandillas y suelo antideslizante. El discurso expositivo de este espacio se comunicará mediante títulos, paneles y cartelas.

*U.E. 2. El jardín*

- Espacio: Jardín inferior, jardín superior, pérgola.

- Contenidos: el jardín historicista original ha sido modificado por diversas intervenciones. Ante esta situación se opta por dividirlo en tres espacios: jardín inferior, jardín superior y pérgola. El jardín inferior se configura como un gran espacio de descanso. Jardín superior y pérgola, bien documentados e investigados, son unidades expositivas integradas dentro del ámbito «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco». En ellos se tratan los conceptos «Un jardín romántico» y «Las fiestas y recepciones del Marqués de la Vega-Inclán», que incorporan información sobre actos político-culturales que tuvieron lugar en el jardín.

- Actuaciones: Este espacio contará con iluminación que permita su uso nocturno, mobiliario de descanso, papeleras y textos explicativos y orientativos. Un camino de losas de piedra partirá del espacio de acogida hacia las cuevas y la casa. A su izquierda se expondrá la información introductoria «Lo mejor del Museo del Greco». En el jardín superior y pérgola, gráfica que plasme su discurso expositivo.

*U.E. 3. Punto de información*

- Espacio: patio de la «Casa» y sala B

- Contenidos y actuaciones: En este espacio un gran panel informativo y de orientación espacial plasma gráficamente el recorrido del museo e intro-

duce sus tres contenidos principales: «¿Está ud. en la casa del Greco?»; «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco» y «El Greco en Toledo». Encontraremos también soportes para trípticos, dispositivos de orientación espacial (señalética) y cartelas explicativas del estado del Patio en la época del Marqués de la Vega-Inclán.

#### *U.E. 4. Audiovisual*

- Espacio: A

- Contenidos y actuaciones: el documental introduce los temas principales de la muestra, advierte al visitante de que no va a visitar la verdadera «Casa del Greco» y como directorio, ilustra el discurso expositivo del museo. La sala contará con tarima de pino, panelado de madera, cinco bancos de madera y equipo de proyección.

#### *U.E. 5. La cocina.* Visión romántica de una cocina del siglo XVI

- Espacio: C

- Contenidos y actuaciones: identifica la Cocina con una «Visión romántica de una cocina del S. XVI» (título y panel introductorio, panel informativo). Las cartelas explicativas informan sobre los objetos expuestos en el hogar (cerámica y metalistería). El hogar contará con barandilla de protección.

#### *U.E. 6. El marqués de la Vega-Inclán,* fundador del Museo del Greco

- Espacio: D

- Actuaciones: cubrición de las paredes norte y este con estructura de panelado de nogal, sobre la que apoya la gráfica de la unidad. Dos hornacinas practicadas en la misma albergan el retrato del marqués realizado por Sorolla, en vitrina climatizada, y álbum de fotos y recortes de época. En la esquina sur, busto de Mr. Hunttington.

#### *U.E. 7. El Estudio.* La reconstrucción romántica del Marqués de la Vega-Inclán

- Espacio: F1 y F2

- Contenidos y actuaciones: exposición de ambiente que reproduce el estado de la sala en época del marqués. Sus niveles informativos completan esta reconstrucción, advirtiendo de su carácter historicista y señalando que, en adelante, los contenidos del museo tendrán una cualidad científica. Incorpora además cortina de aire para climatización, cristales y cortinas contra rayos UV y carril para sujeción de los cuadros.

#### *U.E. 8. Punto de información*

- Espacio: esquina N.E. de la galería del patio de la casa

- Contenidos y actuaciones: Este punto de información regula el flujo de visitantes, introduce los contenidos del área «El Greco en Toledo» e indica al visitante que, en adelante, se le proporcionará una

visión actual y científica sobre el pintor cretense. Incorpora título, directorio y plano del área. En el extremo sur de la unidad, delimitándola y dirigiendo el recorrido, soporte y cartela explicativa del dintel mudéjar originalmente situado sobre el acceso a la galería desde las escaleras del patio.

#### *U.E. 9. El Greco antes de Toledo.* Los años de aprendizaje

- Espacio: G-H

- Contenidos: Espacio informativo introductorio, donde se tratan los siguientes temas: «Los viajes del Greco»; «El Greco en Creta: Domenico Teothocopoulos, pintor de iconos»; «El Greco en Venecia: el aprendizaje de la manera occidental»; «Roma: el Greco, un intelectual renacentista»; «Una pieza única: los Comentarios del Greco a las *Obras completas de Jenofonte*».

- Actuaciones: cubrición de las paredes norte y oeste con estructura de panelado de nogal, grabada con un plano del Mediterráneo y las ciudades de Creta, Venecia, Roma, Madrid y Toledo. Sobre la misma apoyan la gráfica y medios audiovisuales que desarrollan el tema de la unidad. Una hornacina practicada en el lado oeste de estructura alberga las *Obras de Jenofonte*, posiblemente comentadas por el Greco, en vitrina climatizada.

#### *U.E. 10. El Greco en Toledo (1576-1614)*

- Espacio: I

- Contenidos: «El Greco en Toledo» (llegada a España y asentamiento en Toledo) y «Los encargos del Greco», que introduce los cuadros de la exposición del museo en relación con sus comitentes.

- Actuaciones: estructura de panelado de nogal, grabada con el perfil de la ciudad de Toledo, portante de texto y gráfica asociada.

#### *U.E. 11. La casa y la familia del Greco*

- Espacio: J

- Contenidos: se explica dónde y cómo vivían el Greco y los componentes de su familia. A partir del cuadro *La familia del pintor*, atribuido a Jorge Manuel, se reconstruye el estrado de la familia de éste y se habla de sus miembros.

- Actuaciones: Gráfica: título: «La casa y la familia de El Greco»; paneles informativos: «La casa del Greco»; «La familia del Greco: Jorge Manuel y Jerónima de las Cuevas»; «La familia de Jorge Manuel». Reconstrucción de un estrado de época con reproducción de textiles y mobiliario original del XVI-XVII. Barandilla de protección del estrado. Cartelas explicativas sobre soporte vertical, explicando la función del estrado, su mobiliario y los personajes de la familia de Jorge Manuel.

#### *U.E. 12. ¿Dónde estuvo la casa del Greco?*

- Espacio: E, de tránsito hacia el área de descanso de la terraza.

- Contenidos: se identifica el emplazamiento de la verdadera casa del Greco

- Actuaciones: gráfica sobre estructura de panelado de nogal. Título y panel introductorio a la unidad: «¿Dónde estuvo la casa del Greco?»; paneles informativos sobre el Palacio de Villena y la parroquia de Santo Tomé. Maqueta del barrio de Santo Tomé ubicando el museo y la auténtica casa del Greco.

**U.E. 13. Área de descanso**

- Espacio: Terraza
- Contenidos y actuaciones: cartela explicativa vertical de fijación al solado, donde se comparan los perfiles del Paseo del Tránsito actual y de época, identificando el espacio que en su día ocupó la verdadera casa del Greco. Mobiliario de descanso, papeleras.

**U.E. 14. ¿Por qué el Greco pintaba así? El estilo ilusionista del Greco**

- Espacio: IV
- Contenidos: espacio antesala del Apostolado, donde se proporciona un análisis y explicación de la técnica y estilo pictórico del Greco.

- Actuaciones: A la derecha de la entrada y a lo largo de los muros sur y este se levanta una rampa hacia la sala del Apostolado, dotada de barandilla y flanqueada por estructura de panelado de nogal. Frente a la entrada y a la derecha de las escaleras de acceso al Apostolado, el alzado de la rampa crea un espacio que consta de tres escalones enfrentados a una pantalla de vídeo. A la izquierda se sitúan el título y los dos paneles informativos de la unidad, sobre panelado de madera.

**U.E. 15. El Apostolado**

- Espacio: II-III
- Contenidos: montaje completo del Apostolado con la figura del Cristo Salvador en el centro y orientación correcta de los apóstoles, por parejas. Contextualización histórica y explicación del mismo.
- Actuaciones: la estructura de panelado corrida a lo largo del lienzo del muro este unifica las dos salas preexistentes definiendo una gran galería. Siguiendo la línea del panelado, carril para sujeción de los cuadros. Frente a los mismos, cuatro bancos con acabado en madera de nogal con paneles informativos adosados a uno de sus lados en castellano e inglés. Cuatro cartelas explicativas sobre soporte vertical. Cartelas identificativas sobre panelado (figura 26).

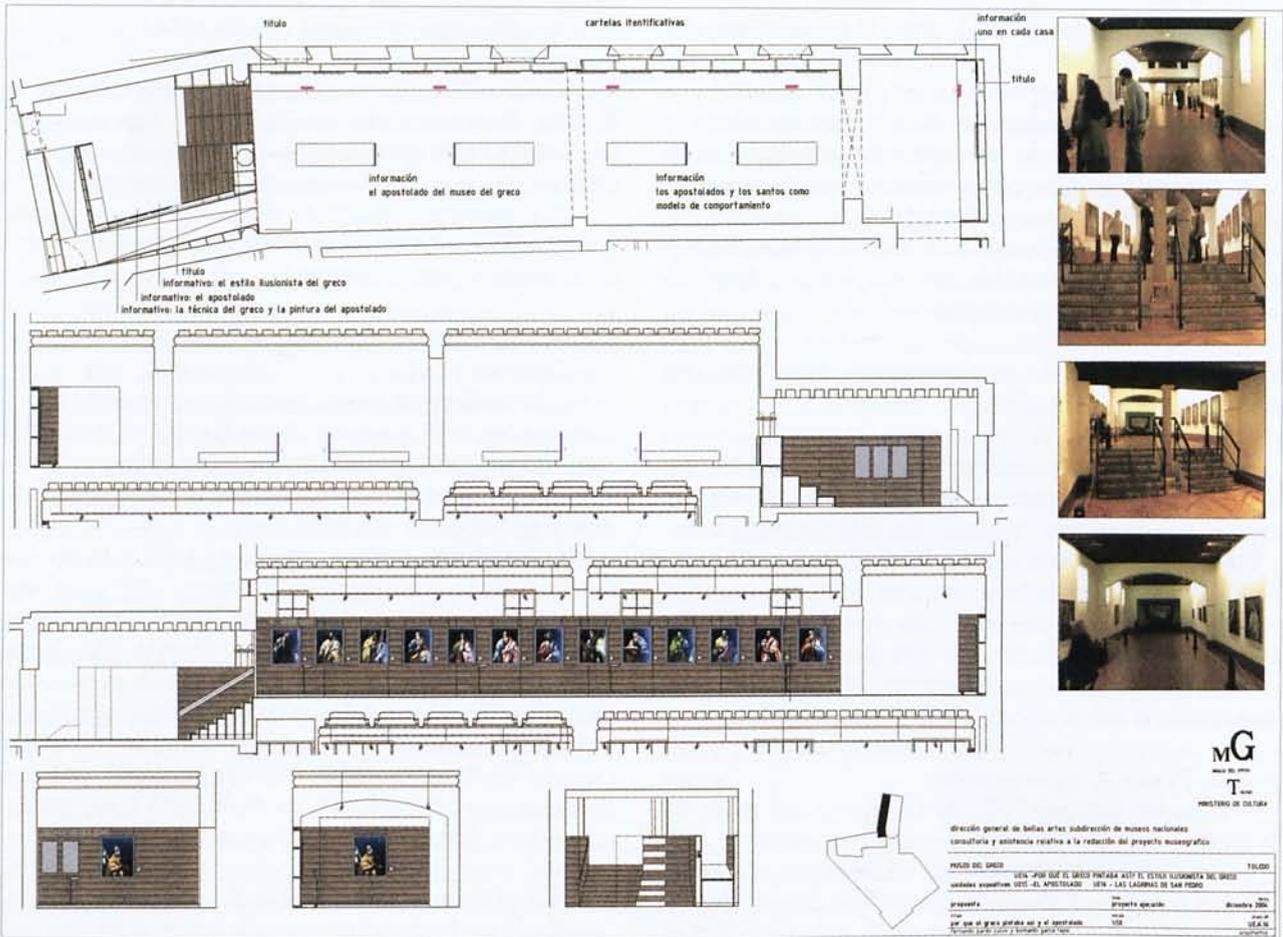


Figura 26. Diseño de la Unidad expositiva del Apostolado y de las Lágrimas de San Pedro. Proyecto: F. Pardo y B. García.

**U.E. 16. Las lágrimas de San Pedro**

- Espacio: I
- Contenidos: Exposición de la pintura *Las lágrimas de San Pedro* como exponente de las obras de devoción privada, explicando la importancia social de esta tipología. Espacio polivalente para exposiciones temporales.
- Actuaciones: Estructura de panelado en el lienzo norte, con título y paneles informativos. Cartela explicativa sobre soporte vertical. Carril para sujeción de cuadros. La obra y la gráfica de esta unidad podrán retirarse, pasando temporalmente a la unidad 17 y dejando así espacio para la exhibición de obras en préstamo.

**U.E. 17. Los Retratos**

- Espacio: antiguos almacenes del museo
- Contenidos y actuaciones: gráfica sobre estructura de panelado. Título y panel informativo: «El Greco y los retratos de intelectuales»; panel informativo: «El Greco y Sánchez Coello: dos formas de retratar». Cartelas identificativas y explicativas. Carriles. Panel desmontable en la esquina NE para facilitar la evacuación de personas y obras y el acceso a la zona de instalaciones. Panel de orientación espacial en la esquina SE, que dirige a la sala del Apostolado a través de la pasarela sobre patio interior.

**U.E.18. El retablo de San Bernardino**

- Espacio: V (la Capilla)
- Contenidos: explicación de la obra en su contexto y del Greco como retablista
- Actuaciones: la sala dispondrá de título, paneles informativos, mobiliario de descanso y un módulo multimedia dotado de pantalla táctil. La ubicación de las cartelas explicativas de la obra permite un doble recorrido, según el visitante baje las escaleras hacia la Capilla o siga hacia la unidad 19 (figura 27).

**U.E. 19. Toledo en los tiempos del Greco**

- Espacio: sala VI

- Contenidos: Esta unidad expositiva expone la obra *Vista y Plano de Toledo* y desarrolla tres temas: «Toledo en los tiempos del Greco», «La Vista y Plano de Toledo: tres visiones de la ciudad» y «Una visita a la Toledo Imperial», fomentando el conocimiento y respeto por el Patrimonio Histórico.

- Actuaciones: Frente a la entrada de la sala se levantará un mueble que expone la *Vista y Plano* y el título de la unidad. Este mueble macizo de madera, acabado en nogal, de 6,2 x 2,4 x 3 metros, incorporará en su parte superior un espacio destinado a la instalación de climatización y tarima frontal y saledizos laterales para impedir el acceso a la obra; contará con puertas laterales que permitan la salida al patio interior del museo. Frente al mueble y a ambos lados de la entrada dos instalaciones audiovisuales proporcionan, apoyadas por unidades de gráfica, información sobre los edificios más importantes reflejados en la *Vista y Plano*. A los lados del mueble dos cartelas explicativas desarrollan las tres visiones de la ciudad que encierra el cuadro. A la derecha de la salida un panel informativo y un plano grabado en madera proponen una *Visita a la Toledo Imperial*. La iluminación de la *Vista y Plano* será sectorizada, en atención a los diversos componentes materiales del mismo (figura 28).

**U.E. 20. Una visita al taller del Greco**

- Espacio: salas VII y VIII
- Contenidos: se aborda el funcionamiento del taller del Greco, la talla de escultura, la preparación del lienzo y la participación de los discípulos del maestro en la copia y acabado de las obras.
- Actuaciones: panelado de nogal a lo largo de la pared este, grabado lineal con una escena a tamaño natural que reconstruya los aspectos documentados del funcionamiento del taller del Greco. Sobre el mismo apoyan los niveles informativos, medios audiovisuales y vitrinas con objetos que desarrollan el tema de la unidad. La introducción («¿Cómo funcionaba el taller del Greco?») consta de panel intro-



Figura 27. Diseño de la Unidad expositiva con el retablo de San Bernardino. Proyecto: F. Pardo y B. García.

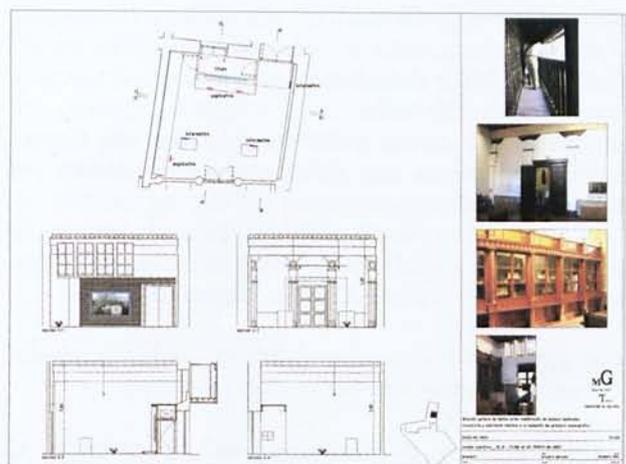


Figura 28. Diseño de la Unidad expositiva El Greco en Toledo. Proyecto: F. Pardo y B. García.

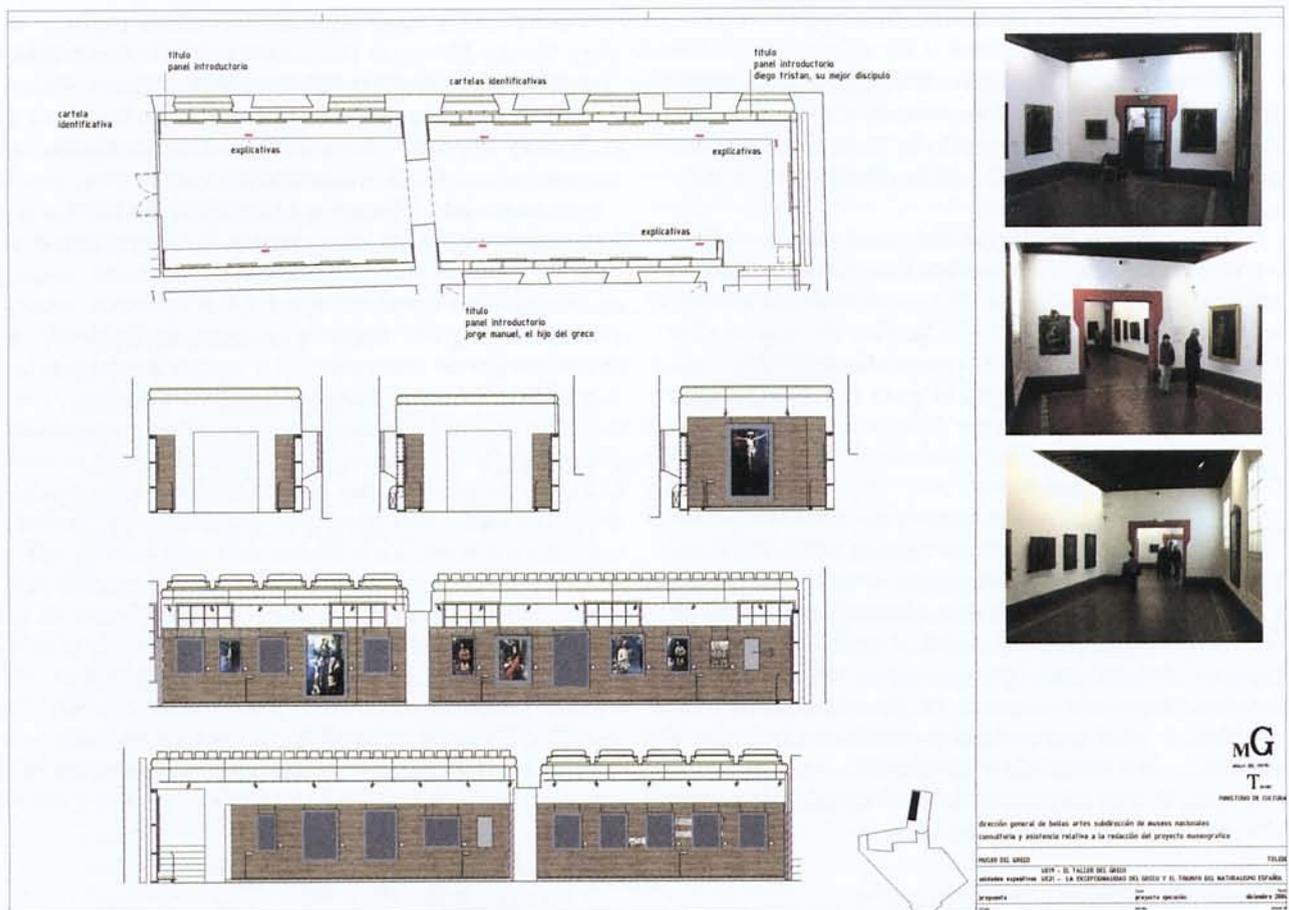


Figura 29. Diseño de la Unidad expositiva El Taller del Greco. Proyecto: F. Pardo y B. García.

ductorio y vídeo; el tema de la talla se apoya en frente de vitrina expositora sobre repisa de madera acristalada con instrumentos de taller de escultura, acompañados de vídeo, gráfica y cartelas explicativas de los mismos; frente de vitrina expositora y cartelas explicativas mostrando las fases de preparación del lienzo; dos San Franciscos de taller, carril para sujeción de cuadros y panel informativo sobre la copia de obras del Greco en el taller. Cristales y cortinas dotados de filtros.

#### U.E. 21. El taller del Greco

- Espacio: VII-VIII
- Contenidos: Los pintores del taller del Greco. Jorge Manuel, el hijo del Greco. Luis Tristán: su mejor discípulo.
- Actuaciones: Gráfica sobre panelado de nogal: títulos y paneles introductorios. Cartelas explicativas sobre soporte vertical. Carriles (figura 29).

#### U.E. 22. La excepcionalidad del Greco y el triunfo del naturalismo español

- Espacio: IX
- Contenidos: El ilusionismo del Greco frente al naturalismo español. La nueva pintura naturalista en Toledo: Orrente y Loarte.

- Actuaciones: Gráfica sobre panelado de nogal: título y panel introductorio. Cartelas explicativas sobre soporte vertical. Carriles.

#### U.E. 23 Circuito del Greco en Toledo

- Espacio: actual zaguán de salida.
- Contenidos: Panel y trípticos que dirigen al público a otras obras del Greco dispersas en la ciudad de Toledo.
- Actuaciones: Mueble expositor panelado de nogal con título, panel informativo, cuatro casilleros para trípticos y plano grabado de Toledo con ubicaciones de otros grecos.

## IV- Conclusiones

A finales de los años noventa del pasado siglo el Ministerio de Cultura de España, a través de la Subdirección General de Museos Estatales, emprendió una política sostenida y coherente de renovación de museos de su titularidad. En este marco se encuadra el proyecto de renovación del Museo del Greco de Toledo que, si en un principio abarcaba exclusivamente la concepción, diseño y montaje de una nueva exposición permanente, muy pronto se amplió

para concernir al conjunto de las áreas de la institución dando lugar al presente Plan Museológico. Este proceso, común a otras instituciones, ha resultado excepcional en este caso precisamente por suponer un replanteamiento radical del museo y por conllevar la definición de la totalidad de sus programas funcionales e intervenciones a todos los niveles en el edificio, el organigrama, los fondos, la exposición y la relación del museo con su público.

Desde el momento en que se puso de manifiesto que la renovación del Museo del Greco demandaba un Plan Museológico global, el equipo técnico definió los dos principios que iban a dar coherencia al conjunto de sus programas y proyectos: la finalidad y la temática de la institución. La finalidad comunicativa y de sitio del Museo del Greco hacía preciso, en primer lugar, el desarrollo de un Programa de Colecciones que garantizara el control (registro, inventario, siglado y ubicación), la restauración, la conservación y la investigación de las mismas; con ello cumplíamos con la primera obligación de todo museo, la conservación en sentido amplio, pero además poníamos las bases para una comunicación científicamente rigurosa del significado de nuestras obras. El apoyo de los técnicos del Instituto del Patrimonio Histórico Español se reveló inestimable en esta parte del Plan Museológico.

Nuestra finalidad comunicativa guió también la selección de una nueva temática para la antigua «Casa-Museo del Greco». El estudio de público (Interpretart, 2002) del museo mostraba que nuestros visitantes demandaban visitar la «Casa» del Greco, conocer la vida del pintor y el significado de sus obras; pero a la vez la investigación señalaba que el edificio del museo identificado tradicionalmente como casa de Doménico Theotocopuli jamás cumplió este papel. Para resolver la contradicción entre los deseos de nuestro público y la obligación de todo museo de ajustarse al rigor histórico analizamos y corregimos, dentro del Programa de Comunicación y Difusión, el citado estudio de público, lo que nos permitió identificar los temas (El Greco, su vida y su familia, sus obras en el museo y en Toledo) que podían hacer atractiva nuestra exposición aún sin el reclamo de la falsa «Casa» del Greco. A partir de estos temas y de acuerdo con el Comité Asesor propusimos un nuevo nombre para la institución, «Museo del Greco», acorde con su nueva temática: la vida y la obra del Greco, haciendo especial hincapié en la relación del pintor con Toledo.

Esta temática dejaba también espacio para homenajear la figura del Marqués de la Vega-Inclán, recuperador de la figura del pintor cretense y fundador del museo.

Una vez en marcha los Programas de Colecciones y Comunicación (junto a otros como el Institucional, de Recursos Humanos, Económico y de Seguridad, precisos para el mero funcionamiento de la institución), fue posible abordar los Programas Arquitectónico y Expositivo. El primero definió en cada una de las áreas del museo los espacios necesarios para atender a los requerimientos del público, las colecciones, el personal y las diversas funciones museológicas, y el desarrollo de la nueva exposición permanente. El segundo identificó las características (estrategias expositivas y comunicativas, medios de comunicación) que harían de la misma una muestra comunicativa. Ambos programas constituyeron el punto de partida común a partir del cual el equipo de arquitectos formado por Fernando Pardo y Bernardo García pudo desarrollar, en estrecha y fructífera colaboración con el equipo del museo, las soluciones arquitectónicas y de diseño que figuran en el Proyecto de Adecuación y Reordenación del Museo del Greco y en el proyecto para la nueva exposición permanente.

Creemos que el proceso de renovación del Museo del Greco de Toledo ofrece uno de los primeros ejemplos de puesta en práctica del modelo propuesto en la publicación *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* (AAVV, 2005) para el desarrollo o remodelación de instituciones museísticas. Además de poner de manifiesto la utilidad práctica de esta guía esperamos que nuestra modesta experiencia, que ha comportado decisiones no exentas de polémica aunque siempre justificadas, ayude a desarrollar nuevas planificaciones museológicas en centros más complejos, abordando más extensamente problemáticas que nosotros hemos tocado sólo de forma tangencial y en la medida en que eran precisas para esta primera fase de la renovación del Museo del Greco de Toledo. La creación de nuevos museos, la renovación de aquellos que han quedado anclados en el pasado o el cuestionamiento de la existencia de muchos otros forma parte del debate museológico actual y es un tema que no podemos obviar por más tiempo. Si los museos deben reflejar los deseos y necesidades de una sociedad cambiante, es hora de que los profesionales de museos asumamos el reto que ello comporta.

## Bibliografía

### Museología general

- ALONSO FERNÁNDEZ, I (1999): *Museología y Museografía*, Editorial de Serbal, Madrid.
- AA.VV. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994): *Manual de Museología*, Síntesis, Madrid.
- ICOM (1985): *Museum*, 148, *La Nueva Museología*. International Council of Museums, París.
- RIVIÉRE, G.H. (1993): *La Museología. Curso de Museología; textos y testimonios*, Akal, Madrid.

### Planificación museológica y gestión de museos

- AA.VV. (2000): *IV Jornadas de Museología: el Proyecto Museológico*, Asociación Española de Museólogos de España, Madrid.
- A.A.V.V. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- CABALLERO ZOREDA, L. (1982): *Funciones, organización y servicios de un museo: el Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, Biblioteca Anabad, Madrid.
- DAVIES, S. (1996): *Museum and art galleries Management*, Leicester University Press.
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (1999): *The manual of museum planning*, The Stationery Office, Londres.
- KOTLER, N. y KOTLER, Ph. (2001): *Estrategias y marketing de Museos*, Ariel, Barcelona.
- LAPOINTE, A. (1991): «Gestion et Musées», en Coté, M. (dir.): *Musées et gestion*, Musées de la Civilisation, Québec: 24-46.
- MOORE, K. (1996): *La gestión del Museo*, Trea, Gijón.

### Seguridad

- E. T. Estudios Técnicos: *Cuadernos de Seguridad*, Madrid.
- SÁNCHEZ GÓMEZ-MERELLO, M. (ed.) (1996): *Manual para el director de seguridad*, E.T. Estudios Técnicos, Madrid.
- SÁNCHEZ GÓMEZ-MERELLO, M. (ed.) (1998): *Gestión integrada de servicios y seguridad*, E.T. Estudios Técnicos, Madrid.
- ROMÁN, J.J. (1999): «Seguridad», en Rico, J.C. (ed.): *Los conocimientos técnicos*, 3: 321-377, Sílex, Madrid.

### Programa de Colecciones

- A.P.M.E. (1997): *Museo, 2, El museo: Centro de Documentación*, Asociación Profesional de Museólogos de España, Madrid.
- BRADLEY, S. (1990): *A guide to storage, exhibition and handling of antiquities, ethnographic and pictorial art*, British museum publications, Londres.
- CABALLERO ZOREDA, L. (1997): «Investigación y museos. La musealización de la arqueología», *IV Coloquio galego de museos*, Museo de Pontevedra, 14-16 Diciembre, Consello Galego de Museos.
- CARRETERO, A. (2001): «El Proyecto de Normalización Documental de Museos: reflexiones y perspectivas», *Dossier Museos, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 34: 166-167, I.A.P.H., Sevilla.
- PALOMARES SAMPER, J.A. (2001): «Propuesta para sistemas normalizados de almacenaje para material arqueológico en museos», *Dossier Museos, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 34, I.A.P.H., Sevilla.
- RICO, J.C. (ed.) (1999): *Los conocimientos técnicos*, Museos, arquitectura, arte, Sílex, Madrid.

Programa de Comunicación: Estudios de Público y Evaluaciones

ASENSIO, M. y POL, E. (sin publicar): *Memoria del estudio de público del Museo del Greco*, 2002.

- GARCÍA BLANCO, A., PÉREZ SANTOS, E. Y ANDONEGUI, M.O. (1999): *Los visitantes de museos: un estudio de público en cuatro museos*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- HOOPER GREENHILL, E. (1998): *Los museos y sus visitantes*, Ed. Trea, Gijón.
- LEÓN, O.G. y MONTERO, I. (1988): *Diseño de investigaciones. Introducción a la lógica de la investigación en Psicología y Educación*, Ed. McGraw-Hill.
- MERRIMAN, N. (1993): «Museum Visiting as a Cultural Phenomenon», *The New Museology*, Reaktion Books, Londres: páginas.
- PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudio de visitantes en museos*. Metodología y aplicaciones, Trea, Gijón.
- SCREVEN, C.G. (1996): «Perspectives on motivation and learning in Museums», *Seminario internacional Museum Visitor Studies*, Mérida: páginas.
- SEAGRAM, B.C.; PATTEN, L.H.; LOCKETT, CH.W.: «Audience Research and Exhibit Development: a Framework», *Museum Management and Curatorship*, 12: 29-41.
- VALDÉS SAGÜÉS, Mª del C. (1999): *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Trea, Gijón.

### Programa Arquitectónico

- BAZTÁN, C. (1994): «Programación de un museo», *Curso para profesores*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- FEDUCHI, J. (2000): «Arquitectura y proyecto museológico», *Museo 5*, 57-60.
- GODOY DELGADO, F. y BAENA ALCÁNTARA, Mª D. (2000): «Programa museológico del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», *Museo 5*, 135-152.
- LOSADA, J.Mª. y MARTÍNEZ, B. (2001) «Arquitectura y museos: la relación entre espacios y funciones», en *XI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Universidad de Cantabria, Reinosa: 67-88.
- O'BYRNE, P. (1989): «La programación, una herramienta que no envejece», *Museum* 164.
- V.V.A.A. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.

### Programa Expositivo

- ANGELA, A. (1988): *Musei (e mostre) a la misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Armando, Roma.
- BELCHER, M. (1994): *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Trea, Gijón.
- BELLIDO GANT, Mª L. (2001): *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Trea, Gijón.
- DAVALLON, J. (1992): «Le musée, est-il vraiment un média», *Public et musées*, 2: 99-124.
- GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Madrid.
- HALL, M. (1987): *On display. A design grammar for museum exhibitions*, Lund Humphreys, Londres.
- SÁNCHEZ MIGUEL, E. (1993): *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*, Santillana, Madrid.
- SCREVEN, C. (1988): «Exposiciones educativas para visitantes no guiados», *La investigación del educador de museos, Conferencia ICOM-CECA*. Barcelona: 99-115.

Bibliografía sobre la Casa-Museo

- Catálogo de la Exposición de Cuadros del Greco que con asistencia de S. M. El Rey se inaugurará el día 10 de mayo de 1909 en la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cía.
- COMISARÍA REGIA DE TURISMO (1914): *Ampliación al catálogo del Museo del Greco y noticia de las obras ejecutadas hasta la fecha por el patronato*, Graficas Andreu, Madrid.
- DOMÉNECH, R. (1912): *La Casa del Greco*, Thomas, Barcelona.
- ESPESATI, C.G. (1912): «La Casa del Greco». Conferencia pronunciada el día 16 de marzo de 1912, en la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Fortanet, Madrid.
- GAYA NUÑO, J. A. (1955): *Historia y guía de los museos de España*, Espasa-Calpe, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup>. E. (1966): *Visita a la Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito de Toledo*, Fundaciones Vega-Inclán, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup>. E. (1968): *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*, Fundaciones Vega Inclán, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup>. E. (1981): *La Casa y el Museo del Greco*, Everest, Madrid.
- MENÉNDEZ, M<sup>a</sup>. L. (2005) (Tesis doctoral inédita): *Un mecenas de la España alfonsina: el II marqués de la Vega-Inclán*, UNED, Madrid.
- ORDIERES, I. (1992): *Eladio Laredo. El historicismo nacionalista en la arquitectura*, Ayuntamiento de Castro Urdiales.
- PASTOR CREMADES, C. (1988): *La Casa y el Museo de El Greco*, Imdeart, Barcelona.
- PÉREZ MOLINA, P. (1950): *Casa del Greco. Museo del Greco. Sinagoga del Tránsito*, Católica Toledana, S.A, Toledo.
- TORMO Y MONZÓ, E. (1930?): *Museos de Toledo*, Patronato Nacional del Turismo.
- TRAYER TOMAS, V. (1965): *El Marqués de la Vega-Inclán. Primer Comisario Regio de Turismo y Cultura Artística y Popular*, Dirección General de Bellas Artes, Fundaciones Vega-Inclán, Castellón.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1914): *Sesión Pública celebrada el 29 de marzo de 1914, en honor de Domingo Theotocópuli (El Greco) con motivo del tercer centenario de su muerte*. Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid.



# Las colecciones y la exposición permanente. Su documentación, selección, tratamientos y procesos

Jaume Coll Conesa  
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias  
«González Martí»  
Valencia (España)  
[jaume.coll@mcu.es](mailto:jaume.coll@mcu.es)

## Resumen

El presente artículo plantea algunos de los aspectos que se consideran esenciales en la toma de decisiones y planificación de un museo de cara a la renovación de su Plan Museológico. En especial, se toma en cuenta la relación existente entre el inmueble y los fondos que custodia el museo, que configuran varios niveles de utilización según diversos modelos como el contextual, cuando el inmueble y los bienes forman parte de un mismo contexto conceptual, y el clásico, cuando el inmueble cumple sólo el papel de contenedor no vinculado con la historia de sus fondos. Se abordan también otros aspectos de la planificación como las tareas preliminares que se consideran esenciales para la adecuada selección final, proponiendo procesos para su control como fases de desarrollo del proyecto, orden de intervención, criterios y protocolos de restauración, criterios de instalación, evaluación preliminar de costes, etc.

## Palabras clave

Gestión de colecciones y exposición permanente en museos, planificación para la instalación, inmueble y colecciones en museos.

## Abstract

The present article discusses on some of main aspects in the taking of decision and planning in museums that face its renewal. It is considered a key matter the relationship between museum building and collection, which shape several levels of use in varied models as the contextual, when collections and building belongs to the same concept, or classic, in that building is used only as a container of museum collections, and those are not related with its history. The article also focuses on planning in preliminary and essential tasks needs to the accurate final selection, suggesting checking strategies and stage planning, conservation criteria and protocols, object installation procedures, and preliminary budget planning in those aspects, etc.

## Key words

Collection management and permanent exhibition in museums, planning for installation, building and collections in museums.

La construcción del museo involucra aspectos variados y complejos que debemos abordar para delimitar cuestiones esenciales, como la definición del Plan Museológico y de los programas y proyectos derivados. Entre éstos se encuentra el que tratamos aquí: la definición de la exposición permanente y los aspectos propios de la gestión técnica de los fondos. Son esenciales, en principio, las relaciones que se establecen en el seno de la institución entre colecciones e inmueble y también las estrategias de comunicación que potencialmente podremos utilizar a partir de la reflexión sobre la realidad de cada uno de nuestros museos.

## I- Colecciones, mensajes y medios

Desde la definición clásica de museo, entendemos que la institución se caracteriza por conservar bienes patrimoniales –materiales e inmateriales–, por estudiarlos, preservarlos y finalmente transmitir conocimientos y beneficios de otra índole a la sociedad, incluso de mero disfrute o entretenimiento. Formulada con las palabras que hemos utilizado aquí, la función del museo trasciende el papel que tuvo en el pasado, ya que sus fronteras se hacen difusas, y más aún si pensamos que hoy en día se amplifican sus procedimientos, medios y objetivos.

Sin embargo, los museos –en particular los de más larga trayectoria histórica– parten de una materialidad intrínseca, la de las colecciones que almacenan, porque nacieron como depósito de la cultura material de objetos y bienes preciados, e históricamente han heredado un enorme patrimonio físico. A partir de ello y de acuerdo con las demandas sociales explicitadas especialmente en las décadas de la segunda postguerra, en las que se fomentó un mayor acceso democrático a los bienes de conocimiento, el acento actual de nuestras instituciones se centra especialmente en la transmisión de conceptos que usan esos bienes materiales como soporte, antes que en el mero disfrute sacralizado del «arte por el arte».

A pesar de todo, esta afirmación debe ser matizada, ya que aún persisten diferencias en la forma en que los museos se enfrentan al problema esencial de la comunicación con la sociedad. Parte de esas diferencias nacen de la propia sectorización del conocimiento o de las disciplinas históricas que han configurado la especialización de nuestras instituciones. Así, no plantea del mismo modo el problema un museo de arte contemporáneo que un museo arqueológico o de ciencias naturales. En el primero, como norma generalizada, se cuida la obra y su entorno de contemplación estética y se rehuyen los formatos educativos habituales en otras instituciones. En los segundos, se hace hincapié en el conocimiento que los objetos pueden transmitir a partir de su materialidad y de su contexto, en ocasiones

hasta descender al detalle de la anécdota. Relacionado íntimamente con este último aspecto está el uso de los recursos que utilizan la realidad virtual, instrumento que sirve para informar al espectador sobre realidades no fácilmente incorporables al discurso museográfico o museológico, y que además permite posibilidades que están más allá de la museografía estática al incorporar imagen dinámica y sonido, con sus especiales lenguajes táctiles capaces de acceder mucho mejor al universo de la emotividad humana. Un extenso debate merecerían tanto las inmensas potencialidades de estos medios como también los límites éticos de su uso.

Pero más próximo a la realidad cotidiana sería la comunicación o el diálogo que se establece entre el medio y el objeto. Este es un aspecto que exige un exquisito equilibrio, ya que el museo tiene como una de sus primeras obligaciones la preservación de los bienes materiales como testimonios físicos sobre los que basa su discurso, y extender el conocimiento de esa necesidad básica es un objetivo importante entre sus fines. Por tanto, nunca debe entenderse que el museo pueda prescindir o dejar en la trastienda a sus colecciones. La potencia del medio audiovisual, usado sin reflexionar sobre esta cuestión, puede vaciar a nuestras instituciones de bienes materiales ya que socialmente podría llegar a entenderse que las colecciones son superfluas o mero objeto de interés de sesudos especialistas.

Pero no sólo es importante el diálogo que se establece entre las tres facetas típicas de la transmisión de conocimiento en el museo: el bien patrimonial, el concepto a comunicar y el medio utilizado para la difusión de éste. Existe otra dimensión que afecta a la parcela de la correcta situación del objeto patrimonial o de las colecciones y es su relación con el entorno arquitectónico del museo, su contextualización, fundamental para el problema que nos planteamos tratar aquí.

## II- Espacio y colecciones

El museo como institución se vincula necesariamente con un espacio: inmueble, territorio acotado o ambas cosas. Desde este punto de vista, la relación entre ese espacio y las colecciones es esencial, ya que aquel debe convertirse en un elemento fundamental para la adecuada exhibición de los bienes, para su necesaria comprensión y para potenciar su mensaje, y por ello el «espacio contenedor» requiere calidad. Al afirmar esto no pretendemos indicar que los buenos museos deban estar en edificios de calidad arquitectónica –aunque sin duda ésta sea una necesidad–, sino que parte de su calidad derivará de la adecuación a su función expositiva, y que incluso la calidad de la relación entre el inmueble y la colección podrá aportar un cierto «valor añadido» al museo. Así, desde esta relación entre espacio, con-

tenedor y contenido podemos establecer una clasificación elemental con cuatro tipos de relaciones, agrupadas en dos grandes modelos, el contextual y el clásico:

a) Modelo contextual (inmueble y colección contextualizados):

1- Inmuebles históricos con elementos muebles originales de su propio contexto, como monumento musealizado. Sería el caso de las casas-museo nacidas para explicar conceptos relacionados con un inmueble y con sus colecciones que son su contenido original preservado, formando un contexto patrimonial original en una situación que definimos como «relación contextual de nivel 1». A pesar de que se dé esa relación, suele ser frecuente que esos museos abarquen además contenidos complementarios más amplios.

2- Inmuebles históricos con colecciones patrimoniales externas contextualizadas, como monumento musealizado de otra naturaleza. Es el caso de espacios que son completados con elementos propios de su tiempo y contexto histórico. Pensemos por ejemplo en una fábrica a la que se le ha añadido equipamiento por pérdida del suyo propio y también unidades museográficas para la necesaria explicación. En este caso se da una relación conceptual entre colecciones e inmueble diferente a la anterior, que definimos como «relación contextual de nivel 2».

b) Modelo clásico (inmueble como contenedor institucional sin más):

3- Inmuebles históricos con colecciones patrimoniales externas. Es un tercer grupo abundante, ejemplificado por conventos, iglesias o palacios que han llegado vacíos hasta nosotros, y que son convertidos en museos de Bellas Artes, históricos, de ciencias, etc. Las colecciones son fruto de la labor de recopilación del museo como institución, que encuentra acomodo coyuntural en un inmueble histórico salvaguardando tanto el edificio como las colecciones. Esta relación obliga a contemplar de forma diferente el significado de la arquitectura, lo que suele actuar en detrimento de sus valores originales al superponerse las necesidades institucionales.

4- Inmuebles de nueva planta con colecciones de bienes patrimoniales. Es el caso más típico de museo renovado, muchas veces dando nueva vida a viejas instituciones sin inmueble, o para superar los problemas de accesibilidad, confort del público y gestión eficiente de colecciones en todas sus necesidades.

En los casos 1 y 2 la relación entre colecciones y espacio es real por ser un hecho natural, ya que el inmueble forma inevitablemente parte del discurso y lo refuerza. En los casos 3 y 4 se trata de relaciones instrumentales por ser coyunturales, no intrínsecas, aunque bien pudieran devenir excepcionalmente en relaciones del modelo contextual por el paso del tiempo o por la toma en consideración de valores sociales externos. Un ejemplo de ese cambio podría ser cómo vemos ahora el Museo Guggenheim de

Nueva York en relación con el edificio emblemático diseñado por Frank Lloyd Wright, parte ineludible de su imagen e historia.

En la definición de nuestros museos caben instituciones de planteamiento único (que contienen un sólo tipo de relación) pero también las mixtas (con varios tipos de relación). Nos parece importante tomar en cuenta la existencia de estas categorías, ya que luego, en la toma de decisiones sobre la museografía, esto nos puede servir para definir la institución y sistematizar de forma más adecuada el trabajo a realizar.

Ya hemos dicho que es frecuente que los museos de modelo contextual desarrollen también simultáneamente el modelo clásico al abarcar nuevas necesidades en su funcionamiento. Del mismo modo, los museos «clásicos» pueden integrar reconstrucciones de espacios originales o contextualizados en su interior, a modo de escenografías. En ese caso, son dos las estrategias generales: la primera es la simulación con materiales no originales que llamaremos convencionalmente montajes de «atrezzo», por su similitud con el usado en las artes dramáticas, muchas veces de cartón piedra; la segunda es la reconstrucción con bienes patrimoniales que definiremos como «instalación». En cualquier caso, la reconstrucción contextual en esos espacios parte de la artificialidad de incluir en el museo espacios «reales» como si fueran un escenario.

Las reconstrucciones de «atrezzo» tienen ya una larga historia. Podemos evocar en sus orígenes los gabinetes de Madame Tussaud, con los retratos en cera de los ilustres ajusticiados de la revolución francesa, inmortalizados en las galerías londinenses de Marylebone Road desde 1835, y cuyo paralelo actual vulgarizado se encuentra en esos «museos» de cera dedicados a los famosos, e incluso en los dioramas que pretenden seriedad en algunos museos históricos. El recurso tiene éxito ya que permite simular entornos reales con escasos medios y, en general, con bajo coste, ya que el escenario y los bienes expuestos pueden simularse con materiales sintéticos, papeles pintados, etc. Dentro de los «pros» o ventajas museográficas del uso de ese recurso está también el beneficio de la comprensión rápida del mensaje por parte del público y el de minimizar los riesgos de conservación, ya que habrá menos bienes patrimoniales involucrados en el montaje y podremos utilizar medios inertes apropiados para la simulación del medio. Sin embargo, no deben desdeñarse los «contras» de este tipo de montajes, ya que ocasionan una mixtificación entre bienes originales y otros de equipo (muros, suelos, mobiliario, etc.), y además pueden engañar al público en su lectura, ya que los propios bienes patrimoniales pueden ser confundidos con falsos elementos de complemento.

Las instalaciones con bienes patrimoniales poseen ventajas similares al permitir aprehender con rapidez el mensaje, a lo que añaden el valor de presentar mayor

veracidad. Sin embargo son infinitamente más costosas, precisan de un mayor cuidado en conservación preventiva al combinar bienes de diferente naturaleza y además requieren de alguna instalación complementaria y, por tanto, falsa (por ejemplo, suelos, muros, techos, etc.), elementos que en mi opinión cabría hacer perfectamente distinguibles de los bienes originales.

### III- Del ideal al museo concreto: las colecciones

La relación que se establezca en el museo entre contenedor (inmueble) y contenido (colección) en los diferentes niveles y situaciones que hemos comentado, marcará sin duda de forma diferencial la gestión de colecciones en tres aspectos que revisaremos a continuación: el de la documentación, el de la selección de fondos y el de su tratamiento museográfico. Por aclarar un poco este comentario podemos afirmar que la documentación no sólo se referirá a los objetos y a su contexto sino también al inmueble, que la selección museográfica se podrá ver marcada por esa relación entre colecciones y espacio expositivo, y lo mismo ocurrirá con el tratamiento y la forma final del montaje (figura 1).

Partiendo de lo habitual en un proyecto de renovación museográfica, y dejando de lado el caso de una institución de nueva creación, el museo debe ser pensado a partir de las colecciones, de su estudio y de su significación, derivando de ahí la decisión sobre la misión institucional del centro. La formalización de todo ello en un documento es un paso esencial hacia una herramienta fundamental: el Plan Museológico, entendido como un instrumento básico sobre el que se planificará el museo y se definirán

sus actividades. Uno de los apartados que deberemos abordar en relación con las colecciones será la creación de programas de actuación, como el exposición y los de colecciones que aquí tratamos. El programa de exposición será la propuesta de materialización de los contenidos que nos servirá para dar a conocer las colecciones. La correcta gestión de esas colecciones exigirá el desarrollo de herramientas específicas y también de criterios complementarios. Entre las herramientas básicas a utilizar podemos señalar los medios de registro, las imágenes y la documentación interna y externa complementaria.

#### III. 1. Del objeto a la museografía. Trabajos preliminares

El diseño museográfico compete a un profesional especializado, muchas veces un arquitecto, el cual demandará una serie de elementos indispensables para poder realizar su trabajo como son:

- Un guión de contenidos y conceptos.
- Una relación de bienes a exponer y una propuesta de ordenación.
- Las necesidades específicas para la exhibición y conservación preventiva de esos bienes (soportes, condiciones de humedad relativa y temperatura, dimensiones, pesos, etc.).
- Documentación gráfica a color (hoy en día en soporte convencional y digital).
- Una relación de elementos de comunicación y apoyos gráficos (paneles, cartelas, puntos informáticos, sistemas de proyección, etc.).
- Unas propuestas preliminares de instalación (croquis de sala, de vitrinas, esquema de disposición de elementos, ideas básicas sobre la museografía, etc.).



Figura 1. Diagrama de elementos esenciales en la concepción del programa de exposición.

Esa propuesta indicará un camino a seguir, pero en el desarrollo del proyecto deberá solucionar escollos de todo tipo, desde cuestiones generales de ordenación y recorrido que afectarán a la ubicación de las unidades expositivas, a otras de carácter económico. Será una propuesta posibilista y seguramente requerirá revisión y nuevas orientaciones sin desviarse de la idea de partida. Como parte esencial de esa selección final deberemos evaluar nuestras colecciones, estudiar su representatividad y calidad de acuerdo con el discurso propuesto, sus necesidades de restauración y conservación preventiva y, naturalmente, los costes asumibles. La forma final de nuestra exposición partirá en general desde las ideas iniciales que intentaremos materializar y sustentar con los bienes que tengamos a nuestro alcance. Es fundamental pues conocer profundamente la colección. Muchas veces los museos arqueológicos o de artes decorativas poseen infinidad de objetos mal documentados por incapacidad material de catalogarlos debidamente, pero la preparación de un nuevo proyecto exigirá la articulación de un subprograma exhaustivo de documentación para poder contar con el máximo de información utilizable. De ahí se derivará una propuesta con listados de bienes organizados en categorías por varios conceptos que encontramos útiles a este nivel:

- Representatividad: la catalogación de los objetos según un grado de representatividad en función de un concepto nos ayudará en la selección final. Se trata de crear una lista que nos aportará información sobre el nivel de adecuación de cada objeto para plasmar una idea dada.

- Conservación-restauración: deberemos conocer el estado de cada objeto, las acciones necesarias para su utilización en condiciones adecuadas, marcar las tareas necesarias para ello y protocolizar las intervenciones en función de la idea de estado final que deberá presentar el objeto, como explicaremos más adelante.

- Conservación preventiva: es indispensable indicar en el proyecto las necesidades de conservación preventiva para coordinar las asociaciones en el montaje, de forma que una unidad expositiva no presente objetos incompatibles o que hayamos previsto efectivamente unas condiciones generales que permitan su exposición conjunta.

### III. 2. Del objeto a la museografía. Tareas y planificación

La planificación de la actuación debe seguir un orden lógico para permitir avanzar de forma sólida en el desarrollo del proyecto. Podemos ordenar estas actuaciones en tres grupos de tareas que describiremos a continuación: catalogación, restauración y conservación preventiva e instalación (tabla 1).

a) Catalogación:

La preparación de la propuesta expositiva exigirá una serie de actividades esenciales que variarán sensiblemente según se trate de la actualización de instalaciones preexistentes o de una nueva instalación. En el primer caso, para la desinstalación será necesario contar con técnicos competentes propios o externos que se ocuparán también del almacena-

**Tabla 1. Renovación museográfica**

Planificación de tareas y tiempos		Aspectos: Colección		
Operaciones preliminares				
Orden	Tarea	Inicio	Fin	Desarrollo
Denominación		Fecha	Fecha	
1.	1. Desinstalación			■
2.	2. Almacenamiento provisional			■
3.	3. Verificación estado de conservación de los bienes			■
4.	4. Documentación complementaria			■
5.	5. Completar registros			■
6.	6. Primera selección de fondos			■
7.	7. Establecer criterios de restauración			■
8.	8. Proyectos de restauración			■
9.	9. Verificación de costes y presupuestos de restauración			■
10.	10. Ejecución de proyectos de restauración			■
11.	11. Propuestas de discurso museográfico			■
12.	12. Propuestas de conservación preventiva e instalación			■
13.	13. Diseño de soportes y medios de exhibición			■
14.	14. Protocolos de conservación preventiva			■
15.	15. Protocolos de manipulación			■
16.	16. Protocolos de almacenamiento			■
17.	17. Plan de montaje e instalación			■
18.	18. Ejecución del proyecto e implantación museográfica			■

Tabla 1. Propuesta de planificación para un proyecto de instalación museográfica.

miento de los objetos. Muchos de los objetos que yacen en las vitrinas, a la vista del público desde hace décadas, carecen de la necesaria documentación. Será pues un buen momento para completar registros, catalogar los bienes desplazados y realizar la necesaria documentación gráfica, la ficha de estado de conservación, etc. Podemos presuponer que lo mostrado desde siempre en la exposición permanente es lo más significativo de la colección, pero esa apreciación puede inducir a error, ya que entre los fondos nunca vistos de los museos suelen existir piezas excepcionales que en el pasado no pudieron ser valoradas adecuadamente. Estas operaciones de catalogación o de revisión documental se realizarán igualmente para aquellos bienes que puedan ser objeto de nueva instalación. Cuantos más objetos podamos abarcar, más completa será nuestra visión sobre el conjunto de las colecciones y con mayor seriedad podremos afrontar el nuevo proyecto. Con ello obtendremos una información novedosa esencial para preparar la redacción de nuevos textos, cartelas, folletos, catálogos, material de difusión, fotografías para la *web*, comentarios para la prensa, etc. La revisión de viejos fondos y su documentación aporta frecuentemente puntos de vista o conocimientos que en el pasado no fueron utilizados pero que ahora se pueden convertir en elementos esenciales de la nueva museografía.

En este punto podremos hacer converger las ideas iniciales de las primeras propuestas del Plan Museológico con la realidad de nuestra colección y establecer una primera selección de fondos.

#### b) Restauración y conservación preventiva:

En cuanto a las tareas de restauración y conservación preventiva, será necesario verificar el estado de todos y cada uno de los bienes que serán catalogados en una escala que nos resulte operativa. Nosotros proponemos un campo con una lista de valores que incluye varios niveles (apéndice 1), con términos valorativos como «excelente», «buen estado», «requiere intervención ligera», «requiere intervención profunda». Otra lista más específica (en otro campo) describirá las operaciones de intervención necesarias de forma secuencial (limpieza, consolidación, reintegración, etc.). Como complemento será necesario marcar los criterios de restauración según unos protocolos que indicarán los procedimientos a seguir, y no sólo el grado de intervención, sino el estado final deseable en función de la significación del objeto. Esa protocolización es necesaria porque el restaurador (*conservator*) suele aplicar uniformemente unos criterios técnicos universales, externos a los de las colecciones, y el conservador (*curator*) puede considerar oportuno que determinados aspectos se preserven por representar en sí mismos criterios históricamente valorables. Como ejemplo de esto indicaré que parte de la colección de cerámica medieval del museo en el que trabajo procede del fundador, coleccionista e investigador que no

sólo puso los cimientos del conocimiento sobre esa parcela sino que restauró él mismo los bienes. En un protocolo activo en el Museo Nacional de Cerámica hemos establecido que esas cerámicas sean tratadas con el máximo rigor de respeto a la forma que el fundador dio a esos objetos, interviniendo lo menos posible en ellos, ya que poseen valor por el concepto que representan y por su historia, a pesar de que los criterios de restauración originales hoy en día no puedan sustentarse ni reproducirse (apéndice 2).

Tras la evaluación y la selección será necesario establecer un programa de restauración que incluirá los costes de las operaciones, cuantificados como asumibles por personal propio de plantilla y otros que deberán derivarse a contratación externa. De ahí, el marco legal nos obligará a trámites diversos en función de las cuantías que partirán de la solicitud de presupuestos externos pasando a los diversos sistemas de contratación por adjudicación directa, procedimiento concertado o concurso público con licitaciones externas desde empresas certificadas. Naturalmente las intervenciones incluirán un pliego de condiciones exigiendo personal especializado, y cláusulas para la realización de los trabajos que marcarán los protocolos a seguir e incluso la supervisión directa de los trabajos por parte del museo o de sus responsables.

#### c) Instalación:

En las propuestas preliminares agruparemos los objetos en salas, conjuntos y subconjuntos o unidades expositivas con sus conceptos asociados, definidos en agrupaciones de vitrinas o espacios delimitados. Esto es esencial para que el diseñador no traicione las ideas que nos llevaron a seleccionar los objetos para exhibirlos en un determinado orden. Habrá que estudiar la compatibilidad de necesidades expositivas de los objetos definidas en sus informes de restauración o conservación preventiva teniendo en cuenta sus condicionantes de exhibición, manipulación y almacenamiento, la humedad relativa, temperatura y caudal de luxes máximo admisible por cada objeto, etc. Las soluciones de soporte y anclaje deberán adecuarse a esos requisitos, cabrá su diseño y finalmente cabrá evaluar económicamente los costes de producción o adecuación del espacio expositivo para recibirlos.

De todo ello se deriva la redacción del proyecto de montaje y el cálculo del presupuesto final. Como en el caso anterior, habrá operaciones económicamente asumibles por el centro y otras que deberán contratarse externamente por los procedimientos indicados. La instalación final puede tener dos fases complementarias, una de producción de bienes y equipos y la final de montaje que puede incluir la instalación con manipulación de los fondos a exhibir, deseable en el caso de precisar la ejecución final de soportes adaptada específicamente a cada bien. Los pliegos de condiciones deberán delimitar perfectamente las operaciones de fabricación admisibles o

no en el museo, y la necesaria supervisión continua de las tareas de montaje e instalación de fondos.

La adecuada gestión documental de todo el proceso es esencial para la buena marcha del proyecto. No cabe duda que el desarrollo de un sistema documental dedicado facilitará la ordenación y supervisión del gran número de tareas que exige la gestión de las colecciones. Pero no basta con tener un buen gestor documental, sino que el sistema que vayamos a usar deberá contemplar las necesidades enunciadas con el fin de facilitar los trabajos de instalación, independientemente que usemos otro gestor especializado para la catalogación. En realidad nuestro gestor sería un módulo que podría formar parte de un sistema más complejo, pero capaz de funcionar independientemente aunque pudiera alimentarse de aquel. En este sentido nos atrevemos a dar unos consejos básicos: el sistema debe gestionar los aspectos clave de la operación de forma sencilla, eficaz y capaz; debe tener como horizonte ahorrar trabajo en organización, supervisión, recuento y agilizar las comprobaciones y entrada de datos.

El sistema que adoptemos puede ser manual o automatizado. Sin embargo, un sistema manual exigirá múltiples fichas que ordenen los objetos por todos y cada uno de los conceptos que puedan resultar de interés (autor, cultura, cronología, dimensiones, conservación, etc.), combinados con ficheros compartimentados en acciones, propuestas, estados, etc., así como la realización de múltiples listados y tablas.

Un sistema automatizado mediante el uso del ordenador requiere una mayor inversión económica en medios, pero posee múltiples ventajas ahorrando horas de trabajo y facilitando enormemente la gestión documental. Sin embargo, la adopción de un sistema informatizado exige pensar en la máxima eficacia de forma que el esfuerzo debe limitarse al objetivo propuesto, por lo que es recomendable que usemos un gestor dedicado a la tarea que le encomendamos y que ésta se ajuste a las necesidades básicas, y no pretendamos una solución de gestión total. En la elección del sistema debemos tener en cuenta varios aspectos esenciales:

- Conocer a fondo la plataforma sobre la que rueda el sistema para ser capaces de solucionar cualquier problema de *hardware* o *software*.

- Poseer el control total sobre el gestor documental, generalmente una base de datos, en lo que respecta a la programación, como al control de accesos, carga de información, gestión de tesauros, etc. No por ello debe ser el gestor más profesional del mercado. Muchas veces la máxima eficacia para una operación de este tipo se consigue con gestores comerciales programables orientados por el usuario a las necesidades precisas. Sin duda será ineludible poseer formación y experiencia previa para la elección y gestión del sistema.

- Cuanto más simple y dedicada se defina la programación a las necesidades puntuales del proyecto, mejor.

En los centros que partan de cero se puede seleccionar un gestor comercial que cumpla los siguientes requisitos:

- Posibilidad de crear campos en formato texto, número, fecha, sumatorio, cálculo y gráfico o imagen.

- Campos de extensión libre, no necesariamente limitables.

- Indexación automática de contenidos en los campos en los que interese.

- Capacidad de incluir listas desplegables en los campos.

- Campos múltiples.

- Capacidad de generar pantallas, formularios, listados y tablas.

- Capacidad de realizar búsquedas y ordenaciones con operadores de texto y booleanos.

- Capacidad de automatización y programación.

- Capacidad de importación y exportación por lo menos en formatos *txt*, *tab*, *sylk*, y otros, cuantos más mejor.

- Capacidad de gestión de imagen, multimedia y, si interesa, sonido.

Si no partimos de cero podremos evaluar nuestro actual gestor comprobando los siguientes aspectos:

- ¿Es útil la estructura de campos para la nueva tarea?

- ¿Qué nivel de control poseemos sobre el sistema y la programación?

- ¿Podemos realizar formularios, listados para órdenes, gestión de presupuestos, cálculos de mediciones, volúmenes, pesos, etc.?

- ¿Podemos exportar datos?

Una estructura de campos útil para una operación de renovación museográfica de este tipo debería poseer información sobre (apéndice 1 y figura 2):

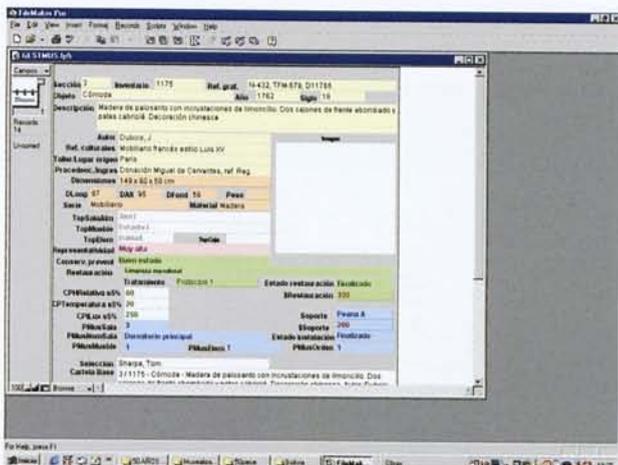


Figura 2. Pantalla básica de una base de datos para supervisar un programa de renovación museográfica. En colores diferentes se aprecian las agrupaciones de campos de una determinada área de actuación: identificación, topográfico actual, restauración, propuesta de instalación, etc.



Objeto	Material	Pila	Material	Material	Material	Montarización	
1	1175	Cómoda	3	1	1	200	
4	895	Closet sobre tela	P1	Muro B	8	80	
1	4300	Escultura	P11	3	0	0	
3	362	Burgués	P4	P11	14	250	
1	8885	Placa cerámica	3	P11	Vitrina 1	15	140
4	10	Closet sobre tela	P11	Muro A	22	230	
4	896	Closet al	P1	3	Vitrina 1	29	110
1	1423	Escultura	P1	1	Planta	155	120
4	1243	Closet a tela	P1	3	Vitrina 1	206	110
4	210	Closet a lino	P1	3	Vitrina 1	253	110
4	698	Closet sobre tela	P1	Muro A	255	110	
4	857	Closet sobre tela	P11	Muro A	256	120	
4	1453	Closet sobre tela	P1	Muro B	256	95	
4	726	Closet sobre tela	P11	Muro B	263	50	
						<b>Complementos</b>	<b>1345</b>

Figura 6. Listados con aproximación a costes de restauración de un grupo de objetos.

automática elementos como cartelas «en bruto» que luego podremos exportar en diversos formatos (.tab, .txt o .sylvk) para adaptar al diseño final deseado.

#### IV- A modo de conclusión

A partir de todo lo que hemos comentado podremos extraer la planificación final, física y económicamente abordable. Las propuestas y evaluaciones previas realizadas sobre el ordenador referentes a la ordenación, compatibilidad de objetos, costes asociados a su instalación y tratamiento, de acuerdo con la representatividad asignada a cada objeto, nos permitirá diseñar una propuesta virtual cuantificada, y de ahí decidir el listado definitivo de bienes seleccionados para el proyecto final.

Volviendo al aspecto de la relación de objetos con el inmueble, la reflexión sobre esto nos habrá hecho decidir la forma del mensaje que transmitirá la nueva museografía, la relación entre contenedor y contenido, y habrá marcado también los criterios de intervención a partir de las decisiones sobre planteamientos complementarios como protocolos de restauración. De ahí se extraerán como propuestas básicas tanto los criterios de restauración como los de instalación. Profundizando en esta idea cabe hacer una reflexión que ya hemos insinuado anteriormente. Los protocolos de restauración deben ajustarse a las necesidades especificadas en las propuestas del Plan Museológico y explicitadas en los diversos programas. No caben criterios universales y, por tanto, hay que descender al detalle que contemple las propias necesidades del objeto y también los significados de esos mismos objetos. Por ejemplo, la relación de los bienes muebles con el inmueble requerirá homogeneizar criterios de tratamiento con éste, ya que resultaría chocante, por ejemplo, restaurar los espacios con reintegraciones miméticas y aplicar otro criterio sobre los bienes muebles asociados históricamente a este espacio. En

Objeto	Material	Pila	Material	Material	Material	Montarización	
3	1175	Cómoda	3	1	1	200	
4	895	Closet sobre tela	P1	Muro B	8	80	
1	4300	Escultura	P11	3	0	0	
3	362	Burgués	P4	P11	14	250	
1	8885	Placa cerámica	3	P11	Vitrina 1	15	140
4	10	Closet sobre tela	P11	Muro A	22	230	
4	896	Closet al	P1	3	Vitrina 1	29	110
1	1423	Escultura	P1	1	Planta	155	120
4	1243	Closet a tela	P1	3	Vitrina 1	206	110
4	210	Closet a lino	P1	3	Vitrina 1	253	110
4	698	Closet sobre tela	P1	Muro A	255	110	
4	857	Closet sobre tela	P11	Muro A	256	120	
4	1453	Closet sobre tela	P1	Muro B	256	95	
4	726	Closet sobre tela	P11	Muro B	263	50	
						<b>Complementos</b>	<b>830</b>

Figura 7. Listado con costes de elementos complementarios de instalación museográfica.

otros casos será el valor histórico complementario de las intervenciones antiguas lo que decida actuar hasta un determinado punto, ya que estos rasgos pueden llegar a suponer un documento a preservar en función del discurso adoptado. Sin embargo, en otros casos la dignificación del objeto sólo se conseguirá con la reversión total de las intervenciones realizadas con criterios antiguos. Todo ello exige reflexión y justificación, así como la redacción de protocolos consensuados en el cuerpo técnico, que se adaptarán en función de la propuesta del conservador (*curator*) quien decide el protocolo adecuado a cada caso. El restaurador (*conservator*) será el responsable de aplicar técnicamente ese protocolo.

Por otra parte, la recuperación de valores propios de la institución puede exigir modelar la museografía en un tratamiento alejado de sistemáticas imperantes, marcadas en ocasiones por la «moda». Por ejemplo, el uso del recurso audiovisual puede fomentar el sacrificio del museo con salones o gabinetes históricos y provocar la eliminación de objetos. Sólo la reflexión y los criterios que destaquemos en el Plan Museológico serán directrices válidas, ya que es posible que la preservación de esos ambientes pueda considerarse consustancial con la institución al plantear, por ejemplo, la recuperación de espacios históricos relacionados con personajes, interiores destacados que hayan cobrado valor por nuevas circunstancias, etc. Será ineludible dar veracidad a este tratamiento, es decir, aproximarse a él con un criterio más científico que el que posiblemente ha primado hasta ahora. La actualización de contenidos y la búsqueda de autenticidad obligará a plantear quizás otras soluciones de montaje y gestión diferentes de la típica exhibición en vitrinas al uso. Ello no debe ser incompatible con otros procedimientos, ya que las necesidades de cada museo son diferentes y lo importante es dar solución a los problemas que surjan partiendo de ideas claras y de una sistemática de trabajo que sea fruto de la reflexión y de la planificación.

## Apéndice 1.

### Campos y formatos de una base de datos de control de la instalación museográfica

<b>Campo</b>	<b>Tipo</b>	<b>Fórmula/Opción de entrada</b>
<i>Identificación</i>		
Sección	Numérico	Indexado
Inventario	Numérico	Indexado
Ref. gráfica	Texto	
Imagen	Contenedor	Imagen, película
Objeto	Texto	Indexado
Descripción	Texto	Indexado
Año	Numérico	Indexado
Siglo	Numérico	Indexado
Autor	Texto	Lista de valores personalizados modificable. Apellido, Nombre
Taller	Texto	Indexado
Procedencia/Ingreso	Texto	Indexado
Ref. culturales	Texto	
<i>Dimensiones</i>		
Dimensiones	Texto	Campo de texto con dimensiones generales
D-Long	Numérico	Dimensión para cálculo
D-Alt	Numérico	Dimensión para cálculo
D-Fond	Numérico	Dimensión para cálculo
Peso	Numérico	Dimensión para cálculo
<i>Topográfico</i>		
TopSalaAlmacén	Texto	Lista de valores: Topográfico, Sala de almacenamiento
TopMueble	Texto	Lista de valores: Topográfico, Mueble de almacenamiento
TopElemento	Texto	Lista de valores: Topográfico, Elemento de almacenamiento
TopCaja	Texto	Lista de valores: Topográfico, n° de caja en su caso
<i>Propuesta Museográfica</i>		
Representatividad	Texto	Lista de valores; Indexado: Muy alta, Alta, Media, Baja, No relevante
Conservación preventiva	Texto	Lista de valores; Indexado: Excelente; Buen estado; Requiere intervención leve; Requiere intervención profunda
Restauración	Texto	Lista de valores; repetido 4 veces; Indexado: Limpieza superficial, Limpieza profunda, Desinfección, Reintegración volumétrica parcial, Reintegración volumétrica extensa, Consolidación, Reintegración cromática parcial, Reintegración cromática extensa

<b>Campo</b>	<b>Tipo</b>	<b>Fórmula/Opción de entrada</b>
<i>Identificación</i>		
Tratamiento	Texto	Lista de valores: Protocolo 1, Protocolo 2, Protocolo 3, etc.
CPHRelativa 5%	Numérico	Notación para cálculo
CPTemperatura 5%	Numérico	Notación para cálculo
CPILux 5%	Numérico	Notación para cálculo
Material	Texto	Lista de valores; Indexado: Cerámica, cristal, cuero, madera, madera y tela, metal, metal noble, papel, piedra, tejido, vidrio
Serie	Texto	Lista de valores; Indexado: Epigrafía, escultura, grabado, indumentaria, joyería, mobiliario, numismática, orfebrería, pintura, dibujo, vajilla, etc.
Nº Area	Numérico	Número de área
Nº General	Numérico	Número general de objeto a instalar
PMusSala	Numérico	Indexado: número de sala propuesta
PMusNomSala	Texto	Indexado: Denominación de la sala
PMusMueble	Texto	Indexado:
PMusElemento	Texto	Indexado:
PMUsOrden	Texto	Indexado:
Selección	Texto	Indexado: Nombre del selector; lista de valores
Cartela base	Cálculo: Texto	Cálculo: Sección & "/" & Inventario & "-" & Objeto & "-" & Descripción & "." & «Autor» & "." & Autor & "." & «Siglo:» & Siglo & "." & «Dimensiones» & ":" & D-Long & «x» & D-Alt & «x» & D-Fond & «cm.»
Soporte	Texto	Lista de valores; Indexado: Anclaje mural, enmarcado y anclaje mural, Peana A, Peana B, Peana C, Base A, Base B, etc.
<i>Presupuesto</i>		
\$ Restauración	Numérico	Notación para cálculo
\$ Soporte	Numérico	Notación para cálculo
\$ CosteMontaje	Sumatorio	Cálculo: Total de Soporte
\$ CosteRestauración	Sumatorio	Cálculo: Total de Restauración
<i>Estado</i>		
Estado restauración	Texto	Lista de valores: Indexado: Pendiente, en curso, finalizado
Estado instalación	Texto	Lista de valores: Indexado: Pendiente, en curso, finalizado

## Apéndice 2.

### Modelo de protocolo de restauración

#### *Protocolo de restauración de la colección de cerámica medieval de Manuel González Martí*

Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» (Valencia)

Sobre los criterios de restauración de obras cerámicas pertenecientes al fondo de D. Manuel González Martí

La colección de cerámica que iniciara D. Manuel González Martí desde 1895, contiene numerosas piezas restauradas por él mismo o sus colaboradores con los medios que por entonces estaban a su alcance y con unos criterios que no concuerdan con la metodología de hoy en día. Sin embargo, esa colección, tal como se ha conservado hasta la actualidad, constituye un tesoro material y documental que da información sobre la particular y personal interpretación de ese conjunto de piezas por parte de D. Manuel González Martí. La colección, así concebida, fue difundida extensamente en emblemáticos trabajos publicados por D. Manuel entre 1933 y la fecha de su fallecimiento, donde recogía su investigación personal que todavía hoy puede considerarse como fundamental para introducirse en el estudio de la cerámica medieval. Por tanto, esa concepción, que refleja la visión que González Martí imprimió a esas piezas, debe ser mantenida por su valor patrimonial, que tiene la consideración de valor inmaterial, contemplada en la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985).

En cuanto a la intervención material en esas piezas, en caso de graves problemas de conservación, debe respetar el condicionante anteriormente enunciado. No queremos indicar con esta afirmación que debemos seguir con las soluciones de las restauraciones de ese autor, es decir la reintegración completa con colores indistinguibles del original, superposiciones pictóricas sobre las obras o falseamientos de las partes conservadas.

Respetando la interpretación del volumen total y del diseño ornamental que supone la aportación de

M. González Martí, cualquier intervención se realizará actualizando los materiales, los métodos y la forma, siempre en función de la casuística de conservación de cada caso: reintegración distinguible (con *tratteggio* o bajo tono), materiales de probada eficacia y envejecimiento, eliminación de superposiciones sobre el original, etc.

Los criterios de intervención en las piezas de esta colección serán los siguientes:

1. Siempre se respetará la interpretación de González Martí, tomando las imágenes previas, bien históricas (a partir de fotografías), bien de la propia pieza antes de su intervención, como base para la restitución final.

2. En las piezas de conservación aceptable, sin patologías que comprometan la conservación y sólo con aspecto avejentado, la actuación se limitará a la limpieza superficial de la pieza, la eliminación de repintes que cubrieran, en su caso, partes originales y la reintegración de lagunas pictóricas si existieran, con criterios actualizados.

3. En las piezas que exijan el tratamiento completo por razones de conservación: se procederá a la restitución de volúmenes previos por los medios más adecuados, y de las decoraciones según la interpretación González Martí con lenguaje adaptado a nuestros días.

4. En las piezas que se construyeron a partir de fragmentos de varias, creando lo que ahora denominamos «falsos», se debería mantener el objeto en su estado tratándolo según la propuesta 2.

5. En todos los casos es exigible que en cualquier información que se difunda sobre las piezas se mencione la particularidad de su aspecto con las siguientes indicaciones:

- Caso 4 (si no existiera intervención cromática): «Según restauración de González Martí».

- Casos 2 y 3: «Restitución total según propuesta de González Martí».

Detrás de la necesidad de mantener un criterio de intervención único con estas obras de González Martí está no sólo el respetar el valor documental de las mismas sino también obviar el problema que intervenciones «actualizadas» provocan al desintegrar la colección de esta personalidad, conjunto fundacional del museo.

## Bibliografía

- BELCHER, M. (1990): *Exhibitions in Museums*, Leicester University Press, Leicester and London.
- BELCHER, M. (1994): *Organización y gestión de exposiciones: su relación con el museo*, Trea, Gijón.
- CHATELAIN, S. (1998): *Le contrôle de gestion dans les musées*, Economica, Paris.
- DEAN, D. (1996): *Museum Exhibition: Theory and Practice*, Routledge, Londres.
- DUDLEY, D. H.; BEZOLD WILKINSON, I. et alii (1979): *Museum Registration Methods*, American Association of Museums, Washington.
- DURWIN, G. (ed.) (1996): *Developing Museum Exhibition for Lifelong learning*, The Stationery Office, Londres.
- ESTEBAN RUFLÁN, J. J. (s. d): *Museos para el siglo XXI. Un modelo de competitividad*, Diputación de Alicante.
- FOPP, M. (1997): *Managing Museums and Galleries*, Routledge, Londres-Nueva York.
- HALL, M. (1997): *On display: Design Grammar for Museum Exhibitions*, Londres.
- JIMENEZ VILLALBA, F. (1998): «Esquema para debatir la organización de los museos», *Actas de las III Jornadas de Museología. La organización del museo*: 20-24, Madrid.
- KESNER, C. W. (1991): *Current state of Museum's exhibition lighting*, Ann Arbor, UMI.
- LIGHT, R. B.; ROBERTS, D. A.; STEWART, J. D. (1986): *Museum Documentation Systems. Developments and applications*, Butterworths, Londres.
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (1997): *The manual of museum management*, The Stationery Office, Londres.
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (1999): *The manual of museum planning*, The Stationery Office, Londres.
- MOORE, K. (1996): *La gestión del museo*, Trea, Gijón.
- ROBERTS, A. (1985): *Planning the documentation of Museum Collections*, The Museum Documentation Association, Duxford, Cambridge.
- SCREVEN, C. G. (1984): *Educational Evaluation and Research in Museums and Public Exhibits: A bibliography*.
- SCHROEDER, D. A. (1994): *Role of learning in the preferences of Museum visitors: Implications for exhibition design*, Ann Arbor, UMI.
- STANISZEWSKI, M. A. (1998): *The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge.



# Actuaciones en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí», Valencia (España). Plan museológico y trabajos preparatorios para la exposición permanente

Jaume Coll Conesa  
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias  
«González Martí», Valencia (España)  
*jaume.coll@mcu.es*

## Resumen

Al cumplirse las primeras cuatro décadas de la instalación del Museo Nacional de Cerámica en su actual sede del Palacio de Dos Aguas fue necesario acometer una importante intervención arquitectónica. Junto a ello, la organización técnica y administrativa del museo se había transformado por la incorporación de personal especializado, coyuntura que fue aprovechada para plantear la reforma museológica de la institución. El primer objetivo de esta reforma ha consistido en la restauración del palacio y en la renovación de la exposición de sus salas nobles y de la sección sistemática de cerámica con una compleja intervención que se describe en el presente artículo.

## Palabras clave

Museo Nacional de Cerámica, restauración del palacio y renovación expositiva, cambio museológico.

## Abstract

Reached the first fourth decades of the installation of Museo Nacional de Cerámica in the Palacio de Dos Aguas, it was necessary to start and important intervention on the building. At the same time, changes in staff with technical and administrative improvement, provide the basis to the museological reorganization and planning of the institution. The first objective was the restoration of the palace and the renovation of the permanent exhibition in its aristocratic halls of first floor and in the ceramic section of the second floor, which is discussed in the present article.

## Key words

Museo Nacional de Cerámica, restoration of palace and renewal of permanent exhibition, change in museum planning.

La preparación de un Plan Museológico exige una reflexión sobre la institución que permita reconocer sus valores esenciales y definir a partir de ellos su misión. Ello pasa por conocer ineludiblemente cuestiones que muchas veces son olvidadas en nuestros museos. El punto de partida son innegablemente sus colecciones, que deben conocerse al máximo, su historia, principales protagonistas y relaciones de la institución con su entorno, incluyendo la de los inmuebles vinculados con él. Todo ello podrá explicar la situación actual del centro al enfrentarse a un proyecto de renovación, definir mejor su misión y permitir tomar decisiones sobre sus objetivos.

En el presente texto pretendemos explicar cómo se produjo la evaluación de la situación del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» que condujo a la renovación del programa expositivo y a sentar nuevas bases para la actuación en el museo.

## I- Preámbulo: El Museo Nacional de Cerámica y su fundador Manuel González Martí

El museo nació el 7 de enero de 1947 por la donación al Estado de los bienes de Manuel González Martí, en especial cerámicas y azulejos. El donante fue un notable coleccionista, investigador, erudito, folklorista y artista, que asumió responsabilidades públicas a lo largo de su vida y dirigió el Museo de Bellas Artes y éste que fundara. En el Museo de Cerámica quiso reflejar su enorme, multifacética e inquieta personalidad, su innata curiosidad y su reconocimiento a los grandes hombres que conoció en su vida, logrando incluso salvar consignas políticas, como de hecho ocurrió al dedicar salas al republicano, masón e insigne escritor Vicente Blasco Ibáñez, y al impulsar, en su faceta privada como presidente de Lo Rat Penat, el aprendizaje de la lengua valenciana en los más duros años de la postguerra franquista.

Tras su formación en Derecho y en Bellas Artes, vinculado siempre a movimientos regionalistas de carácter burgués y liberal próximos a la *Renaixença*, admiró a los intelectuales que promovieron el estudio de la historia valenciana y de su cultura, y se relacionó con un notable círculo de intelectuales como el escritor Vicente Blasco Ibáñez, de los polígrafos Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal, el escultor Mariano Benlliure, pintores como Joaquín Sorolla, arabistas como Manuel Gómez Moreno y Julián Ribera y Tarragó, historiadores y eruditos como el político y varias veces ministro Guillermo Joaquín de Osma y Scull, fundador del Instituto Valencia de Don Juan, con el conde de Casal, con Gaetano Ballardini, fundador del Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza, o con Archer M. Huntington fundador de la Hispanic Society of America, entre otros.

Sus relaciones personales locales fueron mucho más amplias y le permitieron forjar un círculo próximo de amistades de tertulia y una acción muy directa hacia la cultura local, desde entes como el centro regionalista Lo Rat Penat, la Academia de Cultura Valenciana en la etapa en que estuvo tutelada por la Universidad de Valencia, el Círculo de Bellas Artes y desde la dirección de la Escuela de Cerámica de Manises y de numerosas cátedras que ocupó en la Escuela Normal, en el Instituto General, etc.

Prueba de su carácter despierto, abierto y hasta algo atrevido, es el hecho de que en la época de estudiante reunió en un álbum de autógrafos numerosas notas de políticos, escritores, artistas de todo tipo, que fue motivo de elogios en la prensa y de algunos estudios y conferencias. Su ímpetu, al presentarse a oposiciones ante un tribunal presidido por Guillermo J. de Osma, mereció de éste el comentario: «Este don Manuel practica el deporte de hacer oposiciones; pero lo gracioso es que las gana». Estos rasgos personales ayudan a entender el especial carácter de Manuel González Martí que le llevarían a ser un hombre destacado en su tiempo, hecho que de alguna manera se trasladaría al museo.

## II- Rasgos destacados del Museo Nacional de Cerámica

El museo ha andado ya sus primeros cincuenta años pero la instalación expositiva y su línea de actuación en estas cuatro décadas supuso un continuismo respecto a la visión trazada por el fundador, asentada en los problemas de los duros años de la postguerra española. Al plantearnos la renovación museológica y museográfica de la institución, en los años finales de la década de los ochenta, reflexionamos sobre los aspectos más relevantes del museo y destacamos tres pilares básicos sobre los que plantear la renovación institucional:

- Se trata de una institución vinculada a una personalidad relevante.
  - Conserva una importantísima colección de cerámica, además de otras relevantes de artes decorativas o suntuarias.
  - Se ubica en un inmueble histórico singular de gran importancia: el Palacio de Dos Aguas.
- Veamos en detalle lo esencial de estos aspectos.

### II.1. D. Manuel González Martí (1877-1972) y el Museo de Cerámica

Como hemos comentado arriba, Manuel González Martí se licenció en 1899 en Derecho Civil y Canónico, siguiendo los pasos de su padre, y también en Bellas Artes por interés propio. Jamás ejerció la primera licenciatura y encaminó sus pasos profesionales al sector editorial fundando varias revistas de humor y

actualidad. Ejerció también la crítica y la investigación del arte y el coleccionismo, se dedicó a la docencia en su madurez y se convirtió en profesional de museos al final de su vida (Coll Conesa, 2004a).

Como editor fue un renovador de la ilustración gráfica y caricaturista, con prontas incursiones desde publicaciones como *El Estudiante* (1894) o la político-satírica *Cascarrabias* (1897-1898), interesado luego por difundir el nuevo lenguaje del Modernismo y la presencia de los intelectuales de su tiempo desde *Arte Moderno* (1899), *Valencia Artística* (1903) y finalmente *Impresiones* (1908-1909) (Pérez Rojas y Alcaide, 1998). Su papel destacado se evidencia también al ser fundador de la Asociación de la Prensa Valenciana (1905). Esta presencia mediática le permitió fraguar su amistad con numerosos artistas e intelectuales, y su inquietud y formación le llevó pronto hacia el camino de la crítica artística. Como caricaturista había inmortalizado a Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo, José Pinazo, Mariano Benlliure, José Benlliure, José Garnelo, Luis Cebrián Mezquita, etc. Pronto comentó desde las páginas de sus publicaciones las exposiciones que se presentaban en la ciudad y más tarde escribió estudios críticos y biográficos sobre Ignacio Pinazo Camarlench, Bernardo Ferrándiz, Francisco de Goya, etc. En 1920 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en 1924 fue llamado a ocupar la Delegación Regia de Bellas Artes tras haberlo sido José Benlliure. Pocos años después ingresó como académico de Bellas Artes de San Carlos (1928).

Sin embargo, su principal dedicación profesional fue la docencia, llegando a ocupar varias cátedras en el Instituto General Técnico, en la Escuela de Comercio y en las Escuelas Normales (1908-1947), y siendo nombrado director de la Escuela de Cerámica de Manises, cargo que ocupó entre 1922 y 1947.

Como coleccionista e investigador de la cerámica, inició hacia 1895 la adquisición de su primera pieza, el pavimento gótico de los Dominicos de Luchente. González Martí manifiesta siempre que la colección pudo hacerse por el continuo apoyo de su esposa Amelia Cuñat y Monleón, tan aficionada a la cerámica como él. En 1907 descubrió el yacimiento del Testar del Molí de Paterna, donde se hallaran gran cantidad de desechos probatorios de la producción cerámica medieval documentada en esos años por Guillermo J. de Osma. Poco después se halló la fuente árabe de La Figuereta (Valencia) (1908), la evidencia más antigua de la azulejería medieval valenciana. En 1909 su colección, ya numerosa, se expuso en la Exposición Regional Valenciana, y en 1910 en la Exposición Nacional, momento en que Joaquín Sorolla le ofrece mediar para vender su colección a la Hispanic Society of America. A partir de exposiciones organizadas en Lo

Rat Penat empezó a escribir sobre cerámica medieval valenciana, y desde 1911 consiguió varias becas de la Junta de Ampliación de Estudios para viajar a Italia y estudiar la azulejería relacionada con el Papa Borgia y el arte español en Italia. Entre 1926 y 1936 publicó el grueso de sus estudios sobre azulejería y sus trabajos fueron reconocidos, momento en que fue invitado a redactar la obra *Cerámica Española* publicada por la editorial Labor (1933). Entre 1944 y 1952 ve la luz su obra más reconocida, *Cerámica del Levante Español, siglos medievales*, y posteriormente entre 1954 y 1972 publicó más de sesenta artículos sobre cerámica.

En los años treinta la colección privada de Manuel González Martí y Amelia Cuñat se abría generosamente a curiosos, intelectuales y estudiantes (figura 1)<sup>1</sup>. Tras la Guerra Civil, en 1939, González Martí fue llamado a dirigir el Museo de Bellas Artes de Valencia por el conocimiento de sus fondos desde la Real Academia de San Carlos, y por su destacado papel en pro de la cultura desde la dirección del Centro de Cultura Valenciana o como Delegado Regio de Bellas Artes por la provincia de Valencia. Tras su incorporación en 1940 consiguió el traslado del museo desde el Convento del Carmen a la sede de San Pío V, y fundó en 1947 el Museo Nacional de Cerámica tras haber participado en la comisión mixta que se organizó para la creación del mismo. Desde los años veinte diversos intelectuales reclamaban la creación de un museo de cerámica (Coll Conesa, 2004c); en 1940 se creó una comisión para su fundación, pero no fue hasta el fallecimiento de Amelia cuando González Martí, tras jubilarse, donó su colección posibilitando convertir en realidad el sueño de muchos años y siendo nombrado su director hasta su fallecimiento. El museo quedó instalado en el domicilio del donante (1947-1954), pero poco después el Estado adquirió el Palacio de Dos Aguas para instalarlo allí. La institución que creó González Martí encarnó en parte unas palabras del insigne escritor Vicente Blasco Ibáñez que han sido evocadas como su testamento, en el discurso de nombramiento como Director *Honoris Causa* del Centro de Cultura Valenciana, el 16 de mayo de 1921:



Figura 1. Manuel González Martí y Amelia Cuñat recibiendo la visita de un grupo en su domicilio, futuro Museo Nacional de Cerámica, en los años treinta.

<sup>1</sup>Créditos fotográficos: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí».

«...debemos hacer algo práctico: aquí debemos construir el Museo de Valencia, donde estén: primero, las fotografías modestas, pequeñas, pero como una especie de Partenón de todos los hombres que han escrito versos, novelas o trabajos históricos, de todo valenciano que ha producido algo intelectualmente, todos deben estar allí. Después de esto, todo lo que se refiere a nuestra pesca, a nuestra navegación, a nuestras costumbres, las grupas cuando corren la joya; después, la vida representada por figuras de cera: imaginaos con el plantel de artistas que tenemos aquí las cosas que se pueden hacer. Y en otro aspecto de la vida, poner figuras con trajes valencianos auténticos para que los extranjeros vieran cómo era la cocina de la barraca por la noche, cuando la madre está guisando y el padre ha venido cansado del trabajo... Hay para hablar dos horas de esto. Imaginad lo que podrán hacer nuestros artistas. ¡Qué museo más interesante, y cómo la gente al venir aquí diría: yo he visto la vida valenciana! Yo en estos momentos pensaba citar a una reunión a todos los escultores de Valencia, a todos los pintores, a todos los tallistas, a estos artistas que están entre el arte y el oficio, que tienen los oficios que pudiéramos llamar oficios artísticos, y a todos pedir que nos prestásemos todos para realizar esta obra...».

## II.2. La colección cerámica

El museo nació para acoger la colección de cerámica de Manuel González Martí. Ésta se componía de un conjunto muy numeroso de azulejería medieval, objetivo principal de las investigaciones de este estudio, algunas lozas medievales que había conseguido en excavaciones practicadas en Paterna y Manises, financiadas por él y por el anticuario Vicente Petit a quien además compró su colección. Pudo hacerse también con un importante conjunto de platos de loza dorada de los siglos XVII y XVIII, azulejería policroma de Valencia, lozas de Alcora, y en especial con un valioso y representativo conjunto de loza policroma manisera del siglo XIX que incluía platos, jarras, tinteros, azucareros, lebrillos, aguamaniles y albahaqueros. A esos conjuntos se unieron la fuente medieval de alizares o azulejos policromos hallada en la plaza de La Figuereta, y el tondo cerámico en relieve con la Virgen y el Niño del tímpano del Convento de la Trinidad de Valencia, obra de los primeros años del siglo XVI adquirida por la comisión creada en 1941 para la fundación del Museo de Cerámica. La instalación del museo en el Palacio de Dos Aguas, inaugurado en 1954, comportó la ampliación de la colección con numerosos paneles de azulejería entregados por el organismo Regiones Devastadas, procedentes de derribos de sus zonas de actuación para reconstruir aún los pueblos afectados por la guerra de 1936. El Ayuntamiento y la Diputación aportaron otros bienes como la colección

municipal de cerámica medieval, y la colección del arquitecto José María M. Cortina Pérez, de azulejos de la misma cronología. A los fondos del museo se incorporaron numerosos legados y donaciones de particulares, incluso de Pablo Picasso, y de instituciones como la Caja de Ahorros, la embajada de Túnez, la embajada de Suecia, etc. (Soler, 2004). Desde los años setenta, siendo director Felipe V. Garín, la administración inició una política sistemática de adquisición de piezas emblemáticas que perduró bajo la dirección de María Paz Soler, quien consiguió la donación de la gran colección de porcelana china Knecht-Drenth y el ingreso de tres importantes piezas de loza decorada en verde y manganeso, una del siglo X y dos del siglo XIV. Esta política aún hoy prosigue con la reciente compra de bienes como la colección Rueda, la vajilla de la familia Balzola de Compañía de Indias, tres importantes lozas doradas maniseras del siglo XV, un panel de cocina valenciana del siglo XVIII, pavimentos de gres de la fábrica de Nolla -avanzada patente del siglo XIX- paneles publicitarios en azulejos de los siglos XIX y XX y varias piezas de loza de Alcora. Sin duda, todo ello convierte a la colección del Museo Nacional de Cerámica en un referente fundamental de la producción de esta industria española a lo largo de los siglos, todavía de gran vitalidad hoy.

## II.3. El Palacio de Dos Aguas

El conocido edificio tiene sus orígenes en un palacio gótico, perteneciente a la saga medieval de los caballeros Rabassa de Perellós que alcanzaron la nobleza al ser nombrados barones (1496), llegando al marquesado en 1699. El tercer marqués reformó el edificio y lo convirtió en un emblema del barroco civil, al añadirle una extraordinaria portada escultórica de alabastro diseñada por Hipólito Rovira y esculpida por Ignacio Vergara y Luis Domingo (Coll Conesa, 2001a; 2004b). En el siglo XIX el inmueble volvió a ser reformado (figura 2), y han llegado hasta hoy los interiores originales de 1867 y parte de su mobiliario de los siglos XVIII y XIX. Fue declarado Monumento Nacional en 1941, y adquirido posteriormente para dedicarlo a sede permanente del Museo Nacional de Cerámica en 1949. El museo se instaló en el palacio tras una intervención costosa que lo salvó de la ruina y permitió su inauguración en 1954 (Sanz, 2001; Coll Conesa, 2004c).

En los últimos años, resultó necesario emprender la restauración del palacio (1990-1997) (Sánchez-Hevia, 2001) y en esas intervenciones se realizaron sondeos arqueológicos y estructurales en el inmueble que depararon el hallazgo de numerosas evidencias y materiales desconocidos o mal documentados que han sido incorporados al discurso, y han enriquecido enormemente nuestro conocimiento del edificio (Coll Conesa, 2001b).



Figura 2. El Palacio de Dos Aguas en una imagen de principios del siglo XX.



Figura 3. Interior del Museo Nacional de Cerámica instalado en el Palacio de Dos Aguas. Sala de loza popular valenciana en el antiguo Salón de Baile.

### III- Museología y Museografía del Museo Nacional de Cerámica (1954-1990)

Dicho lo anterior podemos describir sucintamente el punto de partida de la renovación que ha afectado a la institución en la década de los noventa. Manuel González Martí instaló las colecciones con un criterio realista y posibilista. Consciente de que abordaba dos problemas importantes, como eran la salvaguarda del Palacio de Dos Aguas y la instalación de la colección de cerámica, por lo que su actuación, que podemos definir como rehabilitación, se limitó a lo que entonces resultó posible (Domínguez, 1956; González Martí, 1964). La intervención sólo permitió, en aquellos años de penuria y aislamiento económico, consolidar la estructura del edificio y maquillar de forma efectista los interiores del inmueble afectados por humedades y problemas estructurales. La colección de cerámica se instaló con el criterio de que ofreciera un gran impacto visual, cubriendo los muros en su totalidad y remozando las superficies de muchas piezas de un brillante barniz que no ha resistido el paso de los años. Para salvaguardar las colecciones y reducir su mantenimiento se tomaron decisiones como adosar a los muros los paneles de azulejos sin tener en cuenta los revestimientos originales de estucos o de tallas de escayola del edificio, muchas de ellas debidas a autores conocidos como

Molinelli o Franchini. Grandes vitrinas henchidas de piezas cubrían los muros junto a muebles imponentes, como vitrinas neoclásicas de bronce y mármol (figura 3) o de madera con tallas barrocas; tapices, colgaduras o pinturas simulando temas eclécticos del siglo XIX cubrían los estucos originales de las paredes (figura 4). Los salones nobles mezclaban salas palaciegas con sus muebles originales y otras con cerámicas dedicadas a Aragón, Alcora, Talavera, azulejería gótica, cerámica italiana, loza dorada medieval, arqueología, loza manisera del siglo XIX, etc., por ese orden. Entre 1956 y 1958 se instaló la segunda planta colocando la reconstrucción de una gran escalera barroca. En ella se montó la reconstrucción de una cocina valenciana, una sala de loza valenciana del siglo XIX (figura 5), otra con azulejería talaverana y andaluza del siglo XVI seguida de otra dedicada a la cerámica musulmana (figura 6) y de azulejos con escenas costumbristas del siglo XIX (Coll Conesa, 2004c).

El ingreso de donaciones de artistas valencianos vino a ampliar los fondos del museo abarcando obra representativa de éstos y parte de su patrimonio personal, como ocurre con los recuerdos aportados por el tenor Giacomo Lauri Volpi, las sopranos María Ros y Lucrecia Bori. La instalación de salas dedicadas a Mariano Benlliure, a los pintores Antonio Esteve, Luis García Falgás, Ignacio Pinazo, José Benlliure,



Figura 4. Sala Italiana, con tapizado total de sus muros, instalada en el dormitorio marquesal.



Figura 5. Sala-vestíbulo de la segunda planta del museo, dedicada a la cerámica del siglo XIX, en 1962.

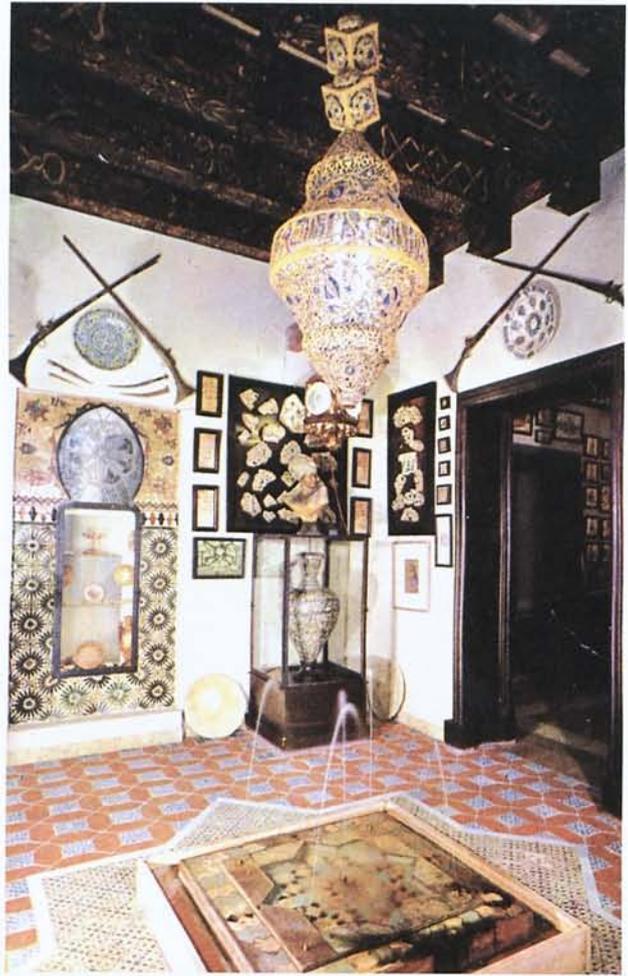


Figura 6. Sala Musulmana en el montaje de M. González Martí.

Vicente Borrás Abella o Luis García Oliver, a Vicente Blasco Ibáñez, al músico Salvador Giner, a los escultores Pascual Capuz, Marco Díaz Pintado, etc., alteró significativamente la idea original del centro al convertirlo en un memorial de personajes ilustres, tal como indicábamos más arriba. Pero además su gran afición al humor gráfico le llevó a organizar un gabinete de humoristas donde se expusieron más de trescientas obras. La necesidad de cubrir el hueco de temas no representados en otros centros le llevó a fundar, como secciones del Museo Nacional de Cerámica, el Museo del Vestido (1962) y el Museo del Juguete (1968), y al cambio de denominación del centro por el actual de Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» (1969). Naturalmente, la incorporación de estos variados fondos exigió la realización de obras de ampliación del inmueble. Entre 1959 y 1961 se construyó un nuevo cuerpo de edificio en el jardín posterior del palacio creando la galería de carruajes; también se amplió la segunda planta del museo en las crujeas centrales. En 1967 se aumentó en esta altura el ala posterior del edificio original, y finalmente, en 1971, se inauguró un nuevo edificio anexo de cinco plantas con más de

3000 m<sup>2</sup> de superficie que incrementó enormemente el espacio del museo. Sin embargo, este nuevo edificio, que supuso la última intervención directa del fundador en su gran obra, ya que fallecería unos meses después de su inauguración, no solucionó desgraciadamente las principales carencias del centro en cuanto a creación de almacenes, laboratorios u oficinas, ya que en su visión el museo estaba obligado especialmente en la exposición de sus fondos, cuestión que creía esencial para rendir adecuado homenaje a sus benefactores y deber fundamental hacia el público. Las dependencias administrativas habían sido durante años su propia vivienda situada en el entresuelo del inmueble, hasta el punto que diseñó en el edificio de la ampliación de 1971 una nueva vivienda que no llegó a ocupar. Los laboratorios no existían porque la restauración se realizaba por personal de oficios en los talleres de carpintería y mantenimiento.

En 1972, la llegada del nuevo director Felipe V. Garín, funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, supuso la profesionalización del museo (Garín, 2004), tendencia que iría en aumento en los años ochenta con el ingreso de

nuevo personal y, en especial, bajo la dirección de María Paz Soler (1987). Sin embargo, la renovación del museo no llegó hasta los años finales de la década de los ochenta, al evidenciar los estudios técnicos realizados en 1986 y 1987 las terribles deficiencias del centro y la necesidad de adaptar la institución a los nuevos criterios y planteamientos, situación que nos llevó a las primeras intervenciones de recuperación del inmueble palaciego en 1990.

#### IV- La renovación del Museo Nacional de Cerámica (1995-2005)

En 1990 se emprendieron las primeras intervenciones para solucionar los problemas de estabilidad estructural del Palacio de Dos Aguas. En 1991 se plantearon las directrices que debían regir el nuevo museo tanto en su misión conceptual como en la exposición, definiendo dos ámbitos claros, por una parte la recuperación al máximo del palacio y de sus interiores y, por otra, la creación de una sección sistemática de cerámica en la que las colecciones podrían visitarse siguiendo un recorrido cronológico.

Como hemos comentado, la exposición permanente del museo padecía una serie de problemas, que hoy consideramos de concepto, como la saturación de bienes originada por la idea del fundador de que todo debía estar expuesto, sin otra consideración sobre su pertinencia o valor histórico; a ello se sumaba una escasa atención a la conservación preventiva derivada de la existencia de una plantilla insuficiente. Eran frecuentes las ubicaciones forzadas de bienes, como muebles procedentes del palacio tapizados y desplazados de su lugar original, incluso arrumados en almacenes, y proliferaban las mistificaciones ilusionistas de objetos modernos simulando ser antiguos. En las salas nobles del palacio, de las que se conservaba el mobiliario original de su contexto de 1867 en cuatro de ellas, sólo se respetaba su ambiente de forma íntegra en una –la Sala de Porcelana–, y en otra –la Sala Japonesa– se reproducía de forma parcial (figura 7). Por otra parte, el resto del mobiliario se había modificado y desfigurado según necesidades. Estos problemas de criterio de la exposición ya fueron debatidos en las reuniones del Patronato en 1972, según consta en las actas del 24 de enero en las que el nuevo director D. Felipe V. Garín comentaba acciones urgentes que el museo debía emprender, y en las de 12 de abril del mismo año.

En la renovación, por tanto, hubo que encarar una serie de actuaciones esenciales. El conocimiento previo que se tenía acerca del inmueble y de su historia se resume en el catálogo de 1985 (Soler, 1985). La actuación que se proyectaba exigía mayores aproximaciones a la historia del museo y a los temas relacionados con él, desde el inmueble, su historia y arqueología, documentación textual y grá-



Figura 7. La Sala Japonesa del Palacio de Dos Aguas, reconstruida parcialmente en la museografía de González Martí.

fica, etc. También era preciso avanzar significativamente en la catalogación sistemática de los fondos que en 1990, tras tres campañas intensivas de registro, abarcaba sólo un 50% de los mismos, así como preparar un radical plan de restauración y conservación preventiva, profundizando en el iniciado en 1986, que debía dar un vuelco a la situación de los fondos del museo. En definitiva, la intervención no sólo debía servir para conocer mejor la realidad del museo sino para abordar y superar todas aquellas deficiencias que lastraban el funcionamiento de la institución y que eran al tiempo esenciales para definir su posición y su orientación futura. Todo ello suponía recabar datos esenciales para proponer un Plan Museológico que nos iba a permitir afrontar el tercer milenio cumpliendo con la satisfacción de necesidades esenciales y normalizando la institución.

Se decidió que la intervención debía realizarse sobre los dos inmuebles en fases sucesivas, definiendo como Fase I el momento de intervención del inmueble histórico (1990-1997), y Fase II la del inmueble de 1971. Este segundo inmueble se iba a convertir durante la primera intervención en un gran almacén y centro de servicios internos del museo, por lo que las oficinas, laboratorios y biblioteca se instalaron en su última planta. Se diseñó una operativa rigurosa y se planificó la intervención (tablas I y II).

**Tabla I. Intervención en el Museo Nacional de Cerámica**

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
<b>Definición de la operativa</b>										
1. Definición de las fases de intervención										
2. Diseño de la operativa de intervención										
<b>FASE I. Intervención preliminar en el Palacio de Dos Aguas (1990-1993)</b>										
<b>Operaciones preliminares</b>										
3. Adquisición de equipamientos de almacenaje										
4. Traslado e instalación de oficinas y equipos										
5. Contratación de equipo de catalogación										
6. Contratación de empresa de manipulación										
7. Traslado de bienes										
8. Catalogación exhaustiva										
<b>Emergencia</b>										
9. Entrada de la empresa de construcción para intervención de emergencia										
10. Equipo de documentación del inmueble										
11. Desmontaje de elementos estructurales en situación de riesgo: suelos y forjados										
12. Registro y documentación de elementos significativos										
13. Entrada de equipo de restauración para extracción y tratamiento de bienes de interés patrimonial										
14. Saneamiento y recolocación de elementos del inmueble										
15. Fin del equipo de intervención de emergencia										
<b>Urgencia</b>										
16. Entrada de equipo de intervención de urgencia										
17. Desmontaje de elementos estructurales en situación de riesgo: suelos y forjados										
18. Registro y documentación de elementos significativos										
19. Entrada de equipo de restauración para extracción y tratamiento de bienes de interés patrimonial										
20. Saneamiento y recolocación de elementos del inmueble										
21. Fin del equipo de intervención de emergencia										
22. Redacción de informes sobre los bienes patrimoniales del inmueble										
23. Preparación de exposición en sede externa										
24. Ejecución e instalación de exposición externa semipermanente										

**Tabla II. Intervención en el Museo Nacional de Cerámica**

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
<b>FASE I. Proyecto de restauración del Palacio de Dos Aguas (1994-1997)</b>										
<b>Operaciones preliminares</b>										
25. Proyecto										
26. Contratación e intervención de empresa constructora										
27. Contratación e intervención de equipos de restauración de bienes patrimoniales										
28. Documentación arqueológica del inmueble										
29. Redacción del programa de exposición permanente										
30. Diseño de bienes y equipos para la exposición permanente										
31. Ejecución de bienes y equipos de exposición permanente										
32. Comprobación y ajuste de instalaciones de climatización y seguridad										
33. Estudio y catalogación de materiales arqueológicos										
34. Instalación de equipos de la exposición permanente										
35. Redacción de fichas de estado final de la instalación										
36. Redacción de fichas de mantenimiento										

Como tarea preliminar se adquirieron equipamientos para dotar al almacén de estantes, compactos, cajas y otros elementos de almacenamiento. Se organizaron los espacios de trabajo, laboratorios, etc., y se adecuó la antigua vivienda del guarda del monumento como oficina administrativa, técnica y como biblioteca.

La intervención arquitectónica de la Fase I exigió desmontar todos y cada uno de los bienes expuestos del palacio, ocasión que aprovechamos para completar el sistema de inventario y de control de desplazamiento de fondos informatizado que llamamos «Topográfico General», iniciado en 1987. El sistema, diseñado para controlar la ubicación de fondos y sus desplazamientos, permitía registrar los bienes con pocos campos sucintos: inventario, número de imagen, descripción, autor o lugar de origen, datación, dimensiones, procedencia administra-

tiva del bien, lugar de exhibición, y varios otros para conocer su ubicación de procedencia y de destino una vez ya almacenados. Era importante anotar el lugar de partida del movimiento ya que muchos de los bienes que se exhibían formaban parte de donaciones cuyos objetos se habían mantenido expuestos juntos, sin que constara ningún otro registro de ello. Así, un quinqué, un reloj de bolsillo o un plato policromo de la Sala Blasco Ibáñez, por ejemplo, habían pertenecido a su patrimonio y, por ello, el fundador los mantuvo unidos a pesar de que no existieran documentos con relaciones que describían esos bienes. El procedimiento permitía registrar de forma rápida los fondos mientras se fotografiaban al desplazarse al almacén temporal habilitado para la intervención arquitectónica. Con el tiempo el programa fue modificándose para anotar también los desplazamientos internos o las salidas temporales de esos

objetos, creando campos como destino, solicitante, causa del desplazamiento y tipo, fechas, valor del seguro, etc. Se añadieron pantallas para imprimir los formularios oficiales del Ministerio de Cultura para los préstamos, los testigos de desplazamiento o las órdenes de movimiento, así como otros campos para supervisar los tratamientos internos y las propuestas de instalación museográfica futura. La base principal se completó con otras vinculadas, una que registraba cada uno de los desplazamientos de cada objeto a préstamos externos, otras incorporaban fichas especializadas por formatos de objetos para uso de especialistas (abánicos, azulejos, cerámica, indumentaria, bibliografía sobre los fondos, etc.), a las cuales se accedía desde el topográfico o de forma independiente y se consultaban con campos específicos del bien catalogado. Cada ficha de éstas era firmada por su autor y quedaba bloqueada. Si un objeto poseía más de una ficha de este tipo, el consultante accedía a la lectura de todas y podía conocer la opinión de cada uno de los investigadores que habían estudiado el objeto reconociendo su autoría. Otros ficheros paralelos permitían supervisar grandes operaciones de restauración, como la base de datos de azulejería, que permitía conocer el número de azulejos a tratar descomponiendo, por ejemplo, grandes conjuntos pavimentales, la superficie en metros cuadrados, el módulo o tamaño del azulejo de cada composición, el estado de partida, indicar los tratamientos a realizar, organizarlos por fases de intervención, anotar los trabajos de restauración efectuados, etc., lo que permitía a partir de esas mediciones realizar una buena aproximación presupuestaria del coste de la operación.

Preparada la infraestructura se contrató al equipo de catalogación y a una empresa especializada en el embalaje y transporte de obras de arte. En pocos meses se desplazaron más de 12000 objetos debidamente registrados y fotografiados, liberando el inmueble histórico. En ese momento entró en escena la empresa constructora que se ocuparía de la primera fase de intervención, o de emergencia. Paralelamente se iniciaron los trabajos de documentación y registro de los bienes singulares del inmueble, anotando en fichas la descripción exhaustiva de cada una de las unidades espaciales y de sus componentes, y registrando con fotografía y planos todo lo que aparecía en esa primera intervención que se centró en la estabilización de los forjados de la planta noble y en la recuperación de los suelos originales de mármol con un equipo especializado para ello (figura 8). Se debía trabajar desmontando los suelos pieza a pieza, ya que se trata de composiciones de opus sectile, consolidando cada pieza y volviendo a colocar éstas en su exacta posición, según una detallada planimetría escala 1:1, ya que cualquier alteración de la posición de las piezas ocasionaba un descuadre que imposibilitaba volver a encajar el pavimento en su lugar original. Como elementos singulares, se



Figura 8. Documentación gráfica 1:1 de los suelos de mármol antes de su arranque.



Figura 9. Desmontaje de los pavimentos de mármol de la planta noble.



Figura 10. Restitución de la sección de las vigas por inyección de resinas epoxídicas en el forjado de la planta noble.

documentaron numerosos azulejos históricos de los siglos XVI al XVIII en los revoltones o formando parte del sustrato de los pisos, lo que permitió conocer que, antes de los suelos de mármol del palacio, éste había tenido pavimentos cerámicos policromos. Se empezó a revisar la documentación histórica conocida del inmueble, así como la gráfica, creando un gran corpus documental fundamental para conocer su evolución. Una vez reconstruida la estructura del forjado con resinas epoxídicas (figura 9), en caso de falta de sección (figura 10), o sustituyendo aque-

llas vigas más dañadas, se superpuso una capa de compresión ligera con mallazo y se recolocó el piso de mármol con mortero de cal y arena. Esta fase permitió conocer en profundidad los daños del inmueble y prever sus necesidades de cara a la redacción del proyecto de intervención arquitectónica.

La fase de urgencia supuso la continuación de la primera intervención en aquellos espacios no tratados previamente. Se operó de igual manera estabilizando el resto de forjados del inmueble histórico. Sin embargo, el hecho de que la restauración fuera a durar más tiempo que el supuesto inicialmente, motivó que la directora del museo, María Paz Soler, diseñara una exposición temporal para mostrar una parte significativa de los fondos de cerámica y acordara que se nos cediera temporalmente la Sala de la Muralla del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) para su exposición. La muestra se tituló *Cerámica en el IVAM*. Selección de fondos del Museo Nacional de Cerámica y estuvo abierta durante cinco años (1993-1997).

El proyecto de intervención arquitectónica se redactó en 1994 y la restauración integral del inmueble se inició en 1995. Durante las primeras fases de intervención se realizaron sondeos arqueológicos en los puntos donde debía procederse a recalces de cimentaciones o realización de canalizaciones. Se recuperaron numerosos restos importantes para la historia del inmueble, como las caballerizas del siglo XVIII (figura 11), varios pozos y pavimentos, un patio gótico (figura 12) y la torre gótica original; se documentaron estratos con materiales romanos, musulmanes y cristianos, numerosa azulejería emblemática con escudos de los Rabassa de Perellós, la reina Margarita de Prades y el rey Martín el Humano, elementos escultóricos, etc. Todo ello enriqueció enormemente nuestros conocimientos sobre la historia más remota del edificio (Coll Conesa, 2001b; 2004b). Se recuperaron y documentaron antiguas decoraciones pictóricas de sus muros, sus tratamientos del siglo XVIII y un alfarje de excepcional calidad que se ha incorporado a la exposición permanente (Pita, 2001). La intervención arquitectónica y el cuidado estudio del inmueble supuso un importante elemento para la propuesta museográfica final, incluso para el diseño de la exposición permanente.

La coordinación de la operación fue compleja y se organizó un equipo en el que se encontraba el arquitecto coordinador del Ministerio de Cultura, la dirección facultativa –el arquitecto– y su aparejador, dos restauradores del Ministerio, la dirección y un conservador del museo y personal de la empresa constructora (apéndice I).

El equipo debatía tanto aspectos técnicos como criterios de intervención y restauración, y abordaba aquellos imprevistos no evaluados en el proyecto que se presuponían de interés para solucionar cualquier contingencia.

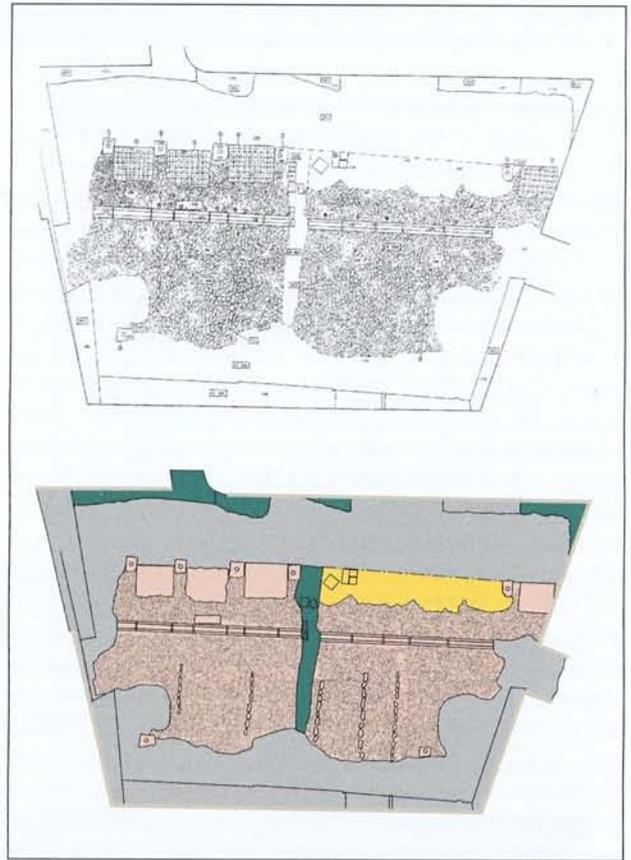


Figura 11. Planta del suelo descubierto de las caballerizas del siglo XVIII.

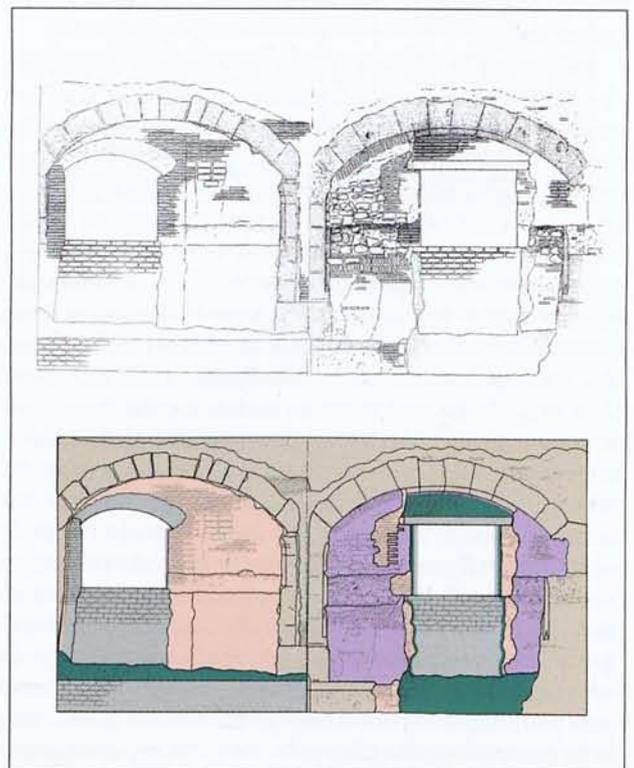


Figura 12. Levantamiento gráfico del patio gótico descubierto en las intervenciones del palacio.

## Apéndice 1.

### Equipo de Intervención

#### *Restauración del inmueble*

---

Coordinación arquitectónica: Carlos Baztán, Álvaro y Dolores Domingo Muñoz (Ministerio de Cultura)  
Coordinación de restauración: María Sanz y Carmen Rallo (Ministerio de Cultura)  
Director facultativo de la restauración arquitectónica: Gines Sánchez-Hevia  
Aparejador: Alfonso Sebastián  
Coordinación técnica museológica: María Victoria Sánchez y Ángeles Albert (Ministerio de Cultura)  
Equipo del museo: María Paz Soler (directora entre 1987 y 1998) y Jaume Coll (conservador entre 1986 y 1998, y director desde 1998)  
Empresa constructora: Comsa, S.A.  
Asesora de historia de la empresa constructora: Salvadora Muciano  
Dirección arqueológica: Jaume Coll  
Arqueóloga: Mercedes Altarriba  
Dibujantes de arqueología: Rosa Estellés, Pilar Mas  
Restauración: CORESAL, ERCA, ARTECA, AB57, ALBARIUM, ETC, SIGLO XXI

#### *Instalación museográfica*

---

Equipo del museo: Jaume Coll (director); María Paz Soler (conservadora)  
Ideas y concepto museográfico: Jaume Coll, María Sanz, Ginés Sánchez-Hevia, María Paz Soler, Antonio Perla y Carmen Rallo  
Asesores de la museografía: Manuel Casamar y Juan Zozaya  
Documentación: Antonio Perla, Irene Bonilla e Isabel Perales  
Proyecto y diseño museográfico: Ginés Sánchez-Hevia  
Ejecución del montaje expositivo: EMPTY

---

Paralelamente se redactaban las propuestas de instalación museográfica, que incluía cuestiones como la coordinación entre los acabados históricos del palacio y de los muebles conservados de los ambientes históricos. En este aspecto, la propuesta esencial fue el acuerdo de devolver al palacio sus ambientes originales de manera que el inmueble y sus contenidos se convirtieran en la «primera pieza» del museo (Sanz, 2001; Rallo, 2001; Torrijos, 2001). Junto a ello se presentaría una cuidada selección de fondos que completaran la visión de los interiores palaciegos, y se crearía una sección sistemática de cerámica que permitiera ofrecer una visión de la evolución histórica de las producciones representadas en el museo de forma ordenada y clara, superando la visión ofrecida en el pasado. Se trataba de una apuesta valiente que resultó muy criticada al retirar de la vista del público una gran cantidad de objetos.

La redacción de las propuestas del programa de exposición de las dos futuras secciones se encomendó a los dos técnicos del museo (planta noble: M. P. Soler; sección sistemática: J. Coll). Las ideas iniciales fueron discutidas y revisadas en las reuniones de coordinación con los asesores, de forma que conjuntamente se decidió el listado final de objetos y su forma de exhibición. De estas propuestas emanaban las listas de objetos a restaurar, los criterios de inter-

vención, las recomendaciones de instalación, etc. Los equipos de restauración se atenían a esos criterios para sus intervenciones, por lo que surgió la necesidad de protocolizar las propuestas. Se restauraron más de 2500 objetos, siendo destacable el esfuerzo que se hizo para devolver el estado unitario a los muebles que habían formado parte de un mismo contexto histórico, como los del Salón de Baile por ejemplo, que con el tiempo habían sido tapizados y transformados para diversos ámbitos (figura 13). Las descripciones históricas contenidas en inventarios, crónicas de prensa, etc., fueron de gran ayuda para reconstruir el espíritu de los interiores palaciegos aún existentes. Además, las catas y sondeos practicados en muros permitieron conocer los tratamientos originales de estuco, muchas veces cubiertos bajo extensas capas de pintura que debieron ser eliminadas, o las tapicerías de los muebles que fueron reproducidas con otras sintéticas modernas similares. Muchas de las decisiones fueron adoptadas por mayoría, ya que era difícil compaginar las diversas visiones de todos con las capacidades técnicas y presupuestarias, lo que en ocasiones supuso la aparición de desacuerdos en el seno del equipo de coordinación. Sin embargo, es de destacar el esfuerzo que todos los miembros del equipo pusieron para superar las diferencias y conseguir un resultado lo más óptimo posible.



Figura 13. Muebles de Salón de Baile instalados en la Sala de Indumentaria de 1962.

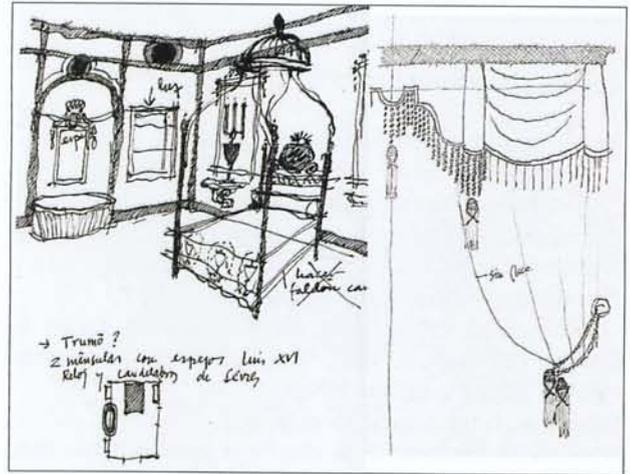


Figura 15. Cortinajes y tapicerías del dibujo. Dibujo de Ginés Sánchez Hevia.

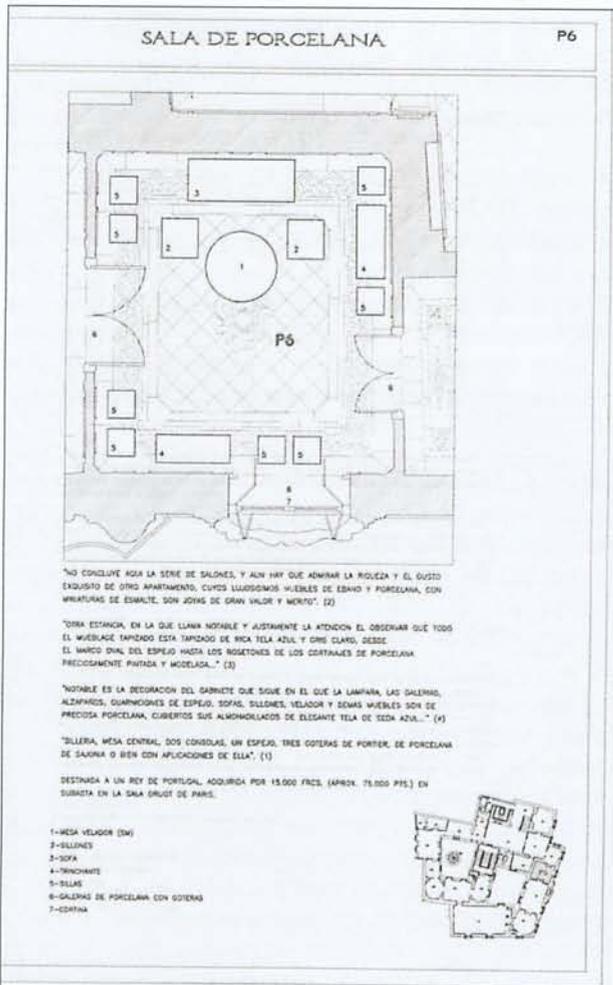


Figura 14. Propuesta de montaje de una sala noble, según proyecto museográfico de Ginés Sánchez Hevia.



Figura 16. Estado final del dormitorio tras la instalación de 1999.

Como aspectos peculiares de la instalación de la primera planta, el arquitecto, a partir de las propuestas del programa expositivo, preparó para el proyecto museográfico unas fichas con la planta de cada ámbito, que incluía los bienes propuestos dibujados en esquema a la misma escala, junto con su listado y las noticias escritas conocidas del mismo (figura 14). Junto a esto el arquitecto proponía, en restituciones

a mano alzada, los detalles de los muebles instalados o los cortinajes y tapicerías para su aprobación en la comisión (figuras 15 y 16). Las primeras sugerencias para la instalación de la planta noble resultaban algo eclécticas, ya que incluían una Sala de Armas en el vestíbulo, otras con bienes de difícil conservación como abanicos, grabados, etc. La necesidad de clarificar la relación de esos fondos con el inmueble llevó a decidir que las cuatro salas que



Figura 17. Estado final del Salón Rojo, tras la instalación de 1999.



Figura 19. Lámpara de la planta noble con sus reflectores en el aro de la cadena y sus detectores.



Figura 18. Estado final del Salón de Baile en 2004.



Figura 20. Montaje del Comedor del Palacio con las protecciones de metacrilato.

poseían bienes originales se expondrían íntegras (Sala Japonesa, Sala de Porcelana, Salón Rojo y Salón de Baile) (figuras 17 y 18). En caso de incorporar bienes complementarios no originales se debería indicar este hecho en la cartela de sala, que incluía una breve explicación de unas 140 palabras presentada inicialmente en las dos lenguas oficiales de la Comunidad Valenciana, a las que luego se sumaron tres lenguas extranjeras. Los anteproyectos preliminares se redactaron entre 1995 y 1996, y el proyecto final se definió en 1998 para ser instalado en 1999. La iluminación se realizaba con lámparas tradicionales apropiadas a los espacios, con la luz regulada para lograr el ambiente adecuado, y los sistemas de seguridad, detección de fuego, e incluso, los acentos puntuales de luz conseguidos con pequeños proyectores se montaban sobre aros que pendían de las cadenas de sujeción, por lo que quedan muy disimulados (figura 19). La información textual en esa zona se reduce al mínimo y se centra en explicar la sala y sus contenidos, de ambiente original o reinterpretado.

Tras la restauración del edificio histórico del Palacio de Dos Aguas, la situación actual (1998-2004) ha conseguido valorar los espacios y fondos históricos a través de su contextualización en los salones de la planta noble, donde se muestran los bienes originales del propio inmueble y elementos de artes suntuarias, con cerámicas o mobiliario «en ambiente». En toda la planta, y en especial en el comedor, la museografía intenta tratar los bienes expuestos integrándolos de forma natural en contextos propios al uso del bien y reduciendo el impacto visual de las protecciones, realizadas en metacrilato que cubren vajillas y cuberterías (figura 20). Un gran espacio creado en esta zona por González Martí –la Sala Gótica– se ha dedicado a Ignacio Pinazo, principal pintor representado en el centro, y a sus hijos (figura 21).

En la segunda planta quedaron varios ámbitos originales del palacio, que se valoraron de forma especial. Por un lado, la cúpula barroca que había rematado la escalera noble del palacio fue restaurada, y su proceso de recuperación se explicó en la sala



Figura 21. Montaje de la Sala Pinazo.



Figura 22. Montaje de la sala de la cúpula con el espejo convexo (1999).

mediante unos paneles. Para facilitar al público la comprensión de cómo se veía originalmente desde el rellano del primer piso de la escalera noble, se instaló un gran espejo cóncavo que refleja la totalidad de la composición del techo (figura 22). Como comentaremos más adelante, en otras salas se instalaron colecciones cronológicamente contemporáneas a los propios interiores.

Por otra parte, la preservación de la museografía diseñada por González Martí en algunos ámbitos específicos, como en la cocina valenciana montada en 1956 (figura 23), y también en ambientaciones de espacios con alteración de componentes arquitectónicos como en el oratorio, donde el primer director instaló un techo con socarrats de relieve medievales,



Figura 23. Instalación de la cocina creada por Manuel González Martí que preserva su museología original.

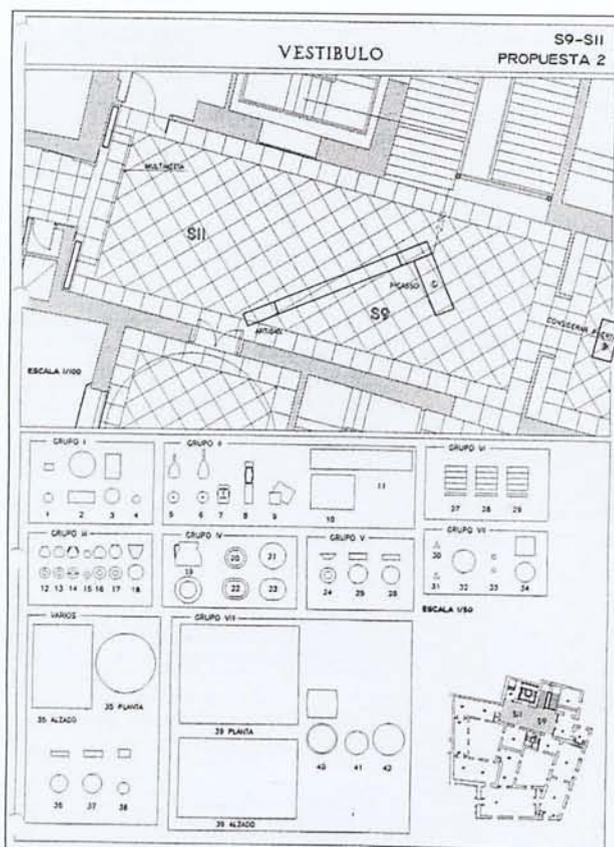


Figura 24. Listados, diseños y proyecto de la «Sala de las Culturas». Sección sistemática de cerámica (1998-1999).

o la Sala Gótica en la que insertó la reproducción de un artesanado, arcos de medio punto y una ventana geminada, así como una escalera barroca recuperada, sirve de discurso para informar al público sobre los diversos criterios museográficos que históricamente se han utilizado en el centro, como el folclorista, el historicista o el científico, que predomina en el montaje actual.

La sección sistemática instalada en la segunda planta, presentada como montaje provisional mientras se iniciaba el proyecto de la Fase II, se basó en



Figura 25. Montaje del alfarje hallado en la restauración en la sala del siglo XVI. Sección sistemática de cerámica (1999).

la selección preliminar de cerámicas realizada para la exposición temporal de la sala del IVAM. Sin embargo, ésta se incrementó notablemente, ya que se incorporaron muchos más conceptos y objetos. La sección sistemática muestra el 10% de los fondos de cerámica y se convierte en el embrión de la futura área de exposición que contará con un inmueble propio cuando se transforme el construido en 1971. Se propuso la existencia de unas unidades preliminares de técnica y evolución cultural como salas de recepción (figura 24), seguidas de un recorrido sistemático iniciado en la cerámica musulmana. Se intentó reforzar el valor del inmueble compaginando la existencia de bienes históricos de éste con los contenidos, así como jugar con ritmos de cantidad de bienes expuestos, no sólo a partir de su representatividad, sino también en función de las etapas de mayor o menor producción histórica. Así, la sala de los siglos XVI-XVII incorporó el alfarje fechado hacia 1515 hallado en la restauración del palacio (figura 25), y las salas de loza de Alcora y de Manises se ubicaron en las antiguas salas de archivo y biblioteca del palacio, que aún conservaban suelos cerámicos y pinturas murales originales, por lo que las lozas quedaron arropadas en espacios contemporáneos (figura 26). La integración de elementos históricos y el hecho de facilitar su lectura exigió nuevos medios museográficos complementarios como las protecciones de alfombras transparentes en esas salas para cubrir los suelos cerámicos originales de 1867 (figura 27). Se optó por una solución sencilla antes que por instalar un suelo flotante de cristal y armazón metálico que hubiese supuesto una prótesis algo forzada alterando el ambiente original.

Del mismo modo, se realizó un gran esfuerzo de diseño para renovar las vitrinas y los soportes de los objetos y adecuarlos a las nuevas necesidades, ya que los antiguos, realizados en chapa o metal, eran una fuente de problemas de conservación preventiva. Muchas piezas requerían elementos diseñados *ex profeso*, que se realizaban en metal (como los soportes para platos) (figura 28), madera o metacrilato. Por otra parte se intentó contextualizar al máximo los bienes de acuerdo a su función original, mostrando techos ficticios con las placas de entrevigado medievales originales colocadas entre las vigas, o los pisos dispuestos en horizontal en tarimas sobreelevadas, en algún caso reconstruyendo una sala con sus muebles (figura 29). La colocación de espejos ayudó a ampliar ópticamente la superficie de algunos de los pavimentos medievales expuestos. Todo el discurso se reforzó con abundante apoyo de interactivos en sala que ampliaban los conceptos expuestos en cuatro lenguas (figura 30). Dos de ellos, situados en el zaguán del museo, explican la biografía del fundador, la historia de la institución y los aspectos esenciales de los trabajos de restauración (Museo Nacional de Cerámica, 2001).

Para la ejecución del proyecto de montaje fue de gran ayuda la informatización de los fondos, ya que las propuestas incorporaban los listados de objetos ordenados por salas, vitrinas, etc., con sus requerimientos específicos y montaje de pequeñas fotos con cada uno de los elementos expositivos y siguiendo la ordenación propuesta. Disponer de fotos a color de esos bienes facilitó la elección de la gama cromática de los fondos y elementos de montaje, permitiendo que la presentación fuese armóni-



Figura 26. Sala de Alcoba del montaje actual en la sección sistemática, en la que las cerámicas se ambientan en un interior de cronología cercana. Sección sistemática de cerámica (1999).

ca no sólo en composición sino en tonalidades y formatos. A partir de ahí se realizaban gráficamente las propuestas de montaje, y finalmente, el arquitecto se basaba en estas notas para realizar el diseño final de cada sala y unidad expositiva a escala como parte del proyecto (figura 31).

Una vez decidida la lista de bienes y su organización global se realizó una relación de elementos de comunicación y apoyos gráficos (paneles, cartelas, puntos informáticos, sistemas de proyección, etc.) y se empezó a trabajar en la redacción de textos para la exposición y las cartelas. También en la preparación de material complementario, como una guía de

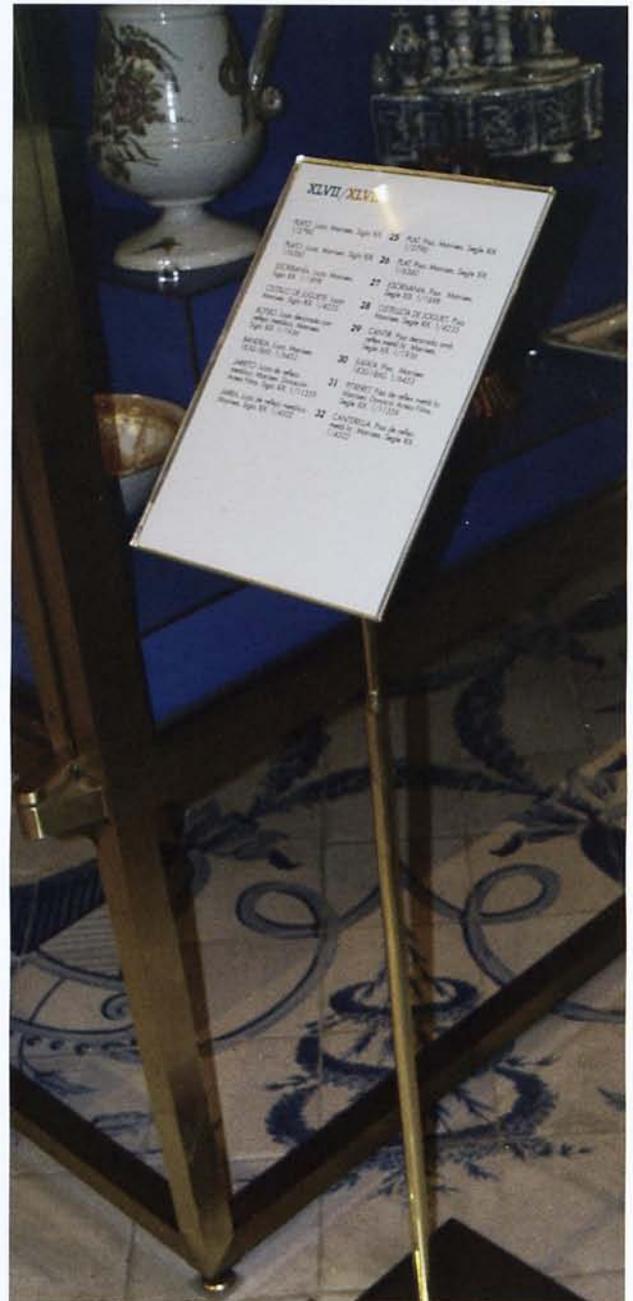


Figura 27. Detalle de las protecciones transparentes de los pavimentos cerámicos originales de la segunda planta y de las cartelas. Sección sistemática de cerámica (1999).

presentación del museo (AA.VV., 2000), y otra de visita (AA. VV., 2002), así como la de los interactivos de sala que se concibieron como un libro electrónico con nueve capítulos y abundante información.

Se estudió y definió un recorrido para el público (figura 32), que no se exige como obligatorio, de forma que se pudiera hacer una visita sin cruces, conectada con suficientes zonas de descanso, aseos, ejes de comunicación y puntos de evacuación. La propuesta total sugiere que la visita al palacio se divida en dos tramos, aunque pensamos que el resultado final es positivo y sugerente para el público. La visita se inicia normalmente en la planta baja donde

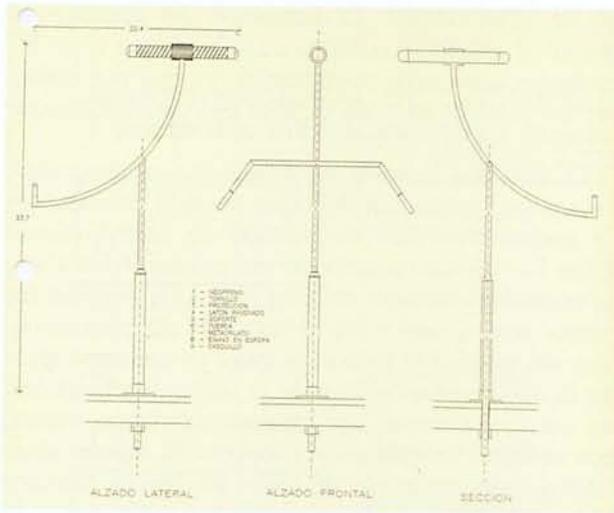


Figura 28. Diseños diversos de soportes de Ginés Sánchez Hevia. Sección sistemática de cerámica, redacción del proyecto de 1997-1998.



Figura 30. Sala del siglo XV, mostrando la instalación de elementos expositivos e interactivos del Museo (2001).



Figura 29. Instalación simulada de suelos, techos e interiores históricos en la museología de 1999. Sección sistemática de cerámica.

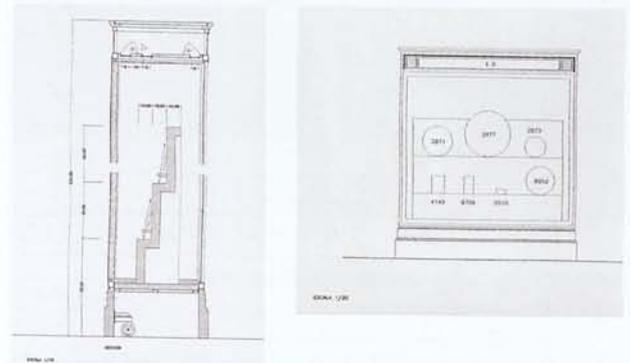


Figura 31. Diseño de vitrina del proyecto de montaje de 1998, de Ginés Sánchez Hevia.

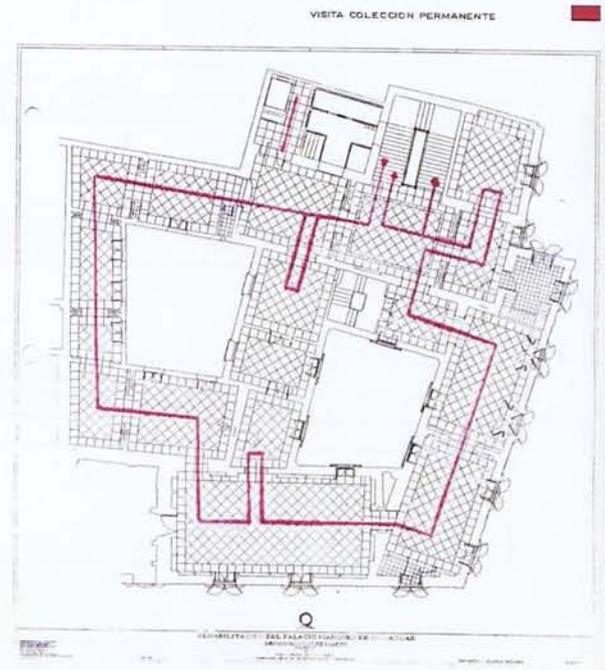


Figura 32. Propuesta de recorrido para el público en el proyecto de Ginés Sánchez Hevia de 1994.

se encuentran las salas de exposiciones temporales y se presentan dos importantes carrozas: la de las Ninfas del marqués de Dos Aguas y la del marqués de Galtero. Esta zona es de acceso gratuito. El público visita posteriormente la mitad de la primera planta palaciega y al llegar a la Sala de los Pinazo, antigua Sala Gótica, accede por la escalera barroca a la sección sistemática de la segunda planta, que visita

#### XLIII

Plato. Loza. Ribesalbes?. 1790-1810. I/10293

Bacía. Loza. Ribesalbes?. Siglo XVIII. I/6486

Plato. Loza. Inspiración alcoreña. Ribesalbes. Siglo XVIII. I/6391

Bacía. Loza. Ribesalbes?. Siglo XVIII. I/6488

Bacía. Loza. Ribesalbes?. Siglo XVIII. I/6489

#### XLIV

Cuenca. Loza. Talavera. S. XVIII. I/1436

Plato agallornado o crespina. Loza. Talavera. Siglo XVIII. I/1440

Benditera. Loza. Escudo de los carmelitas. Talavera. Siglo XVIII. I/2075

Plato. Loza. Serie imitación del ramito de Alcora. Talavera. Siglo XVIII. I/1444

Plato. Loza. Escudo de los carmelitas. Talavera. Siglo XVIII. I/1448

Mancerina. Loza. Imitación del ramito de Alcora. Talavera?. Siglo XVIII. I/1450

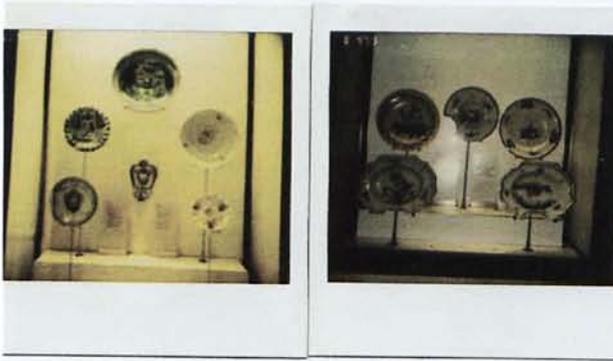


Figura 33. Ficha de mantenimiento de estado final.

en toda su integridad. Posteriormente desciende de nuevo a la planta noble donde visita los espacios más privados, hasta terminar en el Salón de Baile donde se le despide con ambientación de música de cámara que suena a volumen real emitida desde un equi-

po de gran calidad. La sensación del visitante en cuanto al ambiente acústico es semejante a la de los asistentes a las galas marquesales, ya que por entonces los músicos tocaban ocultos tras una celosía que cubría la tribuna elevada.

Durante los trabajos de instalación museográfica, los equipos trabajaban de forma paralela. Mientras los de restauración iban terminando las intervenciones sobre los objetos, la empresa de montaje fabricaba y montaba las vitrinas y equipos para luego instalar los bienes seleccionados en el proyecto de exposición. Una vez terminado todo el montaje es necesario realizar la documentación final de lo realizado (figura 33). En esa fase siempre hay cambios de último minuto que ya no se reflejan en el proyecto. El registro sistemático y documentado de todos los bienes patrimoniales por salas y unidades expositivas, así como el de los elementos del montaje que deben reponerse periódicamente, facilitará las tareas de mantenimiento y conservación preventiva. Podremos realizar unas fichas o listados para que el vigilante anote sobre ellas las incidencias observadas y sirva de orden a los equipos responsables de la conservación preventiva o del mantenimiento (figura 34).

Como reflexión final cabe decir que la exposición permanente del museo será siempre una tarea inacabada. El Plan Museológico define las líneas básicas de actuación y los programas materializan esa idea, pero el museo es algo cambiante y las necesidades impulsadas por el deseo de mejorar día a día el servicio público, así como la observación del rendimiento de materiales y equipos y la necesaria conservación preventiva, nos obligará a estar vigilantes en la actualización constante de todo aquello que no responda como en principio concebimos.

# MUSEO NACIONAL DE CERAMICA. Sala de la Muralla. Parte de novedades, mantenimiento y reposición de elementos y electricidad.

P-3

RE=recambios electricidad; L= Limpieza; REP=reparaciones elementos expositivos

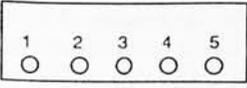
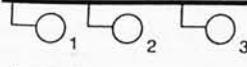
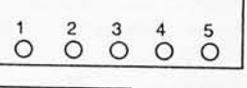
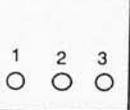
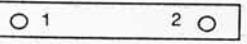
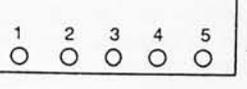
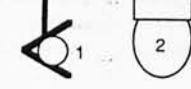
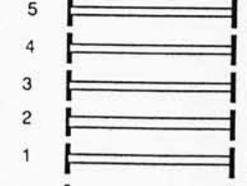
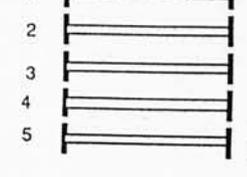
	Elemento expositor 15. PRP. 35 mm.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Carril custodia PRG.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Carril Panel X. PRG.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Carril Panel XI. PRG.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Elemento expositor 16. PRP. 35 mm.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Elemento expositor 17. PRP. 35 mm.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Carril Panel XII. PRG.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Arco Picasso. PRP. 50 mm.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Elemento expositor 18 PRP. 35 mm.	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Luz rampa. 1-Cuarzo 250 W. 2-Mazda 40 W softone	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Escalera 1. FL. 40 W 1 120 cm. Amarillo	Novedad/fecha Solucionado/fecha
	Escalera 2. FL. 40 W 1 120 cm. Amarillo	Novedad/fecha Solucionado/fecha
18. PROYECTORES DE CUARZO EN LAPIDAS. 250 W		Novedad/fecha Solucionado/fecha
Notas y otras novedades.		

Figura 34. Ficha de equipamientos finales para el mantenimiento. Diseño J. Coll (1993).

## Bibliografía

- AA.VV. (2000): *Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí»*. Colección «Ver Museos», Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- AA. VV. (2002): *Guía breve del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias*, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica, Valencia.
- MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA (1999): *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí»*, [edición en CD-ROM], Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ICSA.
- COLL CONESA, J. (2001a): «Historia del Palacio de Dos Aguas», en Rallo, C. (dir.): *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid: 19-40.
- COLL CONESA, J. (2001b): «Aportaciones al estudio arqueológico», en Rallo, C. (dir.): *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid: 41-73.
- COLL CONESA, J. (2004a): «D. Manuel González Martí (1877-1972). Coleccionista y erudito», en Coll, J. (dir.): *50 años (1994-2004): Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Valencia.
- COLL CONESA, J. (2004b): «Aproximación al Palacio de Dos Aguas y a su historia», en Coll, J. (dir.): *50 años (1994-2004): Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Valencia.
- COLL CONESA, J. (2004c): «El Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas. Historia y Museografía», en Coll, J. (dir.): *50 años (1994-2004): Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Valencia.
- DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, E. (1956): *Catálogo-Guía Museo Nacional Cerámica «González Martí», Valencia*.
- GARÍN (2004): «La transición museística», en Coll, J. (dir.), *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia: 148-149.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1964): «Museo Nacional de Cerámica González Martí, *Guías de los Museos de España, XVIII*, Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, J. y ALCAIDE, J. L. (1998): *La ilustración gráfica de época modernista*. [(1991): *Del Modernismo al Art Decó: la ilustración gráfica en Valencia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.]
- PITA DE AGUINAGA, J. (2001): «Un alfarje recuperado», en AA. VV.: *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid: 207-228.
- RALLO GRUSS, C. (2001a) (dir.): *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2001.
- RALLO GRUSS, C. (2001b): «Estudio de la ornamentación: materiales, técnicas y métodos», en Rallo, C. (dir.): *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid: 127-167.
- SÁNCHEZ-HEVIA, G. (2001): «Intervención arquitectónica», en Rallo, C. (dir.): *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid: 75-100.
- SANZ, M. (2001): «Análisis de la restauración ornamental», en Rallo C. (dir.): *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Madrid 2001: 101-126.
- SOLER FERRER, M<sup>a</sup>. P. (1985): *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí». Palacio de Dos Aguas*. Valencia, Ministerio de Cultura, , Madrid.
- SOLER FERRER, M<sup>a</sup>. P. (2004): «Formación de las colecciones y relación del museo con el público», en Coll, J. (dir.): *50 años (1994-2004): Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Valencia.
- TORRIJOS VEGA, E. (2001): «La pintura de la gloria de los marqueses», en Rallo, C. (dir.): *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid: 19-40.

# **COMUNICACIONES**



# Vínculos. Propuestas para la exhibición permanente de colecciones de pintura europea en Museos de Arte de Argentina

Tomás Ezequiel Bondone  
Escuela Superior de Bellas Artes  
«Dr. José Figueroa Alcorta»  
Córdoba (Argentina)  
*bondonetomas@hotmail.com*

## Resumen

Reflexión sobre el sentido de colecciones de pintura europea tomando como modelo de análisis a tres museos de Bellas Artes de Argentina. A partir de la génesis de estas colecciones y teniendo en cuenta las formas cómo se han expuesto tradicionalmente al público, se plantea la necesidad de re-conceptualizar la labor con este importante conjunto de obras. Para ello las actuaciones que se consideran necesarias acometer son: la puesta en práctica de un proyecto de investigación permeable a concepciones teóricas contemporáneas y la constitución de un equipo interdisciplinario. Se proponen algunas líneas conceptuales que funcionen como soporte teórico a la hora de elaborar un plan museológico rector. Dentro de la estructura de dicho plan se incluye el programa de exposición y el proyecto museográfico o expositivo como herramientas fundamentales para desarrollar los criterios por los que se regirá el principal medio de comunicación de contenidos.

## Palabras clave

Museos, bellas artes, investigación, exposición, relaciones.

## Abstract

Reflection on the sense of European painting collections taking like model from analysis to three museums of Fine Arts of Argentina. From the genesis of these collections and considering the forms how they have traditionally exposed the public, the necessity considers to the work with this important work set. For it the performances that are considered necessary to undertake are: the putting in practice of a permeable project of investigation to contemporary theoretical conceptions and the constitution of a interdisciplinary equipment. Some conceptual lines set out that work like theoretical support at the time of elaborating a governing museological plan. Within the structure of this plan one includes the Program of exhibition and the museographic Project like tools fundamental to develop the criteria by which the main mass media of contents will be governed.

## Key words

Museums, Fine Arts, research, exhibition, links.

Los museos de bellas artes en Argentina son producto de la voluntad de un país que se acoplaba en los carriles de la modernidad. Durante el cambio del siglo XIX al XX se consuma una idea de nación próspera y organizada gracias al esfuerzo de una generación cuyo norte era la educación y la cultura. Las grandes ciudades comenzaron un importante proceso de transformación con el agregado del aluvión inmigratorio, un fenómeno llamado a modificar sustancialmente el país en ascenso y a constituirse como parte de su idiosincrasia. La educación contribuyó fundamentalmente a incorporar la variedad de esas multitudes a la vida nacional, de modo que muchos de los hijos de inmigrantes enriquecieron pronto la cultura del país. La constitución y el posterior devenir de las colecciones de los museos de bellas artes reflejan ese carácter diverso y heteróclito, que junto a la peculiar coyuntura histórica del país forjaron su identidad a lo largo del siglo XX.

El presente trabajo propone una mirada sobre tres museos de bellas artes, ubicados en las ciudades más importantes de Argentina: Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Estos tres «templos del arte» se destacan por su estratégico emplazamiento dentro de la trama de la ciudad burguesa, próximos a grandes espacios verdes. Cada uno ha jugado un importante rol simbólico como vehículos de expansión de la modernidad urbana en sus respectivas ciudades. Puede considerarse entonces a estas instituciones como emblemáticas de la cultura plástica argentina y asimismo ejemplos interesantes para su estudio desde el punto de vista de sus diferentes titularidades estatales, ya que cada una depende de la gestión nacional, provincial y municipal respectivamente. Pero lo que fundamentalmente se presenta en el texto que sigue son propuestas tendientes a plantear algunas reconsideraciones sobre las colecciones de pintura europea del siglo XIX que cada uno de estos centros conserva.

El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) fundado en 1895 es el mayor del país y desde 1933 funciona en un gran edificio rehabilitado que antiguamente fue la «casa de bombas» de Obras Sanitarias de la Nación. Posee el conjunto de arte argentino más completo y coherente a escala internacional. Asimismo, la colección de pintura europea que hoy conserva es valorada en el resto del mundo por su calidad. Consagrada Buenos Aires con su puerto como capital de la República, pronto se convirtió en un poderoso centro de actividad comercial al mismo tiempo que centro cultural, la Atenas del Plata como se la denominó alguna vez. Dentro de este contexto el MNBA ha implementado desde sus orígenes una fuerte política de adquisiciones impulsada por su fundador y primer director, Eduardo Schiaffino. Esto permitió que su patrimonio creciera de manera notable en pocos años, acompañado por un importante número de donaciones de coleccionistas y aficionados. Ejemplo de ello es la



Figura 1. William Bouguereau, El primer duelo (1888).  
Foto: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

extensa colección de pintura española del siglo XIX y primer tercio del XX que supera los tres centenares de obras, o el importante conjunto de obras pertenecientes a la escuela verista italiana o al academismo francés (figura 1).

El Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Caraffa», ubicado en la mediterránea Córdoba, una ciudad de larga tradición universitaria, fue fundado en 1914 y funciona en el primer edificio ad hoc proyectado para albergar arte en Argentina. Una construcción de importante escala concebida en lenguaje historicista y provista de grandes lucernas cenitales. Tras un préstamo inicial de la Comisión Nacional de Bellas Artes, su acervo se incrementó de manera diversa como, por ejemplo, los salones provinciales organizados por la institución, que fomentaron el desarrollo de una pintura de tono regionalista, de la cual el museo posee buenos ejemplos. Por medio de legados y donaciones se constituyó también una interesante colección de pintura europea, con ejemplos tales como una Academia de Joaquín Sorolla y Bastida fechada en 1880, donada en la década de los sesenta por el Fondo Nacional de las Artes.

El Museo Municipal de Bellas Artes «Juan Bautista Castagnino» de la ciudad de Rosario lleva el nombre de quien fuera su principal benefactor, un pujante coleccionista de temprano fallecimiento. Sobre la base de un anterior Museo Municipal de Bellas Artes, el actual funciona en un edificio de corte racionalista inaugurado para tal fin en 1937. La ciudad de Rosario se consolida con su puerto fluvial a partir de 1880 como centro aglutinador de la riqueza agro-exportadora del centro del país. Esto originó el surgimiento de una burguesía adinerada que entendió el coleccionismo como una forma de ascenso social. Una práctica orientada en distintas direcciones pero en la que la elección de pintura europea se destaca con modelos notables como, por ejemplo, la obra sentimentalista del italiano Vincenzo Iroli (figura 2).



Figura 2. Vincenzo Irolli, La cuna vacía, s/f.  
Foto: Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino», Rosario.

En un sentido general, las características de las colecciones de pintura europea que se conservan en estos museos son de relevancia, ya que evidencian diferentes perfiles de interés, identificados en su calidad de contenido, su buen estado de conservación, como así también su heterogeneidad temática, lo que otorga al conjunto un gran potencial museográfico.

### I- Tradición expositiva y nuevos paradigmas

Este conjunto de obras se ha mostrado siempre dentro de la categoría de «pintura europea», y una mirada atenta sobre las formas en que estas obras han sido y son expuestas revela el carácter de la tradición expositiva de cada uno de los museos. La sociedad, a través primero de los coleccionistas y después de los expertos, ha ido cambiando en la manera de entender los objetos de museo y de interpretarlos, yendo desde la mera valoración estética y aislada a la más reciente consideración del objeto como signo significativo de funciones culturales, que tiene sentido en relación con éstas. Algunos registros fotográficos de aquellas exposiciones muestran los procedimientos puestos en práctica entonces: los objetos eran exhibidos con criterios derivados de una lógica positivista, inscripta dentro de una metodología predominantemente inductiva, lo que supone una valoración del objeto en sí mismo e individualizado. De esta manera la pintura europea presente en las colecciones de estos tres museos, fue clasificada destacando el interés por su materia, forma o técnica, dentro de una significación genérica. Los objetos se presentaban agrupados en categorías, de



Figura 3. Vista de una exposición de la colección de pintura europea en las salas del Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Caraffa», Córdoba, año 1966.

modo tal que los integrantes de una categoría compartían unos atributos que los diferenciaban de los miembros de otra categoría y, por lo tanto, olvidando sus posibles conexiones. Estas estrategias generaron exposiciones de objetos-muestras o prototipos agrupados sólo por su carácter de «notables» o «emblemáticos» sin ofrecer una línea argumental o un hilo conductor que articulara el conjunto en un relato (figura 3).

La Historia del arte y la Museología (museos de arte) como disciplinas con identidad propia se fueron definiendo a lo largo del siglo XIX, elaborando cada una su propio marco teórico y su metodología, especialmente sobre el objeto artístico que define su campo de estudio. Como otras discipli-

nas, también han experimentado durante el siglo XX una evolución en su naturaleza científica, otorgando al objeto museológico nuevos paradigmas en su consideración. Desde una conceptualización de los objetos aislados se añadió con el tiempo una interpretación como «definidores de cultura» y de estudios culturales en el desarrollo de una cultura, dando lugar a un enfoque histórico-cultural. El cambio sustancial en la conceptualización del objeto y que supone la superación de su valoración individual, lo da el funcionalismo. En el marco de este paradigma el objeto se convierte en «testigo» de una función o característica cultural, lo que implica considerarlo dentro y en relación con una estructura cultural constituida por los diversos aspectos de una sociedad de la cual los objetos son su reflejo (García Blanco, 1999: 19).

El caso puntual de las obras que constituyen las colecciones de pintura europea evidencian un rico entramado, en relación con aspectos complejos como por ejemplo la propia génesis e historia de cada uno de los museos, lo que a su vez deriva en cuestiones más amplias como la construcción de la identidad artística del país. Si valoramos a estos objetos como portadores de información, como fuente o documentos materiales, podremos, con la ayuda de los recursos de la museografía que colaboran en su decodificación, entender aún más su significado logrando una articulación de contenidos. Creemos que estos objetos no se pueden entender sin tener en cuenta las relaciones con el contexto o sistema al que pertenecen: su origen y/o procedencia, su ingreso en el museo y su «comportamiento» en la colección de la que forman parte.

## II- Plan Museológico y presupuestos teóricos

Tras un diagnóstico inicial sobre este conjunto de obras y teniendo en cuenta sus múltiples potencialidades museográficas, se propone la elaboración de un Plan Museológico de acuerdo al modelo propuesto por la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura de España. Dentro de la estructura de dicho plan se incluye el programa de exposición y el proyecto expositivo o museográfico como herramientas fundamentales para desarrollar los criterios por los que se regirá el principal medio de comunicación de los contenidos del museo. A continuación se presentan algunas líneas teórico-conceptuales como una fase de aproximación inicial tendiente a definir el concepto y el mensaje, los valores y los contenidos que funcionen como soporte para una posible exposición permanente de colecciones de pintura europea en museos argentinos.

El hecho expositivo supone un proceso multidisciplinar, en el cual la investigación previa en equipo es fundamental para la estructuración del mensaje que se quiere transmitir. Así, el desarrollo mediante

el cual la investigación dota de contenido científico a los objetos requiere de la aplicación de unas reglas lógicas: unas específicas del razonamiento aplicado a los objetos y otras propias de la disciplina en relación con la cual se interpreta. De este modo la investigación no sólo provee a la exposición de objetos con una dimensión semántica, sino también de las reglas lógicas, sintácticas, que permiten relacionarlos significativamente, constituyendo grupos y subgrupos que puedan ir estructurando un argumento.

La premisa fundamental que sostiene esta propuesta se formula destacando las evidencias que determinan puntos de contacto entre las obras de artistas europeos y la producción pictórica local. Ya que las obras que genéricamente constituyen la denominada «colección europea» deben definirse en cada uno de los museos comentados como un conjunto de elementos que funcione de manera relacional con el acervo del que forman parte, estableciendo vínculos y conexiones. Ya no exhibiendo las colecciones de pintura europea de forma aislada, sino incorporándola en un relato integrador con las obras de artistas argentinos.

La presente propuesta se fundamenta en el supuesto teórico que entiende a cada uno de los objetos y a su contexto como una totalidad, como fuente, como portador de información, en fin como un documento (en nuestro caso las obras que componen las colecciones de pintura europea de los tres museos arriba señalados). Esta concepción transforma a los objetos en campo de estudio para la investigación, sometiéndolos a un nuevo proceso de descripción, análisis e interpretación. Asimismo, su concepción como signo significante dentro de una «mirada estructuralista» nos permitirá confrontar conjuntos diferentes, ordenando rasgos distintivos en lugar de acentuar las semejanzas. En suma, se trata de un análisis y una síntesis que propone explicitar la interacción de las partes: «colección europea» con el acervo, cuyo resultado sea coherente y significativo, realizando los elementos que constituyen la estructura.

En una fase de aproximación hacia la ejecución del proyecto, se debe pensar en la inclusión de información complementaria a las obras. Ésta ofrece al espectador claves asociativas (García Blanco, 1999: 114-118) necesarias para convertir los conceptos en mensajes visuales a través de textos, gráficos, paneles, fotografías, soportes museográficos, esquemas espaciales. Todo el trabajo previo se explicita a través del uso de estas claves, que ayudarán a la representación de organizaciones relacionales de los grupos de obras.

## III- Propuestas y oportunidades

La puesta en marcha de la idea inicial puede comenzar a resolverse mediante la cuidada estructuración del Plan Museológico. Dentro de este plan, el pro-

grama expositivo se transforma en una herramienta fundamental y en la oportunidad para implementar un sólido trabajo de investigación. Es precisamente tras los resultados de la investigación cuando el programa expositivo podrá formularse evidenciando los vínculos, nexos, cruces y entrelazamientos como uno de los vectores fundamentales de la propuesta museográfica. El avance de la disciplina necesariamente impone replanteos teóricos sobre las formas de abordar nuestro objeto de estudio. Definido el hecho artístico como un producto elaborado por el ser humano artificialmente, con la intención de comunicar algo, aceptamos que la obra de arte no es un elemento simple, sino complejo, que los lingüistas, psicólogos o filósofos intentan definir como un signo, una estructura, un medio de comunicación. El Estructuralismo, tanto desde el campo lingüístico como desde la teoría de la Gestalt, aplicado a la obra de arte acepta sin controversias el hecho de que la naturaleza del objeto artístico es una totalidad representada o una totalidad significativa. La totalidad compleja de la obra de arte no es una unidad indiferenciada, sino una totalidad integrada resultante de la unión de un elemento material (significante) y de un componente conceptual (significado). Esta totalidad se define como una estructura: distribución, orden y composición de un todo; y a la vez forma parte de una red de significados que en su conjunto

reconstruye la cultura que las genera (Fernández Arenas, 1986: 143-144).

Consideramos que estos tres museos han realizado y vienen realizando un importante trabajo, que hoy necesariamente debe completarse con el aporte de una nueva mirada y una tarea de recontextualización de los objetos que constituyen su patrimonio. En el devenir de su trabajo de clasificación e interpretación prevaleció una estrategia básicamente historicista y esteticista, privilegiando sólo el dato, su función o valor, su clase o tipo. Así aún hoy, las formas en que las colecciones de pintura europea son mostradas al público revelan que el acto expositivo es entendido como algo factual o meramente comunicativo, reflejando valores del pasado, valores que se remiten al momento en que las obras ingresaron en sus respectivas colecciones.

Es necesario entender las colecciones de pintura europea dentro de la totalidad del acervo del museo y no como unos compartimentos estancos. Cada uno de los objetos que constituyen estas colecciones actúan como narrativas y, por lo tanto, si generamos vínculos coherentes con las colecciones de pintura argentina podremos aportar otras maneras de «hacer hablar» al conjunto. Pero para tener en cuenta las nuevas propuestas, para abrir paso a las oportunidades, nos queda todavía mucho camino por andar.

## Bibliografía

- AA. VV. (1996): *Obras del Museo Castagnino*, Ediciones de Arte Gaglianone, Rosario.
- AA. VV. (2003): *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan. B. Castagnino de Rosario*, Fundación Antorchas, Buenos Aires.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. y GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (1999): *Diseño de exposiciones. Concepto. Instalación y montaje*, Alianza, Madrid.
- BONDONE, T. E. y SENMARTIN, A. C. (2003): «Colección de pintura europea. Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Caraffa». Propuestas teóricas para una nueva concepción museográfica», *III Jornadas técnicas sobre conservación, exposición y extensión educativa en museos*: 76- 88, Dirección Nacional de Patrimonio y Museos, Córdoba.
- FERNANDEZ ARENAS, J. (1982): *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, Anthropos, Barcelona.
- GAFFOGLIO, L. (2004): «El arte argentino vuelve a pisar fuerte en la mayor vidriera del país», *Diario La Nación*, 26 de julio, Sección Cultura: 8, Buenos Aires.
- GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición. Un medio de comunicación*, Akal, Madrid.
- HERRERA, M. J. (coord.) (1996): *Obras Maestras del Museo Nacional de Bellas Artes*, Gaglianone, Buenos Aires.
- NOGALES, T. (2004): «La investigación en los museos: una actividad irrenunciable», *museos.es*, 0: 42-61, <www.mcu.es/museos/revista>, [consulta: 29-12-04].
- PADRÓ, C. (2003): «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en Lorente, J. P. (dir.) y Almazán, D. (coord.): *Museología crítica y arte contemporáneo*: 51-70, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.



# Reflexiones sobre el papel de la investigación de los fondos del Museo Castagnino en la actualización de su colección permanente. El caso de la Colección Carlés

María de la Paz López Carvajal  
Museo Nacional de Bellas Artes  
«Juan B. Castagnino», Rosario (Argentina)  
*coleccion@museocastagnino.org.ar*

## Resumen

El trabajo conjunto de investigadores y curadores (conservadores) constituye un recurso fundamental a la hora de redefinir las exhibiciones permanentes en los museos, tanto en sus aspectos conceptuales como en los prácticos. Por lo tanto, creemos que es urgente la profesionalización de estas áreas de actuación en el ámbito de los museos argentinos. El Museo Castagnino de Rosario ha iniciado la actividad de un Departamento de Catalogación e Investigación de colecciones que ha permitido avanzar en el conocimiento y puesta en valor de la colección en reserva. El estudio de la colección Carlés –de características particulares en su conjunto– permitirá adelantar su exhibición en la colección permanente mostrando obras de arte que han permanecido en reserva durante más de sesenta años, hecho que contribuirá a la apertura de nuevas posibilidades de encuentro entre el público y su patrimonio histórico, artístico y cultural.

## Palabras clave

Profesionalización, conocimiento, colección en reserva, encuentro.

## Abstract

The joint work of researchers and curators constitutes a fundamental resource at the time of redefining the permanent exhibitions in the museums, as much in its conceptual aspects as in the practitioners. Therefore, let us think that the improvement of professional level of these areas of performance in the scope of the Argentine museums is urgent. The Museum Castagnino de Rosario has initiated the activity of a Department of Cataloguing and Research of collections that has allowed advancing in the knowledge and putting in value of the collection in reserve. The study of the Carlés collection –of particular characteristics in its set– it will allow to advance its exhibition in the permanent collection showing art works that have remained in reserve for more than sixty years, fact that will contribute to the opening of new possibilities of encounter between the public and its historical, artistic and cultural Heritage.

## Key words

Improvement of professional level, knowledge, collection in reserve, encounter.

El Código de Deontología del Consejo Internacional de Museos (ICOM), define al museo como «una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita». En la mayoría de los casos, y de acuerdo a esta definición, las funciones del museo involucran directamente a la colección que custodia: el desarrollo de un programa adecuado y eficaz para su gestión es de suma importancia para llevar adelante su misión y responsabilidades.

El estudio, investigación e interpretación de los fondos debería ocupar un lugar privilegiado entre los programas desarrollados en los planes museológicos, si asumimos que el museo a través de la exposición de sus piezas construye y hace visible un discurso que, a la vez, legitima desde su poder institucional. Hoy, el museo es considerado «en su concepción mas contemporánea [como] un medio de comunicación colectiva y como tal, agente de la democratización de la cultura» (Castilla, 2003). En Argentina, en un documento firmado por el Director Nacional de Museos y Patrimonio, se explica que el museo se erige hoy como «un foro o lugar de conversación, encuentro o intercambio, de socialización y negociación de identidades, una puerta hacia la investigación y la inspiración de nuevas ideas. Las exposiciones actuales buscan revertir la unidireccionalidad del mensaje del museo incorporando las interpretaciones y opiniones del público que las visita. De este modo, el museo se convierte en un lugar donde se proponen lecturas, interpretaciones o visiones sin evadir la controversia» (Castilla, 2003). Entendemos que de acuerdo al concepto contemporáneo de museo la exhibición de su acervo debe plantearse como un hecho comunicacional al servicio del público, protagonista y destinatario de sus actividades.

En este marco, el trabajo conjunto de investigadores y curadores (conservadores) constituye el recurso fundamental a la hora de redefinir las exhibiciones permanentes en los museos, tanto en sus aspectos conceptuales como en los prácticos. Tradicionalmente en nuestro país utilizamos el término exhibición permanente para referirnos a aquella selección de piezas consideradas las más importantes del patrimonio del museo por sus aspectos históricos o estéticos. En muchos casos, y especialmente en los museos del interior del país, donde las prácticas museológicas están en proceso de profesionalización, estas exhibiciones permanentes han permanecido, valga la redundancia, sin alteración durante años en las salas. Raramente han sido modificadas o «resignificadas», simbólica o museográficamente. Los *highlights* de las colecciones han sido mostrados durante años de la misma manera, encerrados en los mismos marcos conceptuales, mientras en las reservas se mantienen fondos sin investigar, desconoci-

dos para los mismos profesionales que trabajan en estos museos. En contraposición, las exhibiciones que llegan como préstamo a la institución, las llamadas temporales, dan por sentado el éxito de público.

No es la intención de este escrito cuestionar el alcance ni la importancia de las exposiciones temporales externas al museo, pero sí señalar cómo en muchas ocasiones se satisface la apetencia de novedad del público con muestras que no logran ponerse a la altura de los propios fondos conservados en las reservas. El exceso de este tipo de exhibiciones ha llevado no pocas veces a la paralización de su patrimonio, alejando al museo de una de las funciones principales señalada más arriba: la exhibición e interpretación de su colección. En estas condiciones, se hace necesaria y urgente la profesionalización de la investigación y de la práctica curatorial en el ámbito de los museos argentinos.

En una nota del diario *La Nación*, de gran alcance en el ámbito nacional, de fecha 17 de enero de 2005 y titulada «Un patrimonio cultural escondido. Gran parte de las obras de arte de los museos están en sus depósitos», el cronista señala: «imaginen un iceberg que sólo muestra una pequeña parte de su masa de hielo sobre la superficie del océano. Así sucede con el patrimonio cultural de los museos nacionales, que sólo exhiben entre un 10 y un 15 % de sus colecciones. El resto de las obras permanecen guardadas en los depósitos, olvidadas, a la espera de algún lugar en donde poder ser exhibidas» (Cornejo, 2005). La situación se extiende a todo el país. El Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino» de Rosario no es ajeno a este problema y se están desarrollando programas que permitan abrir nuevas posibilidades de encuentro entre el público y su patrimonio, generando proyectos de investigación y exhibiciones que son fruto del trabajo común de las diferentes áreas de actuación.

La colección de obras de arte del Museo Castagnino de Rosario fue constituida a lo largo de más de ochenta años y comprende pinturas, grabados, esculturas, dibujos y objetos fechados entre el siglo XVI y el XX. Al ser inaugurada la actual sede del museo en 1937, ésta recibió la herencia del acervo del antiguo Museo Municipal de Bellas Artes, creado en 1920, que ya contaba con importantes obras de arte en su patrimonio. La actual colección fue conformándose gracias a compras realizadas oportunamente por el gobierno municipal y provincial, importantes donaciones particulares y a los premios adquiridos en los salones nacionales y municipales organizados por esta institución, entre ellos el Salón de Otoño, el Salón Rosario, el Salón de Artistas Plásticos Rosarinos, etc. Además, es importante señalar la actuación de la Fundación Castagnino, que ha realizado compras relevantes para la colección del museo y ha instituido el Premio Rosario, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes a artistas de importante trayectoria en el país y que consiste

en la adquisición de una obra destinada a incrementar el acervo de la institución.

La colección posee obras de arte argentino —que constituyen el mayor número en el conjunto— y obras europeas. Destacan las firmas de los más notables artistas argentinos activos en los siglos XIX y XX, entre ellos Antonio Berni, Fernando Fader, Lino Eneas Spilimbergo, Emilio Pettoruti y Lucio Fontana. Entre las obras de arte europeo se distinguen las tablas flamencas del siglo XVI atribuidas a Mabuse y a Gerard David; pinturas barrocas italianas y españolas, atribuidas a Valdés Leal, José de Ribera, Luca Giordano, Francesco Furini; las series completas de los grabados de Francisco de Goya, *Los caprichos*, *Los disparates* y *Los Desastres de la Guerra*; y obras francesas, españolas e italianas del siglo XIX, entre las que destacan las firmas de Alfred Sisley, Constantin Troyon, Charles Daubigny, Henri de Fantin Latour, Valentín de Zubiaurre, Joaquín Sorolla, etc.

El patrimonio del museo es considerado una referencia insoslayable en el estudio del arte argentino. Consta en la actualidad de más de tres mil obras y se caracterizó desde sus inicios por contar con obras representativas de la historia del arte universal, nacional y local, hecho que le permitió una verdadera acción educativa en su área de influencia. Vale destacar que de estas tres mil obras, sólo se exponen en la colección permanente cerca de ochenta, de gran importancia artística e histórica.

El Museo Castagnino ha asumido la necesidad de revertir esta situación y, en su responsabilidad como administrador del patrimonio cultural, ha iniciado las actividades de un Departamento de Investigación y Catalogación de Colecciones y la profesionalización de sus integrantes. Sólo el estudio y la documentación de sus colecciones permitirá la accesibilidad del público general e historiadores del arte, críticos, curadores (conservadores), etc. a las mismas. Este departamento ha conseguido revisar y cambiar atribuciones de importantes pinturas europeas, documentar piezas que han sido estudiadas en mayor profundidad y reinterpretar histórica e iconográficamente obras de arte, gracias a la desinteresada colaboración de historiadores del arte de marcada trayectoria en el país y a convenios realizados con fundaciones nacionales y organismos internacionales, entre los que cabe destacar la ayuda de la Fundación Antorchas y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) del Ministerio de Cultura de España.

Entre los proyectos que nos ocupan en la actualidad, cabe destacar el estudio de la colección Carlés, integrada por pinturas, dibujos y grabados europeos. En una primera etapa, revisar el registro de la colección realizado en 1925, identificar las obras e iniciar el catálogo razonado nos permitió identificar firmas de importantes artistas europeos activos a fines de siglo XIX y poner en valor no sólo los méritos históricos y estéticos de las piezas, sino las características únicas que definen la colección en su conjunto y la

ubicar en el marco del coleccionismo argentino de fines de siglo XIX.

La colección de Carlos Carlés fue donada al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario en el año 1925. Según el libro de registro del museo, la colección está formada por 267 obras entre óleos, acuarelas, dibujos y grabados. Carlos Carlés había nacido en Rosario en 1866 y luego realizó sus estudios de derecho en Buenos Aires. En 1891, fue nombrado Director General de la Administración de Correos y Telégrafos, cargo en el que se mantuvo hasta 1898. Su interés por el arte lo llevó a comunicarse vía postal con artistas europeos, la mayoría de ellos participantes del Salón de París. La colección se habría formado gracias a esta vía de comunicación y muchas de las pinturas conservan cartas firmadas por los artistas y sellos postales originales pegados en el reverso, documentos de gran valor histórico que en su mayoría acompañaron al envío de cada obra. Las cartas no sugieren la existencia de una compra ni la elección de las mismas por parte de Carlés: son los mismos artistas quienes, en algunos casos, justifican su elección y dedican la obra al coleccionista.

Carlés, en homenaje a su ciudad natal, donó su colección al museo local y ésta se hizo efectiva tras su muerte. Fue cedida por sus herederos sin otra condición que los cuadros fueran conservados y exhibidos en una de las salas del museo, que llevaría su nombre, y la Comisión Municipal de Bellas Artes, dirigida por Fermín Lejarza, la aceptó bajo las condiciones expresadas. Al ser trasladada a la nueva sede en 1937, la sala dedicada al donante desapareció y el conjunto nunca más fue expuesto, ni siquiera parcialmente. La colección Carlés se perfila con rasgos particulares en el marco de las colecciones argentinas de fines de siglo XIX: incluye obras de escuelas francesa, italiana, española, británica, alemana, holandesa, belga y danesa de artistas vivos —en su mayoría participantes del Salón de París—, de lenguaje tradicional, elegidas por los propios artistas y fechadas, en su mayoría, en el mismo año: 1898. En el grupo, las pinturas españolas son sólo cinco y mayoritariamente responden al gusto por el pintoresquismo. El dato pintoresco sin dudas atraía por su exotismo y la pintura costumbrista se convirtió en la más apreciada popularmente durante la segunda mitad del siglo. Tres de las pinturas españolas son escenas regionales, paisajes con figuras de rasgos costumbristas firmados por los andaluces Iniesta y Soto y García y Rodríguez y por el catalán Galofre. Las dos figuras que completan el conjunto representan tipos españoles femeninos: una maja firmada por Eugenio Lucas y Villamil, y un torso con vestimenta típica caracterizado por el abocetamiento de las formas, que figura en los registros como autógrafo de Millán, un pintor del cual hasta el momento no se han hallado datos. Entre los dibujos de autores españoles, cabe destacar una pluma de Benlliure y Gil,

de gran maestría de ejecución, que lleva décadas sin salir de la reserva.

Vale destacar que la pintura española y la francesa fueron las que más circularon en el país a fines de siglo XIX y principios del XX. Su estudio nos otorga la posibilidad de ponerlas en relación con las corrientes que influenciaron a la pintura argentina y ahondar en las implicaciones que lo francés y lo español han tenido en el gusto local en esta época. Las pinturas de origen francés conforman el porcentaje más elevado en relación con el resto de las escuelas presentes en la colección, hecho que refleja el gusto del coleccionista por las obras de este origen. En los últimos años de la década de los noventa –cuando fueron enviadas las obras desde Francia– y con el Postimpresionismo en plena expansión, los paisajes franceses dan cuenta del proceso de academización sufrido por las tendencias naturalistas y realistas. Estos son más numerosos que las figuras y otros géneros, lo que nos permite estudiar las escuelas regionales representadas y las características comunes en relación con las escuelas locales.

El catálogo razonado de la colección Carlés se halla en pleno desarrollo. Pudieron corregirse atribuciones erróneas y han sido halladas piezas de importancia que no han sido exhibidas durante décadas. El catálogo de la obra sobre papel está apenas comenzado, pero ya existen en total 83

expedientes de obras abiertos y se continúa con el trabajo. Además se están concretando proyectos conjuntos con el Departamento de Conservación del museo para solicitar asesorías externas para iniciar la adecuada conservación de los documentos pegados al dorso de las pinturas. Ya algunas de estas obras han sido integradas al guión de la «exhibición de larga duración» –como prefiero llamarle en lugar de exhibición permanente, para acentuar su carácter ágil y dinámico– y la exhibición del conjunto y la publicación de su catálogo, que permitirá darle visibilidad y comunicar sus características particulares. Es un proyecto que esperamos pueda llevarse a cabo a principios de 2006, que estimamos despertará el interés del público al sacar a la luz obras de arte que llevan por lo menos, sesenta años en la reserva.

El producto de las investigaciones de cada objeto de arte, su catalogación, documentación e interpretación resulta indispensable para dar fundamento y base a lo que se divulga desde las exposiciones. Creemos que en el marco de la definición del museo contemporáneo, las actuaciones conjuntas y, en especial, aquellas llevadas a cabo por investigadores y curadores (conservadores) contribuyen no sólo a la producción y profundización del conocimiento, sino a la participación activa de las diferentes áreas de la institución en la redefinición del público en su actitud crítica y participativa.

## Bibliografía

- AA. VV. (1984): *Museums for a new century: a report of the Commission on Museums for a New Century*, American Association of Museums, Washington D.C.
- AA. VV. (1999): *Lo público y lo privado en la gestión de museos*, FCE, Buenos Aires.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993): *Museología y Museografía. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Istmo, Madrid.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS (1992): *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums*, American Association of Museums, Washington D.C.
- CASTILLA, A. (2003): «Una política cultural para los museos en la Argentina», Documento de discusión para ser debatido con las Secretarías de Cultura de Provincias y Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Código de deontología del ICOM para los museos*, Aprobado en la XV Asamblea General del ICOM (Buenos Aires, 4 de noviembre de 1986) y modificado en la XX Asamblea General (Barcelona, 6 de julio de 2001).
- CORNEJO, J. (2005): «Un patrimonio cultural escondido. Gran parte de las obras de arte de los museos están en sus depósitos», *Diario la Nación*, 17 de enero, sección Cultura.
- DRAPPER, L. L. (1984): «Friendship and the Museum Experience: The Interrelationship of Social Ties and Learning» (sin publicar), University of California at Berkeley.
- GURIAN, E.H (1999): «What's the object of this exercise? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums», *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 128, (3).
- IZQUIERDO, I. (2004) «El plan museológico, instrumento básico para el desarrollo de actuaciones en museos», *Plan museológico y exposición permanente en el museo*, Curso patrocinado por la AEI, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: archivo digital del curso.
- WEIL, S. (1999): «From Being about Something to Being for Somebody: the Ongoing Transformation of the American Museum», *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 128, (3).

# Exposición permanente: ¿«Museo informativo o comunicativo»?

Patricio Acevedo Lagos  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Región del Maule (Chile)  
*mulin@cinternet.cl*

## Resumen

La disyuntiva a la que nos vemos abocados muchos profesionales de museos es encontrar el programa museográfico adecuado que permita entregar el mensaje que dará contenido a la exposición permanente. A través de la llamada teoría comunicacional del canadiense Marshall Mc Luhan, podríamos enfocarlo desde la perspectiva de «lo frío y lo caliente». Un medio caliente es aquel de alta definición, es decir, es un medio rico en datos informativos para el receptor y que por ende, exigirá una menor participación de él. En cambio, los medios fríos son relativamente pobres en información y por tanto, estimulan y obligan a la audiencia a una mayor participación. Aplicándolo al mensaje o mensajes que los museos modernos deben entregar podríamos decir que un museo caliente (informativo) será aquel cuya exposición permanente tiene mucha información para el visitante entregando contenidos preelaborados, bajo una forma que inhibe o impide la participación activa de la audiencia. A su vez, un museo frío será aquel cuyo mensaje sea eminentemente comunicativo, facilitando y permitiendo una acción participativa activa de parte de la audiencia. Se debe proporcionar al visitante un mensaje en el que se conjugue lo informativo con lo comunicativo, para que así, a través de la fusión de ambas categorías, podamos lograr que nuestro mensaje sea decodificado exitosamente por nuestra audiencia. Esto le dará mayor dinamismo a la exposición e incluso podría permitir, acorde con la audiencia, futuras adecuaciones y modificaciones en la exposición permanente. En el Museo de Arte y Artesanía de Linares se está trabajando en la elaboración de los contenidos de los mensajes, que permitirán darle sentido a la exposición permanente, teniendo como base esta filosofía de lo frío y lo caliente y potenciando la calidad de inmueble patrimonial, a fin de cumplir con su misión de ser un espacio abierto a la comunidad linarense proyectando su acción cultural al más amplio número de personas.

## Palabras clave

Exposición permanente, programa museográfico, comunicación, mensaje, museo de arte y artesanía tradicional

## Abstract

The real challenge we face as museum professionals is to define the adequate program that will allow us to convey the message to promote the true content of the permanent exhibition. We explore the message from the «cold and hot perspective», through the theory of communication proposed by the Canadian Marshall Mc Luhan. In fact, a hot means is the one of the high definition; that is, rich in informational facts for the receptor. Thus it demands less involvement from him. On the contrary, a cold means is relatively poor in facts; therefore, it appeals and pushes the audience for more participation. Applying this theory to the message or messages that modern museums should convey, we could affirm that a hot museum (informational museum) will be one whose permanent exhibition presents a lot information for the visitor and gives pre-set content in such a way that prevents audience from active interaction. In turn, a cold museum (communicational museum) will be the one whose permanent message is fundamentally communicational, allowing active participation from the audience. We must to convey a museographic message that conjugates the informational with the communicational, in order to reach the successfully message decodification from our audience. This would give the museum more interaction to the permanent exhibition. In addition it would also permit future modifications or adjustments accordant with the audience. The Museo de Arte y Artesanía de Linares, Chile, is working on the elaboration of the message content to make the permanent exhibition a meaningful experience. We are using this hot and cold theory as a basis so as to improve both the quality of museum patrimony and the exhibition. As a result, the museum expands its cultural mission to a greater number of people and becomes an inviting place for the city of Linares and its community.

## Key words

Permanent exhibition, museographic program, communication, message, Museum of Art and Traditional Craft

Suponer que un museo es un mero almacén o depósito de elementos materiales dotados de valor histórico-cultural es una deformación absoluta del concepto museo. Si vamos a los orígenes del término, nos encontraremos que la palabra griega *mouseion* rememora un templo de Atenas dedicado a las musas, y deriva de otra egipcia, que abarca un conjunto de edificios en el Palacio de Ptolomeo Filadelfo, de Alejandría, el cual albergaba la famosa biblioteca, un anfiteatro, un observatorio, salas de trabajo y de estudio, un jardín botánico y una colección zoológica. Por su parte, el museo ateniense comprendía una pinacoteca, aunque ella no ocupaba el templo, sino un ala de la Acrópolis, la de los propileos. Frente a esto, podríamos señalar que todos estos elementos forman parte de los servicios que un museo moderno facilita de alguna u otra manera: biblioteca y pinacoteca, academias, talleres de conservación y restauración, auditorios multipropósito, muestras de fauna y flora, salas de venta, etcétera. Sin esta universalidad, sin esta vocación enciclopédica, a nuestro juicio, un museo no debería llamarse museo. Bajo esta visión de lo que debe ser un museo, la disyuntiva a la que nos vemos abocados algunos profesionales de museos, es encontrar el programa museográfico adecuado que permita entregar el mensaje que le dará contenido a la exposición permanente, que nos identificará y nos diferenciará de instituciones similares.

Si nos atenemos a la teoría comunicacional del canadiense Marshall Mc Luhan (1964), podríamos enfocarlo desde la perspectiva de «lo frío y lo caliente». Estas categorías plantean una distinción conceptual de los medios de comunicación. Básicamente un medio caliente es aquel de alta definición, es decir, es un medio rico en datos informativos para el receptor y que por ende, exigirá una menor participación de él. En cambio, los medios fríos son relativamente pobres en información y por tanto, estimulan y obligan a la audiencia a una mayor participación. Sin ahondar más en esta teoría comunicacional y aplicándola al mensaje o mensajes que los museos modernos deben entregar acorde a un plan museológico y a un programa o diseño museográfico, podríamos decir que un museo caliente (informativo) será aquel cuya exposición permanente está plagada de información para el visitante entregando contenidos preelaborados, bajo una forma que inhibe o impide la participación activa de la audiencia. A su vez, un museo frío será aquel cuyo mensaje sea eminentemente comunicativo, facilitando y permitiendo una acción participativa activa de parte de la audiencia. Puede ser paradójico que un buen museo tenga que ofrecer poca información para entregar eficazmente su mensaje institucional, sin embargo esto es solo aparente, ya que la comunicación sólo se establece cuando el mensaje es decodificado, entendido y complementado por el interlocutor o receptor del mismo. De esta manera, un museo frío

comunica su mensaje museográfico y espera la retroalimentación que provendrá de su audiencia, cerrándose así el circuito de comunicación con activa participación del visitante. Esto le daría mayor dinamismo a la exposición e incluso podría permitir, acorde con la audiencia, futuras adecuaciones y modificaciones.

Estamos convencidos que la concepción académica de la función del museo es esencialmente informativa, pero también que una exhibición permanente con demasiada información agota al visitante, lo desmotiva, lo obliga a acelerar su visita para tratar de alcanzar a recorrer todo el circuito expositivo, sacrificando, generalmente, cantidad por calidad, con la sensación que solamente estuvo ahí, lo que significa que nuestro mensaje no llegó íntegro al receptor y obviamente, no lo quedan intenciones de volver otra vez. Por ello proponemos un nuevo lenguaje para comunicarse con la audiencia de los museos. Debemos crear las condiciones que generen en el visitante la necesidad de regresar con muchas ganas, de seguir disfrutando de la exhibición permanente, de manera que sienta la necesidad de volver, porque le gustó lo que se le ofreció y así, satisfacer esa necesidad de querer ver más. Aquí apostamos a que en un próximo tiempo libre destine específicamente un lapso para ello. Entonces, entreguémosle la información básica necesaria, con un lenguaje claro y sencillo, al alcance de todos y de cualquier estrato socio-económico y cultural. Démosle una muestra permanente con un diseño museográfico atractivo, con mecanismos participativos, que nos permitan crear ese vínculo que lo motivará a regresar voluntariamente para completar el proceso comunicacional de retroalimentación y cerrar así el circuito entre emisor y receptor, entre el museo y el visitante.

Muchos podrán estar en desacuerdo con esta postura -no nos cabe duda-, ya que podrán decir que un museo informativo obliga al visitante a volver, porque al no poder completar el recorrido en una sola visita, éste retornará obligadamente para completarla en una o más visitas, lo que implicará una mayor taquilla y una mejor estadística de usuarios, aspectos muy importantes en la vida de un museo. En esta visión informativa también se juega con la variable tiempo libre del visitante y se apuesta que éste retornará al museo a completar el circuito, pero la motivación es totalmente distinta a la que genera la visión comunicacional. En este caso más que una opción, es una obligación. Regresará cuando pueda y no cuando quiera. Lo más probable será que destine parte de su nuevo tiempo libre a otras actividades de ocio. Lo concluyente es que esa audiencia, probablemente no vuelva más, ya sea porque se retiró exhausta, aburrida o saturada con el bombardeo de información a la que fue sometida o porque no fue capaz físicamente de asimilarla e interiorizarla en una sola visita. Si llegara a volver, lo hará muy esporádicamente cuando su tiempo libre se lo per-



Figura 1. Museo de Arte y Artesanía de Linares. Fachada principal.  
Foto: Museo de Arte y Artesanía de Linares.



Figura 2. Museo de Arte y Artesanía de Linares. Vestíbulo.  
Foto: Museo de Arte y Artesanía de Linares.

mita, esperando encontrarse, tal vez, con un posible cambio en la museografía de la exposición permanente. Esta audiencia no regresará por el hecho de haber sido cautivada por la muestra permanente ni porque esta era atractiva y comunicacional. No regresará porque se sienta más actor que espectador. No regresará porque sienta la necesidad de volver por más. No regresará porque el museo le dejó una impronta que lo impele a hacerlo. No regresará, simplemente, porque no se siente interesada en hacerlo. Como esto no puede ocurrir, ya que significaría el fracaso de un museo y atentaría contra su existencia institucional, creemos que se debe entregar al visitante un mensaje museográfico que conjugue «lo informacional con lo comunicacional», para que así, a través de la fusión de ambas categorías, podamos lograr que nuestro mensaje sea decodificado exitosamente por nuestra audiencia, con las consecuencias positivas que esto implicaría (figura 1).

El Museo de Arte y Artesanía de Linares de Chile está en un proceso de desarrollo institucional y de ampliación de su infraestructura museográfica en un período bianual (2006-2007) y está trabajando actualmente en un proyecto de exposición permanente cuyo programa museográfico conjugará ambas visiones. Pretendemos ser un museo cuyo mensaje sea tanto informacional como comunicacional. Una mezcla de museo frío y de museo caliente siguiendo el concepto de la teoría comunicacional de Mc Luhan citada (figura 2). El museo ocupa una casona colonial, declarada Monumento Histórico en 1996, que será restaurada y ampliada con un volumen arquitectónico, en altura, de estilo moderno. Podría decirse que está en la categoría de monumento-museo, es decir, aquella en que el inmueble actúa exclusivamente como contenedor de colecciones para su conservación, exhibición e investigación y, su mensaje actual no guarda ninguna relación con el inmueble que las alberga. Como este es un museo con dos áreas de especialidad –Artes Visuales y Artesanía Tradicional– nos vemos enfrentados a dos importan-



Figura 3. Museo de Arte y Artesanía de Linares. Sala de pintura.  
Foto: Museo de Arte y Artesanía de Linares.

tes desafíos: elaborar dos programas museográficos para la exposición, uno por cada área. Estamos en la etapa de elaboración de los contenidos de ambos mensajes, que permitirán darle sentido a la exposición permanente, teniendo como base esta filosofía de lo frío y lo caliente, potenciando su calidad de inmueble patrimonial, a fin de dar cumplimiento cabal a la misión de ser un espacio abierto a la comunidad regional proyectando su acción cultural al más amplio número de personas (figura 3).

La muestra de artes visuales ocupará tres salas del edificio patrimonial y es la que menos nos complica en cuanto a su mensaje, ya que será básicamente un recorrido histórico por cien años de pintura en Chile con un marcado énfasis en la pintura regional, lográndose así una identificación con la plástica local. En la de artesanía tradicional, en tres salas del edificio patrimonial, planeamos mostrar el desarrollo de la artesanía regional, teniendo como ideas-fuerza: el hecho que en la Región del Maule se da una gran diversidad de expresiones artesanales que dan cuenta de su riqueza patrimonial; que los artesanos reflejan su creatividad e identidad cultural a través de los

objetos y artefactos que realizan; que en las artesanías se expresa el saber ancestral, lo que permite proyectarlas en función de su conocimiento, valoración y fortalecimiento; y, que la importancia del sector artesanal radica en el aporte que implica en términos sociales, culturales y económicos para el desarrollo de la región y del país. Creemos que a través de las artesanías se posibilita el reconocimiento de nuestra identidad, la valoración de una expresión humana y una actividad productiva sustentable. Así, el contenido de la muestra permanente, dentro de un contexto histórico-antropológico, será un paseo por diferentes expresiones artesanales regionales, tanto urbanas como rurales, réplicas, reproducciones a escala y rescates, considerando las materias primas de mayor utilización, tales como fibras textiles y crin de caballo, cerámica y alfarería, madera, cestería, piedra, metal y cuero.

De esta manera, en ambas exposiciones permanentes, con paneles de información básica en las diferentes salas de arte y de artesanía, con un guión museográfico claro y comprensible y, con un montaje museográfico atractivo de las piezas en exhibición, dejaremos abierta la posibilidad para que el visitante, a través de mecanismos participativos, tales como terminales computacionales de auto-consulta, buzón de sugerencias, biblioteca especializada, talleres educativos, actividades interactivas, talleres, salas didácticas y otros, pueda jugar un rol activo importante durante su visita. Se sienta motivado a buscar más información que la que se le ofrece directamente, ya sea en la misma visita o en visitas posteriores, que regrese cuando quiera y no cuando pueda y se

interese por participar en actividades organizadas por el museo. No queremos que se quede como un mero receptor de mensajes sino que se sienta actor y perciba que su calidad de usuario es tan importante como las colecciones que el museo conserva, investiga y exhibe permanentemente. De esta manera, tendremos un museo informativo-comunicativo, y se podrá re-encantar a la audiencia permitiéndole un rol participativo durante su visita a la exhibición permanente, de manera que ésta le deje una impronta que la haga regresar cada vez con más deseos de sorprenderse en cada visita que realice y sienta que el museo, además de centro educativo es su museo y que es un lugar de encuentro y de participación para toda la comunidad.

## Bibliografía

MARSHALL MCLUHAN, H. (1964): *La Comprensión de los medios como extensiones del hombre* (Understanding Media: The extensions of man).

# Museo del Canal Interoceánico de Panamá

Victoria R. Cedeño  
Museo del Canal Interoceánico  
Panamá (República de Panamá)  
*victoria@museodelcanal.com*

## Palabras clave

El Museo del Canal Interoceánico de Panamá se encuentra al servicio del mundo para contribuir a la preservación y divulgación de los testimonios de la historia de Panamá ligada a la construcción del canal. Se encuentra en una constante renovación y actualización de sus contenidos para cumplir con su función educativa y cultural acordes a las nuevas tecnologías que permitan una mayor participación de la sociedad en el desarrollo del museo.

## Palabras clave

Museo, patrimonio de la humanidad, memoria histórica, evaluación.

## Abstract

The Museo del Canal Interoceánico de Panamá was created to the service of the world and to contribute to the preservation and spreading of the testimonies Panama's history related to the construction of the canal. It is in a constant renovation and update of its contents to fulfill his educative and cultural function agreed to the new technologies that allow a greater participation of the society in to museum's development.

## Key words

Museum, humanity heritage, historical memory, valuation.

En 1996 se crea el Patronato del Museo del Canal Interoceánico de Panamá, sociedad sin fines de lucro cuya figura jurídica fue otorgada mediante Resolución n° 209-P5-96 del Ministerio de Gobierno y Justicia, y surge como una iniciativa gubernamental sumado al esfuerzo de la sociedad civil en rescatar los testimonios de parte de la historia del país, con el interés de crear un museo que destacase el papel de tránsito y de ruta comercial del Istmo, sustentando el Canal como vínculo de nuestro pasado y futuro.

Para albergar el nuevo museo (figura 1)<sup>1</sup> se decide rehabilitar la edificación construida en 1875 como el Grand Hotel, el más importante del área, ubicado a un lado de la Plaza Mayor, punto de partida de la ciudad fundada en el siglo XVII, hoy Plaza de la Independencia, en el casco antiguo de la ciudad. En 1881 esta edificación había sido vendida a la Compañía Universal del Canal Interoceánico de los franceses y éstos a su vez lo habían vendido en 1904 a la Comisión del Canal Istmico, compañía norteamericana, donde se instalaron las primeras oficinas administrativas. En 1910 el gobierno de Panamá lo compra a esta compañía y lo convierte en la sede de Correos y Telégrafos. A finales de 1997 es declarado

Patrimonio de la Humanidad como sede del museo y por su evidente conexión con el tema de la vía acuática.

Para la rehabilitación del edificio (figura 2) se formaron dos comisiones, una que realizaría lo concerniente a la arquitectura del edificio y otra que crearía la definición de la misión y visión del museo, e integraría al equipo ejecutor de la exhibición inaugural de carácter temporal que conformaría una síntesis de la exposición permanente a concluir en un periodo posterior. Así se crea la misión del Museo del Canal Interoceánico de Panamá como una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público; que adquiere, conserva, investiga, interpreta, difunde y expone los testimonios de la historia del Canal de Panamá, para la educación, conocimiento y el deleite del público que lo visita. Su meta es servir a la comunidad nacional e internacional promoviendo el conocimiento, la investigación y rescate de los valores históricos de Panamá relacionados con la construcción, tecnología y funcionamiento del canal, a través del estímulo a la investigación, la interpretación, la organización de exhibiciones y de actividades



Figura 1. Casco Antiguo de la Ciudad de Panamá, señalando la ubicación del Museo.

<sup>1</sup>Créditos fotográficos: Museo del Canal Interoceánico de Panamá



Figura 2. Fachada del Museo.

des que permitan la recuperación e interpretación de estos materiales. Esta intención se recoge en el objetivo general de recopilar, conservar, custodiar, documentar, investigar y comunicar los temas relacionados con la historia del Canal de Panamá para contribuir a elevar el conocimiento y nivel cultural, potenciando iniciativas y actividades que redunden en el beneficio común.

Los objetivos específicos del Museo del Canal Interoceánico de Panamá son, por un lado, convertirse en un centro de investigación y acopio de información relacionada con el canal, que sirva a especialistas, investigadores, estudiantes y que logre prestigio y reconocimiento mundial; y, por otro, rescatar, preservar y presentar los testimonios de la historia del Canal de Panamá, desde sus proyectos iniciales de construcción hasta los aspectos actuales y los planes futuros. Asimismo, el museo pretende servir a la comunidad nacional e internacional educándola sobre la historia de Panamá y su canal; organizar exhibiciones permanentes, temporales e itinerantes, que promuevan el conocimiento e investigación sobre la historia y operación del Canal de Panamá; promover el estudio e investigación sobre la conservación de los recursos ecológicos para garantizar a futuras generaciones la operación del canal; promover el estudio e investigación de los aspectos tecnológicos, científicos, históricos, sociales y culturales del canal; promover el acopio de información e

investigación sobre las personas que hicieron posible la construcción y operación del Canal de Panamá, enfatizando su herencia étnica y cultural así como también su presencia y contribución a la identidad nacional; recuperar, interpretar y exhibir material del esfuerzo francés y norteamericano para construir el Canal de Panamá; promover el valor histórico del tránsito interoceánico y los estudios de alternativas y utilización futura del canal; enfatizar la importancia de la conservación de los recursos ecológicos e hidrográficos para garantizar la operación continua del canal; promover la educación y el conocimiento internacional sobre Panamá, su historia, cultura y sociedad; promover el reconocimiento y confianza de la comunidad internacional en la operación del canal bajo administración panameña; conservar la memoria histórica del Canal de Panamá para las futuras generaciones y promover la recuperación e interpretación de los sitios de interés histórico vinculados al área canalera; colaborar con la Autoridad del Canal de Panamá en la salvaguarda, rescate, investigación y puesta en valor del patrimonio histórico y cultural relacionado con el canal; establecer vínculos internacionales que promuevan el reconocimiento de los esfuerzos panameños para mejorar las operaciones del canal y, por último, promover una cultura de paz y de respeto a los derechos humanos.

El concepto temático del museo es histórico-tecnológico y cubre el período comprendido entre la época prehispánica y la actualidad. Se basa en tres componentes básicos que sirven de hilo conductor de la exhibición de manera simultánea y convergente: la función geográfica del Istmo a lo largo de su historia; la acción humana que hizo posible la explotación de la ruta; y el medio líquido definido por los océanos y la cuenca hidrográfica del Chagres. Como un punto de desarrollo fundamental de la política a seguir en el museo se planteó desde sus comienzos, al igual que el Canal de Panamá se ha caracterizado por los avances tecnológicos y científicos, que el museo debe reflejar en sus planteamientos museológicos, museográficos y pedagógicos la capacidad de adaptación a las nuevas tecnologías, de ahí nuestro compromiso con el cumplimiento en la búsqueda de la tecnología punta más adecuada para cumplir con los estándares de vanguardia en la comunicación de los contenidos y, a la vez, con la salvaguarda de los mismos.

El edificio del museo (figura 3) cuenta con cuatro plantas de las cuales tres están destinadas tanto para las exhibiciones permanentes como para las temporales, accediendo a las mismas por sistemas alternativos de escaleras, elevadores o sistemas para discapacitados. En la planta baja se encuentran nuestros servicios de información, auditorio, tienda y el gabinete pedagógico. Los principios que rigen el museo son los de salvaguardar el conocimiento y difundir el patrimonio histórico-cultural, comprometidos ética y



Figura 3. Plantas de acceso a las áreas del contenido expositivo, servicios complementarios y administrativos.

legalmente con el desarrollo de nuestra misión y los objetivos que comprende. La naturaleza de las exhibiciones son de carácter permanente, planificadas para una duración estimada no menor de diez años, con una apertura al público desde su inauguración, en septiembre de 1997, hasta la actualidad de ocho

nuevas salas: «la Ruta, el Agua y la Gente», inaugurada en 1997; «Tecnología durante la Construcción del Canal», inaugurada en 1999; «Historia de las Telecomunicaciones y el Canal de Panamá», inaugurada en 2000; «Impacto del Canal de Panamá en la economía y finanzas panameñas», inaugurada en



Figura 4. Sala Ingenieros del Canal 1904-1914.



Figura 5. Sala Reivindicaciones Canaleras.

2000; «Historia del edificio», inaugurada en 2002; «Vida material en la zona del Canal de Panamá», inaugurada en 2003; «Ingenieros del Canal (1904–1914)» (figura 4), inaugurada en 2003; y «Reivindicaciones canaleras» (figura 5), inaugurada en 2004.

También se realizan exhibiciones temporales e itinerantes cuyo carácter definido por el lapso de duración de las mismas tienen un rango de una semana a tres años; y sirven como medio de interacción entre otros museos o instituciones culturales para el acercamiento de las colecciones a una mayor cantidad de público. Desde su apertura el museo ha tenido un promedio de cinco a seis exhibiciones temporales al año. Como servicio complementario, desde el año 1998 se realizaron gestiones para la creación de un archivo tecnológico en el museo con la ayuda de la Sección Cultural de la Embajada de Estados Unidos y de Texas Tech University, iniciándose las investigaciones a partir del 2000 en los Archivos Nacionales de Washington. En ese mismo año se adquirieron los primeros equipos técnicos con el propósito de poner a disposición de investigadores y especialistas todo el desarrollo tecnológico utilizado en la construcción del Canal de Panamá. La información será manejada en equipos de microfilms que luego se digitalizarán en CD-ROM's, que podrán ser consultados e impresos a solicitud del investigador.

El establecimiento de programas pedagógicos tiene como objetivo fundamental la captación de audiencias encaminada, no sólo al aumento de visitas al museo, sino al desarrollo de programas que faciliten al visitante la comprensión de nuestros contenidos. En este sentido, destaca el desarrollo de un sistema de audio-guías en inglés, francés y español, éste último como un instrumento importante para facilitar la atención de la audiencia invidente, paralelo al desarrollo del gabinete pedagógico que realiza la labor educativa y de divulgación de nuestros contenidos.

La ampliación de la oferta cultural y el constante reto de la divulgación de la misma impulsa al museo a continuar con la responsabilidad, cada vez mayor, de alcanzar los objetivos establecidos en nuestra misión (coleccionar, divulgar, investigar y exhibir nuestro patrimonio canalero), ampliando el establecimiento de programas y proyectos, tanto nacionales como internacionales, que redunden en el beneficio común. Uno de los proyectos que tenemos a corto plazo es la creación de dos nuevas salas de exhibición permanente y, como en todo museo, es imprescindible que se revisen sus contenidos. A medio plazo tenemos el desarrollo del programa de actualización en función de los resultados de las investigaciones que se concreten; la continuación y seguimiento del archivo tecnológico es un refuerzo a estas actualizaciones y renovaciones. Otro de los proyectos que adelantamos es la organización de las áreas de reserva del museo para que formen parte de un sistema integrado que facilite la investigación de las colecciones.

La constante realización de exhibiciones temporales y nuestra participación en congresos, seminarios, cursos y el asesoramiento a otras instituciones tanto nacionales como internacionales en los temas inherentes al museo, nos mantiene en una continua valoración de la función de la comunicación del museo, lo que nos permite además de aportar nuestras experiencias, nutrirnos de los conocimientos de las instituciones con las que interactuamos.

## Bibliografía

- CASTILLERO CALVO, A. (1997): *Concepto Intelectual del Museo del Canal Interoceánico de Panamá*, Museo del Canal Interoceánico de Panamá.
- RAMOS BAQUERO, A. (1997): *Misión, Visión y Política de la Colección del Museo del Canal Interoceánico de Panamá*, Museo del Canal Interoceánico de Panamá.
- TEJEIRA, D. (2002): *Concepto y Guión de la Sala Historia del Edificio*. Museo del Canal Interoceánico de Panamá.



# Museo, mausoleo y centro cultural «Horacio Quiroga»

Paul Bittencourt Juncal  
Museo María Irene Olarreaga Gallino  
Salto (Uruguay)  
*paulbitt@addinet.com.uy*

## Resumen

El texto aporta información sobre los criterios adoptados para la creación de un mausoleo-museo, en la casa donde viviera sus años de juventud el escritor Horacio Quiroga a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX; los aspectos de la restauración arquitectónica en una construcción que sufriera sucesivas intervenciones a lo largo de las épocas, con resultado diverso desde el punto de vista patrimonial; la diferenciación de sectores y la vinculación visual entre ellos; el equipamiento de una sala con muebles de época y objetos personales del escritor, para reforzar la identidad del lugar con el personaje y su vida familiar; la estructuración de la exposición permanente en el museo, así como la solemnidad buscada para el mausoleo que contiene la urna con las cenizas del artista.

## Palabras clave

Horacio Quiroga, Museo Casa-Mausoleo, urna funeraria, Stephan Erzia.

## Abstract

This paper offers information about the parameters adopted to the creation of a mausoleum and a museum at the place where the writer Horacio Quiroga spent his youth since the end of the 19<sup>th</sup> century until the first years of the 20<sup>th</sup> century; architectural restoration aspects of a construction which has suffered many interventions during the years, with different results from heritage values point of view; differentiation of sectors in the building and the strong visual relation between areas; equipment with furniture from the period and personal objects property of the writer allow to improve the identification of the place with the character and his family; the structure of the permanent exposition show at the museum; and the solemnity search for the mausoleum, place where are Quiroga's ashes.

## Key words

Horacio Quiroga, House Mausoleum Museum, funeral urn, Stephan Erzia.

*«El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yararacuzú que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque.»*

*El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura.*

*La víbora vio la amenaza y bundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras.*

*El hombre se bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre y durante un instante contempló. Un dolor agudo nacía de los dos puntitos violeta y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la pica-da hacia su rancho.»*

(Fragmento del cuento «A la deriva», Horacio Quiroga, 1912)

Por creación de la Intendencia Municipal de Salto, se funda el 23 de diciembre de 2004 el Museo, Mausoleo y Centro Cultural «Horacio Quiroga». La acción responde a la voluntad de definir un lugar en la ciudad que fuera referencia de este personaje ilustre de Salto, literato que lograra situarse entre los escritores de cuentos hispanoamericanos de mayor reconocimiento internacional. Los objetivos de la institución se vinculan a la urgencia de volver a reunir y conservar una serie de objetos de la vida cotidiana de Horacio Quiroga, al interés de investigar acerca de una colección de escritos y primeras ediciones de sus obras, a la decisión de difundir su vida y obra, y a la necesidad de dar digna presentación y homenaje a la muy particular urna funeraria que contiene las cenizas del escritor.

## I- La Sede

En diciembre de 1878 llega al mundo un niño que recibe el nombre de Horacio Silvestre Quiroga. Su madre pertenece a una familia tradicional de Salto, poseedora de diversas propiedades rurales en las inmediaciones de la ciudad, su padre es el vicecónsul argentino radicado en el medio pocos años atrás. La infancia de Quiroga transcurre entre su casa natal, en pleno centro de la ciudad, y la quinta de sus abuelos maternos ubicada pocos kilómetros al norte. Marcado desde su infancia por hechos familiares trágicos, y la atmósfera renovadora de librepensamiento y anticlericalismo de fines del siglo XIX, Quiroga va formando una culta y particular personalidad. A los dieciocho años forma con varios amigos salteños el círculo literario juvenil *Los tres mosqueteros* y participa luego en varias revistas y diarios escribiendo en verso y prosa. A los veintún años crea el semanario modernista de literatura y ciencias sociales *La*

*Revista de Salto*. Al recibir la herencia paterna en el año 1900 Quiroga parte de Salto. Su destino inicial es París, de regreso al país se aloja en Montevideo donde reencuentra a sus amigos salteños para fundar la sociedad literaria vanguardista el Consistorio del Gay Saber. 1900 es el último año de permanencia de Horacio Quiroga en Salto. Se da inicio entonces a un continuo cambio de residencias por distintas ciudades, regresando a su localidad natal en ocasiones esporádicas.

En la búsqueda de una sede para el museo se investigaron dos inmuebles existentes en la ciudad. Uno correspondía a la casa que los Quiroga poseían en el centro de la ciudad y el otro es la «casa quinta» en los alrededores de la ciudad. La vida familiar de Quiroga se desarrolló entre estas dos propiedades, el entorno urbano y el rural, ámbitos que luego se verán reflejados en los cuentos del escritor. La casa céntrica en la actualidad está señalizada con una placa de bronce que relaciona el lugar con la personalidad de Quiroga. Esta casa ha sido objeto de severas reformas y ampliaciones durante décadas, en la adaptación de la casa a la actividad comercial de la zona. Se descubrió que la configuración de la casa original prácticamente ha sido borrada, dando lugar a amplios salones de venta. El otro inmueble es la casa quinta, que actualmente ha sido alcanzada por la expansión de la trama urbana. A pesar de que también existieron adaptaciones constructivas a varios destinos, éstas se trataron siempre de acciones realizadas en áreas que no datan de la época del escritor, por lo que los ambientes testimoniales que conociera y recorriera Horacio Quiroga se conservan en su integridad. Estos aspectos de la conservación edilicia sumados a la mayor disponibilidad de superficies, tanto edificadas como de parques y jardines alrededor de la casa, y la posibilidad de acceder legalmente al dominio de la propiedad, volcaron la balanza hacia este último inmueble.

## II- La Casa Quinta

Después de ingresar a través de un portón de rejas que permite flanquear el muro enrejado, se atraviesa un parque de trazado romántico por un camino empedrado central que llega rectilínea y perpendicularmente a la casa quinta. La casa posee un diseño de villa neorrenacentista italiana, de planta cuadrada con sus vértices achaflanados, de un único nivel que se eleva a un metro del suelo natural. Un núcleo central de seis habitaciones es rodeado por una galería perimetral de arcadas de medio punto y barandilla de balaustres. Los balaustres se repiten sobre el nivel de pretil coronando el edificio en todas sus fachadas. No existe documentación de su fecha de construcción pero, por analogía con construcciones similares existentes en la ciudad, se estima que la misma es de la década de los sesenta del siglo XIX.

Una ampliación de principios de siglo XX se adosa lateralmente a la villa original, sin demoliciones de lo existente ni imitaciones de estilo, sino que todo al contrario la nueva edificación añade al conjunto líneas compositivas propias. De un estilo afrancesado, la ampliación marca una arquitectura de fachada única, con orientación bien definida hacia la calle lateral, revelando su vocación urbana en contraste con la villa existente. Hacia sus espaldas presenta una galería, que conectándose perpendicularmente con la galería de la villa conforman los dos lados adyacentes de un patio trasero. Este patio con el transcurrir del tiempo se transforma en un patio interno, rodeado en todo su perímetro por construcciones que se van incorporando en diversas ocasiones. Cuando deja de pertenecer a la familia de Horacio Quiroga la propiedad continúa su función de casa quinta en manos de otros propietarios, hasta pasar al Estado y convertirse en la Escuela al Aire Libre, institución educativa con fines sanitarios creada durante la epidemia de tuberculosis que padeciera la ciudad a principios de siglo XX. Posteriormente, se transforma en escuela ordinaria hasta el año 2002 cuando la escuela se muda hacia un nuevo local construido a los efectos dentro de la misma manzana.

### III- Los fondos museísticos

Los fondos museísticos están constituidos por objetos personales de Quiroga. Éstos pertenecen a su etapa de vida en Salto, por lo tanto, son objetos anteriores al año 1900. Considerando que en esa etapa aún no había alcanzado la trascendencia que luego lograra, los objetos no son abundantes, ni sencillos de localizar. Destacan las primeras ediciones de sus obras, tanto en libros como en revistas; manuscritos, cartas dirigidas a sus amigos; fotografías, documentos personales, partida de nacimiento, inscripciones a escuelas y liceos; críticas literarias y biografías escritas por sus contemporáneos, muchas veces por personas cercanas a Quiroga, como los compañeros de las sociedades literarias. Las colecciones provienen del Museo Histórico de Salto, de la Biblioteca Municipal, de donaciones de particulares, y de la compra directa en librerías de anticuarios. En la actualidad, se tramita la obtención de elementos que están en dominio ministerial.

### IV- La Urna

Radicado en Montevideo, Horacio Quiroga es profundamente afectado por la muerte de un amigo de la sociedad literaria en un accidente provocado por el mismo Quiroga. Se traslada entonces a Buenos Aires donde se vinculará con círculos literarios de prestigio en los que irá ganando el reconocimiento del medio artístico. Luego viajará al Chaco, donde se

instalará como colono en la explotación de algodón y, finalmente, se establecerá en la selva misionera donde construirá su casa y formará su familia. En Misiones Quiroga escribe sus más conocidos cuentos, ambientados en el medio selvático. En 1937, sabiéndose enfermo incurable, Quiroga se suicida ingiriendo cianuro. Según había sido su deseo, se le incinera en el crematorio de la Chacarita en Buenos Aires. De inmediato el escultor ruso Stephan Erzia trabaja dos días sin dormir para esculpir sobre la cara de una raíz de algarrobo la cabeza de Quiroga. En una perforación realizada en un ángulo posterior superior de la escultura se inserta un cilindro metálico conteniendo las cenizas del escritor.

Con gran pompa, y custodiada por una elite intelectual argentino-uruguaya, la urna se traslada al Uruguay. La primera página de los diarios está dedicada al comentario de su muerte y a la divulgación del programa de los funerales. Los restos son conducidos por un convoy que recibe honores en cada ciudad por la que pasa, el cortejo fúnebre llega a Salto y deposita la urna en un panteón del Cementerio Central. Posteriormente, se decide trasladar las cenizas a la costa del Río Uruguay, en un mausoleo y monumento a la orilla del río Uruguay. Tiempo después, por razones de seguridad la urna es retirada de este lugar y llevada al Museo Histórico de Salto donde es exhibida, en muy cuestionada ubicación, junto a otras piezas del museo.

Para este nuevo museo uno de los problemas a resolver era la definitiva ubicación de las cenizas de Quiroga. Las opciones que se discuten son, por un lado, retornar la urna al panteón en el cementerio y desde el museo hacer referencia al lugar y, por otro, construir en las cercanías del edificio del museo, posiblemente en el parque, un mausoleo. O bien, destinar un área dentro del edificio existente para estructurar un mausoleo.

### V- El proyecto arquitectónico

El proyecto arquitectónico define en el edificio tres zonas diferenciadas: el área de museo, el área de mausoleo y el área de actividades de extensión cultural. El área escogida para el museo es el sector de la antigua villa neorrenacentista. Esto se debe a su mayor valor arquitectónico, y sobre todo, al valor agregado de su historia relacionada con Quiroga, lo que carga de significado a los ambientes con la vivencia anterior del personaje por las mismas habitaciones. Para la solución del área del mausoleo y su relación con el museo se analizan distintas posibilidades. Una primera consideración es ubicarlo dentro del parque de acceso. Esto es descartado para no introducir construcciones dentro del parque, que serían de muy difícil compatibilidad en cuanto a diseño, uso y significado con el propio parque. La opción de incluir la urna dentro del edificio debía

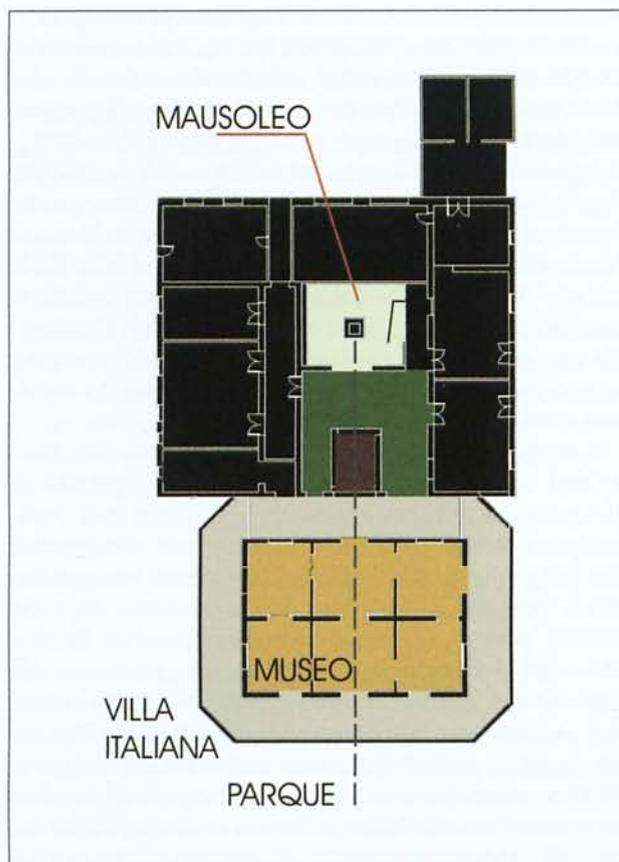


Figura 1. Proyecto arquitectónico del Museo «Horacio Quiroga».

hacerse sin que esta resultara expuesta como una pieza más del museo. La dignidad y respeto con que merece ser presentada la urna obliga a crear un lugar especial, con independencia pero sin perder la vinculación con el museo.

El diseño de la planta del edificio posee un eje muy marcado que se inicia en el portón de acceso a la quinta, se continúa por el camino central del parque, pasa por el eje de simetría de la villa italiana, y se prolonga hacia el patio posterior, hoy un patio techado. La ubicación de la urna se establece finalmente sobre este eje jerárquico. En principio se piensa que el lugar es el patio techado, pero luego se elige el recinto que existe más allá del patio, dejando a éste como un lugar de silencio entre el museo y el mausoleo, un lugar de pausa y contemplación (figura 1)<sup>1</sup>. El resto de las edificaciones existentes en el predio constituyen el área de las extensiones culturales del museo, áreas que serán ampliadas de acuerdo a los requerimientos de uso. Se estructura una circulación interior para estas dependencias de forma independiente y perimetral a la zona del mausoleo. Todas las salas reciben iluminación y ventilación directa del exterior, el mausoleo en el centro del edificio se ilumina artificialmente y con luz cenital. El edificio en su totalidad es objeto de severas

<sup>1</sup>Créditos fotográficos: Museo «Horacio Quiroga».

restauraciones y remodelaciones. La antigua villa italiana ve reconstruidas sus balaustradas, desaparecidas años atrás, con la fidelidad dada por la información de fotografías antiguas. Se recuperan pisos de madera, se acondicionan aberturas de madera, cielorrasos de lienzo, techos de tejas, paramentos, y se realizan de nuevo todas las instalaciones técnicas.

## VI- La exposición permanente

Como punto de partida se afirma la decisión de darle trascendencia a la casa, con su riqueza tanto propia como de contexto, basados tanto en los valores arquitectónicos testimoniales como en el aporte de significados provenientes de la reconstrucción imaginaria de las vivencias del escritor ilustre y su familia. La casa es entendida como el mejor marco de presentación e hilo conductor entre los objetos que se exponen. La exposición se planifica según las seis habitaciones existentes. La habitación central, la primera con la que se encuentra el visitante al llegar, es la que juega el rol de recibidor. Esta estancia posee escasa superficie por lo que se ubica en él la información específica del museo y un lugar para el guía. Un pabellón existente sobre el acceso al predio será el destinado a albergar la sala de información general, tienda, guardarropa, comunicaciones, entre otras funciones y servicios. El mobiliario de época está constituido por un escritorio, una biblioteca y varios percheros. En las paredes se coloca la información gráfica.

La habitación contigua a la izquierda es la única que desde sus ventanas no se tienen otras visuales que no sean las internas al parque. Es el ambiente ideal donde se puede hacer abstracción del tiempo y sentir la sensación de estar inmerso en el medio rural del siglo XIX, ya que no sucede lo mismo con las habitaciones que dan hacia la otra orientación que son perturbadas por la presencia de la calle a 30 metros de distancia. El factor del paisaje natural exterior es propicio para representar la sala de época. Como no se conservan los muebles originales de la familia de Quiroga se utiliza una colección de muebles del siglo XIX que había pertenecido a una antigua familia y que se conservaba en resguardo. Estos muebles y equipamiento doméstico, debidamente referenciados respecto a su procedencia, se concentran en esta habitación recreando una sala de estar. Algunos muebles se distribuyen también por otros ambientes del museo para dar una continuidad al aire doméstico. Se descartó representar un dormitorio, o un estudio, por la enorme fuerza de identificación con el personaje que tendría la presencia de una cama, o de un escritorio en el caso concreto de un escritor, objetos de uso muy íntimos que induciría a confundir al público (figura 2). En esta sala se colocan además originales y reproducciones de foto-



Figura 2. Imágenes del interior del Museo «Horacio Quiroga».

grafías, tomando el criterio de encuadrar con marcos de época las reproducciones y de presentar en vitrinas las fotos originales, así como los documentos personales.

En la habitación inmediata se estructura la exposición de objetos que se conservan de la juventud de Quiroga. Su gran afición al ciclismo lo lleva a que en 1893 sea cofundador del Club Ciclista Salteño. En esta sala se exhibe una de sus bicicletas, herramientas de su taller como una aceitera, un taladro de mano, una batería eléctrica, cajas metálicas y envases, entre otros objetos. Estas piezas menores de las herramientas del taller se colocan según forma y tamaño sobre cubos apoyados directamente en el piso o en diedros suspendidos de la pared. En todos los casos se protege las piezas con prismas de cristal a modo de campana, con herrajes que las fijan a las bases. Los cubos y diedros poseen dimensiones estandarizadas; la bicicleta, por su singular tamaño, se presenta sobre una peana de baja altura, de medidas diferentes a los estándares. El material usado para los cubos y diedros es la madera aglomerada con terminación superficial melamínica con imitación de cedro. Este material se toma como elemento de unidad para la generalidad de la exposición del museo. Como las paredes de las habitaciones están pintadas dentro de la gama de los amarillos, y los pisos y aberturas son de madera oscura, el uso del color más claro del cedro brinda mucha armonía al conjunto y resalta de forma suave las vitrinas y los objetos expuestos. Este juego cromático se revaloriza de mayor manera en la exposición de objetos de papel, elementos predominantes en el museo, que no destacarían del mismo modo en superficies blancas (figura 3).

En la habitación que sigue, ubicada sobre el eje central del edificio y comunicada directamente con el recibí, se presenta la colección de manuscritos, publicaciones y libros que fueron primeras ediciones de los trabajos de Quiroga. Para su exhibición se utilizan los cubos y diedros, usándose estos últimos para los ejemplares de mayor valor, colocándolos de

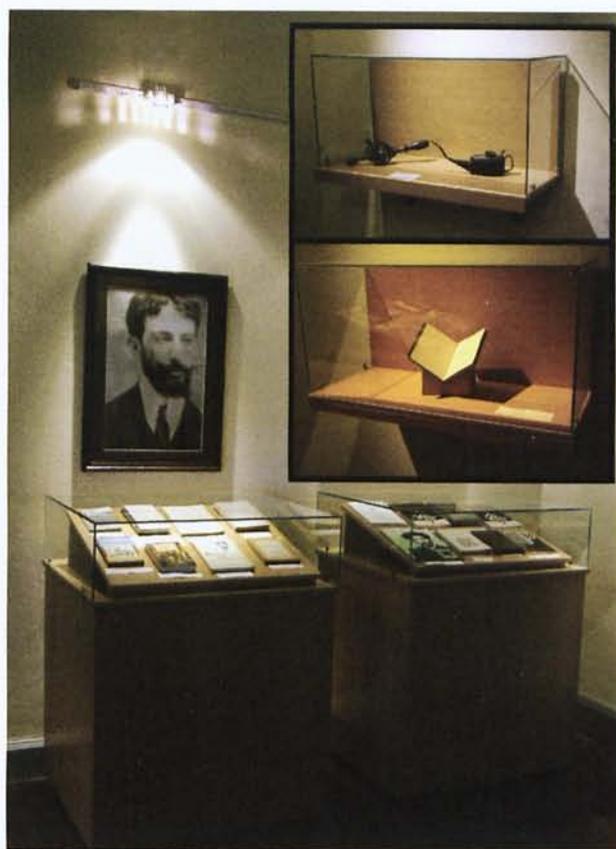


Figura 3. Exposición de colecciones del Museo «Horacio Quiroga».

manera más aislada que el resto. En la habitación contigua el material expuesto refiere a bibliografía de crítica y biografía, desde ediciones contemporáneas al escritor hasta las de nuestros tiempos. En la habitación que resta, los objetos expuestos hacen referencia a la ciudad de los tiempos de Quiroga, a la historia de la casa, de los artistas que acompañaron e influyeron en la vida de Quiroga, escritores, pintores, grabadores, etc. La iluminación general de los objetos expuestos se basa en lámparas halógenas dicróicas, de alta temperatura para obtener los colores más blancos. La iluminación ambiente está resuelta con bombillas incandescentes reflectantes dirigidas hacia el falso techo o las paredes según el caso.

Si bien se invita a recorrer el museo en el orden que se ha descrito, no existe un sentido de recorrido obligado. Se han cuidado las visuales de una habitación a la otra, buscando incentivar el interés del visitante y ampliar las dimensiones reducidas de los ambientes. Claro ejemplo de ello es la ubicación de la bicicleta que se incorpora visualmente a la sala de época y a la sala de los manuscritos y primeras ediciones. Las visuales de las salas del museo también abren sucesivas perspectivas hacia el patio techado y más lejos hacia el mausoleo. Esto sucede a manera de anticipo de los ambientes que se visitarán en otras estancias del recorrido. Si bien la circulación dentro del museo es libre, el pasaje en el último



Figura 4. Patio del Museo «Horacio Quiroga».

sector de las edificaciones, patio techado y mausoleo, se realiza por una única puerta que determina los movimientos del público. En el proyecto inicial el patio techado era el recinto destinado a albergar la urna, magnificado por su centralidad dentro del complejo de edificaciones, pero luego se entendió que su rol más conveniente era el de una zona intermedia, articuladora entre el museo y el mausoleo, para que el visitante no se encontrara de súbito con la urna funeraria. El patio debía funcionar espacialmente como la pronaos de un templo griego, desde donde se apreciaba la estatua del dios ubicada en su lugar sagrado, en la naos o último recinto. En este patio se cierran algunas aberturas laterales, eliminando circulaciones que no van a ser usadas, y se pintan las aberturas que quedan con el mismo color de las paredes para no ser resaltadas. El máximo protagonismo es para el vano vidriado, con marco oscuro que permite ver hacia dentro del mausoleo de colores más claros, donde se jerarquiza la talla de Erzia.

La juventud de Quiroga está en gran parte presente en el museo, su muerte homenajeada en el mausoleo, y el patio se ambienta con alusión a su

etapa intermedia, su vida adulta, vinculada al medio selvático de Misiones donde Quiroga tuviera su producción artística más prolífica. Los colores empleados en este patio son de la gama del verde. En el centro del patio se quita el piso existente y se estructura una superficie rectangular de canto rodado suelto, al natural. Esta superficie que organiza las zonas de circulación y las de descanso tiene sus bordes marcados por bancos de madera y barandillas, que estaban instaladas en otras partes de la casa. Se dispone de las baldosas que se retiran de esta superficie para restaurar el área del piso que se va a conservar. Se complementa la ambientación con algunos macetones, con palmeras y plantas que recuerdan la vegetación selvática. Se conservan dos baldosones de vidrio que servían a la iluminación cenital del sótano, ahora con el sentido de iluminación invertido, con los focos lumínicos desde el sótano se obtiene el efecto de dos rectángulos de luz que surgen entre el pedregullo. En las paredes del patio se cuelgan reproducciones fotográficas de Quiroga en la selva, una de ellas editada por computadora e impresa en grandes dimensiones (figura 4).

El recuadro de canto rodado tiene el objetivo adicional de romper la dirección de circulación para quien viene del museo. La visión del mausoleo, que se mantiene desde cualquier punto del eje de las edificaciones, es contrapuesta con la circulación del público que no puede realizarse en línea recta. Se obliga a un rodeo hacia un lado del patio, para ingresar por un costado al mausoleo, por pasillos reducidos que empujeñen la escala para luego ampliarlas dentro del mausoleo, ganando en la impresión de solemnidad del lugar.

Dentro del mausoleo se impone la presencia de un bloque prismático de granito rosado sobre el que descansa la pieza tallada de Stephan Erzia con la urna en su interior. La iluminación se concentra en la escultura de forma frontal, para permitir su visión desde distintos lugares del eje de composición de la edificación. Un delgado haz de luz ilumina el dorso de la talla, en el lugar donde está la tapa de la urna incrustada en la madera, y que puede ser percibida en una circunvalación de la escultura.

El eje de composición que comienza en el portón de acceso sobre la vía pública, atraviesa el parque, el museo, el patio, y tiene como punto final a la pieza tallada. Se crea un recorrido casi procesional para llegar al encuentro de las cenizas del escritor, después de haber tenido el conocimiento de una diversidad de espacios, objetos e información. Esta puesta en valor por lo geométrico, y por lo espacial, compensa en gran medida las escalas reducidas y la austeridad arquitectónica de esta zona de las edificaciones. Una copia gigante de un diario local del día de la muerte de Quiroga se ubica en una pared fren-

te al acceso al mausoleo. En todo el ancho de la pared lateral del mausoleo se empotra un panel gráfico de proporciones alargadas y horizontales. Aquí se presenta la información respecto a la talla de madera y su autor, la historia del cortejo y ceremonias, y se conserva los libros de las firmas de los asistentes al sepelio.

En el pavimento existen desniveles a manera de zanjas de poca profundidad, rellenas con canto rodado suelto de pequeña granulometría, que mantienen la distancia del espectador con el bloque de granito y el panel gráfico. Se produce el juego de destaque por contraste entre la rusticidad del pedregullo y las terminaciones lisas y bien terminadas del granito, la moqueta del piso, y las paredes. Este fino pedregullo incorpora una gran significación ya que es material característico y reconocido del fondo y orillas del río Uruguay, imagen del espíritu de Quiroga impregnado de lo silvestre y lo autóctono.

El museo acaba de ser creado. Se espera por más piezas museísticas que ya se han localizado y gestionado para el crecimiento del acervo. Seguramente en poco tiempo se deberá trabajar en el rediseño de la exposición permanente. Con las vitrinas se han encarado diseños modulares fácilmente trasladables y flexibles en cuanto al material a exhibir. Se ha considerado el mismo criterio de flexibilidad con el uso de las habitaciones del museo y se ha estudiado cuáles son los contenidos que deben estar siempre presentes en la antigua villa italiana y cuáles pueden ser expuestas en zonas ampliadas del edificio en caso de que el incremento de la colección lo plantee como necesario.

## Bibliografía

- AA.VV. (1986): *Quiroga por Quiroga*, Departamento de Producción Gráfica y Audiovisual, Ministerio de Educación y Cultura, Rep. O. del Uruguay.
- AA.VV. (2002): *Anais do IV Seminário sobre museos-casas, Edição Casa de Rui Barbosa*, R.J. Brasil, Ministerio da Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- AMATO, P., GIGLI, L y INTUYE, S. (2004): *Proyectar un museo, Nociones fundamentales*, Instituto Italo Latino-Americano, Roma, Italia.
- GARET, L. (1994): *Encuentro con Quiroga*, Academia Uruguaya de letras.
- VISCA, S. A. (1972): «Del Epistolario de Horacio Quiroga», *Revista de la Biblioteca Nacional*. Rep. O. del Uruguay.
- VOLKERT, J. (1999): *Primeras Jornadas de Museología*. Museum studies Program Ediciones de Galería Latina, Universidad de Montevideo.



## FOTOGRAFÍAS:

- © Ministerio de Cultura (p. 18, 19, 22, 24, 25, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 51, 64)
- © Museo de América (p. 22)
- © Museo Altamira (p.23)
- © Museo Nacional de Antropología (p. 23)
- © Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica. Universidad de Sevilla (p. 31)
- © Ginés Sánchez Hevia (p. 31, 140, 145)
- © Jorge Ruiz Ampuero (p. 32)
- © Museo de Málaga (p. 32)
- © Museo de Valladolid (p. 33)
- © Laboratorio de fotogrametría arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid (p. 34)
- © Museo de Bellas Artes de Granada (p. 37)
- © Museo de León (p. 38)
- © Ángela García de Paredes e Ignacio García de Pedrosa (p. 43)
- © Ingenia QED-Empty (p. 44)
- © Víctor Cageao (p. 48, 49, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65)
- © Cabildo de Oviedo (p. 50)
- © Comune de Sabbioneta (p. 53)
- © Museo Nacional del Prado (p. 54, 55)
- © Biblioteca Nacional de París (p. 57)
- © Bildarchiv Peußscher Kulturbesitz (p. 60, 65)
- © María Sanz (p. 61)
- © Javier Algarra (p. 73)
- © Torres Molina (p. 74)
- © Lluís Casals (p. 75, 76)
- © José Latova (p. 77, 78)
- © Néstor Chprintzer (p. 79, 80, 81)
- © Museo del Greco (p. 85, 87, 88, 93, 94)
- © Foima (p. 88, 90, 100)
- © F. Pardo y B. García (p. 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 108, 109, 110)
- © Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (p. 131, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146)
- © Jaume Coll (p. 147)
- © Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (p. 152)
- © Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castegnino» (p. 153)
- © Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Caraffa» (p. 153)
- © Museo de Arte y Artesanía de Linares (p. 163)
- © Museo del Canal Interoceánico de Panamá (p. 166, 167, 169)
- © Museo «Horacio-Quiroga» (p. 175, 176)



Se terminó de imprimir en los talleres  
Gráficos de Monterreina  
en Mayo de 2007

ISBN 978-84-8181-331-9



9 788481 813319



MINISTERIO  
DE CULTURA

