

Actas de las Segundas Jornadas de Formación Museológica

Ministerio
de Cultura

Colecciones y planificación museística:
Propuestas para un tratamiento integral

JFm

Actas de las Segundas Jornadas de Formación Museológica

**Colecciones y planificación museística:
Propuestas para un tratamiento integral**

Mayo de 2007



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

NIPO: 551-10-138-4
ISBN: 978-84-8181-417-0



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde

Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón

Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert

Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Los museos son lugares para el estudio, el conocimiento, la interpretación, la promoción y el disfrute del patrimonio cultural, del que la generación actual es heredera y debe transmitir a las generaciones venideras, adecuadamente conservado, acrecentado, documentado, interpretado y dado a conocer a quienes se acercan a visitar el museo, ya sea físicamente, en sus espacios abiertos al público, ya sea virtualmente, a través de publicaciones y otro tipo de actuaciones de comunicación social.

Las colecciones son el elemento más diferenciador del museo en el contexto de las instituciones culturales y, en consecuencia, una planificación adecuada de las tareas de conservación, documentación, investigación e incremento de dichas colecciones se considera hoy imprescindible para cumplir la misión del museo y alcanzar su visión, sus objetivos. Como cualquier institución actual, el museo renovado tiene que guiar su desarrollo y su actividad por medio de instrumentos de planificación orientados a alcanzar la mayor calidad del servicio público.

El Ministerio de Cultura quiere encabezar esta renovación de los instrumentos operativos de planificación de las instituciones culturales, y en ese sentido, viene publicando diferentes documentos y organizando jornadas de reflexión y formación como las que aquí presentamos, con el objeto de que la gestión de estas instituciones nunca pierda de vista su misión y sus metas.

Ministerio de Cultura

*Actas de las II Jornadas de Formación Museológica.
Colecciones y planificación museística:
propuestas para un tratamiento integral,*
celebradas en el Ministerio de Cultura
del 23 al 25 de mayo de 2007.

Organización de las Jornadas
Subdirección General de Museos Estatales
Ministerio de Cultura

Santiago Palomero Plaza

Eva M.^a Alquézar Yáñez

Ana Azor Lacasta

Publicación

Coordinación

Eva M.^a Alquézar Yáñez

Ana Azor Lacasta

Autores

Eva M.^a Alquézar Yáñez

Manuel Arias Martínez

Rafael Azuar Ruiz

Frank Bergevoet

Pilar Blesa Herrero

Jaume Coll Conesa

Paulo Ferreira da Costa

Antonio García-Valdecasas Huelín

Jeannette Ivain

Juan Carlos Lledó Rosa

Roland May

Christiane Naffah

Trinidad Nogales Basarrate

Santiago Palomero Plaza

Carmen Pérez de Andrés

Isabel Pesquera Vaquero

Mónica Redondo Álvarez

Óscar Soriano Hernández

Astrid Weij

Secretaría de redacción

Lourdes González Hidalgo

Traducciones

TRADUX

Marvin Liberman

Maquetación

Ormobook

Fotomecánica

Ormograf

Agradecimientos

Los organizadores de las Jornadas agradecen la colaboración prestada en la difusión, coordinación e intendencia a Emilia Aglio Mayor, Fuensanta Baleriola Lázaro, Reyes Carrasco Garrido, Mar Fernández Sabugo, Fernando Fontes Blanco, Nieves García Tejedor, Rosario González Saldaña, Noelia Ibáñez Pérez, M.^a Ana Pineda Carbó, M.^a Jesús Piquer García, M.^a Victoria Rodríguez López, Clara Ruiz López e Isabel Trinidad Lafuente. Asimismo, queremos agradecer la colaboración en la edición de estas actas de Emilia Aglio Mayor y Clara Ruiz López.

Índice

INTRODUCCIÓN	13
<i>Eva M.ª Alquézar Yáñez y Ana Azor Lacasta</i>	
La pasión por coleccionar	19
<i>Santiago Palomero Plaza</i>	
 Sección I. LOS PROGRAMAS DE COLECCIONES DEL PLAN MUSEOLÓGICO	
Los programas de colecciones del Plan Museológico	27
<i>Eva M.ª Alquézar Yáñez</i>	
El programa de incremento de colecciones del Museo del Traje.....	37
<i>Carmen Pérez de Andrés</i>	
El programa de incremento de colecciones del Instituto Valenciano de Arte Moderno.....	43
<i>Juan Carlos Lledó Rosa</i>	
El programa de documentación del Museo Nacional de Arte de Cataluña	51
<i>Pilar Blesa Herrero</i>	
Museo de las Peregrinaciones. El programa de documentación en un museo en vías de transformación.....	59
<i>Isabel Pesquera Vaquero</i>	
Programas científicos en un Centro Nacional de Investigación	71
<i>Trinidad Nogales Basarrate</i>	
Colecciones de historia natural e investigación.....	83
<i>Antonio García-Valdecasas Huelín y Óscar Soriano Hernández</i>	
El programa de conservación del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”. La cooperación empresarial externalizada.....	91
<i>Jaume Coll Conesa</i>	
El programa de restauración del Museo Nacional de Escultura	99
<i>Manuel Arias Martínez</i>	
 Sección II. LAS COLECCIONES EN OTROS PROGRAMAS DEL PLAN MUSEOLÓGICO	
Gestión del programa de colecciones del Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Marítima...	109
<i>Rafael Azuar Ruiz</i>	
Las colecciones y el programa de seguridad: los planes de emergencia de colecciones en los museos franceses.....	115
<i>Roland May</i>	
 Sección III. MODELOS DE PLANIFICACIÓN Y TRATAMIENTO TÉCNICO DE COLECCIONES EN EL ÁMBITO EUROPEO	
Programa de tratamiento técnico y traslado de colecciones del Museo del Ejército de Madrid	123
<i>Mónica Redondo Álvarez</i>	
El <i>chantier des collections</i> del Musée du Quai Branly de París.....	133
<i>Christiane Naffab</i>	
La experiencia <i>Collectie Nederland</i> de los museos públicos de los Países Bajos.....	141
<i>Frank Bergevoet</i>	
Tratamiento técnico y difusión de las colecciones de los museos nacionales en el Instituto de Museos y de Conservación.....	145
<i>Paulo Ferreira da Costa</i>	
La base <i>Joconde</i> , catálogo de las colecciones de los museos de Francia	151
<i>Jeannette Ivain</i>	
Movilidad de colecciones en Europa	159
<i>Astrid Weij</i>	

Introducción

Eva M.^a AlquézarYáñez
y Ana Azor Lacasta (Coordinadoras)
Subdirección General de Museos Estatales (SGME)

La excelente acogida que tuvieron las Primeras Jornadas de Formación Museológica, celebradas en mayo de 2006 en torno a la planificación museística (Azor e Izquierdo, ed. 2008) y en las que participaron más de 300 profesionales de museos de toda España, animaron al Ministerio de Cultura a seguir en esta línea de trabajo. Por ello, los días 23, 24 y 25 de mayo de 2007, el auditorio del Ministerio se convirtió de nuevo en el punto de encuentro, discusión y reflexión de la segunda edición de las Jornadas de Formación Museológica. En esta ocasión, las Jornadas, cuyas actas se publican en el presente volumen, se centraron en los programas de colecciones y sus relaciones con el resto de programas del Plan Museológico.

La respuesta a esta segunda convocatoria fue, si cabe, más rotunda que a la primera. A las Jornadas celebradas en 2007 acudieron profesionales de museos de prácticamente todas las comunidades autónomas; de museos públicos y privados; estatales, autonómicos y locales; históricos provinciales, de etnografía y antropología, arte, arqueología, casas museo, etc., que volvieron a completar el aforo del auditorio, participaron de forma muy activa en los debates y enriquecieron los puntos de vista presentados por los ponentes.

Los resultados de las encuestas de evaluación nos indican que estas Jornadas interesan tanto por lo que suponen para la actualización de conocimientos y puesta al día en una determinada materia, como porque brindan a los profesionales de toda España un lugar de encuentro e intercambio de experiencias, criterios y opiniones y porque, junto con otras iniciativas de este tipo, ayudan a mantener la “conexión” entre todos ellos. Por todas estas razones, la Subdirección General de Museos Estatales (SGME) tiene un gran interés en mantener dentro de su programa de formación, junto con las actividades formativas exclusivamente reservadas al personal de los museos dependientes de ésta, otras convocatorias de carácter más abierto en las que puedan darse cita museos de toda España.

El museo se configura en el siglo XXI como una institución compleja, en la que convergen diversos fines, funciones y servicios y demandas de la sociedad que lo

hace posible. Pero si algo permanece en la esencia del museo desde su origen, son las colecciones. La planificación de las actuaciones del museo con relación a sus colecciones es una tarea básica y prioritaria, ya que es la garantía de una gestión de calidad de aquello que lo hace único, diferente de otras instituciones culturales con las que convive y compite, y también necesario, como responsable de la conservación y gestión de un patrimonio.

Una adecuada programación de los distintos aspectos relativos a las colecciones (incremento, documentación, investigación y conservación) es fundamental



Figura 1. Cartel de las Segundas Jornadas de Formación Museológica, Ministerio de Cultura.



Figura 2. Portada de *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* (AA.VV., 2007). Diseño: M. Estrada. Foto: Ministerio de Cultura.

tanto para un museo de nueva creación como para todo aquel que se embarque en una renovación integral. Además, la planificación general de actuaciones en un centro museístico ya consolidado deberá contar siempre con la programación de las colecciones como uno de sus puntales permanentes, frente a la temporalidad coyuntural del núcleo principal de otros programas, como son el institucional, el arquitectónico y el expositivo, cuyos trabajos de concepción y proyectos de ejecución se concentran en un periodo de tiempo muy concreto en la historia del museo.

Tomando como punto de partida estas consideraciones, las Segundas Jornadas de Formación Museológica. *Colecciones y planificación museística: propuestas para un tratamiento integral*, se estructuraron en dos partes: la primera tuvo como objeto profundizar en los programas de colecciones del Plan Museológico (incremento, documentación, investigación y conservación de colecciones) y en la relación de las colecciones con otros programas (expositivo, difusión y seguridad); la segunda parte presentó diversos modelos de tratamiento técnico y planificación de colecciones en el ámbito europeo, que pueden ofrecer interesantes experiencias a seguir en el campo de la gestión museística española.

La jornada del 23 de mayo se dedicó a los programas de colecciones y, tras una introducción general realizada por Eva M.^a Alquézar Yáñez, jefa del Área de Colecciones de la SGME, se fueron “desgranando” los diferentes programas a través de experiencias concretas y complementarias aportadas por directores y conservadores de Museos Estatales y de otras titularidades. Carmen Pérez de Andrés, entonces subdirectora del Museo del Traje, y Juan Carlos Lledó, director económico-administrativo del Instituto Valenciano de Arte

Moderno (IVAM), presentaron los programas de incremento de colecciones de sus instituciones, con notables diferencias entre ellos debido a su distinta dependencia, organización y autonomía de gestión. Pilar Blesa, jefa del Área de Biblioteca y Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), e Isabel Pesquera, jefa del Departamento de Documentación del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, hicieron lo propio con los programas de documentación, desde instituciones de diverso tamaño y carácter, aunque ambas muy volcadas en la consecución de un sistema de gestión documental adecuado a sus objetivos. José María Álvarez, director del Museo Nacional de Arte Romano (MNAR) y Antonio García-Valdecasas, investigador científico del Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), presentaron los programas de investigación de estos dos museos, especialmente activos en esta materia, aunque desde posiciones diferentes debido a la falta de reconocimiento como Organismo Público de Investigación del MNAR (así como del resto de los museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales). Para finalizar la jornada, Jaume Coll, director del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí” y Manuel Arias, subdirector del Museo Nacional Colegio de San Gregorio, expusieron sus respectivos programas de conservación. El primero se centró en las labores de conservación del inmueble histórico del Museo, el Palacio del Marqués de Dos Aguas, y el segundo en el programa de restauración de las colecciones de escultura. Todos ellos abordaron la problemática que supone la programación sobre las colecciones en relación con el resto de facetas que conforman la complejidad del museo actual, para alcanzar un equilibrio en el desarrollo de todas y cada una de las funciones del mismo, así como para responder a las actuales demandas a esta institución por parte de la sociedad.

La primera sesión de la segunda jornada, el 24 de mayo, se centró en las relaciones que se establecen entre las colecciones y el resto de los programas del Plan Museológico. Para ello contamos con las aportaciones de Rafael Azuar, director del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA), en esos momentos inmerso en el desarrollo del programa expositivo de la nueva sede del Museo que se inauguró en noviembre de 2008. Su intervención versó sobre la trazabilidad de los procesos de tratamiento técnico de las colecciones para la puesta a punto previa a su presentación en la nueva instalación museográfica. Ana Moreno Rebordinos, responsable del Departamento de Didáctica del Museo Thyssen Bornemisza, presentó el programa de actividades educativas y de difusión en torno a la colección de este Museo, dirigido a un amplio espectro de públicos. Por último, Roland May, jefe del Servicio de Conservación Preventiva del Centre Interregional de Conservation et Restauration du Patrimoine (CIRCRP) de Marsella, expuso las líneas de actuación emprendidas por el Ministerio de Cultura y los museos franceses para dotar a todas las instituciones responsables del patrimonio cultural de planes de emergencia para las co-

lecciones, una asignatura pendiente generalizada en los museos en relación con sus programas de seguridad.

La segunda sesión de dicha jornada se dedicó a la presentación de diversos modelos de planificación y tratamiento técnico de colecciones en el ámbito español y europeo, que continuó durante la tercera jornada el día 25. En primer lugar, se expusieron dos casos de movimientos y reorganización de colecciones a gran escala: Mónica Redondo, en aquel momento jefa del Departamento de Conservación del Museo del Ejército, aportó la experiencia del tratamiento de las colecciones desde el punto de vista de la conservación ante su futuro traslado a la nueva sede en el Alcázar de Toledo; Christiane Naffah, directora del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, se centró en el chantier des collections du Musée du Quai Branly, una operación de gran envergadura que se ha convertido en un modelo a seguir como secuencia de tratamiento técnico de los objetos ante este tipo de movimientos y reunión de colecciones de procedencia diversa, tanto desde el punto de vista de la conservación como de la documentación. A continuación, se dieron a conocer dos modelos de concepción global de las colecciones públicas: Andreas Scholl, director del Altes Museum, expuso el proyecto de reestructuración de la Isla de los Museos de Berlín, que ofrecerá una nueva organización de las colecciones, los museos y sus servicios públicos en 2015 y Frank Bergevoet, consejero técnico del Instituut Collectie Nederland, presentó el concepto de la colección pública de los Países Bajos, Collectie Nederland, que supera la

tradicional adscripción de las colecciones a un museo determinado con el fin de alcanzar objetivos de racionalidad y rentabilidad cultural.

La jornada del día 25 se inició con las dos últimas ponencias de la sesión iniciada el día anterior, dedicadas a proyectos de documentación y difusión de catálogos colectivos de colecciones de museos en línea. Paulo Ferreira da Costa, entonces director del Servicio de Inventario del Instituto Português de Museus, presentó MatrizNet, y Jeannette Ivain, de la Direction des Musées de France, mostró el proceso de gestión y desarrollo de Joconde.

Para finalizar las Jornadas contamos con una sesión informativa a cargo de Astrid Weij, consejera técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de los Países Bajos, que esbozó el trabajo que se está llevando a cabo en la Unión Europea para fomentar la movilidad de colecciones.

Con estas líneas queremos expresar nuestro agradecimiento a todos los ponentes que aportaron su experiencia, reflexión y disposición para hacer de estas Jornadas un foro de fructífero debate entre profesionales. También agradecemos a los asistentes la excelente acogida de esta iniciativa de la Subdirección General de Museos Estatales, así como su activa participación, gracias a la cual compartimos unas agradables e interesantes jornadas de trabajo y reflexión. La contribución de todos ellos nos anima a seguir las líneas de actuación iniciadas en los ámbitos de formación y planificación museológicas, en las que seguiremos trabajando en el marco de nuevos proyectos.

Introduction

Eva M.^a AlquézarYáñez
and Ana Azor Lacasta (Editors)

Subdirección General de Museos Estatales (SGME)

The success of the First Conference on Museum Training, held in May 2006 about museum planning (Azor and Izquierdo editors, 2008) and attended by more than 300 museum professionals from all over Spain, encouraged the Ministry for Culture to organise another one. As a result, on 23rd, 24th and 25th May 2007 the Ministry's auditorium once again became a place of encounter, discussion and reflexion during the Second Conference on Museum Training. On this occasion the Conference, whose report is published in this present volume, centred on collections programmes and their relationship with the other programmes in the Museological Plan.

The response to this second gathering was even more enthusiastic than to the first. At the Conference celebrated in 2007, museum professionals from public and private museums, national, regional and local museums, and provincial historical, art, ethnographic, archaeological and house museums, etc. in practically all Spain's autonomous regions returned to fill our auditorium to capacity, participating in a very lively way in the debate forums and enriching the points of view presented by the speakers.

The results of the evaluation surveys show that these Conferences are useful because they give attendees up-to-date knowledge about their subjects, they provide professionals from throughout Spain with a place to meet and exchange experiences, criteria and opinions, and because, in conjunction with other initiatives of this type, they help to maintain the "connection" between all of them. Echoing these opinions, the Subdirección General de Museos Estatales (SGME) has a great interest in maintaining as part of its training programme, and in addition to training activities exclusively reserved for personnel from State-managed museums, other gatherings of a more open nature at which every museum in Spain can meet.

Museums in the 21st century are complex institutions with diverse purposes, functions, services and demands from the societies that make their existence possible. But if there is something that has remained permanent in the essence of museums since their origin, it is their

collections. The planning of a museum's activities in relation to collections is a basic and primary task, the guarantee of a managing quality which makes a museum unique, different from other cultural institutions with which it coexists and competes, and one which is needed given its responsibility for the conservation and management of heritage.

Programming in the distinct facets linked to the collection (acquisition, documentation, research and conservation) is fundamental for a newly created museum as well as for any museum that has embarked on an integrated renovation. Also, general planning of activities in an already consolidated museum will always have to depend on programming related to collections as one of its permanent mainstays, confronted with the current temporality of the principal nucleus of other programmes, such as those that are institutional, architectural or exhibition-based, whose conceptual efforts and executed projects are concentrated within a very concrete period of time in the overall history of the museum.

Taking these considerations as a departure point, the Second Conference on Museum Training, Museum Collections and Planning: proposals for an integrated treatment, was structured in two parts: the first had as its objective deepening the collections programmes of the Museological Plan (Acquisition, Documentation, Research and Collections Conservation) and those related to the collections within other programmes (Exhibition, Communication and Security). The second part presented various models for technical treatment and collections planning in the European sphere that can offer interesting experiences to pursue in the realm of Spanish museum management.

The first day, 23rd May, was dedicated to collections programmes, by means of a general introduction presented by Eva M.^a AlquézarYáñez, director of the Collections Department of SGME, which "untangled" the different programmes through concrete experiences and complementary contributions by directors and curators of State museums and other permanent staff. Carmen Pérez de Andrés, then deputy director of the

Museo del Traje and Juan Carlos Lledó, administrative-economic director of the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), presented collections acquisition programmes for their institutions, with notable differences between them due to their different reporting procedures, organization and management autonomy. Pilar Blesa, director of the Department of Libraries and Archives of the Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) and Isabel Perquera, director of the Department of Documentation of the Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, made their own presentation on documentation programmes, from institutions with very different sizes and characters, though both very driven to attain a document management system adequate for their objects. José María Álvarez, director of the Museo Nacional de Arte Romano (MNAR) and Antonio García-Valdecasas, scientific researcher for the Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), presented research programmes from these two museums, especially active in this subject, though each holding a different status due to the lack of recognition of MNAR as a Public Research Organism (similar to the rest of the museums dependent upon the SGME). To end the day, Jaume Coll, director of the Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí", and Manuel Arias, deputy director of the Museo Nacional Colegio de San Gregorio, showed their respective conservation programmes, the first being centred on the conservation efforts of the historic building of the Museum, the Palacio del Marqués de Dos Aguas, and the second on the restoration programme of the sculpture collections. Both of these tackled the problematic situation that involves collections programming in relation to the rest of the facets that make up the complexity of contemporary museums, to achieve an equilibrium in the development of each and every one of their functions in order to respond to the demands made by modern-day society of these institutions.

The second day, 24th May, centred in its first session on the relationships established between collections and the rest of the programmes of the Museological Plan. It featured the contributions of Rafael Azuar, director of the Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA), at that moment immersed in the development of an exhibition programme for the new headquarters of the museum that was inaugurated in November 2008. He spoke about technical treatment processes for the collections prior to their presentation in the new museum installation. Then Ana Moreno, head of the Department of Didactics at the Museo Thyssen Bornemisza, presented a programme of activities for education and communication related to the collection of this museum, directed to a broad spectrum of the public. Lastly, Roland May, director of the Preventive Conservation Service at the Centre Interregional de Conservation et Restauration du Patrimoine (CIRCRP) of Marseilles, showed lines of intervention undertaken by the Ministry for Culture and French museums to provide all the institutions responsible for cultural heritage with emergency plans for collections, an

unresolved subject in museums in relation to its security programmes.

The second session of the day was dedicated to the presentation of various models for planning and technical treatment of collections in the Spanish and European sphere, which continued on into the third day, the 25th. At the start, two cases regarding movements and reorganization of collections at a grand scale were explored: Mónica Redondo, at that moment director of the Department of Conservation of the Museo del Ejército, contributed with the collections treatment experience from the conservation point of view before its future move to the new location for the museum in the Alcázar de Toledo. Christiane Naffah, director of the Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, focused on the Chantier des collections du Musée du Quai Branly, an operation of great magnitude that has converted itself into a model to follow as a technical treatment sequence for objects faced with this type of moving and reuniting of collections from various origins, both from the point of view of conservation as well as documentation. Following this, two models of a global concept for public collections were given. Andreas Scholl, director of the Altes Museum, explored the restructuring project for the Museum Island in Berlin that will offer a new organization of collections, museums and their public services in 2015. Frank Bergevoet, technical director of the Instituut Collectie Nederland, presented the concept for the Netherlands public collection, Collectie Nederland, which goes beyond the traditional assignment of collections to a specific museum in order to achieve rational and cost-effective cultural objectives.

The 25th began with the two last presentations of the session initiated the day before, dedicated to documentation projects and the distribution of collective catalogues of museum collections online. Paulo Ferreira da Costa, then director of Inventory Services of the Instituto Português de Museus, presented MatrizNet, and Jeannette Ivain, of the Direction des Musées de France, showed the management and development process of Joconde.

To complete the Conference we had an informative session given by Astrid Weij, technical director of the Netherlands Ministry for Education, Culture and Science, which sketched out the work that is being carried out in the European Union to promote the mobility of collections.

We would like to express our gratitude to all the speakers who contributed their experience, thoughts and willingness to make this Conference a forum for fruitful debate among professionals. We would also thank attendees for their part in making these SGME conferences a success and for their active participation, as a result of which we shared several enjoyable and interesting days of work and reflection. The contribution of all of them encourages us to pursue the lines of intervention initiated in the museum training and planning spheres, in which we will continue working within the framework of new projects.

La pasión por coleccionar

Santiago Palomero Plaza¹
Subdirección General de Museos Estatales

Santiago Palomero Plaza es doctor en Historia, especialidad Prehistoria y Arqueología. Pertenece desde 1985 al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Ha sido director del Museo de Segóbriga y del Museo de Cuenca y, desde 1987, subdirector del Museo Sefardí de Toledo. Desde marzo de 2007 ocupa el cargo de subdirector general de Museos Estatales. En 1992 fue nombrado académico de la Real Academia Conquense de Artes y Letras y en el año 2005 patrono de la Real Fundación de Toledo. También ha publicado numerosos trabajos en materia de museos, arqueología y patrimonio, además de organizar exposiciones diversas. Colabora habitualmente en prensa e imparte conferencias en numerosas instituciones públicas y privadas, tanto nacionales como extranjeras, sobre museología y mundo sefardí.

La lectura del ensayo de Valeriano Bozal sobre la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial y la originalidad, además del “estupor” de Giacometti, Bacon, Artaud, Tàpies, Millares y Saura entre otros, es un regalo que nunca podremos olvidar los que nacimos al arte con esa generación de “monstruos” y que contradijo la famosa frase de Adorno de “la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz”. Para muchos de los que nacimos en los años sesenta, con los Beatles, nuestro “primer” grabado, postal, serigrafía o pintura (aunque fuera una foto enmarcada) fue la de alguno de los miembros del grupo El Paso.

Coleccionar objetos es una pasión extraña o, mejor dicho, extravagante. Lo explica muy bien Miguel Cereceda (2007:203): “En el origen de toda colección hay una confusa tendencia al acopio, que queriendo conservar lo que es imposible, busca torpemente impedir que la vida misma se nos escape de las manos. Se colecciona entonces para escapar de la muerte”. Quizás por eso el libro-catálogo de homenaje a una de las más apasionadas coleccionistas de España, Pilar Citoler, lleve el acertado título de *no hay ARTE sin OBSESIÓN*. Así, con minúsculas y mayúsculas. El propio Cereceda insiste (2007:203): “La idea del ahorro y de la acumulación es inseparable del propio coleccionismo. También late en ella un principio conservador que busca garantizarse una especie de seguro de vida. Frente al despilfarro y

al gasto que se presenta como formas de disipar la vida, el ahorro aparece como un medio conservador de retenerla, asegurarla y garantizar su subsistencia”.

En la Antigüedad, la riqueza se medía por el número de cabezas de ganado reunidas; por eso el nombre –o uno de los nombres– del dinero proviene del latín *pecus* (rebaño o ganado) y todo lo pecuniario se origina en esa vieja raíz. La acumulación es signo de ostentación, y de ahí al tesoro de los templos, los primeros museos y los primeros bancos, hay un paso. La historia del coleccionismo es tan antigua como la propia civilización. Plinio el Viejo ya narraba en sus escritos la formación de importantes colecciones privadas de arte que, a través de las donaciones a templos, acabaron siendo públicas.

Lo expone muy claramente Cereceda (2007:204) cuando dice que “el que colecciona extrae la mercancía del circuito del mercado al que pertenece y la reserva para sí, pero lejos de extraer la plusvalía, sustrae la obra del mercado y con ello la retorna a su valor de uso, un valor socialmente mítico, cultural e inexistente, que otorga a estos objetos un carácter sagrado. El coleccionista posee ciertamente la obra de arte adquirida. Pero sin consumirla, destruirla ni agotarla, sino que la protege y conserva, pero casi siempre al final vuelve al público o, nuevamente en forma de mercado, o en la forma más prístina y pura de materia de arte purificada”.

El origen de toda colección siempre se basa en dos cosas: una pasión y una historia que contar. El coleccionista, a la vez que se apasiona, quiere contar esa

¹ Correo electrónico: santiago.palomero@mcu.es

historia a través de la exquisita sensibilidad que emana de sus piezas y que sólo es inherente a las obras de arte, y por eso la propia colección constituye en sí misma una narración. Cada coleccionista construye su propio relato de la historia del arte, simplemente con elegir unas piezas sí y otras no. Mientras tanto enriquece su colección, la hace más vital y en último término, gracias a su criterio personal, observa la historia con su mirada íntima para reescribirla a su gusto.

“La tarea del coleccionista es una tarea universal, tal como Walter Benjamin la entiende, además de poseer un punto de romanticismo, desinteresado, místico y puro, que precisamente por eso acaba por convertirse en una aportación de primer orden a la construcción de la historia de la cultura” (Cereceda, 2007:209). Miguel Morán y Fernando Checa (1985), en su extraordinario libro *El coleccionismo en España*, han contado la historia de esa pasión entre reyes y mecenas hasta el siglo XVII y cuya aportación ha conformado las mejores colecciones de nuestro país. Los pocos ilustrados que tuvimos en el siglo XVIII, la incipiente burguesía del siglo XIX y las bienvenidas desamortizaciones eclesiásticas hicieron el resto, y las primeras Comisiones Provinciales de Monumentos pudieron empezar a trabajar, como siempre casi sin un duro, o mejor dicho sin un real, “por amor al arte”.

El siglo XX, tal como recoge en el citado catálogo Julia Sáez-Angulo (2007: 307), ha proporcionado singularidades en el mundo del coleccionismo, como aquella que repara en la iniciativa de la mujer y su irrupción en ese mundo hasta entonces casi reservado a los hombres, con algunas excepciones curiosas en siglos anteriores, como la de una banquera sefardí en el siglo XVI (Doña Gracia Mendes Nasi, descendiente de la familia hispanojudía de los Benveniste, que extendió su mecenazgo en el mundo del arte y de los libros por Lisboa, Amberes, Venecia y Ferrara) cuya increíble historia no es lugar ni momento de contar aquí. Baste recordar que el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York nace en 1929 gracias a Abby Rockefeller, que el Whitney Museum lo hace en 1931 por el mecenazgo de Gertrude Vanderbilt Whitney, o el mismísimo Guggenheim por la importantísima aportación de Peggy Guggenheim, una baronesa tan baronesa como la española Carmen Cervera, que no sólo aporta la colección Thyssen al Estado Español sino que, armada de cadenas, defiende los árboles de sus cercanías como obra de arte de la propia naturaleza. Tampoco debe ser casual que las mejores directoras de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO) hayan sido mujeres: Juana de Aizpuru, Rosina Baeza y ahora Lourdes Fernández, ni que una de las salas más vanguardistas de Madrid fuese dirigida por Juana Mordó, también judía –esta vez askenazi– como los Guggenheim y los Rockefeller. Así pues, toda una pléyade de mujeres judías, tanto en arte como en filosofía (Hannah Arendt), han marcado la historia de la cultura y de la civilización del siglo XX con su peculiar sello.

La mayoría de los museos que hoy conocemos se han formado en torno a colecciones privadas. Muchas

ciudades y pueblos disfrutaban hoy de sus propios museos gracias a un coleccionista que rompió el maleficio de las muy numerosas ocasiones en que “la pasión de una vida se disuelve en una testamentaria” por la falta de inteligencia, criterio y también liquidez, por qué no decirlo, de sus incultos e interesados herederos.

Mi colección

Un servidor no colecciona obras de arte pues mi verdadera pasión son los museos primero y las historias que se cuentan en ellos después, o sea que colecciono museos vividos y museos soñados como las ciudades imaginarias de Italo Calvino. No es casualidad que recuerde con nitidez y algo de nostalgia mi primer museo, con el mismo cariño que el primer amor o el primer beso. Fue allá por los años setenta, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, formado por la colección de Fernando Zóbel, aquel filipino de exquisita cultura harvardiana que se refería con sorna y sentido del humor a su Museo, en privado, como *el ZOObel*.

Allí, en su impoluta Biblioteca Blanca, Sala Negra e intrincado recorrido, colgado de una Casa Colgada, me paseé muchas tardes entre Sauras y Millares, entre Chillidas y Torneres, entre Chirinos, Feitos y Gordillos, y me extasié y relajé horas enteras en la Sala Blanca formada por móviles plateados y cuatro cuadros de la naturaleza misma que eran las ventanas abiertas al paisaje terciario de la hoz del Huécar conquense. Curiosamente, aunque Zóbel era un pintor exquisito, me llamó mucho la atención un libro de monedas coleccionadas y estudiadas por su propio abuelo, un gran numismático, y de ese libro pasé a la arqueología y al cercano Museo Provincial de Cuenca, en el que di mis primeros pasos profesionales, porque de pasos y vías romanas se trataba, con el estudio de los caminos antiguos entre las ciudades romanas de Segóbriga, Ercávica, Valeria y Egelasta.

Cuando yo nací en 1957, el crítico de arte francés Michel Tapié publicó el catálogo de la exposición *Otro arte*, según nos informa Alfonso de la Torre en el catálogo sobre la colección Citoler (2007:258). La muestra se exhibía en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, en una de las épocas más brillantes de dicho Museo, cuando su director era José Luis Fernández del Amo. Allí estuvieron todos los miembros de mi grupo favorito de la historia del arte español, el grupo El Paso, que están estupendamente representados en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y en la Fundación Antonio Pérez.

En la exposición *Otro arte* se pudo ver en España a Pollock, De Kooning y tantos otros que ya de estudiante pude conocer también gracias a la Fundación Juan March, entonces un *unicum* junto con Barcelona y Cuenca en la divulgación del arte abstracto. La exposición no debió de gustar a los rectores culturales de la Dictadura porque al año siguiente cesaron a Fernández del Amo, e iniciaron así una derrama de ceses y cambios continuos de directores de los centros de arte contemporáneo, un arte muy popular hasta el día de



Figura 1. Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Foto: D. Blázquez.

hoy en nuestro país, que por cierto es un gran exportador de buenos directores, como lo es el director actual de la Tate Modern.

Esa exposición marcó un antes y un después para el grupo El Paso, ya que se produjo un proceso de adaptación mutua entre Tapié y sus nuevos hijos. El mismo año de mi nacimiento, del *baby boom* del cincuenta y siete, Saura pronunció la conferencia *Signo y espacio* y su hermano Carlos proyectó su película *Flamenco*. La ya mítica exposición con la que tuve la suerte de nacer tuvo lugar en la Sala Negra en Recoletos 2, la “sala alternativa” del Museo que desgraciadamente no ha conservado nuestra endeble memoria histórica. A pesar de todo, conservamos de aquel espacio irreplicable una descripción para la historia, recogida por Alfonso de la Torre (2007:205): “Se trataba de un amplio local comercial cuyas paredes, y techo, dejaban a la vista su falta de cálculo convencional, estando todo el techo pintado completamente de negro”.

En 1958 todavía tuvo lugar allí la también mítica exposición del grupo El Paso en la que expusieron, entre otros, a los por aquel entonces jóvenes Canogar, Chillida, Feito, Ferrant, Millares, Saura y el propio Miró. En la recién creada revista *Correo de las artes*, Juan Eduardo Cirlot recibía con alegría la llegada del informalismo, ajeno por completo a los gustos oficiales y oficialistas de la época. La visita para conocer Cuenca de Tapié, a quien acompañaron Saura y Torner, sería la primera chispa que acabó por encender el Museo de Arte Abstracto Español.

Mi amigo Antonio Pérez, uno de los coleccionistas más apasionados que conozco, muestra en su Funda-

ción, colgada no casualmente en un viejo convento de carmelitas en la misma ciudad de Cuenca, las obras de sus amigos y sus “objetos encontrados”, una pasión que compartía con Saura. Antonio Pérez, ese extravagante personaje, y uno de los editores de *Ruedo ibérico* en París, tiene una extraña profesión: ser un “andarriós”, y una peculiar casa en la que sólo hay libros y objetos encontrados, ni cocina, ni frigorífico, ni lavadora; una cama, una mesita y una silla son los únicos muebles que acompañan un vértigo de objetos apasionados y apasionantes.

Alfonso de la Torre (2007:15) nos recuerda, rememorando la famosa frase de Cesare Pavese, que no hay arte sin obsesión y por tanto no hay coleccionistas sin obsesión, ni artistas sin obsesión, ni siquiera creemos que haya vida plena sin obsesión. La obsesión es definida por nuestro diccionario como ‘perturbación anímica producida por una idea fija’ o en otra de sus acepciones como ‘idea que con tenaz persistencia acecha la mente.’

No habría existido mi primer museo, ni por lo tanto los otros, sin la obsesión y la pasión de Fernando Zóbel, creador cosmopolita (y, por qué no decirlo, multimillonario gracias a la cerveza San Miguel, entre otras posesiones allende las Filipinas) que consiguió, desde la defensa incondicional de la nueva creación abstracta española, abrir mundos y trazar visiones nuevas hacia los más diversos aspectos de la cultura internacional en una España franquista y triste. Zóbel llegó a Madrid en los años cincuenta con un cierto distanciamiento que le otorgaba ser profesor de culturas orientales en Harvard y, como bien afirma Alfonso de la



Figura 2. Fundación Antonio Pérez, Cuenca. Foto: D. Blázquez.

Torre en el Catálogo (2007:282), “aportó una visión heterodoxa de la cultura en la que estaba muy atento a las aportaciones de los nuevos artistas españoles; además de su visión académica aportaba una mirada diferente en la que se aunaban lo clásico y lo oriental junto con el mundo contemporáneo, dando una impronta muy personal a su propia obra y a su colección”.

Como artista, fue reconocida su capacidad de trabajo y de abstracción de ambientes, reflejada en sus fotografías, cuadros y cuadernos de trabajo, llenos de múltiples anotaciones. Su obsesión por lo geométrico y por el orden le llevó a tener diferentes talleres en Cuenca y Sevilla, pintados completamente de blanco y con los pinceles, las pinturas y los caballetes colocados casi milimétricamente por igual.

Pero dejemos que sea otra mujer, una de las mejores coleccionistas del arte español del siglo XX, Pilar Citolter (2007:25), quien nos defina la pasión y la obsesión por su colección:

“El arte adquiere poso, deja sedimento, se consolida y adquiere su verdadera dimensión de testimonio cultural al paso del tiempo.”

“Una colección es una forma de concebir la vida, de sentirla, de participar en un entorno que está definiendo los caminos de un orden estético, de una evolución cultural. Es también hacer camino, grabar en la memoria espiritual la sabiduría de los creadores que a través de sus cuadros te transmiten sus sentimientos, su forma de entender el entorno. Es quedarte con todo ello, llevártelo a casa, mirarlo, medir y rebosar de emociones. Es robar al artista parte de su alma, desnudarlo...”

“Una colección está llena de misterios, de lecturas imposibles que te incitan al camino de descifrarlas. De imágenes impactantes que marcan elecciones estéticas.

Es refugio espiritual que hace que el caminar por la vida sea más ligero.”

Calvo Serraller resalta en el Catálogo (2007:26) lo que ha dado en llamar *la dignidad del coleccionista*: “A lo largo de la historia el arte ha sido, es y será muchas cosas, pero sin la complicidad de un espectador no sería nada. Por tanto conviene recordar, cada vez, esa urdimbre dialéctica que constituye históricamente el arte, la de una propuesta que logra si no la aprobación, la complicidad de, al menos, un interlocutor. Aunque durante siglos ese proceso no dependió del artista, sino de los que le hacían el encargo, durante los siglos XIX y XX se ha iniciado una revolución en la que esa complicidad se hizo impersonal y abstracta mediante el mercado del arte. El coleccionista adquiere en este momento un lugar fundamental.”

Fue Walter Benjamin, otro judío, tal como nos recuerda Calvo Serraller (2007:26), quien definió ciertamente al coleccionista como aquel que retira una obra de la circulación mercantil, arrebatándole su indiscutida condición de mera mercancía, aunque sea circunstancialmente: “El coleccionista es lo contrario del especulador, porque el especulador hace justamente lo contrario, o sea reintroduce en el mercado, lo que el coleccionista hizo suyo por pasión. Por eso es fundamental la aportación del coleccionista contemporáneo: conseguir que el arte sobreviva a pesar del mercado. Dense cuenta que el/la coleccionista siempre tiene nombre y apellidos, a diferencia del especulador, que lo oculta avergonzado. El verdadero coleccionista no sólo está orgulloso de su elección sino que está refrendado, independientemente de si acierta o no, por ese hecho único y solidario que le proporciona la limpieza y dignidad de su gesto”. Es un

héroe antiguo en un mundo difícil y lleno de problemas pero, aunque en la vida real ganen los malos, él sabe que a la historia sólo pasan los héroes y él es un héroe y lo sabe.

Cuando en el año 2004 visité en las salas profundas del Centro Cultural de la Villa de Madrid la exposición *La poética de Cuenca: cuarenta años después* estaba cumpliendo una misión profética, visitar la exposición de 1957, que no pude ver recién nacido. Ahora tengo los mismos cincuenta años que tiene el grupo El Paso y estoy muy orgulloso de haber nacido y vivido con él. En esa exposición, también en una Sala Negra con el suelo de pizarra, oí la voz de Paco Rabal que describía una Cuenca de blanco y negro en un viejo documental televisivo y me recreé escuchando la estupenda entrevista que Paloma Chamorro (la musa del mítico programa de la movida y la posmodernidad *La Edad de Oro*, sólo que mucho más joven y con un peinado inenarrable) hacía a Fernando Zóbel. Allí había datos que formaban parte de mi historia, allí estaba “superampliada” la mítica foto de las escaleras en la que aparecían los pintores y fundadores del Museo de Arte Abstracto, de aquellos revolucionarios años en torno al 68 parisino, en la Cuenca profunda, pero sobre todo había una soberbia lección histórica no explícita, pero sí muy poética.

Los que nacimos a la cultura gracias a ese Museo teníamos allí, para quien lo quisiese ver, un “regalo de cumpleaños generacional”, la última pieza de la exposición, la más sacralizada de todas, ubicada en el *sancta sanctorum* de la caverna mítica de esa Altamira Negra. Era una pieza muy humilde, como todo lo que toca Antonio Pérez, un simple bote de cristal transparente, relleno de “milanos”, “vilanos” o “voladoras”, esas bolitas de espora, tiernas, inconscientes, que tantas veces todos hemos intentado coger en nuestra niñez, cuando florece la primavera. Ese objeto encontrado que nos regalaba Antonio Pérez era una metáfora, allí estaba muy claro para quien lo entendiera que Antonio Pérez y su Fundación, frente a la “muerte” conservada y ya sacralizada del grupo El Paso en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, quería continuar la vida de aquellos artesanos del primer in-

formalismo español. Por eso, incumpliendo todas las normas museológicas del “no tocar” soñé con realizar una “performance liberadora”, abrir ese bote y liberar a los vilanos, para que pudieran sobrevolar poéticamente por toda la Sala. Ellos, los vilanos, proclamarían al mundo que la actual Fundación Antonio Pérez de Cuenca sigue allí, para reconocerse como hija del 68 y de la callada revolución informal que Zóbel y su *ZOObel* llevaron a cabo en la mitad del siglo XX. Por eso, cuando visiten Cuenca en otoño, les recibirán miles de humildes vilanos y hojas voladoras en esa ciudad colgada que, como su nombre indica, es “cuenco de sueños, artistas y poetas”.

Son estos últimos, los poetas, los coleccionistas más elitistas del mundo, porque a diferencia de los coleccionistas de arte, ellos coleccionan sueños, paisajes, pequeños momentos y como me gusta acabar siempre con un poema, qué mejor que esa joyita de la literatura española escrita por Góngora, en la que pasión y obsesión se resumen en un mítico segundo en el que una dama, mientras se quitaba una sortija, se “picó” con un alfiler y que nos sirve para inaugurar estas Jornadas organizadas para ustedes desde el Ministerio de Cultura:

*Prisión del nácar era articulado,
de mi firmeza un émulo luciente,
un diamante ingeniosamente
en oro también él aprisionado.*

*Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal, aun precioso, no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
lo redimió del vínculo dorado.*

*Más, ay, que insidioso latón breve
en los cristales de su bella mano
sacrílego divina sangre bebe.*

*Púrpura ilustró menos indiano
marfil; envidiosa sobre nieve
claveles desbojó la Aurora en vano.*

Bibliografía

- CALVO SERRALLER, F. (2007): “La dignidad del coleccionista”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX- Pilar Citoler*, 26-27. Ediciones del Umbral, Cuenca.
- CERECEDA, M. (2007): “La tarea del coleccionista”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX- Pilar Citoler*, 203-209. Ediciones del Umbral, Cuenca.
- CHECA, F. y MORÁN, M. (1985): *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid.
- CITOLER, P. (2007): “Introducción”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX- Pilar Citoler*, 25. Ediciones del Umbral, Cuenca.
- DE LA TORRE, A. (2007): “No hay arte sin obsesión/Introducción”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX. Pilar Citoler*, 15-21. Ediciones del Umbral, Cuenca.
- DE LA TORRE, A. (2007): “De Oriente a Occidente pasando por Madrid/Homenaje al Michel Tapié Español”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX- Pilar Citoler*, 257-267. Ediciones del Umbral, Cuenca.
- DE LA TORRE, A. (2007): “Colección [Cerca XX]/ O[h] puerta incierta abierta a la noche”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX. Pilar Citoler*, 281-287. Ediciones del Umbral, Cuenca.
- SÁEZ-ANGULO, J. (2007): “Selección bibliográfica sobre la Colección Cerca XX (2002-2007)”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX- Pilar Citoler*, 324-327. Ediciones del Umbral, Cuenca.
- SÁEZ-ANGULO, J. (2007): “La pasión del coleccionista de arte”, en AA.VV.: *No hay arte sin obsesión: colección circa XX- Pilar Citoler*, 307-311. Ediciones del Umbral, Cuenca.

Sección I.

Los programas de colecciones del Plan Museológico

Los programas de colecciones del Plan Museológico

Eva M.^a Alquézar Yáñez¹
Subdirección General de Museos Estatales

Eva M.^a Alquézar Yáñez es licenciada en Historia del Arte y es miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado desde 1992. Ha sido jefa del Departamento de Documentación del Museo Arqueológico Nacional de 1993 a 2001 y miembro de la Comisión de Normalización Documental de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Cultura de 1993 a 1996, encargada del estudio y la redacción del *Proyecto de Normalización Documental de Museos*. Asimismo, ha ejercido de coordinadora de los proyectos de información sobre el patrimonio histórico de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico de 2001 a 2003. Desde 2001 se encarga de coordinar el Programa de Documentación de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales (SGME), especialmente dedicado al desarrollo del Sistema de Documentación y Gestión Museográfica DOMUS, su implantación y explotación en los museos españoles, y a la elaboración de tesauros de patrimonio cultural como herramientas de normalización terminológica en los sistemas de información sobre bienes culturales. En la actualidad es jefa del Área de Colecciones de la SGME.

Resumen

Estas Segundas Jornadas de Formación Museológica se centran en los programas del Plan Museológico que tienen por objeto explicitar las necesidades, los objetivos, las prioridades y la política del museo en relación con las colecciones: incremento, documentación, investigación y conservación.

El programa de colecciones es uno de los programas del Plan Museológico de obligado desarrollo por todo museo. Las colecciones son uno de los aspectos que hacen al museo diferente de otras instituciones culturales, por ello la planificación de las actuaciones vinculadas a las colecciones se convierte en una tarea prioritaria y en la garantía para una gestión de calidad.

Este artículo presenta un panorama de algunos programas de colecciones elaborados por los museos estatales.

Palabras clave

Planificación museística, programas de colecciones, incremento, documentación, investigación, conservación, museos estatales.

Abstract

This Second Conference on Museum Training is centred on the programmes of the Museological Plan that are designed to specify necessities, objectives, priorities and museum policies related to collections: their acquisition, documentation, research and conservation.

The collections programme is one of the programmes in the Museological Plan established for obligatory development in all museums. Given that collections are one of the functions museums carry out that is different from other cultural institutions, planning of collection-related activities becomes a priority task and a form of guarantee for quality management.

In this article a panorama of several collection programmes formulated by State Museums is presented.

Key words

Museum planning, collections programmes, acquisition, documentation, research, conservation, State museums.

¹ Correo electrónico: eva.alquezar@mcu.es

Las Segundas Jornadas de Formación Museológica

Las Segundas Jornadas de Formación Museológica, organizadas por la Subdirección General de Museos Estatales (SGME) del Ministerio de Cultura, se plantean como una continuación de las Primeras Jornadas, celebradas en 2006 en torno al tema de la planificación museística.

La planificación museística, en palabras de Dexter Lord y Lord (2001:2), se puede definir como “un tipo de investigación y de práctica destinadas a facilitar la preservación e interpretación de la cultura material de un museo, a base de organizar o reorganizar todos los aspectos y los distintos elementos que intervienen y conforman el museo, en un conjunto nuevo más integrado, capaz de realizar las funciones que tiene encomendadas con una eficiencia óptima”. En este sentido, el Ministerio de Cultura ha propuesto un modelo concreto de planificación museística, publicado en 2005 con el título *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* (AA.VV., 2005), que fue presentado en las Primeras Jornadas.

El Plan Museológico se perfila como una herramienta de planificación museística que, a partir del planteamiento conceptual del museo y del análisis y la evaluación de la institución, ordena objetivos y establece una secuencia de prioridades. La relación de necesidades y la ordenación de actuaciones en cada uno de los ámbitos del museo se contienen en los diferentes programas que conforman el Plan. Las colecciones son uno de los ocho ámbitos de planificación museística que contempla el modelo propuesto para la elaboración del Plan Museológico.

Estas Segundas Jornadas se estructuran en tres partes. La primera se centra en los programas del Plan Museológico que tienen por objeto explicitar las necesidades, los objetivos, las prioridades y la política del museo en relación con las colecciones: programas de incremento, documentación, investigación y conservación. El objetivo es profundizar en el planteamiento de estos programas a partir de ejemplos de museos españoles de distinto ámbito temático y titularidad. No son ejemplos extraídos de planes museológicos elaborados según el modelo propuesto por el Ministerio de Cultura, ni han sido presentados como tales, pero estos museos han sido elegidos por lo significativo de su actividad en el ámbito que cada uno presenta. Las exposiciones versan sobre cómo se planifican las actuaciones sobre las colecciones en los distintos museos, y cómo se incardina esta programación con otras actuaciones sobre las colecciones y sobre otros ámbitos del museo. En esta primera parte de las Jornadas también se abordan las colecciones desde otros programas del Plan Museológico. Se presentan tres ejemplos de tratamiento de las colecciones desde la planificación de otros ámbitos del museo, como son los programas expositivo, de difusión y de seguridad. Los dos primeros se exponen mediante ejemplos de museos españoles y el tercero, dada la escasa experiencia española en es-

te campo, parte de la presentación de los planes de emergencia de colecciones que están siendo elaborados en los museos franceses.

La segunda parte de las Jornadas se centra en modelos de planificación y tratamiento técnico de las colecciones de distintos museos del ámbito europeo:

- a) Ejemplos de tratamiento integral previo a un traslado y reorganización de colecciones, apertura de nuevos museos: Museo del Ejército (Madrid) y Musée du Quai Branly (París).
- b) Ejemplos de tratamiento técnico de colecciones desde un punto de vista “suprainstitucional”, con objetivos que integran los de varias instituciones y sus colecciones: la experiencia Collectie Nederland y el proyecto de la Isla de los Museos de Berlín.
- c) Ejemplos de tratamiento documental y de difusión de colecciones, creación de importantes bancos de datos: Joconde (museos franceses) y MatrizNet (museos portugueses).

La tercera parte de las Jornadas consta de una sesión informativa sobre los debates y las propuestas que en el ámbito europeo se están desarrollando en relación con la movilidad de colecciones de los museos.

Los programas de colecciones del Plan Museológico

En esta introducción haremos un repaso de los temas que se trataron en las Primeras Jornadas acerca de la planificación museística en torno a las colecciones del museo, aspectos en los que se profundizará con las ponencias presentadas en esta ocasión, todas ellas centradas en la programación de la gestión que el museo debe realizar con sus colecciones.

Dado que nuestra propuesta de esquema general aplicable a los programas de colecciones del Plan Museológico ya ha sido publicada en las actas de las Jornadas de 2006, nos limitaremos a reiterar algunas de las ideas fundamentales sobre estos programas, para, posteriormente, realizar un somero repaso de algunos ejemplos de programas de colecciones presentados recientemente por algunos museos estatales.

Los programas de colecciones se encuentran entre los programas de obligado desarrollo del Plan Museológico, independientemente de que, ante la circunstancia de la renovación arquitectónica de un museo, sean los programas arquitectónico y expositivo aquellos a los que se preste una atención prioritaria. Siendo las colecciones uno de los aspectos que diferencian al museo de otras instituciones culturales, la planificación de las actuaciones en relación con las colecciones se convierte en una tarea prioritaria, y en la garantía para una gestión de calidad de aquello que hace al museo único y necesario.

Así, los programas de colecciones son fundamentales para un museo de nueva creación y para todo museo que pretenda una renovación integral, no exclusivamente arquitectónica o expositiva. Además, la planificación de las actuaciones en un museo ya consolidado debe contar siempre con la programación en cada una

de las cuatro áreas que conforman los programas de colecciones, frente a la temporalidad coyuntural del núcleo principal de otros programas, como son el institucional, el arquitectónico y el expositivo, cuyos proyectos de ejecución se concentran en un periodo de tiempo muy concreto y, con suerte, en pocas ocasiones más a lo largo de la historia del museo.

Los programas de colecciones deben explicitar la política del museo en lo referente al crecimiento de las colecciones (programa de incremento), sistema de documentación (programa de documentación), política de investigación (programa de investigación) y necesidades de conservación y restauración (programa de conservación).

Los cuatro programas pueden desarrollarse simultáneamente, y, aunque se conciben principalmente como una planificación en torno a las colecciones, alcanzan algunas facetas del museo no estrictamente ligadas a ellas, como son los casos de los archivos y de la biblioteca del museo (programa de documentación), la investigación sobre diversos aspectos museológicos (programa de investigación) y la conservación preventiva del inmueble (programa de conservación).

También es importante señalar que, puesto que las colecciones son la razón misma de la existencia del museo, estos programas están directamente relacionados con el resto de programas del Plan Museológico. Del conocimiento de las acciones a emprender en torno a las colecciones del museo se desglosará buena parte del contenido del resto de los programas.

El modelo de Plan Museológico propuesto por el Ministerio de Cultura se compone de dos fases básicas que, desde el punto de vista de las colecciones, analizamos en detalle en las Primeras Jornadas.

La primera fase es la definición de la institución, que se desarrolla a partir del planteamiento conceptual, es decir, de la plasmación de la misión y la visión del museo, y que será la guía de todas sus actuaciones. Esta fase incluye también el análisis y la evaluación de la institución en sus diferentes aspectos, con el objetivo de realizar un diagnóstico.

La fase de análisis y diagnóstico de las colecciones es necesaria para la posterior elaboración de los programas, no sólo de colecciones, sino también de otros como el arquitectónico o el expositivo. Este análisis podrá realizarse con el mismo esquema de trabajo que el propuesto para los programas; es decir, en el diagnóstico de colecciones deberán recogerse, además de una definición de las mismas, todos aquellos aspectos relacionados con su incremento, documentación, investigación y conservación, con el fin de detectar las principales carencias y necesidades de las colecciones y establecer unas prioridades de actuación. Incluso en el caso de un museo no creado todavía, será necesario analizar algunos aspectos de las colecciones preexistentes que esté previsto asignarle.

Una vez realizado el diagnóstico, los programas de colecciones (incremento, documentación, investigación y conservación) ordenarán las futuras actuaciones en este ámbito, ya que indicarán las necesidades, las

prioridades, los plazos y los procedimientos de ejecución de posibles proyectos.

La materialización concreta de las especificaciones técnicas recogidas en cada uno de los programas de colecciones se hará posible a través de los proyectos, documentos ejecutables que desarrollarán las actuaciones previstas en la programación. A diferencia de los programas, que son cauces permanentes del trabajo del museo, los proyectos tienen objetivos definidos, plazos específicos de realización y, con frecuencia, son ejecutados por profesionales externos al museo con un presupuesto cerrado. La definición, planificación y ejecución de los proyectos estará en función de las prioridades, plazos y condicionantes establecidos en los programas, y de acuerdo con las posibilidades y recursos del museo en cada momento durante el periodo de desarrollo de su Plan Museológico.

Los programas de colecciones de los Museos Estatales

Muchos de los museos de titularidad estatal trabajan en la actualidad en la redacción de sus respectivos planes museológicos, que la SGME recibe poco a poco para su aprobación y como instrumento director de las actuaciones que se ponen en marcha tanto en la SGME como en la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Cultura en relación con estos museos. En un principio, la SGME conoce la mayoría de estos planes museológicos como borradores de trabajo, y finalmente como documentos “definitivos”, si bien la propia definición del Plan Museológico impide su calificación como “cerrado y definitivo” en ningún momento; se trata de un documento vivo que debe actualizarse continuamente y conforme se avanza en la ejecución de los programas planificados.

Aunque antes de la publicación de *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* (AA.VV., 2005) ya se presentaron los planes de algunos museos (la comisión encargada de redactar esta publicación llevaba trabajando en su estructura más de tres años), ha sido a partir del momento de su publicación, a comienzos de 2005, cuando se han elaborado o se están elaborando la mayor parte de los planes museológicos, en algunos casos mediante la adaptación de parte del trabajo realizado previamente a la estructura del modelo de planificación propuesto en la citada publicación. Un importante impulso a la redacción de estos documentos técnicos, tan importantes para marcar el rumbo de cada uno de los museos, ha sido la voluntad expresada por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de no emprender ninguna intervención importante en los edificios de los museos ni ninguna instalación museográfica sin la presentación previa del Plan Museológico de la institución, que ordene sus objetivos, establezca una secuencia de necesidades y prioridades, y proponga una ordenación de actuaciones en cada uno de los ámbitos del museo.

En consecuencia, la SGME cuenta ya con un número bastante elevado de documentos elaborados por los



Figura 1. Fachada del Museo Arqueológico Nacional. Foto: Ministerio de Cultura.

museos estatales, aunque sus estructuras son algo diversas y se encuentran en distinto grado de desarrollo².

Nos proponemos repasar en las páginas siguientes algunos programas de colecciones contenidos en estos documentos, así como las conclusiones que se pueden extraer de la lectura de los planes museológicos recibidos hasta la fecha (noviembre de 2007) en la SGME, en relación con la planificación y las colecciones en los museos.

En primer lugar hay que hacer constar que son muy escasos los ejemplos de programas de colecciones propiamente dichos. Todavía no ha pasado el tiempo suficiente desde la publicación y difusión del modelo de planificación museística propuesto por el Ministerio de Cultura para que los museos hayan podido completar

sus planes museológicos, con todos sus programas elaborados. Además, es importante tener en cuenta que la gran mayoría de los documentos presentados se han realizado en el momento de la preparación de una reforma arquitectónica, la construcción de una nueva sede, etc., por lo que se ha dado una lógica prioridad a los programas arquitectónico y expositivo, en detrimento de los programas de colecciones y de otros también fundamentales para la inauguración o reinauguración de un museo, así como para su desarrollo posterior.

La mayoría de los planes museológicos analizados, o bien no desarrollan los programas de colecciones, o limitan la programación al periodo “pre-inauguración”, y así fijan un horizonte temporal muy concreto e inciden principalmente en las actuaciones sobre las colecciones destinadas a la exposición permanente (incremento, documentación y conservación).

En general sí que presentan un desarrollo bastante importante en lo que se refiere a la fase de análisis y evaluación de colecciones, que suele incluir algunos avances de programación (los programas se postergan a un momento posterior en el desarrollo del Plan Museológico).

Parece obligado a la hora de plantear cualquier planificación en un museo trazar un panorama de sus co-

² Los planes museológicos o avances de los mismos a los que se hace referencia en este artículo son los correspondientes a: Museo de León, Museo de Zaragoza, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo Arqueológico de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo de Cádiz, Museo de Cáceres, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional de Arqueología Subacuática y Museo Arqueológico Nacional.

lecciones, por lo que todos los planes museológicos analizados tratan de un modo más o menos detallado algunos aspectos acerca de la cuantificación y definición de las mismas, su historia, etapas, formas de ingreso y titularidad, así como su caracterización tipológica y cronológica, señalando las piezas más destacadas. En algunos ejemplos también se alude a la ubicación de las colecciones, tanto las que se encuentran en el museo como aquellas depositadas en otras instituciones. A continuación, prácticamente todos los documentos analizados dan algunas pinceladas sobre aquellos aspectos relativos a las colecciones que posteriormente serán o deberán ser objeto de programación: el incremento, la documentación, la investigación y la conservación.

En lo que se refiere al incremento, los documentos suelen coincidir en analizar las formas de ingreso y las colecciones adquiridas en un periodo más o menos largo de la historia reciente del museo, y en algunos casos se plantean las líneas deseables para el futuro incremento de colecciones (tipología de bienes y vías de adquisición). Los documentos analizados también suelen evaluar la problemática ligada a este aspecto de la gestión de colecciones, por ejemplo, los incrementos no programados y masivos que se producen en el caso de los museos arqueológicos.

En casi todos los planes museológicos, el análisis de la documentación de las colecciones parte del estado de los registros, inventarios y catálogos históricos del museo, con toda la problemática que suele desprenderse de los mismos y las necesidades de revisión y actualización. En algunos casos se analizan otros repertorios documentales del museo (archivos fotográficos y documentales, documentación de restauración, biblioteca, etc.), aunque en general no es éste un aspecto muy tratado. Otro tema recurrente en la mayoría de los documentos es una evaluación del grado de informatización de los repertorios documentales del museo.

Uno de los ejemplos más detallados en cuanto al análisis de la documentación del museo es el del avance del Plan Museológico del Museo Arqueológico Nacional. Además de los aspectos ya citados, se hace un análisis de los archivos documentales conservados en el museo, y se tratan aspectos como su definición, cuantificación, carácter, estado de inventario y catalogación, conservación, informatización, digitalización y acceso público. También se analiza la evolución de la informatización de los repertorios documentales del museo y se evalúan las carencias y necesidades en este aspecto. Lo mismo puede decirse de la gestión de colecciones (especialmente la gestión de préstamos a exposiciones) y de un parte tan importante del sistema documental del museo como es la biblioteca, apenas tratada en otros documentos, a excepción del Plan Museológico del Museo de Zaragoza. En ambos casos se aportan datos cuantitativos y cualitativos sobre la biblioteca del museo, así como su grado de catalogación e informatización, sus condiciones de almacenamiento y conservación, los servicios que presta, así como sus principales deficiencias y necesidades.

El análisis y la evaluación de los aspectos ligados a la investigación no está muy desarrollado en general en los planes museológicos analizados. Algunos los ignoran o se limitan a señalar la pobreza de la investigación llevada a cabo hasta el momento en el museo y a destacar todas sus carencias y necesidades. En los casos del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de Zaragoza se lleva a cabo un análisis bastante detallado de algunos de estos aspectos, tales como el estado de investigación sobre las colecciones, la participación en programas de investigación nacionales e internacionales, las relaciones con instituciones científicas, la organización y participación en congresos, cursos, jornadas, etc. de debate científico, las publicaciones de investigación generadas por el museo, la atención y relación con investigadores externos, además de las necesidades más acuciantes del museo en esta materia.

A diferencia de la investigación, la conservación es analizada con detenimiento en la mayoría de los documentos que evalúan tanto el estado de conservación de las colecciones, con sus principales patologías, como los parámetros ambientales en que se conservan, en las salas de exposición y los almacenes. Suelen avanzarse en esta fase las condiciones ambientales y arquitectónicas de conservación preventiva necesarias para la colección (como decíamos anteriormente, los planes museológicos se están elaborando en general con motivo de una reforma arquitectónica o la construcción de un nuevo edificio), así como las necesidades más importantes en restauración de colecciones.



Figura 2. Fachada del Museo de Zaragoza. Foto: Museo de Zaragoza.

Entrando ya a analizar los programas de colecciones, son muy escasos los ejemplos con los que contamos, ya que la mayoría de los planes museológicos analizados no están todavía completos, y los programas de colecciones son parte de los que todavía quedan por elaborar. En el momento de redactar este artículo, los planes museológicos presentados a la SGME que cuentan con programas de colecciones son únicamente cuatro: los del Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo de Zaragoza, el Museo de Bellas Artes de Sevilla y el Museo Arqueológico Nacional, este último como un avance de un documento más definitivo no cerrado todavía.

Plan Museológico del Museo Nacional de Artes Decorativas

El Plan Museológico del Museo Nacional de Artes Decorativas es el único caso entre los documentos de planificación de los museos estatales presentados hasta la fecha a la SGME, que cuenta con los programas de colecciones como núcleo esencial de la política de desarrollo del Museo hacia el futuro. Es importante señalar que este plan no nace exclusivamente ante la inmediatez de una intervención arquitectónica o una renovación expositiva, aunque sí coincidió con una oferta del Ministerio de Cultura de una posible nueva sede, sino que se trata también de una reflexión iniciada con motivo del ingreso de una importante colección centrada en el diseño de vanguardia (la colección Torsten-Bröhan³). La entrada de esta colección lleva al museo hacia un giro conceptual muy importante: la incorporación a su misión, hasta ese momento centrada en la evolución de las artes decorativas españolas, de la tarea de mostrar el desarrollo del diseño europeo y español hasta el siglo XXI. También introduce un

giro en la metodología de acercamiento científico a las colecciones, en estrecha relación con la difusión y la comunicación. El Plan Museológico fue presentado a la SGME en 2003. Los programas de colecciones se desarrollan desde 2004 a través de distintos proyectos, a la espera del momento de poder abordar la renovación de la sede actual del museo. Se ha priorizado el cumplimiento de unos mínimos en el tratamiento de las colecciones antes del inicio de otros programas; se ha considerado básica la preparación de las colecciones para su posible futuro desplazamiento a otra sede y el conocimiento de sus posibilidades semánticas para poder organizar los contenidos de una futura exposición permanente.

Además de la política de incremento de colecciones hacia el futuro, con la mirada puesta en el mundo del diseño de los siglos XX y XXI, el documento de 2003 contiene tres programas prioritarios: documentación, investigación y conservación.

El programa de documentación tiene como fin el control de los fondos del Museo y la plena implantación del sistema Domus, a través de varios objetivos:

- Revisión documental de 60.000 fondos museográficos.
- Racionalización y normalización del control de movimientos internos y externos.
- Revisión de los depósitos externos –cerca de 33.000 objetos– e internos –más de 2.000 objetos procedentes de otras instituciones.
- Inventario, catalogación y fotografiado de los fondos documentales (10.000, aproximadamente).
- Organización e inventario del archivo histórico y administrativo del Museo.
- Organización y digitalización del archivo fotográfico. Fotografía digital de la colección.
- Catalogación, informatización y difusión web de la biblioteca del Museo.

El programa de investigación del Museo Nacional de Artes Decorativas tiene dos tipos de objetivos: los científicos, con la investigación de la evolución técnica y conceptual de la producción de objetos asociados a las formas de vida, así como el estudio de las sociedades que los produjeron y utilizaron, con sus valores asociados; y los objetivos comunicativos, puestos al servicio de la comunicación de los contenidos del Museo hacia sus distintos públicos potenciales, a través de diversos medios.

En relación con estos objetivos, el programa de investigación presenta tres niveles o etapas:

- Investigación de colecciones (aspectos técnicos y funcionales). Actualización sistemática de la información científica en torno a los 60.000 objetos de la colección.
- Investigación de contextos (aspectos socioculturales del diseño, la producción y el consumo), con una visión transversal y sincrónica, y de relacio-



Figura 3. Sillón, Colección *Torsten-Bröhan*, Museo Nacional de Artes Decorativas. Foto: M. del Amo.

³ Ingresa como colección estable del Museo en 1999, a consecuencia de su dación en pago de impuestos por el Banco Bilbao Vizcaya.



Figura 4. Juego de té, Colección *Torsten-Bröhan*, Museo Nacional de Artes Decorativas. Foto: M. del Amo.

nes de significado entre los objetos, para extraer su potencial semántico.

- Divulgación científica a través de publicaciones, seminarios, congresos y exposiciones temporales. Es un tipo de organización de los datos: se seleccionan, interrelacionan y orientan al servicio de los discursos comunicativos del museo.

Por último, el programa de conservación del museo centra sus objetivos especialmente en la conservación preventiva de las colecciones. Se basa en tres líneas de actuación:

- Evaluación sistemática e individualizada del estado de conservación de las colecciones.
- Intervención sobre las colecciones: tratamientos de conservación preventiva y tratamientos de restauración.
- Plan de erradicación y prevención de plagas.

Estas vías de actuación se materializan en subprogramas de evaluación e intervención sobre conjuntos definidos de colecciones.

Tanto el programa de documentación, como los de investigación y conservación plantean proyectos a desarrollar dentro de unas fases de ejecución (semestrales, anuales o bianuales), con plazos, necesidades de recursos humanos, objetivos concretos y secuencia de actuaciones. Estos proyectos se vienen ejecutando desde 2004.

Plan Museológico del Museo de Zaragoza

El Plan Museológico del Museo de Zaragoza, que data de julio de 2005, ha sido elaborado como un documento de planificación y desarrollo del museo en relación con su prevista ampliación arquitectónica, que va a incorporar el vecino edificio de la Escuela de Artes y Oficios. Esta ampliación va de la mano de un importante cambio conceptual ligado a las colecciones, ya que gran parte de los programas expositivo, de incremento, investigación, documentación y difusión tendrán su centro de gravedad en la figura de Goya, con el objetivo de reforzar su presencia actual en el museo. El Plan Museológico no se centra exclusivamente en las necesidades arquitectónicas que debe resolver la ampliación, sino que también atiende al

resto de programas que configuran las distintas vertientes de una institución renovada.

En cuanto a los programas de colecciones, y comenzando por el programa de incremento, se relacionan las principales carencias de las colecciones del museo para cubrir el discurso expositivo propuesto, y para ello se indican posibles vías de adquisición para cada tipología y periodo cronológico. Se hace especial hincapié en los dos centros de atención principales de las colecciones, en función del planteamiento conceptual del museo: Caesar Augusta y Goya.

El programa de documentación es el menos desarrollado, aunque se señalan las tres líneas fundamentales de actuación: la implantación de Domus como sistema documental integral del museo, la revisión de todos los depósitos y la preparación de programas de acceso público a las colecciones ocultas.

El programa de investigación establece dos líneas de acción prioritarias, siempre en relación con los dos elementos citados que potenciará el nuevo museo como eje de su actividad: Caesar Augusta y Goya. Se indican algunos de los proyectos a corto y medio plazo que se pondrán en marcha, buscando su rentabilidad social inmediata mediante la presentación pública de sus resultados. También se esboza la posición de colaboración activa del museo con la investigación de personal externo.

Finalmente, el programa de conservación contiene una serie de parámetros básicos de conservación preventiva de las colecciones (humedad relativa, temperatura, iluminación y protección anticontaminación), así como propuestas de sistemas de control de estos parámetros. También incluye una relación detallada y priorizada de las necesidades de restauración de las colecciones.

Aunque se trata de documentos muy básicos, este Plan Museológico contiene ya el esquema de desarrollo de unos programas de colecciones que será necesario elaborar conforme el museo vaya avanzando en su renovación.

Plan Museológico del Museo Arqueológico Nacional

El avance de los programas del Plan Museológico del Museo Arqueológico Nacional, que fue presentado al Patronato del Museo en octubre de 2007, cuenta con un programa de colecciones todavía muy parcial, centrado en la programación del incremento, la organización y la gestión de las colecciones.

A partir de una definición muy amplia de las mismas, el programa plantea unos criterios de incremento, tanto de compras como de aceptación de donaciones y depósitos, con una relación también muy amplia de adquisiciones y depósitos preferentes (tipos de objetos, ámbito cronológico-cultural y ámbito geográfico). A su vez, analiza el marco normativo y los medios propuestos para la captación de colecciones.

En cuanto a la organización de las colecciones, el documento propone su gestión a partir de una estructuración departamental del organigrama funcional del museo.

Plan Museológico del Museo de Bellas Artes de Sevilla

El Museo de Bellas Artes de Sevilla presentó su Plan Museológico a la Dirección General de Museos de la Junta de Andalucía y a la SGME en octubre de 2007. Como en la mayoría de los casos, tal y como hemos expuesto más arriba, este plan ha sido redactado con motivo de la próxima remodelación de la sede actual del Museo en el Convento de la Merced de Sevilla y su ampliación en el cercano Palacio de Monsalves. Sin embargo, en esta ocasión el Plan Museológico contiene un avance de todos los programas que configuran el modelo de planificación publicado por el Ministerio de Cultura, con un mayor desarrollo de los programas arquitectónico y expositivo.

Los cuatro programas de colecciones han sido esbozados en el plan, pero son los programas de incremento y de conservación los que aparecen de forma más detallada, ya que su desarrollo se considera vital para cumplir los objetivos planteados en el programa expositivo.

En cuanto a las necesidades de incremento de colecciones, el programa señala las prioridades para la correcta representación de cada uno de los periodos cronológicos contemplados en el programa expositivo, e indica en cada caso las posibilidades de adquisición y las formas de ingreso a potenciar. También dedica un apartado especial a la previsión de levantamiento de depósitos históricos que el museo tiene en otros museos e instituciones públicas y privadas, especialmente la

Iglesia. Establece prioridades según la urgencia y conveniencia de dichos levantamientos, en función del estado de conservación de las obras y de su importancia para el programa expositivo presente y futuro del museo. También describe las necesidades de recursos para el traslado, almacenamiento, conservación preventiva y restauración de estos depósitos una vez levantados.

El programa de conservación también se encuentra íntimamente ligado al programa expositivo. A partir de los materiales constitutivos de las colecciones, establece los parámetros ambientales precisos para su adecuada conservación en la exposición, así como los sistemas de medición y regulación, la climatización activa y las medidas pasivas necesarias. También detalla los requisitos de los sistemas de iluminación y las características que deben tener los materiales de la exposición para evitar elementos contaminantes (materiales estructurales, de fabricación, de control, de decoración, soportes, etc.). Igualmente expone los requisitos de los espacios de circulación y manipulación de obras, así como los de exposición permanente y temporal.

Este programa incluye una planificación de restauración de colecciones del museo. Parte de dos prioridades: por un lado, el estado de conservación, y por otro, su integración en el discurso expositivo actual y futuro. En el primer caso, presta especial atención a los depósitos externos y a los fondos documentales, cuya restauración y digitalización parecen necesarias. En el segundo caso, el programa contiene un primer avance con una propuesta de intervención prioritaria en una selección de obras, además de otra en los revestimientos cerámicos del claustro del convento que alberga el museo, con la intención de integrarlo en el discurso expositivo.

El programa de investigación plantea, en primer lugar, las grandes líneas de investigación interna. Éstas son:

- La conservación y el estudio de los documentos relativos a la historia del museo, conservados en él y otras instituciones.
- La investigación de las colecciones, que comprende tanto la catalogación como el estudio de los materiales y las técnicas propias de la pintura sevillana, y,
- Estudios de público.

También programa algunos aspectos de la investigación y proyección externas del museo de cara al futuro, como la relación con investigadores, la colaboración con instituciones investigadoras, la organización y participación en reuniones científicas y una línea de publicaciones.

El programa de documentación es el menos detallado. Únicamente esboza dos grandes líneas de trabajo: la necesidad de avanzar en el catálogo razonado de las colecciones y en el resto de módulos de información del sistema de documentación y gestión museográfica Domus; y el enriquecimiento y la diversificación de los fondos y servicios de la biblioteca del museo, con el objetivo de convertirla en un centro de documentación referente para el estudio de la escuela sevillana.



Figura 5. Fachada del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: V. Cageao.



Figura 6. Interior del Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Foto: Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Por último, creemos importante señalar que los programas expositivo y arquitectónico del Plan Museológico del Museo de Bellas Artes de Sevilla están articulados a partir de consideraciones muy ligadas a las colecciones, cuya tutela se reconoce como la misión del museo, su razón de ser fundamental. La exposición per-

manente, además de definirse en su discurso a partir de las colecciones, se plantea condicionada por una serie de factores estrictamente ligados a las mismas (la significación de cada una de las obras, los formatos y las condiciones especiales de conservación). Lo mismo ocurre con una gran parte de los espacios arquitectónicos (almacenes, otras áreas de reserva, área técnica de conservación y restauración, espacios de circulación y de exposición, etc.), para cuya definición están muy presentes las características de las colecciones.

Conclusión

El Plan Museológico es una herramienta que todos los museos deberían utilizar para orientar tanto su presente como su futuro, para ordenar sus proyectos de acuerdo con una programación equilibrada de todas las facetas que componen la identidad del centro y lo diferencian de otras instituciones.

Quizás la faceta que más identifica al museo son las colecciones. Por este motivo éstas son el campo de actuación que, de una manera más clara, exige una planificación continua para cumplir con la responsabilidad que el museo tiene sobre una parte del patrimonio cultural. La programación de las líneas de acción en torno a las colecciones deberá ir adaptándose a las diferentes etapas por las que pasa el devenir de un museo; en algunos momentos, según la coyuntura, deberá ceder la prioridad a otros programas, que tendrán su protagonismo en determinadas etapas (institucional, arquitectónico, expositivo, difusión y comunicación, recursos humanos, etc.); pero deberá ser el espacio de actuación de fondo del museo, aun en periodos de “punto muerto” de la institución. La función básica del museo siempre será la conservación, documentación y conocimiento de sus colecciones.

Bibliografía

- AA.VV. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- AZOR LACASTA, A. e IZQUIERDO PERAILE, I. coord. (2008): *Primeras Jornadas de Formación Museológica. Museos y planificación: estrategias de futuro (mayo, 2006)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- AZUAR RUIZ, R. y otros (2007): “El Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, Murcia)”, en *museos.es*, 3: 48-63.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. y otros (2008): “Los programas de colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas”, en *Primeras Jornadas de Formación Museológica. Museos y planificación: estrategias de futuro (mayo, 2006)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- DEXTER LORD, G. y LORD, B. (2001): *Manual of Museum Planning* (2nd edition), Altamira Press, London.
- GRAU, L. (2007): *Plan Museológico del Museo de León*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Museo Arqueológico Nacional. Plan Museológico. Avance de programas* (2007, inédito).
- Museo de Zaragoza. Plan Museológico* (2005, inédito).
- Plan Museológico del Museo Arqueológico de Córdoba* (2003, inédito).
- Plan Museológico del Museo de Bellas Artes de Sevilla* (2007, inédito).
- Plan Museológico del Museo Nacional de Artes Decorativas* (2003, inédito).
- Plan Museológico. Museo de Cáceres* (2006, inédito).
- Programa Arquitectónico y Programa Expositivo Básico del Museo de Cádiz* (2006-2007, inédito).
- Proyecto Museológico. Museo de Bellas Artes de Córdoba* (2007, inédito).

El programa de incremento de colecciones del Museo del Traje

Carmen Pérez de Andrés¹
Museo del Ejército²

Carmen Pérez de Andrés es licenciada en Geografía e Historia (Historia del Arte) y diplomada en Restauración de Bienes Culturales (especialidad Arqueología). Ocupó el puesto de restauradora, obtenido mediante concurso-oposición, en el Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena de 1987 a 1990. Desde 1990 es funcionaria del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos con destinos en dicho museo y en la entonces Dirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura. De 1993 a 2003 fue directora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León (Junta de Castilla y León), desde donde participó en varios proyectos de investigación de I+D. De febrero de 2003 a octubre de 2008 ejerció de subdirectora del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. En la actualidad desempeña el cargo de directora técnica del Museo del Ejército.

Resumen

La larga trayectoria que ha recorrido el Museo del Traje desde 1927 hasta la actualidad ha estado marcada tanto por un importante trabajo de recopilación de colecciones etnográficas y de indumentaria (107.748 fondos museográficos y 37.130 documentales), como por una actividad interna fundamental de investigación, conservación, inventario y catalogación que, sin embargo, se han mantenido invisibles para el público hasta su reapertura en el año 2004.

Palabras clave

Museografía, colecciones, etnografía, indumentaria.

Abstract

From 1927 to the present time, the Museo del Traje has had a long trajectory marked by an important work of compiling ethnographical and clothing collections (107.748 objects and 37.130 documents) and an internal activity of research, conservation, inventory and cataloguing that was not seen by the general public until the Museum reopened in 2004.

Key words

Museography, collections, ethnography, clothing.

¹ Correo electrónico: cperan1@et.mde.es

² En el momento de la celebración de estas Jornadas la autora era subdirectora del Museo del Traje. En la actualidad es directora técnica del Museo del Ejército.

Origen e historia de las colecciones

Las colecciones del actual Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (CIPE) proceden inicialmente de la *Exposición del Traje Regional e Histórico* que se había presentado en el Palacio de Bibliotecas y Museos en la primavera de 1925. Estaba compuesta esencialmente por indumentaria popular e histórica, y algunos elementos originales que se habían empleado como *atrezzo*, tales como muebles, cerámicas, etc. El director de la exposición fue D. Luis de Hoyos Sáinz³. El éxito de esta exposición le proporcionó prestigio internacional en cuestiones museológicas y motivó que le ofrecieran la dirección en el año 1927 de un nuevo museo, el Museo del Traje Regional e Histórico, que recogió la mayor parte de las piezas de la exposición de 1925 donadas por sus propietarios. Sin embargo se negó, puesto que ya en 1915, junto con Telesforo de Aranzadi, había enviado al Centro de Estudios Históricos una memoria en la que planteaba el interés y la necesidad de crear un Museo de Etnografía de las culturas hispanas, al que pensaron denominar Museo del Pueblo Español, y el Museo del Traje no respondía a sus intereses científicos y profesionales.

No fue hasta casi quince años más tarde cuando se creó el deseado Museo del Pueblo Español (Decreto de 26 de julio de 1934). En él ingresaron piezas procedentes del Seminario de Etnografía y Artes Populares de la Escuela Superior de Magisterio, a las que se sumaron amplias series de objetos domésticos y útiles de tra-

bajo que los Patronos Regionales adquirieron entre 1934 y 1936 con vistas al montaje inaugural.

D. Julio Caro Baroja⁴ desempeñó el cargo de director del Museo del Pueblo Español entre 1942 y 1953. Con él ingresaron importantes colecciones de herramientas agrícolas y ganaderas. En esta misma época, gracias al Marqués de Lozoya⁵, el Museo adquirió numerosas piezas: medallas, cruces, rosarios, etc. Posteriormente, en 1954 y 1955, se produjo un estancamiento de los ingresos, que coincidió con el momento en que Caro Baroja abandonaba la dirección.

En la inauguración de 1971 la situación no había cambiado, el ingreso de colecciones seguía prácticamente parado. La apertura al público fue realmente corta, ya que en el verano de 1973 las necesidades de espacio de la entonces sede del Consejo Nacional del Movimiento (actualmente del Senado), obligaron a desalojar apresuradamente el edificio. Todas las colecciones quedaron almacenadas en la antigua Facultad de Medicina de San Carlos, en la calle Atocha, hasta que en 1987 un nuevo desalojo permitió su traslado y la co-

³ D. Luis de Hoyos Sáinz (1868-1951), ilustre antropólogo español, se formó en España y amplió sus estudios en Francia y Alemania. Representaba, con Aranzadi, la máxima autoridad en la ciencia etnográfica de nuestro país, y desde 1914 dirigió el Seminario de Etnografía y Artes Populares de la Escuela Superior de Magisterio.

⁴ D. Julio Caro Baroja nació el 13 de noviembre de 1914 en Madrid. Fue antropólogo, historiador, lingüista y ensayista, y publicó 48 libros, cientos de artículos y varias colecciones de ensayos. Ha recibido importantes reconocimientos como el de la Academia de la Lengua Vasca (1947), la Real Academia de la Historia (1963) y la Real Academia de la Lengua Española (1986). Falleció el 18 de agosto de 1995.

⁵ D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya (1893-1978), se doctoró en Derecho y en Filosofía y Letras, fue profesor universitario, director general de Bellas Artes, presidente y miembro de numerosas academias nacionales y extranjeras, y presidente del Patronato del Museo del Pueblo Español. El Museo del Traje perpetúa en la actualidad su figura con la concesión anual del Premio de Investigación Cultural "Marqués de Lozoya", centrado en temas etnológicos y antropológicos.

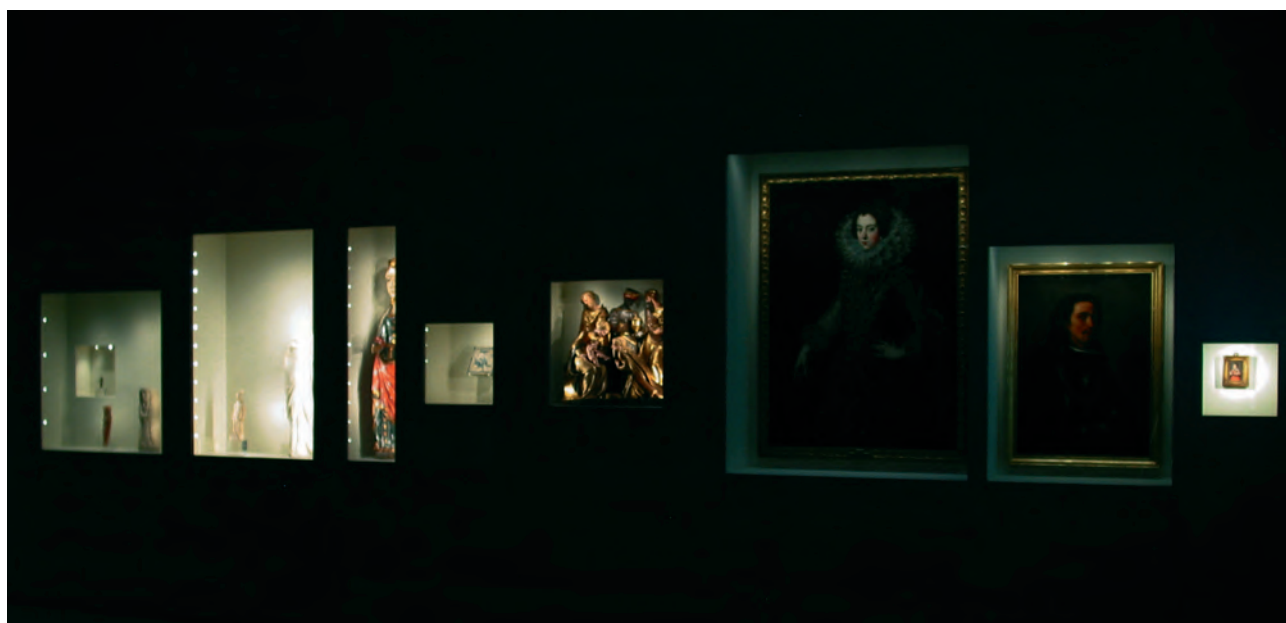


Figura 1. Inicio de la exposición permanente. Piezas en depósito de otros museos de titularidad estatal. Foto: Museo del Traje. CIPE.

recta instalación de sus servicios internos en el edificio que ocupa actualmente y que había sido el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (actualmente Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

El ingreso de colecciones no se retoma realmente hasta los años ochenta (con Manuel Berges Soriano⁶ como director y Andrés Carretero⁷ como subdirector) con pequeñas donaciones continuas e ingresos de grandes colecciones compradas en el mercado a través de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español (JCVE). Algunas de éstas son la colección González Román de carteles, compuesta por 10.000 piezas y adquirida en 1985; la colección Knetch-Drenth de cerámica, con 3.300 objetos, donada en 1992; el Archivo Mariano de Fort Gaudí, que recoge la ingente colección reunida durante años en torno al culto mariano en España con 22.000 fondos de muy variado tipo, que ingresan en 1994; la colección Arellano de electrodomésticos, 800 piezas; la colección Alemán de juguetes; la colección Yubero de muñecas; la colección de maquinaria agrícola de la Escuela de Agrónomos, etc.

En los años 1990, y durante el periodo del Museo Nacional de Antropología (creado en 1993), como consecuencia de la realización de los desfiles de los disidentes de la Pasarela Cibeles en el Museo y del proyecto de exposición temporal *Geometría y Trazas*, se incrementó notablemente la indumentaria contemporánea, de autor, etc., saliendo la colección de lo puramente popular e histórico.

Si se agrupan las colecciones según aspectos culturales básicos, aunque algunas piezas podrían adscribirse a varios grupos, y se observa la evolución de los ingresos, podrían sacarse algunas conclusiones:

- El 80% de las colecciones ingresaron entre 1983 y 2002, desde la nueva visión aportada por el entonces director del Museo, Manuel Berges, y por el subdirector, Andrés Carretero.
- El volumen y crecimiento de los grupos es muy variable.
- Los mayores porcentajes de crecimiento, hasta el 2002, corresponden a:

- Artes gráficas (10.000 carteles). 98,8%
- Juegos: recortables, muñecas y juguetes de hojalata. 97,8%
- Actividades de distribución (transporte, comercio, servicios, etc.): chocolatería El indio. 91,7%
- Creencias (catolicismo): Archivo Mariano. 89,9%
- Actividades de consumo: que incluyen equipamiento doméstico (76,3%) e indumentaria (46,5%).

Como se deduce de lo expuesto anteriormente, los criterios de incremento de colecciones, durante las primeras etapas del museo, cambiaban según la persona que dirigiera la institución: aperos agrícolas y ganaderos con Caro Baroja y “artes decorativas rurales”, es decir, objetos y piezas de carácter etnográfico pero con valores estéticos o de valor añadido, con el Marqués de Lozoya y Nieves de Hoyos.

En la segunda etapa del centro, a partir de 1983, el objetivo era aumentar la diversidad del contenido social de las colecciones, salir del estricto campo de lo preindustrial rural, y ampliar así la representación del conjunto de la sociedad y conseguir un acercamiento al momento presente, para poder explicar el cambio cultural. Hay que recordar que las piezas más recientes de la colección, en ese momento, ya tenían una antigüedad de 50 años, lo que estaba convirtiendo al Museo en un museo histórico.

En la actualidad, los fondos siguen aumentando; el criterio de base es completar las colecciones de trajes y complementos con el fin de poder conseguir una muestra satisfactoria de la historia de la indumentaria, con fines de estudio y difusión al público, al mismo tiempo que se intentan recoger testimonios de la creación actual de cara al futuro.

Hoy en día, los fondos museográficos están compuestos por 107.748 piezas, los documentales por 37.130 de muy diversas tipologías, algunos independientes y otros, de gran interés e importancia, que completan la información sobre algunos de los fondos museográficos.

Asimismo, en 2004, y con el fin de representar iconográficamente la evolución de la historia del traje en la exposición permanente, se recurrió al depósito temporal de fondos muy concretos de otros museos, básicamente de titularidad estatal. Se trata de objetos que ilustran aquellas épocas en las que es muy escasa la presencia de muestras de indumentaria: pequeñas esculturas procedentes del Museo Arqueológico Nacional, un azulejo del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”, un relieve del Museo Nacional de Escultura, lienzos del Museo del Prado y del Museo Romántico y, como ambientación, mobiliario del Museo Nacional de Artes Decorativas.

En cuanto a la ubicación de las colecciones, la mayor parte de las obras se conservan en almacenes, como es habitual en la mayoría de los museos. Se trata de 107.200 piezas, a las que hay que añadir los fondos de la Fundación Juan José, depositada en el Museo, en el que la Fundación tiene su sede. La exposición per-

⁶ D. Pedro Manuel Berges Soriano (1934, Teruel) es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, en la especialidad de Historia, y disfrutó de becas en Colonia y Maguncia. En 1967 ingresó en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos después de una amplia trayectoria como arqueólogo y museólogo. En 1982, le fue concedida la Medalla de Plata al Mérito de las Bellas Artes, y, en 1984, fue nombrado director del Museo del Pueblo Español.

⁷ D. Andrés Carretero Pérez es doctor en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid, y subdirector del Museo del Pueblo Español y del Museo Nacional de Antropología de 1984 a 2002, actividad que ha compaginado con la docencia en la Universidad Complutense de Madrid como profesor de Etnología y Museología. De 1991 a 1994 fue subdirector de los Museos Estatales del Ministerio de Cultura y, de 2004 a 2008, director del Museo del Traje. CIPE. Ha publicado numerosos trabajos sobre etnografía española, documentación y gestión de museos y bienes culturales. En la actualidad es subdirector general de Museos en la Comunidad de Madrid.



Figura 2. Nuevo almacén para indumentaria instalado en agosto de 2006. Foto: Museo del Traje. CIPE.

manente está compuesta por unas 500 obras, en su mayor parte correspondientes a indumentaria desde el siglo XVII hasta la actualidad.

Algunas piezas, muy pocas, han sido depositadas en otras instituciones: seis piezas (una muñeca Mariquita Pérez con su ropa, dos *alehuyas* y un contador de gas) en el Museo de Historia de Valencia, 16 objetos utilizados en la ambientación (cerámicas, candiles, etc.) en la Casa de Cervantes, en Valladolid y un cuadro y pliegos de cordel en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Todas las obras del Museo del Traje. CIPE son de titularidad estatal como recoge el Real Decreto 120/2004 de creación del mismo en su artículo 2: "La colección del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, está constituida por aquellos bienes culturales del Patrimonio Histórico Español pertenecientes a la Administración General del Estado y que, procedentes del antiguo Museo del Pueblo Español, están asignados en la actualidad al Museo Nacional de Antropología como fondos museísticos estables, así como por los que se incorporen en el futuro".

Incremento de las colecciones en los últimos años

Los últimos años han estado marcados por la creación del Museo del Traje. CIPE, es decir, el periodo que va desde un año antes de su creación oficial, cuando se anunció su apertura y se inició el proyecto. Se considerará, por tanto, desde el año 2002 hasta el 2006.

Han ingresado 19.180 obras, que se distribuyen de la siguiente forma:

- 10.000 trajes
- 2.000 piezas de la sastrería González
- 1.500 joyas y objetos de religiosidad popular
- 1.300 juguetes

- 500 carteles
- 1.200 objetos de equipamiento doméstico
- 300 piezas de un consultorio médico de mediados del siglo XX
- 1.400 correspondientes a la Colección Barrera
- 500 piezas de la Colección Fortuny

Aunque la impresión inicial sea la de que sólo han ingresado piezas de indumentaria, la realidad es que prácticamente la mitad de las obras incorporadas no corresponden ni a trajes ni a tejidos, sino que están destinadas a las secciones de etnografía. A continuación se analizarán los ingresos de los dos últimos años de forma más detallada.

En el año 2005, la colección del Museo ha aumentado en 3.052 piezas. La mayoría de ellas son de indumentaria y complementos.

- La forma de ingreso de nuevos fondos ha sido de dos tipos: compra y donación.
- El total de piezas adquiridas por compra asciende a 937. Por su amplitud y variedad destacan los lotes adquiridos en la sala de subastas Segre (473 prendas y complementos de indumentaria de los siglos XIX y XX), y en la sastrería González, situada en la Gran Vía madrileña, cuyo propietario, Jacinto Pérez-Carmona González, donó también gran cantidad de piezas pertenecientes a dicho establecimiento.
- Los fondos que han ingresado por donación suponen un total de 2.115. Muchas de las donaciones han sido realizadas por diseñadores y casas de moda tanto españoles como extranjeros: Chus Basaldúa, The End-Quatarsis textil S.L., Snif S.A., Elio Berhanyer, Ágatha Ruiz de la Prada, Fashion World Design S.L., Fernando Lemoniez, Juan Duyos, Jesús del Pozo, Antonio Pernas, Ángel Schlessner, Devota & Lomba, Loewe, Alma Aguilar, Lorenzo Caprile, Hubert de Givenchy, Philippe Venet, Carmen Zulueta (diseñadora de joyas) y Capital Fashion S.L.

Durante el año 2006, han ingresado un total de 3.643 fondos museográficos (CE100171-CE103753) y 1.136 fondos documentales (FD033617-FD034753).

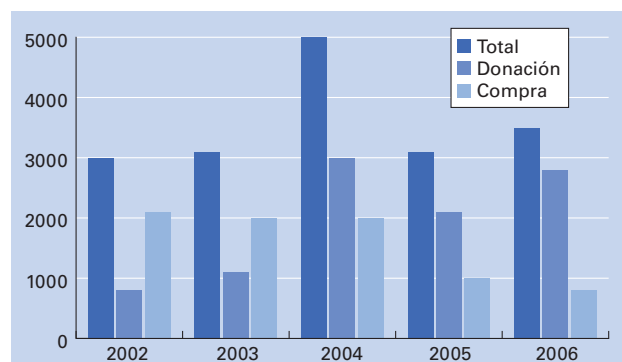


Figura 3. Ingresos por compra y donación de 2002 a 2006. Gráfico: Museo del Traje. CIPE.



Figura 4. Exposición temporal que muestra la última donación de Hubert de Givenchy, que incluye el emblemático vestido que lució Audrey Hepburn en la película *Desayuno con diamantes*. Foto: Museo del Traje. CIPE.

- El total de piezas adquiridas por compra asciende a 733. Sobresalen por su amplitud, diversidad y calidad las colecciones adquiridas a Eloísa Bercero Muñoz (91 prendas y complementos de indumentaria de los diseñadores más conocidos de la segunda mitad del siglo XX), y la Collezione Enrico Quinto e Paolo Tinarelli compuesta por 630 prendas de modistos internacionales del siglo XX.
- Las obras incorporadas mediante donación suponen un total de 2.740. Varias de las donaciones han sido realizadas por diseñadores y casas de moda tanto españoles como extranjeros entre los que hay que destacar a Hubert de Givenchy.
- En 2006, a fin de completar y renovar la exposición permanente del Museo del Traje se solicitaron 26 piezas en depósito al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, todas ellas prendas de indumentaria realizadas por prestigiosos modistos catalanes de la segunda mitad del siglo XX. El propósito de esta petición era renovar la sala dedicada a la alta costura española con una pequeña muestra, a modo de exposición temporal, de las colecciones del Museo barcelonés.

Habitualmente el Museo del Traje tiene entre sus prioridades organizar exposiciones temporales de corta duración para presentar al público las donaciones más significativas. El primer factor necesario para que esto sea posible es que las piezas de indumentaria estén en perfecto estado de conservación para que la adecuación y el montaje de los trajes a exponer no se convierta en una tarea tan larga que impida la actividad cotidiana de los talleres de restauración y elaboración de soportes (maniquíes) dedicados a la renovación cíclica de la exposición permanente.

Generalmente para estas exposiciones se emplea la zona central del hall de entrada al museo, un espacio muy visible y que permite un montaje sencillo y la instalación de un cartel explicativo. Allí se han expuesto en dos ocasiones donaciones realizadas por el modis-

to francés Hubert de Givenchy y la efectuada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, que cedió al Museo los trajes diseñados por 13 creadores que se inspiraron en 13 mujeres famosas de la historia de Madrid.

Algunas exposiciones temporales han dado lugar a la donación de lo expuesto. Este ha sido el caso de *31 vueltas a un bolso* de la casa Vicosta y el de la exposición celebrada con motivo del aniversario de la muñeca Barbie, en la que la vistieron diseñadores españoles, y MATTEL donó tanto las muñecas como los trajes confeccionados para la ocasión.

Formas de ingreso

Las formas básicas de ingreso son la donación, la compra y la dación.

La donación constituye una parte absolutamente mayoritaria y fundamental de la colección. Al tratarse de fondos etnográficos y de indumentaria escasamente valorados como bienes culturales hasta hace relativamente poco tiempo y poseer un escaso valor económico real, no comparable en ningún caso a los bienes considerados tradicionalmente como obras de arte (esculturas, tablas, lienzos, artes decorativas, etc.), raramente aparecen en el mercado artístico y su bajo precio hace complicado e ineficaz recurrir a la JCVE para su adquisición. Por otra parte, estos objetos en la mayoría de los casos permanecen en manos de sus propietarios que los conservan como recuerdos de más valor sentimental que económico, quienes suelen considerar un buen destino su permanencia en las colecciones de un museo, preservándolos así para el futuro. Después de un primer contacto con el donante y de un estudio de lo que ofrece, se elabora un informe para la JCVE que justifique su ingreso en la colección. El documento inicial es siempre la oferta de donación al Estado por parte del propietario.

La compra, no la realizada de forma directa, sino la licitación en subasta pública, el derecho de tanteo y retracto, la tramitación de las ofertas de venta que llegan al Museo, etc. es una forma habitual de ingreso que se ejerce desde la JCVE del Ministerio de Cultura. El trámite comienza en el Museo después de una primera valoración de las ofertas, que no siempre se consideran adecuadas o de interés suficiente. A veces estas ofertas se desvían a otros museos de titularidad estatal por considerar que las piezas están más en consonancia con sus colecciones. Al igual que en el caso de las donaciones, tras el primer contacto con el ofertante y el análisis de lo que ofrece, se elabora un informe para la JCVE que argumente la compra y documente en la medida de lo posible su contenido. El documento inicial es siempre la oferta de venta al Estado por parte del propietario. En ella deben constar los datos del propietario, los objetos valorados de forma individual, el coste total de la oferta y datos más precisos e imágenes de lo que ofrece. Esta oferta se remite a la JCVE que posteriormente estimará su interés y conveniencia junto con la disponibilidad económica de ese momento y la posibilidad de adquisición, te-



Figura 5. Imagen que recoge un momento del *Día del donante*. En ella puede verse parte de la lista de donantes que permanentemente muestra el Museo del Traje. CIPE en su área pública. Foto: Museo del Traje. CIPE.

niendo en cuenta la posible existencia de otras ofertas de mayor importancia.

La dación es la forma menos usual de ingreso de fondos, no obstante, en el Museo del Traje se ha producido en dos ocasiones: la primera fue la de Caja Dueño en 1997, constituida por una importante colección de trajes y joyas de Elvira Lucena. Se adquirió por 33 millones de ptas. La segunda fue la de INDITEX, en 2003. Se adquirió la Colección Fortuny por un importe de 2.900.000 €.

La mayor parte de los bienes culturales que guarda el Museo eran propiedad de personas particulares que los utilizaban para su vestido y adorno y, salvo excepciones, no fueron conservados como objetos valiosos en términos económicos sino por el afecto de sus propietarios. Hoy en día, estas piezas constituyen elementos inapreciables para la comprensión y el recuerdo del cambio cultural.

El proceso formal de donación, expuesto brevemente más arriba, requiere también, en el momento de la entrega de los bienes, la cumplimentación de un acta que acredite la transmisión. Es evidente que el Museo no puede aceptar donaciones condicionadas que limiten la disponibilidad de los bienes o puedan afectar a su conservación (tales como el deseo frecuente, y comprensible, de que las piezas estén siempre en exposición). Del mismo modo y salvo casos muy excepcionales, el Museo no acepta depósitos temporales de bienes cuyos propietarios sean particulares (sí de bienes pertenecientes a otros museos o instituciones culturales). El contrato de depósito impide el uso del objeto depositado por parte del propietario durante el tiempo que dure el convenio.

Para garantizar todos estos extremos se ha elaborado un modelo de escrito de donación que se facilita a los interesados. Este, además de los datos del donante y el listado de bienes, incluye una pequeña frase que garantiza que no habrá malos entendidos ni problemas en el futuro: "... ofrece al Estado en concepto de donación libre y sin condiciones, con cesión de derechos de reproducción, distribución y comunicación al público, para que formen parte de los fondos del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, sometidos al mismo régimen que los restantes bienes culturales que conforman las colecciones del Museo, las piezas / vestidos / prendas / conjuntos que se relacionan en anexo."

La importancia que el Museo del Traje. CIPE otorga a sus donantes le ha llevado a inscribir sus nombres en el área de exposición, así como a celebrar anualmente el Día del donante, con el fin de hacer público su agradecimiento y fomentar la relación de todas aquellas personas que, desinteresadamente, han contribuido a incrementar el patrimonio de todos.

Bibliografía

- BERGES SORIANO, M. (1996): "Museo del Pueblo Español", en *Anales del Museo Nacional de Antropología* III: 65-87.
- CARRETERO PÉREZ, A. (2003): "Colecciones a raudales", en *Anales del Museo Nacional de Antropología* IX: 14-37.

El programa de incremento de colecciones del Instituto Valenciano de Arte Moderno

Juan Carlos Lledó Rosa¹

Instituto Valenciano de Arte Moderno

Juan Carlos Lledó es licenciado en Derecho por la Universidad de Valencia. En 1987 ingresó como funcionario en el Cuerpo Técnico Superior de la Generalitat Valenciana, destinado en el Servicio Jurídico de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. De 1989 a 1997 desempeñó la jefatura de los Servicios Jurídicos de esa Conselleria y de 1997 a 2004 ejerció como jefe del Área de Museos y Bellas Artes de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, cargo que simultaneó, de 1999 a 2001, con el de jefe del Área de Patrimonio Cultural. Desde julio de 2004 es director económico-administrativo del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), donde desempeña las funciones de organizar, gestionar y supervisar los servicios del centro que afectan a la gestión económica y presupuestaria, y de contrataciones y personal, y llevar a cabo el asesoramiento jurídico-económico relativo a las actuaciones asignadas al Área Económico-Administrativa.

Resumen

El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) es una entidad de derecho público adscrita a la Generalitat cuyo objetivo es la investigación y difusión del arte moderno. La colección del IVAM está formada por más de 10.000 obras adquiridas por compra, donación, legado, encargo, pago de impuestos y dación. Vertebra desde sus inicios en torno a la figura del escultor Julio González, la colección presta especial atención a los orígenes del arte moderno, el debate sobre la abstracción durante los años treinta y las diferentes corrientes del informalismo y el pop europeo y americano, las tendencias postconstructivistas, la fotografía y el fotomontaje, los nuevos medios y las instalaciones.

Palabras clave

Derecho público, adquisición de obras de arte, Julio González, informalismo, pop, fotografía, nuevos medios.

Abstract

The Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) is a public law institution that belongs to the Generalitat and whose objective is research into and spreading of modern art. The IVAM's collection consists of over 10,000 works acquired by purchase, gift, legacy, assignment or tax payment or dation. From the outset the backbone of the collection has been the work of the sculptor Julio González and it pays special attention to the origins of modern art, the debate about abstraction in the 1930s and the informalism and pop art movements in Europe and America, postconstructivist tendencies, photography and photomontage, new media and installations.

Key words

Public law, acquisition of works of art, Julio González, informalism, pop, photography, new media.

¹ Correo electrónico: jcarlos.lledo@ivam.es

IVAM: Creación. Objeto. Órganos rectores

El IVAM se creó en 1986 mediante la Ley de las Cortes Valencianas² como una entidad de derecho público, sujeta a la Generalitat Valenciana, con personalidad jurídica propia y autonomía económica y administrativa para la realización de sus fines. Su objeto es el desarrollo de la política cultural de la Generalitat en cuanto concierne al conocimiento, tutela, fomento y difusión del arte moderno. Entre sus funciones está la de constituir y consolidar un conjunto de colecciones museísticas representativas del desarrollo del arte moderno, así como todas las labores museográficas asociadas a esta función. Las actividades propias que realice el IVAM se registrarán por el ordenamiento jurídico privado. Sus órganos rectores son: el presidente, el consejo rector y el director-gerente.

La Ley de Hacienda Pública de la Generalitat Valenciana distingue entre entidades autónomas, fundaciones públicas y empresas públicas, y, dentro de las empre-

sas públicas, entre sociedades mercantiles y entidades de derecho público sujetas a la Generalitat Valenciana, con personalidad jurídica propia y cuyas actividades se rigen por el ordenamiento jurídico privado. En consecuencia, y de acuerdo con su ley de creación, el IVAM es una empresa pública de la Generalitat Valenciana en su modalidad de entidad de derecho público, con personalidad jurídica propia y cuyas actividades se rigen por el ordenamiento jurídico privado. No obstante, en virtud de lo previsto en el art. 3 de la Ley de Contratos del Sector Público, el IVAM está sujeto a lo establecido en esta Ley en materia de contratación.

Esta identificación de lo que es el IVAM desde el punto de vista jurídico nos servirá para ver cómo adquiere el centro su colección de arte, qué procedimiento sigue para la recepción por compra, donación y dación en pago de impuestos y la aplicación de la Ley de Mecenazgo para conseguir o no beneficios fiscales por parte del donante.

² Ley 9/1986, de 30 de diciembre, por la que se crean los entes de derecho público Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música e Instituto Valenciano de Arte Moderno.



Figura 1. Fachada del IVAM. Foto: IVAM.

Sin entrar a realizar un análisis de costes detenido, diremos que el presupuesto del Instituto se divide en capítulos presupuestarios, cada uno de los cuales se dota y utiliza para un fin determinado. Por ejemplo, el Capítulo I sirve para el pago de las retribuciones al personal, el Capítulo II para los gastos corrientes de funcionamiento del Museo, y el Capítulo VI, el que nos interesa ahora, es el destinado a las inversiones. De este último, por lo tanto, se nutre la compra de mobiliario, equipos fotográficos e informáticos, material de restauración, reparaciones en el edificio y obras de arte. En el año 2007 el apartado destinado a la compra de obras de arte ascendía a 1.935.090 €.

Formas de adquisición de las obras de arte

Las formas de adquisición de las obras de arte son las siguientes:

- Compra. En este caso se formaliza un contrato de compra-venta. El Museo paga un precio acordado al vendedor de la obra y se convierte en propietario de la misma.
- Donación. El legítimo propietario de una o varias obras manifiesta su deseo de ceder la propiedad de las mismas al IVAM. Resulta conveniente verificar los documentos escritos necesarios que atestigüen tanto los derechos del donante como en qué consista exactamente la donación. El consejo rector del IVAM es el órgano encargado de aceptar las donaciones.
- Legado. Es consecuencia de la voluntad testamentaria del propietario. El IVAM pasa a ser propietario del legado tras el proceso judicial correspondiente y la aprobación por el consejo rector del Museo.
- Encargo. El Instituto encarga a un artista una obra ex profeso con unas características determinadas que, tras su ejecución, será adquirida e incorporada a sus colecciones.
- Pago de impuestos o dación. El IVAM pasa a ser propietario de una o varias obras mediante la transmisión de bienes de un contribuyente para saldar una deuda tributaria, de acuerdo con los casos y

	Donaciones	Compras
1998	39	184
1999	154	308
2000	280	173
2001	301	12
2002	372	24
2003	93	63
2004	28	57
2005	730	42
2006	1196	46
TOTAL	3193	909

Figura 2. Número de obras de arte. Gráfico: IVAM.

procedimientos previstos en la legislación vigente, a través de la Conselleria de Economía, Hacienda y Empleo de la Generalitat Valenciana.

Procedimiento de adquisición de obras de arte por compra

El procedimiento de compra de obras de arte es el siguiente:

- Propuesta de compra de la directora gerente del IVAM a la comisión asesora de adquisición de obras de arte. Dicha comisión está compuesta por los siguientes cargos: directora gerente, directora

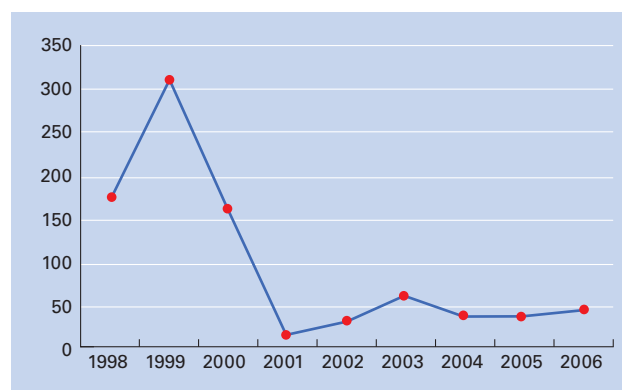


Figura 3. Compras. Gráfico: IVAM.

	Importe	Acumulado
1998	756.939,32 €	756.939,32 €
1999	1.116.420,56 €	1.873.359,88 €
2000	159.227,81 €	2.032.587,69 €
2001	28.292,07 €	2.060.879,76 €
2002	4.307.080,64 €	6.367.960,40 €
2003	4.207.346,68 €	10.575.307,08 €
2004	1.320.996,89 €	11.896.303,97 €
2005	2.769.158,41 €	14.665.462,38 €
2006	2.177.609,28 €	16.843.071,66 €

Figura 4. Compras (importe en euros). Gráfico: IVAM.

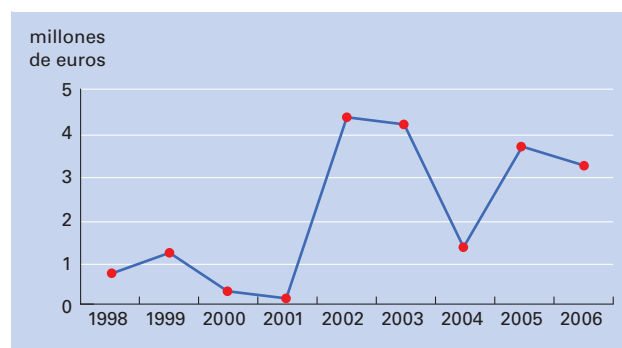


Figura 5. Compras. Gráfico: IVAM.

técnico-artística, director económico-administrativo, que actuará de secretario, y un experto en arte moderno y contemporáneo nombrado por la dirección, y que en la actualidad es Tomás Llorens.

- Informe de la comisión asesora sobre las obras propuestas y sobre el precio de adquisición.
- Propuesta de gasto formulada por el Departamento de Conservación para la compra de las obras de arte.
- Aprobación del gasto por el Departamento de Gestión Económica.
- Resolución de aprobación de apertura del expediente de contratación y el gasto por parte de la directora gerente.
- Suscripción del contrato de compraventa.
- Acta de recepción de las obras.
- En su caso, solicitud de exención de IVA en la importación definitiva de obras de arte adquiridas fuera de la Unión Europea.

Procedimiento de adquisición de obras de arte por donación

El procedimiento para la aceptación de una donación es el siguiente:

- Escrito del donante ofreciendo la transmisión de

	Importe	Acumulado
1998	165.128,07 €	165.128,07 €
1999	1.217.199,70 €	1.382.327,77 €
2000	317.755,10 €	1.700.082,87 €
2001	2.565.737,54 €	4.265.820,41 €
2002	926.685,00 €	5.265.820,41 €
2003	691.485,00 €	5.883.990,41 €
2004	122.600,00 €	6.006.590,41 €
2005	28.223.200,00 €	34.229.790,41 €
2006	5.925.936,00 €	40.155.726,41 €

Figura 6. Donaciones (importe en euros). Gráfico: IVAM.

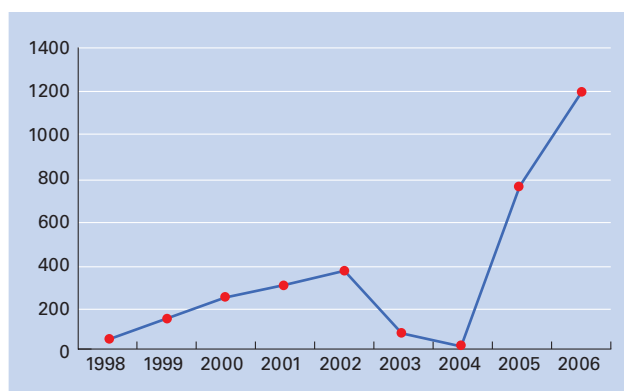


Figura 7. Donaciones. Gráfico: IVAM.

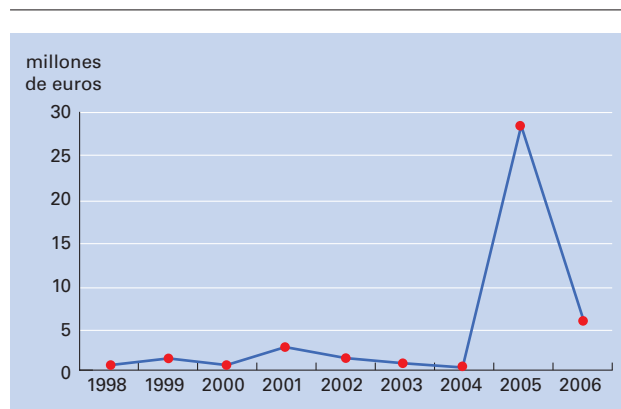


Figura 8. Donaciones. Gráfico: IVAM.

la propiedad que detenta sobre una determinada obra de arte.

- Apertura de expediente de donación y preparación del informe de la dirección con la propuesta de su aceptación para presentarlo al consejo rector, que es el órgano competente para aceptar la donación.
- Aceptación de la donación por el consejo rector.
- Escrito de la directora gerente del IVAM al donante que notifique la aceptación de la donación.
- En su caso, solicitud de exención de IVA en la importación definitiva de obras de arte situadas fuera de la Unión Europea.
- Valoración de la donación por la comisión de donaciones del IVAM, integrada por los siguientes cargos: directora gerente, directora del Área Técnico-Artística, jefa del Departamento de Registro, dos expertos en arte moderno y contemporáneo designados por la dirección y el director económico-administrativo.

Dación en pago de impuestos

La dación de bienes en pago de deudas tributarias está prevista en el artículo 96 de la Ley 4/1998 de 11 de junio del Patrimonio Cultural Valenciano. Esta ley requiere que los bienes estén inscritos en el Inventario general del Patrimonio Cultural Valenciano o bien que se haya iniciado el trámite de apertura de expediente para su inscripción.

La dación en pago se hará previa oferta del interesado a la Conselleria de Economía, Hacienda y Empleo. La solicitud por escrito deberá incluir el código de identificación del bien en el Inventario y su valor estimado. La oferta determinará la suspensión del procedimiento recaudatorio siempre que se realice antes de que venza el periodo de pago voluntario, en caso contrario no devengará los intereses correspondientes.

La decisión sobre la aceptación de la dación en pago corresponde a la Conselleria de Economía, Hacienda y Empleo, previo informe de carácter vinculante de la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, oída la Junta de Valoración de Bienes del Patrimonio Cultural

Valenciano. El destino de los bienes, en caso de aceptación, lo determinará el órgano competente. En ningún caso serán los herederos quienes condicionen o determinen el destino final de las obras que entregan en pago de sus impuestos.

Beneficios fiscales por donaciones

Resulta frecuente que nos pregunten si un donante de una obra de arte o de una cantidad económica puede obtener beneficios fiscales. Esta cuestión aparece regulada en la Ley 49/2002 sobre el régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo que se dictó con la finalidad de incentivar la colaboración de las personas, entidades y empresas particulares en el patrimonio cultural.

La ley define, de forma taxativa, que las entidades que pueden recibir ayuda sujeta al régimen fiscal del mecenazgo son las siguientes:

- Entidades sin fines lucrativos como fundaciones, asociaciones, ONG y federaciones deportivas.
- Estado, comunidades autónomas y entidades locales, así como organismos y entidades independientes del Estado de carácter análogo a las comunidades autónomas y entidades locales.
- Universidades públicas y colegios mayores adscritos a las mismas.
- Instituto Cervantes, Instituto Ramón Llull y similares.
- Entidades incluidas expresamente en la ley: Casa de América, Casa de Asia, Museo Nacional de Arte de Cataluña e Iglesia Católica.

Como vemos, se trata de un listado cerrado. El IVAM está excluido debido a su naturaleza jurídica que, al ser una empresa pública de la Generalitat, no queda recogida en ninguna de las categorías previstas en el art. 16 de la Ley de Mecenazgo.

El beneficio que recibirá el donante de dinero, bienes o derechos será la posibilidad de practicar una deducción de la cuota del impuesto personal sobre la renta del donante del 25% del importe de los donativos del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas y del 35% en el Impuesto sobre Sociedades y en el Impuesto sobre la Renta de no residentes para los contribuyentes.

Ejes de la colección del IVAM

El proyecto fundacional del IVAM define al Instituto como una institución que se propone considerar el arte moderno desde una perspectiva esencialmente histórica. Por lo tanto, sus colecciones permanentes deben tender a expresar y subrayar las características del arte moderno y las aportaciones específicas de su desarrollo en nuestra situación cultural. El IVAM, además, comparte la convicción de que el arte moderno no es sino el resultado de una sensibilidad peculiar de alcance universalista y abierto que sitúa más allá de las fronteras el contenido específico de la experiencia estética.

Sin embargo, respecto a la constitución de sus colecciones, el IVAM nace con una clara consciencia de la limitación de sus recursos y de las dificultades de todo tipo que determinan, incluso hoy en día, la posibilidad de establecer con nitidez los criterios de coleccionismo. Por todo ello, la adquisición de las obras ha estado orientada prioritariamente por unas nociones muy restrictivas en cuanto a su cualidad, significación histórica, coherencia y particularidad artística, y centrada, por razones de una economía cultural prudente, en la evolución y el desarrollo del arte moderno a partir de la crisis de las vanguardias clásicas al comienzo de los años treinta. El criterio dominante al seleccionar nuevas compras ha sido siempre el de privilegiar aquellas piezas de una importancia historiográfica incuestionable que todavía se pueden conseguir desde una política de adquisiciones razonable, ya que no se trata de entrar en una batalla imposible por conseguir estas grandes obras que salen al mercado, sino de rebajar el peso específico de ciertos proyectos artísticos relevantes –individuales o de tendencia– por una exposición persuasiva y coherente en algunos momentos de la modernidad artística. El argumento último de legitimación que puede aducir un museo contemporáneo es el de ser capaz de obtener el máximo beneficio teórico de todo aquello que en el mundo del arte queda marginado, desatendido o insuficientemente valorado, además de poseer otras obras de amplio reconocimiento que, por diversas circunstancias, han podido ser adquiridas.

Por esta razón se priorizan las obras que señalan hacia otras direcciones o caminos que nunca terminaron de expresarse pero que, en cambio, son un buen testimonio de la riqueza y amplitud creativa del artista, y no aquellas consideradas como las más representativas. Sin embargo, en otras ocasiones incorporamos a la colección del Museo piezas que son consideradas menores por el medio en el que han sido ejecutadas, como es el caso del dibujo, la obra gráfica, los libros, las revistas, las portadas, etc., que coleccionamos sólo en la medida en que constituyen una aportación esencial a la obra del artista. Algunos ejemplos son los libros de fotoplástica de Moholy-Nagy, la revista *Merz* de Schwitters, los fotomontajes y portadas publicados de Heartfield, los dibujos y maquetas de Oldenburg, la obra gráfica de Hamilton, etc.

Afortunadamente, la adquisición del IVAM en 1985 de una importante colección de esculturas, pinturas y dibujos de Julio González como núcleo inicial de una colección permanente, ilustraba perfectamente los principios que debían orientar la propuesta museística. En este homenaje al gran escultor, que tanto aportó a la historia del arte moderno, se hacía explícito el hilo conductor que consolidaría las colecciones y la apuesta de futuro implícita ya en el compromiso asumido.

Una primera consecuencia de este proyecto rector de las colecciones permanentes lleva, naturalmente, a la definición de las etapas históricas que lo determinan y a la delimitación aproximativa de los espacios expositivos que han de objetivarlo visualmente.

Primero, el periodo cronológico que abarca desde finales del siglo XIX hasta los años treinta, protagonizado en nuestros fondos por Julio González, se centra en la aportación valenciana que caracteriza mejor la sensibilidad moderna, en particular a través de aquellos artistas cuya originalidad todavía es escasamente conocida y valorada en el contexto internacional del arte. Si hacemos nuestra la simplificación que sitúa en el impresionismo la raíz del arte abstracto moderno y da origen a las tendencias fundamentales del arte de nuestro siglo –el expresionismo formal o intencional y el cubismo con sus derivaciones constructivistas– arrancar de Sorolla y Pinazo al hablar del *inicio de la modernidad en Valencia* es historiográficamente coherente. La pintura de Joaquín Sorolla, culmen del colorismo naturalista y síntesis a la vez de todos los problemas formales y expresivos que se le plantearon al artista con la venganza impresionista, es un buen ejemplo del arte de aquel momento. Las tablas de Ignacio Pinazo quizás muestren con mayor claridad, y de una manera sin duda más intuitiva y emotiva que intelectual, la pugna por un nuevo universo formal desde la tradición, pero con una potente capacidad para diferenciar el complejo constructivo que será el fundamento del arte contemporáneo.

Segundo, el legado de Julio González constituye el punto de partida para orientar la colección de las vanguardias clásicas del IVAM, una colección que ya fue presentada en la exposición *Arte abstracto-arte concreto. París 1930*. En ella destaca la riqueza de la gama de gradaciones y lenguajes artísticos personales que han vertebrado el cubismo, el surrealismo y, particularmente, el arte abstracto, universalizado en la cultura europea a partir de 1924, y confirma definitivamente

el sustrato dadaísta que ya desde 1916, vía París, Zurich y Berlín, había asimilado el radicalismo plástico de entreguerras, desde el futurismo a las estéticas tecnológicas.

Tercero, el epígrafe de la colección *Años treinta. La experimentación abstracta*, nos permite reconstruir el mapa ideal de uno de los contextos imaginativos y comunicativos más originales del siglo: Arp, Ernst, Klee, Calder, Schwitters, Torres-García, Buccheister, Hélion, Vantongerloo, Vordemberge-Gildewart, Moholy-Nagy, Gabo y Pevsner. Este periodo ofrece una pluralidad suficiente para convertirse en el espacio visual adecuado donde confluyen el neoconstructivismo de signo didáctico y voluntarista de la Bauhaus con el neoplasticismo y las tendencias autóctonas de las grandes estéticas del momento. No debemos olvidar la dificultad, con frecuencia insalvable, de imponer precisiones historiográficas al arte moderno, una época que de forma congruente puede definirse como una sobreposición de influencias y posiciones cuyo último referente llena por completo la historia del arte. Situar en este apartado el *Fotomontaje* no se debe tan sólo a razones cronológicas, sino también a que muchos de los artistas aquí representados junto a la abstracción no renunciaron a hacer uso de las imágenes a través de su manipulación y recomposición. La emblemática obra de Heartfield ejercerá una gran influencia en España en los años treinta, sobre todo en la pintura de Josep Renau, ampliamente representada en esta colección. Pero es sobre todo a partir de los años sesenta cuando despertará un mayor interés a escala internacional.

Cuarto, el periodo que comienza con la Segunda Posguerra Mundial está representado en las colecciones



Figura 9. *Mujer ante el espejo* (1936-37), Julio González. Foto: IVAM.

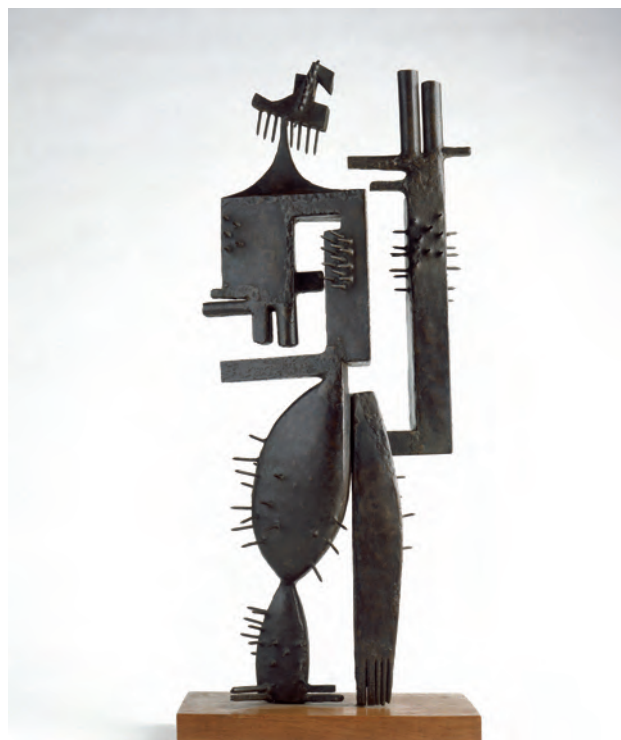


Figura 10. *Señor cactus* (1939), Julio González. Foto: IVAM.

del IVAM atendiendo preferentemente al desarrollo del arte europeo en su variante informativa y con una particular referencia al *expresionismo abstracto norteamericano*. Este movimiento pictórico es el puente más estable entre el postvanguardismo europeo y las nuevas exigencias formales, radicalmente antihistoricistas, una consideración que sin duda contiene una fuerte carga polémica. Reinhardt, Hofmann, Gottlieb, Lee Krasner y Esteban Vicente actuarían como contrapunto visual de Soulages, Jorn, Fontana y Michaux. De esta manera, Millares, Saura, Tàpies y Chillida aparecen integrados en el informalismo abstracto mientras que la obra de André Masson bien puede establecer las bases para una futura recapitulación postsurrealista que les acerque al grafismo abstracto que ha dominado la escena europea durante las décadas sucesivas.

Quinto, *El grupo Parpalló inicia la renovación plástica valenciana de los años cincuenta*. Los aspectos más renovadores del arte valenciano, como de todo arte entendido desde una dimensión geográfica o restrictiva, solamente puede considerarse en función de las corrientes internacionales que ha pretendido interpretar. En el campo de las artes figurativas, modernidad e internacionalidad son unos conceptos paralelos que solamente pueden historiarse desde una perspectiva integradora. Por otro lado, el arte valenciano moderno ha evolucionado dentro de unos límites de marginalidad respecto a los criterios de desarrollo y validación internacionales, lo que obliga a emplear un fuerte correctivo historiográfico que defina al mismo tiempo estos procesos de modernización a partir de los esquemas explicativos del arte moderno. En este nuevo orden adquiere su dimensión real el proyecto del *grupo Parpalló*, donde se entrecruzan de manera creativa dos tendencias fundamentales: el arte racional, con unos elaborados resultados lingüísticos –geometrizarlos o intencionalmente expresionistas– y el informalista, de contenido abiertamente rompedor tanto en su dimensión plástica como normativa. La obra de Soria, Michavila, Alfaro y Sempere y, sin duda, las contribuciones hoy ya históricas de Manolo Gil, Balaguer y Monjalés, cobran su dimensión efectiva en valor proporcional a los rompimientos innovadores que provocaron hasta potenciar esta nueva *mentalidad imaginativa* que marcará la cultura artística valenciana desde principios de los años sesenta.

Sexto, si consideramos que en términos generales la abstracción geometrizarla o interventiva fue una variante contenida del expresionismo abstracto, lo cierto es que el *pop-art* constituye la reacción más duradera contra ésta. La crítica pop surge de un experimento cultural que va más allá de lo puramente artístico para definirse a partir de los límites de la pintura y desde la nueva sensibilidad que impregna los fenómenos de masas desde principios de los años sesenta. Defiende la exploración de materiales nuevos y la explotación consciente de las posibilidades formales de las técnicas mixtas, el montaje y el *collage*, desde una estética de contenidos sociales francamente agresivos, heredada del dadaísmo y el surrealismo e influenciada por el pe-

so inmenso de Duchamp, con una explícita voluntad anti-arte impregnada de imágenes periféricas o abiertamente *junk*. Oldenburg, Rosenquist, Hamilton, Fahls-tröm, Raysse, Polke y Richter comparten, desde posiciones visuales diversas, el mismo punto de mira: una cultura urbana de consumo rápido tratada con ironía, audacia y malabarismo creativo, lo que indica su distanciamiento frente a los lenguajes de las vanguardias clásicas.

Séptimo, la sección *El asalto al realismo* reúne lo más significativo del experimento rompedor de la cultura visual española en los años de crispación que cubren el tardofranquismo. Lindner tendrá una notable presencia en el panorama español de aquella época, de la misma manera que más tarde la tendrán Arroyo y Adami. Sus agresivas propuestas parten de una original simbiosis de la lingüística pop con los contenidos más abiertamente impugnatorios de las convenciones representativas del gran arte burgués, haciendo de la propia historia del arte un referente subversivo y un medio eficaz para la dislocación compositiva y formal. *Equipo Crónica*, *Equipo Realidad* y los nuevos referentes iconológicos impulsados por *Estampa Popular*, atentos al cómic y a los medios de comunicación, configuran una nueva estilística social muy sensible a las tendencias figurativas internacionales.

Octavo, quizás el contrapunto cronológico más apropiado quede bien reflejado en las *tendencias post-constructivistas*, donde el experimentalismo opticista y el nuevo racionalismo avanzan ya un proceso que culmina en un universo conceptual en el que la simplicidad y la nitidez formales no equivalen a una simplificación de la experiencia visual o perceptiva, sino al control emotivo y la exigencia científica –algunos casos paradigmáticos de este movimiento son Sempere, Alfaro, el Equipo 57, Palazuelo y Yturralde. Este arte establece unos nuevos límites perceptivos a escala individual y unas formas originales de ordenación espacial fuertemente creativas.

Noveno, la *Colección fotográfica* del IVAM tiene como eje principal las fotografías realizadas por aquellos artistas que han ido configurando los cambios más significativos en la utilización de este arte como forma de expresión. Es conocida la escasez de colecciones fotográficas en nuestro país, por consiguiente, al grupo inicial que dará especificidad a la colección se añadirán otros dos no menos importantes. En primer lugar, *Pioneros de la Fotografía: Una representación simbólica de los primeros fotógrafos* trata de obras que todavía se pueden adquirir, tanto de artistas internacionales como españoles y valencianos, una selección que representa un esfuerzo considerable para paliar en lo posible la falta de sensibilidad por la recuperación y conservación del patrimonio fotográfico. Y en segundo lugar, *Fotografía contemporánea* es el apartado destinado para que el IVAM, en un futuro, reúna una selección de artistas internacionales contemporáneos, que considere de manera especial a aquellos fotógrafos españoles que en las últimas décadas han ido mejorando la fotografía del país. En síntesis, en esta ocasión presentamos

una selección que arranca en los orígenes de la fotografía, gracias al fabuloso depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con unas obras tan definitivas como las de Fox Talbot y la colección Ordóñez-Falcón, que cumplimenta los años de consolidación y llega a los años sesenta, en perspectiva para una selección posterior de las dos últimas décadas.

Por último, como instituto de arte, el IVAM está obligado a estimular la investigación y el análisis de los movimientos artísticos contemporáneos, a través de hipótesis nuevas que profundicen y enriquezcan las interpretaciones tradicionales de las obras y las tendencias que constituyen sus colecciones. Una manera radical de intervenir en este campo es apostar por el arte que desde el momento actual aventura los modelos imaginativos que orientarán el arte del mañana. Este amplio paréntesis que se abre en 1970 y llega hasta hoy se explica con una sencilla referencia cronológica: *Arte*

contemporáneo. Si en los periodos anteriores la relación entre el proyecto de colección y el programa expositivo aparece en estrecha vinculación, ahora la conexión es total e incluso, desde cierto punto de vista, necesaria. Aquí se presentan aquellos artistas aparecidos en las tres últimas décadas cuya presencia, ya constante y bien definida en el arte actual, se ha traducido en un mundo propio, abriéndose a nuevas formas de expresión a través de las instalaciones y la vídeo-creación.

Cuando se hacen públicos los resultados de nuestros años de coleccionismo moderno, que solo de manera tentativa podemos calificar de proyecto para un museo contemporáneo, debemos reiterar nuestro propósito de mayor alcance: adquirir gradualmente una buena colección de obras de grandes nombres, de piezas escurpulosamente ilustradas de artistas determinantes en el panorama del siglo XX, sin pretensiones de constituir una historia del arte global.

El programa de documentación del Museo Nacional de Arte de Cataluña

Pilar Blesa Herrero¹
Museo Nacional de Arte de Cataluña

Pilar Blesa Herrero se licenció en Geografía e Historia (Especialidad Historia Medieval) en 1987 por la Universidad de Barcelona y, en 1995, obtuvo el título del Máster en Archivística por la Universidad Autónoma de Barcelona. De 1989 a 1995 desarrolló diferentes proyectos en el ámbito de la archivística aplicada tanto en la administración de justicia –Tribunal Superior de Justicia de Cataluña–, como en la administración autonómica –Departamento de Agricultura, Ganadería y Pesca y Departamento de Cultura– y en la local –Departamento de Estudios del Ayuntamiento de l’Hospitalet–. Desde noviembre de 1995, fecha de la creación del Departamento de Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), dirige el proyecto de implantación y desarrollo del sistema de gestión documental y archivo, una tarea que desde 1998 ha simultaneado con las propias del jefe de Área de Documentación y Archivo (hasta 2006) y jefe de Área de Biblioteca y Archivo (hasta 2007).

Resumen

El Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) es un consorcio creado el año 1990 con el objetivo de reunir en una única institución las colecciones de arte formadas en los últimos cien años por las instituciones locales de Barcelona. La creación del archivo en el año 1996 responde a las necesidades de organizar de forma global toda la documentación heredada, y de dotar a la institución de un sistema de gestión documental y archivo corporativo y centralizado. Así, el archivo se ha integrado en las estructuras del Museo enriqueciendo la calidad de sus contenidos. Esta experiencia, después de diez años de implantación y desarrollo progresivos, es hoy ya una realidad consolidada.

Palabras clave

Museo, archivo, documentación, arte, contenidos.

Abstract

The Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) was created in 1990 as a partnership between different institutions in Barcelona. The need to bring together and reorganize all the art collections generated during the last one hundred years in the city of Barcelona became MNAC's first priority. Therefore, MNAC's archive was founded in 1996 to organize all the information inherited and design a centralized and corporate system of archive and documentation management. Nowadays MNAC's archive has become an integral part of the Museum and enhances the quality of its contents. After ten years of progressive implementation, experience and development, the project is now a consolidated reality.

Key words

Museum, archive, documentation, art, contents.

¹ Correo electrónico: pilar.blesa@mnac.cat

Introducción

El objeto de mi intervención es presentar las bases conceptuales, el proceso de implantación y los resultados del programa de gestión documental y archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) desarrollado en los últimos años. Este programa muestra cómo, mediante la aplicación de la metodología archivística, los fondos documentales se integran en el sistema de información del Museo como un instrumento corporativo capaz de ofrecer de forma exhaustiva y sistematizada toda la información formalizada disponible sobre las colecciones. El sistema asegura la integridad y conservación de los documentos, facilita el acceso a los usuarios y protege la confidencialidad de los datos reservados.

Por lo tanto, no trataremos aquí del proceso de catalogación de las colecciones, que corresponde a los responsables de registro, conservación y documentación, sino de los tratamientos metodológicos e informáticos necesarios para posibilitar y facilitar el acceso a la información sobre la institución y las colecciones que contiene el fondo documental de archivo.

Presentación del Museo Nacional de Arte de Cataluña

El MNAC es un consorcio público creado por la *Llei de Museus 17/1990 de la Generalitat de Catalunya*, con el objetivo de reunir en una única institución las colecciones de diversos centros museísticos: Museo de Arte de Cataluña, Museo de Arte Moderno, Gabinete Numismático de Cataluña, Gabinete de Dibujos y Grabados y la Biblioteca de Historia del Arte. El MNAC recoge así los antecedentes de la actividad museística de Cataluña desde 1891, fecha en la que el Ayuntamiento de Barcelona crea la Junta Municipal de Bellas Artes. Esta Junta y las que le sucedieron tenían como objetivos establecer los mecanismos para dotar a la ciudad de Barcelona de unas sólidas colecciones de arte y crear los museos públicos de la ciudad.

El gran volumen y heterogeneidad del patrimonio artístico, bibliográfico y documental que conserva el MNAC lo configura como un centro de referencia para el estudio de la historia del arte. Su finalidad es el estudio, la investigación y la difusión pública de las colecciones.

La organización tradicional de la documentación en los museos

La organización de los fondos documentales del MNAC, previa a la formación del archivo en el año 1996, no difiere de la que podemos encontrar en la mayoría de los museos. Su estructura tradicional responde a la necesidad de obtener información sobre los objetos de la colección, razón por la que hasta el año 1990 el sistema de documentación es de tipo manual y muy bien estructurado en relación con este objetivo, aunque deja en un segundo plano la historia de la institución. El

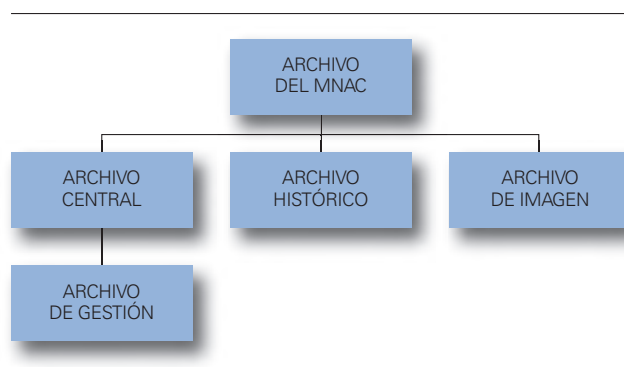


Figura 1. Organigrama del Archivo del Museo. Gráfico: MNAC.

resultado es que la documentación se agrupa alrededor de las dos series documentales tradicionales: los expedientes de obra o pieza y los expedientes de restauración. Esta documentación forma parte del entorno inmediato de conservadores, restauradores y documentalistas (Barraca, 1994; Vincent, 1996; Deiss, 1984).

Por otra parte, la documentación administrativa, así como otros fondos y colecciones en relación más o menos directa con la colección y la institución, están dispersos por las diferentes unidades y espacios del museo (Adellac, 1997; Higuera, 1997; Alfonso, 1997). De esta forma se crea una dicotomía entre la documentación administrativa y la técnica, lo que tiene una doble repercusión:

- Se rompe la unidad del expediente, con él se destruye el contexto en el cual se ha creado la documentación y, en consecuencia, se diluye la memoria de la institución.
- Se dispersan los fondos por toda la institución. Esta situación pone de relieve la concepción subsidiaria de la documentación de archivo con relación a las colecciones y, en consecuencia, la falta de responsabilidad sobre su control, conservación y acceso; se niegan así a la documentación original sus valores patrimoniales.

Bases para la organización del sistema de gestión documental y archivo

Como norma general, el proyecto de gestión documental y archivo del MNAC ha tenido como objetivo la creación de un sistema corporativo y normalizado para toda la institución, que asegure la memoria del Museo y de sus colecciones y vele por la integridad del fondo documental (Blesa, 2000). En la organización del sistema se han tenido en cuenta los planteamientos propuestos por el proceso de renovación que en los últimos quince años ha vivido la archivística. La nueva metodología recomienda la implantación de sistemas de gestión documental en las organizaciones con el fin de facilitar su integración en los sistemas de gestión e información.

En Cataluña ha sido especialmente relevante la renovación metodológica aportada por el archivero ca-

nadiense Michel Roberge (Roberge, 1993). Su propuesta es la de reunir en un mismo entorno metodológico la gestión de la documentación desde una óptica amplia que abarca toda la vida del documento, desde su creación en las oficinas hasta su destrucción o conservación permanente. Esta propuesta, que se consolida en los años noventa, se convierte en un estándar en las administraciones públicas catalanas: administración autonómica, ayuntamientos, diputaciones y universidades. En el año 1997 se implanta también en el MNAC.

Los cambios legislativos de los últimos años en Cataluña han apoyado decididamente las nuevas tendencias metodológicas; así, la nueva *Llei d'arxius i documents 10/2001 de la Generalitat de Catalunya* introduce la clausula obligatoria de que los titulares de la documentación pública organicen sistemas de gestión documental en sus organizaciones.

Por su parte, en el ámbito del reglamento internacional, la norma ISO 15489 sobre gestión documental pone de manifiesto la importancia de los sistemas de gestión documental en las organizaciones, e introduce como herramienta de eficiencia la utilización de la metodología archivística en estos sistemas.

Por otro lado, el desarrollo de las tecnologías informáticas posibilita la automatización de los sistemas de la información, proporciona los recursos necesarios para impulsar el nuevo papel de los archivos y facilita su renovación. La digitalización de gran cantidad de información, tanto en formato textual como en imagen y sonido, así como su procesamiento informático, posibilitan el acceso inmediato a la información en cualquier soporte.

La implantación del sistema

El año 1996 se crea el Archivo del MNAC como departamento encargado de evaluar el estado del patrimonio documental del Museo e implantar un sistema de gestión documental y archivo (Boyland, 1993). El objeto de este sistema es conservar, describir y hacer accesibles los fondos que el Museo custodia. Es función del Archivo dotar al Museo de un sistema de gestión documental entendido como un conjunto de

mecanismos y técnicas que aseguren la clasificación, descripción, recuperación, transferencia y conservación o eliminación de la documentación, según sus valores administrativo, legal, fiscal e histórico, integrado en el sistema de información de la institución. Este planteamiento pone de relieve la importancia del expediente, dota de un contexto a la información sobre las colecciones, devuelve la memoria histórica al MNAC y reconoce los valores patrimoniales de la documentación.

Para la implantación del sistema es imprescindible establecer una red de archivos en la institución que se responsabilicen de la correcta gestión de la documentación a lo largo de todo su ciclo vital. Así, la estructura se organiza en: archivos de gestión, archivo central administrativo y archivo histórico. Además, debido al gran volumen de imágenes que custodia el Museo, el archivo dispone de una sección especializada en la gestión de documentos fotográficos y audiovisuales, integrada funcional y metodológicamente en el Archivo del MNAC.

Las herramientas del sistema de gestión documental y archivo

Se han diseñado y adaptado los instrumentos básicos necesarios para la implantación del sistema de gestión documental:

- El cuadro de clasificación normalizado: en el caso del MNAC, dispone de un cuadro de clasificación de documentos a partir del cual se organiza la documentación según las funciones y actividades del Museo. Este cuadro actúa de forma integrada en la gestión cotidiana de las actividades de las unidades. Cuando una unidad inicia una actividad, clasifica el primer documento según el cuadro de clasificación y abre un expediente don-



Figura 2. Contenido documental de un expediente de obra. Foto: MNAC.



Figura 3. Expediente formado a partir del cuadro de clasificación organizado por soporte: papel, analógico o digital. Recuperado para la consulta. Foto: MNAC.

de agrupa toda la documentación producida en el proceso de tramitación. Todas las actividades, de soporte administrativo y técnico, generan sin excepción un expediente. Además, si la actividad está documentada mediante otros soportes (fotográfico, audiovisual, sonoro, etc.), éstos se clasifican también con el mismo código. De esta manera se consigue que, una vez hayan finalizado todos los trámites, la documentación de una actividad determinada se pueda agrupar a partir del código de clasificación, evitando su disgregación y asegurando la conservación de todos los originales. Además, garantiza la consulta de la documentación en su contexto, así como una información de calidad.

- El calendario de conservación, eliminación y acceso a los documentos: asociado al cuadro de clasificación, es el instrumento que determina su destino final, periodo de vigencia, posible eliminación y accesibilidad, normalizando los criterios de consulta.
- Los instrumentos de descripción sistematizan los criterios de recuperación de la información. En el caso del Museo los criterios básicos son las actividades y la colección.

Las acciones

Se han fijado una serie de prioridades para la implantación del sistema en el MNAC, dado el gran volumen de documentación pendiente de catalogar, y la gran estructura del centro (trabajan 150 personas en plantilla y 150 más como personal externo, con una configuración orgánica de 49 unidades administrativas).

La documentación histórica anterior a 1990, fecha de creación del consorcio del MNAC, ha sido evaluada y ordenada aplicando el cuadro de clasificación. Se puede acceder y controlar esta documentación mediante unas bases de datos creadas para ello, aunque no han

	Clase	Función
Actividades de gestión y soporte	A	Gobierno y administración
	B	Actos públicos y relaciones
	C	Gestión de recursos humanos
	D	Gestión de recursos económicos
	F	Gestión de bienes inmuebles
	G	Gestión de bienes muebles
	H	Asuntos jurídicos y legales
Actividades operativas	K	Gestión de la información
	L	Gestión del patrimonio museístico
	M	Difusión del patrimonio museístico
	P	Promoción del museo

Figura 4. Estructura y principales entradas del cuadro de clasificación del MNAC.



Figura 5. Vista de la sala de tratamiento del Archivo del MNAC. Foto: MNAC.

sido integradas definitivamente en el sistema porque es necesario realizar un estudio archivístico más exhaustivo del que se ha podido realizar hasta el momento.

También se han establecido los archivos de gestión para controlar y organizar la producción documental actual, tanto en soporte textual, como en imagen y sonido. En la implantación del sistema en las oficinas ha sido necesaria la participación activa del personal de cada unidad, así como informarles sobre los objetivos del sistema, formarles en la aplicación de la metodología, resolver los problemas específicos que los sistemas tradicionales causaban y buscar soluciones normalizadas.

Se han identificado las series documentales más importantes procedentes de la gestión de las actividades específicas del Museo: reuniones de gobierno, adquisiciones, depósitos, exposiciones, préstamos, intervenciones, actividades culturales y educativas, etc. y se ha colaborado en el diseño de circuitos documentales. Actualmente, la documentación producida desde el año 1990 está integrada en el sistema.

El inventario de los fondos de imágenes (fotografías, audiovisuales, sonoros y radiografías) ha sido un



Figura 6. Detalle del depósito del archivo de imagen y sonido. Foto: MNAC.

elemento prioritario. Esta preferencia se debe a la importancia que tienen las imágenes en el Museo y a la necesidad de disponer de un inventario de las mismas, imprescindible en cualquier tarea de digitalización sistemática de los fondos previa a su asociación al catálogo informático de la colección.

Con el inventario de las imágenes se ha empezado a organizar y analizar el contenido de las dos series documentales clásicas: los expedientes de obra y los expedientes de restauración. También se ha comprobado que estos expedientes son en realidad dossiers informativos formados por diversos tipos de soportes: documentos textuales, fotografías actuales y antiguas, fichas técnicas, fotocopias de documentación bibliográfica, diapositivas, etc. En muchas ocasiones contienen documentación original que hay que integrar en el expediente correspondiente.

La automatización del sistema

Desde el inicio del proyecto se puso de relieve la necesidad de disponer de un programa informático que actuase de elemento de cohesión y que posibilitara la recuperación rápida de la información contenida en la documentación.

La opción escogida fue la de desarrollar desde el propio archivo un programa adaptado a las necesidades que surgían a medida que el proyecto avanzaba. Así, el programa se ha ido configurando paralelamente al propio proyecto y ha resultado una herramienta muy específica y flexible que, en continua modificación y mejora, sirve de soporte a las tareas técnicas del archivo y a las del resto de las unidades del Museo, en un proceso de extensión progresiva.

Las funcionalidades del programa han sido diseñadas de acuerdo con las tareas y los procedimientos de trabajo establecidos para el desarrollo del sistema. El programa nos permite:

- Controlar los fondos a partir del registro de fondos documentales.
- Gestionar de forma integrada la documentación en cualquier fase de su vida a través de los archivos de gestión, el archivo central y el archivo histórico.
- Utilizar los instrumentos de descripción en un entorno normalizado.
- Describir la documentación, textual y gráfica, en cualquier soporte.
- Clasificar los documentos en distintos niveles: simples y compuestos.
- Vincular imágenes digitalizadas, textuales e iconográficas.
- Recuperar, a partir del repertorio de índices, las referencias documentales y/o obtener una copia de los documentos digitalizados.
- Además de las consultas parciales a los diferentes catálogos informatizados, el programa permite la recuperación en una única consulta de todas las referencias documentales con relación a dos conceptos:

- El expediente virtual de la obra de arte (recurso de información)
- El expediente virtual de la actividad (recurso archivístico)

La importancia del acceso a la información de las colecciones en los museos tiene una base legal que se recoge en la actual legislación de museos. Así, en el artículo 7.2 del decreto 35/1992 de desarrollo de la *Llei de Museus 17/1990 de la Generalitat de Catalunya* se hace referencia explícita a la difusión de los fondos museísticos: “Los museos han de permitir a todos los usuarios el acceso a toda la información sobre cada uno de los objetos de la colección, exceptuando las restricciones necesarias por razón de confidencialidad o seguridad”. Es más, en el artículo 8c sobre las áreas del museo dice que “tendrá que dotarse un área de investigación donde se tiene que facilitar al usuario y especialmente al investigador, la documentación sobre cada uno de los objetos que constituyen el fondo del museo”.

Como vemos, la legislación obliga a garantizar el acceso a la documentación de las colecciones, de manera que los museos han generado, como ya hemos visto, sistemas de información al entorno de la colección. Actualmente podemos sustituir los sistemas de información tradicionales, que tantos problemas crean en la conservación de documentos, por otros automatizados que proporcionen un acceso rápido a la información y aseguren la protección y el orden de los documentos originales.

Los resultados

El orden sistemático que supone la implantación del sistema reproduce de forma natural la memoria de la institución y de sus colecciones, y así permite:

- Reconstruir la historia del Museo y de las colecciones a partir del estudio de sus series documentales.
- Facilitar a los gestores la evaluación y el seguimiento de sus objetivos y establecer medidas correctoras.
- Proporcionar a los técnicos la evaluación del grado de explotación de las colecciones: préstamos, exposiciones, restauraciones, venta de imágenes, etc.; así como establecer medidas de conservación preventiva y difusión sobre conjuntos de objetos concretos de las colecciones.
- Evaluar por hechos y datos las necesidades de información del Museo y, en consecuencia, ser un elemento que coopera activamente en la creación del sistema de información del centro.
- Asegurar la integridad del patrimonio documental. La necesidad de acceder a la información sobre las colecciones no tiene por qué ir en detrimento de la conservación y el acceso al documento original.
- Poner el archivo al alcance de usuarios internos y externos, ya que asegura la integridad, la conservación y el acceso a sus fondos con criterios profesionales y facilita su integración en la red de archivos públicos, cumpliendo así con la normativa legal vigente.

10/05/2008

10/05/2008

02/11/2008

02/11/2008

10/5/2008

10/5/2008

April (Thursday)

April (Thursday)

El sistema de gestión documental y archivo del MNAC actúa de manera que cualquier información contenida en un documento sobre un objeto, sea cual sea su soporte, se integra en el sistema de información, pero además también incorpora la información de todas aquellas obras externas que ingresan en el Museo para participar en una actividad, ya sea una

exposición, una intervención o una oferta de adquisición.

En este contexto, la metodología archivística al servicio del sistema de información demuestra ser una herramienta útil que sienta las bases para posteriores desarrollos de la gestión del conocimiento formalizado del Museo.

Bibliografía:

- ADELLAC MORENO, M. D. (1997): "Entre el pasado y el futuro: los fondos documentales y los fondos administrativos", *Museo*, 2: 189-190.
- ALFONSO ALONSO-MUÑOYERRO, B. de (1997): "El archivo del museo y su tratamiento. Fondos documentales y fondos administrativos", *Museo*, 2: 197-204.
- BARRACA DE RAMOS, P. (1994): "Algunos aspectos de la documentación en los museos", *Boletín de Anabad*, vol. XLIV, 1: 135-151.
- BOYLAND, P.J. (1993): "Las profesiones museísticas: cambio y crecimiento incasantes", *Museum Internacional*, 180: 4-7.
- BLESA HERRERO, P. (2000): "La gestió documental integrada en el sistema d'informació museística: l'experiència del MNAC", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4: 133-144.
- DEISS, W. A. (1984): *Museum archives: an introduction*, Society of American Archivists, Chicago.
- HIGUERAS RODRIGUEZ, M. D. (1997): "El ejemplo del archivo del Museo Naval", *Museo*, 2: 191-196.
- ROBERGE, M. (1993): *La gestió dels documents administratius*, Diputació de Barcelona; Associació d'Arxivers de Catalunya, Barcelona.
- VINCENT, S. (1996): "Gestion, traitement, conservation et diffusion des documents dans les musées: la place de l'archiviste", *Archives*, vol. 27, 3: 53-77.

Museo de las Peregrinaciones. El programa de documentación en un museo en vías de transformación

Isabel Pesquera Vaquero¹

Museo de las Peregrinaciones y de Santiago. Santiago de Compostela²

Isabel Pesquera Vaquero es licenciada en Geografía e Historia (Especialidad Historia del Arte) por la Universidad Autónoma de Madrid. De 1983 a 1995 trabajó en el Museo Nacional de Artes Decorativas como responsable del Área de Documentación y de la Sección de Arte de Asia Oriental. Después, y hasta 1997, trabajó en la Subdirección General de Museos Estatales (SGME) del Ministerio de Cultura en el Área de Formación y Documentación del Gabinete Técnico. De 1993 a 1996 formó parte de la Comisión de Normalización Documental de Museos de la SGME que dio lugar, en 1996, a la publicación *Normalización documental de museos*. Desde 1997 es conservadora del Museo de las Peregrinaciones en Santiago de Compostela, donde ejerce de responsable del Área de Documentación y lleva a cabo la coordinación y comisariado de numerosas exposiciones. En la actualidad es además miembro representante de los museos de Galicia en la Comisión de Seguimiento de la Red de Instituciones Usuaras de Domus.

Resumen

Tras una breve presentación del Museo con el fin de conocer cuál es su carácter actual y el desarrollo de sus objetivos, se expone cómo ha encarado en los últimos años alguno de sus retos más importantes en el terreno del tratamiento documental y, sobre todo, qué valor otorga de cara al futuro a los fondos documentales, en un momento en el que esta institución está inmersa en el proyecto de creación del Museo y Centro de Documentación e Investigación de Santiago y de las Peregrinaciones.

Palabras clave

Documentación, Museo y Centro de Documentación e Investigación de Santiago y de las Peregrinaciones, apóstol Santiago, registro, inventario.

Abstract

A brief presentation of the Museum to set out its current nature and goals is followed by a description of how it has approached some of its most important challenges of recent years in the area of documentary treatment and, as it looks into the future, most importantly what value it places on documentary collections at a moment in which it is immersed in the creation of the future Museo y Centro de Documentación e Investigación de Santiago y las Peregrinaciones.

Key words

Documentation, Museo y Centro de Documentación e Investigación de Santiago y las Peregrinaciones, Apostle James, registry, inventory.

¹ Correo electrónico: documentación.mdperegrinacions@xunta.es

² Posteriormente a la celebración de las Segundas Jornadas de Formación Museológica, el Museo de las Peregrinaciones pasó a denominarse, por el Real Decreto 1293/2007 de 28 de septiembre, Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Breve presentación histórica

La necesidad de cubrir el vacío que representaba la ausencia en Santiago de Compostela de un museo que expresase el origen del culto jacobeo y el posterior nacimiento de un camino de peregrinación, que supuso un notable referente histórico en la historia de España, Europa e Hispanoamérica, hizo que se unieran las administraciones central y local para crear, en 1951, el Museo de Santiago y de las Peregrinaciones.

A la instauración de esta nueva institución contribuyeron no sólo el ánimo y las influencias del eminente arqueólogo D. Manuel Chamoso Lamas, sino también la revalorización del culto jacobeo que promovía en aquel momento el régimen franquista, al que le interesaba potenciar el antiguo valor de la figura del apóstol Santiago como protector de la integridad de España en el contexto posbélico.

El nuevo Museo, instalado en un singular edificio del casco histórico en el que se intervino y amplió para adecuarlo a las funciones correspondientes, se convirtió en una infraestructura cultural dependiente en cierta forma de la administración local y que contaba con el apoyo técnico y científico de la Dirección General de Bellas Artes y de la Comisaría de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico, cuyo re-

presentante era, desde 1945, precisamente D. Manuel Chamoso Lamas.

Sin embargo, pocos años después de haberse iniciado este proyecto, la Corporación Local lo abandonó entre otras causas por un redireccionamiento a favor de un museo de ámbito más local. A partir de 1963 el centro, con el nuevo nombre de Museo de las Peregrinaciones, pasó a depender exclusivamente del Estado a través de la Dirección General de Bellas Artes. Se centró su contenido en el carácter más universal de la peregrinación, combinando el aspecto de influencia más local, como el desarrollo y la evolución de una ciudad a partir de un culto y un destino peregrinatorio, con el más internacional, ya que las diversas rutas generadas a raíz del culto al Apóstol tuvieron una importante y extensa influencia histórica.

Todas estas incertidumbres en torno al nuevo centro interrumpían su apertura al público y, en consecuencia, la difusión de su contenido temático y el conocimiento institucional y público de su mera existencia. En 1982, la Xunta de Galicia asumió las competencias en materia de cultura. En 1989 se transfirió la gestión de diversas instituciones culturales de titularidad estatal (archivos, bibliotecas y museos) a la comunidad autónoma pero no el Museo de las Peregrinaciones, curiosamente, ya que fue considerado una institución “no transferible” por su carácter de Museo Nacional. Pero en el año 1995 se entregó definitivamente su gestión a la Xunta de Galicia y un año más tarde abrió por fin sus puertas. Su discurso museográfico gira en torno a Santiago como apóstol y como ciudad, los dos cimientos fundamentales de su esencia. El fenómeno de la peregrinación y el Camino de Santiago son su piedra angular.

Carácter del Museo en la actualidad

Desde su apertura al público de forma permanente en 1996, el Museo articula sus objetivos y actividades en relación a los presupuestos generales que se plantearon desde sus inicios, enriqueciéndolos aún más con la investigación y difusión del fenómeno peregrinatorio como manifestación universal y mediante una postura de apertura ante la consideración e interpretación que tanto la ciudad como la peregrinación jacobea generan en el ámbito artístico contemporáneo.

Resulta importante destacar estos dos aspectos fundamentales porque en ellos se basará la gestión de las adquisiciones, que serán de naturaleza diversa, y sobre ellas se diseñará y desarrollará el correspondiente tratamiento documental.

Actualmente, el Museo de las Peregrinaciones define su carácter sobre estos dos planteamientos:

- Investiga y difunde el hecho histórico del culto al apóstol Santiago como origen de un camino de peregrinación que relacionó países y culturas y como generador a su vez de una urbe, Santiago de Compostela, que nació y evolucionó hasta el día de hoy por efecto de este hecho.
- Investiga y difunde el ritual de la peregrinación como forma genérica cultural común a diferentes



Figura 1. Fachada principal del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago. Foto: Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.



Figura 2. Camino de peregrinación de Benarés. India. Foto: L. Baylón.

culturas y expresiones antropológicas de carácter religioso y laico, tanto a lo largo de la historia como en el presente.

Influencia territorial del Museo

En este apartado vamos a realizar una breve exposición de los tres ámbitos de influencia territorial –local, nacional e internacional– que se desprenden del contenido científico que aborda el Museo de las Peregrinaciones, y que, entre otros aspectos, intervienen en la definición de su programa de adquisiciones en la actualidad y especialmente de cara al Museo y Centro Nacional de Documentación e Investigación de Santiago y de las Peregrinaciones.



Figura 3. Grupo de peregrinos de diferentes nacionalidades a su llegada a la ciudad de Santiago de Compostela. Foto: J. Remuñan.

El ámbito de interés público y, al mismo tiempo, de influencia del Museo por el carácter de su contenido, abarca tres espacios territoriales que contemplaron la expansión e importancia del culto y la peregrinación jacobea en su historia y, en consecuencia, suscitan hoy en día la atracción entre sus habitantes, lo que se puede observar en la diversidad de procedencias de los visitantes que acuden al Museo.

– Ámbito local/regional.

- En relación con el origen y la evolución de la ciudad de Santiago de Compostela.
- En relación con la influencia de la peregrinación jacobea en todo el territorio gallego.

– Ámbito nacional.

- En relación con la importancia política e influencia religiosa que supuso para España el culto a Santiago. No hay que olvidar que ya desde la Edad Media fue invocado como patrón de España y protector de la monarquía, que esta protección fue proclamada frente a cualquier tipo de fe e ideología y que perduró hasta más allá de la segunda mitad del siglo XX.

– Ámbito internacional.

- Europa. La red de caminos terrestres y marítimos originada desde todos los puntos del continente europeo para acudir a la tumba del Apóstol propició al mismo tiempo numerosos e importantes intercambios económicos, sociales y culturales.
- América. La conquista de América y la evangelización posterior estuvo amparada por el patronazgo de Santiago. La antigua invocación del Apóstol contra los árabes de la Península se volvió contra los indios herejes. La asimilación sincretista que éstos hicieron posteriormente con alguno de sus dioses originarios se transformó siglos después en su consideración de abanderado contra los españoles en la reclamación de la independencia americana.

Actualidad y futuro

Actualidad

De cara a un planteamiento posterior más comprensible del programa documental del Museo de las Peregrinaciones en relación a la diversidad de sus fondos y al valor que éstos ocupan en sus colecciones ahora y en el futuro, resulta necesario plantear cuáles fueron las razones esgrimidas por el equipo técnico del actual centro para sugerir a las administraciones competentes no sólo la necesidad de una ampliación o la construcción de un nuevo museo, sino también la propuesta de creación de un Centro de Documentación e Investigación de referencia en España, que fuese recopilador, productor y promotor de estudios en torno al hecho histórico jacobeo.



Figura 4. Exterior de la futura sede del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago. Antiguo Banco de España. Foto: Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Las razones más acuciantes para formular la propuesta se basaban en:

- Dinámica en progresión. Desde que el Museo abrió sus puertas en 1996 se desarrolló una inusitada actividad en todos los campos, que originó la apertura de nuevas líneas de trabajo. El trabajo interno aumentó sin que paralelamente lo hiciesen los efectivos humanos.
- El mayor número de actividades hizo incrementar considerable y progresivamente el número de visitantes. Este aumento pronto hizo patentes las carencias espaciales y de confort para el público, las cuales eran muy perjudiciales para el centro.
- La apertura de nuevas líneas de trabajo impulsó un progresivo crecimiento en las propuestas de proyectos provenientes de instituciones nacionales e internacionales.
- Asimismo, el programa de colecciones adquirió un gran peso y, en consecuencia, lo hicieron también los ingresos de fondos. Las transferencias en materia de arqueología fueron consolidándose y subsidiariamente el aumento de intervenciones, sobre todo en el área urbana, y con ello el ingreso de material arqueológico.
- El espacio dedicado a la exposición permanente, constreñida a un edificio adjudicado en los años

cincuenta, no podía albergar un discurso expositivo completo. Las carencias y lagunas temáticas se hacían cada día más evidentes, así como la ausencia de un espacio para incluir una selección de los nuevos ingresos.

- Las insuficiencias espaciales generales y específicas del centro se hicieron asfixiantes y afectaban a los visitantes, a los trabajadores, a la conservación de los fondos y a la seguridad en general. No existen talleres de restauración, espacios para actividades públicas ni para la atención de investigadores, entre otros.
- Esta dinámica en progresión necesitaba, lógicamente, el correspondiente aumento tanto de los recursos técnicos, como de los económicos y humanos.

Futuro

Tras varios años exponiendo a la consideración de las administraciones competentes la necesidad del nuevo centro, se obtuvo su aceptación para la creación del nuevo Museo y Centro de Documentación e Investigación de Santiago y de las Peregrinaciones.

De esta manera, el Museo será el único centro museístico dedicado monográficamente al fenómeno de la peregrinación, una institución ampliamente participativa en



Figura 5. Santiago peregrino. Juan de Flandes. Entre 1505-1519. Depósito del Museo Nacional del Prado. Foto: Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

todas aquellas programaciones jacobeanas que organicen las distintas administraciones y un lugar de referencia preparado para aportar propuestas técnicas y científicas, y con capacidad para desarrollar proyectos sobre el estudio de las peregrinaciones a lo largo de la historia en general y de la peregrinación jacobea en particular.

Colecciones

Definición de las colecciones

Antes de adentrarnos más pormenorizadamente en la exposición de aquellos aspectos más singulares que ha acometido y tiene previsto acometer el Museo de las Peregrinaciones dentro del programa de documentación, resulta necesario exponer de forma somera cuál es la tipología de sus fondos, puesto que de su naturaleza derivan las actuaciones subsidiarias.

La tipología de los fondos es muy diversa desde los puntos de vista material y formal, y abarca tanto bienes culturales con significación histórica, como artística, antropológica y/o documental. Debemos ser conscientes de que esta clasificación tan básica es meramente orientativa: obras artísticas (escultura, pintura, etc.); artes suntuarias/aplicadas (azabachería, platería, cerámica, etc.); objetos de carácter histórico (numismática, documentos antiguos, etc.); etnografía (indumentaria, alfarería popular, metalistería, etc.); fondos bibliográficos antiguos; fondos documentales (fotografía, planimetría, maquetas, etc.) y fondos arqueológicos.

Ingresa en el Museo con asiduidad obras de escultura y pintura, artes suntuarias, bibliografía y documentos antiguos y fondos documentales, sobre todo fotografía. Dado que es el Museo quien emite y estudia la propuesta de adquisición, lógicamente ya tiene previsto su ingreso con antelación. Sin embargo, en relación al volumen cuantitativo de ingresos, predominan los fondos arqueológicos, con un importante grado de variabilidad anual, ya que cada año se ejecuta un número distinto de intervenciones que previamente son aprobadas por la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, y en las que intervienen varios agentes públicos y privados. Aunque el Museo es informado previamente de su autorización, como centro receptor no conoce con la suficiente antelación el resultado de las intervenciones, ni el volumen del material ni su naturaleza hasta que ingresa directamente en el Museo. Los ingresos pueden variar desde una única moneda hasta grandes restos pétreos acompañados de más de dos mil o tres mil piezas o fragmentos. Las incidencias provenientes de la recepción de este tipo de material y cómo afecta al tratamiento documental del Museo se tratarán en el siguiente apartado.

Implicaciones de la recepción de material arqueológico

El Museo de las Peregrinaciones es centro receptor del material arqueológico procedente de cualquier tipo de intervención que se lleve a cabo dentro de la ciudad de

Santiago, en el área territorial de influencia de la misma ciudad, y de aquellos enclaves emblemáticos que se recogen en la historia jacobea, independientemente, en teoría, del lugar siempre que se encuentre dentro de Galicia. Decimos en teoría porque la designación del Museo no está ordenada por ley ni, por lo tanto, se contemplan en ningún sitio los posibles puntos de procedencia o hallazgo.

Como en muchos otros museos españoles “designados” para la concentración de este tipo de material, pero no estrictamente arqueológicos, las implicaciones del ingreso de este tipo de material son múltiples en todos los ámbitos del centro.

La cuestión de la “territorialidad”

Por enumerar brevemente algunas de las procedencias de las obras del Museo, y para enlazar con la idea expuesta al final del primer párrafo, retomaremos la cuestión de la territorialidad.

Dada la complejidad y sensibilidad del tema, simplemente expondremos dos casos prácticos muy recientes y, posteriormente, formularemos unas cuantas preguntas. Y así lo dejaremos esbozado, quizás para que alguien pueda plantear un debate sobre ello.

Esporádicamente, el Museo de las Peregrinaciones ha recibido material importante procedente de dos puntos distantes de Galicia, uno de ellos relevante para el estudio de un aspecto concreto de la historia jacobea: la situación religiosa que se daba en la Gallaecia contemporánea a la llegada de Santiago a Hispania. Además, fue hallado en el corazón del Camino Francés a su paso por Lugo. Ingresó en el Museo de las Peregrinaciones y fue combativamente reclamado por el museo más importante de esa provincia para incluirlo entre sus colecciones de arte romano. Imperativos no estrictamente museísticos incidieron en la decisión de destinarlo a dicho museo y darlo de baja en el Museo de las Peregrinaciones, donde por otra parte, no hay apenas restos que puedan exponer el aspecto histórico mencionado.

Segundo caso: Un ungüentario romano con marca de un alfar de Jerusalén hallado en Vigo. Ingresó en el Museo al valorar su relación con uno de los centros más notables del Cristianismo. El Museo de las Peregrinaciones lo expuso inmediatamente en la sala I, dedicada al concepto de la peregrinación y a las peregrinaciones en el mundo, tanto históricas como actuales. A día de hoy, es constante e insistente la reclamación que de esta pieza se hace desde esta ciudad, hasta el punto de mencionarla incluso en época electoral.

La pregunta que lanzamos al aire y que tiene infinidad de respuestas, es: ¿qué debe primar en la asignación de material arqueológico a un museo?:

- La cercanía, según muchas legislaciones alusivas al tema,
- La vinculación histórica con el territorio más próximo,
- El significado concreto del material con respecto a un hecho histórico específico representado en un museo determinado o,

- Habría que tener en cuenta en todo caso las colecciones ya existentes en cada museo y valorar las nuevas piezas halladas en relación con la “rentabilidad cultural” que se alcanzaría en cada uno de ellos.

Tratamiento documental. La “complementareidad” registral

Como en cualquier museo no estrictamente arqueológico y en el que el ingreso de obras responda a las características mencionadas más arriba, la recepción de material arqueológico que no atiende a ninguna planificación diseñada por el centro supone, para el tratamiento documental general, la búsqueda de una combinación adecuada para compatibilizar y alternar el registro simultáneo del material arqueológico y el resto de obras de entrada individualizada. Esta búsqueda es necesaria con el objetivo de que la recepción más lenta de este tipo de material no bloquee el registro e inventariado del resto de las obras.

Crecimiento progresivo y stock antiguo

En Santiago de Compostela se realizan continuamente intervenciones arqueológicas de todo tipo que tienen como resultado el ingreso de un material cuantitativamente no previsible y, en algunas ocasiones, cualitativamente importante. La variabilidad en el ingreso de este tipo de material hace que alternativamente haya años en que su registro no esté actualizado e inventariado, es decir, que una nueva intervención sea tratada nada más llegar al Museo o que sea tal el número o el volumen de intervenciones ingresadas que desborden, con respecto a los recursos humanos disponibles, la previsión de actualización anual y se acumulen de año en año.

La acumulación o no del tratamiento documental del material arqueológico depende también y, en gran parte, de los recursos humanos disponibles. Es necesario hacer notar que el tratamiento documental del material arqueológico lo llevan a cabo alumnos en prácticas de formación de la Especialidad de Arqueología procedentes de la Universidad de Santiago de Compostela, dentro del marco del convenio de colaboración para estas prácticas firmado entre esta institución y la Consejería de Cultura. Sin embargo, el número de alumnos que acuden cada año al Museo varía y por lo tanto incide sobremanera en la marcha de este trabajo. Asimismo, este departamento administrativo concede anualmente una beca al Museo con este fin específico. En ambos casos esta tarea es llevada a cabo bajo la continua dirección y supervisión de los técnicos del centro.

Por otra parte, al material actual se une otro conjunto más antiguo que fue ingresando en el Museo desde los años 50, época en la que Manuel Chamoso Lamas encabezaba conjuntamente la dirección del Museo y de la Comisaría de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico y, por lo tanto, dirigía y planificaba distintas actuaciones arqueológicas en todo el territorio gallego.

El equipo que se incorporó el año siguiente a que el Museo abriese sus puertas en 1996 encontró todo el material arqueológico sin inventariar. Esta tarea se consideró prioritaria y se decidió establecer una división entre el material “actual” y el denominado desde entonces “retrospectivo”. Esta división se estableció en el año de apertura. Desde entonces se prioriza el inventariado de ingresos actuales y, cuando se está al día en lo que se recibe cotidianamente, se reinicia el inventariado del material anterior. Como puede suponerse, esto entraña un control arduo y estricto por parte del Área de Documentación.

Otro de los problemas derivados del constante crecimiento del material arqueológico originó hace unos años una situación de asfixia espacial que, tras un largo periodo de disuasión por parte del Museo, llevó a la administración autonómica a alquilar un almacén búnkerizado especialmente diseñado para albergar colecciones museísticas, para paliar las enormes carencias que a tal fin presentaba el pequeño edificio del Museo. La solución espacial trajo como consecuencia un incremento de las tareas de control de los movimientos de piezas por parte de las Áreas de Conservación y Documentación.

Documentación sobre la intervención

La documentación que aporta el arqueólogo responsable sobre la intervención es fundamental en los procesos de inventariado y catalogación y lo que ambos suponen en la posterior difusión del material arqueológico, tanto desde el punto de vista museográfico como científico.

Aspectos diferentes han contribuido a que la información recibida por el Museo no coadyuvase a este fin. Por una parte, un diseño deficiente de los procesos documentales definidos en la legislación de aplicación colaboraban a que los diferentes tipos de documentos que el arqueólogo estaba obligado a elaborar tuviesen que ser entregados en las diferentes unidades administrativas que intervienen en la gestión, planificación y autorización de las intervenciones. Esto contribuía a que la documentación más completa fuese entregada en una unidad distinta al Museo y que éste no la llegara a recibir. Pero hay carencias o dificultades que se van solventando por el mismo peso del sentido común y de la comprensión y coordinación de, al menos, algunas de las partes implicadas, mucho antes de que las formas más lógicas de actuación sean recogidas legislativamente. En la actualidad, la mayoría de los arqueólogos entregan al museo en los plazos contemplados legalmente una documentación completa y precisa. De la mayor y mejor información obtenida se derivará una contextualización más completa.

Por otra parte, la escasez de datos que se contemplaba, en ocasiones, en la documentación aportada por el arqueólogo parecía responder a un malentendido o a un mal planteamiento en la legislación correspondiente “derechos legales o de autoría”, lo que resulta fácil de rebatir esgrimiendo dos razonamientos. El pri-

mero y fundamental, la consideración en toda la legislación española de que todos los restos arqueológicos son bienes de dominio público. Desde el momento en que se encuentran, pertenecen a la sociedad en su conjunto; las comunidades autónomas son sus titulares y han de ejercer su acción positiva sobre ellos de cara a fomentar el desarrollo social y cultural. Segundo, los pretendidos derechos no se ejercerían sobre el material sino sobre el estudio de los mismos. Pero este estudio ha sido encargado y obligado por la administración correspondiente y remunerado, en todo caso, por la entidad privada involucrada. El arqueólogo siempre aceptaría voluntariamente el encargo y, en consecuencia, la aceptación de las condiciones. La normativa de aplicación en Galicia, como en otras comunidades, es bastante ambigua con respecto a los derechos de autoría de la documentación aportada por el arqueólogo. En todo caso, esta documentación estaría sujeta a un “derecho moral”, de tal manera que, cuando un nuevo investigador, diferente a los anteriores, solicitase bien la consulta, bien el estudio de los materiales, se exigiese por parte del Museo que el nombre del arqueólogo responsable de la intervención fuese siempre mencionado.

Otro punto difícil en relación a la entrega de materiales es aquel en que dicha entrega ni siquiera existe o en el que sólo se concede al Museo el material “superfluo” y la parte más notable queda por tiempo indefinido en posesión del arqueólogo, con la justificación de su estudio exclusivo o de una pretendida titularidad, ignorando conscientemente los plazos impuestos por la legislación y, desde luego, la consideración ya aludida de dominio público. Afortunadamente, también estas situaciones son cada vez menos frecuentes.

Gestión documental

Situación anterior a la implantación de la aplicación DOMUS

Este apartado presenta una exposición esquemática de cómo se contemplaba la gestión documental global en el Museo antes de la implantación de la aplicación DOMUS llevada a cabo en 2006. Al principio se hará algo más de hincapié en el tratamiento de los fondos arqueológicos, en relación a la anteriormente mencionada “complementariedad registral” necesaria para no entorpecer el registro e inventariado del resto de los fondos museográficos.

– Registro de los fondos museográficos

El sistema de registro utilizado en el Museo era el de número *currens*. Hasta la implantación de la aplicación DOMUS, se utilizaba una base de datos para el inventariado y la catalogación de los fondos museográficos. Para no bloquear el inventariado general de los fondos que asiduamente ingresaban en el centro, se decidió, al inicio del inventariado de todo el material arqueológico, dar un número único y global del registro general a cada intervención, tanto a las

antiguas como a las de reciente adquisición. Además, se creó una base de datos específica para el inventariado individualizado de cada uno de los fragmentos y objetos que conformaban cada intervención. En esta base de datos cada fragmento quedaría reflejado por un código numérico compuesto de la siguiente manera:

- El número de inventario que le correspondía en la base de datos general. Ej. D-730.
- A continuación se indicaba el número global correspondiente a los fragmentos totales que componían la intervención. En el caso de que fuesen pocos fragmentos se revisaban previamente tomando como referencia la documentación entregada por el arqueólogo, sobre todo por si hubiera alguno que pudiese componer objetos completos o parte de ellos. Si se trataba de una intervención con un gran número de fragmentos se indicaba el total consignado en dicha documentación y, más adelante, se corregían las diferencias. Ej.: D-730.320.
- El siguiente bloque de dígitos designaba específicamente cada fragmento siguiendo un orden *currens*. Ej.: D-730.320/1. Por supuesto, había unas normas con respecto a la posibilidad de siglar o no cada fragmento y a la forma de enlazar cada número asignado en el Museo con la sigla determinada en la intervención.
- Por último, y para aquellos casos en que determinados fragmentos pudiesen componer una parte de un objeto completo o el objeto mismo, se utilizaba el sistema de letras. Ej.: D-730.320/1/a-d.

Unas estrictas normas de cumplimentación estaban descritas para cada campo de esta base de datos en un documento que trataba de registrar prácticamente toda la casuística que pudiera darse. Al final del inventariado de cada intervención, un resumen de la misma configuraba el registro correspondiente en la base de datos de catalogación general. Desde 1997, cuando se acometió el inventariado de todo el material arqueológico, ha funcionado este sistema con un resultado positivo, permitiendo además poder tener abiertas al mismo tiempo diversas intervenciones, una antigua y una actual, para ser tratadas documentalmente.

– Gestión documental general

Dejando el caso específico y prolijo del registro e inventariado del material arqueológico, la base de datos que controlaba los fondos museográficos seguía las normas de inventariado reguladas en 1992 por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

En 1997 se inició la informatización de los fondos documentales y se formularon los criterios para su clasificación, así como del estado de conservación de los fondos y del archivo administrativo. Todas estas bases de datos se crearon siguiendo las estructuras contem-

pladas en la publicación *Normalización Documental de Museos* que en 1996 había editado el Ministerio de Cultura.

Por otro lado, se inició la digitalización de imágenes en un archivo independiente. Los fondos bibliográficos seguían el sistema de catalogación de la red de bibliotecas de Galicia, Millenium.

La coordinación de todo el sistema documental correspondía al Área de Documentación.

Situación posterior a la implantación de la aplicación DOMUS. 2006

Al inicio de la informatización de la totalidad de los fondos y del sistema documental general en 1997, se tuvo en cuenta ya la futura implantación de la aplicación DOMUS en Galicia. Esto facilitó posteriormente el volcado de algunas bases de datos y, sobre todo, habilitó a todo el personal técnico y administrativo a adoptar un sistema de gestión documental que transformaba profundamente muchos de los hábitos anteriores. Es de agradecer la rápida aceptación y asunción de estos cambios, que suponían un incremento del trabajo en todas las áreas.

- Inventariado de fondos museográficos. Los fondos arqueológicos

En los años inmediatamente precedentes a esta implantación, el mayor problema lo constituía la existencia de dos bases de datos para el inventariado de los fondos museográficos, la general y la específica de material arqueológico. Era imprescindible considerar que la aplicación DOMUS sólo contempla un único módulo de catalogación de fondos museográficos. Entre los técnicos informáticos y de museos del Ministerio de Cultura y el Área de Documentación del Museo de las Peregrinaciones hubo una constante colaboración para buscar el sistema más adecuado y menos “cruento” para que el Museo siguiera como método, teniendo en cuenta lo que podría suponer en cuanto a posibles cambios en introducción de información en campos diferentes, localizaciones de inventariado, topografías, etc. Finalmente, se implementaron las dos bases de datos en el módulo mencionado. En cuanto al sistema numérico no hubo problemas. Para la compatibilidad de la información en campos de diferente denominación se hizo una tabla de correlación.

En la actualidad, el sistema aparentemente parece adecuado, pero el ingente volumen de registros a verificar ha sido inviable hasta ahora por la falta de recursos humanos para llevarlo a cabo.

- Gestión documental general
Los acuerdos recogidos en el convenio firmado entre el Ministerio de Cultura y la Consellería de Cultura para la implantación de la aplicación DOMUS contemplaban el volcado de un determinado volumen de datos en el nuevo sistema. Así, además del volcado de la información documental relativa a los fondos museográficos, se trató el archivo de imágenes creado en el Museo, im-

plantándolo en el módulo de fondos museográficos. Por otra parte, se realizó el volcado de los datos de la base de datos de conservación, que fue más viable al estar previamente basada en la formulación de campos DOMUS.

En la actualidad, se está procediendo a la cumplimentación directa del módulo de archivo administrativo. Próximamente podrá iniciarse el trasvase de la información relativa a los fondos documentales. Los fondos bibliográficos, hasta que llegue el ya anunciado cambio, siguen la catalogación del programa Millenium. Excepto para el servicio de biblioteca, la coordinación de toda la gestión documental depende del Área de Documentación.

Coordinación interdepartamental del Área de Documentación

En esta sección se exponen brevemente las tareas más destacadas en el ámbito de la coordinación entre las distintas áreas museológicas. Es preciso señalar que al frente de cada una de estas tareas hay exclusivamente un sólo técnico. La dinámica progresiva del Museo en todos los frentes durante los once años que han transcurrido desde su apertura provoca en la actualidad un volumen de trabajo que supera con creces la capacidad de absorción por parte de tan escaso personal. En este sentido, la coordinación se hace al mismo tiempo más dificultosa y sin embargo, más necesaria.

Coordinación Área de Documentación - Área de Administración

Teniendo en cuenta que el Área de Administración constituye un centro neurálgico de control administrativo de todas las tareas de un museo, la coordinación entre estos dos departamentos es fundamental.

- Gestión documental del archivo administrativo
- Revisión anual de la estructura de series y subseries, sobre la base de la reorientación de los objetivos del Museo para el año siguiente o las previsiones para periodos temporales más amplios.
- Gestión administrativa:
 - Preingresos: control y gestión administrativa de los depósitos por oferta de venta o donación, intervenciones arqueológicas, etc.
 - Ingresos:
 - Gestión de la documentación generada por el ingreso de material arqueológico.
 - Gestión del ingreso de nuevas adquisiciones.
 - Movimiento de fondos: en coordinación conjunta con el Área de Conservación.

Coordinación Área de Documentación - Área de Conservación

Un gran número de tareas que llevan a cabo ambas áreas necesitan de una estrecha y continua colaboración, que en el caso de los préstamos a exposiciones tem-



Figura 6. Peregrinos por el Camino Francés. Foto: L. Rubines.

porales hace imprescindible la participación del Área de Administración.

- Gestión del Archivo de Imágenes.
- Protocolo de actuación de obras ingresadas y depositadas.
- Protocolo de actuación para inserción o retirada de obras en las salas de exposición permanente.
- Control de movimientos de obras en salas de reserva.
- Movimientos de fondos: préstamos y recepción de obras para exposiciones temporales fuera y dentro del Museo.

Coordinación Área de Documentación - Dirección/Investigación

Antes de enumerar las líneas de trabajo más destacadas en las que estas áreas colaboran, es necesario hacer una advertencia. Al no existir ni un solo técnico que pudiese responsabilizarse del Área de Investigación, fue la dirección la que asumió las funciones concernientes a esta área. Lógicamente, puede suponerse que ya por sí solas las tareas inherentes a la dirección impiden desarrollar, ni siquiera con un mínimo de dedicación, las correspondientes a esta área. Por otro lado, en un diseño teórico elaborado por el Museo hace unos cuantos años, se establecían siete subáreas de investigación de carácter artístico (pintura, escultura, artes suntuarias, etc.) y otras tantas relativas

a contenidos vinculados a estudios sobre las peregrinaciones, el culto jacobeo y el Camino de Santiago. Sueños, ilusiones, pretensiones, etc.

Por estas razones, el Área de Documentación y la Dirección son las que intentan de forma conjunta sacar adelante pequeños proyectos de investigación, además de colaborar necesariamente en diversas tareas específicas de la gestión documental.

- Gestión del programa de incremento de colecciones/adquisiciones.
- Valoración de propuestas u ofertas de adquisiciones.
- Coordinación de alumnos en prácticas y becarios en los programas de investigación y documentación.
- Plan Museológico: elaboración del programa de colecciones.

El proyecto de futuro. Museo y Centro de Documentación e Investigación de las Peregrinaciones y de Santiago. El valor de los fondos documentales

Como expusimos en los primeros apartados, el Museo de las Peregrinaciones se halla en la actualidad en una fase de transformación que no será sólo física y espacial, en lo que se refiere a la necesidad de ampliación, sino fundamentalmente conceptual, porque podrá ex-



Figura 7. Performance *Pilgrimage to Santiago de Compostela*. Z. Huan. 2001. Foto: Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

pandir y completar su discurso museográfico y acoger otro tipo de actividades que la sociedad demanda, muchas de las cuales han tenido que ser desestimadas estos últimos años. Pero además podrá convertirse por su contenido e influencia en el centro de referencia nacional sobre los estudios jacobeos y de las peregrinaciones.

Las instituciones deben estar capacitadas, como los entes orgánicos, para flexibilizarse, adaptarse y “actuar con cintura” en determinados momentos y no sentirse agarrotadas por el inmovilismo y el encorsetamiento. Proveer a una institución de estos rasgos depende en gran parte de que los equipos humanos sean capaces de actuar de esta misma manera, por ello se debe alimentar constantemente la ilusión. Los cambios siempre traen consigo en los primeros momentos un incremento de la dinámica laboral.

En la proyección del nuevo Museo se creyó muy importante, en cuanto a lo que al programa de colecciones se refería, una reorientación o intensificación de una de las líneas de la gestión de adquisiciones: el valor que asumirían los fondos documentales de cara fundamentalmente al Centro de Documentación e Investigación. Por esta razón, creemos importante esbozar los trazos esenciales que constituirán el carácter de este nuevo centro para comprender mejor la idea expuesta con anterioridad.

Definición y rasgos del nuevo centro

- Convertirse en un centro de referencia internacional para el estudio global de las peregrinaciones y de la peregrinación jacobea, en particular. Potenciar los estudios comparativos.

Hay que tener en cuenta que es el único museo del mundo que se dedica al estudio genérico de las peregrinaciones y el único en España que se centra en la investigación de la peregrinación jacobea.

- Constituirse como un centro de interpretación e investigación del nacimiento y evolución de la ciudad de Santiago de Compostela.

En este sentido insistiríamos en que no se considerase como un mero almacén de restos arqueológicos. La documentación de los mismos y el estudio e interpretación de su información facilitarían un conocimiento que podría ponerse a disposición de todos los investigadores.

Por otra parte, este nuevo centro podría asesorar a las diversas instituciones públicas con competencias en materia de urbanismo y patrimonio cultural para rentabilizar coordinadamente los recursos históricos de la ciudad.

Por último, no debemos olvidar que la peregrinación jacobea pervive hoy en día, que el número de visitantes aumenta progresivamente cada

año y que las motivaciones de los visitantes se han diversificado ampliándose a razones culturales, turísticas, esotéricas y ecológicas.

- Convertirse en una institución plurinuclear que gestione y coordine los enclaves estratégicos de la leyenda jacobea en el territorio de influencia de Santiago a través de diversos centros de interpretación.
- Potenciar proyectos creativos contemporáneos que muestren los distintos aspectos de la interpretación actual de la peregrinación jacobea. A este respecto, desde hace ya algunos años el Museo ha promovido varios proyectos de interpretación artística a cargo de renombrados artistas de la escena contemporánea actual (Zhang Huan, Borgny Svallstog, etc.) o en colaboración, como se hará este año, con el Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Carácter de los fondos documentales

Sobre la base de la definición de los rasgos fundamentales de la nueva institución, se marcaron cuáles deberían ser los campos temáticos genéricos y fundamentales de los fondos documentales a adquirir:

- El ritual de la peregrinación en todo el mundo, en cuanto manifestación universal en todos los tiempos y en todas las culturas.
- El origen y el desarrollo histórico del Camino de Santiago hasta la actualidad en todos sus aspectos.
- El nacimiento y evolución de la ciudad de Santiago desde su origen hasta la actualidad.

Criterios de incremento prioritarios

Por último, se concretó cuál sería la tipología específica de los documentos en los que focalizaría la recopilación.

- Conjuntos documentales referentes tanto a creaciones musicales como literarias, populares y artesanas.
- Fondos fotográficos que documenten las peregrinaciones existentes y los distintos aspectos del Camino de Santiago en la actualidad.
- Elementos documentales de toda naturaleza que reflejen el desarrollo de la ciudad de Santiago: estudios urbanísticos, socio-económicos, maquetas, fotografías, etc.
- Elementos documentales sobre las intervenciones arqueológicas, tanto en la ciudad como en los territorios de influencia jacobea.

Una década hizo germinar y fraguar lentamente esta idea y proponerla repetidamente con entusiasmo, desde luego, y con fundamento creemos que también. Actualmente nos hallamos en los inicios del Plan Museológico para la ampliación del Museo, en esa sutil frontera entre la teoría y la praxis. El embrión del Centro de Documentación e Investigación parece bien implantado, es decir, aceptado. Sabemos que los caminos no son del todo llanos ni del todo abruptos y que se hacen paso a paso. Después de otra década nuestra propia historia hablará.

Bibliografía

- CHAMOSO LAMAS, M. (1965): *Museo de las Peregrinaciones. Exposición Inaugural. Imaginería Jacobea, Orfebrería y otras artes relacionadas con el culto a Santiago en Galicia*, Museo de las Peregrinaciones, La Coruña.
- GIGIREY LISTE, E. (2005): "Estudios de público en el Museo das Peregrinacións", en *Actas del VII Coloquio Galego de Museos*, Pontearreas.
- PÉREZ OUTEIRIÑO, B. (2001): "Notas históricas sobre el Museo de las Peregrinaciones", en AA.VV., *Un museo en crecimiento: Museo das peregrinacións. Adquisiciones 1996-2001*. Catálogo de exposición, Museo de las Peregrinaciones, Santiago de Compostela: 17-22.
- PÉREZ OUTEIRIÑO, B. y PESQUERA VAQUERO, I. (2001): "¿Por qué esta exposición? Razones para una exposición necesaria", en AA.VV., *Un museo en crecimiento: Museo das peregrinacións. Adquisiciones 1996-2001*. Catálogo de exposición, Museo de las Peregrinaciones, Santiago de Compostela: 53-63.
- PÉREZ OUTEIRIÑO, B. y PESQUERA VAQUERO, I. (2003): "El programa expositivo de un museo local de proyección internacional. El caso del Museo de las Peregrinaciones", *Museo*, 8: 113-133.
- SIERRA RODRÍGUEZ, J. C. (1990): "Sistemas y redes museísticas. El caso de Santiago de Compostela", *Boletín de ANABAD*, vol. XL, n.º 4: 129-140.

Programas científicos en un Centro Nacional de Investigación

Trinidad Nogales Basarrate¹
Museo Nacional de Arte Romano.

Trinidad Nogales Basarrate es Doctora en Arqueología por la Universidad de Salamanca, le fue concedido el Premio Extraordinario de Doctorado en 1992. Conservadora del Museo Nacional de Arte Romano desde 1985, dirige en dicho museo el Departamento de Investigación desde el que se han gestado numerosos e importantes proyectos científicos, congresos, cursos y conferencias sobre el mundo antiguo. Es autora de una densa bibliografía científica especializada, tanto en monografías como en revistas de proyección nacional e internacional. Ha sido profesora invitada en la Universidad de París IV-La Sorbona y en varias universidades españolas y actualmente es profesora-tutora en la UNED de Mérida.

Resumen

Este trabajo es una reflexión sobre las dificultades y necesidad de potenciar la labor investigadora en los Museos Nacionales, tomando como referencia el Museo Nacional de Arte Romano. Se analizan los últimos proyectos que se llevan a cabo en esta institución como ejemplo de la dimensión nacional e internacional de sus programas científicos, base de buena parte de la actividad de proyección del museo.

Palabras clave

Investigación en museos, proyectos nacionales e internacionales sobre arqueología romana.

Abstract

This work is a reflection on the difficulties and need to enhance research activity in the National Museums, by reference to the Museo Nacional de Arte Romano. It analyses the latest projects being carried out in this institution as an example of the size of its national and international scientific programmes, foundation of much of the activity projection of this museum.

Key words

Research in museums, national and international projects on Roman Archaeology.

¹ Correo electrónico: trinidad.nogales@mcu.es

Necesidad de definir e impulsar la actividad investigadora en los Museos del siglo XXI²

Hace varias décadas que dejaron los Museos atrás esa visión erudita y decimonónica donde el silencio de sus salas acompañaba a unos cuantos estudiosos, que se afanaban en sacar a las colecciones de sus entrañas las historias pretéritas. La imagen, sin dejar de ser evocadora y romántica, forma parte del pasado (Bolaños, 1997; Bolaños ed., 2002).

Se han llenado las salas de los museos de gentes, quizá como resultado de la multiplicación de las ofertas lúdico-culturales de estos centros a la sociedad o viceversa, sin duda consecuencia de un acceso generalizado a los bienes culturales, antaño minoritarios (Reuben Holo, 1999). Toda suerte de actividades se produce en nuestros museos del siglo XXI: exposiciones temporales, multimedia, conciertos, actividades lúdicas, charlas, conferencias y coloquios adaptados a todos los niveles, visitas guiadas para toda clase de colectivos y en multiplicidad de horarios, celebraciones culturales, reuniones sociales, un sinfín de posibilidades al servicio de las demandas, que no cesan.

A nadie se escapa que los museos del siglo XXI (Nogales y Álvarez, 2002), como la sociedad que los acoge e impulsa, son centros de grandes capacidades de comunicación (García Armesto, en prensa) y servicio. La sociedad receptora de los museos responde a una infinidad de perfiles³ que cabe acoger bajo el término usuario⁴, entre otras acepciones; usuario es una palabra que sobrepasa la dimensión del término tradicional de visitante y que implica una presencia más participativa e interactiva de las personas en los museos.

Podríamos considerar que son usuarios todos aquellos que llegan al museo buscando encontrar muy distintas ofertas a sus necesidades: profesionales para trabajar en sus diferentes servicios, escolares y docentes, universitarios e investigadores, colectivos sociales de toda índole, personas individuales o grupos con intereses y perfiles muy heterogéneos, y así, combinando modalidades, se podría ampliar la ecuación hasta una cifra enorme. Pero a todos debe responder el museo.

Esta metamorfosis del museo no puede ni debe arrastrar y soslayar una de sus funciones primordiales, la investigación; antes al contrario, toda esta apertura del museo a la sociedad implica reforzar nuestras instituciones en sus cimientos científicos, porque la sociedad desea recibir productos culturales de calidad, no sucedáneos fruto de la improvisación y del marketing comercial.

Tienen los museos, entre sus muchas funciones como todos sabemos, las prioritarias de conservar, educar, investigar y hacer partícipe de todo ello a la sociedad. Pero, a nuestro juicio, la función investigadora se ha ido relegando a una posición, en muchos casos, testimonial en nuestras instituciones, cuando no residual. ¿Cómo han pasado los museos de liderar la Investigación en algunos campos a este letargo presente? Razones hay sobradas para trazar o dibujar el

proceso acaecido en el último tercio del siglo XX, que ha sido decisivo a la hora de disminuir el papel investigador de los museos en el concierto científico, no sólo nacional sino internacional.

La dinámica imparable en que los museos entraron en España en la década de los años 80 y 90, abocó a sus profesionales a dirigir sus esfuerzos a la comunicación, a la difusión social. Este hecho vino motivado por varias cuestiones que no son difíciles de entender: la mayor demanda y consideración de las entidades responsables del Patrimonio hacia estas tareas de cara al exterior, en detrimento de las funciones más internas de estudio e investigación, que obviamente al poseer menor repercusión pública inmediata, se relegaban a un plano inferior. Recabar fondos materiales y humanos para fines científicos en los museos era y es, en muchos casos, secundario y complejo, frente a la apertura y patrocinio público y privado a las labores de difusión del museo, volcadas a generar actividades muy rentables en los medios de comunicación, por su mayor incidencia y proyección⁵.

Por otro lado, debemos mencionar la carencia de dotaciones tanto humanas como materiales para ejercer una labor investigadora con garantías, a los niveles que los proyectos de investigación en el presente requieren. Esta carencia de medios, especialmente humanos, ante una situación de actividad muy volcada hacia la difusión principalmente, obligaba paulatinamente a los conservadores de museos a ir dejando en un segundo plano el estudio e investigación. Había que elegir, y la opción no era fácil.

Es, ciertamente, un sarcasmo que en estos tiempos en los que la I + D ocupa un papel relevante y nos pretendemos situar en las esferas de los países más desarrollados en esta faceta, los museos españoles generen apenas un mínimo porcentaje de la investigación efectuada sobre el Patrimonio Histórico, a pesar de ser los depositarios mayoritarios de este legado cultural.

Las cuestiones administrativas tampoco son ajenas a este devenir, negativo, de la investigación en los museos. De una parte, los museos desaparecimos de la consideración de la llamada Ley de la Ciencia⁶ como Organismos Públicos de Investigación, lo que supuso un retroceso considerable en nuestra capacidad de crear y generar proyectos científicos propios, acordes a nuestros intereses y nos privó de cualquier dirección o liderazgo científico, con la pérdida de recepción de

² Sobre investigación en Museos Nacionales en España: Olmos 2002; Nogales 2004; Rodero 2004.

³ A este respecto se vienen realizando numerosos estudios y laboratorios de público, con la finalidad de definir y aquilatar esta identidad tan multiforme que es la sociedad presente: Alarcón 2007.

⁴ Sobre el concepto de usuario: Nogales y Álvarez 1995: 98.

⁵ Sobre Museos y Medios de Comunicación: APME 2004.

⁶ Ley 13/1986 sobre Fomento y Coordinación General de la Investigación Científica y Técnica (BOE, 18-04-1986).

fondos, todo lo que hubiera ampliado nuestros horizontes con un imprescindible reconocimiento y refuerzo dotacional. No dejaba de ser una paradoja que los Museos, auténticos laboratorios del saber y del estudio en el pasado, se vieran arrollados por esta situación en el siglo XX. Al ignorarnos esta legislación sobre Fomento y Coordinación Científica, quedaba así refrendado, oficialmente, el papel que los museos poseían en la investigación española, dejando esta competencia en exclusividad a las universidades y organismos de investigación. El Ministerio de Cultura, del que dependen administrativamente numerosos centros que tiene entre sus funciones la investigación, como es el caso de los Museos Nacionales, se veía así relegado a un mero plano de sujeto contemplativo respecto de realizar investigación (Rodero, 2006).

Desde el punto de vista profesional, el perfil de los conservadores de Museos⁷ abandonó la carrera científica, el *curriculum vitae* presente se rige y valora por criterios alejados del ámbito académico, y el perfil profesional responde al de la carrera administrativa. La desaparición de la convocatoria de plazas específicas para cubrir los cuerpos técnicos de conservadores de Museos Nacionales⁸, abandonando así el concepto de especialidad de conocimiento, propició la paulatina disminución de los conservadores especialistas en las materias de sus centros, y creó y potenció la figura del conservador gestor, de menor perfil científico. No obstante, en algunos nombramientos de directores de Museos Nacionales se ha seguido manteniendo el criterio de primar la faceta científica frente a otros valores, porque las instituciones son conscientes de que el prestigio científico sobre la materia a tratar es esencial a la hora de pilotar bien el museo, y porque éste aún afortunadamente pesa en los concursos.

Sin entrar a valorar cuales han sido las razones que nos han mantenido en esta situación, a nuestro juicio nada favorable para los museos, debemos reflexionar sobre la entidad que la investigación posee en nuestros centros, y tratar de analizar las posibilidades de futuro.

Muchos de nuestros Museos Nacionales están renovando su propio discurso, acorde con su identidad y con las demandas de los nuevos tiempos (Palomero, en prensa). La creación de un nuevo ente museológico debe ser resultado de un elaborado proceso, con una elevada dosis de reflexión científica. Es innegable que cada uno de nuestros museos posee una colección, un entorno humano y social, unos edificios y posibilidades que les hacen diferentes entre sí. Pero a pesar de la identidad distinta que cada uno de nuestros Museos Nacionales posee con respecto al otro, el conocimiento de sus colecciones e historia es una garantía en cualquiera de las facetas que se deba trabajar en ellos; el plan museológico, imprescindible para definir la institución, no puede ejecutarse sin un detallado conocimiento de los fondos museográficos, no sólo de las piezas, sino también de los archivos documentales que narran su historia; los planes de actuación en materia de incremento de fondos, ya sean por adquisición externa o por ingresos por diferentes sistemas, pasan por

el pleno análisis especializado de éstos, ninguna política de fondos museística en el mundo obvia la labor de los especialistas en la materia, que todavía suelen ser sus conservadores.

La tarea científica en los museos, desde sus colecciones y contextos culturales, es el punto de partida de cualquier otra de carácter divulgativo que se pretenda hacer en ellos. El afán de hacer didácticos los museos, olvidando el contenido científico, impulsó en tiempos pasados discursos excesivamente generalistas, que en ocasiones no estaban exentos de tópicos e incluso de errores científicos ya superados. Querer hacer legible el resultado de la ciencia no tiene por qué ser enojoso, hay muchos medios que favorecen esta legibilidad, sin por ello renunciar al soporte científico. Tenemos muchos ejemplos cercanos con fenómenos científicos que han sabido canalizar el contenido especializado hacia la sociedad, creando un estado de interés y opinión al respecto. El ejemplo de los trabajos arqueológicos en Atapuerca es una muestra de esta importante paridad de ciencia y difusión social.

El público agradece sobremedida que los museos les hagamos partícipes de los avances de la ciencia, sea cual sea su contenido. Un descubrimiento de la autoría de una obra de arte, un avance en el campo antropológico, del ecosistema, cualquier tema novedoso atrae a nuestros visitantes, a esos potenciales usuarios del museo que, si encuentran en nuestros centros la posibilidad de conocer de primera mano novedades científicas, se rinden agradecidos a nuestros programas. Nuestra experiencia en ese sentido es enormemente gratificante.

No pretendemos que los museos detenten una exclusividad científica en sus sedes, los museos deben ser laboratorios de investigación compartidos por cuantos actores sean precisos (Nogales, 2004: 50-51). Los equipos multidisciplinares en la investigación son una realidad incontestable, y en esa realidad han quedado fuera los profesionales de los museos, que ven reducido su papel a meros receptores o anfitriones de “equipos científicos externos”, aún cuando el objeto de investigación forme parte de su responsabilidad y custodia, tanto material como científica (Rodero, 2006: 115).

A la hora de ultimar estas líneas, se está debatiendo desde el Ministerio de Ciencia e Innovación la futura Ley de la Ciencia, en cuya última y todavía vigente versión los Museos desaparecimos como Organismos Públicos de Investigación.

¿No es un contrasentido que tanto la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español como el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos de 1987 recojan entre las tareas que definen

⁷ Trabajos sobre la formación y perfil profesional de los conservadores: APME 1996; Sánchez Trujillano 2007; Boylan 2007.

⁸ Exceptuamos los Organismos Autónomos, como el caso del Museo del Prado, donde se convocan plazas específicas a sus departamentos y secciones.

el Museo la investigación y que ésta sea casi imposible en nuestras instituciones?

Esta ausencia en la Ley 13/1986 como Organismos Públicos de Investigación no fue un mero lapsus administrativo, esta salida supuso no sólo la bofetada moral de ser ignorados ante otras entidades, curiosamente muy ligadas a los museos como las universidades, supuso también la eliminación de un abundante abanico de posibilidades de gestar nuestra propia ciencia y de canalizar recursos para ello. Esta supresión por Ley nos relegó a realizar “investigación de segunda”, sin reconocimiento, sin medios, sin capacidad de crear equipos, nos aisló de los cauces legales de la investigación pública.

Ante esta adversa realidad muchos investigadores de museos, optamos por mantener el testigo científico en nuestros centros, porque éramos y somos conscientes de que la investigación es imprescindible en los Museos, y con especial incidencia en los nacionales, que pretenden aglutinar temas y discursos del más variado cariz, para darle a ello una dimensión internacional.

¿Cómo se realiza la investigación en los Museos Nacionales? Son varias las herramientas que hemos tenido que “inventar” para poder integrarnos en los cauces oficiales de la investigación, estos es, proyectos I + D y grupos de investigación reconocidos. En otro párrafo analizaremos las estrategias que desde el Departamento de Investigación del Museo Nacional de Arte Romano hemos venido diseñando para torcer esta tozuda adversidad. Pero la solución no es ésta, nuestro futuro pasa por una revisión y retorno al pasado investigador reconocido.

Confiemos que los nuevos tiempos nos devuelvan en esta futura Ley de la Ciencia a la consideración de Organismos Públicos de Investigación, como Centros de Investigación que somos de pleno derecho, y que este tiempo pasado no sea más que un mal sueño.

El Museo Nacional de Arte Romano: Centro Nacional de Estudios Romanos

El Museo Arqueológico de Mérida, aquel creado por Real Orden de 1838, dio paso en 1975⁹ al Museo Nacional de Arte Romano (Álvarez y Nogales, 1988). La definición de su nueva categoría de nacional venía motivada por la entidad de sus colecciones y del yacimiento emeritense, Patrimonio de la Humanidad desde 1993.

Se trataba de reconocer, desde la nueva definición administrativa en los años 70, la vertiente internacional de prestigio que el museo emeritense había de jugar en el concierto del Arte Romano. La definición del nuevo centro olvidó, quizá por ser un nombre demasiado extenso, el reconocer expresamente en su título en el Boletín Oficial del Estado (BOE) la realidad del museo como Centro Nacional de Estudios Romanos, realidad que apenas un tiempo más tarde se reconoció para el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira y el Museo Nacional de Arqueología Marítima, a los que acompañaba ya el título de Centros Nacionales de In-

vestigación, y más recientemente con la creación del Museo del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

Si el carácter de centro nacional de investigación no se explicitaba en el nuevo título del museo emeritense, MNAR, no por ello el museo dejaba de potenciar y de desarrollar la tarea de investigación en toda regla.

Para poder alcanzar esta ambiciosa empresa, el Museo Nacional de Arte Romano fue gestando, no sin pocos esfuerzos, una de las mejores bibliotecas especializadas en el mundo romano de la Península Ibérica, donde anualmente se efectúan varios millares de consultas científicas, con unos fondos tanto antiguos como recientes esenciales para la investigación en la romanización no sólo de la Península Ibérica, con especial incidencia de Lusitania romana (Nogales, 2004 a), sino en el marco de una acción de calado internacional. Teniendo en cuenta la importancia de la biblioteca, y siendo centros generadores de debate científico permanente, son varias las series editoriales que desde el museo se editan con periodicidad, lo que nos proporciona un importante fondo bibliográfico de intercambio y genera un reconocido prestigio en la labor del estudio y promoción del conocimiento del mundo antiguo.

El museo, consciente de la necesidad de dotar de figuras administrativas para la gestión del patrimonio urbano arqueológico estrechamente ligado a su entidad, había sido el creador del extinto Patronato de la Ciudad Monumental de Mérida, posteriormente reconvertido en el actual Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico Artística-Arqueológica de Mérida. Siempre se luchó desde el museo por potenciar la unión de las instituciones, sea cual fuera su dependencia administrativa, en aras de una rentabilización de los centros ya creados desde el siglo XIX y con unas dotaciones profesionales consolidadas. Esta trayectoria de colaboración permanente fue una constante. Desde el MNAR se abrieron vías de trabajo con la universidad, especialmente con la de Extremadura y la UNED¹⁰, con otros museos regionales o nacionales, siempre dentro de los límites que el no ser un ente autónomo nos impone. El nacimiento de nuevas instituciones involucradas en el estudio y tutela del patrimonio arqueológico emeritense, merced a la voluntad de algunos, no ha sido siempre el resultado de este mutuo intercambio¹¹.

⁹ Decreto 2072/1975, de 10 de julio, por el que se crea el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

¹⁰ Con ambas Universidades existen firmados convenios de colaboración y se desarrollan programas específicos de vertiente científica y docente.

¹¹ A instancias de los responsables a la sazón del Consorcio de la Ciudad Monumental, dependientes de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, se propició la creación en Mérida del Instituto de Arqueología, ente mixto del CSIC en la Comunidad. Esta nueva etapa no abrió un diálogo adecuado con los agentes implicados en el proceso científico, Universidad o MNAR entre otros, con lo que este nuevo ente nació sin potenciar y mantener la línea de colaboración abierta desde siempre.

La trayectoria investigadora del museo, cimentada en el trabajo y la apertura absoluta a investigadores, y por fortuna ajena a los avatares políticos, ha sido por ello sobradamente reconocida nacional e internacionalmente por sociedades e instituciones profesionales de cariz científico, como fue el caso del Premio Nacional de la Sociedad Española de Estudios Clásicos por la labor desarrollada en pro de la defensa del mundo antiguo, o las varias conexiones del MNAR con Reales Academias, como la de la Historia o Bellas Artes de S. Fernando, o los programas con diferentes centros del Instituto Arqueológico Alemán. A ello habríamos de unir los innumerables convenios y acuerdos mixtos que hacen del museo una entidad abierta y referente del campo científico de la Romanidad.

Todos estos programas y proyectos del mayor alcance se suceden en nuestra institución, que junto con otros muchos Museos Nacionales, Universidades y toda suerte de centros de investigación de ámbito nacional e internacional abren nuevas vías de estudio sobre el mundo romano, que es la materia de nuestra especialidad y como tal Centro Nacional de Estudios Romanos mantenemos el testigo de la investigación peninsular en el área de la Romanidad. La mayor parte de los eventos, directa o indirectamente relacionados con nuestra especialidad, cuentan con la presencia del Museo Nacional de Arte Romano como órgano organizador, colaborador o participante.

Diversidad en los Proyectos de Investigación en el M.N.A.R.

Las posibilidades de generar programas de investigación en un Museo, a diferencia de otras instituciones de cariz más limitado, se abren en un nutrido repertorio, que atañe a todas las áreas del centro: conservación, documentación, difusión, gestión, etc...

Estas vertientes en la investigación van directamente relacionadas con los intereses y dinamismo que cada una de las áreas desee imprimir a su esfera, además de las posibilidades e idiosincrasia que los medios humanos y materiales, no siempre los primeros proclives a emplear parte de su tiempo en el estudio, proporcionan a cada departamento.

Desde la vertiente más ligada al Departamento de Conservación, vinculada estrechamente con las colecciones y su mantenimiento, nuestros museos desarrollan muchos programas propios (Moreno y Sedano, 2006). En materia de conservación preventiva no son pocos los estudios, coordinados en muchas ocasiones desde el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), basados en la respuesta de materiales, en los sistemas de transporte y embalaje, o en las numerosas facetas de los programas expositivos. La respuesta de los materiales ante determinadas condiciones del medio en el que se desenvuelven, los productos para su tratamiento y manipulación, los sistemas de almacenamiento, unido todo ello a un amplio abanico de posibilidades para investigar en el movimiento de fondos,

tan frecuente en nuestros centros, son aspectos que concentran la mayoría de los programas de investigación en los museos y sus colecciones. Análisis sobre los mármoles de nuestras colecciones escultóricas del M.N.A.R., desarrollados en los años 80 desde la extinta Subdirección General de Arqueología (hoy IPCE) y el Departamento de Petrología de la Universidad de Zaragoza, fueron pioneros no sólo en el conocimiento de los talleres de escultura romana emeritense (Nogales, 1997; De la Barrera, 2000), sino en el estudio de su conservación y reintegración para el futuro.

Nuevos estudios actuales en colaboración con el IPCE, ligados a la futura recreación visual de programas decorativos del MNAR emeritense, como es el paradigmático Grupo de Eneas del Foro colonial emeritense, entran de lleno en una dimensión múltiple de conservación, estudio y ulterior difusión, como resultado del programa científico pluridisciplinar. La praxis de todas estas facetas es la base de muchas innovaciones en materia de conservación, que son capitales para posibilitar la correcta preservación de las colecciones y el constante disfrute de la sociedad.

Los Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC) y Gabinetes de Comunicación¹² de nuestros museos han gestado o coordinado numerosos proyectos ligados al análisis del público (Alarcón, 2007), de su perfil, de sus preferencias y demandas. Estos trabajos, muy notables, han permitido a muchos centros conocer de manera más acertada y directa el vector externo más determinante del museo, sus usuarios, capital a la hora de programar y definir nuestras instituciones y sus líneas maestras.

Experiencias y modelos didácticos, campañas educativas, talleres de aprendizaje para todo tipo de niveles, y toda una amplia gama de ofertas han jalonado las programaciones de estos DEAC, cuyos resultados también han constituido un valioso cuerpo teórico a la hora de planificar el futuro, mejorando el presente, corrigiendo errores y afirmando los múltiples aciertos constatados¹³.

Las experiencias educativas y la acción cultural han constituido un auténtico laboratorio de enseñanza y experimentación a la hora de gestar programas públicos dirigidos a toda suerte de usuarios: campañas para colectivos con minusvalía, mejoras en el servicio a la hora de adaptar nuestros museos a las demandas y necesidades sociales (apertura de horarios, nuevos accesos, guías y materiales complementarios acordes con los usuarios, etc...). Estos programas de investigación, basados en la encuesta y toma directa o externa de datos para procesar la información resultante, han sido y son de gran valía en la acción cultural de nuestros museos.

¹² A este respecto, aunque son pocos los Museos Nacionales que cuentan con este departamento y profesionales de esta especialidad, es una realidad que se va imponiendo día a día en los Museos.

¹³ Existe una amplia serie de Actas de las sucesivas Jornadas de los DEAC de Museos, con un nutrido repertorio de trabajos en ellas recogidos, imprescindibles para valorar las acciones y programas de estos Departamentos.

Tampoco el área de Documentación en el museo, con todo lo que ella entraña, se ha visto privada de los avances, fruto de la investigación en materia de control y acceso a la información de nuestros bienes patrimoniales. La llegada del siglo XXI nos ha metido de lleno en la era de las comunicaciones y de las nuevas tecnologías (APME, 2005). Las posibilidades de agilizar los servicios documentales del museo se han multiplicado por varios miles. Atrás quedan los tiempos de las extintas cédulas en soporte papel, hoy el vigente programa DOMUS, fruto de la investigación y trabajo coordinado desde la Subdirección General de Museos Estatales (Carretero *et alii*, 1996), como herramienta, resultado de la investigación y estudio, nos oferta unas posibilidades que, apenas hace una década, nos parecían impensables.

Poder facilitar en tiempo real la información total de los fondos, acceder los usuarios a ellos desde casa, entre otras muchas vertientes documentales, son avances de tales consecuencias en la agilización del servicio público, que pocos departamentos se han visto excluidos de esta nueva realidad. Potenciar la digitalización de los fondos, la creación de soportes multimedia para acceder a la documentación de las obras y su bibliografía, es ya una consistente realidad que nos hace avanzar a pasos de gigante en las consultas de nuestros museos y en la vertiente más interna del trabajo documental cotidiano, dirigido a toas las áreas del museo, desde las actividades expositivas, de conservación o estudio especializado de las colecciones.

Valgan estos ejemplos como muestra y reflexión de las posibilidades que nuestros departamentos tienen a su alcance. No es, por tanto, sólo el Departamento de Investigación el que gesta y desarrolla programas científicos como tales. Son todas las áreas del museo, que deseen ampliar sus horizontes, las que pueden y deben traducir sus intereses en programas específicos, y en todas ellas se puede y debe realizar una investigación aplicada, encaminada a mejorar las prestaciones de cada una de las áreas, a rentabilizar las inversiones y a minimizar los costes de las constantes acciones del museo.

Departamento de Investigación en el M.N.A.R.: líneas científicas, proyectos, acciones y estrategias

Las acciones que son consideradas más plenamente investigadoras del M.N.A.R. son aquellas que se centran en sus colecciones, contexto histórico y contenidos de las mismas, pero como acabamos de mencionar no son las únicas.

Una cuestión muy importante en los Museos es la claridad en la definición de su identidad, pues no hay ningún museo igual a otro, aún aquellos que responden a condiciones y medios muy similares. Nuestra institución tuvo desde siempre bien definida su identidad: el proceso de romanización, en el concierto del Impe-

rio Romano, como fenómeno cultural conformador de nuestra identidad pasada y presente. Este es el resumen que marcó el camino del nuevo M.N.A.R. y que aún en el presente está plenamente vigente.

Esta definición de intenciones que, a simple vista, pudiera parecer tan sencilla, quizá excesivamente genérica, es muy importante porque en ella se encierran los parámetros que han perfilado la identidad del presente Museo Nacional de Arte Romano, como heredero de aquel museo emeritense que en 1838, con un afán ilustrado, buscaba esa misma personalidad. Y la consecución de una identidad para una institución que nace en 1838, y cuenta por tanto con una historia propia nada desdeñable, es un valor a mantener. En 1975, los nuevos tiempos y la trayectoria plenamente científica de rango internacional del museo propiciaron que su nuevo rango administrativo reconociera su valor.

A pesar de las dificultades, materiales en principio y más recientemente administrativas, que hemos mencionado para el óptimo desarrollo de la tarea investigadora, no por ello se ha renunciado a esta labor desde el museo. En el nuevo concepto de institución que suponía el MNAR, en 1975, se establecían las bases de lo que sería un Centro Nacional de Estudio y Difusión del Mundo Romano. El museo era, así, el heredero de la capacidad científica que tras siglos se había ido propiciando por los profesionales dedicados a la investigación emeritense.

La realidad presente, con unos parámetros muy distintos a los pasados, permite a nuestro centro no sólo ampliar las posibilidades de colaboración con nuevas entidades nacionales, sino ampliar y mejorar la dimensión internacional que el MNAR ha venido propiciando para el yacimiento y la investigación de la romanidad peninsular, proceso que culminó con el logro del objetivo de recibir la categoría de Patrimonio de la Humanidad, expediente que se defendió desde el MNAR., a lo que la UNESCO no fue ajena dada la proyección que nuestro nuevo centro, obra de Rafael Moneo, concitaba y concita en las esferas internacionales del Patrimonio.

Líneas científicas

Podríamos establecer varias líneas esenciales de investigación, unas basadas en el patrimonio emeritense, y otras generadas a partir de éste en su proyección más internacional. Teniendo en cuenta la vertebración del MNAR en materias, bajo cada una de las cuales se encuentra un conservador responsable y especialista en esa área, se gestan programas propios o de colaboración.

- *Colonia Augusta Emerita*. El yacimiento romano en su conjunto, su génesis y evolución urbano-topográfica en el curso de los siglos de romanización compone el eje de esta línea, que se imbrica en una más amplia, centrada actualmente en el rol de la colonia en el contexto provincial de *Lusitania*. Sus aspectos urbanos, arquitectónicos o sociales (merced a la espléndida colección epigráfica emeritense) mantienen esta línea ampliamente enriquecida, con el concurso de destacados equipos.

El papel de la colonia en el Imperio, especialmente sus conexiones con Roma, son tratados en esta línea.

- *Foros de Augusta Emerita*. Desde 1972 hasta 1987, el MNAR creó esta línea y se dirigieron los trabajos de campo para la puesta en valor de estos esenciales complejos, con la recuperación de los fondos más importantes, expuestos en el MNAR. En este programa se incorporaron investigadores del Deutsches Archäologisches Institut (DAI) de Madrid y Berlín sucesivamente, como el Prof. Trillmich, auténtico valedor de los programas decorativos emeritenses en relación con el foro colonial. De esta etapa de dirección del MNAR, se han editado varios trabajos científicos por el equipo del MNAR, como las monografías de De la Barrera, Álvarez y Nogales. Hasta 2002 participamos, directa o indirectamente, en el nuevo equipo científico creado en el Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico-Artístico y Arqueológica de Mérida. Desde el MNAR se han gestado todos los programas internacionales al respecto, editaron las citadas monografías y realizaron tareas de exposición y difusión del mayor alcance internacional. Todavía en el presente se continúa esta línea, habida cuenta de las novedades al respecto.
- *Ludi Romani*. Bajo este término latino se creó una línea volcada a conocer no sólo los edificios de espectáculos emeritenses, sino los protagonistas y actividades. Fueron varios los Congresos sobre edificios de espectáculos en Hispania: Teatro, Anfiteatro y Circo, con sus pertinentes y útiles monografías editadas (AA.VV., 1982; Álvarez Martínez y Enríquez Navascués (coord.), 1994 y Nogales Basarte y Sánchez Palencia (coord.), 2001), hoy imprescindibles en la bibliografía especializada. Del mismo modo, la investigación se volcó en propuestas expositivas, de gran difusión social, y se generaron en otros centros nuevas líneas de investigación, en las que el MNAR colaboró.

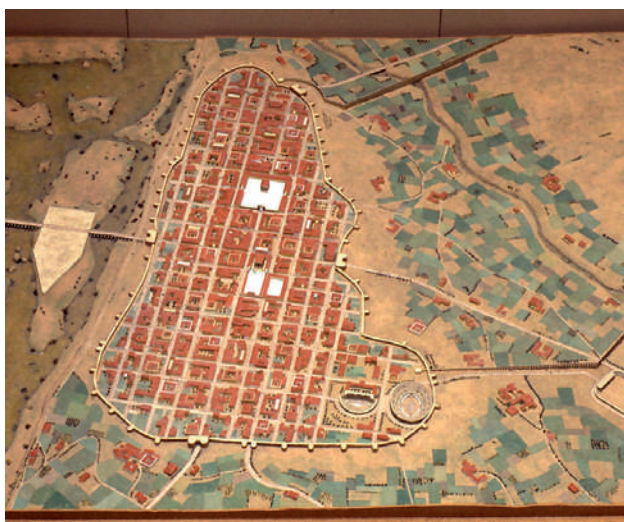


Fig. 1. Maqueta de la colonia Augusta Emerita, realizada en 1998 para la exposición "Hispania, el legado de Roma", con los datos científicos de la arqueología urbana. Foto: Archivo MNAR.

- *Escultura e iconografía romana*. Desde el MNAR, y dada su excepcional colección en sus vertientes arquitectónico-decorativa y propiamente escultórica, se generaron numerosos programas y estudios monográficos, todos editados con bastante dignidad, a pesar de los costes económicos de estas series. A destacar, la creación de las *Reuniones sobre Escultura Romana en Hispania*, hoy un referente internacional, que nacieron en el Departamento de Investigación del MNAR y que van ya por la VII edición. La participación en el CORPUS SIGNORUM IMPERII ROMANI-HISPANIA (CSIR-Hispania) y en varios programas internacionales, hacen que el MNAR sea un referente en esta materia. Son muchos los trabajos en curso a este respecto.
- *Técnicas, Artes Menores*. Desde la necesidad de analizar y estudiar cerámicas, vidrios, materias suntuarias y metales, especialmente el bronce, se gestó esta línea de trabajo, que contó siempre con la participación del servicio de restauración para favorecer las consolidaciones y reintegraciones de estos fondos, no siempre fáciles. Catálogos, repertorios y series editoriales han ido dando a conocer estas ricas colecciones que, no sólo nos informan de los circuitos comerciales hispanos y extrapeninsulares, sino que nos dan buena cuenta de aspectos económicos y sociales muy importantes.
- *Pintura mural y mosaicos*. Es otra de las grandes colecciones del MNAR, que posee una identidad muy señera a la hora de tratar no sólo las cuestiones técnicas de artistas y talleres, sino de reflexionar sobre los modelos iconográficos y los mensajes que éstos encierran tras la elección de los temas, especialmente por estar conectados con el ámbito más propiamente doméstico, por tanto fiel reflejo de la sociedad civil romana. Están editadas la mayoría de las colecciones, y además se han gestado y potenciado muchos programas externos para la mejor conservación y exhibición de estas singulares obras del MNAR.
- *Numismática*. Otra de las colecciones emeritense de mayor peso específico son las series monetales que reflejan, como pocos medios, la evolución de la sociedad romana, sus cambios económicos, sus aspectos jurídicos, religiosos o políticos. Tanto la producción del numerario como la selección de los temas figurativos de las monedas, son asunto de vital importancia a la hora de identificar monumentos, de verificar divinidades o de resaltar las figuras de unos emperadores sobre otros. Estos estudios, siempre en el marco peninsular y del imperio, son capitales en el MNAR.
- *Historiografía de la Arqueología, Patrimonio y Museología*. En este amplio campo el MNAR es una entidad con un importante bagaje, no sólo por su amplia trayectoria y, por ende, rol histórico, sino porque el MNAR es un archivo de gran importancia a la hora de conocer distintas especialidades en estas materias. El museo, como institución con un peso histórico específico en la museología de este país, ha vertebrado esta línea.



Fig. 2. Portada del volumen I de la serie *Studia Lusitana*, colección gestada y creada por el Dpto. de Investigación del MNAR, bajo diseño de Ceferino López. Foto: Archivo MNAR.

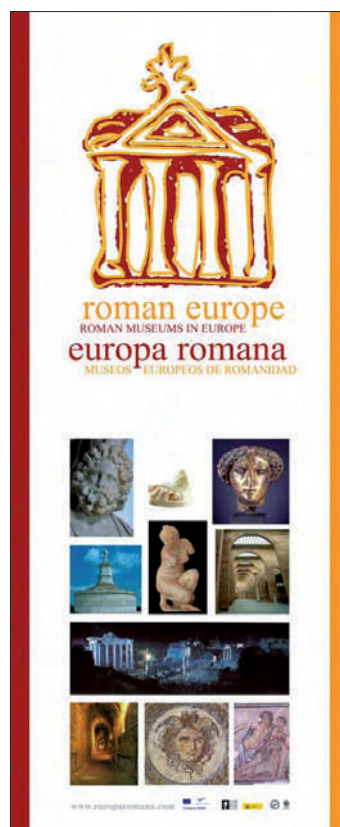


Fig. 3. Proyecto internacional *Europa Romana. Museos europeos de romanidad*, desarrollado en el Programa Cultura 2000 de la UE bajo liderazgo del MNAR, Foto: Archivo MNAR, diseño de C. López.

A todas estas líneas científicas acompañan siempre programas de mayor amplitud, generalmente internacionales, que forman parte de las acciones investigadoras en las que el MNAR está implicado de una u otra manera, siendo entidad titular o colaborando, en la medida de sus potencialidades humanas y materiales.

Programas de investigación internacionales

- *Programa Internacional Lusitania Romana*. Es un programa en el que el MNAR viene trabajando desde hace varias décadas, creando equipos de trabajo con universidades y museos portugueses, impartiendo docencia y propiciando intercambios, lo que va dando resultados en distintas esferas.

Mesas de Lusitania Romana. Nacidas al amparo del equipo francés de la Casa de Velázquez de Madrid, en su titular el Prof. Dr. Gorges. Constan de reunión científica bianual y ulterior serie editorial propia, en las que el MNAR viene siendo ente colaborador y coeditor.

Equipo Lusitania. Grupo de estudio de universidades hispano-francesas, con las que ha venido colaborando el MNAR, en la edición del *Atlas Antropológico de la Lusitania*.

Serie editorial internacional Studia Lusitana. Creada desde el MNAR, cuenta con un comité científico de especialistas y personas relacionadas por su cargo al universo romano de Lusitania, y auspicia la edición y difusión de esta importante provincia romana. Esta serie, que va ya por el número 4, va alcanzando paulatinamente una mayor distribución.

Exposiciones y trabajos en yacimientos y museos. Desde el MNAR se vertebra la colaboración de los yacimientos y museos portugueses de romanidad: Lisboa, Evora, Conimbriga, Braga, Miróbriga, Odrinhas, Tavira, y una larga serie que va ampliándose día a día, y que ha fructificado en varios proyectos de investigación y exposición.

- *Programa Internacional Roma-Augusta Emerita*. Desde los años 70, a raíz del bimilenario de la colonia, se inició un acercamiento de los investigadores metropolitanos a la colonia emeritense. Los trabajos de los equipos de la Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, que han cristalizado en varios proyectos expositivos, siendo el más destacado el último proyecto del museo de los Foros Imperiales, donde el MNAR ha colaborado ampliamente, han propiciado que las líneas de investigación se vayan reforzando y ampliando con nuevos proyectos de futuro.



Fig. 4. Portada para el dossier del Proyecto internacional sobre los programas decorativos de *Villa Adriana*, Foto: Archivo MNAR, diseño de C. López.

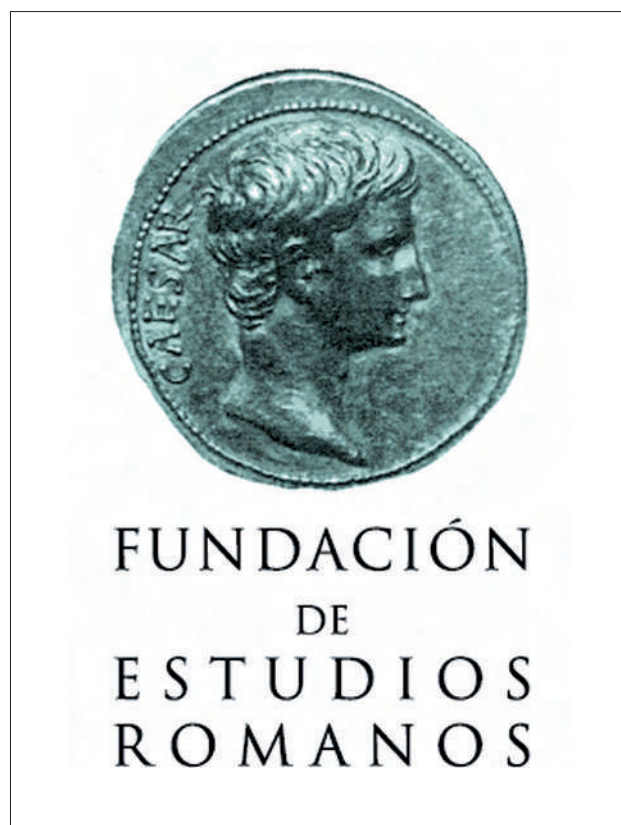


Fig. 5. Logotipo de la Fundación de Estudios Romanos. Foto: Archivo MNAR.

- *Programa Internacional Europa Romana. Museos europeos de romanidad. Roman Europe. Roman Museums in Europe.* Desde la convocatoria del programa Cultura 2000 de la Unión Europea, se potenció este proyecto de museos de Romanidad que permitió al MNAR liderar un programa de colaboración e intercambio de 11 museos de semejante especialidad en el marco europeo. La creación de una web, el intercambio científico de publicaciones y programas, la posibilidad de dar a conocer internacionalmente estos centros trazó nuevos caminos, que esperan continuar en el futuro con nuevos programas europeos ya en cartera.
- *Proyecto Programas decorativos de Villa Adriana (Tivoli- Italia).* A raíz de la incorporación del MNAR en el proyecto del Seminario de Arqueología de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, para crear este nuevo programa científico bajo tutela de su titular la Prof. Dra. León Alonso, se ha iniciado un nuevo campo internacional de estudio para un grupo de profesionales ligados al MNAR-Ministerio de Cultura. El programa, desarrollado de 2006 a 2009, pretende analizar y editar los materiales decorativos inéditos de la Villa, que componen un elenco de primera magnitud en el panorama científico internacional, por la entidad y singularidad de los mismos.

Acciones y estrategias

Cabe preguntarse, ¿cómo es posible alcanzar muchos objetivos científicos con la situación tan adversa que sufrimos los museos para investigar? Hay numerosas acciones y estrategias que venimos desarrollando desde el Departamento de Investigación del MNAR, como nos consta que efectúan en otros museos incluso en peores condiciones que nosotros, que pueden aclarar esta realidad. No queremos entrar en un absurdo triunfalismo, pero estos ejemplos pueden ser un modesto aviso para otros centros, en tanto la situación mejora para todos nosotros.

Los museos no poseemos reconocimiento como organismos de investigación, por tanto nuestros proyectos I + D en el MNAR son gestionados desde dos ámbitos en los que estamos involucrados: la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y la Fundación de Estudios Romanos (FER).

La primera, como Universidad con el Centro de Extremadura en nuestra ciudad y donde participamos como profesores-tutores, y con la que el Ministerio de Cultura posee un convenio-marco, nos arroja a la hora de solicitar programas regionales de investigación, ofertados desde la Junta de Extremadura en convocatorias anuales. Estos programas nos han dado no sólo medios materiales para desarrollar actividades científicas

cas, coloquios, conferencias, publicaciones, etc... sino que han posibilitado recabar medios humanos, técnicos de apoyo, con los que ampliar el equipo de trabajo del Departamento de Investigación del MNAR, durante muchos años con la sola presencia de la conservadora responsable, y hoy con una mayor presencia de personal externo merced a estas “acciones y estrategias”.

La Fundación de Estudios Romanos, en la que como Conservadora responsable formamos parte del Patronato, nos permite igualmente solicitar subvenciones y acciones externas que nos dotan de estos necesarios medios materiales y humanos. Los patrocinios empresariales o privados se pueden canalizar con mayor agilidad desde la Fundación, como ente sin ánimo de lucro, y gestionar sin la pesada carga burocrática muchas de estas acciones.

Estas dos entidades son receptoras e impulsoras de numerosas acciones que desde el MNAR no podríamos abrir y llevar a cabo con la situación administrativa actual. Vaya a ambas nuestro agradecimiento.

Pero no sólo son estas acciones las que nos facilitan la investigación en el MNAR, desde diversos Ministerios, como Ciencia e Innovación u otros directamente relacionados con las materias científicas a tratar, desde la Junta de Extremadura, en la que encontramos una constante respuesta, a pesar de ser el Museo un centro de titularidad externa, hallamos muchos cauces que sería prolijo enumerar.

No sólo son entes públicos los que nos apoyan, desde una u otra esfera y posibilidades, también las empresas canalizan patrocinio y mecenazgo en un centro que “vende” al público, es cierto, pero que requiere del estudio para poder “hacer hablar los fondos”. Para nosotros es una satisfacción poder recibir patrocinadores de todo tipo, desde modestos empresario o socios protectores de los Amigos del Museo a Bancos y Cajas de Ahorro, empresas nacionales o internacionales que ven en el MNAR un foco de atracción social. No son muchos, pero hay que reconocer su labor y ayuda.

Publicar un volumen sobre piezas de granito romanas patrocinado por una empresa de producción de granito, o financiar estudios de técnicas y materiales a través del Ministerio de Ciencia y Tecnología, del de Fomento para patrocinar un trabajo sobre construcción romana, o un Banco que edite un volumen sobre el dinero en Roma, una larga serie de acciones externas que nos abren estas puertas a la ciencia, al resultado de nuestros trabajos. Muchas series editoriales son coeditadas en su mayoría, con un coste 0 para el programa editorial del MNAR.

La realidad es que estas acciones y estrategias nos permiten encauzar un patrocinio externo de más del 60% de la actividad anual del Departamento de investigación del MNAR. Y esto significa que los Museos Nacionales, dada su posición al respecto de la Investigación pierden día a día esta rica sabiduría que nos da prestigio, medios humanos y materiales y posibilidades de proyectarnos internacionalmente, esfera en la que deben caminar nuestros museos.

Ante esta situación, ¿qué retos nos esperan? Muchos si no nos conformamos con el devenir presente, si deseamos potenciar, como merece, la investigación en nuestros museos.

El futuro de la investigación en los Museos Nacionales

Este *desideratum* no deja de ser una declaración de intenciones y buenos propósitos, que requieren de la decisión política y administrativa del Ministerio de Cultura para que dejen de ser un mero anhelo y convertirse en una realidad.

- Los Museos Nacionales debemos ser reconocidos en la futura Ley de la Ciencia como Organismos Públicos de Investigación (OPI), como lo fuimos hasta 1986.
- Toda vez que tengamos este reconocimiento jurídico-administrativo podremos ser titulares de programas propios de investigación, con la consecución de medios para ello, muchos externos a los del Ministerio de Cultura que, obviamente, no puede hacer hoy de Ministerio de Ciencia paralelo para sus museos.
- La definición jurídico-administrativa de nuestros museos debe ser revisada a tal fin, para potenciar la agilidad y la titularidad jurídica propia para todos nosotros, como los museos organismos autónomos, u otras figuras que puedan darse.
- Toda vez que se abran estos nuevos cauces, que no son en absoluto imponderables, los museos deben potenciar la existencia de una plantilla paulatina de investigadores en sus Centros de Investigación, creando un cuerpo científico propio.

Además, esta nueva definición permitirá a los Museos contar con nuevas aportaciones de profesionales: investigadores de proyectos, becarios en formación, estudiantes en prácticas. ¿Por qué no contemplar, como en la universidad, otras figuras profesionales de contratados doctores, conservadores en bolsas de trabajo, investigadores invitados...?

- Para el desarrollo de estas tareas científicas se deben potenciar las *espléndidas bibliotecas* de nuestros museos. Crear redes, recabar apoyos y programas nacionales de otros ministerios como Ciencia e Innovación, para agilizar el pleno desarrollo de estas herramientas de estudio que están infravaloradas por carencia de medios. No es una utopía pensar en un horario amplio de apertura, préstamos interbibliotecarios, creación de servicios propios de consultas con fondos bibliográficos en pdf, y un largo etcétera que harían de nuestros centros nuevos espacios del saber y del estudio, que ahora no son en su plenitud.
- Una potenciación de los departamentos editoriales de los museos, con mayor seguridad en la financiación, con mayor agilidad en la gestión editorial, con mayor implicación de los servicios de distribución de las series editoriales.

Ya ven, no deja de ser algo sencillo, se trata de retomar lo que tuvimos y fuimos, de retocar nuestras estructuras levemente, dentro todo ello del necesario Plan de Investigación para los Museos Estatales, un plan que

entendemos debe ser elaborado por una mesa de trabajo en la que se sumen voluntades, se sopesen nuevas situaciones y se trabaje por y para el futuro de nuestros museos. La ocasión es histórica y merece la pena.

Bibliografía

- AA.VV. (1982): *Actas del Simposio El Teatro Romano en la Hispania Romana*, Institución Cultural Pecho de Valencia, Badajoz.
- ALARCÓN, R. (2007): "Sociología y estudios de público en los Museos españoles", *Museo*, 12: 233-246.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., y ENRÍQUEZ NAVASCUÉS, J. J. (coord.) (1994): *Actas del Coloquio Internacional El Anfiteatro en la Hispania Romana*, Junta de Extremadura.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., y NOGALES BASARRATE, T. (eds.) (1988): *150 Años en la vida de un Museo. Museo de Mérida 1838-1988*, Mérida.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., y NOGALES BASARRATE, T. (2003): *Forum Coloniae Augustae Emeritae. Templo de Diana*, Mérida.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., y NOGALES BASARRATE, T. (en prensa): "Museo Nacional de Arte Romano: un museo abierto a la sociedad", *Actas de los XIX Cursos Monográficos del Patrimonio Histórico (Reinosa, 2008)*.
- ASOCIACIÓN PROFESIONAL DE MUSEÓLOGOS DE ESPAÑA (1996): *Formación y selección de profesionales de Museos*, *Museo*, 1.
- ASOCIACIÓN PROFESIONAL DE MUSEÓLOGOS DE ESPAÑA (2004): *Museos y Medios de Comunicación*, *Museo*, 9.
- ASOCIACIÓN PROFESIONAL DE MUSEÓLOGOS DE ESPAÑA (2005): *Los Museos y las nuevas Tecnologías*, *Museo*, 10.
- BOLAÑOS, M.^a (1997): *Historia de los museos en España*, Trea, Gijón.
- BOLAÑOS, M.^a (ed.) (2002): *La Memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*, Trea, Gijón.
- BOYLAN, P. J. (2007): "Modelos de Museos y sus profesionales: el panorama internacional", *Museo*, 12: 127-141.
- CARRETERO, A. et alii (1996): *Normalización documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- DE LA BARRERA, J. L. (2000): *La decoración arquitectónica de los Foros de Augusta Emerita*, Roma.
- GARCÍA ARMESTO, M. (en prensa): "Las áreas de comunicación en los Museos: una necesidad para conectar con la sociedad", *Actas de los XIX Cursos Monográficos de El Patrimonio Histórico (Reinosa, 2008)*.
- MORENO, M. A., y SEDANO, P. (2006): "La investigación en los laboratorios de restauración de los Museos Históricos", *Ciencia, Pensamiento, Cultura. Arbor*, CLXXXII: 87-97.
- NOGALES BASARRATE, T., y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (1995): "Un museo y sus exposiciones: reflexiones en torno al MNAR", *La exposición en el Museo. Proserpina*, 12: 93-109.
- NOGALES BASARRATE, T., y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (eds.) (2002): *Museos Arqueológicos para el siglo XXI*, Mérida.
- NOGALES BASARRATE, T., y SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. (coord.) (2001): *Actas del Congreso Internacional El Circo en la Hispania Romana*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- NOGALES BASARRATE, T. (1997): *El retrato privado en Augusta Emerita I-II*, Badajoz.
- NOGALES BASARRATE, T. (2004): "La investigación en los Museos. Una actividad irrenunciable", *museos.es*, 0: 42-61.
- NOGALES BASARRATE, T. (2004a): "Patrimonio sin fronteras: la investigación en el Museo Nacional de Arte Romano. Elemento de proyección de Lusitania Romana", *Actas dos X Cursos Internacionais de Verão de Cascais 2004*, vol. 2: 107-120.
- NOGALES BASARRATE, T. (2006): "Programas de investigación en el Museo Nacional de Arte Romano: proyectos *Foros de Augusta Emerita y Lusitania Romana*", *Ciencia, Pensamiento, Cultura. Arbor*, CLXXXII: 99-106.
- OLMOS, R. (2002): "Investigadores y Museos: una lectura entre otras muchas", *Museo*, 6, I-II: 209-219.
- PALOMERO, S. (en prensa): "Los Museos Estatales ante el reto de su futuro", *Actas de los XIX Cursos Monográficos de El Patrimonio Histórico (Reinosa, 2008)*.
- REUBEN HOLO, S. (2002): *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Akal, Madrid. (ed. orig. en inglés Smithsonian Univ. Press, 1999).
- RODERO, A. (2006): "Situación de la Investigación en el Ministerio de Cultura", *Ciencia, Pensamiento, Cultura, Arbor*, CLXXXII: 115-119.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T. (2007): "Los profesionales de los Museos", *Museo*, 12: 61-66.

Colecciones de historia natural e investigación

Antonio García-Valdecasas
Huelín y Óscar Soriano
Hernández¹
Museo Nacional de Ciencias
Naturales (CSIC)

Antonio G. Valdecasas fue profesor asistente de Zoología en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) de 1979 a 1984. Desde entonces trabaja en el Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), hasta el año 1986 como conservador y desde esta fecha como investigador en el Departamento de Biodiversidad del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Ha publicado numerosos artículos sobre el papel de los museos de ciencias en el ámbito museístico tanto a nivel nacional como internacional.

Oscar Soriano es doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). De 1989 a 2004 trabajó como titulado superior especializado en conservación de colecciones científicas de invertebrados en el CSIC. Desde 2004 es investigador titular de Organismos Públicos de Investigación y, desde 2006, vicedirector de Colecciones y Documentación del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Es autor de varios catálogos sobre las colecciones del MNCN y de publicaciones sobre gestión, manejo y conservación de colecciones de ciencias naturales.

Resumen

Las colecciones del Museo Nacional de Ciencias Naturales abarcan las áreas de zoología, paleontología y geología, además de la recién establecida colección de tejidos y ADN. En el pasado se dejaba al buen entender del conservador el incremento de colecciones particulares, pero actualmente la elaboración de planes nacionales e internacionales permite una articulación más racional de su crecimiento y funcionalidad. La taxonomía, el descubrimiento y la descripción de especies, y las colecciones no pueden existir la una sin la otra. En este trabajo se revisa someramente la evolución reciente de esta relación.

Palabras clave

Colecciones, investigación, proyectos nacionales e internacionales.

Abstract

The Museo Nacional de Ciencias Naturales collections include zoological, geological and fossil areas, besides the recently established tissue and DNA collection. Traditional dependence on the knowledge of curators in terms of growth in collections has been replaced by national and international programmes which take a more rational approach to the number and functionality of collections. Taxonomy, the discovering and description of new species and collections depend on each other. Recent developments in this relationship are reviewed in this paper.

Key words

Collections, investigation, national and international programmes.

¹ Correo electrónico: valdeca@mncn.csic.es y mcnh149@mncn.csic.es
Agradecimientos a Eva M.^a Alquézar Yáñez y Ana Azor Lacasta por su amable revisión de este trabajo, a Ana Camacho por sus muchas sugerencias en la penúltima versión –las hemos aceptado todas– y a Pepe Fernández por su ayuda prestada en las fotografías.

Introducción. Algunos datos sobre el Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN)

El Museo Nacional de Ciencias Naturales se fundó como Gabinete de Historia Natural en 1771 con la compra de la colección de Pedro Franco Dávila (Barreiro, 1992) por orden de Carlos III. Sus puertas se abrieron al público en 1776. Franco Dávila fue nombrado director del Gabinete, y a cargo de la biblioteca –y como bibliotecario primero y director funcional después– se eligió al caballero Clavijo, famoso en Europa por la obra que Goethe escribió sobre él. Fue un comienzo con gran empuje colector y científico. Se hicieron expediciones organizadas por el Gabinete, se compraron ejemplares y otras colecciones, se publicó una revista científica y se inició un intercambio científico con instituciones europeas. En éste periodo, el conocido naturalista Humboldt recibió el apoyo del Gabinete para su aventura sudamericana.

Esta etapa de crecimiento fue interrumpida bruscamente por la invasión francesa. El Gabinete no se libró del expolio generalizado y a partir de ese momento su desarrollo quedó cuestionado y sobrevivió con mayor o menor fortuna. Si fuera necesario destacar dos hitos en esta época, uno sería la dirección del gran naturalista Mariano de la Paz Graells, y el otro una expedición científica al Pacífico de la que ahora se empiezan a valorar oficialmente sus méritos. A partir de 1866 co-

menzó un periodo de decadencia acusada. Pero como todo puede empeorar, a finales del siglo XIX los fondos del Museo, para los cuales se había diseñado originalmente el edificio de El Prado, fueron trasladados a los bajos del edificio donde están la Biblioteca Nacional de España y el Museo Arqueológico Nacional.

En 1901 comenzó una nueva etapa de brillantez y desarrollo del Museo. Con Ignacio Bolívar como director se produjo una importante renovación, con la creación de exposiciones, la incorporación de nuevo material en las colecciones y el establecimiento de fuertes vínculos con especialistas nacionales e internacionales. Esta época de esplendor finalizó bruscamente con la Guerra Civil. El Museo mantenía una estrecha relación con la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) y, muertos o expulsados sus principales componentes, el nuevo gobierno fundó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), del que dependería el Museo². No hay, a pesar de lo que se dice, una continuidad funcional entre la JAE y el CSIC, sino todo lo contrario. El CSIC se creó como una institución diferente que aborrecía el espíritu y legado de la JAE y de sus componentes (Sánchez Ron, 1996). Que el discurso se haya modificado de forma interesada recientemente, no significa que se pueda cambiar la historia.

² Jefatura del Estado Español, Ley 24 de noviembre de 1939, por la que se creó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



Figura 1. Es difícil reconstruir la atmósfera de los primeros años del Gabinete de Historia Natural. Una atmósfera que, como su propia historia, seguramente estuvo llena de claroscuros. Foto: A. G. Valdecasas.

Desde 1939 hasta 1975 el MNCN sobrevivió exclusivamente como una institución educativa, en la que no se desarrollaba la investigación ni se atendía a la adecuada conservación de sus colecciones. Así, sus fondos bibliográficos y colecciones quedaron expuestos a la rapiña ocasional o sistemática, y su propia decadencia fomentó el desinterés de los políticos. Este abandono se interrumpió en 1975, cuando se dotó al Museo de un nuevo director y progresivamente se fue retomando la investigación y realizándose un esfuerzo por la recuperación de los fondos de colecciones.

Llama la atención que una institución que en la idea de su fundador, Carlos III, pretendía el desarrollo del conocimiento en los tres reinos de la naturaleza y, por lo tanto, en la cúspide de la investigación científica, haya quedado en tantas ocasiones subsumida y abandonada por el órgano rector de turno.

Organización del MNCN. Las colecciones y la investigación

La organización del MNCN se articula actualmente bajo la figura del director y de tres vicedirecciones. Éstas orientan y dirigen las tres vertientes tradicionales de actuación: Investigación, Colecciones y Documentación, y Exhibición y Programas Públicos. La estructura interna y composición de las vicedirecciones es asimétrica y refleja, en gran medida, la dependencia que el Museo tiene del CSIC, lo que frecuentemente se suele expresar como que “el Museo es un instituto de investigación”³. Más adelante analizaremos las disfuncionalidades que esto provoca. En este artículo sólo tiene sentido hablar de las dos vicedirecciones responsables de colecciones e investigación respectiva-

mente. Esta última está formada por cinco departamentos: Ecología Evolutiva, Geología, Paleobiología, Volcanología y Biodiversidad y Biología Evolutiva. En total suman casi 60 investigadores en plantilla y un número variable de becarios y personal científico asociado. No toda la investigación que se realiza en estos departamentos tiene una relación directa o indirecta con las colecciones. Los departamentos de Biodiversidad y Paleobiología son los que tienen una unión más estrecha con las mismas.

La organización de las colecciones es principalmente taxonómica, y ha dependido de la oportunidad de poner a un especialista en conservación, del gran grupo en cuestión, al frente de ellas. En el último informe (2006) se distinguen doce unidades con un total de ocho conservadores, uno de los cuales está al frente de varias colecciones. Éstas varían en cuanto al volumen de ejemplares, desde los 16.500 de la colección de prehistoria a los más de 4 millones de la de entomología.

¿Qué es una colección de historia natural?

En sentido estricto, una colección de historia natural es un conjunto de organismos, o alguna de sus producciones o partes, debidamente documentados. En su origen, los gabinetes y museos de historia natural fueron creados para registrar un mundo desconocido. Actualmente las condiciones han cambiado y ahora per-

³ De la Riva & Navas, 2004: *El País Digital* (10-06-2004), en http://www.fys.es/fys/cm_view_tnoticia.asp?id=420 (09-01-2009).

Colección	Conservadores	N.º de ejemplares, lotes o muestras
Invertebrados	1	65.000 lotes (200.000 ejemplares)
Malacología	1	180.000 lotes (800.000 ejemplares)
Entomología	1	4.000.000 ejemplares
Ictiología	1	260.000 ejemplares
Herpetología	1	60.600 ejemplares
Aves y Mamíferos	1	57.000 ejemplares
Tejidos y ADN	1	19.500 muestras
Paleobotánica	1*	22.000 ejemplares
Paleoinvertebrados		1.600.000 ejemplares
Paleovertebratología		350.000 ejemplares
Prehistoria		16.500 ejemplares
Geología		36.500 ejemplares

Figura 2. Colecciones, número de conservadores y ejemplares, lotes y muestras de las colecciones del MNCN. *Un conservador para las tres colecciones. (Los datos empleados han sido extraídos de la memoria bianual 2004-2005 del MNCN, aunque las colecciones de Paleoinvertebrados y Paleobotánica tienen su conservador desde febrero de 2007).



Figura 3. Los animales naturalizados son la parte de la colección que se muestra al visitante. Foto: A. G. Valdecasas.



Figura 4. Preparación de *Artemia* (Arthropoda, Crustácea) para el microscopio y su proyección al modo de la “linterna mágica” habitual en el siglo XVIII, que se iluminaba con lámparas de aceite.
Foto: A. G. Valdecasas.

seguimos los últimos testigos de un mundo en desaparición. Los ejemplares son una fuente ilimitada de información, nos hablan de la naturaleza, el ambiente y las condiciones en las que vivieron, y en esa medida son insustituibles por réplicas o reproducciones de cualquier tipo. Esto no sólo es válido para los investigadores, ya que los visitantes aprecian sobre todo la posibilidad de ver *la cosa en sí*, si se nos permite parodiar la filosofía kantiana. Qué duda cabe que los mismos ejemplares, que no dejan de ser una selección de todos los posibles, su forma de ser preparados, ya sea naturalizados o para el fondo de colección de investigación, son también una fuente inagotable para el estudioso de la historia natural, de la evolución de las técnicas y de la forma de entender y mirar al planeta. Hay un mundo conceptual y emocional profundamente imbricado en el ámbito de las colecciones, avenidas de investigación todavía poco transitadas (Asma, 2001; Valdecasas, 2004; Valdecasas, Correia & Correias, 2006).

Dentro de las colecciones biológicas, hay un material que tiene un estatus especial debido al creador de la nomenclatura biológica, Carl Linnaeus, del que ahora se cumple el tercer centenario de su nacimiento. Linneo estipuló que a la hora de describir una especie se documentara con material de la misma, y esto lo denominó el método de *exemplar*. Una degradación de este método ‘notarial’ ha conducido a acusar a los taxónomos de tener una concepción tipológica de la naturaleza de raíces platónicas. Aunque no es este el lugar de discutir este concepto (ver Wheeler & Valdecasas, 2007), lo cierto es que cuantos más *exemplar-tipos* en la terminología taxonómica— tiene una colección, más valiosa es. Por otro lado, y sin ser nada sorprendente, se da el caso de que las colecciones más numerosas suelen ser también las que tienen un número más elevado de tipos.

Un matiz importante hace que en los museos de historia natural, a diferencia de otros museos de temática diferente, las piezas más importantes y valiosas no sean las que se exhiben. Esto se debe a que los ejemplares tipo, o *modelos de especie*, que tienen un interés científico, son insustituibles y hay que salvaguardarlos de cualquier deterioro. Su conservación está guiada por criterios de recuperación de la información útil al científico y no suele ser adecuada para la exhibición.

Origen de las colecciones del Museo

Además de la colección fundacional Franco Dávila, muy pronto se incorporó nuevo material de expediciones en territorio español *sensu strictu*, que incluía las colonias: Europa, Sudamérica, Filipinas y otros. También ha engrosado las colecciones el material procedente de compras e intercambios de materiales originales y animales naturalizados y más recientemente de los proyectos de investigación, cesiones de entidades como zoológicos y de parques naturales y aduanas, en cuyo caso se trata de animales protegidos por las leyes internacionales y que han sido confiscados en tránsito.

En gran medida, la riqueza y orientación de las colecciones ha dependido de la especialidad o inclinación del conservador o investigador a cargo de ellas, que a su vez se ha relacionado con investigadores (nacionales o extranjeros) de su misma especialidad. Esto explica en parte la asimetría del volumen de las diferentes colecciones, lo que no es una característica peculiar de nuestro Museo, sino la tónica general en estas instituciones en todo el mundo (Alberch, 1996).

La inflexión en esta dinámica la ha supuesto el proyecto *Fauna Ibérica*, iniciado en 1987 con el ánimo de estudiar todos los taxones animales ibéricos. Desde entonces, el proyecto ha publicado 30 volúmenes y ha contado con la participación de más de 100 taxónomos españoles y extranjeros. El resultado ha sido la incorporación a la fauna ibérica de unos 1000 taxones nuevos, entre especies nuevas para la ciencia y aquellas nuevas citas para la península. Lógicamente, este proyecto ha sido una fuente considerable de nuevo material para los fondos del Museo. Proyectos particulares de investigadores especialistas en insectos, peces, anfibios, etc., han contribuido también a aumentar los fondos de diversas colecciones con material del norte de África, Sudamérica y otros países.

Relaciones entre colecciones e investigación: el contexto

El MNCN es un centro atípico si pensamos en él como un museo tradicional. Lo primero es que el personal al frente de colecciones, aunque reciba el nombre de ‘conservador’, no pertenece al cuerpo de conservado-

res del Ministerio de Cultura, sino que está compuesto por trabajadores del CSIC y por lo tanto del Ministerio de Educación y Ciencia. Como personal encargado de colecciones, dedican gran parte de su tiempo a las actividades normalmente asociadas al cuidado de las mismas: recepción de material, preparación, restauración, preservación, préstamo para exposiciones y exhibición, consultas, asesoramiento (ej.: CITES), mantenimiento de bases de datos, informatización, re-etiquetado y actualización taxonómica (en su caso).

La recuperación de información es, probablemente, lo que lleva más tiempo a los conservadores. Las etiquetas de las colecciones antiguas no recogen la información de interés científico actual. La colección se convierte en algo valioso cuando el conservador estudia e investiga la documentación asociada a la pieza, con ayuda de publicaciones o de los diarios de la expedición. Así se puede precisar la fecha de captura y la localidad concreta. Esto permite poner, por ejemplo, coordenadas a un lote o a un ejemplar y añadir otros datos de valor. ¿Qué sería, si no, de las piezas que sólo tienen como referencia “España” o “Uruguay”? Este trabajo no es conocido ni apreciado y es la razón de que los conservadores sólo dispongan de la información una vez que la han publicado en un catálogo.

La diferencia aparece cuando se habla de investigación. La naturaleza de la investigación en el Museo viene asignada por su pertenencia al área científica de Recursos Naturales del CSIC, y como tal encomendada a los científicos titulares, investigadores científicos y profesores de investigación, que son los tres peldaños tradicionales de la carrera científica del CSIC. No se trata necesariamente de una investigación ligada al concepto de museo. De hecho, muchos de los investigadores del MNCN se podrían trasladar a otros institutos del CSIC sin ver afectada su investigación.

Quede claro que con esto no queremos decir que esa investigación no sea interesante para el Museo. El estudio del comportamiento animal, las erupciones volcánicas y una larga lista de especialidades entran perfectamente dentro del programa fundacional del MNCN, tal y como lo quiso Carlos III. Pero no debería ser en detrimento de la ‘especialidad’ genuina del Museo –y de los museos de historia natural–, que es el estudio de la biodiversidad y su registro en las colecciones. Por razones que no ha lugar analizar aquí, este tipo de investigación tiene una baja consideración en el circuito científico fuera de los propios especialistas. No está de más recordar que una forma de evaluar el ‘peso’ científico de una publicación viene determinada por el número de citas que recibe la revista, tal y como se recoge en el *Science Citation Index (SCI)*⁴. La taxonomía, el descubrimiento y la descripción de nuevas especies, es una especialidad que

se presta a pocas citas (Valdecasas et al. 2000). En consecuencia, tiene poca repercusión en los órganos evaluadores de la producción científica, lo que se convierte en un elemento de disuasión para esta especialidad. Esta mentalidad se ha generalizado de forma que, incluso las revistas que todavía aceptan descripciones de nuevas especies, exigen adornarlas con algún tipo de parafernalia biogeográfica o filogenética, como dando a entender que la simple descripción no es ‘suficiente ciencia’. Así que el mensaje que se le transmite al investigador de museo genuino es: “...no me hable usted de identificación taxonómica de material, ni me cuente que ha publicado descripciones de especies nuevas en revistas que no figuren en el canon del SCI. No digamos ya, que me pida usted que le considere una monografía de taxones ibéricos, que ‘a lo peor’ le ha ocupado cinco o más años de investigación, digo que, no me pida que se lo considere como equivalente a varios trabajos publicados en revistas ‘potentes’ de SCI. No. Déjese usted de tonterías, publique resultados basados en hipótesis testadas experimentalmente, aunque sean resultados efímeros, como suelen ser una gran parte de las hipótesis experimentales”. Analizar más en detalle este sistema de gratificación nos llevaría lejos del objetivo de este trabajo. Pero este sistema produce la disfuncionalidad que hace que las tareas de descubrimiento y descripción de especies, que son el *alma mater* de la investigación asociada a las colecciones, se haya visto seriamente afectada en su consideración y desarrollo.

Los propios conservadores de MNCN embarcados en las tareas de mantenimiento antes mencionadas, con dificultad las compaginan con su investigación. Por otro lado, como no existe una “carrera promocional” dentro del concepto “conservador-CSIC”, algunos de estos profesionales han optado por el estatus de “investigador” que se les ha ofrecido hace pocos años y se han desligado funcionalmente de las colecciones. Esta situación conduce a la idea, muy extendida entre algunos “investigadores puros” de que la conservación de las colecciones es como el que mantiene un almacén de abrigo: sólo hace falta que no sean atacados por las plagas y que los fondos estén convenientemente registrados. Esta concepción de “ultramarinos” es la que quizás pueda explicar que al frente de colecciones importantes hayan llegado a estar algunas personas que no son especialistas, ni tan siquiera biólogos. Es como si al frente de la colección de cuadros medievales del Museo del Prado estuviera un licenciado en biología molecular.

Para finalizar este apartado, sirva decir que la tendencia actual en muchos museos de historia natural del mundo es que el conservador de colecciones sea un profesional especializado en técnicas diversas y con conocimientos muy específicos sobre colecciones. Esto ha llevado a que los principales museos europeos y norteamericanos hayan separado las colecciones de los departamentos de investigación o estén planteándose hacerlo.

⁴ Para una discusión reciente de las anomalías de este sistema ver: http://blogs.nature.com/nautilus/2007/07/google_scholar_as_a_measure_of.html (09-01-2009).

Proyectos nacionales e internacionales

Al margen de la investigación que se ha mencionado en el apartado anterior y del proyecto *Fauna Ibérica*, hay otros proyectos de investigación europeos y mundiales que están directamente relacionados con las colecciones del MNCN. Se conocen por las siglas: SYNTHESYS, EDIT y GBIF, y hablaremos brevemente de ellos.

SYNTHESYS (www.synthesys.info) es un proyecto que empezó en 2004 y terminará en 2009, y que agrupa a 20 museos y jardines botánicos en 11 unidades taxonómicas nacionales o TAF. Es interesante señalar que estos 11 TAF albergan más de 337 millones de ejemplares, de los cuales, unos 3,3 millones corresponden a ejemplares tipo en el sentido de Linneo. En España, el Real Jardín Botánico y el MNCN constituyen un TAF. Este proyecto ha perseguido dos objetivos generales: por un lado, facilitar a los especialistas el acceso a las colecciones en diferentes países. Por otro, la creación de redes para la producción de estándares para el manejo de colecciones y la elaboración de bases de datos. Adicionalmente, se han hecho propuestas de manejo para nuevos tipos de colecciones como las de tejidos y ADN.

Un aspecto importante en el ‘metabolismo’ de la investigación relacionada con colecciones de este proyecto está contenido en el apartado de redes. Por ejemplo, es de interés la referencia a la ‘complementariedad’ de colecciones, que trata de que diferentes instituciones optimicen recursos para sus fondos, procurando no repetir o duplicar el esfuerzo realizado en otra. Ya se ha mencionado la elaboración de estándares que faciliten la comunicación de la información en colecciones. También se pone un énfasis especial en la producción de bases de datos. Conviene señalar que el proyecto *Fauna Ibérica* se anticipó en este aspecto, elaborando un banco de datos conocido como IBERFAUNA (iberfauna.mncn.csic.es) que actualmente recoge más de 38.000 especies de las 61.000 que se considera que viven en la Península Ibérica. Finalmente, SYNTHESYS también ha promovido la investigación sobre nuevas formas de almacenar el material biológico y de ‘interrogarlo’ (analizarlo).

EDIT (www.e-taxonomy.eu) es un proyecto a desarrollar de 2006 a 2011 (Red de Excelencia dentro del VI Programa Marco de la UE) y pretende potenciar la investigación taxonómica (gran parte de la cual está basada en colecciones) a través de la producción de ciber-herramientas, entendiendo por éstas las técnicas digitales para el descubrimiento, descripción, almacenamiento e identificación de especies. Obviamente, esto ha de conducir a una taxonomía basada en Internet fácilmente actualizable y corregible. El aspecto de difusión de este conocimiento y formación de nuevos taxónomos, así como la utilización de estos conocimientos para la conservación, completan los ambiciosos objetivos de este proyecto que acaba de comenzar y en el que participan 26 instituciones de la UE.

GBIF (www.gbif.org) es una iniciativa internacional a desarrollar en el periodo 2001-2011 para poner en Internet toda la información disponible sobre los organismos vivos conocidos a nivel mundial y que se encuentran recogidos en alguna colección. El GBIF trabaja en cuatro programas que facilitan la comunicación entre diferentes tipos de máquinas, establece un catálogo ‘canónico’ de nombres, informatiza un contenido mínimo de las etiquetas de los ejemplares y promueve la formación en taxonomía y colecciones. Iniciativa semejante a esta última, pero de realización más ambiciosa en sus aplicaciones, es la llevada a cabo por las colecciones de los museos australianos (Wallis, 2006; www.ozcam.gov.au).

Otros proyectos internacionales

EOL (www.eol.org), la *Encyclopedia of Life* (*Enciclopedia de la vida*), se define como “un ecosistema de sitios web” que dan acceso a toda la información sobre la vida en la Tierra a cualquier persona y en cualquier parte del mundo. Pretende acelerar el proceso de descripción del mundo vivo y completarlo en unas décadas (Hopper, 2007). Actualmente está en fase experimental. Este proyecto, así como los ya mencionados, ponen de manifiesto cuál debe ser el camino futuro de los museos de historia natural en relación con las colecciones y la investigación. Los museos serán centros gestores y de investigación de los materiales de historia natural, pero cada vez más, centros gestores y de referencia de la información de historia natural.

Unas reflexiones finales

A modo de resumen de todo lo anterior cabe decir que hay tres aspectos básicos a considerar en la relación colecciones-investigación: un plan de colecciones, una política de personal y una planificación de espacio.

No hay una buena política de colecciones si no se realiza investigación con ellas. El caso es similar a las exhibiciones, pero más grave. Un museo de historia natural que no investiga tiene que importar su saber, y eso le quita fuerza y frescura a su capacidad expositiva. Las colecciones sobre las que no se realiza investigación se quedan obsoletas e improductivas. Los museos de historia natural deben tener un programa independiente de crecimiento e investigación en colecciones, y el personal a su cargo un marco profesional de promoción adecuado a las demandas y exigencias de su trabajo. Debe terminar la falta de consideración sobre el trabajo ‘básico’ de biodiversidad, el descubrimiento y registro de lo vivo. Una parte de la riqueza contable de un país, incorporando una perspectiva de tiempo adecuada, son los ejemplares recogidos en sus museos y centros de colecciones. Investigar sobre ellos requiere una buena conservación y el desarrollo y aplicación de técnicas para incorporar nueva información.

Los problemas de espacio pueden llegar a ser asfixiantes, sobre todo en instituciones de largo desarrollo

temporal como el MNCN. Para solucionarlos se necesitan recursos y esfuerzos imaginativos, como el desarrollado por la brillante iniciativa de unificación de espacios de colecciones y expositivos del Natural History Museum de Londres.

Finalmente, no hay que desperdiciar ninguna posibilidad de proyección de futuro. Como hemos puesto

de manifiesto, Internet es una herramienta indispensable para el desarrollo y la utilización de la información de biodiversidad. Participar en programas nacionales e internacionales *is a must*, que diría un anglosajón. Pero mantener una cierta independencia y llevar a cabo desarrollos propios, es la marca de identidad de una institución competente.

Bibliografía

- ALBERCH, P. (1996): *Museums, Collections and Biodiversity Inventories. Trends in Ecology and Evolution*, 8: 372-375.
- ASMA, S. T. (2001): *Stuffed Animals and Pickled Heads: The Culture and Evolution of Natural History Museums*, Oxford University Press.
- BARREIRO, A. J. (1992). *El Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1771-1935*, Doce calles.
- HOPPER, S. D. (2007): *New Life for Systematics*, Science, 316: 1097.
- SÁNCHEZ RON, J. M. (1996): "Aproximación a la historia de la ciencia española contemporánea", *El CSIC, medio siglo de investigación*, CSIC.
- VALDECASAS, A. G., CASTROVIEJO, S. y MARCUS, L. (2000): "Reliance on the Citation Index Undermines the Study of Biodiversity", *Nature*, 403: 698.
- VALDECASAS, A. G. (2003): "¿Por qué los vampiros no son lagartos? La relación de la literatura gótica y de terror con la historia natural en los siglos XVIII y XIX", *Historia natural*, 3: 10-18.
- VALDECASAS, A. G., CORREIA, V., y CORREAS, A. M. (2006): "Museums at the Crossroad: Contributing to Dialogue, Curiosity and Wonder in Natural History Museums", *Museum Management and Curatorship*, 21: 32-43.
- WALLIS, E.J. (2006): "Online Zoological Collections of Australian Museums (OZCAM): a national approach to making zoological data available on the web", *Integrative Zoology*, 2: 78-79.
- WHEELER, Q. D. y VALDECASAS, A. G. (2007): "Taxonomy: Myths and Misconceptions", *Anales del Jardín Botánico de Madrid*, vol. 64, n.º 2: 237-241.

El programa de conservación del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”.

La cooperación empresarial externalizada

Jaume Coll Conesa ¹

Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”

Jaume Coll es doctor en Filosofía y Letras, especialidad Historia, por la Universitat de les Illes Balears y Premio extraordinario de doctorado en el bienio 1988-1990. Perteneció desde 1986 al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos con destino en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”, donde desempeña el cargo de director desde 1998. A su vez, ha ejercido como profesor invitado en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Valencia, ha participado en numerosos congresos y simposios y ha impartido clases en cursos de postgrado y másters de museología, conservación y patrimonio histórico. Jaume Coll es autor de más de 95 publicaciones desde el año 2000. Además ha sido comisario de 10 exposiciones.

Resumen

El autor presenta algunas experiencias de gestión del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí” en aspectos críticos que requerían de una acción inmediata, que fueron realizadas mediante externalización con empresas privadas. Se presta una especial atención a las tareas de conservación de los elementos singulares del inmueble y bienes de su sede, el Palacio de Dos Aguas, denominadas Mantenimiento del conjunto ornamental, con el fin de prevenir riesgos sobrevenidos por causas medioambientales y atajar los posibles daños antes de su agravamiento.

Abstract

The author looks at the outsourcing to private companies of key activities which require immediate action at the Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”. Special attention is paid to conservation work on unique components of the building and content of its headquarters, the Palacio de Dos Aguas, under a programme called Ornamental Ensemble Maintenance which seeks to prevent degradation arising from environmental causes and deal with damage before it becomes worse.

Palabras clave

Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”, conservación preventiva, externalización.

Key words

Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”, preventive maintenance, outsourcing.

¹ Correo electrónico: jaume.coll@mcu.es

El Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí” es un centro que posee dos instalaciones claramente diferenciadas en las salas de su exposición permanente: una primera encuadrable en la categoría de “casa museo”, y otra con un sistema clásico de presentación de colecciones en vitrinas. A esto se une el hecho de que la instalación del primer tipo se ubica en un inmueble histórico singular de una calidad ornamental excepcional, como es el Palacio de Dos Aguas, con revestimientos de estucos, suelos de *sectile* de mármoles, paneles pictóricos al fresco o en *trumeau*, tapizados murales, etc. (Rallo, 2001; Sanz, 2001). Este hecho añade una dificultad a las tareas de conservación preventiva ya que no sólo se debe atender a las necesidades de los propios objetos expuestos. Éstos se exhiben en la zona palaciega de la forma más natural posible para que el público perciba que está visitando un interior vivo, aunque haya cambiado su significación social pretérita de elemento emblemático nobiliario por la de espacio social para el disfrute colectivo del patrimonio. En el Palacio no se pretende mostrar un conjunto de elementos fosilizados del pasado, mediatizados por estrados o su-puestas “ambientaciones”, sino transmitir la sensación



Figura 1. Fachada del Palacio de Dos Aguas, sede del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”. Foto: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”



Figura 2. La sala de Porcelana. Muebles de Dresde con apliques de porcelana de Meissen y de Berlín (1863). Foto: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”

de visitar un inmueble rico que refleja aspectos de la sociedad del pasado.

En 1999, la configuración actual de la exposición permanente substituyó a una presentación del Museo como gran contenedor de colecciones. Ya hemos comentado en otras ocasiones (Coll, 2004) que el montaje del Museo que realizó Manuel González Martí obedecía a varias necesidades circunstanciales y presiones coyunturales que persistieron entre 1954 y 1972. Así, la cerámica ocupó la planta noble de un edificio palaciego cuya ornamentación interior estaba abocada a la desaparición total en los años cuarenta. La adquisición del Palacio por el Estado y las principales intervenciones de recuperación realizadas por el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones (SNRDR) consiguieron estabilizar el inmueble, aunque con una presentación equívoca, ya que no se pudo recuperar la calidad original de los revestimientos murales por no disponer de los medios económicos para ello, por lo que se optó por repristinar la ornamentación, con retoques de purpurina, pintura superpuesta sobre los estucos, etc. La instalación museográfica se movió por derroteros semejantes y las colecciones de cerámica donadas por M. González Martí y por deseo póstumo de su esposa, Amelia Cuñat y Monleón, pasaron a ocupar las salas nobles (Coll, 2004). González Martí deseaba recuperar la riqueza del Palacio, por lo que no escatimó esfuerzos en localizar los muebles, carrozas y enseres varios que estaban depositados en diversas instituciones esperando el cumplimiento del mandato de la herencia del marqués del Galtero –último poseedor de los bienes de la herencia del marqués de Dos Aguas, Vicente Dasí Lluesma–, y en ello ayudaron otras instituciones tutelares como la Junta Provincial de Beneficencia y entes municipales y estatales. Finalmente, llevado por su afán por convertir al Museo en el memorial de ilustres valencianos, y siguiendo las ideas expresadas por Vicente Blasco Ibáñez en 1921, en el sentido de que a Valencia le hacía falta un museo que reflejara la capacidad de sus gentes y las formas de vivir tradicionales (Coll, 2004), el fundador hizo del



Figura 3. El público, razón de ser del Museo. Una componente del programa de guías voluntarios de la tercera edad encabeza la visita de un grupo en el acceso del Museo. Foto: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí"

centro una institución con una extrema riqueza y variedad de colecciones donadas por intelectuales, escritores, músicos, artistas, etc., representativas de las artes e industrias tradicionales: pintura, dibujo, grabado, música, tejido, indumentaria, juguete, etc. Todo ello quedaba expuesto en salas que se iban sucesivamente construyendo y acondicionando. El Museo no disponía de almacenes ya que, según el concepto de su fundador, era necesario exhibir todo cuanto se ingresaba, por ser esencial para el halago del donante y el fomento de esa vía de enriquecimiento de las colecciones. Naturalmente esto desembocó en una extrema complejidad y dificultad de llevar a cabo adecuadamente las tareas de conservación preventiva, como se descubre en algunos reportajes fotográficos de los años ochenta (Anónimo, 1986: 35).

Tras el fallecimiento de M. González Martí, el Museo entró en una etapa de continuidad con el montaje de su fundador (Garín, 2004), con la excepción de algunas secciones de difícil conservación que provocaban un imparable deterioro de las colecciones y que los conservadores decidieron retirar. Los años setenta y ochenta, bajo la dirección sucesiva de Felipe Garín y de María Paz Soler, fueron tiempos dedicados a cimentar la profesionalización del centro y a impulsar el trabajo interno y la catalogación de los fondos, lo que desembocó en la necesidad de un tratamiento integral del Museo, inmueble y colecciones, que se desarrolló ya en las intervenciones de los años noventa. El nuevo Museo, tal y como fue concebido entonces, debía tener dos secciones claramente delimitadas, a ser posible instaladas de forma independiente en los dos edificios que forman el centro, el Palacio por un lado y las ampliaciones arquitectónicas de González Martí en solares anexos, por otra.

Al diseñarse las estrategias de funcionamiento del nuevo Museo, entre 1998 y 1999, se vio la necesidad de tomar algunas decisiones importantes al respecto. El personal era escaso y el centro renovado iba a exigir una gestión profesional más dinámica en muchos ámbitos lastrados por la lentitud de las administracio-

nes públicas, a la hora de resolver problemas de dotaciones de recursos humanos. En primer lugar, la experiencia de los años ochenta demostraba que cada vez era mayor la proximidad del público con los museos, y por tanto el nuevo sistema de presentación de colecciones que se pretendía, colocando los bienes palaciegos y de mobiliario en un espacio ambientado dedicado a las artes suntuarias, iba a exigir mayores dotaciones de personal de vigilancia. Al mismo tiempo, la instalación de sistemas de control ambiental y seguridad (detección de fuego, anti-intrusión y CCTV), antes inexistentes, demandarían el trabajo de empresas especializadas.

Pero un tercer factor iba a entrar en juego. La experiencia negativa de años previos, en los que la exposición de orgánicos y el inmueble se vieron literalmente abocados a sufrir daños por la falta de personal suficiente para atender las necesidades de conservación preventiva, aconsejaba sin duda buscar una solución para erradicar este problema en lo posible. Cifras medias acumuladas de 120.000 visitantes al año son excelentes resultados de cara a la proyección pública del centro, pero el diseño del museo podría llevar a que la conservación preventiva alcanzara dimensiones críticas, especialmente en el inmueble, por carga puntual sobre el forjado debida a visitas en grupo, posibles erosiones de elementos resaltados en puertas, marcos, relieves ornamentales, desgaste de los suelos originales, de mármol en la planta noble o de cerámica en la segunda planta en las antiguas dependencias palaciegas del archivo y la biblioteca, etc. El funcionamiento del centro obligó a actuar puntualmente con medidas complementarias en zonas concretas como la escalera noble, sujeta a presiones verticales por carga que ocasionaban desplazamientos de sus balaustres, humedades sin solucionar en semisótanos, pequeños daños causados por movimientos de la estructura, manchas provocadas por operarios no especializados, limpieza de tapizados, visillos, estores, cortinas, etc. También hubo que implantar un seguimiento y control real de las condiciones medioambientales de humedad relativa (HR) y temperatura (T), por si estos factores dañaban los bienes. La experiencia ha demostrado que no sólo el ajuste adecuado de parámetros HR y T o la calidad e intensidad lumínica es suficiente, sino que la velocidad de impulso del aire acondicionado y las corrientes de aire que se generan pueden tener un efecto devastador sobre algunos bienes y que los problemas de limpieza de filtros son esenciales, ya que el trabajo con medios abrasivos en un sector puede provocar acumulación de polvo en conductos y su distribución indeseada por ellos hacia las salas. Por otra parte, las soluciones museográficas para dar elegancia a las estancias (visillos, cortinas, etc.) o la instalación de elementos de protección para prevenir la abrasión de piezas originales (escalones, suelos cerámicos, etc.), entre otras, conllevó tareas de mantenimiento adicionales. En este sentido cabe recordar que los suelos cerámicos valencianos del siglo XIX (1867) de las antiguas dependencias de biblioteca y archivo se protegieron con esterillas de PVC.

Por ello teníamos la percepción de que la preservación y la conservación preventiva de la zona del inmueble con revestimientos históricos, y también la de los bienes singulares expuestos, exigiría una considerable atención para el escaso personal del centro (dos conservadores incluyendo a la dirección, un técnico en conservación y restauración de bienes culturales y un encargado de mantenimiento general). Además debemos añadir otras tareas, como la necesaria inspección de la acción de xilófagos como las termitas, detectadas en el edificio y de difícil erradicación, y la prevención de otras posibles plagas como la carcoma y los lepidos, la supervisión de los trabajos de limpieza de salas y almacenes, que exigen protocolos de procedimientos específicos (tratamientos del polvo sobre bienes delicados, cristales, suelos, mobiliario, etc.), y el uso exclusivo de productos autorizados expresamente en las salas donde se exhiben bienes culturales, etc.

Hacia un servicio cooperativo con apoyo externalizado

La plantilla de las administraciones públicas, en especial el funcionario y el personal laboral, está sujeta a unos condicionantes que dificultan la capacidad de hacer frente a situaciones sobrevenidas. Los puestos están asignados directamente a las personas y los avatares humanos que afectan a éstas pueden alterar funcionalmente la capacidad operativa. Por otra parte, las dotaciones generalmente están lejos de las necesidades reales por la lentitud en la provisión de puestos. A esto debe sumarse el hecho de que las comisiones de servicio y las bajas de larga duración o intermitentes, por ejemplo, pueden inhabilitar un puesto por imposibilidad legal de cubrirlo por el sistema de derecho vigente y por los plazos necesarios para salvaguardar los derechos esenciales indiscutibles de los propios trabajadores. Frente a estas dificultades, la empresa privada actual posee una mayor flexibilidad al poder contratar la ejecución de servicios no ligados a puestos detentados por un solo trabajador, sino por plantillas amplias en rotación que cubren el servicio con independencia de las situaciones puntuales personales.

Por tanto, como solución a la necesaria atención de todos los aspectos que hemos enunciado, el Ministerio de Cultura externalizó algunos servicios. Así se hizo con el mantenimiento general que exige, por ejemplo, en los equipos de aire acondicionado la constante reposición de filtros, manguitos, inspección de partes móviles, regulación manual de los climatizadores para el ajuste de condiciones, etc.; en la instalación eléctrica, la sustitución y limpieza de lámparas y proyectores de luz, ajuste de aquellos a los valores previstos de potencia, reparación de pequeños problemas de sobrecarga; en otros aspectos, la reposición de filtros de humidificadores y deshumidificadores y su control, o en fontanería. También para la limpieza general, para el mantenimiento de los equipos informáticos en salas y servicios técnico-administrativos, etc.

Lo que resulta novedoso y deseamos explicar con mayor atención aquí, son las dos propuestas presentadas por la dirección en el ámbito de la necesaria inspección continua y actuación urgente en la conservación preventiva de los bienes singulares del Museo Nacional de Cerámica y, especialmente, los que se muestran en el inmueble del Palacio de Dos Aguas. La primera propuesta se encaminaba al control y detección de posibles plagas en la estructura del inmueble histórico, en especial de la termita *Reticulitermes lucifugus*, que infesta los inmuebles del casco histórico de Valencia y que fue detectada en nuestro centro en 1987. La protección de la madera con insecticidas y su tratamiento de choque tienen una vigencia máxima de cinco años, tras los cuales el ataque se puede reproducir si las condiciones del medio no se han alterado. La restauración del Palacio exigió levantar todos los pavimentos, consolidar los forjados y rehacer secciones de las vigas mediante resinas, al tiempo que se inyectaba insecticida para proteger la madera, gracias a lo cual se pudieron reconducir bajantes y se eliminaron posibles focos de humedad (Sánchez-Hevia, 2001; Sanz, 2001). La intervención se mantuvo con garantías hasta 1997, pero ya en 1999 se detectó nuevamente la aparición de una colonia de *Reticulitermes* en el forjado de un sótano y en un punto vertical a éste situado en la primera planta. Ante ello tuvo que emprenderse una nueva acción de choque de carácter puntual y se propuso la contratación de una empresa dedicada a inspeccionar periódicamente todas las zonas en situación de riesgo potencial.

Pero quizás la apuesta más innovadora fue la contratación de una empresa para el Mantenimiento del Conjunto Ornamental del inmueble (MCO) y de determinados bienes muebles presentados en las salas de exposición permanente, que expondremos a continuación.

Para estas acciones, la contratación y supervisión de las actividades de la empresa se resuelven por los sistemas establecidos para la contratación de las administraciones públicas en el Real Decreto Legislativo 2/2000 de 16 de junio: concurso abierto o restringido, procedimiento negociado o contrato menor, en función de los importes y previa presentación de las acreditaciones necesarias para contratar con las administraciones públicas. En el caso del mantenimiento de instalaciones y equipamientos por empresas especializadas de carácter general, se imputan al Capítulo 2, artículo 215 y se coordinan y ejecutan bajo la inspección del encargado de mantenimiento y la supervisión de un conservador. En el caso de control de plagas en la estructura del inmueble, se imputan al Capítulo 2, artículo 217 y se supervisan como en el caso anterior. En el caso del MCO, la contratación se realiza de momento por adjudicación directa y se imputa al Capítulo 2, artículo 215, siendo supervisada su actuación de forma directa por un conservador del museo.

Los fines del contrato establecido para el MCO se especifican en la cláusula primera, en la que se indica que la tarea de la empresa se centra en el mantenimiento del conjunto ornamental de las estancias del recorrido palaciego del Museo, así como de algunos ele-

mentos singulares –los más delicados y sensibles a las alteraciones medioambientales– que se encuentran en otros ámbitos, como en la segunda planta y planta baja, cuya lista se especifica en un anexo. Estos elementos incluyen bienes como la Carroza de las ninfas, la Carroza del marqués de Llanera o los pavimentos cerámicos de las antiguas salas de la biblioteca y el archivo.

En la tercera cláusula se establecen los servicios que debe prestar la empresa:

- Revisión y comprobación del estado de los diferentes elementos y objetos, acción en la que reciben el apoyo de los informes internos de requisa y de los partes que remite el personal de servicio en sala al encargado de mantenimiento y al conservador supervisor.
- Actuaciones puntuales de emergencia, con una duración máxima de 12 jornadas de trabajo, en el caso de acciones aprobadas, consistentes en reparación y consolidación de elementos que hayan sufrido alteraciones y se encuentren en riesgo, para paliar desprendimientos, pequeños daños mecánicos, etc.
- Informe de las tareas realizadas documentadas y presentación de propuestas de acciones correctivas para su aprobación por la dirección con el apoyo del cuerpo de técnicos y conservadores del museo.
- Limpieza de polvo y detritus que se van acumulando en lugares de daño potencial para la conservación de los bienes patrimoniales (ornamentaciones murales, tapizados, etc.). Con carácter anual se programan acciones centradas en conjuntos de cuatro salas. En el año 2006 se actuó sobre la sala de Porcelana, la Pompeyana, la de la Lumbrera y la Japonesa.

En la cuarta cláusula se indica que si de las acciones se derivan gastos extraordinarios (material especial no contemplado para las intervenciones, apoyo externo, etc.), éstos deberán evaluarse y aprobarse por ambas partes, empresa y Museo, para determinar posibles compensaciones, abonos a terceros, etc.

En la quinta cláusula se establecen los medios humanos y materiales que la empresa pondrá a disposición del Museo: personal especializado, instrumentación específica y exigencia de que la prestación se realizará fuera del horario habitual de apertura pública del Museo.

En la sexta cláusula ambas partes designan un único interlocutor, en la séptima se fijan los honorarios a percibir y en la octava la vigencia anual del contrato, con la previsión de una programación rotatoria para un periodo de hasta cuatro años.

La experiencia se inició en el año 2002 y desde entonces ha dado resultados muy satisfactorios, ya que los técnicos del Museo han centrado su actuación en el seguimiento y la supervisión de las acciones y en la aprobación de los planes presentados por la empresa, mientras los posibles motivos de las patologías observadas, la propuesta de soluciones y de medios exter-

nos, la localización de proveedores y materiales especiales e incluso las intervenciones de emergencia se han resuelto gracias a la acción de la empresa de forma muy eficiente y rápida, sin los ritmos de espera habituales en la contratación de terceros, al tener que conciliar las responsabilidades de los profesionales externos con las necesidades urgentes del Museo. Debemos pensar que no existen “restauradores de emergencia o de guardia” para esas acciones sobrevenidas, como terremotos que debilitan elementos ornamentales (se han padecido hasta cuatro microseísmos en un sólo año), recubrimientos pictóricos levantados por situaciones climáticas adversas no controlables por el sistema de aire acondicionado, como la excesiva sequedad del ambiente durante un par de días, el desprendimiento de apliques de mármoles en pavimentos por movimientos estructurales debidos a alteraciones de la capa freática, etc. Dejar pasar unas semanas, que como poco es el tiempo necesario para cualquier tramitación de este tipo, agrava innecesariamente los daños de los bienes estructurales o expuestos en zonas públicas que no pueden ser protegidos.

Uno de los mayores problemas que hubo que atender y que es habitual tanto en museos como en cualquier construcción de estructura compleja, en especial en el caso de edificios históricos, es el ajuste del funcionamiento del sistema de climatización. Suele ser habitual que los cálculos se establezcan bajo estándares que tienden a facilitar la sensación de bienestar de los usuarios (regulación frío-calor) y, en menor medida, atendiendo a otros parámetros como el control estricto en salas de la HR o la T. Esto se debe a que los medios no son capaces de hacerlo, ya sea por proyectos



Figura 4. Trabajos de control de las mediciones de HR en sala para evaluar la precisión de la sonda remota. Foto: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”

que no tienen en cuenta las inercias térmicas del edificio o por la configuración estrecha o tortuosa de los conductos, lo que provoca pérdidas, o incluso por la colocación de los climatizadores sin una pauta regular por las propias características del inmueble. En nuestro caso, el estudio ambiental sugería que la carga de humectación no debía ser muy elevada por los altos índices de humedad de la ciudad de Valencia, que si bien son ciertos en la mayor parte del año, sufren desarreglos importantes en invierno por la sequedad que generan los climatizadores en los días más fríos, y en verano por los días de viento de poniente, contados pero nefastos. La ventilación forzada y la lenta capacidad de respuesta de los equipos producen en esos casos efectos muy nocivos. El estudio de esas dinámicas fue posible en nuestro centro por la constante observación de las condiciones ambientales por parte de la empresa contratada, lo que nos ha llevado a soluciones, efectivas pero de compromiso, instalar humectadores en salas, regulación de los flujos de ventilación, etc.

Las intervenciones debidas a daños mecánicos son constantes sobre los *sectile* de mármoles por las causas antes enunciadas, encuentran en parte su origen en las alteraciones del subsuelo del espacio urbano, con la construcción de sótanos profundos, túneles, alcantarillado y conducciones eléctricas y otros elementos que generan dinámicas nuevas en la circulación de las aguas subterráneas y en consecuencia movimientos de asentamiento del inmueble. También afecta el uso cotidiano del edificio, con picos de visitantes que han llegado puntualmente a las tres mil personas en un día.



Figura 5. Medallón de *sectile* del pavimento de mármol de la planta noble. Foto: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí".



Figura 6. Protección con láminas de PVC con filtro UV tratado en masa en el suelo cerámico de 1867 de la antigua biblioteca del Palacio, en la segunda planta. Foto: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí".

Las tareas ordinarias menos comprometidas pasan por la substitución de elementos de protección pedereros, como las esteras de PVC instaladas sobre los pavimentos cerámicos históricos de la segunda planta. Estas protecciones constan de una lámina de Melinex de 1 mm en contacto directo con el piso cerámico, puesta como barrera para evitar alteraciones de los esmaltes y de las reintegraciones pictóricas, y sobre ella una estera de PVC que tiene como objeto evitar la abrasión de los esmaltes cerámicos. Más de 1.200.000 usuarios han transitado sobre esos pisos en los últimos diez años y su estado, gracias a esa solución, es impecable.

Una de las mejoras propuestas por la empresa fue precisamente la instalación de la lámina de Melinex y el uso de PVC tratado con filtro UV en masa, lo que alarga considerablemente la vida de la estera de protección. También se revisa la alfombra de lana de la escalera noble y la intermediación de la empresa facilita el trato con proveedores no habituados a tratar con la administración por los largos plazos de pago, lo que afecta a pequeñas empresas, para facilitar su recambio con alternativas de coste reducido.

La intermediación de la empresa resuelve también el tratamiento periódico de visillos y cortinas por lavandería, el recambio de los estores e incluso la reposición de elementos ornamentales museográficos de bajo precio que resultan golosos a algunos visitantes, como por ejemplo pequeñas borlas o apliques de los cortinajes, que tampoco resultan fáciles de adquirir en las empresas del ramo por ser comercios de venta directa al detalle.

Otra de las acciones de interés que hemos encauzado gracias a la colaboración de la empresa es la protocolización de productos y procedimientos estandarizados para la limpieza del inmueble y de los bienes expuestos. Se han definido claramente las atribuciones de cada parte y la capacidad de actuación de cada empresa, así como los productos a utilizar, y se ha hecho un seguimiento del cumplimiento de las condiciones

impuestas. Como medidas de conservación preventiva la empresa de MCO se ocupa de la instalación y reposición de antiparásitos en muebles expuestos, de la limpieza de cristales y elementos patrimoniales delicados como cornucopias, bronce, lámparas, mármoles, determinados muebles, etc.

En lo que respecta a la conservación del inmueble, la empresa se ocupa de controlar las pequeñas grietas mediante la instalación de testigos y el estudio de su evolución, e informa de la necesidad de contratar tareas complementarias de conservación preventiva, como la limpieza periódica de la portada de alabastro o de bienes muebles como la Carroza de las Ninfas, a la que se debe eliminar el polvo acumulado con cierta periodicidad.

Para concluir, deseo señalar que la escasa inversión que ha supuesto la contratación del servicio de MCO,

ha beneficiado con creces al centro facilitando la conservación y el mantenimiento de los bienes patrimoniales del Museo. Su actuación agiliza aspectos críticos, ya que debe inspeccionar periódicamente las salas, atender a los informes de requisa y los partes internos de mantenimiento y estudiar y canalizar las soluciones mediante propuestas de actuación o por intervención urgente. Esta contratación ha supuesto un notable dinamismo de funcionamiento y una garantía de conservación, aspectos que antes siempre chocaban con soluciones voluntaristas o con la inacción, lo que por falta de medios finalmente llevó al centro a una situación delicada en el pasado. Es una acción cooperativa para la gestión integral que soluciona un aspecto crítico y que nos permite presentar unas instalaciones impecables y realizar una tarea de conservación preventiva permanente.

Bibliografía

ANÓNIMO (1986): "Museo Nacional de Cerámica de Valencia", *Ceramics, The Beauty of Earth and Fire*, 14: 10-81.

COLL CONESA, J. (2004): "El Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas. Historia y museografía", en Coll Conesa, J. (dir), *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Madrid: 92-147.

GARÍN LOMBART, F. V. (2004): "La transición museística", en Coll Conesa, J. (dir), *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Madrid: 148-153.

RALLO GRUS, C. (2001): "Estudio de la ornamentación: materiales, técnicas y métodos", en *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Cultura, Madrid: 127-167.

SÁNCHEZ HEVIA, G. (2001): "Intervención arquitectónica", en *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Cultura, Madrid: 75-99.

SANZ NÁJERA, M. (2001): "Análisis de la restauración ornamental", en *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Ministerio de Cultura, Madrid: 101-126.

El programa de restauración del Museo Nacional de Escultura¹

Manuel Arias Martínez²
Museo Nacional Colegio
de San Gregorio

Manuel Arias es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de León y máster en Museología por la Universidad Complutense de Madrid. Perteneció al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1992 y, desde 1993, ejerce como subdirector del Museo Nacional de Escultura, hoy Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Es profesor en el Máster de Bienes Culturales de la Universidad de Salamanca y en el de Museología de la Fundación Carolina. Ha publicado diferentes trabajos sobre escultura y pintura de los siglos XVI y XVII y sobre temas relacionados con el mundo del coleccionismo, la conservación del patrimonio y la catalogación y exhibición de bienes culturales.

Resumen

El Museo Nacional de Escultura está en un proceso de renovación integral, que afecta tanto a los edificios que lo componen como a sus colecciones. En el transcurso de este proceso se han solventado antiguas carencias. En los nuevos espacios destinados a la restauración y de acuerdo con una programación secuenciada, se han combinado los trabajos arquitectónicos y la intervención en los fondos.

Palabras clave

Museo Nacional de Escultura, rehabilitación, restauración, colección.

Abstract

The Museo Nacional de Escultura is undergoing comprehensive renovation that affects both its buildings and its collections. In the course of the renovation longstanding deficiencies have been dealt with. In the new facilities set aside for restoration and based on a sequenced programme, architectural projects and work on the collections have been combined.

Key words

Museo Nacional de Escultura, rehabilitation, restoration, collection.

¹ En el transcurso del periodo de preparación de esta publicación, el Real Decreto 1136/2008 de 4 de julio cambia la denominación del Museo Nacional de Escultura por la de Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

² Correo electrónico: manuel.arias@mcu.es

La situación actual de un museo con una larga historia

Fundado en 1842, el Museo de Bellas Artes de Valladolid transformó su nombre y fijó con mayor precisión sus objetivos en 1933, cuando se instaló en el antiguo Colegio de San Gregorio bajo el título de Museo Nacional de Escultura. La trascendencia de sus colecciones en el panorama del patrimonio hispano fue la inspiradora de un planteamiento monográfico auspiciado por el empeño del avezado conocedor de la escultura Ricardo de Orueta, entonces director general de Bellas Artes³.

Desde aquellas fechas el Museo ha experimentado un paulatino proceso de transformaciones no sólo en el incremento enriquecedor e integral de sus colecciones, en el arco cronológico que le corresponde, sino en los propios edificios que lo albergan. La necesidad de una actuación global en el campo de la restauración, que ha afectado tanto a los contenedores como a los contenidos, ha posibilitado una actuación que dispone al Museo Nacional de Escultura en unas excelentes condiciones en el ámbito de los museos estatales españoles.

El proceso de intervenciones ha sido largo y laborioso. El camino recorrido va desde la instalación del Museo en un solo edificio destinado tanto a salas de exposición permanente como a todos los demás espacios requeridos, hasta los cuatro edificios que componen ahora la institución. Esta particularidad ha servido para organizar de un modo natural el programa de intervenciones en el ámbito de la restauración, ya que se ha podido actuar de forma paralela y secuenciada sobre la arquitectura y las colecciones.

La situación se abordó en el conjunto de un plan articulado en fases, que ha tenido en la actuación sobre los diferentes edificios un pie forzado, al que en todo caso se ha intentado sacar partido en beneficio de la accesibilidad pública del Museo y sus colecciones.

El Palacio de Villena

Este palacio del siglo XVI fue el primero en ser intervenido con una rehabilitación arquitectónica integral que llevaba aparejada la construcción en su parte posterior de un ala de nueva planta, destinada a alojar el taller de restauración y otros espacios necesarios para el funcionamiento diario del Museo. Además, las salas dedicadas a exposición iban a mostrar la selección de fondos que, una vez cerrado San Gregorio para la segunda fase de intervención, permitirían tener siempre abierta la colección permanente, de forma que la res-

tauración de las obras se llevaría a cabo de un modo progresivo y justificado por este proceso.

La Casa del Sol y la Iglesia de San Benito el Viejo

Los últimos edificios adquiridos por el Estado para formar parte de las instalaciones del Museo Nacional de Escultura han sido objeto de una reforma básica y puntual, a la espera de poder intervenir en ellos de un modo integral. Las obras han respondido a la intención tanto de dignificar su aspecto público como de poder emplearse como espacios necesarios de almacenamiento en el instante en que hubo que desalojar San Gregorio. En su parte posterior se construyó además un edificio destinado a albergar la escultura procesional, con las mejores condiciones de conservación preventiva, que ha servido para mostrar de forma permanente y con todas las garantías una singular colección.

El Colegio de San Gregorio

El edificio emblemático e identificador del Museo acaba de ver concluida su rehabilitación arquitectónica. La importancia de su arquitectura y de los elementos estructurales que aún conserva han sido objeto de una cuidada intervención que se va a ver completada con las obras que formarán parte del nuevo discurso, en el proyecto de montaje en el que nos encontramos ac-



Figura 1. Detalle de una de las esculturas de la fachada de San Gregorio con el sistema antipalomas instalado. Foto: Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

³ Se pueden consultar diversas publicaciones sobre la historia de la institución en las que se recogen las noticias relativas a su primera andadura, especialmente las diferentes guías del Museo. Además, a modo de resumen actualizado se puede acudir a la página web del Museo Nacional Colegio de San Gregorio, <http://museosangregorio.mcu.es>



Figura 2. Patio principal de San Gregorio después de la limpieza de la piedra. Foto: Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

tualmente. En San Gregorio se produce por tanto la síntesis perfecta entre contenedor y contenido, por cuya razón la restauración forma parte integrada de un proceso en que todo se combina a favor del resultado final.

La restauración de las colecciones

Problemas de partida

En primer lugar, es necesario tener en cuenta la escasez de obras restauradas en el cómputo total de los fondos del Museo cuando se inició el proceso de reforma. Ese déficit no era un aspecto particular que afectara únicamente al Museo Nacional de Escultura, sino que esta situación encontraba su paralelismo con lo que acontecía en otros museos españoles con demasiada y desgraciada abundancia. Sólo por proporcionar unas cifras indicativas, y sin incluir aquí los grandes conjuntos como sillerías o retablos, en los últimos diez años se han restaurado más de 320 esculturas y 150 pinturas, muchas de las cuales formaban parte de la exposición permanente.

Por otra parte, a estas carencias numéricas en obras restauradas se unía la inexistencia incluso de espacios adecuados destinados al correcto desarrollo de esta necesaria actividad. En el antiguo Museo los lugares que cumplían la función de taller de restauración ocupaban espacios residuales, sin la ventilación ni la luz adecuadas y con muchas carencias operativas, que afortunadamente se han suplido de un modo ejemplar. A ello se añade la escasez endémica de personal destinado a estas tareas en todas las instituciones museísticas de nuestro país, que se ha suplido mediante la contratación temporal para poder solventar una situación difícil de abordar de otro modo.

El Museo presenta además otra complejidad añadida a causa del formato de muchas de las obras que lo componen. Por razones estructurales o dimensionales, los retablos, las sillerías de coro y los pasos procesionales tienen unas dificultades notables a la hora de programar una restauración, con una serie de necesidades añadidas que afectan a la exhibición permanente y que se ligan de forma directa con el propio espacio arquitectónico en el que se disponen. La sillería y el retablo de San Benito el Real sólo han podido ser objeto de intervención coincidiendo con la actuación en la arquitectura del Colegio de San Gregorio, abordando este proceso se ha en una secuencia temporal que se ha dilatado obligadamente en el tiempo por sus muchos condicionantes.

Las vías de solución

Como hemos visto, el transcurrir de las obras arquitectónicas ha ido marcando una pauta en el desarrollo de los trabajos de restauración abordados en el Museo. Para ello, y como consecuencia de la necesidad de emprender las tareas con la actividad de diferentes equi-

pos de profesionales, ha sido precisa la coordinación desde la unidad correspondiente existente en la Subdirección General de Museos Estatales (SGME). Visitas periódicas, fijación de criterios y de operatividad cotidiana han formado parte de un trabajo en el que el Museo y la SGME han estado en permanente contacto e intercambio.

La adecuación espacial del taller y el hecho de disponer de un lugar óptimo en lo que se refiere a las necesidades que reclama una actividad de este tipo, con la apropiada dotación de mobiliario especializado y otros recursos accesorios, han sido claves a la hora de plantear una solución a las carencias anteriormente citadas en el campo de la restauración.

En la última planta del ala de nueva construcción del Palacio de Villena, el taller de restauración ocupa un amplio espacio, regular en cuanto a sus proporciones, con buena luz natural y dotado de los sistemas de extracción necesarios. La comunicación vertical con los almacenes y con el propio muelle de acceso, a través de un gigantesco montacargas a medida de las dimensiones de las piezas más voluminosas, contribuye a simplificar las tareas de traslado y movimiento interno de obras.

Además, en el taller hay otro tipo de recursos necesarios, desde los armarios de productos a una pequeña grúa que contribuye al movimiento y a la colocación de obras difíciles de acomodar para poder ser intervenidas, cuya posición es necesario modificar con frecuencia. En la misma planta, un cuarto destinado al barnizado y el propio laboratorio fotográfico, desde el que se registra de manera periódica y pormenorizada la actividad restauradora, se completa en la planta inferior con el lugar designado a la desinsectación de los objetos y una estancia emplomada en la que poder realizar radiografías en caso de precisarse intervenciones más complejas⁴.

La escasez de personal de plantilla dedicado a la restauración ha sido compensada con los sistemas de contratación temporal anteriormente citados. El convenio INEM-Ministerio de Cultura ha supuesto durante más de una década una oportunidad para favorecer desde el Museo la integración en la vida laboral de muchos jóvenes profesionales, así como para cubrir pequeñas carencias en el transcurrir diario en el ámbito de la restauración.

Esa reciprocidad ha redundado en un beneficio mutuo y ha contribuido de forma muy positiva a cubrir el antiguo déficit de obra restaurada en el Museo. Lo mismo ha sucedido con otro tipo de colaboraciones puntuales y esporádicas, como las surgidas de los convenios de prácticas con escuelas de restauración o con las estancias de profesionales iberoamericanos, amparadas bajo la ayuda de la Subdirección General de Cooperación Cultural Internacional del Ministerio de Cultura.

⁴ Las sesiones radiográficas se han realizado en el Museo por parte de los técnicos del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), que se han desplazado con equipo móvil para realizar el trabajo *in situ*.



Figura 3. Taller de restauración del Museo en el Palacio de Villena. Foto: Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

Naturalmente, en todo este proceso la tarea de los profesionales de la plantilla estable ha significado siempre una garantía a la hora de velar por la unidad continuadora de criterios y por la propia supervisión de lo que significa el transcurrir diario de unos trabajos que es necesario controlar de manera muy directa⁵. Pero en muchas ocasiones el propio volumen de las obras abordadas y la complejidad de unos trabajos que se dilatarían *sine die* en manos de una sola persona, ha llevado a la convocatoria de concursos públicos que han permitido sacar adelante campañas de actuación de un considerable calado, y en definitiva, solventar unas carencias arrastradas desde antiguo.

A modo de ejemplo, este sistema fue el utilizado en el caso de la restauración acometida en los conjuntos de escultura procesional que se custodian en el Museo. La singularidad escultórica de los pasos procesionales y las particularidades de su utilización anual coincidiendo con la Semana Santa, convierten a estos grupos en una colección especialmente vulnerable, que había sufrido los rigores del paso del tiempo de un modo especialmente acusado. Se planteó la necesidad de acometer una intervención integral que tenía por objeto recuperar los anclajes originales, solucionar los graves problemas de soporte, eliminar repintes y añadidos y establecer un sistema que regulara la conservación y el mantenimiento de las esculturas con todo el cuidado.

⁵ En los diferentes números del Boletín del Museo Nacional de Escultura se recoge el número de piezas restauradas en el taller del Museo por el personal de plantilla, con otros datos accesorios, que permiten hacerse una idea de la actividad desarrollada.

Diferentes empresas de restauración, bajo la supervisión compartida del Museo y el Ministerio de Cultura, abordaron un laborioso trabajo que exigía una actuación documentada y muy pormenorizada. De manera paralela se trabajaba en la investigación histórica sobre la composición original de los conjuntos intervenidos y sobre todos los datos que contribuyeran a reconstruir la historia de los mismos.

Las conclusiones de este proceso fueron muy importantes para la propia trayectoria de la institución y, una vez concluidos los trabajos, una exposición tem-



Figura 4. Exposición *Las funciones del museo*. Restauración de soldados del retablo de San Benito. Foto: Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

poral dio a conocer los resultados de manera que las diferentes funciones museísticas se concitaban para dar su fruto. La exhibición proporcionó, de forma circunstancial, una lectura diferente y novedosa de las esculturas al disponerlas sobre unos soportes considerablemente más bajos que los habituales, con lo que se ayudaba a explicar de forma más gráfica lo realizado y a valorar de un modo visual y sencillo las intervenciones⁶. La campaña sirvió además para fijar unas pautas de conservación en los pasos, sin duda con consecuencias en otros conjuntos similares, y también permitió y alentó que la institución dispusiera de una sala destinada a la exposición permanente donde facilitar la posibilidad de que fueran contemplados en las mejores condiciones.

El proceso secuenciado de intervenciones

Los condicionantes de la restauración que se ha llevado a cabo en el Museo han seguido una secuencia condicionada directamente por las obras de rehabilitación arquitectónica. Éstas han ido imponiendo un ritmo al desarrollo de los trabajos en los que las prioridades marcadas por la exhibición permanente y por la disponibilidad de las colecciones a la visita pública se han estado combinando con la correcta presentación de las mismas.

La restauración de los fondos expuestos en la selección realizada para las salas del Palacio de Villena mientras ha permanecido en obras el Colegio de San Gregorio, ha permitido que la colección permanente esté restaurada en una proporción que supera el 90%. Fue este grupo de piezas, que iban a permitir ofrecer a los visitantes durante estos últimos años una visión completa de lo que son los fondos del Museo Nacional de Escultura, el que se abordó en primer lugar.

La actividad ha ido desarrollándose en otros flancos de la colección de forma paralela. Por un lado, se ha actuado de forma progresiva en conjuntos de gran envergadura que, como antes comentábamos, era necesario desmontar para poder actuar en la propia arquitectura del edificio. La sillería y el complejo entramado arquitectónico del retablo de San Benito fueron restaurados, correctamente documentados y posteriormente embalados hasta que de nuevo están siendo instalados en sus salas correspondientes. Este modo de actuar ha permitido ganar mucho tiempo a la hora de proceder a su montaje, a la vez que ha dado lugar a la reflexión investigadora para poder obtener más información y más matices a la hora de multiplicar las posibilidades de lectura al espectador.

Simultáneamente se abordaban actuaciones sobre espacios puntuales, como sucedió con los bienes muebles contenidos en la capilla del Colegio de San Gregorio. Sin necesidad de intervención arquitectónica, la capilla ha permanecido abierta durante todo el transcurso de las obras del Colegio, mostrando así un vínculo con el edificio emblemático del Museo, donde



Figura 5. Techumbre de madera de San Gregorio después de su restauración. Foto: Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

además se exponen obras de enorme significado y calidad plástica. Con motivo de intervenir en las mismas y dejarlas a punto para la apertura definitiva de todas las instalaciones, la capilla permaneció cerrada unos días para proceder a la consolidación y limpieza de obras como el retablo de la Mejorada de Olmedo, la sillería del convento vallisoletano de San Francisco o el sepulcro del obispo Avellaneda, ejemplos de extraordinario interés pertenecientes a tres tipologías escultóricas distintas.

En todo el largo proceso de reformas, el guiño a la restauración como actividad fundamental del Museo y para la comprensión del gran público no ha faltado entre las actividades comunes de la institución. Formando parte del ciclo *Las funciones del museo*, se han mostrado procesos de restauración de algunas obras maestras de la colección siguiendo un planteamiento esquemático y fácil de entender, con apoyo gráfico y textual y respondiendo a la única intención de contribuir a una difusión global del trabajo interno⁷.

Por otro lado, las exposiciones temporales que, por falta de espacio en las instalaciones del Museo, se han realizado en otros ámbitos, también han servido para ir incrementando el número de obras restauradas en la colección. En virtud de un convenio firmado con la Diputación Provincial de Valladolid y durante cinco veranos consecutivos, diferentes obras de los fondos agrupadas de acuerdo con una periodización cronoló-

⁶ De todo ello quedó prueba tangible en el catálogo de la exposición *Pasos restaurados* (AA.VV., 2000). La exhibición en las salas destinadas a muestras temporales del Palacio de Villena fue altamente valorada y visitada.

⁷ El histórico de esta actividad, que abarcaba otros aspectos como la investigación, adquisición y difusión, puede consultarse en la propia página web del Museo y también en Urrea, 2004.

gica y temática, sacaron a la luz piezas no expuestas que han completado y enriquecido la exhibición permanente, fomentándose la restauración de muchas de ellas y favoreciendo la investigación⁸.

La actualidad: contenedor y contenido en el Museo Nacional de Escultura

La situación actual del Museo, dispuesto para la inminente apertura del Colegio de San Gregorio, es consecuencia lógica de todo el proceso anterior, al que ahora se incorpora, como un nuevo y concluyente capítulo, la actividad que se ha venido desarrollando en este último espacio. La restauración sobre los fondos que integran la estructura del propio edificio ha sido tarea fundamental para que un edificio tan significativo como el antiguo Colegio vuelva a recuperar su prestancia inicial.

La intervención en los paramentos de piedra, en la limpieza del patio principal, en la espectacular fachada, a la que ha sido añadida la instalación de un sofisticado sistema electrostático para evitar los daños producidos por las aves, ha contribuido de una manera especial a la perfecta integración entre contenedor y contenido⁹. A esto se ha unido la actuación minuciosa sobre las techumbres de madera, que forman una colección en sí misma y contribuyen a la lectura coherente del edificio. En este caso, a las techumbres originales se han incorporado otras muchas que, procedentes de antiguas adquisiciones del Estado, se

guardaban en los almacenes. Con motivo de las obras, estas techumbres se han instalado en algunas salas y han vuelto a cumplir su función inicial, enriqueciendo tanto al edificio como a la propia oferta de contemplación para el usuario del Museo.

En el ámbito de los fondos, y considerando toda la actuación previa que había ido realizándose de un modo progresivo, la actividad se articula actualmente en dos aspectos complementarios. Por un lado, se interviene en piezas de menores dimensiones que forman parte del nuevo discurso, utilizando de forma coordinada el trabajo en las dependencias del Museo. El personal de plantilla avanza por su parte, pero también otros profesionales contratados al efecto acometen tareas sobre materiales específicos, como el alabastro, o sobre conjuntos con personalidad propia, como pequeños retablos y lienzos de grandes dimensiones.

Finalmente, la sillería y el retablo mayor de San Benito, con novedades en lo que respecta a su instalación y con el problema añadido de la complejidad de su es-

⁸ A estas exposiciones, de cada una de las cuales aún permanece el catálogo editado con ocasión de las mismas, habría que añadir otros esfuerzos mayores, como el realizado para la exposición *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, celebrada en el año 2005 en la Lonja de Zaragoza, con el patrocinio de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (AA.VV., 2005).

⁹ La supervisión en los trabajos de conservación de la piedra ha estado a cargo del IPCE.



Figura 6. Proceso de montaje de la sillería de San Benito. Foto: Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

estructura, vuelven a disponerse en las salas que ocuparon con innovadores planteamientos. Estos retos del nuevo montaje se ejemplifican en la exhibición del retablo mayor de San Benito, uno de los más consagrados iconos del Museo. Durante estos últimos años, y mientras se acometía la restauración tanto de la estructura arquitectónica como de las esculturas, relieves y pinturas que lo forman, se ha podido ejercer un trabajo complementario.

Los datos proporcionados por la restauración, la reflexión sobre los resultados, la revisión documental y el análisis de la obra permiten conocer muchas más

cuestiones relacionadas con este magnífico conjunto, sus motivaciones y sus fuentes. La investigación se ha integrado con la restauración y sus frutos van a redundar, por una parte, en una exhibición permanente del retablo más coherente, por otra, en la oportunidad para ofrecer información en distintas escalas, a medida de la heterogeneidad de los visitantes.

La confluencia de las distintas funciones del Museo, tanto en esta obra como en todas las demás piezas que formarán el nuevo discurso, busca multiplicar la capacidad de lectura y aumentar las posibilidades de comprensión de los fondos que forman esta colección.

Bibliografía

AA.VV. (2000): *Pasos restaurados*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

AA.VV. (2005): *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Ministerio de Cultura, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Ayuntamiento de Zaragoza.

URREA FERNÁNDEZ, J. (2004): "Las funciones del museo: una línea de exposiciones", *museos.es*, 0: 219-223.

Sección II.

Las colecciones en otros programas del Plan Museológico

Gestión del programa de colecciones del Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Marítima¹

Rafael Azuar Ruiz²

Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA)

Rafael Azuar es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante. De 1996 a 2005 dirigió el proyecto y la ejecución del nuevo Museo Arqueológico de Alicante (MARQ), inaugurado en el año 2002 y que obtuvo el premio EMYA 2004 que concede el *European Museum Forum*. Recientemente, y bajo su dirección, el MARQ ha conseguido el certificado de la Norma Europea EN ISO 9001: 2000 por los sistemas de gestión de calidad del Museo. Desde 2006 es director del Museo Nacional de Arqueología Marítima, hoy Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA), con sede en Cartagena. En la actualidad ejerce de presidente del comité español del ICOM-CE y, desde 2004, es vocal de la Junta de la Asociación Profesional de Museólogos de España (APME).

Resumen

En noviembre de 2008 se inauguró la nueva sede del Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena, que ha cambiado su denominación por la de Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA). El programa de colecciones ha previsto la revisión de todos los fondos del Museo: arqueológicos, numismáticos, fotográficos, planimétricos y documentales, dentro de un riguroso programa de gestión integral y de trazabilidad de las colecciones.

Palabras clave

Museo, planificación, colecciones, trazabilidad, gestión integral.

Abstract

In November 2008 the new building of the Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena, whose name has been changed to the Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA), was opened. The collections programme provides for a review of all the Museum's archaeological, numismatic, photographic, planimetric and document collections as part of a rigorous comprehensive collection management and traceability programme.

Key words

Museum, planning, collections, traceability, integral management.

¹ Durante el periodo de preparación de esta publicación, el Real Decreto 1508/2008 de 12 de septiembre cambia la denominación del Museo Nacional de Arqueología Marítima por la de Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

² Correo electrónico: rafael.azuar@mcu.es

En el número cuatro de la revista *museos.es* (Azuar *et alii*, 2007) se dieron a conocer los rasgos fundamentales del Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Marítima en su nueva sede, en el paseo marítimo de la ciudad de Cartagena. En el mismo se puso de relieve cómo su Plan Museológico se cimentaba en la necesaria revisión de la misión de la institución, como paso previo para fijar su ámbito de competencias, sus futuras metas y, por supuesto, su exposición permanente. Esta última constituía el objetivo prioritario del nuevo Museo, por ser su tarjeta de presentación ante el público visitante, por lo que debía transmitir un mensaje inequívoco de los objetivos y fines, historia y colecciones de la institución.

Misión y fines del Museo

Desde la creación del Museo y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas en 1980 hasta la actualidad (Azuar *et alii*, 2008) se han producido importantes cambios en los conceptos y las competencias en el ámbito del patrimonio arqueológico subacuático. La aprobación de la Constitución Española de 1978 supuso, entre otras cuestiones, el desarrollo de las autonomías con el consiguiente traspaso de competencias, lo que ha permitido que varias de las comunidades costeras hayan creado sus propios centros de arqueología subacuática con el fin de gestionar su patrimonio sumergido. De esta forma, en 1992³ surgió el Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya (CASC) y, más tarde, el Centre d'Arqueologia Subaquàtica de la Comunitat Valenciana (CASCV)⁴ y el Centro de Arqueología Subacuática de Andalucía (CAS) del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico⁵.

A este cambio sustancial experimentado a nivel estatal en el panorama competencial del patrimonio arqueológico subacuático, transferido casi en su totalidad a las comunidades autónomas, hay que añadir la reciente ratificación por el Gobierno español, con fecha de 6 de junio de 2005, de la *Convención internacional sobre la protección del patrimonio cultural subacuático*, aprobada por la UNESCO en París el 2 de noviembre de 2001. Por lo tanto el Museo, como institución del Estado con competencias específicas en el patrimonio arqueológico subacuático, está en la obligación de asumir y hacer propios los objetivos y fines de la Convención (Azuar *et alii*, 2007). De tal manera que ARQUA se concibe como la institución del Ministerio de Cultura que colabora con los centros de investigación de las distintas administraciones autonómicas españolas en la gestión de nuestro patrimonio arqueológico subacuático y, como Estado parte firmante de la Convención, coopera internacionalmente en el estudio,

valoración, investigación, conservación, difusión y protección del patrimonio cultural subacuático español.

El programa de colecciones

La redefinición y actualización de la misión del Museo ha venido acompañada de un amplio programa de revisión de las colecciones, así como de su inventariado e investigación, paso previo para los inacabados trabajos de tratamiento, restauración y conservación de las importantes colecciones inorgánicas que posee el centro. Se ha puesto especial énfasis en el tratamiento específico de los excepcionales conjuntos de materiales orgánicos que durante años han sido tratados en el Museo y de los cuales muchos se exhiben por primera vez en la nueva sede.

Todas estas tareas están recogidas en el cuadro de planificación del programa de colecciones, en el que se observa cómo la primera tarea ha sido la necesaria revisión de todas las colecciones y los fondos almacenados y en exposición del Museo (provenientes de excavaciones, prospecciones y, muy limitadamente, de donaciones) con el fin de completar y ampliar las series y conjuntos expuestos desde antiguo. Se han revisado e inventariado no sólo los materiales arqueológicos, inorgánicos y orgánicos (maderas, cabos, cueros, restos antracológicos o botánicos, etc.) procedentes de las excavaciones, sino también los importantes registros documentales, ya sean gráficos, fotográficos o videográficos, planimétricos, etc., de que dispone el Museo tras un cuarto de siglo de historia e investigación.

El acuerdo alcanzado entre la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (DGBABC) del Ministerio de Cultura y la Dirección General de Cultura (DGC) de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia ha sido fundamental para el fomento e incremento de las colecciones. Por medio de este acuerdo se han depositado en el Museo los fondos procedentes de las excavaciones del yacimiento de Escobreras (Cartagena), un conjunto importantísimo exhibido en parte de forma temporal (AA.VV., 2004), que viene a completar con más de un millar de piezas los fondos de época romana del centro.

Estos materiales han sido revisados, registrados e inventariados en el programa Domus. En la actualidad se ha alcanzado una cifra que ronda los cuarenta mil registros, lo que nos permite dimensionar la labor desarrollada por los técnicos, ya que esta revisión ha supuesto quintuplicar el inventario de que disponía el Museo. Así, de un conjunto próximo al medio millar de piezas expuestas en las salas del antiguo Museo, se ha pasado a un universo de unas 1.200 piezas que se exhiben en la exposición permanente del nuevo centro. Estas tareas de revisión de las colecciones también han implicado un importante crecimiento porcentual en los exigüos fondos de época medieval-moderna que existían en el Museo, pasando de apenas un uno por ciento a alcanzar la cifra de un diez por ciento del total. Estos datos permiten valorar la importancia de los

³ Decret 237/1992 de 13 d'octubre.

⁴ Centro creado en 1996.

⁵ Orden de 29 de abril de 1997.

		2006												2007											
		EN	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	EN	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC
PROGRAMA DE COLECCIONES																									
COLECCIÓN MNAM-CNIAS																									
Revisar los fondos del Almacén																									
Revisar las colecciones expuestas																									
Monetario																									
Material Orgánico																									
Maquetas																									
Fondos documentales																									
Fotografías y Vídeos																									
Dibujos y Planimetría																									
Archivos documentales																									
COLECCIÓN DE ESCOMBRERAS																									
Revisar Fondos Medievales																									
Revisar la colección expuesta de Escombreras.																									
Finalización de Inventarios																									
DOMUS																									
Normalización del Inventario del Museo																									
Normalización del Inventario de Escombreras																									
Informe Colección Expositiva																									
PROGRAMA DE EXPOSICIÓN																									
Fichas del Programa de Exposición																									

Figura 1. Planificación del programa de colecciones. Gráfico: Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

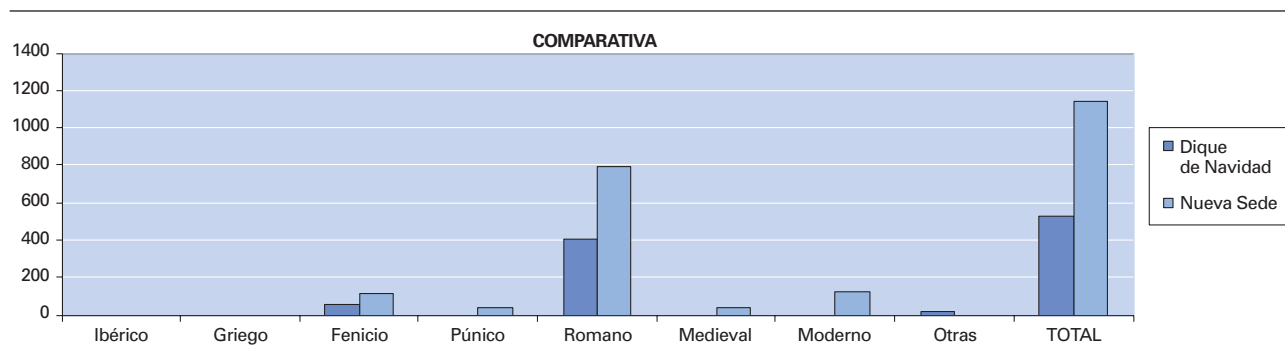


Figura 2. Tabla comparativa del incremento de colecciones. Gráfico: Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

trabajos llevados a cabo por los técnicos del centro y constituyen la herramienta clave a la hora de afrontar cualquier Plan Museológico.

El programa expositivo

Partiendo de estos materiales registrados e inventariados se ha procedido a una minuciosa y rigurosa selección para su exhibición, con el fin de que respondan a los nuevos objetivos del Museo y sean el esqueleto vertebral de su nuevo discurso expositivo. En este sentido, la actividad científica e investigadora desarrollada por el centro a lo largo de más de un cuarto de siglo de intervenciones subacuáticas, ha condicionado la formación de sus colecciones. Así, tras un detenido análisis, se deduce que se trata de colecciones que proceden en su mayor parte de hallazgos realizados a lo largo de la costa sur-oriental mediterránea de la península, prácticamente localizados dentro de las costas de la actual Región de Murcia, y que en su conjunto poseen una cronología concentrada en el mundo antiguo

(de los siglos VI-V a.C. hasta el final del mundo romano, entre los siglos V y VI d.C.). Esta horquilla cronológica responde a las líneas tradicionales que, durante estos años iniciales de la arqueología subacuática, se han seguido no sólo en España sino también en los demás centros mediterráneos y que nos sitúan ante una investigación centrada casi exclusivamente en el conocimiento del comercio y la dinámica económica del Mediterráneo, según se aprecia en la gráfica.

Esto ha llevado a que denominemos una de las dos grandes áreas temáticas de la exposición como *Mare Hibericum*, entendiendo que ha de reflejar las aportaciones que la investigación arqueológica subacuática han tenido sobre el conocimiento de la Península Ibérica dentro del contexto de la dinámica histórico-comercial del Mediterráneo. Comenzando con los hallazgos más antiguos –las excepcionales colecciones de época fenicia del Museo– hasta el siglo XIX, se está realizando un gran esfuerzo por dar a conocer las colecciones inéditas de época medieval y moderna.

La exposición se completa con el espacio dedicado a comunicar cuál es la misión del centro y sus com-



Figura 3. Contenidos temáticos del programa expositivo. Gráfico: Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

promisos contraídos con la protección del patrimonio cultural subacuático español. La otra gran área temática del programa expositivo está dedicada a este cometido, y hace especial hincapié en las labores que realiza el Museo en su salvaguarda, protección y conservación, así como en explicar qué es la arqueología subacuática, sus orígenes, metodología y técnicas de investigación.

De esta forma se cierra un discurso que pretende desarrollarse desde el ámbito propio y exclusivo del Museo como una institución concebida desde sus orígenes como un centro de investigación arqueológica submarina, cuyos objetivos y fines giran alrededor de la arqueología subacuática y, por lo tanto, son totalmente diferentes a los de los museos marítimos, navales, del mar o mediterráneos. Así, la exposición permanente del Museo asume su compromiso de desarrollar un discurso que, por primera vez en España, se dedica preferentemente al mundo de la arqueología subacuática, a su cultura material y a la necesidad de proteger y conservar este patrimonio, legado de la Humanidad.

Gestión y trazabilidad de las colecciones

Una vez realizadas las tareas de esta primera fase del programa de colecciones, que ha permitido la revisión, identificación e inventariado de todos los fondos, así como su introducción en la base de gestión de colecciones Domus, fue necesario diseñar la *Ficha del programa expositivo*, con el fin de presentar todas las piezas seleccionadas para su exhibición, aportar información sobre sus datos descriptivo-formales de inventario y presentar un campo específico destinado a acoger las recomendaciones de exposición y de manipulación. Esta ficha formó parte del programa expositivo utilizado para convocar un concurso y contratar el diseño, la producción y la ejecución de la nueva instalación museográfica.

Para su elaboración fue muy importante conocer los modelos preexistentes, como las fichas utilizadas en el Museo de León, que aparecen en su Plan Museológico (Grau, 2007: 87) o en el Museo del Traje, facilitadas ambas por sus directores y amigos, pero que presentaban ciertos problemas de adaptabilidad a nuestro sistema informático. Se optó por diseñar una

FICHA DEL PROGRAMA DE EXPOSICIÓN	
 UEX 17.2	
Área Temática:	Mare Hibericum
Módulo Expositivo:	Del mar a los océanos
Unidad Temática:	Un mar de frontera: musulmanes y cristianos
Unidad Expositiva:	El comercio marítimo en la Edad Media
INVENTARIO	ESC-421.54/2/4446
OBJETO	Jarra
NOM.ESPECÍFICO	Redoma
TIPOLOGÍA	Roselló II
DESCRIPCIÓN	Redoma tipo Roselló II. Cuerpo piriforme y cuello estrecho con moldura; boca amplia, pico vertedor de pelizco y asa dorsal de sección elíptica implantada en el exterior del borde; base diferenciada plana o ligeramente convexa. Superficie vidriada de tono verde oliva decorada con dos trazos curvos de manganeso bajo cubierta que convergen en el lado frontal; presenta también dos trazos de manganeso junto al pico vertedor.
PROCEDENCIA	Escombreras (Cartagena, Campo de Cartagena (comarca)); Escombreras 6
DIMENSIONES	Altura = 186 mm; Diámetro base = 72 mm; Diámetro boca = 48 mm
MATERIA	Cerámica
DATACIÓN	1151-1233 (Segunda mitad del s. XII d. C. - Primer tercio del s. XIII d. C.)
OBSERVACIONES	Selección Museográfica 2006
	
CRITERIOS DE EXPOSICIÓN Y MANIPULACIÓN	
CONDICIONES DE EXPOSICIÓN	
Humedad Relativa: 50-55% con una fluctuación máxima de +/- 2%. Temperatura: 20° C con una fluctuación máxima de +/- 3° C. Iluminación: 300 luxes máximo.	
OBSERVACIONES	

Figura 4. Ficha del programa de exposición. Gráfico: Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

ficha nueva, generada desde la información introducida en Domus por los departamentos de Colecciones y de Restauración. Para ello, fue inestimable la colaboración de los técnicos de la Subdirección General de Museos Estatales (SGME), responsables de su implantación, gracias a los cuales y junto con los técnicos del Museo, se elaboró esta ficha, totalmente normalizada y accesible para los demás museos a través del programa Domus.

Lógicamente, la ficha se encabeza con los datos topográficos de nuestro programa expositivo (área temática, módulo expositivo, unidad temática y unidad expositiva asignada a la pieza). A continuación se detallan los correspondientes datos descriptivos del inventario de la pieza y, posteriormente, se abre un apartado destinado a recomendaciones expositivas según criterios de conservación preventiva; es decir, se apuntan la humedad relativa, temperatura e iluminación de exhibición. Asimismo, los técnicos rellenan las indicaciones referidas a los soportes, materiales a utilizar, etc, dejando un campo de observaciones abierto para las recomendaciones de asociación cultural dentro de las vitrinas y anotaciones sobre su transporte y manipulación.

La ficha sólo supone un paso dentro del proceso de gestión integrada de las colecciones, ya que los objetos han de exponerse perfectamente catalogados, con una completa documentación gráfica compuesta por dibujos de diversas secciones, fotografías de frente, esbozo, base, detalles, etc., y todo ello en soporte informático, tras su completa digitalización, para permitir su consulta y manejo a través de la red. Para ello, ha sido necesario organizar un equipo transversal de documentación compuesto por varios dibujantes, un fotógrafo y un diseñador gráfico, con el fin de acometer estas tareas y servir de apoyo al resto de las unidades y equipos de investigación, conservación y restauración (Azuar *et alii*, 2008). Todos los materiales seleccionados en esta exhaustiva revisión han pasado al Departamento de Restauración, cuyos técnicos han procedido al desalado, montaje y reintegración de la mayoría de las piezas, en una tarea que se ha prolongado hasta la inauguración del Museo. Al mismo tiempo, el departamento ha realizado los estudios previos necesarios para que los técnicos del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) del Ministerio de Cultura procediesen a la necesaria y urgente restauración y conservación del extraordinario y único conjunto de defensas de elefantes con inscripciones fenicias, procedentes del Bajo de la Campana. Este conjunto fue trasladado en diciembre de 2006 a las instalaciones especiales montadas al efecto en la sede del IPCE y, una vez restaurado, pasó a formar parte de la exposición permanente de ARQUA.

A estas labores de restauración de los materiales inorgánicos del centro hay que añadir la puesta en marcha del laboratorio de liofilización, paralizado durante años, que está permitiendo la continuación de los trabajos de tratamiento de las maderas, cabos y restos orgánicos procedentes entre otras de las excavaciones de

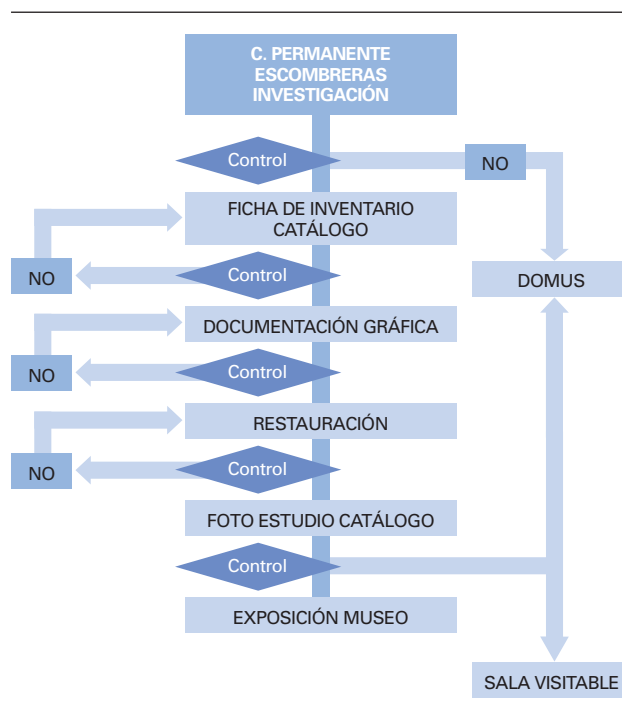


Figura 5. Programa de trazabilidad de colecciones. Flujograma de control de los procesos. Gráfico: Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

los pecios fenicios de Mazarrón, y que formaron parte de las novedades del montaje expositivo de ARQUA.

La coordinación de todos estos grupos de trabajo es fundamental para la consecución de los objetivos previstos en el programa de colecciones. Por ello se ha desarrollado un riguroso programa de trazabilidad que permite la gestión, el seguimiento y, especialmente, el control de todos los procesos por los que deben pasar los objetos revisados, de manera que lleguen a su exhibición final perfectamente inventariados, documentados, dibujados, fotografiados y restaurados.

La gestión de las colecciones, desde su exhumación en los almacenes hasta su exposición en las vitrinas del nuevo Museo, es de gran complejidad, ya que éstas han de pasar por diversos departamentos y por diferentes procesos de tratamiento: inventariado, desalado, dibujado, remontaje, etc. El proceso de conformación de “un objeto museístico en bien musealizado” está condicionado por la superación de diversas fases que necesitan un control de validación: alguien tiene que comprobar que, por ejemplo, se ha cumplimentado perfectamente su ficha de inventariado, si su documentación fotográfica es correcta y completa, o si los tratamientos de desalación han finalizado o necesitan de más tiempo, etc. Todos estos procesos han de comprobarse y validarse, y si no están completos o son incorrectos deben volver a realizarse los tratamientos, cumplimentarse correctamente las fichas, etc. Todo ello obliga a un riguroso control y seguimiento de todos los procesos de gestión de la colección, que se recogen en un flujograma de procesos, herramienta básica para aplicar el programa de trazabilidad de las colecciones.



Figura 6. Sede del Museo Nacional de Arqueología Subacuática. Foto: Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

En este programa se recogen todos los procesos y departamentos por los que debe pasar un objeto que forme parte de las colecciones del Museo, de tal manera que, si supera todos los controles pasarán a formar parte de la exhibición permanente del centro o de su colección de reserva o visitable.

El seguimiento o trazabilidad de los procesos o tratamientos a los que se somete a cada una de las piezas se registra en una ficha o informe periódico de movimientos internos, en la que constan sus datos básicos (n.º de inventario, procedencia y descripción); a continuación se detalla la fecha en que salió de los almacenes y pasó a su preselección y, a partir de ahí, se anotan las fechas de inicio y finalización de los diver-

sos procesos (dibujos, fotografías, entrada y salida en el Departamento de Restauración, etc.). Este informe nos permite realizar un seguimiento cronológico de los diversos procesos y tratamientos a que se están sometiendo las piezas; a la vez resulta sumamente eficaz para conocer, en cualquier momento y de forma rápida, en qué punto del programa de colecciones nos encontramos y cuál es su nivel de cumplimiento. De esta forma, las herramientas que nos permiten organizar, controlar, verificar y realizar un estricto seguimiento o trazabilidad de los distintos procedimientos a que son sometidas las piezas de nuestros museos, constituyen la piedra angular de la gestión integral de todo programa de colecciones.

Bibliografía

- AA.VV. (2004): *Scombraria. La historia oculta bajo el mar. Arqueología submarina en Escombreras Cartagena*, (Murcia, 2004), comisariada por Juan Pinedo Reyes y Daniel Alonso Campoy.
- AZUAR, R. (2008): "Musealización del Patrimonio Subacuático", *I Jornadas Científicas sobre Arqueología y Restauración. La recuperación del Patrimonio Subacuático*. Universidad Politécnica (Valencia): 76-79.
- AZUAR, R. (2008a): "El Museo Nacional de Arqueología Subacuática de Cartagena", *museo*, 13: 151-167.
- AZUAR, R. (2009): "Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA (Cartagena-España)", *Actualidad en Museografía*, 4 (Madrid): 213-223.
- AZUAR, R., CABO, E. DE, PÉREZ, M.^a A., CASTILLO, R. (2006): "El Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena y la protección del Patrimonio Cultural Subacuático", *Mus-A*, 7: 74-81.
- AZUAR, R., CASTILLO, R., PÉREZ, M.^a A., NAVARRO, M. (2008a): "El Museo Nacional de Arqueología Subacuática en Cartagena (España)", *AKROS*, 7: 5-9.
- AZUAR, R., PÉREZ, M.^a A., CASTILLO, R., NAVARRO, M. (2007): "El Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, Murcia)", *museos.es*, 3: 48-63.
- AZUAR, R., et alii, (2008): ARQUA. *Museo Nacional de Arqueología Subacuática. Catálogo*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- CASADO SOTO, J. L. (2005): "Patrimonio subacuático, difusión, público y valoración", *Curso La protección del patrimonio cultural subacuático*, UIMP, Valencia.
- GRAU, L. (2007): *Plan Museológico del Museo de León*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- MARTÍN BUENO, M. (2003): "Patrimonio cultural sumergido: investigar y conservar el futuro", en C. Fernández y R. Palacio (edit.): *La conservación del material arqueológico subacuático*, Monte Buciero, 9: 21-62.
- MARTÍNEZ, B. (2001): "La Legislación y gestión del patrimonio arqueológico subacuático en España", *Conferencia euromediterránea de responsables de la gestión del patrimonio arqueológico subacuático* (Murcia, 17-20 de mayo de 1999): 109-124.
- NEGUERUELA, I. (2005): "Notas sobre el pasado y presente del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena", *Revista de Museología*, 33-34: 79-94.
- NIETO, X. (2003): "El centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya", en C. Fernández y R. Palacio (edit.): *La conservación del material arqueológico subacuático*, Monte Buciero, 9: 205-223.

Las colecciones y el programa de seguridad: los planes de emergencia de colecciones en los museos franceses

Roland May¹

Centre Interrégional de Conservation et Restauration du Patrimoine (CICRP)

Roland May ha sido conservador del Musée de Langres de 1981 a 1988; presidente de la Asociación General de Conservadores de Colecciones Públicas de Francia (AGCCPF) de 1986 a 1989; conservador del Musée d'Archéologie Méditerranéenne de Marsella de 1988 a 1990; director interino de los Museos de Marsella de 1990 a 1992; consejero de museos de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) de Rhône-Alpes de 1992 a 2000; tesorero del ICOM-France de 2001 a 2004 y jefe del Departamento de Conservación Preventiva del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France de 2000 a 2006. Desde 2006 desempeñó el cargo de jefe del Servicio de Conservación Preventiva del Centre Interrégional de Conservation et Restauration du Patrimoine (CICRP) de Marsella del que asumió la dirección en 2007.

Resumen

En este artículo se pone de manifiesto cómo Francia ha desarrollado una política de prevención del patrimonio cultural a raíz de la toma de conciencia que supuso el riesgo de una crecida del Sena en 2002, cuando se puso en evidencia la falta de preparación de las instituciones ante situaciones de riesgo. A continuación se expondrán las medidas tomadas por el Ministerio de Cultura francés y, para concluir, se analizará el plan de emergencia propuesto.

Palabras clave

Política de prevención, plan de emergencia de colecciones, seguridad civil, gestión de riesgos, evaluación de riesgos, conservación preventiva.

Abstract

This article shows how France has developed a precautionary policy for cultural heritage stemming from concerns raised by the near overflowing of the River Seine in 2002, which brought to light the lack of preparation of institutions facing situations of risk. It then discusses the measures taken by the French Ministry of Culture and finally it analyses the proposed emergency plan.

Key words

Precautionary policy, emergency collections plan, civil security, risk management, risk evaluation, preventive conservation.

¹ Correo electrónico: roland.may@cicrp.fr

Como todos los países, Francia está sensibilizada ante los riesgos y las catástrofes naturales –incendios, inundaciones, etc.– y, como muchos de ellos, cada vez tiene más en cuenta la problemática de los riesgos, su evaluación y gestión y desarrolla una política de prevención.

En el contexto general del dispositivo de seguridad civil, que ante todo considera la salvación de vidas humanas, se puede examinar el campo del patrimonio y en particular el de los museos. Desde hace algunos años, los especialistas de museos insisten en la necesidad de tomar conciencia y de llamar la atención de los profesionales y poderes públicos sobre la especificidad del patrimonio y de su lugar en los procedimientos ante emergencias existentes o todavía por desarrollar.

En primer lugar, debemos destacar la relación existente entre las razones de esta toma de conciencia, que se materializó en 2002, con los riesgos de una crecida centenaria del Sena, fenómeno emblemático que en su momento reveló el lugar del patrimonio en el dispositivo general de seguridad y la relativa falta de preparación de las instituciones frente a tales situaciones. Esta constatación trajo consigo una serie de medidas e iniciativas por parte de las autoridades competentes del Ministerio de Cultura, que vieron la necesidad de analizar el impacto y proponer a todos los involucrados en estas cuestiones, algunas reflexiones sobre los desarrollos a realizar para optimizarlas y comentarlas sobre el terreno, a través de la puesta en práctica de los planes de emergencia.

Desde los años noventa, en Francia y en el resto de Europa cada vez se atiende más a los riesgos y se ponen en marcha progresivamente políticas de sensibilización, debido en parte al problema de las “vacas locas” y a la necesidad de una normativa comunitaria, inscribiéndose en el movimiento de prevención iniciado en Estados Unidos en los años setenta. Frente a esta globalización de la toma de conciencia del riesgo (terrorismo, gripe aviar, tsunami, etc.) se estructuraron y abordaron de forma diferente pero complementaria la noción de evaluación de riesgos (*risk assessment*) y de gestión de riesgos (*risk management*). En Francia las respuestas administrativas se tradujeron principalmente en el establecimiento de Planes de Prevención de Riesgos Naturales (PPR)² y del Plan municipal de emergencias³.

² Un plan de prevención de riesgos es un documento de la normativa francesa en materia de urbanismo realizado a escala municipal, que zonifica con diferentes colores el nivel de riesgo natural o tecnológico de cada parte del territorio. El PPR define las zonas en las que está permitido construir y en las que no. Estos planes han sido establecidos por la Ley 95-101 de 2 de febrero de 1995 relativa al refuerzo de protección del medio ambiente y consolidados por la Ley 2003-699 de 30 de julio de 2003 referente a la prevención de los riesgos tecnológicos y naturales, que comprende dos grandes secciones: la prevención de los riesgos tecnológicos y la prevención de los riesgos naturales previsibles.

³ El plan municipal de emergencias, decretado por la Ley de 13 de agosto de 2004 de modernización de la seguridad civil, reagrupa el conjunto de documentos de competencia municipal que contribuyen a la información preventiva y a la protección de la población. Determina, en fun-



Figura 1. Incendio del Castillo de Lunéville, 2003. Foto: Getty Images.

Con respecto a los agentes del patrimonio, la toma de conciencia del riesgo y de la vulnerabilidad de las instituciones patrimoniales fue lenta, de acuerdo con los acontecimientos, pero con una incidencia cada vez más fuerte debido a otra apreciación, la de una necesaria política de conservación preventiva⁴. Esta última sensibilizó a los profesionales sobre la materialidad de los objetos, su fragilidad y reactividad en el medio ambiente (clima, luz, infestación y contaminación) y el riesgo tanto cotidiano (manipulación y daños creados por la humedad) como excepcional (inundación e incendio). En este contexto, los sucesos y catástrofes acaecidos fueron despertando las conciencias: el incendio del Parlamento de Bretaña en febrero de 1994⁵ y del castillo de Lunéville en 2003 y también la tormenta de 1999 que atravesó la Francia septentrional de este a oeste. No obstante, fue el riesgo de una crecida centenaria del Sena en 2002 lo que demostró la necesidad de una gestión preventiva, dio crédito a algunas iniciativas pioneras en este campo e instó al Ministerio de Cultura a establecer, dentro de sus prioridades, los planes de emergencia en el sector del patrimonio⁶.

En 2001, la prefectura de París examinó el impacto de una posible crecida centenaria del Sena. La superposición de la cuenca de inundación de 1910 con el plano de París demostraba que los museos del Louvre⁷, de Orsay, de Artes Decorativas, de la Escuela Superior de Bellas Artes, el Centro Beaubourg, etc. serían gravemente afectados, tanto más si tenemos en cuenta que muchas de estas instituciones tenían sus reservas en el subsuelo, a más de 10 metros bajo el nivel del Sena. Durante el periodo de tregua de 72 horas entre la alerta y la crecida efectiva, las discusiones entre las posibles opciones de desalojar las colecciones fuera de los lugares afectados o evacuarlas *in situ* hacia las plantas no amenazadas fueron largas y acaloradas. Las inundaciones de Praga y Dresde, en otoño de 2001, pusieron fin a estas discusiones y decidieron a Jean-Jacques Aillagon, ministro de cultura, a ordenar el almacenamiento externo de las colecciones como medida preventiva: la prensa recogió este traslado que se escalonó en dos meses, y en el que participaron casi 600 camiones y costó 6 millones de euros. Este tema de la crecida potencial de las aguas ha sido recogido en numerosas ocasiones por la prensa y ha afectado a otros ríos como el Loira.

Este acontecimiento, así como las catástrofes precedentes ya mencionadas, marcaron el ámbito del patrimonio, puesto que todos estos casos presentaban puntos comunes. En primer lugar, numerosos accidentes se debían a negligencias técnicas (vetustez de las instalaciones eléctricas) y humanas (falta de prevención). Pero sobre todo, incluyendo el caso del Sena, lo que estos sucesos demostraron fue la falta de preparación, anticipación y coordinación de las medidas de prevención e intervención de las instituciones, incluso de las más importantes. También revelaron el lugar, o más bien la ausencia del mismo, que tenía el patrimonio dentro del dispositivo global de seguridad⁸.



Figura 2. Crecida del Sena, 1910. Foto: Apic, Hulton Archive.

ción de los riesgos conocidos, las medidas inmediatas de emergencia y de protección de las personas, fija la organización necesaria para la difusión de la alerta y las consignas de seguridad, registra los medios disponibles y define la puesta en práctica de las medidas de acompañamiento y de ayuda a la población.

- ⁴ La noción de conservación preventiva llegó a Francia en los años noventa y se oficializó en el campo de los museos en 2000 con la creación del Departamento de Conservación Preventiva en el seno del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France. Otros sectores patrimoniales, en particular las bibliotecas, habían tenido experiencias similares anteriores a las de los museos.
- ⁵ Este suceso tuvo un fuerte impacto sobre los profesionales de la prevención de riesgos. Marcó el principio de la cooperación entre los servicios de bomberos y los agentes patrimoniales y de una campaña de sensibilización de los bomberos respecto al patrimonio.
- ⁶ Los grandes temas de actualidad en los museos en Francia son hoy en día el *chantier des collections*, las reservas, el inventario de bienes culturales y los planes de emergencia y prevención.
- ⁷ Las hipótesis preveían, en caso de avenida similar a la de 1910, una inundación completa de la galería comercial bajo la "pirámide invertida", todos los espacios subterráneos —reservas y aparcamiento— y la casi totalidad de la explanada de la pirámide.
- ⁸ Los supuestos de intervención en caso de crecidas del Sena del tipo de la acaecida en 1910 demostraron que la movilización de las fuerzas —servicio de bomberos, ejército, gendarmería, etc.— permitía responder a las cinco primeras categorías de urgencia y que el patrimonio estaba clasificado en la posición número 14. Parecía que, en caso de crisis importante, la salvaguarda del patrimonio recaía en gran parte en las propias instituciones.

Estas constataciones trajeron consigo una política voluntarista del Ministerio de Cultura y de las instancias públicas. A las iniciativas aisladas y pioneras de comienzos del siglo XXI⁹ se sumaron el nombramiento de encargados de misión de seguridad en la Direction des Musées de France y la Direction de l'Architecture et du Patrimoine; las circulares oficiales; las publicaciones del Ministerio (Pirou, J-Y., 2003) y las actividades de formación para los profesionales del patrimonio¹⁰.

Así, desde 2002, año marcado por el episodio de la crecida del Sena, se ha reafirmado en Francia una voluntad política de sensibilizar a los profesionales sobre el riesgo y de instarles a desarrollar planes de emergencia. Tales iniciativas se establecieron en su momento o están en la actualidad en fase de reflexión. Hoy en día, se puede estimar que algo menos del 10% de los 1400 museos de Francia ha emprendido esta gestión (Leray-Burimi, S. y May, R., 2006)¹¹, lo que puede interpretarse como un signo prometedor si este fenómeno prosigue, o como un resultado todavía insignificante en relación con los esfuerzos y la voluntad de las autoridades anteriormente descritos.

La ambigüedad de esta situación merece un instante de reflexión y análisis y demuestra, ante todo, que el proceso será tan largo que es preciso poder articular métodos de estudio más sencillos.

La implantación de un plan de emergencia en todas las instituciones culturales de Francia será un proceso largo porque la decisión y el diseño de su puesta en marcha y la concepción de dicho plan precisan un enfoque integral del riesgo en la cotidianeidad de la institución. Esta toma de conciencia es esencial para el mantenimiento de la atención y el esfuerzo de todos: es tan difícil concentrar la energía de un equipo un tiempo determinado, como mantener la vigilancia allí donde el peligro amenaza pero nunca se manifiesta. Si el ministro de cultura no hubiera decidido trasladar las colecciones de los grandes museos con riesgo de inundación, la movilización que se llevó a cabo en estas instituciones en otoño de 2002 con ambiciosos planes de intervención debería estar de actualidad todavía hoy, puesto que la crecida del Sena no se produjo más que "teóricamente". París siempre corre el riesgo de sufrir una nueva crecida del Sena. ¿Hubiera podido esta movilización mantenerse así cada temporada desde hace cinco años?

La segunda constatación es que numerosos escritos y manuales sobre planes de emergencia tienen un enfoque demasiado teórico, derivado de gestiones conceptualizadas y globalizantes de origen anglosajón (Dorge y Jones, 1999) que pueden desalentar a las instituciones que no se identifican con ellos. Probablemente es preciso inventar, dentro de otro marco metodológico, propuestas más próximas a los casos concretos.

Este último punto es capital: un plan de emergencia solo tiene sentido si está integrado dentro de un plan de prevención. La actualidad mediática y una cierta incitación política han impulsado a numerosas instituciones a desarrollar un plan de emergencia propio, mi-

nimizando la complejidad de su concepción y, sobre todo, considerando que este procedimiento es un fin en sí mismo, sin relacionarlo con una política de prevención más global. Este efecto se acentuó por una traducción rápida e incluso simplista de *emergency plan* como "plan de urgencia"¹² que en Francia, en un primer momento, se concentraba esencialmente en la evacuación de las colecciones en caso de siniestro. Esta tendencia está desapareciendo poco a poco y está dando paso a una reflexión más madurada gracias, en particular, a los testimonios de los propios diseñadores de los planes que, confrontados con la realidad, constatan la separación existente entre los esquemas teóricos y la práctica.

Por lo tanto, estos esfuerzos deben proseguir. Para lograr resultados satisfactorios deben inscribirse dentro de una gestión global de prevención y de un enfoque concreto destinado a reducir los peligros y a gestionar los riesgos residuales.

El plan de prevención constituye la base de la gestión. Se trata de analizar los riesgos potenciales y las causas de degradación que pueden amenazar la integridad material de los bienes culturales e incluso traer consigo su desaparición. Este plan debe comprender recomendaciones para poner en práctica un conjunto de medidas dirigidas a limitar estos riesgos y, si procede, debe anticipar los siniestros y sus efectos (plan de emergencia y plan de restablecimiento). El plan de prevención se define con la doble perspectiva de establecer una situación de riesgo residual (conformidad de los equipos, procedimientos y protocolos cotidianos, etc.) y asegurar su control periódico. Afecta al mismo tiempo al edificio, su entorno y su contenido y se aplica en el funcionamiento cotidiano de la institución.

Después de este trabajo de análisis y reducción de riesgos, es el momento de concebir el plan de emergencia o, más bien, los planes de emergencia que des-

⁹ Creación de Comité Français del Boudier Bleu en 1999; plan de emergencia del castillo de Champ-sur-Marne en 1999; Rébère, J. y Mourey, W., 2003.

¹⁰ Desde 2006, el Institut National du Patrimoine ha organizado varias sesiones de formación continua destinadas a profesionales del patrimonio.

¹¹ Una encuesta reciente sobre las condiciones de conservación en los museos de Alta Normandía ha demostrado que de los 41 museos de esta región, 18 estaban en zona de riesgo (crecida del Sena, Zevesso o tormenta) y no existía ningún plan de emergencia.

¹² La noción de "plan de urgencia" fue utilizada en los medios relacionados con el patrimonio a partir de la traducción simplista de *emergency plan* sin prestar atención a su contenido. Ahora bien, si se hace referencia al *emergency plan* de la fundación Getty se observa que comprende tres secciones: el *emergency plan* propiamente dicho, cuyo contenido se asimila a un plan de prevención; un *response plan*, parecido a un plan de urgencia o más bien de salvaguarda (la noción de plan de urgencia es particular en el vocabulario de las fuerzas de intervención francesas y preferimos plan de salvaguarda para evitar cualquier ambigüedad) y por último, un *recovery plan* consistente en un plan de reestablecimiento de la situación.

criban uno o varios dispositivos que permitan gestionar una situación de urgencia y de crisis para los riesgos residuales identificados. El plan de emergencia está diseñado para la evacuación de las colecciones en caso de riesgo (crecidas) o de siniestro (incendio, daños causados por el agua, etc.). Incluye los procedimientos de evacuación, las modalidades de intervención sobre los bienes deteriorados, los servicios y las personas a contactar, los espacios de repliegue y la gestión de los bienes durante el tiempo de espera de los procedimientos de restablecimiento. Debe permitir gestionar la situación de crisis en las mejores condiciones posibles y limitar los imponderables y lo imprevisible.

Por último, se puede diseñar una tercera fase, el plan de restablecimiento, que defina las medidas que permitan la vuelta a la normalidad.

En conclusión, la toma de conciencia llegó a Francia por medio de ejemplos dramáticos, de retos importantes y gracias a una voluntad política firme. Comenzó a concretarse mediante iniciativas voluntaristas e interesantes. Es importante llevar a cabo estas iniciativas con un doble enfoque:

- Evaluación de los riesgos y definición de una política de prevención: esta gestión está destinada a identificar y reducir los factores de riesgo¹³. Algunos de ellos tienen consecuencias catastróficas (incendio, inundación, etc.), pero son escasos y el esfuerzo debe concentrarse, más bien, en los factores medioambientales que, si no están controlados ni vigilados, actúan permanentemente y so-

cavan de forma imperceptible la integridad de los bienes culturales. Desde esta perspectiva, queda establecer la jerarquía de las intervenciones en función de la relación entre el riesgo y lo que está en juego del bien cultural. Es una de las tendencias actuales en esta problemática del riesgo: ¿sobre qué base se puede establecer esta elección?¹⁴ Se está trabajando en métodos de evaluación y cálculo que ayudarán, sin duda alguna, a los responsables de los bienes culturales a definir políticas razonadas de prevención.

- Gestión de los riesgos mediante el diseño de planes de emergencia que deben ser realistas y susceptibles de ponerse en práctica.

Para dar sus frutos, esta dinámica debe encontrar una metodología simple, eficaz, global y razonada, que permita a cada institución integrar, dentro de su política de conservación, un plan de prevención y un plan de emergencia.

¹³ Los factores medioambientales (clima, luz, contaminantes, contaminaciones biológicas, incendio y daños producidos por el agua), la manipulación, los riesgos más importantes (sismo, tormenta e inundación) y los actos malintencionados (vandalismo y conflictos armados).

¹⁴ El Institut Canadien de Conservation (ICC) imparte una formación sobre "Reducir los riesgos" para las colecciones, que se refiere a las modalidades de evaluación. Por otra parte, en 2007 se inició un proyecto de normalización europea sobre este tema.

Bibliografía

DORGE, V. y JONES, S. L. (1999): *Building an Emergency Plan, a Guide for Museums and Other Cultural Institutions*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles.

LERAY-BURIMI, S., y MAY, R. (2006): "Vers un 'Plan Delta' en Haute-Normandie: enquête sur l'état et les conditions de conservation des collections des musées de France", *Techné*, 23: 33-39.

PIRIOU, J.-Y., (2003): *La prévention contre des incendies dans les musées et les monuments historiques*, Ministère de Culture et de la Communication, Paris.

REBIERE, J., y MOUREY, W., (2003) : *Prévention 2000, la prévention des sinistres dans les aires de stockage du patrimoine*, Draguignan 7 à 10 novembre 2000, Draguignan.

Sección III.
**Modelos de planificación
y tratamiento técnico
de colecciones
en el ámbito europeo**

Programa de tratamiento técnico y traslado de colecciones del Museo del Ejército de Madrid

Mónica Redondo Álvarez¹
Instituto del Patrimonio Cultural
de España (IPCE)²

Mónica Redondo es licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid y diplomada en Restauración por la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Desde 2005, pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Hasta esa fecha ejerció como restauradora. También ha desempeñado el cargo de responsable del Departamento de Conservación Preventiva y Restauración del Museo del Ejército y en la actualidad es jefa de Servicio de Bienes Muebles en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

Resumen

En 1996 se designó el Alcázar de Toledo como nueva sede del Museo del Ejército de Madrid. A partir de entonces, se iniciaron los trabajos para poner en marcha su traslado. La manipulación, la restauración o el transporte de bienes culturales son tareas muy delicadas ya que afectan a la entidad física de las obras. Estas operaciones se multiplican durante un traslado o una inauguración, por lo que es fundamental contar con un programa definido de tratamiento de los fondos que permita controlar el proceso y garantizar su integridad.

Palabras clave

Programa técnico, restauración, almacenamiento, conservación, transporte.

Abstract

In 1996 the Alcázar de Toledo was designated as the new headquarters for the Museo del Ejército de Madrid. Since then, work has been carried out to get the move underway. The handling, restoration and transport of cultural assets are very delicate tasks that have a direct impact on the physical wellbeing of the works. During a move or an opening these operations are multiplied which means it is crucial to have a programme in place for dealing with collections that makes it possible to control the process and ensure their safety.

Key words

Technical program, restoration, storage, conservation, transport.

¹ Correo electrónico: monica.redondo@mcu.es

² En mayo de 2007, fecha de celebración de estas Jornadas, Mónica Redondo Álvarez era jefa del Departamento de Conservación Preventiva y Restauración del Museo del Ejército.

El traslado de colecciones del Museo del Ejército

El traslado de un museo significa mucho más que un mero movimiento de piezas, ya que brinda la ocasión para la revisión de la institución en cada uno de los aspectos que la integran: arquitectura, exposición, instalaciones y en general en todo lo relacionado con la esencia del museo: sus fondos. Un traslado comprende la coordinación de todos los departamentos para llevar a buen término el trabajo e implica complejidad y planificación, si tenemos en cuenta el número de registros, aproximadamente treinta y cinco mil, y la variedad de sus materiales, técnicas, pesos, tamaños y estados de conservación.

Dentro del proceso, la conservación es de vital importancia porque proyecta su actuación técnica sobre las áreas específicas del museo (las colecciones), en una dinámica de integración con el resto de funciones. En este sentido, dentro del plan integral del museo, la estrategia propia del Departamento de Conservación Preventiva y Restauración desde el arranque de la “operación traslado” parte de un estudio preliminar de la situación, para desembocar en la programación de las líneas de actuación con objetivos a corto, medio e incluso largo plazo, como es el caso de algunas restauraciones que se acometerán en el futuro.

En el caso concreto de este Museo, el traslado ha significado una nueva sede arquitectónica, que incluye un edificio rehabilitado y uno de nueva planta, un incremento de la superficie disponible de 4.750 m² a 34.200 m², una nueva exposición permanente y un discurso expositivo original (20 salas: 8 salas discurso histórico y 12 salas temáticas). Se ha revisado y actualizado la museología militar, la reordenación de las colecciones, el estado de conservación de los objetos y la imagen del Museo. Habrá nuevos espacios para actividades y nuevas instalaciones, con la consiguiente variación del

gasto de mantenimiento y seguridad y el aumento de las necesidades de recursos humanos.

Antes de continuar con el tema principal de este artículo, merece la pena echar la vista atrás para analizar la historia de un Museo “viajero” que no afronta por primera vez un cambio de ubicación. Hasta que en el año 1996, con motivo de la ampliación del Museo Nacional del Prado, se designara como nueva sede del Museo del Ejército el Alcázar de Toledo, han sido varios los edificios que han albergado este Museo.

El 29 de marzo de 1803, Carlos IV creó el Real Museo Militar en el Palacio de Monteleón. En 1816, el Real Museo Militar pasó al Palacio de Buenavista y, en julio de 1841, Isabel II decretó como sede el Palacio del Buen Retiro, emplazamiento actual. El 1 de mayo de 1908 se creó el Museo de Infantería en el Alcázar de Toledo. En 1932 el Real Museo Militar cambió su nombre por el de Museo Histórico Militar y fue en 1940 cuando pasó a llamarse Museo del Ejército.

El primer intento de traslado integral al Alcázar se produjo en 1965, cuando se creó el Patronato del Museo del Ejército para su traslado a Toledo. Este proyecto nunca se completó, por lo que, en 1979, se constituyó la Sección Delegada del Museo del Ejército en el Alcázar de Toledo con más de 7.000 fondos; sección que habría que desalojar en el año 2003 para poder acometer las obras del Alcázar y que serviría como precedente para el proceso en el que nos hallamos actualmente.

Como ya he comentado, en 1996 y por decisión del Presidente del Gobierno, D. José María Aznar López, se proyectó, dentro del marco de la ampliación del Museo del Prado, el traslado del Museo del Ejército y en 1999 se fijó como nueva sede el Alcázar de Toledo. A partir de este momento los hitos de nuestro traslado pueden resumirse en: 2002, inicio de las obras en el Alcázar de Toledo; junio de 2005, cierre del Museo al público; 2007, entrega final de la obra del nuevo Museo: Alcázar y edificio técnico-administrativo.



Figura 1. *Maqueta Vauban*: oro, plata y ébano. Foto: Museo del Ejército.

El Museo del Ejército se caracteriza por la variedad de sus colecciones. Su diversidad se debe no sólo a la naturaleza de los materiales constitutivos, sino que también son determinantes otros factores, como el tamaño y el peso de las piezas. El Museo cuenta con metales como la artillería, el arma blanca, el arma de fuego y las condecoraciones; documentos, libros, fotografías y filatelia; etnografía, mobiliario, escultura, pintura, piedra y miniaturas y la colección de textiles, que comprende piezas de vexilia, indumentaria, uniformidad, tiendas portátiles, como la llamada de Carlos V, sillas de montar, etc. Muchos objetos tienen naturaleza mixta, como ocurre con los vehículos y las armaduras japonesas, cuyos componentes –seda, algodón, láminas metálicas y lacas– necesitan requerimientos técnicos (humedad relativa, temperatura, iluminación, etc.) para su correcta conservación. La situación expuesta genera una gran complejidad técnica, ya que la propuesta de soluciones encaminadas a evitar cualquier riesgo de deterioro debe planificarse específicamente para cada tipo de colección. Piezas tan dispares como un cañón de varias toneladas y una miniatura de plomo no requieren un mismo tratamiento técnico. A esto hay que sumar otro factor de igual importancia, el alcance de los procesos de degradación. El estado de conservación de los objetos impone distintos criterios, sobre todo en aquellas piezas que se encuentran en mal estado, como ocurre con una parte considerable de la colección de banderas y con las armas procedentes de excavaciones arqueológicas. Incluso dentro de una misma colección, el estado de conservación de los objetos puede ser extremadamente dispar, como es el caso de los conjuntos de piezas de artillería con una parte expuesta a la intemperie y otra conservada bajo techo. La primera parte presenta graves procesos de deterioro, con existencia de productos de corrosión activos, mientras que el problema más visible de la segunda son las capas de barnices y pinturas que ocultan sus pátinas nobles. Otro factor a reseñar es la situación de las piezas dentro del Museo, bien sea almacenadas o en las salas de exposición. Por ejemplo, las piezas textiles ubicadas en la última planta del edificio están sometidas a altas temperaturas y baja humedad en verano y, debido a esta deshidratación, son más frágiles.

Como aproximación numérica a las colecciones, existen cerca de 5.600 fondos en el Departamento de Textiles, distribuidos en unas 2.000 piezas de vexilia, 1.600 de uniformidad y 3.000 insignias y condecoraciones; 12.500 armas en el Departamento de Metales, repartidas en 1.000 de arma defensiva, 900 de artillería, 4.300 de arma blanca y 5.000 de fuego; el Departamento de Bellas Artes comprende 4.200 bienes culturales entre fotografía, dibujo y documento gráfico y 1.500 de pintura y escultura. Por último, la categoría de Patrimonio Vario incluye 4.000 piezas de numismática y filatelia, 2.000 de maqueta, modelo y miniatura y 900 de patrimonio etnográfico y arqueológico.

La disponibilidad de espacios ha sido y es el condicionante principal de los procesos que desarrolla el Departamento de Conservación Preventiva y Restauración. El Museo del Ejército se encuentra en un edificio



Figura 2. Planeros del almacén intermedio. Foto: Museo del Ejército.

histórico del siglo XVII, el Palacio del Buen Retiro, que presenta insuficiencias importantes de espacios técnicos e infraestructuras; carece por ejemplo de talleres de restauración o de un sistema de climatización. Su exposición se basa en la idea de mostrar todas las colecciones, por lo que los objetos se acumulan en condiciones que desde el punto de vista actual no son adecuadas para su conservación. Hasta la entrega del nuevo edificio técnico-administrativo, la gestión del proceso de traslado, la planificación y el desarrollo de cualquier actividad se realiza contando fundamentalmente con dos espacios: la sede actual y un almacén externo creado con motivo del desalojo del Alcázar, como veremos a continuación.

En lo referente al propio Museo, se está desarrollando de forma continua una adaptación de las distintas salas de exposiciones a otros usos. Como consecuencia de estas necesidades, el Museo decidió en junio de 2005 su cierre al público. Tras analizar el edificio, se definió el procedimiento para la creación y dotación de talleres de restauración y zonas de almacenaje. Algunas salas de exposición se han reconvertido en talleres de bellas artes, metales, documento gráfico y textiles, mientras que otras se han vaciado con el objeto de dotarlas de mobiliario para el almacenaje, como lugar en el cual albergar las piezas seleccionadas para la nueva exposición permanente; todo ello, articulado por la Instrucción particular de adaptación de espacios y concentración de fondos.

Entre noviembre de 2002 y febrero de 2003 se llevó a cabo el desalojo de la sección del Museo en el Alcázar de Toledo. En cifras, esta operación supuso el movimiento de 7.166 piezas, 1.153 contenedores y 37 envíos. Para el personal del centro, la evacuación ha servido de experiencia previa en materias como el transporte, la revisión del inventario, el desarrollo de un sistema documental con distintos formularios de control y la organización de los equipos de trabajo. Como se ha mencionado anteriormente, fruto de esta operación se instaló un almacén intermedio que recogiera las piezas que llegaban, ya que en el propio Museo no existían salas de reserva. Este almacén intermedio es fundamental en el proceso actual. Su superficie es de aproximadamente 1.500 m²; cuenta con

un sistema de control de las condiciones medioambientales y un sistema de climatización autónomo. Un equipo situado en el propio edificio recibe vía módem la información, de este modo el control de las condiciones del almacén está asegurado. El mobiliario del almacén fue adquirido teniendo en cuenta las necesidades de las colecciones. Gracias a los planeros y armarios compactos (con peines, rulos, barras y baldas), los objetos se encuentran debidamente embalados en materiales químicamente estables y permeables al vapor.

Antes de tratar el tema de la conservación, y centrándonos en el tratamiento técnico de los fondos, quisiera hacer una breve mención a las tareas que desarrolla el Área de Investigación y el Departamento de Documentación. Con motivo del traslado se está procediendo a una exhaustiva revisión del estado documental de los fondos. Se han abierto dos líneas de actuación, la primera afronta la revisión del inventario del Museo, para lo que se han establecido los “datos mínimos” que deben tener todas las piezas, esto es: número de inventario, identificación, clasificación genérica (colección), materia, técnica, dimensiones, componentes y ubicación topográfica. La segunda línea aborda la catalogación de los fondos de mayor relevancia, con prioridad de la exposición permanente. Todas las fichas actualizadas son volcadas en la base de datos por el Departamento de Documentación, que además revisa que todas las piezas tengan su fotografía.

Respecto al programa de tratamiento técnico de los fondos, abordado desde el punto de vista de la conservación, trataré de hacer una exposición organizada según los distintos campos de actuación del Departamento, que a grandes rasgos son: restauración, conservación preventiva, almacenaje y transporte.

Restauración

Hay que tener en cuenta que, a pesar de que el cambio de sede se presenta como una ocasión única para revisar y adecuar las colecciones, hablamos de una acción directa y continua sobre un gran número de bienes de interés cultural. Es decir, se plantea la intervención masiva sobre una gran parte de los fondos seleccionados para la exposición permanente³. Si ahora partimos de un Museo con un alto porcentaje de piezas sin intervenir, después del traslado este porcentaje habrá disminuido considerablemente. Si tenemos en cuenta que la restauración es un proceso que modifica el estado de los objetos, resulta fundamental asegurar el cumplimiento de unas normas de manipulación, almacenaje y, sobre todo, de unos estrictos criterios de restauración establecidos por el Departamento siguiendo las recomendaciones internacionales del ICOM:

- Mínima intervención. La actuación será conservativa, es decir, primarán los tratamientos de conservación frente a los de restauración.
- Legibilidad de las intervenciones. Se facilitará el reconocimiento de los materiales añadidos, para evitar confusiones y falsos históricos.

- Reversibilidad de las intervenciones, que permita la eliminación de los materiales añadidos y la recuperación de la estructura original.
- Existencia de testigos del estado anterior a la intervención.
- Estabilidad de los materiales. Las técnicas utilizadas no perjudicarán al original. Se emplearán sólo aquellos materiales compatibles física, química y estéticamente con los originales y cuya estabilidad en el tiempo esté comprobada de modo fehaciente.
- Renuncia a toda intervención creativa o modificación de la integridad de la obra. Las reintegraciones serán reconocibles en la proximidad y por ojos expertos.
- Documentación gráfica, fotográfica y científica de las distintas fases de la intervención, con especial relevancia de la fase de estudios previos, cuyo objetivo es la determinación para cada pieza concreta de la intervención necesaria.
- Especial atención a añadidos y manchas de carácter histórico, de gran importancia en un Museo como el nuestro, donde por ejemplo, las piezas pueden presentar quemaduras de batallas, agujeros de proyectiles, etc.

La planificación de la restauración de los fondos se enmarca dentro de la propia planificación del traslado, que da prioridad a la exposición permanente. Una vez ubicada ésta, se continuará con el transvase de los bienes destinados a los almacenes. En el año 2003 se redactó el Plan de adecuación de fondos como herramienta para evaluar el estado de conservación de las piezas. Se definieron dos grandes fases, una inicial de recogida de información y, tras el estudio analítico de los datos, una segunda fase de intervención en la que se establecían de manera razonada las medidas a adoptar. Esta actuación ha servido para conocer el estado de las colecciones y mejorar la gestión de su conservación. La materialización de este plan ha supuesto tres campañas de análisis desarrolladas en 2004, 2005 y 2006, sobre un total aproximado de mil cuatrocientos, mil y cuatrocientos objetos respectivamente⁴. Para establecer las prioridades a la hora de planificar el trabajo se realizaron distintos exámenes previos de los objetos, que dieron lugar a informes individuales y colectivos, en los que se reflejó el alcance y la naturaleza del deterioro. Así, ha podido decidirse qué objetos necesitan intervención, bien para soportar la manipulación que supone el traslado, bien para adquirir una condición de estabilidad frente a su futura exhibición pública en Toledo.

Cabe destacar que el resultado de estas campañas indica que un elevado porcentaje de objetos requieren ser

³ La exposición permanente está formada por aproximadamente 4.000 piezas.

⁴ Es decir, casi 2.800 objetos. Hay que tener en cuenta que muchos de ellos están formados por varios componentes, tal es el caso de la uniformidad, las armaduras, etc. por lo que esta cifra aumenta considerablemente en términos de piezas a tratar. Las cifras incluyen tanto los objetos analizados como los restaurados.

acondicionados en distinto grado, ya que en el contexto de un Museo recién construido, con una museografía nueva y diseñada en color claro, incluso los objetos en mejor estado de conservación, necesitan al menos de una limpieza superficial previa a su exposición.

Para poder cubrir las necesidades técnicas de la restauración de las colecciones, se han abierto dos vías principales, la “interna” y la “externa”. Para la restauración externa, el Departamento de Conservación Preventiva y Restauración ha organizado varios concursos de restauración y ha elaborado la correspondiente documentación técnica⁵. En el caso de las piezas de mayor problemática e interés histórico-artístico, el Museo colabora con el Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE). La decisión de externalizar las restauraciones se ha debido fundamentalmente a la falta de tiempo y de recursos para afrontarlas antes de la inauguración. El proceso ha sido programado bajo las premisas de la “no-salida” de los fondos y la redacción de un buen pliego de prescripciones técnicas, todo ello con el fin de controlar la calidad y garantizar el proceso. La cuestión central ha sido la selección de los fondos que debían ser restaurados. Para ello, se ha trabajado con el equipo del Plan Museográfico encargado de diseñar la nueva exposición. En total, se han realizado tres campañas de análisis articuladas bajo distintas prioridades.

La primera campaña de análisis, realizada sobre una muestra de aproximadamente mil cuatrocientos fondos, sirvió para conocer el estado general de las colecciones a través del establecimiento de cuatro niveles de alteración. En el año 2004 se comenzaron a vaciar las salas para instalar talleres y, ya que se trataba de laboratorios con infraestructuras básicas, este muestreo fue de gran importancia para poder iniciar los trabajos de restauración con las piezas que presentaban una menor problemática. En el año 2005 se llevó a cabo otra campaña de análisis con la premisa de revisar aquellos fondos fundamentales en el discurso expositivo, en el que tenían cabida piezas de toda índole. De esta campaña salieron distintos procedimientos de contratación pública, con sus consiguientes pliegos de prescripciones técnicas adaptados a cada tipo de material. La última campaña, en 2006, tuvo por objeto las piezas consideradas singulares, como por ejemplo, la berlina del General Prim, el automóvil de Eduardo Dato, la jaima de Muley Abbas, la llamada tienda de Carlos V y las armaduras japonesas. También se revisaron las piezas que formaban parte de las salas temáticas, como la de artillería, o formaban un conjunto tipológico, como la pintura. La metodología de trabajo consistió en la separación de las piezas por especialidades (bellas artes, metales, documento gráfico y textiles). Tras su ubicación topográfica, los restauradores procedieron a su análisis siguiendo un formulario normalizado en el que valoraban su estado de conservación, que era volcado en una base de datos. La labor presupuestaria y la redacción de los pliegos de prescripciones técnicas corrieron a cargo del personal funcionario del Departamento.

El establecimiento de un cronograma razonado de

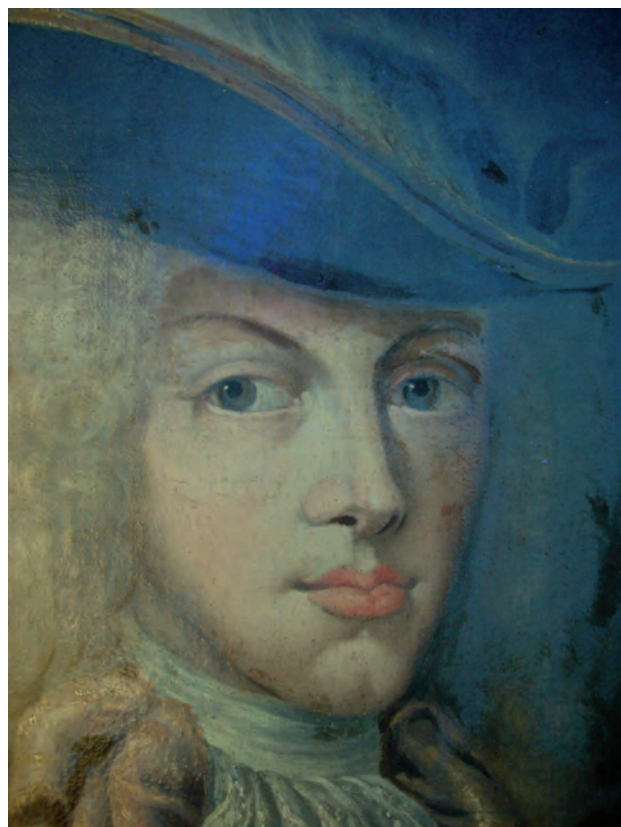


Figura 3. Análisis de repolicromías de una pintura.
Foto: Museo del Ejército.

actuación adaptado a la realidad del sector de la restauración ha sido de gran importancia. Tras finalizar los análisis, observamos que la mayoría de los fondos a restaurar eran de naturaleza textil: banderas, uniformidad, armaduras japonesas, tiendas, tapicerías de los vehículos, etc. Esta especialidad, que carece de formación en las escuelas de restauración, la desarrollan un limitado número de profesionales, de modo que nuestras necesidades podían saturar un mercado en el que, además del Museo del Ejército, hay otras instituciones con necesidades de restauración similares. Por ello, resultaba imprescindible un buen cronograma.

A esta dificultad hay que añadir la falta de espacios e infraestructuras básicas disponibles en el Museo. Como ya he mencionado, fruto de las reuniones de la Comisión Mixta Defensa-Cultura, se decidió evitar la salida de piezas. Por ello, se hacía fundamental una buena planificación para organizar los espacios, realizar reformas en algunos de ellos (instalaciones de agua y electricidad) y combinar los tiempos de ejecución. Un caso especial lo constituyó la artillería, que por sus características presenta una fuerte problemática. Se trata de piezas pesadas y difíciles de manipular, expuestas

⁵ Quisiéramos agradecer su asesoramiento a la Subdirección General de Museos Estatales (SGME) y al Instituto del Patrimonio Histórico Español, actual Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), del Ministerio de Cultura.

de manera masiva en vertical y horizontal. Los suelos no aguantan el peso de un puente-grúa y hay que asegurar la circulación del personal en la planta donde se encuentra, la de acceso al Museo. Por ello, en la programación de las contrataciones, se tuvieron en cuenta factores de toda índole como la posición de las piezas, agrupando los lotes según su ubicación, el peso de la maquinaria auxiliar, los forjados del edificio, etc.

También merece la pena destacar el caso de la llamada tienda de Carlos V. Esta pieza se encuentra expuesta en la tercera planta del Museo, sometida a las oscilaciones climáticas⁶ más fuertes del edificio por hallarse bajo cubierta. Los álabes (10 m x 2 m aprox.) fueron restaurados en el IPHE con ocasión de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, mientras que el toldo se encuentra encapsulado entre tules; está montada sobre un soporte metálico. No cabe duda de que el estado de conservación de la pieza hace necesario iniciar los trabajos de conservación y restauración. En un principio se pensó en un desmontaje para evitar las tensiones de los álabes y almacenarla, debidamente enrollada en rulos, en un lugar con mejores condiciones climáticas. Sin embargo, tras realizar un análisis profundo de la situación y gracias al asesoramiento del IPHE, se decidió no embalarla, ya que se producirían pliegues que, de alargarse su almacenaje, podrían producir males mayores. De este modo, la magnífica tienda será restaurada a su llegada al Alcázar, cuando se la dotará de un nuevo soporte. El Departamento de Conservación Preventiva y Restauración ha propuesto que sea restaurada en la propia sala de exposición, ya que de este modo se pone en valor la restauración, un proceso desconocido por el público, y se divulga el imprescindible trabajo de los restauradores en el Museo. Cabe destacar que casos como el de la tienda o la artillería, como los objetos de naturaleza mixta, pesados, de grandes dimensiones, etc. son el pan nuestro de cada día en la planificación del traslado.

Con respecto a la “vía interna”, se han puesto en marcha cuatro talleres de restauración con las especialidades de bellas artes, metales, documento gráfico y textiles. Dada la variedad de las colecciones, son necesarios profesionales de todas las ramas de la restauración. Este personal técnico, realiza labores tanto de estudio y restauración de las piezas, como de apoyo a otras funciones que desarrolla el departamento,



Figuras 4a y 4b. Celada antes (izquierda) y después (derecha) del tratamiento de restauración. Foto: Museo del Ejército.

como, por ejemplo, los informes de préstamo. Además, el taller de documento gráfico se coordina con el archivo y la biblioteca. La dotación de los talleres se ha ido mejorando paulatinamente con el fin de poder acometer intervenciones integrales sobre las piezas. Los tratamientos realizados van desde la restauración hasta la mera limpieza superficial, la revisión y el acondicionamiento del embalaje y los tratamientos puramente conservativos.

Aunque no sea el propósito primordial de este artículo, cabe mencionar otros campos de trabajo relacionados con el tratamiento de los fondos. Entre otras funciones, el Departamento de Conservación y Restauración es el responsable de diseñar los futuros talleres del Museo en Toledo, una labor compleja en la que colaboramos con el IPHE. Al contrario de lo que ocurre con los talleres (provisionales) del Museo, las instalaciones del Alcázar se están diseñando de forma ambiciosa, con el objetivo de que no estén únicamente al servicio del mismo, sino que podamos colaborar con otras instituciones, admitir becarios y estancias, sobre todo en áreas específicas como los tejidos.

La uniformización de criterios se ha aplicado también a todo el proceso de documentación de la restauración. La entrada y salida de piezas de los laboratorios es controlada a través de boletines de desplazamiento. En la actualidad, este control es fundamental ya que los movimientos internos se han multiplicado. Se ha diseñado un guión normalizado para todas las memorias finales, ya sean internas o externas, que indica cual es la información requerida (documentación gráfica, fotográfica y científica, textos, etc.) su orden y formato, de modo que en un futuro pueda ser manejada con facilidad, agilidad y eficacia⁷.

Otro proyecto puesto en marcha ha sido la toma sistemática de muestras para poder realizar análisis físico-químicos sobre la materia original que, con el número actual de intervenciones, resulta inviable económicamente. Para hacernos una idea de la situación de las colecciones, haré una breve referencia a su estado. Los metales se encuentran en una buena condición de conservación, a excepción de la artillería expuesta a la intemperie, la colección de arqueología y algunas monedas. En general, necesitan una limpieza superficial que retire las capas de protección que se les han aplicado en el pasado (barnices y pinturas). Los focos de corrosión activos suelen ser un problema puntual. Los tejidos presentan distintas situaciones. Mientras las prendas de uniformidad e indumentaria se encuentran relativamente en buen estado de conservación, la colección de banderas se halla muy deteriorada, reducidas en algunos casos a fragmentos de tela. Los ejemplares mejor conservados permanecieron expuestos hasta su retirada en campañas recientes⁸, lo que pro-

⁶ Baja humedad y alta temperatura en los meses de verano.

⁷ Este guión se ha diseñado siguiendo un proyecto iniciado por mi antecesora, con vistas a volcar los datos en un sistema documental.



Figura 5. Proceso de adaptación de espacios en el Salón de Reinos. Foto: Museo del Ejército.

dujo deformaciones en los textiles. Actualmente, la colección está almacenada en planeros de forma adecuada. Hay que agradecer la labor realizada en los años sesenta por las encargadas del taller de costura del Museo, que tuvieron la paciencia de encapsular la vexilia, gracias a lo cual hoy en día aún se conserva. La pintura, mayoritariamente óleo sobre lienzo, presenta un buen estado de conservación. Los tratamientos realizados suelen ser de limpieza superficial, excepto en casos muy determinados en los que es necesario consolidar el soporte textil. Otra cuestión son los marcos, que en muchas ocasiones han sufrido una intervención posterior de repolicromías industriales (“purpurinas”). La pintura de gran formato tiene la problemática de su salida del Museo. El documento gráfico, los libros y las fotografías también fueron retirados de la exposición. Se encuentran en planeros protegidos con materiales libres de ácido aptos para su conservación. El tratamiento que están recibiendo es de limpieza superficial y de consolidación concreta de las partes debilitadas.

Conservación preventiva

Desde la creación del Departamento de Conservación Preventiva y Restauración, los conservadores han realizado una gran labor para poner al día un sector olvidado en el Museo. Actualmente controlamos las condiciones medioambientales de los tres espacios antes mencionados: la sede actual del Palacio de Buen Retiro, el almacén externo y la nueva sede del Alcázar de Toledo a través de los sistemas instalados (en los dos primeros casos). Estos sistemas de control por radio telemetría permiten obtener lecturas de los parámetros de humedad, temperatura, intensidad lumínica y radiación

ultravioleta. Así, conocemos las condiciones en las que se encuentran los fondos del Museo y las variaciones a las que están sometidos, una información de gran valor. Lamentablemente, la falta de un sistema de climatización impide la modificación de los parámetros medioambientales. No climatizar implica asumir las variaciones entre los meses de verano e invierno, que se acusan con más fuerza en los pisos inferior y superior del edificio, y también en las fachadas, ya se trate de orientación norte o sur.

Una vez finalizadas las obras de rehabilitación del Alcázar de Toledo, el Departamento inició una toma de datos en las salas de exposición. Actualmente, se está realizando un estudio preliminar para valorar qué tipo de sistema de medición se instalará, teniendo en cuenta la problemática que pudieran presentar los gruesos muros del edificio frente a la emisión de ondas de radio. El Departamento quiere instalar un sistema *multilogger* que, además de determinar con un rango más estrecho los parámetros medioambientales, nos permita medir impactos y la inclinación en 3D⁹. Como todavía no se han finalizado las obras de construcción del edificio de nueva planta, que alberga las zonas de reserva y otros espacios con presencia de bienes culturales, aún no existe ninguna medida de control en él. Todos los da-

⁸ Las campañas de retirada del documento gráfico y las banderas se realizaron entre los años 1999 y 2002. Las pocas banderas que quedaban expuestas, junto con los reposteros y tapices, fueron retiradas en el año 2005.

⁹ 3D aceleración e inclinación. Tolerancia: $\pm 6G$ y precisión: 0,05G. Humedad relativa: 0-100%. Tolerancia: $\pm 4\%$. Temperatura: $-20/+70^{\circ}C$. Tolerancia $\pm 0,4^{\circ}C$. Medición de la intensidad lumínica: 0-999 Lux. Medición de radiación ultravioleta: 0-999 $\mu W/lumen$.

tos recogidos servirán para evaluar la posible incidencia en el traslado de las diferencias de las condiciones medioambientales entre los lugares de origen y destino, Madrid y Toledo.

Con respecto al biodeterioro, los primeros trabajos desarrollados en el Museo del Ejército relacionados con el control del ataque biológico se remontan a 1998 y 1999, años en los que se realizaron informes científicos que ponían de manifiesto la importancia del problema en todo tipo de objetos. Esto se debe a diversos factores, como la ubicación del Museo en el centro de una gran ciudad (polución), la cercanía al Parque del Retiro (polen, semillas, insectos, etc.), la naturaleza orgánica de las colecciones y, sobre todo, las dificultades para mantener estanco el edificio y estables las condiciones medio ambientales, por las causas antes mencionadas. Esta información sirvió de base para que, en 1999, el Departamento de Conservación Preventiva y Restauración, a cargo entonces de D.^a Marta Hernández Azcutia, realizara un exhaustivo informe sobre el estado general de las colecciones. Otras fuentes informativas procedían directamente del personal del Museo que tenía contacto directo con las piezas (conservadores, celadores de sala, personal de limpieza, vigilantes de seguridad, etc.). Se determinaron las especies y su ámbito de actuación, se realizó una inspección visual por plantas, buscando posibles focos de infestación. Este informe apuntaba la necesidad de que todos los tratamientos fuesen propuestos y supervisados por especialistas del IPHE junto con los técnicos restauradores del Museo.

A partir de entonces se ha controlado de modo exhaustivo la existencia de insectos, recogiendo muestras en las vitrinas y en las zonas susceptibles de presentar restos, como las ventanas y alrededor de los radiadores. Además, se han colocado trampas por todas las dependencias del edificio con el fin de sistematizar la búsqueda. Se ha demostrado la existencia de las familias derméstidos, lepidópteros, termitas y anóbidos, entre otros. Con relación a lo anterior, la designación de una persona como coordinador del programa de control de insectos ha sido de suma importancia. Este proceso comienza con la inspección visual que determinará las actuaciones básicas: tratamientos de piezas e intervenciones para modificar las condiciones del entorno.

En 2003 se iniciaron las campañas de desinsectación mediante gas inerte, con la colaboración del IPHE. Desde entonces se ha continuado con la misma línea de trabajo, realizándose tratamientos de anoxia con nitrógeno puro en un gran número de piezas, sobre todo en aquellas obras textiles que presentaban muestras de algún tipo de infestación. Dentro del plan de adecuación de espacios, se ha habilitado una sala para la realización de tratamientos de desinfección por anoxia. El problema es encontrar *a posteriori* un lugar con las condiciones idóneas de asepsia para ubicar las colecciones una vez intervenidas en lugares seguros y libres de contaminación.

Con independencia del trabajo en la sede del Museo, el gran reto dentro del traslado será establecer un procedimiento seguro de control de plagas, de modo que pueda evitarse la contaminación de la nueva sede. En

este campo, se ha continuado con la colaboración del IPHE, en primer lugar en la revisión de las instalaciones previstas en la sala de cuarentena por el proyecto arquitectónico y, en segundo lugar, en el establecimiento de un procedimiento de desinfección de las piezas antes de su entrada en Toledo. Sin duda, la dificultad añadida al último proceso consiste en conseguir perfilar un cronograma del traslado que se adapte a las necesidades de conservación y sea capaz de ajustar sus fechas a estos requerimientos.

Manipulación, almacenamiento, embalaje y transporte

En un proceso de traslado, las piezas son sometidas a más manipulaciones de las deseadas. El único personal verdaderamente cualificado para la manipulación de obras es el personal técnico (restauradores) adscrito al Departamento de Conservación y Restauración. Conscientes de que es imposible asumir el alto número de operaciones en las que es inevitable mover y tocar los fondos, este Departamento informa y supervisa el movimiento físico de las piezas a través de una Norma de manipulación de fondos, que da las pautas para manipular cada tipo de objeto y organiza el procedimiento y el personal autorizado.

El almacenamiento se hace en los espacios que mencioné anteriormente: el almacén intermedio y la sede actual del Palacio del Buen Retiro. El almacén intermedio, como ya he comentado, cuenta con un mobiliario específico donde se ubican las colecciones en función de sus requerimientos. En lo referente a la sede del Palacio del Buen Retiro se determinó en el año 2005 que, al igual que se desalojaban las salas para colocar talleres de restauración, otros espacios se habilitarían como almacenes provisionales, dotándolos del mobiliario específico. La organización de estos almacenes provisionales se hace teniendo en cuenta dos criterios: la tipología de las piezas y la sala para la que están seleccionadas, de modo que se facilite el orden de salida de los fondos hacia Toledo.

De cara al transporte es fundamental conocer el estado de los objetos y los posibles deterioros que pueden sufrir durante el mismo. Un aumento de la humedad relativa afectaría a los objetos cuya naturaleza es metálica u orgánica, activando los procesos de corrosión o provocando variaciones dimensionales que lleguen a producir fisuras estructurales. Los elementos pesados y con pátinas o acabados frágiles, como la artillería y los vehículos, pueden ser arañados con facilidad si no se manipulan correctamente en los puntos de mayor resistencia. Una manipulación descompensada sin repartir la carga homogéneamente supondría un riesgo evidente de fractura para los objetos con fisuras o decohesión estructural. Las colecciones formadas por elementos de pequeño tamaño como la numismática, insignias, medallas y condecoraciones necesitan, para evitar sustracciones, que sea reforzada la seguridad a través de contenedores equipados con cerraduras de seguridad.

Los documentos, dibujos, pergaminos y fotografía, pueden sufrir deformaciones si se dan cambios de humedad, por lo que requieren montajes previos con materiales no ácidos. Los objetos formados por varios componentes como las armas defensivas (armaduras) y el mobiliario pueden sufrir abrasiones de carácter irreversible con las vibraciones; lo mismo ocurre con las colecciones de artes decorativas, cerámica y vidrio principalmente, cuyos embalajes deben conformarse a medida con espumas sintéticas amortiguadoras para evitar roturas. Es posible que la vexilia sufra desgarros durante la manipulación y el transporte, por lo que han de viajar en contenedores con soportes rígidos bidimensionales cerrados; para la indumentaria y uniformidad se deben diseñar soportes secundarios que eviten tensiones e inmovilicen las piezas en el interior del embalaje sin presionar sobre el original. Los objetos de la primera mitad del siglo XX fabricados con plásticos, los instrumentos, el patrimonio industrial y las maquetas tienen problemas especiales de conservación por su gran fragilidad, por lo que deben inmovilizarse sin presión en el interior de sus contenedores con sistemas de sujeción específicos. La colección de pintura puede sufrir desprendimientos de la película pictórica por lo que debe viajar dentro de embalajes rígidos que protejan el lienzo sin entrar en contacto directo con él, poniendo especial énfasis en que lo haga en el sentido de la marcha. Algunas obras especialmente significativas o problemáticas están siendo revisadas individualmente. Así ocurre con las armaduras japonesas, la pintura de gran formato, la colección de maquetas, la llamada tienda de Carlos V, los vehículos y la artillería.

La colaboración del Departamento en el pliego de prescripciones técnicas del transporte ha consistido en establecer qué tipo de embalajes son los más adecuados, tanto intermedios¹⁰ como los contenedores, y sus características. Un buen embalaje debe adaptarse a las características del objeto y asegurar su conservación. No debe interaccionar física o químicamente con el mismo, es decir, debe ser químicamente estable y no abrasivo; debe protegerlo de los agentes exógenos dañinos. Los contenedores tienen que ser rígidos, estar debidamente aislados en su interior, señalizados y poseer sistemas de cerrado de fácil apertura aunque seguros; los vehículos deberán ser estancos, blindados, con suspensión neumática y sistema de control en cabina de las condiciones medioambientales, así como tener un sistema de climatización autónomo.

En líneas generales, el embalaje de los fondos se ha planificado por tipologías, en contenedores individuales y compartidos. Primero viajarán las piezas seleccionadas para la exposición permanente y después las destinadas a los almacenes. Así, por ejemplo, el arma blanca se trasladará en cajas compartidas, en bandejas cajeadas a la medida de las piezas, mientras que los cuadros viajarán en cajas individuales¹¹.

Cabe señalar que el transporte, como fase final del traslado del Museo del Ejército, comprende aproximadamente 34.000 fondos museográficos y 10.000 bibliográficos y documentales; y que, como concepto, incluye otros medios auxiliares y estructuras, la manipulación en origen y destino, el transporte, la entrega, desembalaje y ubicación de fondos y el desmontaje, transporte y montaje del mobiliario específico de almacenamiento.

Para dar una idea del protocolo de actuación, éste ha quedado recogido en la Instrucción particular para el traslado y define, entre otros, la aplicación documental y los equipos de trabajo; es decir, listados, formularios, tarjetas de identificación, etc.; y como equipos de trabajo los de transporte e instalación, supervisión y ejecución de la museografía y gestión de almacén. También determina la coordinación con los correos de otras instituciones y el apoyo que ha de prestar el equipo de restauración durante el traslado, supervisando que ninguna pieza sufra daños.

Hasta aquí, he intentado dibujar de forma general el complejo panorama que es la preparación de este traslado pionero en España. Queda mucho por decir y son muchos los matices y momentos en los que hay que tutelar la conservación de los objetos, que, si se me permite, conforman la esencia del Museo. De ahí, la importancia de los departamentos de conservación en estos procesos. Una vez se ubique el Museo en Toledo quedará mucho por hacer para programar los objetivos a corto, medio y largo plazo. Todo ello será fundamental y definirá la vida de la institución en el futuro.

¹⁰ Que ha de incluir la empresa adjudicataria. Aun así, las piezas restauradas salen de los talleres con un embalaje provisional que las prepara para su almacenaje: bandejas de manipulación, fundas, rellenos, cajas, etc.

¹¹ Algunas con sistema *Suspension Packing System* (SPS).

Bibliografía

BALDINI, H. (1998): *Teoría de la restauración*, Ed. Nerea, Madrid.
BRANDI, C. (1993): *Teoría de la Restauración*, Alianza, Madrid.
HORIE, C.V. (1987): *Materials for conservation*, Ed. Butterworth, Londres.
GARCÍA, I. (1999): *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*, Editorial KR, Murcia.

GÓMEZ CONZÁLEZ, M.^a L. (1998): *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Ed. Cátedra, Madrid.

WARD, Ph. (1989): *The nature of conservation: a race against time*, The Getty Conservation Institute, California.

El Chantier des Collections del Musée du Quai Branly de París

Christiane Naffah¹
Centre de Recherche et Restauration
des Musées de France (C2RMF)

Christiane Naffah es licenciada en Arte y Arqueología por la Université Paris 1, Sorbonne; diplomada en Árabe por el Institute National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) de París; diplomada en Museología por l'École du Louvre de París y diplomada en Estudios Superiores Especializados en Conservación Preventiva por la Université Paris 1, Sorbonne. Desde 1977 es conservadora de los Museos Nacionales de Francia. Ha trabajado en el Musée d'Arts et Traditions Populaires (MATP); el Musée du Louvre (Antiquités Orientales); el museo del Institut du Monde Arabe (IMA), del que fue directora; y el Servicio de Restauración de Pinturas de los Museos Nacionales de Francia. Ha sido también responsable del Pavillon des Sessions y del Chantier des Collections del Musée du Quai Branly desde 2001 hasta comienzos del 2005; y directora adjunta, responsable de las colecciones permanentes de este museo de febrero a julio de 2005. Desde agosto de 2005 es directora del Centre de Recherche et Restauration des Musées de France (C2RMF).

Resumen

En este artículo se expone el proceso de organización y difusión de las colecciones de bienes culturales ubicadas en el Musée du Quai Branly de París (Francia), un importantísimo proyecto de trabajo interdisciplinar desarrollado con cerca de 275.000 objetos durante tres años. La autora muestra la aplicación del tratamiento de las piezas mediante anoxia para su correcta conservación y expone el método de difusión de colecciones mediante tratamiento en 3D, inédito hasta el momento y que permite obtener imágenes virtuales de las obras casi de una forma real.

Palabras clave

Conservación preventiva, museos, etnografía, estudios preliminares, cadena de tratamientos, anoxia, digitalización 3D.

Abstract

This article discusses the organization and dissemination of the collections of cultural assets in the Musée du Quai Branly of Paris (France). This was a very important interdisciplinary project encompassing nearly 275,000 objects over three years. It looks at the use of anoxia to conserve pieces and reviews one of the brand new methods used to disseminate the collections involving 3D treatment which provides virtual images of the pieces that are almost real.

Key words

Preventive conservation, museums, ethnography, preliminary studies, processing chain, anoxia, 3D digitisation.

¹ Correo electrónico: christiane.naffah@culture.gouv.fr

Introducción

El término *Chantier des Collections*² surgió en el grupo de trabajo que se organizó en el seno del Musée de l'Homme en 1997, y cuya labor finalizó en diciembre de 1998 con el establecimiento del Musée du Quai Branly en París.

El vocablo *chantier* implica el conjunto de una cadena de tratamientos. Este sistema, más habitual en el mundo de la construcción y de la industria, ha sido aplicado ya en el tratamiento de libros de bibliotecas y, muy notablemente, en la Biblioteca Nacional de Francia. Su empleo en el tan sensible mundo de los objetos patrimoniales ha sido una novedad. Cada uno de estos bienes es único y esta especificidad ha obligado a poner en marcha un sistema que busca a la vez calidad y eficacia.

En este caso, el concepto *chantier* aglutina estudios de factibilidad, cronogramas de trabajo, personal y equipamiento. Fue programado en 1997 y, desde el inicio, se dividió en dos campañas de trabajo. La primera, de octubre de 2001 a julio de 2002, obtuvo una evaluación exitosa de las colecciones tanto en calidad como en organización. La segunda, de octubre de 2002 a septiembre de 2004, desarrolló todo lo concerniente al programa de conservación preventiva.

El trabajo en este *Chantier* de colecciones comprende un conjunto de estudios y tratamientos que han permitido asegurar la transferencia y el conocimiento de las obras que conforman el corazón del Musée du Quai Branly, tanto desde el punto de vista material como documental. Se trata de un total de 250.000 objetos del Laboratorio de Etnología del Mu-

sée de l'Homme y 25.000 del Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO). Este trabajo engloba un grupo de diferentes operaciones, que permiten asegurar la conservación preventiva de las colecciones en un proceso de tratamientos integrados entre sí.

Como se ha mencionado anteriormente, 250.000 objetos proceden del Laboratorio de Etnología del Musée de l'Homme, cuya colección era responsabilidad del Muséum National d'Histoire Naturelle (MNHN), un centro regido por el Ministère d'Education National. Por otro lado, 25.000 objetos se conservaban en el MNAAO, dependiente de la Direction des Musées de France del Ministère de la Culture. Como resulta evidente, era necesaria una homogeneización del conjunto de estos bienes culturales.

Las colecciones se caracterizaban por su gran diversidad de técnicas y materiales, por su especificidad cultural y por su volumen. Aproximadamente, dos tercios eran de origen orgánico –de tipo vegetal, animal y humano– desde el material más resistente al más frágil –del metal a la tela de araña. Procedían de culturas extraeuropeas de cuatro continentes: África, América, Asia y Oceanía y remitían a una gran variedad de tipologías: prehistóricas, históricas, bellas artes y etnológicas. Estos objetos, procedentes en algunos casos de sociedades minoritarias, por ejemplo de Chamanicas de Siberia y Amazonia, de grandes imperios prehispánicos de México y Perú, de tribus africanas, etc., materializaban los vínculos entre mundos visibles e invisibles, así como signos de poder y hábitos cotidianos.

El edificio del Musée du Quai Branly fue diseñado en 2006 por el arquitecto Jean Nouvel para albergar estas colecciones. La superficie de terreno que rodea al edificio es de 25.000m², de los cuales 18.000 m² son espacio verde abierto al público (el 72% del total). El complejo museístico global presenta una superficie de 40.000 m², de los que 11.500 m² pertenecen al edificio del Museo. Este edificio principal cuenta con 21 m de altura (se permiten hasta 25 m), con muros de vidrio de hasta 12 m.

La secuencia de tratamientos y el organigrama de personal

El *Chantier* de colecciones del Museo es el signo de una nueva cultura museística de conservación preventiva a todas las escalas (como preámbulo a su exhibición en las salas de acceso público) y se centra en cada objeto sin excepción.

La cadena de tratamientos comienza con la comprobación y la toma de datos de las colecciones en los dos museos de origen y finaliza con la exposición de las mismas en las salas o su ubicación en los depósitos del Museo. En el intervalo entre ambas etapas se realizan la medición, la eliminación de polvo y ácaros, la toma de vistas 2D y 3D y la anoxia de los objetos orgánicos. La secuencia de tratamientos se refiere a los siguientes puntos:

² No es posible realizar una traducción literal de este vocablo francófono, si bien puede entenderse como *Programa de colecciones*.



Figura 1. Vista general del Musée du Quai Branly.
Foto: E. Alquézar.

- La integridad física de los objetos.
- El examen de su estatus jurídico.
- La salvaguarda y comprobación de la documentación científica.
- La organización física de las colecciones.

Este complejo proceso requiere una planificación rigurosa, proyectada estrictamente y al mismo tiempo muy moldeable, lo que implica una larga colaboración con la comunidad científica y los antropólogos.

Con respecto al organigrama de personal, el *Chantier* de colecciones fue supervisado por un conservador general de patrimonio y un ingeniero. El equipo quedó subdividido en tres unidades de tratamiento:

- Unidad logística: toma de datos, acondicionamiento y traslado.
- Dos unidades funcionales: desinsectación por anoxia, limpieza/eliminación de polvo y toma de imágenes.

En este caso, cuatro restauradores especializados suplementarios, expertos en estos sistemas, se vincularon con todas las operaciones. Las funciones transversales de estos restauradores expertos fueron:

- Asistencia en los informes de estado de conservación y en el acondicionamiento de objetos frágiles.
- Intervención de restauración mínima en el taller.
- Establecimiento de protocolos de tratamientos.
- Indicaciones para la colocación de los objetos en vitrinas.
- Peritaje para la instalación de los depósitos de obras.
- Recomendaciones de conservación preventiva en museografía.

Debe destacarse que en esta cadena de trabajos se contó con un equipo sólido, que comenzó siendo de cuarenta personas y finalizó con un total de ochenta, que trabajó de forma conjunta para lograr el éxito del proyecto.

El *Chantier* permitió la aplicación de nuevas tecnologías en conservación y la introducción de nuevos profesionales para la toma de datos y los diseños gráficos por ordenador para la modelización de las obras en tres dimensiones.

Este equipo multidisciplinar y pluricultural, núcleo de expresión y expansión de competencias, comprendió desde un principio el interés del trabajo colectivo, del cuestionamiento de las prácticas habituales y de la necesidad de factores de progreso. Cada uno de sus miembros, a su nivel, benefició la intervención con sus ideas y sugerencias.

La expertización científica corrió a cargo de los responsables de las colecciones del Musée de l'Homme y del MNAO, que participaron en el grupo de trabajo desde que comenzó a tratarse la colección.

Estudios preliminares

Los trabajos de evaluación de las colecciones se iniciaron en mayo de 1997. Se trataba de hacer un diagnóstico sobre: el número de objetos, las condiciones de almacenamiento, el tipo de materiales, las dimensiones, el volumen, las necesidades en materia de conservación, el estado de la documentación, etc. Esta investigación fue llevada a cabo por lotes de piezas homogéneas y sus resultados fueron publicados en tablas de síntesis, organizadas por museo y departamentos. Se realizó una cartografía de las colecciones de los dos museos mediante el programa Access, en la que se indicó el plano de localización de los lotes por piso, sala, armario y estante.

Entre 1999 y 2000 los estudios de aplicabilidad nos permitieron definir la organización general de las colecciones y nos proporcionaron importantes orientaciones. Los restauradores de plantilla y los investigadores externos participantes fueron los encargados de realizar un esquema de organización del grupo de trabajo y de las investigaciones puntuales ligadas a la conservación de los objetos.

Los inventarios y ficheros de los dos museos fueron objeto de una conversión informática³ que tuvo como resultado la obtención de archivos controlados que se volcaron en el sistema de gestión de colecciones⁴ TMS (The Museum System), que ha sido empleado de forma similar en museos al otro lado del Atlántico, como el Metropolitan Museum of Art y la Smithsonian Institution, y en Europa, como la National Gallery de Londres.

³ Los ficheros obtenidos presentan el formato MARC.

⁴ La conversión informática de los inventarios y de la base de datos de gestión de las colecciones fue llevada a cabo bajo la responsabilidad científica de un conservador del patrimonio.

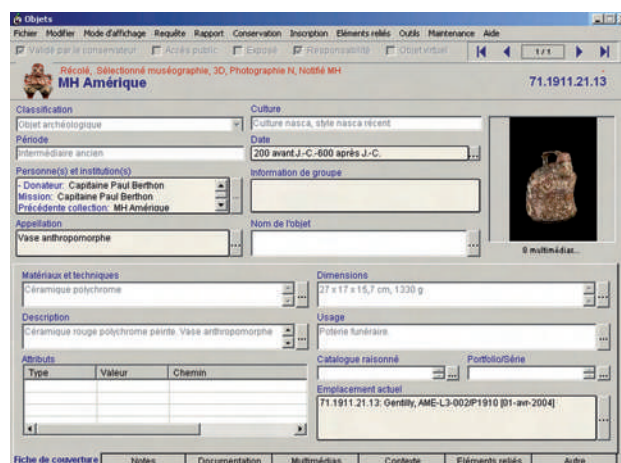


Figura 2. Base de datos de control de las obras (TMS). Foto: Musée du Quai Branly.

Tratamientos en los museos de origen

La unidad logística de acondicionamiento y traslado de las colecciones intervino en todas las etapas de seguimiento de los objetos hasta su instalación en el Musée du Quai Branly.

Tras la documentación de las colecciones, se propuso un calendario de toma de datos. La primera operación fue el inventario de los almacenes, que se realizó objeto por objeto⁵. Se determinó entonces la intervención de los objetos que necesitaban ser sometidos a medidas de conservación urgentes antes de su transporte y se precisaron, para cada lote de objetos, las recomendaciones necesarias en materia de acondicionamiento, traslado y desinfección.

Los responsables de la colección asistieron al inventariado, a las operaciones de consolidación cuando fueron necesarias y al acondicionamiento de las piezas para su transporte. El personal del grupo de trabajo estuvo presente en todo el traslado.

Las cinco primeras etapas de la secuencia de trabajo fueron las siguientes:

- Revisión de los objetos por parte de la unidad de acondicionamiento y traslado, en presencia del responsable de la colección.
- Comprobación en el museo de origen.
- Informe del estado de conservación.
- Acondicionamiento de las obras para su traslado.
- Transporte de las obras.

Limpieza e inventariado de las colecciones

En el Hotel Industriel Berlier⁶, próximo a la Biblioteca Nacional, se ubicaron los depósitos provisionales de las obras después de su tratamiento. Este edificio albergó el equipo del futuro Musée du Quai Branly cuando estaba en construcción. Se instalaron talleres especializados en una superficie global de aproximadamente 1000 m² en el sexto piso de este edificio.

En estas dependencias del edificio Berlier se realizaron los tratamientos de digitalización e inventariado

de las colecciones. Tras el control inicial, el objeto recibía un código de barras individual y único. Su recuperación e identificación quedaban garantizadas gracias al registro TMS en cada una de las etapas de la cadena de trabajo.

Posteriormente, las tomas de medidas volumétricas se registraron en TMS, según la tipología del objeto, analizando su altura, profundidad, longitud, diámetro, grosor y peso.

El siguiente paso fue la limpieza y eliminación de los depósitos de polvo que pudieran presentar las obras. Esta limpieza de tipo sanitario preventivo permitió eliminar las causas extremas de infección de origen biológico, garantizando al mismo tiempo una mayor legibilidad del objeto. Se aplicaron diferentes tipos de aspiración para evitar la re-deposición de las partículas, como la microaspiración, las mesas de baja presión, etc. En este proceso, el instrumental empleado nunca entraba en contacto directo con la superficie del objeto, fuera cual fuera la naturaleza de los materiales que lo componían. Las piezas se trataron en seco o, en caso de precisarlo, mediante un producto consolidante adecuado. Las mesas aspirantes de baja presión fueron empleadas mayoritariamente para la eliminación de polvo en textiles. Los talleres contaron también con el equipo de lupas binoculares necesario para realizar dicho tratamiento. En el taller se llevaron a cabo intervenciones mínimas, cuyo tiempo de tratamiento fue de una semana como máximo.

Tras la limpieza se procedió nuevamente a la toma de medidas volumétricas, en altura, profundidad, longitud, anchura y grosor, según la tipología de los

⁵ Uno de los documentalistas del equipo tomaba el objeto e indicaba el número de inventario y otro realizaba la búsqueda en la base de datos. En caso de que surgiera un problema, por número ilegible, ausente, incompleto, duplicado o de identificación imposible, se llevaba a cabo una investigación documental.

⁶ Hotel Industriel Berlier, 15 rue Jean-Baptiste Berlier (Paris), XIII arrondissement. Edificio concebido por el arquitecto de la Biblioteca Nacional de París, Dominique Perrault.



Figura 3. Talleres de restauración. Foto: Musée du Quai Branly.



Figura 4. Muestra de la intervención sobre uno de los objetos. Foto: Musée du Quai Branly.

objetos y la masa que presentaban. Las piezas se inventariaron igualmente mediante el siglado de los objetos. Tras el inventario, los restauradores siglaron las nuevas adquisiciones⁷ realizadas por el grupo de trabajo del Musée des Arts et des Civilisations (después Musée du Quai Branly), así como los objetos sin número.

En lo que concierne a los objetos inventariados y siglados anteriormente, su inscripción en el inventario informatizado tuvo en cuenta el número existente, pero se acompañó de una numeración normalizada y estructurada de la misma forma que el nuevo inventario⁸. Cada objeto recibió una etiqueta de código de barras a partir de la información de la base de datos, que aseguraba la recuperación de la misma de forma permanente.

Digitalización: toma de datos en 2D y 3D

En cuanto a la fotografía digital de las obras, los objetos se fotografiaban de frente o 3/4 y en alta resolución (2000x3000 píxeles). Se incluyó en la base de datos TMS una foto 'sello' de cada pieza. El protocolo de obtención de datos fue establecido en colaboración con los responsables de las colecciones. Al mismo tiempo que el taller realizaba la toma de imágenes fotográficas, se efectuaba el tratamiento de retoque gráfico que fuera necesario en cada caso.

Para el proceso de toma de imágenes se dispusieron puntos fotográficos tanto verticales como horizontales. La cámara se encontraba conectada a un equipo informático, de tal forma que todas las tomas de cada objeto se volcaban directamente en la base de datos.

El modelado en 3D se aplicó a un total de 370 objetos mediante un proceso organizado en tres fases:

- Adquisición mediante láser del volumen de la pieza en forma de red de mallas poligonales.
- Obtención de la textura del objeto mediante imágenes. Fotografiado en 3D de todas las caras de las piezas según el principio de la fotografía numérica 3D en luz estructurada.
- Reconstrucción o infografía de las piezas gracias a la información obtenida en las dos etapas anteriores. Tal y como se muestra en la imagen adjunta con la modelización de un cofrecillo de corteza de



Figura 5. Toma de fotografías en el taller de 2D. Foto: Musée du Quai Branly.



Figura 6. Primera fase de la toma de datos para la reconstrucción en 3D de las obras. Foto: Musée du Quai Branly.

abadul de Siberia Oriental, o en la reconstrucción o infografía de cerámica Nasca (200 a.C.-600 d.C. Perú).

Tratamiento biológico: unidad de desinsectación⁹ por anoxia¹⁰

En esta fase de trabajo se procedió al tratamiento del ataque de insectos y al tratamiento fúngico de mohos por anoxia estática (interna y externa). Estos procedimientos se realizaron de forma global en el centro técnico de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) en

⁷ El inventario de adquisiciones 1997-2002 se realizó según las recomendaciones de la Direction des Musées de France. La numeración se efectuó con la siguiente secuencia de códigos separados por puntos: identificador del nuevo Museo: 7; identificador de origen: 0 (nueva adquisición); año de adquisición; número de orden de la colección en el año (una colección está constituida de 1 ó 10 objetos de un mismo origen, adquiridos en el transcurso de la misma operación); número de orden del objeto en la colección; elementos constitutivos del objeto si éste está formado por varias piezas.

⁸ El número inicial es el indicador de origen: 1, del Laboratorio de Etnología del Musée de l'Homme; 2, del MNAO (Oceanía); 3, del MNAN (África Negra); 4, del MNAM (Artes del Magreb) y 5, de la Sección Histórica.

⁹ La explotación de los recursos fue hecha por la empresa Société Hygiène Office y el responsable de la unidad era un ingeniero químico titular de un DEESS de conservación preventiva.

¹⁰ Esta palabra está compuesta de *a* o *an* (delante de vocal), que indica la negación o la privación de algo, y de *oxy*, de oxígeno, por lo que significa "ausencia de oxígeno".



Figura 7. Despiece fotográfico de una de las obras antes de su reconstrucción en 3D. Foto: Musée du Quai Branly.



Figura 8. Ejemplo de la interpretación volumétrica en 3D de una pieza. Foto: Musée du Quai Branly.

Bussy Saint Georges y posteriormente con el propio objeto una vez llegado al Museo, por parte de los restauradores.

El equipamiento del que dispone el Museo es fundamentalmente de tres equipos estancos¹¹ en acero inoxidable, provistos de puertas que permiten regular la proporción de oxígeno del interior. Dos grandes recipientes¹² de 35 m³ permiten recibir un volumen máximo de hasta 22 m³ de objetos. Mientras que el tercero, más pequeño (de 25 m³), puede albergar hasta un volumen total de 15 m³ de piezas. La temperatura interna oscila entre los 20° C y 25° C y su higrometría se sitúa en el 50%.

Cada equipo está cargado permanentemente de nitrógeno. Presenta un dispositivo que permite producir y almacenar el nitrógeno utilizado para reemplazar el oxígeno. Está compuesto de un compresor de aire¹³ y un generador de nitrógeno¹⁴ diseñado en torno a un sistema de tamizado molecular de carbono¹⁵ que separa el nitrógeno del oxígeno del aire. Existen un total de cuatro reservas de 3000 litros (3 m³) destinadas al almacenaje del nitrógeno preparado. Un recipiente de acero inoxidable contiene agua desmineralizada para la humidificación del nitrógeno. Un armario eléctrico aloja un robot y un sistema de supervisión informatizado. En 48 horas la tasa de oxígeno desciende a 0,1% (1000 vpm).

Desde sus inicios, esta instalación, única y particularmente competente, ha sido validada por un comité científico especializado, permitiendo un tratamiento de hasta 14 días.

Todos los objetos formados por materias orgánicas se tratan mediante este método de desinsectación. La duración del proceso oscila entre 14 días –para la mayoría de los objetos orgánicos– y 7 días –para textiles y plumas.

El acondicionamiento de las obras fue supervisado por la unidad de acondicionamiento y traslado. La empresa de transporte delegó en los embaladores especializados que trabajan en el taller del Museo. Se llevó a cabo un acondicionamiento y almacenaje individualizado de cada objeto. Los contenedores de las obras fueron agrupados en bandejas y colocados sobre estantes de 1,20 m de altura, envueltos mediante un film de plástico precintado.

Las piezas se almacenaron provisionalmente en la BNF para posteriormente ser trasladadas al Musée du Quai Branly. Este primer almacenaje se llevó a cabo tras



Figura 9. Zona de tratamiento por anoxia. Foto: Musée du Quai Branly.



Figura 10. Equipos de nitrógeno para la anoxia de las obras. Foto: Musée du Quai Branly.

¹¹ La carga ejercida en el suelo es de 400kg/m².

¹² La dimensión interna de estos dos recipientes es de 5,50 m de longitud, 2,77 m de anchura y 2,10 m de altura.

¹³ Servido por TechnicAir funciona con un rendimiento de 24Nm³/h, una presión que oscila entre 7 y 8 bares y un nivel de ruido de 66 dBA.

¹⁴ Serie GA 20 servido por TechnicAir produce nitrógeno con una pureza del 99,99%. Funciona con una temperatura ambiente de entre 5 y 30°C.

¹⁵ Desarrollado y patentado por la sociedad alemana Carbotech, este tamiz molecular está constituido por carbón activo mediante procedimientos térmicos y químicos.

adecuar correctamente los dos niveles de parking (6000 m²) que presentaba la biblioteca, con el fin de controlar la higiene, las condiciones medioambientales, el mobiliario, la seguridad y la protección de las obras.

La identificación y localización de cada objeto estaba asegurada. En el caso de préstamo de piezas, limitados al máximo, los movimientos de las obras quedaban igualmente registrados.

Cuando se trasladaron al Musée du Quai Branly, los objetos se ubicaron en función de su estado de conservación en los nuevos depósitos, con una superficie de 6.100 m².

La visibilidad de las colecciones. La museoteca

Uno de los objetivos fundamentales del *Chantier* de colecciones del Museo es fomentar su visibilidad a través de Internet. Se trata de difundir, primero virtualmente y después materialmente en el propio edificio, cada uno de los objetos de este conjunto de 275.000 bienes culturales.

Esta propuesta es inédita. Los museos generalmente reservan las operaciones de conservación preventiva y restauración a aquellas obras expuestas al público en las exposiciones permanentes y temporales. Aquí todas las piezas han pasado por la cadena de tratamiento y la revisión continua de cada una de sus fichas documentales por parte de especialistas, de modo que la información esté constantemente actualizada.

Desde la inauguración del Museo, se pueden realizar consultas virtuales tanto de las obras expuestas en las salas como de las almacenadas en los depósitos. El centro cuenta con cuatro salas de estudio y consulta online que lindan con los depósitos de obras (tres de 15 m² y una de 30 m²), y para utilizarlas se puede establecer cita por Internet. Se cuenta con un horario variado y amplio. Los usuarios son de todo tipo –investigadores, profesores y aficionados– si bien es cierto que se da prioridad en las consultas y estudios a las personas descendientes de las culturas representadas.

La definición *Chantier des Collections* aglutina rigor y eficacia, y encuentra su plena justificación en el acceso

fácil y cómodo por parte de la comunidad internacional a una colección de tipo universal, revisada y clasificada.

Conclusiones

Con el conocimiento de la materia, lo que se conserva es aquello a lo que se accede por los sentidos. Coleccionar y conservar supone en primer lugar preservar la multiplicidad de significados que se hacen presentes en una forma y una materia. La sola composición material de una obra necesita un sentido que justifique su elección como objeto patrimonial. Ahí es cuando actúa el museo, en función del valor aportado por la cultura que lo elige, a menudo dependiente de la importancia acordada por la sociedad que lo ha producido.

Servir durante un rito, ser objeto de devoción en un lugar de culto o del deleite, disfrute y conocimiento en un museo, son usos múltiples a los cuales el objeto queda suscrito; y parece que el objeto resiste. Esta es su vocación: durar y decir. La responsabilidad del hombre se inscribe en un espacio modesto, poco visible, único y real, el de la conservación preventiva. Ésta significa asegurar un entorno propicio para la conservación de los materiales que componen las obras, con el fin de que éstas ejerzan su vocación. Esta responsabilidad la tenemos permanentemente todos, profesionales y público. Como respuesta a las necesidades de consumir y tirar, el hombre tiene las opciones de elegir y guardar¹⁶.

Bibliografía¹⁷

NAFFAH, C. (2004) (coord.): “Le chantier des collections du Musée du Quai Branly. Conservation préventive à l'échelle d'une collection nationale”, Musée du Quai Branly, Ed. Ediphisme- Ivry-sur-Seine, París.

NAFFAH, C. (2004) (coord.): “Musée du Quai Branly Collections' Conservation Programme. Preventive Conservation to Match the Requirements of a National Collection”, Musée du Quai Branly, Ed. Ediphisme- Ivry-sur-Seine, París.

¹⁶ Mi más sincero agradecimiento a Susana Martín Rey, profesora del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, por su ayuda en la traducción de esta ponencia.

¹⁷ Los textos de las publicaciones referidas pueden consultarse de forma íntegra en la web del Musée du Quai Branly, www.quaibranly.fr

La experiencia *Collectie Nederland* de los museos públicos de los Países Bajos

Frank Bergevoet¹

Instituut Collectie Nederland (ICN),
Países Bajos

Frank Bergevoet es licenciado en Historia del Arte y cuenta con quince años de experiencia en el campo de la museología. Ejerce como asesor y responsable de políticas de museos en el Instituut Collectie Nederland (ICN), un departamento externo del Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de los Países Bajos. Como gran experto en gestión de colecciones, fue el director de la conferencia de la Haya *Colecciones de museos en movimiento* en 2004. Actualmente es director del programa de selección en el ICN y tiene a su cargo la gestión de movilidad de colecciones.

Resumen

Hace cerca de quince años se introdujo el concepto de *Colección de los Países Bajos*, referido a la totalidad de las colecciones públicas de las que la comunidad está dispuesta a ser responsable. Con este concepto se ha creado un contexto que trasciende los museos individuales y los desafía a echar por tierra –en teoría– los límites institucionales que existen entre las colecciones. Así, los museos están tratando todas las colecciones como un único y extenso repositorio de patrimonio. La cuestión de quién posee una pieza o una colección no es tan importante como el aspecto de cómo pueden las colecciones contribuir del mejor modo posible a realzar la calidad del repertorio nacional en su conjunto.

Palabras clave

Ley de museos, valoración, adquisición, movilidad de colecciones, cesión de colecciones.

Abstract

Some fifteen years ago the concept of *The Netherlands Collections* was introduced; the totality of public collections in the Netherlands for which the community is willing to take responsibility. With the concept of *The Netherlands Collection* a context has been created that transcends individual museums and challenges them to remove – in theory – the institutional boundaries between collections. By using the concept museums are treating the collections together as a single, large reservoir of heritage. Who owns an item or collection is not as important as the question of how collections can make the best contribution to enhancing the quality of the national collection as a whole.

Key words

Museum law, valuation, acquisition, collection mobility, deaccessioning.

¹ Correo electrónico: frank.bergevoet@icn.nl



Figura 1. Van Gogh Museum. Foto: C. Martínez.



Figura 2. Mauritshuis Museum. Foto: G. Cook.

Los Países Bajos tienen una superficie que es trece veces menor a la de España, aproximadamente del tamaño de la Comunidad Autónoma de Extremadura. Sin embargo, en Extremadura viven poco más de un millón de personas, frente a los más de dieciséis millones de habitantes de los Países Bajos. En cuanto al número de museos, los Países Bajos y España tienen más o menos la misma cantidad: alrededor de mil doscientos.

Como en el caso de España, estos museos administran colecciones que son propiedad de la administración estatal, de las administraciones provinciales y locales, de fundaciones independientes y de particulares. Los Países Bajos no tienen una ley reguladora de museos, aunque existe una ley que limita la exportación de patrimonio cultural irremplazable en manos privadas. Tampoco tienen ya ningún museo nacional, puesto que todos fueron privatizados hace más de diez años. Las colecciones nacionales son ahora administradas por museos que, en principio, son fundaciones privadas. El Estado ha llegado a acuerdos con estos museos acerca de la gestión de la colección nacional.

En comparación con España, la mayoría de los museos en los Países Bajos (incluyendo los antiguos museos nacionales) tienen un gran margen de libertad para determinar y ejecutar sus políticas de colecciones. Sus políticas de préstamos, de adquisiciones y de cesión están formuladas independientemente. No hay comisiones ni directores generales que deban aprobar sus decisiones. ¿Esto funciona? Sí, funciona y bien, porque nuestros valores éticos no difieren mucho de los de España.

Durante los últimos quince años, en los Países Bajos hemos estado trabajando con el concepto de *De Collectie Nederland*, que no es fácil de traducir. Si lo traducimos al inglés como *The Dutch Collection*, le estamos dando un aire demasiado nacionalista y proteccionista, un aspecto que es completamente ajeno al concepto. La mejor traducción es quizá *The Netherlands Collection*, pero en el resto del artículo el término *Collectie Nederland* se dejará sin traducir.

Collectie Nederland engloba la totalidad de las co-

lecciones públicas de los Países Bajos de las cuales la comunidad está dispuesta a ser responsable. Idealmente, *Collectie Nederland* sería un vasto repositorio de colecciones de alta calidad, sin demasiadas reiteraciones ni lagunas.

El término *públicas* que incorpora la definición significa que *De Collectie Nederland* no incluye normalmente colecciones privadas. Por *la comunidad* se entienden los varios niveles de gobierno (central, provincial y municipal), así como las iglesias, universidades, asociaciones y fundaciones. *De Collectie Nederland* cubre colecciones con algún tipo de apoyo público, de hecho, funciona como un marco para las políticas que el Ministerio no impone a los museos en los Países Bajos, que, en su mayoría, trazan su propio camino. Sin embargo, este concepto ha producido un pensamiento más coherente acerca de los museos.

Considerar el conjunto de las colecciones en su totalidad, en vez de individualmente, ha dado como resultado una nueva manera de concebirlas en los Países Bajos, específicamente en lo relacionado con su valoración, adquisición, intercambio y reorganización. *De Collectie Nederland* ha creado un contexto que trasciende los museos individuales y los desafía a echar por tierra —en teoría— los límites institucionales entre las colecciones.

En cuanto a la valoración de las colecciones, éstas se tratan en conjunto como un único y extenso repositorio de patrimonio. La aplicación de este modelo ha llevado a los museos a determinar el valor histórico-cultural y la calidad de una colección en un contexto: *De Collectie Nederland*. La calidad es el criterio más importante en la política cultural holandesa. *De Collectie Nederland* es el contexto en el cual los museos establecen el valor de las colecciones individuales. Por supuesto, para hacer esto las instituciones que albergan y custodian las colecciones necesitan una excelente perspectiva de la composición de *De Collectie Nederland*. *Musip* (*Museum Inventory Project*, Proyecto de Inventario de Museos) es una herramienta importante para acceder a esta perspectiva. Se trata de una base de

datos que describe las colecciones a nivel de las sub-colecciones y tiene algunas similitudes con el futuro catálogo colectivo de los museos españoles.

En lo que respecta a las adquisiciones, actualmente los museos tienden a preguntarse con mayor frecuencia qué valor añadido tendrá una pieza concreta para *De Collectie Nederland*. Están más inclinados a considerar si es necesario adquirir algo que otra institución ya posea.

El tercer y último punto se refiere al intercambio y reorganización de colecciones, con el objetivo de que las piezas se expongan donde puedan ser mejor vistas.

Esta nueva perspectiva conduce a las siguientes conclusiones:

- Una pieza que actualmente se encuentra en las reservas del museo A podría resultar oportuna dentro de la exposición permanente del museo B. Esto debería, en teoría, producir formas interesantes de movilidad de colecciones. Una parte importante de nuestra política de cesión de colecciones está basada en el principio de movimiento de objetos de museos dentro de *De Collectie Nederland*.
- Los museos podrían actuar como vasos comunicantes, por ejemplo, en el caso de un museo con una especialidad destacada que llene los vacíos de otro. Un buen ejemplo de intercambio a largo pla-

zo de pinturas es el del Museo Van Gogh en Amsterdam y la Galería Nacional en Londres.

- Podría tener sentido reunir piezas dispersas en un solo museo. Existen ejemplos de esta práctica en los Países Bajos en las áreas de cerámica y carteles.

La cuestión de quién posee una pieza o una colección no es tan importante como el aspecto de cómo pueden las colecciones contribuir del mejor modo posible a realzar la calidad del repertorio nacional en su totalidad.

Esto apunta a la dimensión europea del concepto *De Collectie Nederland*: la *Colección de Europa*. En este sentido, cabe replantearse algunas cuestiones sobre la necesidad de considerar las colecciones de todos los museos en Europa como partes de una única y gran colección virtual, y permitir que traspasemos nuestras propias fronteras y tratemos de juntarnos para poner en movimiento colecciones sin uso y en reservas. Para lograr esto, los museos necesitan conocer más de lo que sabemos ahora acerca de las colecciones de los otros museos y el asunto de la propiedad debe pasar a un segundo plano a la hora de decidir dónde se van a exponer los objetos y las colecciones. Desafortunadamente, de momento la inclinación de cerrar el almacén con llave y luego tirarla parece ser mayor que el deseo de hacer accesibles y poner en movimiento los tesoros escondidos.

Tratamiento técnico y difusión de las colecciones de los Museos Nacionales en el Instituto de Museos y de Conservación

Paulo Ferreira da Costa¹
Instituto dos Museus e da
Conservação (IMC), Portugal

Paulo Ferreira da Costa posee grados en Antropología en 1991 y 1994. De 1993 a 2001 trabajó en el Museo Nacional de Etnología de Lisboa en las áreas de investigación, gestión de colecciones y digitalización y ejecución de exposiciones. De 2002 a 2007 ejerció como jefe del Departamento de Inventario de Colecciones del Instituto Português de Museus (IPM) del Ministerio de Cultura, actual Instituto dos Museus e da Conservação (IMC). Este Departamento es el responsable de la coordinación de la Red de Museos Nacionales en las áreas de digitalización y movilidad de colecciones. También ha publicado varios estudios sobre cultura material y museología y sobre documentación de museos. Desde 2007 es director del Departamento de Patrimonio Inmaterial del IMC.

Resumen

El Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) coordina 34 museos y palacios nacionales que abarcan tanto colecciones de arte como de arqueología y etnología, entre las que los visitantes pueden encontrar ejemplos destacados del patrimonio portugués. El IMC fomenta una política de digitalización que representa una evolución para los museos que coordina y orienta a través de los siguientes principios generales: rehabilitación de espacios museológicos y mejora en la presentación de colecciones de museo; estudio, catalogación, gestión y difusión de colecciones; producción y difusión de normas y directrices en varias áreas, referentes a la promoción de buenas prácticas en los museos, mejora de museos y estructuración de la Red de Museos Nacionales e internacionalización de los museos portugueses.

Palabras clave

Instituto dos Museus e da Conservação, patrimonio portugués, digitalización, colecciones, difusión, Red de Museos Nacionales de Portugal, MatrizNet.

Abstract

The Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) coordinates 34 museums and palaces that embrace collections of art, archaeology and ethnology, among which visitors may find notable examples of Portuguese heritage. The IMC has in place a digitisation policy that is a step forward for the museums it coordinates and guides based on the following general principles: rehabilitation of museological spaces and improvements in the presentation of museum collections; the study, cataloguing, management and diffusion of collections; the production and diffusion of regulations and directives in various areas to promote best practice in museums, museum enhancement and the structuring of Portuguese National Museums Net; and the internationalization of Portuguese museums.

Key words

Instituto dos Museus e da Conservação, museums, conservation, Portuguese heritage, digitisation, collections, diffusion, Portuguese National Museums Net, Matriznet.

¹ Correo electrónico: paulocosta@imc-ip.pt



Figura 1. Página principal de MatrizNet. Foto: Instituto dos Museus e da Conservação.

Digitalización de las colecciones e inventario fotográfico. Colecciones on-line

La digitalización de toda la información relacionada con las colecciones de los museos del Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) es un proyecto continuo. Comenzó en 1993 con el diseño de Matriz, un software destinado al inventario y la catalogación de las colecciones de los museos nacionales. Matriz fue actualizado en el año 2000 y se efectuará una nueva actualización en 2010, en la que se incluirá su motor de búsqueda on-line (MatrizNet). En la actualidad existen un total de 300.000 piezas digitalizadas, 40.000 de las cuales están disponibles en MatrizNet.

El IMC es también responsable de la producción y gestión de los registros fotográficos relacionados con dichas colecciones. La base de datos del inventario fotográfico nacional es un recurso importante tanto para profesionales de museos e historiadores del arte como para editores nacionales y extranjeros. La producción y gestión de imágenes llevada a cabo por la agencia fotográfica del IMC es de suma importancia, ya que asegura la calidad de la difusión impresa de las colecciones, así como la gestión de los derechos de autor de las imágenes. El inventario fotográfico nacional apoya también la producción de las imágenes de las colecciones de los museos que se incorporan en cada nuevo registro del programa Matriz, disponible en versión on-line a través de MatrizNet. La digitalización del inventario fotográfico nacional comenzó en 2001 y en 2005 se añadió la reflectografía infrarroja y los rayos-X.

En 1995 se inició la digitalización de las colecciones y en 2002 se pusieron a disposición del público las ba-

ses de datos de los inventarios de los museos a través de MatrizNet (www.matriznet.imc-ip.pt), motor de búsqueda en red que permite a los usuarios realizar consultas generales y concretas dentro de las citadas colecciones. Este motor de búsqueda on-line de libre acceso constituye la librería digital más importante en relación al patrimonio mueble portugués. Respecto a la producción de contenido digital europeo para las redes mundiales, desde su disponibilidad en Internet fue integrado en el Plan de acción Europa y en la iniciativa



Figura 2. Matriz. Foto: Instituto dos Museus e da Conservação.

Internet sobre digitalización y acceso de contenido público a los museos. En 2008 la información on-line ha mejorado sustancialmente con motivo de la actualización tecnológica de Matriz y de MatrizNet.

Portal del IMC y páginas web de los museos

Portal del Instituto de los Museos y de la Conservación

La edición on-line de la biblioteca digital de las colecciones de los museos del IMC se integra en la estrategia del Instituto para garantizar su presencia y la de sus museos en la web. En consecuencia, el propio portal del IMC (www.imc-ip.pt) adquiere una particular relevancia, dado que funciona no sólo como un proveedor de recursos de información para el público en general, sino también para toda clase de profesionales relacionados con museos y patrimonio mueble, especialmente en todo lo referente a normas y directrices de catalogación, digitalización, gestión y movilidad de colecciones.

Páginas web de los museos

Junto al portal institucional, desde 2002 doce museos del Instituto poseen sus propias páginas web que promocionan y divulgan sus colecciones y actividades a diferentes tipos de público. En 2006, el IMC incentivó el desarrollo de nuevas páginas web para cada museo y palacio, a las que se puede acceder desde 2007, lo que suma un total de 21 páginas web. Estas páginas fueron concebidas sobre la base de una arquitectura común, sin traicionar la identidad específica de cada museo y permitiendo el acceso a su misión, colección, programación y actividades.

Páginas web de la Red Portuguesa de Museos

Por último, el IMC lanzó en 2001 una página web específica para la Red Portuguesa de Museos, que se centra en las acciones de la Red y en las actividades – exposiciones, programas educativos y talleres– de los 120 museos acreditados pertenecientes a la misma. Todos los reglamentos y documentos oficiales relacionados con los programas de apoyo, el sistema de acreditación, los programas anuales de formación y el boletín trimestral de noticias están disponibles on-line. La página web también da acceso al catálogo digital y a los servicios bibliográficos de su Centro de Documentación.

Base de datos para el patrimonio mueble protegido

Toda la información relacionada con los bienes muebles del patrimonio portugués protegidos por ley des-

de 1930 se gestiona en un sistema específico/base de datos desarrollado por el IMC. Estos objetos pertenecen principalmente a coleccionistas privados, fundaciones, museos y a la Iglesia Católica. Esta base de datos fue estructurada con el objetivo de adaptar los parámetros de la nueva ley del patrimonio cultural, dictaminada por el parlamento portugués en 2001², identificando diferentes niveles de protección para el patrimonio mueble (Tesoros Nacionales, Bienes de Interés Público y Bienes de Interés Municipal). Desde su desarrollo han sido actualizados los diversos contenidos de esta base de datos con el fin de promover la reapreciación global de las piezas protegidas según el ámbito y criterio de la ley vigente sobre patrimonio cultural.

MatrizNet: una invitación al conocimiento

MatrizNet surgió en 2002 como una prioridad clave en la formulación de la política museológica nacional, como parte del esfuerzo en la promoción del conocimiento, la investigación y la difusión de la información sobre las colecciones nacionales, proporcionando medios especialmente valiosos en la adaptación de estas prácticas a los canales de comunicación de la sociedad de la información.

MatrizNet comprende una parte fundamental del trabajo desarrollado en conjunto entre el IMC y los museos que supervisa. Permite el libre acceso a la información sobre el inventario y las exposiciones sobre el patrimonio nacional mueble. Su objetivo es hacer que este patrimonio sea conocido por el gran público, por lo que sin duda resulta una herramienta esencial para estudiantes, investigadores y profesionales de museos. Es un proyecto innovador en términos de publicidad on-line sobre las colecciones en tanto que permite el acceso textual, visual y sonoro de toda la gama de bases de datos de inventario de los museos del IMC.

MatrizNet, accesible on-line desde 2002, fue actualizado en 2004 y 2008, tanto en términos de calidad como de cantidad de registros disponibles. Hoy en día proporciona información sobre un total de 40.000 piezas de los museos del IMC. La actualización incluyó una revisión de la plataforma tecnológica, el desarrollo de mecanismos de búsqueda y, en consecuencia, un acceso optimizado a la información.

Matriz: inventario y gestión de colecciones de museos

MatrizNet es el resultado de un largo proceso de cualificación de los museos nacionales en el ámbito de las tecnologías de la información, implementado por el Instituto Portugués de Museos (actual Instituto dos Mu-

² Ley de bases del patrimonio cultural portugués, n.º 107/2001 de 8 de septiembre.

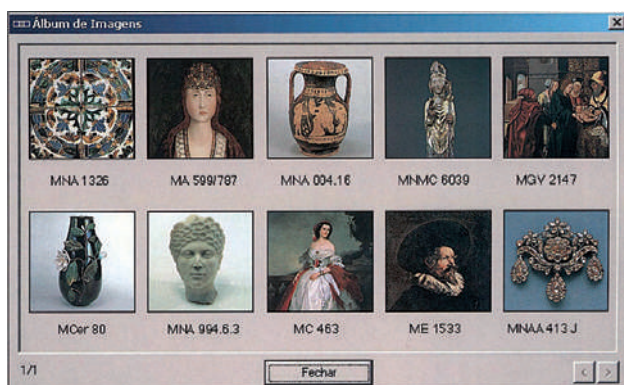


Figura 3. Gestión de imágenes. Foto: Instituto dos Museus e da Conservação.

seus e da Conservação) en el momento de su fundación. La digitalización de los inventarios de los museos, iniciada en 1994, ha sido una de las labores primordiales del plan. Para llevarla a cabo se ha utilizado el programa Matriz, software interno del Ministerio de Cultura para el inventario y gestión de colecciones. Este programa lo utilizan los museos del IMC para digitalizar sus colecciones en formato texto, imagen y sonido. Además, Matriz es un valioso instrumento en la gestión de colecciones, en lo que se refiere a los diferentes contextos en los que circulan las piezas del patrimonio cultural: organización de exposiciones, gestión de salas de reserva, gestión de préstamos temporales, programación del trabajo de restauración, etc. (vd. http://matriz.softlimits.com/sobre_o_matriz.htm).

En consecuencia, la digitalización de las colecciones es una labor estructural de la actividad del museo. Es el pilar de todas las demás actividades promocionales, tanto si incluye la organización de exposiciones temporales, la reorganización de exposiciones permanentes y objetos de reserva, la producción de guías y catálogos como, naturalmente, la difusión de colecciones vía MatrizNet.

Normas de catalogación

La digitalización de las colecciones del IMC se apoya en un conjunto de buenas prácticas que incluyen normas específicas para bellas artes y artes decorativas, arqueología y etnología. La información sobre dichos procedimientos ha sido publicada de forma sistemática desde 1999 en el contexto de la colección *Normas de inventario*.

Los diferentes volúmenes publicados de esta colección constituyen directrices estándar para cada área estudiada y reflejan simultáneamente los procedimientos museológicos internacionales y el capital de conocimiento adquirido por los museos del IMC en el contexto del diseño y funcionamiento del programa Matriz.

La publicación de las *Normas de inventario* tiene como objetivo proporcionar y difundir un conjunto de buenas prácticas en inventarios, documentación y ges-

ción de colecciones, no sólo dentro de los museos del IMC, sino también en un número cada vez mayor de otras organizaciones (utilicen o no el software Matriz) que se pusieron en contacto con el IMC y expresaron su deseo de adoptar los métodos de trabajo definidos para sus museos. Otro de los objetivos de la colección es fomentar el análisis y la difusión del trabajo efectuado por conservadores y expertos de los museos del IMC, con el propósito de mejorar el conocimiento público de las colecciones más importantes del patrimonio cultural mueble y al mismo tiempo hacer mención a la bibliografía nacional e internacional más reciente sobre dichas colecciones. La mayor parte de los volúmenes publicados en la colección *Normas de inventario* están disponibles en www.imc-ip.pt.

Inventario Fotográfico Nacional

Como parte de la responsabilidad de salvaguardar el patrimonio cultural mueble bajo su custodia, se espera que el IMC también desarrolle y mantenga los registros fotográficos correspondientes, los cuales, en su conjunto, constituyen el Inventario Fotográfico Nacional (IFN). El proceso de creación, preservación y difusión de este inventario está sujeto a estrictas normas técnicas. En 2001, con el fin de garantizar el almacenamiento, la protección y la gestión de las bases de datos de fotografías del IFN, el IMC diseñó e implantó el Sistema de Información del Inventario Fotográfico Nacional (SI-IFN), un programa de digitalización de alta resolución.

Junto con la digitalización de las colecciones de los museos, el sistema ha demostrado ser de particular importancia en la unión de los registros de piezas –además de todas las fotografías de trabajo producidas por el mismo museo– con la fotografía respectiva del Inventario Fotográfico, en armonía con las normas internacionales.

En 2004, el programa de producción y gestión de fotografías digitales del SI-IFN fue ampliado hasta abarcar la documentación fotográfica en el espectro invisible (reflectografía y radiografía de infrarrojos), lo que constituyó una contribución importante en relación a



Figura 4. Portadas Normas de Inventario (1999-2007). Foto: Instituto dos Museus e da Conservação.

una producción más eficiente del conocimiento en el ámbito de la historia del arte. Desde octubre de 2008, están disponibles on-line 30.000 imágenes de las co-

lecciones nacionales en www.matrizpix.imc-ip.pt, el *front-office* de la nueva base de datos del Inventario Fotográfico Nacional.



Figura 5. *Bailarico no bairro* (óleo sobre tela, c.1936, autor: Mário Eloy, Museu do Chiado – Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Lisboa). Foto: A. Soares, 1993.

La base *Joconde*, catálogo de las colecciones de los Museos de Francia

Jeannette Ivain¹
Direction des Musées de France

Jeannette Ivain es ingeniera (ingénieur d'étude) del Ministerio de Cultura. De 1993 a 1998 fue la responsable de las bases de datos Merimée y Palissy en la Direction de l'Architecture et du Patrimoine (Sous-direction d'Inventaire), donde desarrolló la gestión y puesta en valor de las bases de datos procedentes de los servicios regionales de inventario; participó en la evolución de los productos informáticos e hizo el seguimiento de dichas bases de datos con el Departamento de Metodología. Desde 1999 es co-responsable de la base de datos *Joconde* de la Direction des Musées de France (secciones de Bellas Artes y Artes Decorativas del Departamento de Colecciones). Es autora de varias publicaciones sobre bases de datos y sistemas informatizados de gestión de colecciones y ha impartido clases sobre estos mismos temas en l'École du Louvre y l'École du Patrimoine.

Resumen

La base de datos *Joconde* es el catálogo colectivo de las colecciones de los Museos de Francia, que contiene 350.000 registros, de los cuales la mitad están ilustrados. Estos registros proceden de más de 270 museos, que conservan colecciones de arqueología, bellas artes, artes decorativas, etnología e historia, así como de ciencia y técnica. La información sobre las colecciones se ofrece según un modelo de inventario normalizado. La página web de *Joconde* está bien referenciada y su consulta aumenta continuamente.

Palabras clave

Bases de datos, museo, colecciones, método de inventario, arqueología, bellas artes, artes decorativas, etnología, historia, pintura, escultura, dibujos, fotografía, objetos extra-europeos.

Abstract

The *Joconde* database is the collective catalogue of the collections of the Museums of France that contains 350,000 items of which half are illustrated. These items come from more than 270 museums that hold archaeology, fine arts, decorative arts, ethnology, history, science and technology collections. Information about the collections is provided using a standardised inventory model. The *Joconde* site is well referenced and is receiving increasing numbers of visits.

Key words

Data base, museum, collections, inventory method, archaeology, fine arts, decorative arts, ethnology, history, painting, sculpture, drawings, photography, non-European objects.

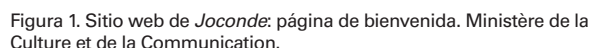
¹ Correo electrónico: jeannette.ivain@culture.gouv.fr

Joconde es el catálogo colectivo de las colecciones de los Museos de Francia, accesible para el gran público a través de Internet. Esta base de datos nacional es gestionada por un equipo de tres personas en el seno del Departamento de Colecciones de la Direction des Musées de France.

- La creación de un sistema descriptivo para los museos ajustado al patrón nacional, con una normalización del método de análisis y del vocabulario.
- La generalización de la informatización de las colecciones de los Museos de Francia.
- El censo completo de las obras con el fin de acceder a un mejor conocimiento de la riqueza del patrimonio en los museos.
- Una amplia difusión del patrimonio en la red de bases nacionales del Ministère de la Culture.

El contenido de *Joconde* se puede comprender mejor aportando algunas cifras: 48.000 objetos arqueológicos; 173.000 dibujos; 50.000 pinturas; 30.000 esculturas; 12.500 cerámicas; 12.000 fotografías y tarjetas postales y 8.000 objetos extra-europeos. La base *Joconde* es el espejo de colecciones muy polivalentes, con una gran diversidad de objetos tales como: la Dama de Brassempouy en el Musée d'Archéologie Nationale en Saint-Germain-en-Laye, el retablo de Isenheim en el Musée d'Unterlinden en Colmar, el osario de Kanak en el Musée d'Art et d'Histoire en Pithiviers, la nave denominada de Charles Quint en el Château de Ecoen, el maniquí de partos para matronas de Madame de Coudray del Musée Flaubert en Rouen, un cartel que representa a Sarah Bernhardt en Rennes, obras de arte contemporáneo de Niki de Saint Phalle en Niza, etc.

- Años setenta. Establecimiento de la metodología:
 - Definición de la estructura de datos para describir las obras y elaboración de vocabularios.
 - Creación de tantas bases de datos como dominios: pintura, escultura, estampas, fotografías, etc.
 - Introducción de varios millares de registros en cada base por el servicio informático del Ministère de la Culture.



- Sección III. Modelos de planificación y tratamiento técnico | La base
- Joconde*

- Fusión en 1993 de las bases de pintura *Joconde*, escultura *Carrare y Estampe*.
 - Difusión en 1992 de la base *Joconde* a través de Minitel y en 1995 a través de Internet.
 - Recuperación en 1995 del contenido de *Joconde* en mayúsculas para transformarlo en minúsculas acentuadas.
 - En 1995, publicación en papel del *Método de inventario informatizado de los objetos de bellas artes y artes decorativas*.
 - Introducción de las primeras imágenes digitales para completar la información textual.
 - La base *Joconde* contiene más de 100.000 noticias.
- 2000-2010. Amplia difusión:
- Establecimiento del plan de digitalización.
 - Introducción más sistemática de las imágenes digitales.
 - En el año 2000, ubicación on-line de dos nuevas bases: Arqueología y Etnología.
 - Vínculo entre las bases *Joconde*, Muséofile y páginas web regionales.
 - Las bases se completan con información suplementaria (ayuda para el museo, novedades y exposiciones virtuales).
 - Fusión en 2004 de las tres bases Arqueología, Etnología y *Joconde*.
 - Nueva presentación en 2004 de la página web de *Joconde*.
 - Reactualización en 2005 del *Método de inventario informatizado* en formato electrónico.

A continuación nos vamos a referir a la organización de los diferentes actores, la difusión al gran público y, por último, las evoluciones y perspectivas.

Organización de los diferentes actores

En lo que respecta a la organización de los diferentes participantes, los puntos a destacar son:

- El vínculo entre las bases locales y la base nacional *Joconde*.
- El *Método de inventario informatizado de los objetos*.
- La introducción de las imágenes digitales.

De las bases locales a la base nacional Joconde

De 1975 a comienzos de los años noventa, el servicio informático del Ministerio introducía los datos únicamente de las colecciones de bellas artes a partir de los expedientes de las obras y de los registros. Las bases eran poco accesibles.

A partir de los años noventa, gracias a la micro-informática y al nacimiento de programas automatizados dedicados al inventario de las colecciones, los museos pudieron equiparse con herramientas adaptadas para la informatización de sus colecciones. El objetivo era proporcionar a todos los profesionales del museo –conser-

vadores, documentalistas, registradores de obras, restauradores, etc.– una información compartida y actualizada sobre las colecciones a partir de una misma herramienta de trabajo. En esa época, la Direction des Musées de France decidió elegir un programa informático único para los museos nacionales. Por el contrario, los museos territoriales tenían libertad para elegir la herramienta mejor adaptada a las necesidades de cada institución.

Desde el inicio de la informatización, la Direction des Musées de France ha colaborado de forma activa en el seguimiento de las necesidades de los museos y en la elaboración de un módulo de exportación automática a la base *Joconde* para todo tipo de colecciones. El equipo de *Joconde*, en colaboración con diferentes empresas de servicios, ha trabajado para que cada programa informático de colecciones esté adaptado a las necesidades de los museos.

Con este módulo de exportación, la información de las bases locales de los museos puede difundirse a través de Internet por medio de la base *Joconde*. La información exportada se ha limitado de forma voluntaria a los campos de identificación y documentación de las obras, es decir, a la información perenne y no confidencial. La base *Joconde* se enriquece constantemente con las nuevas noticias proporcionadas por los museos que, dependiendo de la información de la que dispongan, son más o menos completas. Es preciso insistir sobre la calidad científica y la riqueza de la información on-line, que ha sido redactada a partir de la documentación y validada por el responsable científico de cada museo participante.

Los ficheros exportados se envían a los responsables de *Joconde* y un programa informático los controla. Este programa permite identificar los nuevos descriptores propuestos así como la coherencia de los campos de información. Los errores de forma, no de fondo, son rectificados directamente por los gestores de la base *Joconde*. El objetivo es mantener una coherencia de información en el conjunto de los registros. Los nuevos descriptores se integran, según su pertinencia, en los vocabularios, de modo que el enriquecimiento y el uso de estos últimos se retroalimenta al ritmo de los nuevos suministros de noticias.

Más recientemente, la Orden de 25 de mayo de 2004² fijó las normas técnicas para los museos de Francia relativas al contenido del inventario, del registro de los bienes y su cotejo. Esta orden establece que el registro de las adquisiciones y el de los bienes recibidos en depósito pueden ser objeto de una edición informatizada reconocida desde el punto de vista jurídico. Se trata de una impresión en soporte de papel de los apartados reglamentarios introducidos en el programa informático. Esta posibilidad proporciona una nueva legitimidad a la informática y conduce a nuevos métodos de trabajo.

² Arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire

Método de inventario informatizado de los objetos

En 1995, la Direction des Musées de France publicó un primer *Método de inventario informatizado de los objetos: bellas artes y artes decorativas*. El objetivo de esta publicación era el de ofrecer a los museos un marco de trabajo coherente, aunque la arqueología y la etnología no fueron tratadas. Así, los museos tendrían de unas normas válidas, cualquiera que fuera la herramienta informática utilizada. Actualmente, y gracias a estas recomendaciones, los museos pueden introducir sus registros de inventario reglamentario y documental con una garantía de compatibilidad con el formato de difusión de *Joconde*.

En junio de 2005, el equipo de *Joconde*, como asesor de los profesionales de museos, realizó una nueva versión on-line del *Método de inventario informatizado*. Esta guía se aplicó también a las colecciones de arqueología, etnología y ciencia y técnica, teniendo en cuenta los nuevos imperativos de la legislación y de la reglamentación de los Museos de Francia. El objetivo era proporcionar una guía de informatización del inventario y de la documentación con formato electrónico descargable. Se puede acceder a este documento en el apartado *Informaciones para los museos* de la página de inicio de la web de *Joconde*.

Este método ha sido objeto de validación conjunta por la Inspección General de Museos y el Departamento de Colecciones. Se basa en las buenas prácticas extendidas en un gran número de Museos de Francia y tiene en cuenta la evolución de los programas informáticos documentales. Además, se puede utilizar con una herramienta más simple del tipo software de oficina. Proporciona la lista máxima de los campos utilizables para describir un objeto, cualquiera que sea el dominio al que pertenezca, ya esté expuesto en las salas o se conserve en las reservas del museo. Los apartados del inventario administrativo reglamentario y los del inventario documental se explicitan campo por campo.

La imagen digital

Únicamente a partir del año 2000, la imagen digital viene a completar de manera más sistemática la información textual, tanto en las bases locales como en la base nacional. Esto explica la diferencia que todavía existe entre el número de registros y su cobertura en imágenes. Los museos nacionales han podido beneficiarse de una digitalización rápida gracias a la importante ayuda de la agencia fotográfica de la Réunion des Musées Nationaux (RMN).

En *Joconde*, cada vez más noticias se ilustran con una o varias imágenes que el internauta puede ampliar al formato de pantalla completa. Sin embargo, esta innovación no ha tenido una incidencia particular sobre la elección y precisión de las informaciones en los registros: la indexación iconográfica por palabras clave si-

gue siendo el criterio de búsqueda determinante, pero permite no tener que realizar una descripción maximalista del tema representado.

Gracias a los presupuestos librados por el Estado dentro del marco del plan nacional de digitalización del Ministère de la Culture et de la Communication, se lanzaron campañas de digitalización sistemática de los fondos fotográficos de las colecciones de museos nacionales y territoriales (contratos Estado-Regiones). Esta ayuda concreta ha permitido a algunos museos digitalizar rápidamente sus fotografías.

Sin embargo, una nueva obligación emerge: la integración de imágenes necesita una negociación específica del derecho de difusión de las obras todavía dentro del campo privado. Sin esta negociación, la duración del derecho patrimonial, fijado en 70 años después del fallecimiento del autor, no permite hacer figurar la ilustración de la obra en *Joconde*. Actualmente, este es el caso del 10% de las obras registradas.

Difusión al gran público

En lo que respecta a la difusión al gran público, los puntos más importantes son:

- El interés del público.
- El sitio web de *Joconde*.
- Las estadísticas de consulta.
- Las referencias al sitio web de *Joconde*.

El interés del público

Resulta interesante hacer constar que las fichas descriptivas de los objetos de los museos, que poseen un contenido científico relativamente técnico, sin embargo, son frecuentemente consultadas por un público francés e internacional de especialistas, amantes del arte, estudiantes y simples internautas.

Es importante destacar los lugares desde los que los visitantes extranjeros visitaban la web a pesar de estar en francés: en abril de 2007, se identificaron 68 países, de los cuales la mitad eran europeos. Hubo muchas consultas de Canadá y Estados Unidos, especialmente de universidades americanas. Japón, Turquía, China, Brasil, Argentina y México realizaron búsquedas en la página web. También resulta interesante mencionar la presencia de Australia y algunos países de Oriente Medio, como Israel, Líbano y los Emiratos Árabes Unidos. África estuvo menos representada y los países de este continente que acudieron más a la página web fueron Marruecos, Gabón y Argelia.

El último estudio se realizó en los 10 primeros meses de 2006 a partir de las listas de búsquedas de los internautas y de las consultas de las páginas complementarias a las búsquedas. El análisis mes por mes permite identificar los intereses de los consultantes (sobre un millón de consultas). Se observa una coincidencia bastante grande en los apartados interrogados. Los cuatro campos más consultados cubren el 84.5% de las

búsquedas: los autores con un 38.5%, la representación iconográfica con un 26%, los tipos de objetos con un 10.5%, y el lugar de conservación con un 9.5%. El resto de las búsquedas corresponde a informaciones más puntuales: la antigua pertenencia (4.5%), la descripción técnica (3%), la datación (2,5%) y los lugares geográficos (2%). Otro indicador se refiere a las 100 imágenes más vistas. Los retratos históricos están muy solicitados.

El interés de la consulta de las páginas web que presentan las colecciones estimula también al equipo de la base *Joconde* a valorar la información proporcionada por los museos mediante itinerarios temáticos y exposiciones virtuales.

El sitio web de Joconde

En marzo de 2004, con la fusión de las tres bases de Arqueología, Bellas Artes y Etnología se rediseñó una nueva presentación del sitio web, con el fin de ofrecer al gran público y a los profesionales de los museos el máximo de información. Una nueva navegación se introdujo en el seno de las páginas web. El menú de inicio se desglosa en cuatro grandes apartados:

- *Acerca de Joconde*, presentación del sitio web.
- *Descubra las colecciones*, que dota de valor a las colecciones con la lista de las nuevas noticias publicadas, los itinerarios temáticos y las exposiciones virtuales.
- *Acceda al catálogo*. Consulta propiamente dicha de la base *Joconde*, con tres modos de búsqueda para facilitar la navegación: la búsqueda simple de texto libre, la búsqueda a partir de listas de términos y la búsqueda avanzada mediante un formulario de búsqueda específica.
- *Participantes*. Apartado orientado mayormente a los profesionales de los museos, en particular la sección *Informaciones para los museos*. Permite difundir ayudas y consejos técnicos de acuerdo con la legislación y los métodos de trabajo documental. De hecho, corresponde a respuestas dadas a preguntas recurrentes sobre diferentes campos, tales como: la participación en la base *Joconde*, el inventario informatizado con el *Método de inventario* y el control decenal, el vocabulario científico, la digitalización de las imágenes fijas, etc.

Todos los modos de acceso son utilizados, pero aquellos más simples y mejor presentados favorecen la consulta, como el acceso hipertexto a partir de las noticias, las listas de vocabulario y las exposiciones virtuales.

Las estadísticas de consultas

Las estadísticas de las consultas de las bases nacionales, mensuales y diarias proporcionadas por el Departamento de Sistemas de Información (DSI) permiten conocer el número de visitantes y sus procedencias; el número de las cuestiones planteadas y su temática; el



Figura 3. Sitio web de *Joconde*: exposiciones virtuales.

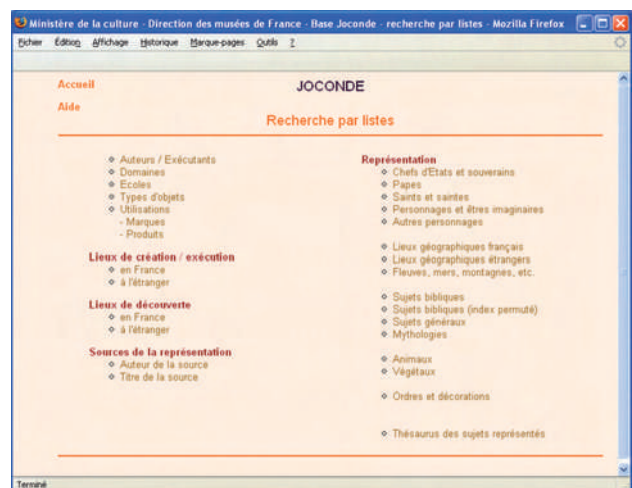


Figura 4. Sitio web de *Joconde*: búsqueda por listas.

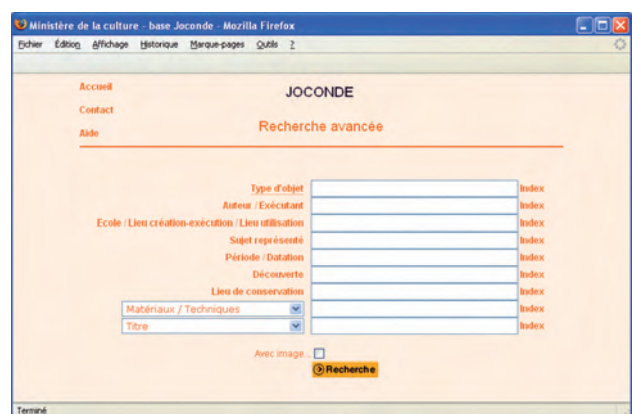


Figura 5. Sitio web de *Joconde*: búsqueda avanzada.

número de imágenes visualizadas a pantalla completa y las páginas web consultadas.

Las visitas al sitio web de *Joconde* aumentan continuamente, sobre todo cuantas más ilustraciones incorpora. En 2004, hubo 1.5 millones de preguntas, 2 millones de imágenes vistas y 1.3 millones de páginas consultadas. En los 4 primeros meses de 2007, se superaron ya las cifras de 2004, con 2 millones de preguntas y de imágenes vistas. La media diaria en 2007 es de 2.700 visitas, 15.000 preguntas, 17.000 imágenes vistas y 4.500 páginas web visualizadas.

Las referencias al sitio web de Joconde

El sitio web de *Joconde* ha sido objeto de una temprana referencia por motores de búsqueda como Google o Yahoo. También es conocida por organismos internacionales, tales como Virtual Library Museums Pages y Artcyclopedia. Además, los motores de búsqueda también dirigen las consultas a las listas de autores, lugares y personajes célebres, y a las exposiciones virtuales de las páginas de *Joconde* y dan acceso a la base automáticamente.

Evoluciones y perspectivas

En lo que respecta a las evoluciones y perspectivas, los puntos importantes son: una asociación reafirmada con los museos, una colaboración con los sitios de Internet regionales y la participación en una “ventanilla” única.

Una asociación reafirmada con los museos

Un museo puede contactar con los responsables de la base *Joconde* en cualquier momento de su informatización: en una fase inicial, para la elección de un programa informático con el fin de disponer de una ayuda para la definición de las necesidades; para la parametrización de la base de datos y la estructuración de la informatización; para la definición de una metodología de inventario informatizado (normas de introducción de datos y vocabulario científico); para pedir recomendaciones sobre la digitalización de imágenes; para la preparación de la difusión de la información y para la modificación y el enriquecimiento de las informaciones on-line.

Esta asociación es visible en cada noticia publicada por la etiqueta *Musée de France*; por un vínculo con la base Muséofile, censo de los Museos de Francia; por el vínculo con el sitio regional y mediante una dirección electrónica de solicitud de fotografía, si fuera necesario.

Una colaboración con los sitios Internet regionales

Paralelamente a esta gestión nacional, las asociaciones de conservadores de museos de la mitad de las regiones

francesas han trabajado en la incorporación on-line de sus datos museológicos. Los sitios web regionales son cada vez más numerosos. Actualmente, 13 regiones poseen uno: Alsacie, Aquitanie, Borgogne, Bretagne, Centre, Franche Comte, Basse-Normandie, Haute-Normandie, Lorraine, Nord-Pas-de-Calais, Poitou-Charentes, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Rhône-Alpes y, en breve, la región de Midi-Pyrénées. Estos sitios están principalmente orientados hacia la presentación de la actualidad cultural de los museos, así como de las actividades pedagógicas y las exposiciones virtuales. Paralelamente a estas exposiciones, algunos de estos sitios regionales disponen de bases de datos on-line que aúnan las noticias informatizadas de los museos locales.

La participación en el catálogo de las colecciones de los Museos de Francia no está en confrontación con el éxito de los sitios regionales, sino que, al contrario, su colaboración con la web de *Joconde* los complementa.

Es importante difundir el máximo de informaciones dentro de un contexto coherente –colecciones de un museo, colecciones de los museos de una región y colecciones de los museos de un país– que conduzcan al internauta, especialista o no, a encontrar respuestas pertinentes a sus búsquedas y a visitar los museos.

La “ventanilla única”

El futuro de *Joconde* está también en su contribución al proyecto de acceso único (“ventanilla única”) para la difusión de un patrimonio que sobrepasa en gran medida las colecciones de los museos. *Joconde* ha sido integrada dentro del proyecto de “ventanilla única” como uno de los recursos representativos de los tipos de datos, las tecnologías fuente y los formatos de datos presentes en el Ministère de la Culture.

El establecimiento de la “ventanilla única” ofrece una gestión coordinada para la mejora de los modos de ac-

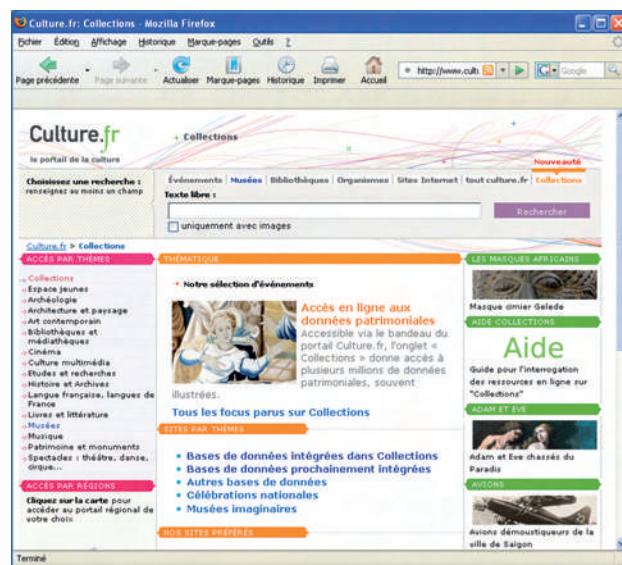


Figura 6. Sitio web culture.fr: ventanilla única de colecciones.

ceso y para la promoción de estos recursos documentales para el gran público, y aún el acceso a los múltiples recursos digitales del Ministère de la Culture. El objetivo es permitir al público no especializado interrogar simultáneamente varios recursos, sin tener un conocimiento a fondo del contenido de las bases a las cuales accede y, menos aún, de la organización administrativa del Ministerio.

La búsqueda del usuario se organiza en dos tiempos: un primer nivel que permite identificar las diferentes fuentes de información que disponen de elementos que responden a su interrogante y un segundo nivel que da acceso al recurso de información seleccionado para obtener un contenido más completo. De este modo, en cada noticia de *Joconde*, con la etiqueta Musée de France, el lugar de conservación y el copyright de autor, el internauta puede identificar la fuente museal.

Conclusión

El sitio web de *Joconde* es una importante herramienta de la política de difusión del Ministère de la Culture. Su función primordial es ofrecer un vínculo directo con los museos para favorecer el conocimiento del patrimonio. Se quiere establecer un entramado sólido de la cadena documental entre los Museos de Francia y el conjunto de las bases documentales del Ministère de la Culture.

La evolución de *Joconde* parece responder a las expectativas si se tiene en cuenta la gran respuesta del público especializado de los museos y del gran público. Las estadísticas confirman que este sitio no solamente es reconocida a nivel de los internautas de Francia, sino del mundo entero.

Anexo: Ejemplo de un registro de un cuadro



N.º inventario: 894.5.4

Imagen: sí

Dominio: Pintura; Historia

Autor: GOYA Y LUCIENTES Francisco de

Prec. autor: Fuendetodos, Aragón, 1746; Burdeos, 1828

Escuela: España

Denominación: Cuadro

Título: *La junta de las Filipinas; La junta de los cinco gremios*
(título antiguo)

Representación: Escena histórica (reunión, Fernando VII de España con Ignacio Omulryan y Rourera, duque de Aragón, Ignacio Martínez de Villela, Antonio de Larumbide, marqués de Hormazas, F. R. López de Labarrieta, Manuel de la Torre Rauri, Vicente de la Torre y Rumuroso, Domingo del Valle, Juan Manuel de Gandasegui, español, interior, palacio, Madrid, efecto del sol)

Prec. repr.: Sesión de la Compañía Real de las Filipinas, Madrid; junio

Fecha repr.: 30/03/1815

Periodo: 1.º cuarto del siglo XIX

Milésima: 1815 vers.

Técnica: Pintura al óleo; Lienzo

Dimensiones: 327 altura; 447 longitud

Género: Obra en informe

Histórica: Bosquejo conservado en el Staatlichen Museen de Berlín (cat. n.º 1)

Localización: Castres; Musée Goya-Jaures

Estatuto: Propiedad municipal; Legados; Castres; Musée Goya-Jaures

Fecha adquisición: 1894

Comentario: Transposición (siglo XIX)

Pertenencia: Compañía Real de las Filipinas (1840?); Cinco Gremios (?); Ángel María Terradillos; José Travieso de Berenger (1881); José Antonio Terradillos (1881); Manuel Rodríguez (1881); José Laguna (1881); Marcel Bruguiboul (1892); Pierre Bruguiboul.

Bibliografía: exp. Musée de l'Orangerie, París, 1938, n.º 18; Musée Jacquemart-André, *Tesoro de la pintura española, iglesias y museos de Francia*, París 1961, n.º 73; Museo de las Artes Decorativas, *Tesoros de la pintura española*, París 1963, n.º 125; Batlle J., *Goya y la junta de las Filipinas*, revisión del Louvre, 2, 1984; Cat. 1911 n.º 70; Cat. 1986 n.º 44; Cat. 1987 n.º 42.

Foto: © C2RMF

Fecha: 06/03/2007

Referencia: 00000074239

Copyright: © Direction des Musées de France, 1989

Movilidad de colecciones en Europa

Astrid Weij¹

Erfgoed Nederland, Países Bajos

Astrid Weij es licenciada en Historia del Arte y posee un Máster en Museología. En 2001, comenzó a ejercer como consejera en asuntos internacionales en la Dirección de Patrimonio Cultural de los Países Bajos, donde trabajó la movilidad de colecciones dentro de un contexto nacional y europeo. Además apoyó al grupo de trabajo que redactó *Lends to Europe* y dirigió el grupo de trabajo de auto seguro, ausencia de seguro y valoración. De 1996 a 2003, ocupó el cargo de coordinadora de Europa Central y Oriental en la Asociación de Museos de los Países Bajos, donde gestionó proyectos bilaterales en relación con la dirección de museos. Además ha sido asistente personal del director general de Cultura y Medios en el Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de los Países Bajos. Actualmente es directora de proyectos internacionales de patrimonio en el instituto holandés de patrimonio cultural *Erfgoed Nederland*.

Resumen

El presente artículo estudia la importancia de la movilidad de colecciones en el contexto europeo. En primer lugar, se examina la política cultural de la Unión Europea (UE) y sus vínculos con la movilidad de colecciones. A continuación, se facilita una breve historia de la movilidad de las colecciones. En tercer lugar, se mencionan los aspectos que perjudican o pueden perjudicar esta movilidad y el posible futuro de la misma.

Palabras clave

Política europea, movilidad de colecciones, valoración, no aseguramiento, confianza.

Abstract

This paper discusses the importance of the mobility of collections within a European context. First cultural policy within the European Union (EU) and the mobility of collections is analysed. This is followed by a short history of the mobility of collections. Finally factors which hamper or may hamper the mobility of collections and the future of this mobility are reviewed.

Key words

European policy, mobility of collections, valuation, absence of insurance, trust.

¹ Correo electrónico: aweij@erfgoednederland.nl

Introducción

“Todo objeto tiene derecho a ser visto” (De Leeuw, 2005). Así es cómo el profesor Ronald de Leeuw, director del Rijksmuseum de Ámsterdam y autor del informe *Lending to Europe* (2005) fue citado en un periódico holandés. Teniendo en cuenta que existen 27.000 millones de objetos guardados en los museos europeos, de los cuales del 70 al 90% se encuentran almacenados, el hecho de garantizar a todos los bienes culturales este derecho debe contemplarse como un reto muy importante.

El derecho a ser vistos también se vincula con uno de los principios fundamentales de la Unión Europea (UE). Las políticas activas de esta organización sobre el fomento de la movilidad de colecciones pueden contribuir a sacar los objetos fuera de los almacenes y exponerlos en toda Europa, ajustándose al principio de libre movimiento de mercancías y servicios dentro de la Unión Europea.

El presente documento estudiará la importancia de la movilidad de colecciones en el contexto europeo. En primer lugar, se examinará la política cultural dentro de la UE y sus conexiones con la movilidad de colecciones. A continuación, se facilitará una breve historia de la misma. En tercer lugar, se mencionará lo que perjudica o puede perjudicar la movilidad de colecciones y el posible futuro de esta.

La cultura dentro del Tratado de la Unión Europea

El artículo 151 del *Tratado de la Unión Europea* (Comisión Europea, 2006:113-114) aborda la temática de la cultura. Este artículo incluye varios subartículos:

- La Comunidad Europea contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto a su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común.
- La acción de la Comunidad Europea favorecerá la cooperación entre los Estados miembros y, si fuese necesario, apoyará y completará su acción en los siguientes ámbitos: la mejora del conocimiento y la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos y los intercambios culturales no comerciales.

Asimismo, el Tratado subraya el hecho de que la cultura es competencia fundamental de los Estados miembros individuales y no de la Comisión Europea (CE). La CE interviene cuando su implicación añade valor al trabajo y a los esfuerzos de los Estados miembros individuales.

Esta selección de citas del Tratado de la UE, indica que su política cultural debe estar destinada especialmente al intercambio de cultura entre los Estados miembros, pero ni debe ni puede desautorizar o interferir en las políticas culturales de los mismos.

Esto no significa que la cultura tenga poca importancia para la UE y la CE. José Manuel Durão Barroso, actual presidente de la CE, expresó con claridad su opinión de que la cultura es el centro de Europa ya que “Europa necesita la cultura; contribuye a sentirse bien, a su mayor bienestar y cohesión social” (Barroso, 2006:2). Barroso sugiere que la cultura influye en todas las demás áreas objetivas de la UE. Especialmente, la conexión entre cultura y cohesión social enlaza estrechamente con la “unidad en la diversidad” de Europa. La diversidad de Europa se refleja, por supuesto, en las impresionantes colecciones que guardan los museos europeos: 27.000 millones de objetos en unos 30.000 museos para unos 500 millones de habitantes.

Hacer que estas colecciones estén más disponibles y accesibles en toda Europa contribuiría, con toda certeza, a una mayor unidad dentro de su diversidad. ¿Se imaginan cuántas historias sobre las diferentes regiones e interconexiones podrían contarse con estos miles de millones de objetos a través del continente europeo? La movilidad de estos objetos podría contribuir a ello, como claramente se señala en el informe del Comité intereuropeo de movilidad de objetos culturales, titulado *Lending to Europe* (De Leeuw, 2005: 8): “Todos estos objetos (27.000 millones) considerados conjuntamente –obras de arte, objetos históricos, etc.– constituyen lo que Europa posee en común y lo que une a Europa en su diversidad. Es importante que los europeos lleguen a conocer, puedan apreciar, disfrutar y entender sus propias culturas y las de otros países y sean capaces de legar su herencia a las futuras generaciones”.



Figura 1. Portada del informe *Lending to Europe* (Préstamos para Europa), 2005.

Iniciativas en marcha de la política europea relacionada con la movilidad de colecciones

La importancia de la movilidad de las colecciones para contribuir a la “unidad en la diversidad” es también reconocida por la CE en sus comunicaciones sobre la cultura. El 10 de mayo de 2007, la CE presentó su política a favor de la cultura bajo el título *Comunicación sobre una agenda europea para la cultura en un mundo en vías de globalización* (Comisión Europea, 2007), que presenta principalmente tres objetivos:

- Promoción de la diversidad cultural y diálogo intercultural.
- Promoción de la cultura como catalizador para la creatividad.
- Promoción de la cultura como elemento vital en las relaciones internacionales entre la Unión Europea y el resto del mundo.

Cada uno de estos tres objetivos incorpora diferentes metas más concretas. En lo referente al objetivo de la diversidad cultural y del diálogo intercultural, una de estas metas es “promocionar la movilidad de obras de arte y otras expresiones” (Comisión Europea, 2007:9).

Con esta comunicación, la CE actuó a partir del *Plan de trabajo para la cultura 2005-2006* del Consejo Europeo de Ministros de Cultura (Consejo Europeo, 2004). Este Plan fue presentado en noviembre de 2004 al Consejo Europeo y cubre las cinco prioridades políticas del comisario de Cultura de la UE, para el que “la movilidad (colecciones y exposiciones)” es una de ellas. La validez de este plan de trabajo fue prorrogada hasta finales de 2007.

Para alcanzar los objetivos de esta Comunicación, la CE propuso hacer uso de un *Método Abierto de Coordinación – Open Coordination Method* (OCM) – (Comisión Europea, 2007:12). El OCM es una política no vinculante de intercambio sobre la base de objetivos comunes acordados. El avance referente a los objetivos será un elemento de seguimiento y se intercambiarán buenas prácticas para fomentar el aprendizaje mutuo. El método de trabajo utilizado dentro del proceso de movilidad de colecciones podría ser comparable al OCM.

Para elaborar esta comunicación, la CE organizó una audiencia pública el 4 de diciembre de 2006. El Sr. Barroso, así como el Sr. Figel, comisario de Cultura, estuvieron presentes, y ambos resaltaron la importancia de la movilidad de las colecciones en sus exposiciones públicas; también hicieron hincapié en los obstáculos de dicha movilidad, en particular en los costes del seguro.

Otro documento importante para la movilidad de colecciones en Europa es el *Programa marco europeo a favor de la cultura* para el periodo 2007-2013 (Comisión Europea, 2006). Este programa marco es un sistema de subvenciones para instituciones culturales. Una de las finalidades del programa marco es “fomentar la circulación transnacional de obras y productos culturales y artísticos”. Esto significa que las instituciones a las que les

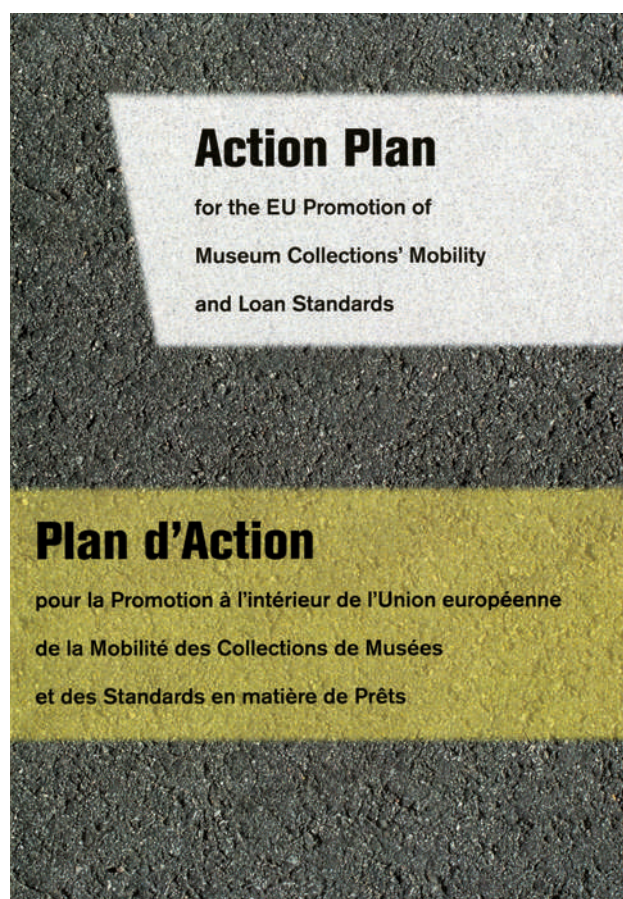


Figura 2. Portada del Plan de acción para la promoción de la movilidad de colecciones de museos y estándares en materia de préstamos en el ámbito de la UE, 2006.

gustaría fomentar la movilidad de colecciones puedan solicitar subvenciones para hacerlo. Junto a la promoción de la movilidad de colecciones, este programa desea también impulsar la movilidad transnacional de representantes culturales y el diálogo intercultural.

En resumen, la política de la UE está muy a favor del intercambio cultural y de la movilidad de colecciones a través de Europa, y se han adoptado algunas medidas para apoyarlo en el ámbito financiero. Los profesionales de museos creativos pueden solicitar apoyo financiero, teniendo en cuenta que la movilidad de las colecciones podría ayudar a un mejor entendimiento de los socios europeos y que los objetos que guardan los museos pueden contribuir perfectamente al Año Europeo del Diálogo Intercultural de 2008.

Breve historia de la movilidad de colecciones

Las iniciativas políticas antes mencionadas indican que, dentro de la UE, la movilidad de las colecciones es un tema para un futuro cercano. Sin embargo, existe ya una historia referente a la movilidad de colecciones dentro de un contexto político europeo. A continuación se presentará este tema en orden cronológico.

En 2002 el Consejo de Ministros de Cultura adoptó una resolución sobre la *Puesta en práctica de un plan de trabajo sobre cooperación europea en el campo de la cultura* (Consejo Europeo, 2002). Se incluyó el tema de la “movilidad de personas y circulación de obras de arte en el sector cultural”. El propósito de algunos países miembros era incluir este asunto en el orden del día, especialmente para abordar los obstáculos que los museos sufren a la hora de poner en práctica la movilidad de colecciones. El asunto fue examinado en una discusión en mesa redonda, en el transcurso de una conferencia organizada durante la presidencia griega (Zafeiropoulou, 2006). En ella se prestó especial atención al asunto de las primas de seguros en relación con las colecciones en movimiento, puesto que la comunidad de los museos identificó esta cuestión como de una particular importancia (Weij, 2006). El aumento de las primas de seguro es un obstáculo importante para la movilidad de colecciones debido a que consume una gran parte del presupuesto para exposiciones. Entre otros, el director del Teylers Museum de Haarlem, argumentó que era necesaria una acción para vencer este obstáculo, basándose en sus experiencias personales con las primas de seguros que tuvo que pagar por una exposición sobre Miguel Ángel que el Museo organizó en 2005. En ese momento, en los Países Bajos no existía un plan suficiente de garantía del Estado, lo que supuso que el Museo tuviera que soportar la mayor parte de los costes de aseguramiento de los objetos. Para la comunidad de museos, la garantía del Estado se considera en general como la principal solución para disminuir las cargas de las primas de seguros relacionadas con el intercambio de colecciones.

Sobre la base de dichas discusiones y a partir del seguimiento realizado por miembros activos del Parlamento Europeo sobre los temas planteados, durante la presidencia italiana de la UE, en el segundo semestre de 2003, se prestó atención a los préstamos estándar y la CE encargó un estudio sobre planes de garantía del Estado. Este estudio, realizado por la Réunion des Musées Nationaux y Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz (Comisión Europea, 2003), fue presentado en una conferencia especialmente centrada en la movilidad de colecciones de los museos, llamada *Colecciones de museos en movimiento*, organizada durante la presidencia holandesa en la segunda mitad del año 2004. Durante esta conferencia fueron destacadas las posibilidades y necesidades de la movilidad de colecciones, pero también se identificaron los diferentes obstáculos a superar para conseguirla. Como resultado, la secretaria de estado para la Cultura, Sra. van der Laan, como presidente de la UE, pidió al profesor Ronald de Leeuw, director del Rijksmuseum, que presidiera un grupo de trabajo de profesionales de museos y redactara un informe con recomendaciones sobre la forma de superar los obstáculos que iban en detrimento de la movilidad de las colecciones. De Leeuw presentó sus resultados en el informe *Préstamos para Europa* en la reunión del Consejo de Ministros del 23 de mayo de 2005. Éste era un informe especial y subrayaba



Figura 3. Movilidad de colecciones. Foto: P. Barraca de Ramos.

la necesidad de que el tema fuera considerado como de gran importancia, dado que no era muy habitual que otras personas distintas a los ministros o miembros de la CE estuvieran presentes en las reuniones de trabajo del Consejo. Los ministros reaccionaron de manera positiva al informe. Las recomendaciones presentadas en *Préstamos para Europa* abarcan ocho aspectos. Estos aspectos son: gestión y administración; valor, indemnización por ausencia de aseguramiento (garantías estatales) e inmunidad frente a embargo; préstamos a largo plazo; cuotas de préstamos; publicaciones y derechos de autor; digitalización y confianza. Las recomendaciones abordan tres niveles de responsabilidad en la toma de decisiones: profesionales de museos, gobiernos e instituciones europeas.

Desde la presidencia griega, el término *confianza* es la palabra clave respecto a la movilidad de colecciones, puesto que la confianza se contempla como la base para dicha movilidad. Para establecer una confianza se necesita un conocimiento mutuo. Un primer paso importante hacia una mejor movilidad de las colecciones es, por lo tanto, la movilidad y la relación de los profesionales de los museos responsables. Redes tales como Bizot², la Red de Organizaciones de Museos –Network of European Museum Organizations (NEMO)–, asociaciones de museos e instituciones de museos afines apoyaron el proceso y contribuyeron a las discusiones y desarrollos de la movilidad de colecciones.

En resumen, después de un breve historial de actividades, *Préstamos para Europa* se convirtió en el punto de partida real de un trabajo más continuo y enfocado a la movilidad de colecciones por las subsiguientes presidencias de la UE: la presidencia británica organizó la conferencia *Incrementando la movilidad de co-*

² Un grupo informal a nivel mundial de directores de museos reunidos por iniciativa de la Sra. Irene Visto, administradora general de la Junta de Museos Nacionales.



Figura 4. Movilidad de colecciones. Foto: P. Barraca de Ramos.

lecciones en 2005, que abordaba específicamente las garantías de los Estados, buenas prácticas y la confianza entre profesionales e instituciones museísticas. Una de las recomendaciones de la conferencia fue, para las inmediatas presidencias de Austria y Finlandia (DCMS, 2005), efectuar un seguimiento sobre las recomendaciones de *Préstamos para Europa* y continuar la discusión, con lo que la movilidad de colecciones llegó a ser una cuestión de importancia a largo plazo. En la segunda mitad de 2005, la presidencia austriaca empezó, en efecto, a trabajar sobre un plan de acción para la movilidad de las colecciones, sobre la base de las recomendaciones del informe *Préstamos para Europa*. Este plan (Ministerio de Educación de Finlandia, 2006) fue presentado y adoptado en la conferencia *Promoviendo la movilidad de colecciones*, organizada por la presidencia finlandesa en julio de 2006 en Helsinki.

En la conferencia de Helsinki se constituyeron seis grupos de trabajo, para ejecutar el plan de acción. Los temas de los grupos de trabajo fueron: gestión de préstamos y normalización documental; garantía del Estado; valoración, autoseguro y no aseguramiento de bienes culturales; certificado de inmunidad frente a embargo; tarifas de préstamo y préstamos a largo plazo; refuerzo de la confianza y redes de trabajo.

En la primera mitad de 2007, la presidencia alemana también mostró su interés por continuar trabajando en este tema y en unas recomendaciones mediante la organización de una conferencia sobre *Fomento de la confianza y creación de redes* (Bremen 2007). En esta conferencia se adoptó la *Declaración de Bremen sobre la movilidad de colecciones de museos* (*Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien*, 2007).

De la historia reciente al futuro cercano

Durante la presidencia alemana, se remitieron cuestionarios a los Estados miembros para recoger datos sobre los aspectos examinados por los grupos de traba-

jo. Esta información y los datos serán analizados por los grupos de trabajo para dar lugar a recomendaciones y planes de acción a desarrollar. Además, varios museos y organizaciones de museos de diferentes Estados miembros trabajan sobre una gran propuesta para continuar el trabajo en el mismo sentido. Durante la presidencia portuguesa, el Instituto Português de Museus decidió considerar la organización de una reunión con los presidentes y miembros de los grupos de trabajo para presentar sus resultados y decidir sobre las acciones apropiadas.

Más allá de estas acciones en la UE, diferentes Estados miembros organizaron sus propias reuniones y actividades para fomentar la movilidad de colecciones entre sus gobiernos y profesionales de museos. Buenos ejemplos son la reunión sobre gestión de colecciones organizada por el Ministerio de Cultura español y una reunión de los Secretarios Europeos celebrada en Madrid en noviembre de 2006.

Obstáculos para la movilidad de colecciones

El historial y las perspectivas futuras presentadas anteriormente subrayan que los cargos ejecutivos de la UE, los gobiernos nacionales y los profesionales de museos reconocen la importancia de la movilidad de las colecciones a través de Europa. Pero deberán abordarse al menos tres obstáculos que pueden entorpecer la movilidad de colecciones: el valor monetario de los objetos, el no aseguramiento y la falta de confianza. Los profesionales de museos pueden desempeñar un papel vital a la hora de superar estos obstáculos.



Figura 5. Movilidad de colecciones. Foto: P. Barraca de Ramos.

Valoración y no aseguramiento

Oscar Wilde dijo una vez: “Los cínicos conocen el precio de todo y el valor de nada”. Lo que este autor sugería es que determinados objetos nunca llevarían agregados los signos de euro, dólar o cualquier otra moneda. Esto es cierto también para los objetos de los museos, que no llevan marcado el precio porque están en estos centros culturales por razones distintas a su valor monetario, tales como motivos estéticos, históricos, educativos, de consulta, autenticidad, científicos, artísticos, emocionales, religiosos, turísticos y de origen evocativo.

Entonces, ¿por qué siempre mencionamos el valor monetario dentro del proceso de préstamos de los objetos de museo? El Sr. Pomian, un filósofo que también escribió sobre museología, efectúa una división entre la economía de la donación y la economía del mercado. Pomian afirma que los objetos de museos forman parte de la economía de la donación y no deben mezclarse con la economía del mercado. En alguna etapa, ambas economías se encuentran. Pero, en general, esto se produce una vez que el objeto es comprado para colocarlo en un museo (Pomian, 2006).

Lamentablemente, en la práctica esta conjunción sucede más de una vez. El valor monetario también sale al exterior cuando el museo contrata una póliza de seguro en caso de préstamo. Pero, ¿deben ser asegurados los objetos en préstamo? Argumentaré a continuación que éste, ciertamente, no siempre es el caso.

En los Países Bajos el Estado no asegura sus bienes como una cuestión de principios. Este es también el caso de las colecciones del Estado en Museos Nacionales. Desde la independencia de los museos nacionales en 1992, el Gobierno holandés mantiene un acuerdo con los museos, en el que se señala que deben ocuparse con la debida diligencia de los objetos propiedad del Estado. Esto resulta válido de puertas adentro de los museos, pero también fuera de sus muros, como en el caso de préstamos de sus objetos a otros museos. Este acuerdo hace posible que los profesionales de museos renuncien al seguro en caso de préstamos.

Se podría pensar: ¿pero qué pasa si ocurre algo? Sí, en efecto. Entonces, un objeto podría perderse. Pero el seguro no lo devolverá. Por lo tanto, los profesionales de museos deben tener el máximo cuidado para que no ocurra nada y para que un objeto no se pierda. Por supuesto, los riesgos deben evitarse en la medida de lo posible, pero no hasta el punto de que los objetos pierdan su derecho a ser contemplados. Además, todos los profesionales de los museos saben que los objetos están expuestos a ciertos riesgos, aun cuando se mantengan “seguros” en almacenes. El seguro no contribuye a evitar los riesgos, de hecho, puede conducir incluso a una falsa sensación de seguridad. Aun cuando se contrata un seguro puede suceder algo. Y entonces, el resultado es: un objeto precioso se pierde, se paga una cuantiosa prima, se puede recibir dinero de la compañía de seguros, pero no se puede comprar de nuevo el objeto porque la mayoría de los objetos son únicos.

No obstante, ¿cuáles son los riesgos de los préstamos? El estudio antes mencionado de la CE sobre indemnización y práctica en el Reino Unido demostró que difícilmente se producen accidentes en relación con los préstamos. Así, los riesgos son en realidad bajos. ¿Qué puede hacerse para mantener esta situación? Invertir en materias preventivas como la seguridad, los entornos protectores y similares. La prima de seguro se podría utilizar mejor para dichas cuestiones preventivas.

Sin embargo, prestar objetos sin asegurarlos no significa que no deba establecerse la oportuna responsabilidad. El prestador y el prestatario deben ponerse de acuerdo sobre las condiciones en cuanto a la renuncia al aseguramiento. Estas condiciones podrían ser, por ejemplo: renunciar a la contraprestación financiera en caso de pérdida total de un objeto cuando el prestatario no puede ser inculcado; en caso de daños, el prestatario restaurará el objeto por sí mismo o pagará la restauración hasta una determinada cuantía; el objeto podría ser asegurado contra daños durante el transporte. Se pueden diferenciar condiciones en los contratos de préstamo. Es importante establecer responsabilidades que eviten situaciones dificultosas en caso de que algo pudiera sucederle al objeto (De Leeuw, 2005: 11).

Sostengo que el valor monetario de los objetos no debe sobreestimarse porque los objetos tienen valor, pero no precio. Sin embargo, cuando se formalizan acuerdos sobre indemnización o seguro parcial, el valor monetario se utiliza como referencia.

Con el aumento de los precios de mercado de los objetos culturales, las primas de seguro también aumentan y esto afecta al seguro limitado y a las garantías del Estado, ya que se agotan los presupuestos reservados para ellas. Por lo tanto, las tasaciones de los objetos para préstamos no deben seguir los precios de mercado, sino basarse en evaluaciones más realistas.

La justificación del valor monetario de objetos culturales podría ser una buena solución. En España, por ejemplo, existe un organismo que supervisa la tasación; esto mismo ocurre en el Reino Unido. En ambos países, los prestadores deben demostrar, es decir sustanciar sobre la base de evidencias y razonamiento, cómo llegan a la referencia monetaria.

Otra solución podría ser que los museos acuerden trabajar de acuerdo con un cierto valor que se podría utilizar como referencia. El prestador y el prestatario podrían acordar utilizar, por ejemplo, el 60% del valor del mercado (De Leeuw, 2005:11). Esto podría ser difícil de calcular teniendo en cuenta que no puede comprarse un equivalente en el mercado y que muchos objetos entran en los museos gracias a legados y donaciones por las que el museo nunca pagó. En caso de que un objeto sea comprado al precio mínimo, se utiliza siempre como referencia. Esta es una de las recomendaciones del informe *Préstamos para Europa*. Un museo de los Países Bajos pidió a sus colegas trabajar de acuerdo con un valor acordado. Las reacciones sobre la sugerencia fueron tan positivas como indecisas. Trabajar de acuerdo con un valor acordado disminuye los costes en caso de seguro y amplía los límites de la indemnización.

Los prestadores privados podrían ser excluidos de las sugerencias antes mencionadas. Los prestadores privados difícilmente se pondrán de acuerdo sobre el no aseguramiento y presionarán sobre el valor monetario, porque los bienes culturales son inversiones para ellos. Pero para las colecciones públicas, la movilidad de colecciones sin aseguramiento podría ahorrar una gran cantidad de dinero público. Sobre todo teniendo en cuenta que el dinero es uno de factores que los museos suelen mencionar como un obstáculo para la movilidad (Mill van, 2004: 4). Si los museos no desean asumir todo el riesgo, una alternativa podría ser garantizar los costes de restauración en caso de accidentes y durante el transporte. Los seguros siempre podrían desempeñar una determinada función: en caso de que la indemnización deba ser completada, durante el transporte, para la restauración.

¿Cuál podría ser el reto de los profesionales de museos respecto a obstáculos como el seguro y la tasación? Los profesionales de museos pueden desempeñar una función en el proceso de disminuir las tasaciones y evitar primas de seguro costosas, ya que son figuras clave en el proceso y la toma de decisiones sobre la movilidad de las colecciones. Los profesionales de museos, y los registros en particular, observan los objetos en préstamo que entran en el museo así como los préstamos que salen del museo. Los registros analizan qué referencia de valor monetario piden los prestadores, así como si existe una inflación en la tasación.

Un ejemplo: un cuadro de Rembrandt ha sido vendido recientemente por una determinada cantidad de dinero. Si otro Rembrandt que está en préstamo es de mejor calidad, los directores tienen la costumbre de fijar un valor monetario más alto para este segundo Rembrandt, inflando el “precio” de los Rembrandt y elevando las primas de seguro, lo que contribuye a una rápida reducción de las cantidades reservadas para garantía del Estado. En los Países Bajos, durante el año dedicado a Rembrandt, este tema fue discutido y abordado antes de que se realizase el traslado de los cuadros del pintor. El resultado fue que la inflación no se produjo, los valores monetarios de los Rembrandt en préstamo fueron cuidadosamente justificados y esto supuso un amplio ahorro de dinero, no pagado en primas de seguro.

Bibliografía

- BAROSSO, J.M. (2006): “A Soul For Europe”, <<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=SPEECH/06/706&format=HTML&aged=0&language=EN&guiLanguage=fr>>, [30 August 2007].
- DCMS (2005): “Increasing the Mobility of Collections, A Report From The International Museum Conference Held in Manchester, UK, on 27-28 November 2005”, <http://www.culture.gov.uk/mobility/report_from_museum_conference.pdf>, [30 August 2007].
- DER BEAUFSTRAGTE DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN (2007): Bremen Declaration on the “Mobility of Museum Collections”, <<http://www.ne-mo.org/fileadmin/Da->

Los retos de los profesionales de museos son: cuestionar el seguro y la tasación de los préstamos dentro de sus organizaciones y con el Gobierno; no asumir ciertas condiciones del prestador; preguntar si el seguro es necesario, en qué parte y en qué condiciones; negociar condiciones con el prestador, teniendo siempre en cuenta que es a la vez prestador y prestatario, por lo que debería comportarse de la misma forma y solicitar condiciones similares desde ambas partes de la negociación.

La confianza como base esencial

Una condición previa para utilizar el no-seguro y presionar sobre el valor monetario es la confianza. Todo gira en torno a la confianza. Antes de prestar un objeto nos gustaría conocer a la persona u organización a la que se presta: ¿se confía en que el objeto será tratado de la misma manera, o incluso mejor, que como lo haría uno mismo, y que se adoptarán todas las precauciones necesarias para evitar daños y pérdidas? Sin confianza nadie prestará nada, ni siquiera como persona privada, y esto también es aplicable a los museos. Reuniones y conexiones en red son importantes para establecer la confianza, porque en ellas se tiene la oportunidad de conocerse mutuamente. La confianza es la base para la movilidad de colecciones y, como se ha mencionado, fomentar la confianza para favorecer la movilidad de las colecciones es un tema adoptado por la presidencia alemana de la UE.

Conclusión

Este documento expone que la movilidad de colecciones es una herramienta reconocida en Europa para contribuir a la unidad dentro de la diversidad. Las instituciones y los gobiernos de Europa han fomentado activamente políticas y acciones para incrementar la movilidad de colecciones. Sin embargo, aún existen algunos obstáculos importantes para conseguir una mayor movilidad de las colecciones. Estos obstáculos podrían reducirse mediante el fomento de la confianza entre los museos, las instituciones culturales y los profesionales que trabajan en estos campos.

teien/public/statements_and_news/Bremen-declaration.pdf>, [30 August 2007].

EUROPEAN COMMISSION (2003): “Study No. 2003-4879 ordered by the European Commission to inventory national systems of public guarantees in 31 countries”, <http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/pdf_word/study_garanti_en.pdf>, [30 August 2007].

EUROPEAN COMMISSION (2006): “European Union, Consolidated Versions Of The Treaty On European Union And Of The Treaty Establishing The European Community”, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/en/oj/2006/ce321/ce32120061229en00010331.pdf>>, [31 August 2007].

- EUROPEAN COMMISSION (2007): "Communication On A European Agenda For Culture Within A Globalizing World", <http://ec.europa.eu/culture/eac/communication/pdf_word/COM_2007_242_en.pdf>, [31 August 2007].
- COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION (2002): "Council Resolution Implementing The Work Plan On European Cooperation In The Field Of Culture: European Added Value And Mobility Of Persons And Circulation Of Works In The Cultural Sector", <http://www.nba.fi/mobility/council_resolution_19-12-02.pdf>, [September 2007].
- COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION (2004): "Press Release 2616th Council Meeting Education, Youth And Culture Brussels, 15-16 November 2004, 30-35", <http://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/en/educ/82695.pdf>, [31 August 2007].
- EUROPEAN COMMISSION (2006): "New Cultural Programme 2007-2013", <http://ec.europa.eu/culture/eac/culture2007/cult_en.html>, [31 August 2007].
- LEEuw de, R. (2005): "Lending to Europe", <http://www.culture.gov.uk/mobility/lending_to_europe.pdf>, [31 August 2007].
- LEEuw de, R. (2005): 'Een object heeft het recht gezien te worden' *Het Financieel Dagblad*.
- MILL VAN, A. (2004): "Collections Mobility Event", *NEMO News* 1: 4.
- MINISTRY OF EDUCATION FINLAND, (2006): "Action Plan For The EU Promotion Of Museum Collections Mobility And Loan Standards", <http://www.nba.fi/mobility/Action_Plan_for_the_EU_Promotion.pdf>, [30 August 2007].
- POMIAN, K. (2006): "Value And Valuation - Removing Obstacles", <http://www.nba.fi/mobility/Mobility_Pomian.mht>, [16 September 2007].
- WEIJ, A. (2006): "European Added Value' By Mobility Of Collection', *Enhancement And Promotion Of Cultural Heritage*, Archaeological Receipt Fund Publications Department, Athens: 259-262.
- WEIJ, A. (2006): "Encouraging The Mobility Of Collections", <<http://www.nba.fi/mobility/MobilityConference2006.pdf>>, [30 August 2007].
- ZAFEIROPOULOU, D. e.a. (2006): *Enhancement And Promotion Of Cultural Heritage*, Archaeological Receipt Fund Publications Department, Athens.

Esta publicación se terminó de imprimir en los talleres
de Estilo Estugraf Impresores, S. L.,
en febrero de 2010

