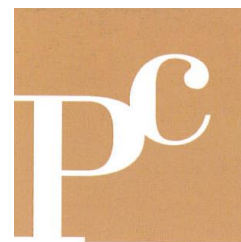


Patrimonio Cultural



CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA

IX JORNADAS DE MUSEÓLOGOS DE LA IGLESIA

León, 14, 15 y 16 de marzo de 2016



“Museografía para los Museos de la Iglesia”

Patrimonio Cultural

PROGRAMA

IX JORNADAS DE MUSEÓLOGOS DE LA IGLESIA

“Museografía para los Museos de la Iglesia”

León, Real Colegiata de San Isidoro, 14 – 16 de marzo de 2016

LUNES, 14 DE MARZO

Llegada a la ciudad de León, recogida de la documentación en la sede de las Jornadas, Hotel Real Colegiata de San Isidoro (Plaza de Santo Martino, 5, 24003 León. 987875088 / reservas@hotelrealcolegiata.es)

21,00 h. Restaurante Real Colegiata. Cena
22,30 h. Visita guiada nocturna a la ciudad de León

MARTES, 15 DE MARZO

9,45 h. Salón del Pendón. Real Colegiata de San Isidoro. Oración.
10,00 h. Salón del Pendón. Inauguración de las IX Jornadas nacionales de museólogos de la Iglesia.
Mons. D. Jesús García Burillo, Obispo de Ávila y Presidente de la C. E. para el Patrimonio Cultural.
Mons. D. Gregorio Martínez Sacristán, Obispo de Zamora
D. Pablo Delclaux de Muller, Director del Secretariado de la C. E. para el Patrimonio Cultural.
D. Francisco José Alegría Ruíz, Presidente de la asociación de Museólogos de la Iglesia (AMIE)
10,45 h. Salón San Isidoro. 1ª Ponencia. *“TRADICIÓN Y DESARROLLO EN LA MUSEOGRAFÍA”*. **Juan Pablo Rodríguez Frade**. Arquitecto y museógrafo.
11,45 h. Salón San Isidoro. Pausa – café.
12,00 h. Salón San Isidoro. 2ª Ponencia. *“MUSEOGRAFÍA DEL MUSEO SAN ISIDORO DE LEÓN. PROPUESTAS DE INNOVACIÓN MUSEOGRAFICA Y MUSEOLOGICA EN LOS MUSEOS ECLESIASTICOS”*. **Raquel Jaén González**. Directora técnica Museo de San Isidoro de León.
13,00 h. Real Colegiata de San Isidoro. Eucaristía.
14,00 h. Restaurante Real Colegiata. Comida
15,30 h. Salón San Isidoro. Asamblea General de la Asociación de museólogos de la Iglesia en España (AMIE)
17,00 h. Catedral y Real Colegiata de San Isidoro. Visita a la Catedral y al Museo guiada por **Máximo Gómez Rascón**, Delegado Diocesano de Patrimonio Cultural de León; y visita a la Real Colegiata y Museo de San Isidoro guiada por **Raquel Jaén González**, Directora técnica del Museo de San Isidoro.
21,00 h. Claustro alto de la Real Colegiata de San Isidoro, cena – cóctel.
23,00 h. Salón del Pendón, concierto de música medieval.

MIÉRCOLES, 16 DE MARZO

- 9,00 h. Catedral. Eucaristía.
10,30 h. Museo de León. 3ª Ponencia. *"MUSEOS ENCAMINADOS: DESDE EL **PLAN** MUSEOLÓGICO A LAS PROPOSICIONES MUSEOGRÁFICAS"*. **Luis Grau Lobo**, Director del Museo de León y Presidente de ICOM España.
11,30 h. Museo de León. Visita guiada por **Luis Grau Lobo**, Director del Museo.
13,00 h. Conclusiones y clausura de las Jornadas.

DATOS INFORMATIVOS

Sede de las Jornadas:

Real Colegiata de San Isidoro
Plaza de San Martino, 5
24003 León
Telf. 987 87 50 88

Alojamiento:

Hotel Real Colegiata de San Isidoro
Plaza de Sato Martino, 5
24003 León
Telf. 987 87 50 88
Email: reservas@hotelrealcolegiata.es

Habitaciones individuales: 45,00 €. (alojamiento y desayuno)
Habitación doble: 55,00 € (alojamiento y desayuno)
Comidas martes, miércoles y cena lunes 17,00 €. (cada una)
Cóctel martes 19,00 €.

Información e inscripción:

Secretaría de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural
c/ Añastro, 1 (Madrid)
Telf.: 91 343 96 44. Fax: 91 343 96 02
Email.: liturpatrijur@conferenciaepiscopal.es

Matrícula:

60,00 €. NO socios *AMIE*
30,00 €. Socios *AMIE*

ORGANIZAN



PONENCIAS

(Por orden de intervención)

“EL NUEVO MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Adaptación arquitectónica”

PONENCIA

*D. Juan Pablo Rodríguez Frade
Arquitecto y Museógrafo
Frade Arquitectos*

(Premio Nacional 1995 de Restauración y Rehabilitación de Bienes Culturales
por la Rehabilitación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra)

ANTECEDENTES

Muchas han sido las intervenciones de todo tipo que se han realizado sobre el edificio con respecto a los primeros planteamientos arquitectónicos del Arquitecto Jareño sin haber perdido el inmueble ninguna de sus cualidades intrínsecas, pero no es hasta los años '70 cuando bajo la dirección del Arqueólogo D. Martín Almagro se realiza la única remodelación de carácter integral del Museo en cuanto a su estructura arquitectónica e implantación museográfica. Una intervención modélica basada en un profundo conocimiento del edificio y una clara visión de los objetivos a conseguir.

Es por esto que la renovación integral recientemente inaugurada ha resultado una ocasión única para actualizar y modernizar la Institución respondiendo a la exigencia social de nuevos servicios de atención al público y a las nuevas necesidades museográficas.

Aparece por tanto un problema ya habitual en cuanto a la rehabilitación de edificios de carácter histórico: ¿cómo compaginar el respeto hacia el edificio con las exigencias necesarias de un museo de nuestro tiempo? A mi juicio, el acierto de la intervención radica siempre en el acuerdo equilibrado entre ambos aspectos; esto es: entre *Tradición* y *Desarrollo*, asumiendo determinados sacrificios de planteamiento con el objeto de potenciar la relación entre el edificio y la colección sin desmerecer ninguno de sus valores.

En 2007 el estudio Frade Arquitectos resultó adjudicatario, junto con la ingeniería Prointec S.A, del concurso público que tenía como objeto la remodelación integral del museo y con el que se pretendía no sólo recuperar el esplendor que había perdido, si no también actualizarlo y hacerlo partícipe de los cambios que habían tenido lugar en una sociedad que demanda ahora otro tipo de museos más allá de los rígidos modelos heredados del siglo XIX.

No es nuevo apuntar que el uso como museo en un edificio de carácter histórico implica una serie de consideraciones muy específicas tanto hacia las trazas originales del propio edificio como hacia las respuestas que debe ofrecer desde un punto de vista funcional. Si esta premisa es contemplada desde los primeros planteamientos de una manera “natural”, se puede obtener gran provecho para el conjunto a pesar de aquello que puede parecer a priori un inconveniente.

En la rehabilitación del MAN, se ha considerado como punto de partida el mantener la estructura original del edificio primitivo como elemento integrador del conjunto desde una propuesta arquitectónica actual. No en vano se trata de un conjunto de especial valor de estilo neoclasicista, con claras influencias de la obra del Arquitecto alemán Karl Friedrich Schinkel cuya obra pudo conocer Jareño en sus viajes por Alemania.

No creo se deba caer en visiones nostálgicas del pasado desde donde habitualmente se exageran virtudes (muchas veces de tipo romántico), olvidando aquellos aspectos negativos que conocemos existían. Es necesario potenciar los valores arquitectónicos por los que el edificio tiene interés y que de una u otra manera derivan en aquello tan cierto pero tan intangible

como es el “carácter” de los edificios y que no deja de ser ese conjunto de relaciones espaciales y arquitectónicas de difícil análisis racional existentes entre las diferentes estancias y en su relación con el exterior, de manera que la propuesta devuelva aquellos valores que han ido desapareciendo a lo largo de las intervenciones realizadas en los últimos años, y que consideramos fundamentales en los principios arquitectónicos e históricos del edificio de Francisco Jareño.

Hemos considerado aconsejable solapar en la intervención la emoción que nos transmiten los museos de principios de siglo XX, con la eficacia comunicativa y los requerimientos de conservación que permite la tecnología actual y pensamos que es absolutamente posible y necesario el recuperar muchos aspectos museográficos hoy aparentemente fuera de lugar pero de gran interés si son interpretados desde una clave contemporánea.

En definitiva, se trata de alcanzar una solución que emocione y sugiera en silencio desde un planteamiento respetuoso hacia el proyecto original. Un museo más simbólico que figurativo que pueda recorrerse con emoción a través de salas con un empaque arquitectónico relevante y claramente intencionado.

PROYECTO

Al margen de aspectos puramente técnicos de adecuación a la normativa vigente, las intervenciones más relevantes se refieren a la creación de un nuevo Espacio de Acogida, la recuperación de los patios como elementos vertebradores del museo y la adecuación de los más de 2.000 m² útiles de bajo cubierta.

La superficie útil aumenta considerablemente en los espacios de uso público, gracias a lo cual se pueden incorporar nuevos servicios dirigidos a los visitantes (espacio de acogida, cafetería, tienda, auditorio, atención a grupos...). , y por otra se racionalizan los usos de los distintos espacios y circulaciones, separando la zona pública, destinada a los visitantes, de la zona interna, destinada al trabajo propio del museo, clarificando los flujos. Del mismo modo se solucionan los problemas de accesibilidad que a menudo acumulan los edificios históricos y se eliminan las barreras arquitectónicas adaptando el edificio a la normativa vigente, especialmente en cuanto a la protección contra incendios y acceso para personas con algún tipo de discapacidad.

Consideramos que la intervención debe hacer justicia al edificio original,- probablemente el primero de Madrid con un uso generalizado del hierro roblonado- recuperando algunos de sus valores perdidos, potenciando la nobleza de su arquitectura realizando una labor de limpieza de intervenciones anteriores sin relevancia, y aportando puntuales aportaciones claramente contemporáneas.



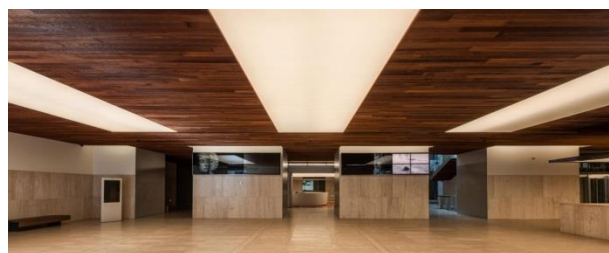
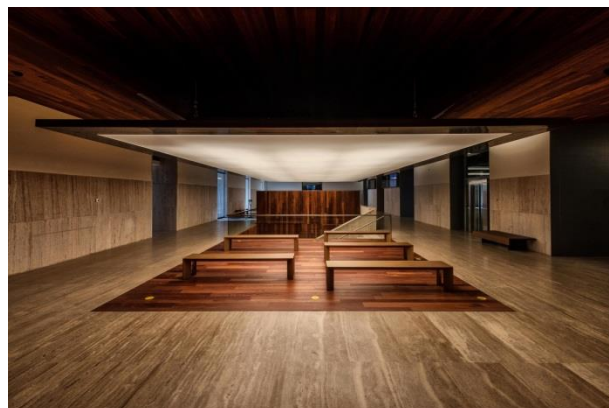
No se trata por tanto de realizar una intervención basada en gratuitos alardes estilísticos. Hemos apostado por el contrario por un proyecto silencioso y sensato que solucione los problemas existentes y ponga en valor el Museo y sus colecciones sin restar protagonismo a los valores implícitos del edificio y sin caer en interpretaciones historicistas.

Así, la primera novedad será el nuevo acceso, creado para propiciar la creación de un Espacio de Acogida acorde con las nuevas necesidades paliando el grave problema existente en el Museo que hasta este momento se sentía cautivo de la geometría y características históricas y arquitectónicas del acceso principal y su escalinata perfectamente encajada en la almendra central del conjunto.

Consideramos que abordar los problemas expuestos mediante aparatosos artefactos mecánicos o tendidas rampas que salvaran el desnivel existente manteniendo la portada principal como acceso de visitantes solo solucionaría parcialmente la problemática alterando sin embargo enormemente los valores arquitectónicos de uno de los elementos más nobles y destacados del edificio y trasladando además, el problema al zaguán principal y a la escalinata histórica.

Se hacía necesario dotar al Museo de un Espacio de Acogida amplio, que facilitara la orientación y uso del Museo que respondiera a largo plazo a las necesidades existentes y pudiera ser utilizado en horarios a "museo cerrado" de manera solapada y paralela a la actividad del museo, pasando a formar parte de la oferta cultural de la ciudad de Madrid.

Dado que la Planta Semisótano prácticamente se encuentra a nivel del jardín exterior en la zona sur del edificio, por qué no utilizar esa planta como acceso natural de visitantes y reservar el espacio central de Planta Baja para acceso a oficinas, biblioteca y visitas ocasionales, permitiendo aún así que el zaguán principal pueda ser contemplado y utilizado desde el interior del museo pero que no sea obligado el paso por él ?

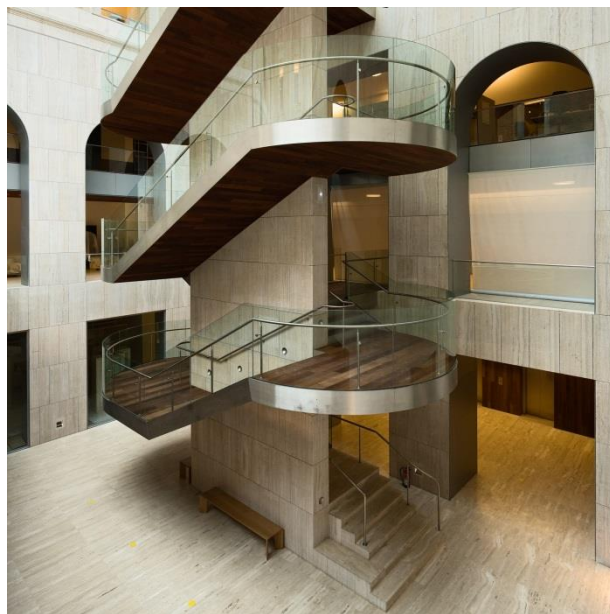


Así, se formaliza un gran salón de acogida, en donde la ciudad penetra y a través del cual el Museose abre a la ciudad de forma amable y acogedora sin generar barreras de ningún tipo. Un espacio de transición entre la calle y el Museo, óptimo para la celebración de actividades y manifestaciones artísticas, y adecuado para albergar los diferentes servicios de atención al visitante.

Por otro lado se recupera el forjado de Planta Baja (actual Planta Primera) sobre los antiguos patios árabe y romano, consiguiendo de esta forma devolver la proporción original de los patios y aumentar la superficie expositiva con un espacio en doble altura que permite iluminar

cenitalmente, mediante una montera ligera de vidrio, la Planta Baja con luz natural y que sirve de constante referencia en los recorridos del museo, como de hecho sucedía en la situación original del museo durante primera mitad del siglo XX.

Es en este lugar en donde se proyectan sendas escaleras de gran presencia, tratadas como elementos arquitectónicos de especial relevancia y fundamentales en el recorrido del nuevo MAN recuperando el valor simbólico de la “escalera” como elemento característico en la Arquitectura de Museos y la tipología de “patio” como lugar de exposición de obras de gran formato. La escalera ahora no se entiende como un mero espacio de transición, si no que su formato y dimensiones la convierten en una experiencia singular del museo desde poder contemplar el propio edificio y lo que en él ocurre.



Al liberarse la Planta Segunda de los usos de Biblioteca y Exposiciones Temporales, las dos plantas principales del edificio pueden destinarse en su totalidad para exposición permanente de visita pública alrededor de los dos patios cubiertos, destinándose los espacios secundarios a usos internos del museo.

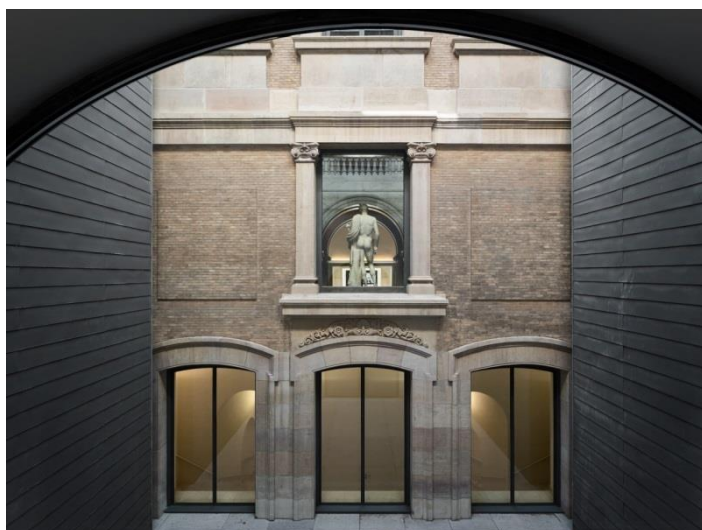
Las circulaciones son ahora más claras y flexibles de acuerdo al programa de contenidos y el discurso del museo, pues aparte de ordenar espacialmente el edificio, se han separado los usos de carácter público de los internos. Así, derivado del planteamiento expuesto, la estructura del edificio permite un enorme grado de flexibilidad en las circulaciones, siendo posible desarrollar recorridos por la parte histórica que resulta enormemente enriquecedora en la visita global al museo.

Pretendemos que la intervención no resulte ajena a la historia del edificio, pero somos muy conscientes de la capacidad de los recursos arquitectónicos contemporáneos para potenciar, a veces desde el diálogo y a veces desde el contraste, el auténtico espíritu que se esconde tras las trazas originales.

Se han utilizado muy pocos materiales en los acabados de la remodelación; tan solo mármol travertino, y tarimas de merbau y de roble, lo cual dota al edificio de una calidad y una calidez

muy adecuada para valorar el edificio declarado Bien de Interés Cultural en 1983 y sus colecciones.

Los espacios aparecen de forma natural enfatizándose el respeto hacia los valores originales del edificio del Arquitecto Jareño. Aún cuando el uso museístico requiere de una gran complejidad de instalaciones, éstas apenas se perciben. El proyecto oculta los esfuerzos necesarios de adecuación e implantación y muestra tan solo los espacios recuperados que resultan sorprendentemente contemporáneos una vez han sido liberados de los usos anteriores. El visitante descubre espacios que desconocía, pero que siempre habían existido en el edificio, y redescubre otros convenientemente valorados.



El hecho de que el MAN comparta edificio con la Biblioteca Nacional desde su origen, implica una problemática muy específica al resultar esa medianera imprecisa y diferente en cada una de las plantas, lo que impide una canalización cómoda de las instalaciones y un apoyo natural de algunos de los elementos estructurales.

Es importante señalar que dada la envergadura de la intervención ha sido preciso ordenar en fases las actuaciones que se acometen con el fin de permitir que el Museo permanezca en todo

momento abierto, cumpliendo sus funciones básicas: investigar, conservar y exponer, sin que la Institución perdiera su presencia pública, para lo cual se planteó desde un principio la presentación de una selección de las piezas más significativas del Museo en la exposición “Tesoros del MAN” en aquella zona del museo que no se encontrara en obras. La posibilidad de ver una selección de piezas tan significativas como la Dama de Elche, el Tesoro de Guarrazar o el Bote de Zamora en una exposición con un recorrido propio de una exposición temporal, ha representado para el Museo la oportunidad no sólo de mantener al público fiel, si no de acercar al visitante no azezado para quien el imponente número de piezas que alberga el museo puede resultar abrumadora.

Cabe añadir como motivo de reflexión que la exposición temporal de alrededor de 300 piezas repartidas en cerca de 700 m², recibió prácticamente el mismo número de visitantes diarios que el museo abierto en su totalidad en los meses previos al comienzo de las obras.

Con el objeto de completar la visión de lo que es el nuevo MAN, se hace necesario apuntar las intenciones y desarrollo de lo que ha sido el proyecto museográfico diseñado por Frade Arquitectos en equipo con la UTE MAN Acciona - Empty , que ideado como una continuación de la arquitectura del edificio, se proyecta a modo de acercamiento focal para albergar las piezas en base a un discurso de contenidos desarrollado por los responsables de las colecciones, y constituir su “cara vista” en relación inmediata con el público. Se trata de una museografía con una presencia personalizada para cada una de las áreas enfatizándose el carácter monumental de determinadas salas, la contemplación íntima de algunas colecciones o bien el valor de la forma expositiva mediante la acumulación de piezas.

La museografía establece los cauces de relación entre el edificio, el visitante y las colecciones, y así cada una de las áreas demanda una respuesta específica que pone en valor las tan heterogéneas colecciones que alberga el museo, y el proyecto sirve de aglutinador a los muy variados intereses en cuanto a su concepción, presentación y capacidad comunicativa de las colecciones.

Tres principios fundamentales han regido la concepción de este proyecto:

1. Integración entre arquitectura y colecciones.

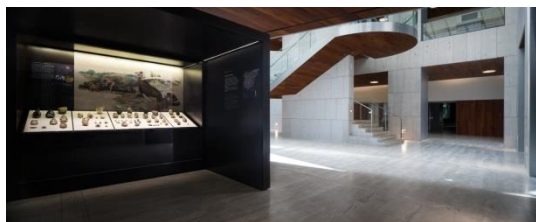
Atendiendo a las características particulares del Museo y dado que el “Palacio de Bibliotecas y Museos” ha sido la sede de la colección desde 1895 y fue creado específicamente para tal fin (una particularidad no muy habitual en los museos españoles), entendemos que el edificio es tan representativo de la Institución como la propia colección que alberga, considerando conveniente crear una museografía que dialogue estrechamente con el edificio.

Nuestro objetivo ha sido conformar un museo luminoso, que provoque en el espectador una sensación tranquila y silenciosa, tanto desde un punto de vista formal como conceptual, a través de una museografía que mantiene planteamientos formales y conceptuales similares a los utilizados en la remodelación global del edificio.

La museografía representa el nexo de unión de muy variados componentes y debe servir para presentar las colecciones sin enmascarar la arquitectura que las acoge. Su vocación no trata de negar el edificio, sino también de valorar su arquitectura de forma que la relación resulte natural. El éxito de la museografía radica en la adecuación entre colecciones y edificio sin sacrificar los aspectos positivos de ninguno de ellos potenciando de manera mutua los valores del contenedor y del contenido.

En el caso de los museos instalados en edificios remodelados debido a su interés histórico, la formalización de la instalación museográfica debe derivarse de los valores de los diferentes

espacios y de la relación entre ellos. Así, se plantea las diferentes secciones en orden ascendente en la circulación del museo: desde la Prehistoria hacia la Edad Moderna, y se articulan las diferentes instalaciones expositivas de acuerdo a los espacios existentes y perspectivas predominantes. En este caso bien puede entenderse que la “función” viene derivada de la “forma” preexistente.



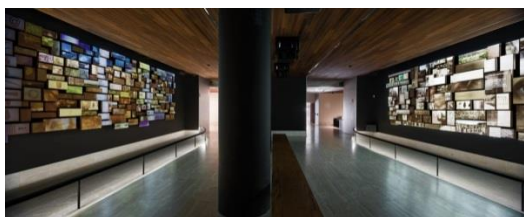
2. Museo intemporal.

Al igual que la museografía de los años ‘70 ha resultado vigente durante los últimos cuarenta años, la instalación del nuevo MAN debe resultar atractiva durante las próximas tres o cuatro décadas, y para ello no es necesario ni conveniente una museografía estridente ni ruidosa. Consideramos más interesante, hacer un guiño a su pasado y rescatar soluciones museográficas de comienzos del siglo XX ligadas a recursos claramente contemporáneos.

Puesto que lo más relevante del Museo Arqueológico Nacional son las piezas que alberga, la museografía debe estar al servicio de éstas en relación con el discurso expositivo, compaginado los aspectos contemplativos con los interpretativos. Apostamos por una museografía de diseño sobrio que emociona y sugiere sin aspavientos innecesarios.

No debe tratarse como un museo “de usar y tirar”, por lo que hemos elegido una familia de expositores neutros que valoran la pieza, respetan el edificio y ofrecen las prestaciones necesarias sin hacer un homenaje a la tecnología que ocultan.

Aún cuando no se ha escatimado en utilizar la tecnología mas novedosa cuando se ha considerado necesario para alcanzar los objetivos de comunicación deseados, consideramos que el museo no debe girar en torno a los recursos tecnológicos. Los nuevos sistemas deben utilizarse como medio para alcanzar los objetivos fijados y no como fin en sí mismos, por lo que aún sirviéndose de ellos, se hace en recintos puntuales para no entorpecer la visión de las piezas ni distorsionar la presencia del edificio ni de las colecciones. Se ha buscado un equilibrio entre la emoción que produce la contemplación de las colecciones y su capacidad de interpretar los diferentes momentos históricos.





3. Planteamiento flexible.

En lo esencial, el modelo de exposición en todo el museo se basa en las mismas premisas adecuándose a los diferentes modelos de discurso. Aún cuando no creemos aconsejable en este caso diseñar formalizaciones muy diferenciadas entre las distintas secciones pues se corre el riesgo de fragmentar un discurso unitario con modelos escenográficos propios de las exposiciones temporales, sí se utilizan diferentes recursos sobre un mismo esquema director.

En cuanto a los elementos museográficos, se opta por dos familias de expositores para todo el museo, presentando estos elementos un diseño muy estudiado tanto en sí mismos como en las relaciones entre ellos pues, dependiendo de los intereses del discurso expositivo, las vitrinas, peanas, soportes y resto de recursos, deberán combinarse formalizando, desde una estructura pautada, gestos diversos que personalicen cada área.

La posibilidad de intercambiar la ubicación de las piezas y de los elementos museográficos de un espacio a otro sin demasiada dificultad es hoy una necesidad fundamental en el campo de la museografía, en donde el estudio de las colecciones o las nuevas adquisiciones pueden hacer que el discurso o las necesidades del museo varíen. La museografía debe ser flexible, pues estará supeditada a la rotación y el análisis de nuevos contextos e interpretaciones de las colecciones.

Los condicionantes museográficos del nuevo Museo Arqueológico Nacional son interminables. De una parte, el valor y condicionantes geométricos el edificio, con una zona central histórica medianera con la Biblioteca Nacional, dos patios cubiertos, grandes ventanales a ambos lados de las crujías, y con una arquitectura de rasgos muy potentes cuyo impacto es necesario dosificar de forma adecuada para fomentar el disfrute de las colecciones. De la otra, las piezas que conforman un discurso concreto y por tanto, responden con un lugar prefijado en la exposición. Las piezas se relacionan entre si para elaborar un guión dentro de ese discurso, pero cada pieza tiene también unas dimensiones concretas y un peso específico que condiciona su situación sobre según qué lugar ocupe sobre la estructura del edificio. En cierto

modo, algunas de las piezas demandan un espacio determinado que no debe obviarse en el proyecto de contenidos.

Del cruce de todos los datos disponibles acaba surgiendo una posibilidad que los engloba a todos y que es válida conceptualmente; esto es: una distribución que cumple con un carácter eminentemente cronológico e interpretativo del programa de contenidos, pero que no olvida la profunda emoción

que nos transmiten las piezas de cada una de las áreas y secciones que se presentan en el Museo Arqueológico Nacional.



En definitiva se trata de formalizar en base a las necesidades expuestas por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte y de acuerdo a los contenidos elaborados por los distintos Departamentos del Museo, un nuevo Museo Arqueológico Nacional que acoge de forma cómoda a todo tipo de visitantes. Un museo abierto a la sociedad en donde todo aquel que lo recorra sienta que éste ha sido realizado a la medida de sus intereses y conocimientos

“MUSEOGRAFÍA DEL MUSEO SAN ISIDORO DE LEÓN. PROPUESTAS DE INNOVACIÓN MUSEOGRAFICA Y MUSEOLOGÍA EN LOS MUSEOS ECLESIASTICOS”

PONENCIA

*D^a. Raquel Jaén González
Directora Técnica Museo de San Isidoro de León*

I) MUSEOGRAFÍA DEL MUSEO SAN ISIDORO DE LEÓN.

Antes de empezar quisiera agradecer a los organizadores de estas jornadas que me hayan permitido compartir con ustedes lo apasionante que es este trabajo.

1.- LOS “MUSEOS DE SITIO”. UN POCO DE HISTORIA

La sede del museo San Isidoro es única por lo tanto, no existe, como ocurre en otros casos, dispersión de los fondos entre varias ubicaciones.

Se trata de un museo “de sitio”, de conformidad con la definición dada por el ICOM, en 1982, quiero decir con ello, que como ocurre en muchos de sus museos, se trata de “un museo concebido y organizado para proteger un patrimonio cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado”.

En este caso, nos encontramos en el lugar en que en el siglo X el rey Sancho I “El Craso” mandó fundar un monasterio para dar cobijo a las reliquias del niño mártir San Pelayo. Posteriormente, en el siglo XI, durante el reinado de Fernando I y Sancha se procede a dignificar la Iglesia consagrándola en el año 1063 a San Isidoro de Sevilla¹. De ese edificio del siglo XI, hoy conservamos el Panteón de los Reyes y la Tribuna Real, estancias que se recorren dentro del circuito del museo.



Portada de la Real Colegiata de San Isidoro de León.

En el año 1910 el edificio fue declarado Monumento Nacional y en 1958 se encargó la realización del museo al arquitecto Don Luis Menéndez Pidal. El museo se inauguró en 1962 y su estructura arquitectónica apenas ha variado hasta nuestros días, subyaciendo la idea de dar prevalencia a la función de conservación sobre la difusión, como era propio en los museos de la época.

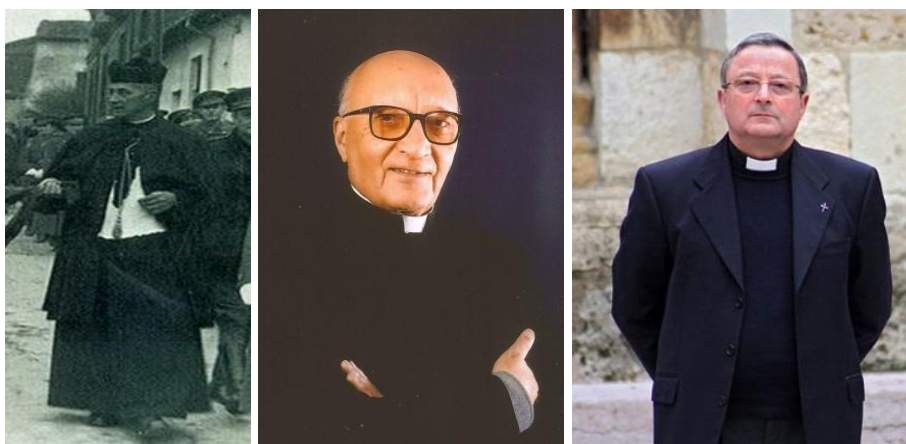
¹ ROBLES, C y LLAMAZARES, F. “Real Colegiata de San Isidoro” . Ed Edilesa. León 2008.

Este hecho otorga sin duda un valor añadido al museo, nos encontramos en el lugar histórico, que además ha sido declarado Bien de Interés Cultural; pero también implica un reto que afrontar, tratar de adecuar los espacios históricos, a los nuevos usos de un museo actual, sin que los visitantes pierdan la noción del lugar que visitan.

El origen de la colección se lo debemos a la monarquía leonesa y a distintas donaciones efectuadas al propio monasterio. También se incluyen en su inventario varias lápidas romanas proceden de las excavaciones efectuadas en la Colegiata, así como piezas prehistóricas, elementos de platería gótica y otras obras artísticas que han sido donadas por particulares a la Institución.

El hilo conductor de la exposición permanente, sigue un criterio histórico-cronológico en sentido amplio, pues se ha tratado de interrelacionar continente y contenido, los espacios expositivos con las piezas que en los mismos se muestran.

Desde la apertura del museo al público en el año 1962. Tres han sido los abades que han presidido el Cabildo de esta Real Colegiata de San Isidoro. Don Julio Pérez Llamazares, abad prior de la Colegiata desde 1915 hasta su fallecimiento en 1970, a quien debemos gran cantidad de obras literarias de la Colegiata y su trabajo de catalogación bibliográfica del fondo antiguo, la Biblioteca isidoriana y el germen del museo aunque pobremente instalado. Don Antonio Viñayo, abad prior desde 1971 hasta su jubilación en 2003 en que fue nombrado abad emérito hasta su fallecimiento en 2012. Un auténtico erudito, un sabio de su época y a quien debemos el museo, tal y como lo conocemos en nuestros días. Don Francisco Rodríguez Llamazares, actual abad de la Colegiata de San Isidoro desde el año 2004, a quien corresponderá presidir el Cabildo en el inicio de las obras de reforma del museo para su adaptación a las nuevas funciones de la institución.



De izquierda a derecha: Don Julio Pérez Llamazares, Don Antonio Viñayo y Don Francisco Rodríguez Llamazares

2.- LA ARQUITECTURA DEL MUSEO: LA ACCESIBILIDAD

El principal problema que ha tenido el museo desde su inauguración y que se ha mantenido hasta nuestros días, es la falta de accesibilidad. Una vez que se compra la entrada, el visitante tiene que acceder por una escalera de caracol de 30 peldaños que es preciso subir, bajar y nuevamente cruzar para poder salir, lo que imposibilita la entrada a las personas con movilidad reducida, afectados de enfermedades del corazón, así como a aquellos que sufren de dolencias que no les permiten realizar esfuerzos.



Escalera de caracol del Museo San Isidoro de León.

A ello se le une que no existe ninguna sala dentro del circuito del museo que se encuentre libre de peldaños, bien sea para acceder, para salir o para deambular en el interior de la sala. Se han instalado rampas de acceso a algunas de las salas expositivas, pero en otros casos las diferencias de nivel resultan insalvables, pues no hay espacio suficiente para instalar rampas que cumplan con las pendientes legalmente permitidas.

La solución a este problema de accesos, no es sencilla, pues se requiere de una importante inversión, para efectuar una reforma arquitectónica de los espacios.

3.- LA SALA DEL TESORO Y SUS PROBLEMAS EXPOSITIVOS

Comenzamos nuestro recorrido por la Sala del Tesoro, también llamada Cámara de Doña Sancha que contiene gran parte del fondo artístico en exposición, las piezas son fácilmente evaluables en términos individualizables, la mayoría de ellas son elementos de orfebrería medieval.

El espacio histórico es la antigua aula regia que para su musealización por Menéndez Pidal, se repuso a su estructura medieval, retirándose las pinturas renacentistas.

El resto de la museografía de la sala se la debemos a la realización de diversas exposiciones temporales, destacando: Maravillas de la España Medieval: Tesoro y Monarquía (2000-2001); San Isidoro, *Doctor Hispaniae* (2002); Cultura tradicional en el Camino de Santiago francés (2002).

Gracias a estas exposiciones temporales, la sala por ejemplo fue dotada de un suelo técnico, que se han mantenido hasta hoy, pero que al haberse construido con vocación de temporalidad, ha perdido su estabilidad inicial, generando algunos problemas de vibración.



Sala del Tesoro. Museo San Isidoro de León.

La iluminación se efectúa mediante varias lámparas circulares, luces proyectadas desde el suelo de forma difusa y haces de luz halógena en el interior de las vitrinas. Esta variedad en la

iluminancia, dificulta la fijación de la atención de los visitantes, pues no favorece el confort visual.

Otra cuestión a mejorar, es el hecho de que tenemos expuestas en la actualidad piezas de materiales como la madera y el marfil sin controlar su humedad relativa. Lo ideal sería tener en el interior de las vitrinas, higrómetros de difusión o de cabello. También en el caso del material textil, hemos de reconocer que no se encuentra ubicado en un planero, sino en vertical, lo cual tampoco es adecuado para su conservación. A pesar de ello, la conservación de las piezas es muy buena, dadas las favorables condiciones ambientales de la propia sala expositiva.

En el último año y dado que no se han podido ejecutar obras de mayor envergadura, hemos procedido a la limpieza y mantenimiento de las vitrinas con productos adecuados. También hemos cambiado el hilo conductor del circuito, por dos motivos: En primer lugar, porque hemos extraído de su ubicación originaria en esta sala, una de las piezas, el Cáliz de Doña Urraca, por motivos que luego desarrollaré; y en segundo lugar porque pretendimos generar un discurso de carácter más completo, sobre la historia de la Real Colegiata de San Isidoro, que no terminara en el siglo XVI, por lo que hemos incluido en la exposición permanente piezas del siglo XVIII, para dar ese valor de continuidad y pervivencia en el tiempo.

Hemos cambiado las cartelas para dar más información sobre las piezas, incluyendo explicaciones detalladas en inglés y castellano así como denominaciones en francés, italiano y alemán de los elementos expuestos. También hemos señalado el orden de la visita, para facilitar la circulación, y hemos incluido la copia de la Cruz de Fernando y Sancha con un pretendido valor didáctico, para explicar el taller de eboraria que en la Edad Media existió en la Colegiata y del que es originaria esta pieza, que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional.

4.- EL CÁLIZ DE DOÑA URRACA. MUSEOGRAFÍA EN LA ACTUALIDAD

El circuito de los visitantes, hasta hace tan solo dos años, se encaminaba hacia la biblioteca por la misma ruta de entrada. Pero hemos hecho una importante variación en la circulación.

En Abril de 2014 fue publicado un estudio de investigación realizado por D^a Margarita Torres cronista de León, profesora de historia medieval de la Universidad de León y D. José Miguel Ortega historiador del arte de Valladolid, que vinculaba una de nuestras joyas de orfebrería, el denominado Cáliz de Doña Urraca, con el Cáliz que en el siglo IV se encontraba en el Santo Sepulcro de Jerusalén.

La noticia de esta publicación, saltó a los medios de comunicación local un jueves, que casualmente, en horario de tarde el museo podía visitarse de forma gratuita. A las 16 horas y alertados por el hallazgo, se formó una amplia cola de visitantes y curiosos, que se acercaron a ver la pieza. La cola de acceso era tal, que rodeaba el edificio.

Se personaron en el museo dos miembros de la empresa de seguridad con la que trabajamos, para aconsejarnos que no se abriera el museo, hasta poder controlar mejor el flujo de visitantes, pero el canónigo director del museo, comprendió, que no se podía dejar a todos aquellos que se habían acercado al museo, sin poder acceder. Es por eso que decidió permitir el acceso y para tener un mayor control, procedimos a acordonar la zona de la sala donde se encontraba expuesta la pieza, para que la gente pudiera verla sin acercarse demasiado. También solicitamos un vigilante de seguridad, pero mientras éste llegaba, le pedimos que al único hombre que en aquel momento formaba parte del equipo del museo, un alumno en prácticas con buen porte, que permaneciera al lado de la pieza para que la gente respetara el cordón de seguridad.

Para incrementar el nivel de protección y a fin de dignificar la pieza, se decidió cambiar su museografía. Se trasladó la misma a otra sala, que en aquel momento era utilizada para el almacenaje y conservación de las piezas del museo, pero que estaba fuera del circuito de los visitantes.

Se trata del primer piso de una torre defensiva del siglo XII, la denominada Torre del Gallo, un espacio de especial recogimiento que contiene un pequeño altar en su interior. Se ha elegido este espacio por varios motivos: Porque la torre es de la misma época que la parte medieval que compone la pieza, porque permite generar un espacio de tranquilidad y aislamiento, porque contiene en su interior un altar que se relaciona por tanto desde el punto de vista litúrgico con la pieza, y porque resultaba, por su ubicación, relativamente sencillo incluir su visita dentro del circuito del museo.



Torre del Cáliz. Museo San Isidoro de León.

En esta torre, la pieza se muestra como un *“unicum”*, en el centro de la sala, se ha tratado de crear una ambientación oscura, en colores neutros en que contrasta el blanco de la piedra con la vitrina de acero cortén con forma de cubo, en que la única luz de la sala sea la propia pieza, con paneles explicativos de las partes que componen la obra y de quien fue Doña Urraca. Completa la museografía de la sala un aroma creado para el Cáliz, un ejemplo de marketing aromático, que es un elemento muy nuevo en la musealización, que se ha utilizado también en la exposición de las Edades del Hombre en Ávila. La idea ha sido recrear los lugares que ha recorrido el Cáliz, según ese estudio de investigación desde la época romana hasta la actualidad.

Me gustaría destacar varias ideas sobre la importancia que para nosotros tiene el Cáliz de Doña Urraca, un asunto que ha resultado ser bastante polémico:

- 1.- Es un Cáliz, por lo que para nosotros ya tiene un gran valor de tipo litúrgico y religioso.
- 2.- Es una joya de la orfebrería medieval: porque compuesto por unos cuencos de ágata romanos, Doña Urraca los decoró con sus joyas personales, oro de 24 quilates, rubís, esmeraldas, zafiros, perlas y filigrana de oro, creando una pieza única de gran valor histórico y artístico.
- 3.- Nosotros cuando nos referimos a él, no hablamos de santos griaes. Esa denominación hace referencia a las leyendas artúricas y por tanto es un concepto de la literatura fantástica, aunque haya pasado, sin duda al imaginario general.

De nuevo, como comprenderán nos encontramos ante un reto: Como manejar esta situación compleja, como incluir los distintos elementos en el discurso de las guías del museo, al explicar la pieza. Pues bien, además de extraer la pieza de la sala del tesoro y exponerla como un *unicum*, se ha incluido en el discurso la explicación de la pieza de la siguiente forma: se explica la arquitectura de la sala, se explica la composición de la pieza con su parte romana y su parte medieval contando quien es Doña Urraca, y después se cuenta el estudio de investigación realizado por ambos investigadores y sus conclusiones, como lo que es, su estudio de investigación.

5.- LA BIBLIOTECA DEL SIGLO XVI

Continúa el itinerario hacia la Biblioteca que se fue mandada construir en el siglo XVI al renombrado arquitecto D. Juan de Badajoz el Mozo, para conservar el importante fondo documental y bibliográfico que existía en la Colegiata, heredero del *scriptorium* que existió en el monasterio desde el siglo XII. La puerta por la que accedemos en la actualidad, se encontraba en un lateral de la estancia y la reja de la sala era la existente en la Iglesia, que se trasladó en el momento de la construcción del museo.

En su interior se conservan 800 documentos en pergamino, los más antiguos datan del siglo XI; 155 códices datados entre los siglos X y XV; cerca de 300 incunables siglo XV; 1055 volúmenes de libros antiguos o raros de los siglos XVI, XVII y XVIII y varios cantorales. Destaca una Biblia del S X y su copia realizada en el siglo XII en esta Colegiata, ambas en muy buen estado de conservación y a las que no les falta ninguna hoja².



Biblioteca. Museo San Isidoro de León.

El estado de conservación de las obras es muy bueno. Las ventanas están cubiertas con lona translúcida para evitar que la luz entre en la sala perjudicando el patrimonio bibliográfico que se conserva. Los libros se encuentran en el interior de muebles de madera con rejillas para su ventilación y con un espacio detrás para que se aireen por ambos lados. Estamos sustituyendo el alcanfor, antes utilizado para ahuyentar los xilófagos, por aroma de cedro, con el mismo fin. Los documentos se encuentran enfundados en poliéster para su protección.

El Cabildo es partidario de la conservación preventiva. Estos últimos años hemos contado con ayudas de diferentes fundaciones para la conservación y tratamiento de las encuadernaciones de algunos códices medievales, siendo la prioridad, conservar en lo que sea posible, las mismas y no sustituirlas.

No existen, en este momento, obras bibliográficas que requieran una intervención integral o urgente porque corran el riesgo de desaparecer. Analizamos con cautela los incunables porque el acento metálico de la tinta con que se crearon, a veces pone en peligro el papel sobre el que

² ROBLES, C y LLAMAZARES, F. "Real Colegiata de San Isidoro" . Ed Edilesa. León 2008.

se han escrito. Por ello, es más complicada la conservación de los incunables que la de los códices a pesar de su mayor antigüedad.

Tampoco hemos observado síntomas relacionados con la contaminación atmosférica, como la decoloración, o el amarilleo de los documentos, y aunque algunas obras han sufrido la contaminación bacteriana, esos daños son antiguos y no actuales.

6.- EL PANTEÓN DE LOS REYES DE LEÓN

En el circuito habitual, proseguimos nuestra visita hacia el Panteón de los Reyes. Para ello descendemos la escalera de caracol y subimos dos peldaños más de acceso. Tenemos que llamar la atención de nuestros visitantes sobre este último extremo, para evitar accidentes con los escalones y con las tumbas que se encuentran a baja altura, pero no podemos evitar, que la gente se centre en mirar al cielo, para contemplar la denominada por Gómez Moreno “Capilla Sixtina del Arte Románico Español” las maravillosas pinturas finalizadas antes de comenzado el siglo XII³. Cuestiones museográficas aparte, por supuesto que aquí lo importante es preservar el propio espacio.



Panteón de los Reyes. Museo San Isidoro de León.

La panda del claustro que linda con el Panteón está protegida con cristal que hace el efecto de cortavientos y también limita el impacto directo de la luz solar, es precisamente esa luz la que más ha intervenido en el deterioro de las pinturas. También se han efectuado estudios de capilaridad en las columnas y los muros, para controlar la posible existencia de humedad.

La conservación de las pinturas es prioritaria, han sido sometidas a dos intervenciones en las zonas donde la película pictórica y los morteros subyacentes presentaban problemas. En la conservación estética se siguió el criterio de no reconstruir ningún faltante, ya que supondría una alteración del conjunto pictórico, lo que se hizo, fue únicamente eliminar los rellenos de yeso de las lagunas, cuya coloración ocre pretendidamente neutra, dañaba la contemplación de las escenas. Se dejó así como "tinta neutra óptica" la entonación de la piedra aparecida bajo los rellenos, y que se complementaba con la de los sillares no recubiertos pictóricamente en el resto de los paramentos.

Los tratamientos, por lo tanto, no son considerados como de restauración, al no existir reconstitución pictórica. Por tanto, insistimos a nuestros visitantes en que tenemos la fortuna de ver la totalidad de las pinturas en su ubicación original, y sin haber sufrido ninguna restauración.

Desde el punto de vista climático, León pertenece al tipo mediterráneo de influencia continental, matizado por la influencia atlántica. Las precipitaciones son bajas, la ciudad disfruta de una media anual de solo 78 días de lluvia.

³ Viñayo González, A. “ San Isidoro de León: Pintura románica del Panteón de Reyes”. Ed Edileisa, León 2008.

Las temperaturas son frescas, con una media anual de 10,9 °C, con inviernos fríos, siendo frecuentes las heladas (74 días de helada de media al año). La nieve hace acto de presencia durante 16 días de media al año, si bien las grandes nevadas no son frecuentes. El verano es caluroso, suavizado por la altitud de la ciudad, con temperaturas máximas que rondan los 27 °C⁴.

A pesar de que la ciudad de León es pequeña y no tiene un importante desarrollo industrial, existe también dióxido de sulfuro, y otros gases de la atmósfera urbana que pueden potencialmente decolorar los pigmentos. El Panteón, está aislado del tráfico rodado lo que ayuda en su conservación.

7.- EL CLAUSTRO: UN EJEMPLO DE PATRIMONIO INMATERIAL

Un claustro de San Isidoro, se encuentra al aire libre y por lo tanto, en este espacio no podemos mantener las condiciones térmicas de confort para los visitantes. En una de las capillas se encuentra expuesto el gallo veleta de la torre, realizado en cobre plomado recubierto de oro y a lo largo de las pandas se ubican los fondos epigráficos.

Pero lo que quiero destacar en este claustro, es que nos enfrentamos a otro reto, al encuentro con el patrimonio inmaterial. Como ocurre en algunas otras instituciones eclesiásticas, en este lugar tenemos que destacar la existencia de un patrimonio definido como patrimonio cultural inmaterial que según la definición de la UNESCO, “el patrimonio cultural inmaterial (PCI) se compone por tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional”⁵.

En España existen dentro de esta categoría: el Tribunal de las Aguas en la Catedral de Valencia, el Misteri de la Basílica de Santa María de Elche o la Patum de Berga en, Berga un municipio al norte de Barcelona.



Claustro. Museo San Isidoro de León.

En este caso, el claustro de San Isidoro fue el lugar en que al comienzo del reinado de Alfonso IX de León, tuvieron lugar las Cortes de León de 1188, un acontecimiento histórico. Por primera vez en la historia el rey tuvo en cuenta la opinión de los estamentos no privilegiados en la toma de decisiones. En estas cortes se ampliaron los Fueros de Alfonso V de León del año 1020 y se promulgaron nuevas leyes destinadas a proteger a los ciudadanos y a sus bienes contra los abusos y arbitrariedades del poder de los nobles, del clero y del propio Rey. Se reconoció la inviolabilidad del domicilio, del correo, la necesidad del rey de convocar Cortes para hacer la guerra o declarar la paz, y se garantizan numerosos derechos individuales y colectivos. Este

⁴ Según datos de la Agencia Española de Meteorología (AEMET). <http://www.aemet.es/es/portada>

⁵ <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/>

importante conjunto de decretos han sido reconocidos por la Unesco como “el testimonio documental más antiguo del sistema parlamentario europeo” concediendo a León el distintivo de “Memoria de la Humanidad” (World Memory) por ser considerado la cuna del Parlamentarismo.

El problema es como musealizar un elemento inmaterial. Las maneras son muy variadas, y me gustaría enlazar esta idea con el cambio que se ha producido en las funciones del museo. La Comisión Episcopal de Patrimonio Cultural de la Iglesia ha establecido en el año 2004 los “Principios y sugerencias para la estructura de los museos de la Iglesia”.

8.- INTERACTUANDO CON NUESTROS VISITANTES

El museo venía concediendo una importancia primordial al objeto que custodiaba, pero en los últimos años es el público quien ha asumido un protagonismo innegable en los museos, aunque a veces se encuentra desamparado pues no encuentra respuesta a sus dudas y a sus necesidades.

En nuestro caso concreto y sin poder realizar adaptaciones en los espacios, hemos optado por mejorar la relación con nuestro público a través de los siguientes medios:

Realizando hojas de sala para distribuir entre las personas que desean realizar la visita de forma libre. Realizando visitas un poco más especiales, fuera de horario para un público con conocimientos más técnicos.

De la misma forma hemos adaptado las visitas a los más pequeños, seleccionando las piezas, que se explican, incluyendo imágenes y realizando talleres bilingües, que han tenido muy buena acogida tanto por los niños, como por sus padres y profesores.

Por último, hemos acudido a la tecnología, hacemos reservas online, nos hemos posicionado en las redes sociales, estamos presentes en Tripadvisor y estamos elaborando apps para mejorar la didáctica y la comunicación.

Las finalidades que nos han hecho acudir a las nuevas tecnologías, no son otras que las que apuntó la Museums Association londinense, la asociación de museos más antigua del mundo: mejorar la visita aportando más información y crear un lazo más fuerte entre las salas expositivas y sus visitantes⁶.

Gracias al empleo de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) el lenguaje del museo ha ganado en cercanía y proximidad con el visitante, la información se hace más clara y accesible, y en consecuencia, el museo logra estar más cerca del público. Además, las TIC hacen accesible la visita a los museos para personas con algún tipo de discapacidad, al permitir la adaptación de sus exposiciones a los diferentes colectivos.

Como de todos es conocido, se podría decir que los museos eclesiásticos no han sido precisamente pioneros a la hora de aplicar las nuevas tecnologías, pero a través de esta intervención, me gustaría resaltar los esfuerzos que, en los últimos años, se están llevando a cabo en muchos de ellos, por incorporarlas en su actividad, motivados por el mismo interés con el que se utilizan en el resto de los museos “civiles”⁷ con el claro objetivo de acercarse al público.

⁶ GEOFFREY L., (1989) “For Instruction and Recreation: A Centenary History of the Museums Association”. London. Quiller Press.

⁷ Se ha utilizado el término civil en oposición a religioso, en este caso a eclesiástico.

II) PROPUESTAS DE INNOVACIÓN MUSEOGRÁFICA EN LOS MUSEOS ECLESIASTICOS.

1.- LOS MUSEOS ECLESIASTICOS

Partiendo de la normativa vaticana, sería Juan Pablo II, quien en el año 1988 reorganizaría la Curia Romana mediante la Constitución Apostólica “*Pastor Bonus*” y procedería a crear la “Pontificia Comisión para la conservación del Patrimonio cultural de la Iglesia Católica” que se regula en los artículos 99 a 104. En ellos se define el patrimonio cultural como: “Las obras de cualquier arte pasado que es necesario custodiar y conservar con la máxima diligencia”⁸.

Es preciso señalar que a diferencia de lo que ocurre con otros bienes culturales, la Iglesia conserva los objetos artísticos para que cumplan la finalidad de culto para la que se crearon, por eso en muchas ocasiones han de salir de sus lugares de custodia y conservación para ser utilizados.

Partiendo de la idea de museo eclesiástico, he tomado la definición dada por D. José Félix de Vicente y Rodríguez en las 9as. Jornadas de Museología organizadas por la Asociación Profesional de Museólogos de España celebrada en Gijón en 2006, como “aquellas instituciones de carácter permanente que la Iglesia misma ha creado para la conservación, custodia, valoración, exposición y difusión de aquellos bienes histórico-artísticos que testimonian la vida de la Iglesia y cultivan su memoria”.

Aunque en este caso voy a tomar el concepto en sentido amplio, como instituciones eclesiásticas, a la hora de ejemplificar las distintas aplicaciones tecnológicas en museos y colecciones de diferentes tipologías, pero con el denominador común de ser eclesiásticos.

2.- JUSTIFICACIÓN PARA QUE SE APLIQUEN LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LOS MUSEOS ECLESIASTICOS

La base principal que recoge la posibilidad de aplicar nuevas tecnologías en estos museos la encontramos en la Carta Circular de 15 de agosto de 2001 de la Comisión Pontificia para los bienes culturales de la Iglesia, con sede en el Vaticano, que al hablar de las funciones que tienen estos museos, señala: “Todas estas funciones sugieren, cuando sea posible, la contribución de las nuevas tecnologías multimediales, capaces de presentar virtual, sistemática y visualmente la íntima conexión del museo con el territorio del que provienen los bienes que contiene. En este sentido, el concepto de museo eclesiástico se define como un museo integrado y difundido”⁹.

Así, se señalará el camino hacia el uso de las nuevas tecnologías con la misma finalidad que tienen en el resto de los museos, la de convertirse en museos integrados y acercarse a sus visitantes.

3.- EJEMPLOS DE SU APLICACIÓN EN LAS INSTITUCIONES ECLESIASTICAS:

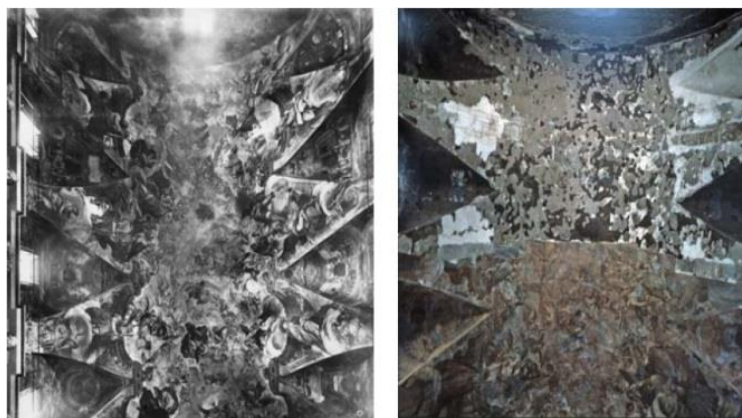
Partiendo de estas premisas, se van a analizar y ejemplificar las aplicaciones que se están llevando a cabo en España en museos eclesiásticos de tipologías muy diversas y con finalidades también diferentes.

3.1 Para mejorar la conservación y restauración de las piezas artísticas.

⁸ MARTÍNEZ GARCÍA. J. A. (2009). *Enchiridion del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Comisión Episcopal Española. Madrid. Ed. Edice.

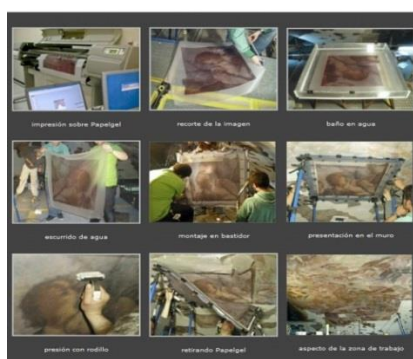
⁹. Extraído de la “Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos”. Ciudad del Vaticano, 15 de agosto de 2001. MARTÍNEZ GARCÍA. J. A. (2009). “*Enchiridion del Patrimonio Cultural de la Iglesia*”. Comisión Episcopal Española. Madrid. Ed. Edice.

En España, podemos aludir a las actuaciones previstas dentro del Plan Nacional de Catedrales en las que incide en la utilización de las nuevas tecnologías en el estudio de procesos de conservación y restauración patrimonial, como primer punto de aplicación de estos métodos¹⁰. Como ejemplo la restauración de los frescos de Palomino datadas en el siglo XVII en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. El sistema que se ha utilizado es crear frescos digitales.



Frescos de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia antes de la restauración

Para ello, se han utilizado unas fotografías anteriores al incendio que se han tratado mediante programas informáticos, se han coloreado y se han trasladado a una especie de impresora que reproduce fielmente el mural original a través de inyecciones de tinta. Primero se imprimió la imagen en un gel rígido que se convierte en una especie de gelatina en contacto con el agua y se coloca con un sistema al vacío sobre la pared. Cuando se retira esta capa, la tinta ha impregnado el mortero¹¹.



Proceso de restauración llevado a cabo por la empresa Arsus Paper

3.2 Para el estudio y la investigación de las piezas artísticas.

El 25 de marzo de 2004 se firmó un Acuerdo de colaboración entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Iglesia Católica para establecer el Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos con el objetivo de acercar a la sociedad este patrimonio. Dicho plan afecta a más de 600 Bienes de Interés Cultural con titularidades muy diversas¹².

En 2011 se ha actualizado el Plan incluyéndose el estudio del patrimonio inmaterial, paisaje, actividades económicas y religiosas, música y literatura. Para lo que aquí nos interesa, también incluye la siguiente idea: “propone llegar al mejor conocimiento posible del bien

¹⁰ QUEROL, M.A.(2010) “ Manual de Gestión del Patrimonio Cultural”.Madrid. Ed Akal.

¹¹ ROIG PICAZO, P. (2009) “Restauración en pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia”. Valencia. Ed Universidad Politécnica de Valencia.

¹² España. Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos. Boletín de la Conferencia Episcopal Española de Marzo de 2004.

utilizando una visión interdisciplinar aplicando todos los medios disponibles de la ciencia y de la técnica”¹³.

Como ejemplo el Proyecto “Rinascimento Virtuale”, ha servido para recuperar textos de códices así como libros litúrgico-musicales. La Institución Fernando el Católico, a través de la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, ha utilizado las nuevas tecnologías para la recuperación del pasado litúrgico–medieval aragonés, entre otros de valiosos códices custodiados en el archivo capitular de La Seo de Zaragoza.

3.3 Para mejorar la museografía.

En general se han modernizado los sistemas expositivos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el Museo Diocesano de Zaragoza, en el que se ha incluido una instalación propia de los museos de arte contemporáneo. Esta consiste en la denominada vitrina de la Procesión Eucarística en la que se exponen relicarios, cruces y custodias en conjunción de la luz y el espacio¹⁴.



Instalación de la Procesión Eucarística. Museo Diocesano de Zaragoza.

Los responsables de este museo inaugurado en 2011, consideran que debería ser tenido en cuenta como modelo para el resto de museos diocesanos, al introducir el uso de las nuevas tecnologías en su exposición. El museo contiene 3 audiovisuales con forma de documental: Uno de ellos proyectado en las paredes y techo del Aula gótica del siglo XV visualiza cómo debió de ser la Venida y presencia de María de Nazaret a orillas del Ebro. Un segundo vídeo permite conocer la historia de la diócesis y un tercero, como despedida de la visita, habla del mensaje de Juan Pablo II y Benedicto XVI sobre la importancia del arte¹⁵.



Grabación. Museo Diocesano de Zaragoza

¹³ España. Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos. Boletín de la Conferencia Episcopal Española de Octubre de 2011.

¹⁴ BUESA CONDE, J. y BOROBIO SANCHIZ (2014) “El Museo Diocesano de Zaragoza. Su proceso de creación” *Artigrama*. Ed. Universidad de Zaragoza n.º 29.

¹⁵ Ibidem.

El ejemplo más reciente del uso de este tipo audiovisuales es el realizado por la Fundación de Las Edades del Hombre en 2015, con motivo de la exposición: "Teresa de Jesús: maestra de oración" que contaba con 4 sedes, tres en Ávila y uno en Alba de Tormes. El Convento de Nuestra Señora de Gracia, la Capilla de Mosén Rubí y la Iglesia de San Juan Bautista en la capital abulense más la Basílica de Santa Teresa en Alba de Tormes. En este caso el video sobre la vida de la Santa, se proyectaba en forma de cuatro capítulos, uno en cada sede, sirviendo de hilo conductor de la exposición.



Video de Santa Teresa. Las Edades del Hombre 2015.

3.4 Mejorar la interconexión entre los museos

Parafraseando a D. Luis Grau, “el futuro de los museos, sobre todo el de los pequeños y medianos museos, pasa por su interconexión en red”¹⁶. Esta sería otra de las finalidades sin duda de estos desarrollos tecnológicos que permiten unir museos tanto eclesiásticos como civiles, para que puedan realizar actividades de forma conjunta con mayor facilidad.

3.5 Mejorar la Difusión

En cuarto lugar quisiera destacar, aquella finalidad que desde mi punto de vista, resultaría la más relevante: Mejorar la difusión. Para conseguir este objetivo, podemos preguntarnos, ¿Qué tipo de recursos tecnológicos se viene utilizando en los museos eclesiásticos? Pues paso a analizar algunos de ellos, tratando de ejemplificar su uso.

A) El uso de portales web es algo que todo museo y monumento eclesiástico utiliza de forma habitual. Normalmente con páginas traducidas a varios idiomas y en algunos casos dando la posibilidad de hacer reserva de entradas como en el Museo San Isidoro de León, lo que permite a los visitantes preparar la visita con antelación, lo que es muy apreciado por ellos. En otros casos estos portales pueden incluir plataformas de pago para la compra de entradas o de objetos de la tienda del museo, como la web del Monasterio de Montserrat.



Portal web del Museo de Montserrat (Barcelona).

¹⁶ GRAU LOBO, L. (2006) “Redes de Museos: un ensayo de supervivencia”. *Museo* N° 11: pp17-28

Los hay de varios tipos, con información acerca del museo (horario de cierre, de apertura, un sumario de las obras...) o abarcando cuestiones más didácticas puesto que complementan la información de las exposiciones.

B) Las visitas virtuales. Consiste en la elaboración de una aplicación de realidad virtual que muestre monumentos desaparecidos o las partes más interesantes de los edificios museísticos. El recorrido que se realiza suele ser el mismo que el de la visita y se puede observar todo aquello que llama la atención a la vista, puesto que el espectador, por norma general maneja el programa de la misma forma en que vería con sus ojos la realidad del enclave.

Algunos ejemplos de visitas virtuales son las que ofrecen: el monasterio de Montserrat (Barcelona), el Monasterio de Veruela (Zaragoza), el Monasterio de la Cartuja de Sevilla o la Abadía benedictina de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Por ejemplo la visita virtual a Silos incluye la sacristía que normalmente no se puede visitar, lo que conlleva un valor añadido. Además se muestra la reconstrucción de este patrimonio histórico utilizando Realidad Virtual. La visita permite total libertad por las salas gracias al render 3D interactivo en tiempo real. El Render es una imagen digital que se crea a partir de un modelo en 3D realizado con programas especializados, con el objetivo de dar una apariencia realista. En este caso la visita también permite interactuar con el entorno cogiendo partituras para poder oírlas o simulando visitar las salas por la noche con una tenue luz en la mano¹⁷.



Sacristía de la Iglesia del Monasterio de Silos (Burgos)

C) En cuanto a la visita “in situ”. Son varios los avances tecnológicos utilizados para la mejora de la misma.

1. En primer lugar he de citar al Instituto tecnológico de Materiales del que seguro se hablará en referencias al Museo Arqueológico Nacional y su proyecto Imaginate, pero que yo también quiero traer a este foro, por su intervención en la Catedral de Oviedo, y en concreto en la Cámara Santa.

En el hall de acceso a la Cámara Santa se instalaron tres pantallas multitáctiles de 55 pulgadas, pensadas para que mientras el visitante espera para poder entrar, puede conocer las piezas mas importantes que va a visitar con todo lujo de detalles y una amplia información. Una de estas pantallas muestra las Joyas de orfebrería, otra el Santo Sudario y las Reliquias, y la tercera muestra una visita virtual desde el hall¹⁸.

¹⁷ Video Publicado en youtube consultado el 20 feb. 2014 <http://www.itcl.es/>

¹⁸ RUIZ, J. ROVÉS L. Y OTROS (2015) “Visualización tridimensional hiperrealista e interactiva: Cámara Santa y Joyas de la Catedral de Oviedo. VAR Volumen 6, n° 12: pp. 69 -76.



Elaboración 3D hiperrealista en la Cámara Santa de Oviedo. Fundación ITMA.

En concreto, las piezas de las que se realizaron modelos en 3D hiperrealistas, así como su implementación en el Visor 3D fueron: el Arca Santa, la Cruz de la Victoria, la Cruz de los Ángeles, la Caja de las Ágatas y el Cristo de Nicodemus. También las columnas del apostolado.

2. Por otro lado las mediatecas, son espacios que se pueden encontrar en algunos museos como el de la Catedral de Murcia y; están destinadas al almacenamiento y al servicio de préstamo o de visualización de diferentes materiales audiovisuales, vídeos, música, CD ROM, consulta de Internet...Por ejemplo en el museo de la Catedral de Murcia la sala mediateca permite comprender como fue el claustro mediante una maqueta a escala y la proyección del audiovisual que lo recrea.

3. Quizá uno de los ejemplos más populares de la aplicación de las nuevas tecnologías para mejorar la experiencia del visitante es el uso y alquiler del servicio de audioguías, que permiten realizar de manera autónoma un recorrido guiado.



Foto audioguía Catedral de Burgos.

Estas suelen encontrarse habitualmente en las catedrales pues permiten moverse por las basílicas y las diferentes salas. Una característica muy interesante de este servicio es que incluye locuciones en varios idiomas, lo que facilita la accesibilidad de visitantes extranjeros. Este servicio podemos encontrarlo entre otros sitios en las catedrales de León, Santiago de Compostela, Cuenca, Toledo, Salamanca, Plasencia o Córdoba.

4. La evolución de estos sistemas son las signoguías que suelen funcionar sobre PDAs, iPods o Smartphones de manera similar a una audioguía. Cuando se pulsa el número que identifica cada obra en vez del audio, obtenemos el vídeo de un intérprete de lengua de signos así como

el subtitulado. Es por tanto un servicio destinado específicamente a personas con discapacidad auditiva.



Este sistema se presentó por vez primera en el Tate Modern de Londres, llegando a España de la mano del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Posteriormente se extendió a otros museos estatales gracias al patrocinio la fundación Orange o la Fundación Once. Como ejemplo cercano aunque no específicamente museístico está el Signoguía Xacobeo. Esta guía es una invitación a recorrer el camino de Santiago en lengua de signos española.

5. Respecto a la adaptación para personas con discapacidad visual o invidentes, podemos encontrar el uso del lenguaje braille en varios soportes. En general se encuentra en paneles aunque también han surgido otro tipo de iniciativas.

Por ejemplo en la Catedral de Córdoba se han transcrito en braille los folletos explicativos. En otros lugares, como la catedral de Coria tiene una visita adaptada para invidentes. Quizá el sistema ideal es hacer reproducciones de las piezas para ser tocadas como ocurre con la réplica de la Catedral de Burgos que está en el Museo Tifológico de Madrid.



Imagen Catedral de Córdoba. Fundación ONCE

Si continuamos con la evolución de estas iniciativas, nos encontramos con las nuevas tecnologías como una simbiosis entre la electrónica y la comunicación. Siguiendo a Mirabito la multimedia describe la integración de gráficos, audio y otros medios en una sola presentación.

6. Esta integración tiene lugar con el uso de APPs. Que un museo cuente con una aplicación para móviles ha dejado de ser una novedad, en las tiendas móviles App Store de Apple y Google Play podemos encontrar ya más de 350 aplicaciones de museos que sirven para¹⁹:

1. Proporcionar servicios de interpretación adicional a los visitantes.
2. Atraer y dinamizar a los visitantes.
3. Proporcionar una experiencia más interactiva.
4. Mantenerse al día con las prácticas actuales de los museos.

¹⁹ PAJARES, J.L.y SOLANO, J.(2012) ” Museos del futuro: El papel de la accesibilidad y las tecnologías móviles”. Madrid. Ed Gvam

Estos sistemas suelen valerse de códigos QR del inglés, Quick Response o respuesta rápida, también denominados Códigos Bidi, que no son otra cosa que un nuevo tipo de sistema de lectura de código de barras, creada en 1994 por la compañía japonesa Denso Wave.



Código QR. Logotipos App Store y Google Play.

Un ejemplo de esta aplicación sería la creada por la Santa e Insigne Catedral Magistral de Alcalá de Henares, que puede descargarse gratuitamente tanto en la AppStore como en la PlayStore, para entornos Apple y Android. Fue realizada con ocasión de la inauguración de la exposición "500 años de la Magistral de Cisneros" y permite conocer a fondo, mediante vistas panorámicas, imágenes de los diversos recursos del templo, fichas históricas y vídeos, los tesoros del principal templo complutense.



App Catedral de Alcalá de Henares (Madrid)

7. Otro peldaño dentro de esta aplicación tecnológica a los museos sería la iniciativa que desde 2010 se lleva a cabo por el Museo Thyssen junto con la empresa Nintendo. Lo que hacen es utilizar el juego Art Academy, para aprender a pintar algunas de las obras más significativas del museo. Esta idea fue acogida por el Museo del Louvre que decidió sustituir las audioguías del museo por 5.000 Nintendo 3DS que desde marzo de 2012 están a disposición de los usuarios. La consola es a todos los efectos, una guía interactiva y cuenta con un software creado expresamente por Nintendo para este fin.

Traigo aquí esta aplicación porque en el año 2012 el museo Thyssen desarrolló un proyecto educativo que conjugaba arte, religión y nuevas tecnología para abordar el curriculum del área de religión católica. Para ello ReliThyssen, denominación del proyecto, se centraba en la obras religiosas de la colección del museo, utilizando los videojuegos y la consola Nintendo 3DS XL como elemento motivador. El museo Thyssen-Bornemisza y Nintendo apoyaron el proyecto mediante la cesión de 30 consolas Nintendo y 30 videojuegos "New Art Academy", así como reproducciones de las obras de arte del propio museo²⁰.

²⁰ BONILLA ALCAIDE, P.J. "ReliThyssen: una clase con mucho Arte" Proyecto en colaboración con el Museo Thyssen-Bornemisza y Nintendo. <http://relithyssen.maestropedro.com/>



Nintendo DS. Proyecto ReliThyssen.

Con todo ello lo que hicieron fue abordar y contextualizar distintos acontecimientos religiosos descritos en la Biblia a través del arte. En esta iniciativa participaron 15 grupos, desde 1º a 6º de Educación Primaria. Esta idea podría ser retomada por los museos eclesiásticos para cumplir sus fines didácticos y acercarse a sus visitantes más jóvenes.

4.- APUNTANDO HACIA EL FUTURO.

El siguiente paso, sería geoposicionar los hitos como ya ocurre con muchos pasos procesionales y aplicar la realidad aumentada a aquellos monumentos o restos que no se han conservado hasta nuestros días en buen estado, o por ejemplo a aquellas manifestaciones o celebraciones que se dan solo en momentos puntuales del año.

La realidad aumentada consiste en que la información y los objetos virtuales se añaden al mundo real, superponiéndolos a él. Así los museos eclesiásticos podrían incluir la realidad aumentada en siguiendo los pasos dados por el museo de América de Madrid. El empleo de las nuevas tecnologías como son los multimedia, posibilita una experiencia museística interactiva y una comunicación bidireccional entre el museo y sus visitantes. El museo adquiere una función social y educativa, al adaptar su discurso expositivo a todo tipo de visitantes. Este hecho no ha sido ignorado por los museos eclesiásticos que caminan por la senda de las nuevas tecnologías aunque, eso sí, a diferentes velocidades.

III) PROPUESTA DE INNOVACIÓN MUSEOLÓGICA: EL PLAN MUSEOLÓGICO.

Para concluir, la propuesta de innovación, planteo la necesidad de realizar en nuestros museos planes museológicos para mejorar la gestión y planificación de las instituciones eclesiásticas. Un plan museológico es una herramienta de planificación museística, en sentido global e integrador, de carácter finalista, que ordena objetivos y actuaciones en la institución museística y en todas y cada una de sus áreas funcionales, estableciendo una secuencia de prioridades²¹.

Estas herramientas, que se vienen potenciando en España desde los museos de titularidad estatal, sirven para ordenar el trabajo interno del museo, facilitan la comunicación con los responsables y establecen las necesidades del museo y los proyectos que llevar a cabo para cumplir sus fines.

Así nos permiten la consecución de varios objetivos. En primer lugar tenemos que pararnos a definir la finalidad de la institución, que en este caso incluiría las funciones propias de los museos eclesiásticos y que los diferencian del resto.

Los museos asimismo harán un análisis de sus debilidades y fortalezas para mejorar los puntos que sea preciso y potenciar aquellos que en cada caso corresponda. Para planificar

²¹ VV.AA. (2006) "Criterios para la elaboración del plan museológico". Madrid. Ed. Ministerio de Cultura.

adecuadamente y conseguir sus objetivos se valdrá de programas que ordenan cada ámbito concreto del museo, y de proyectos, que son los documentos ejecutables que posibilitan llevar estas mejoras a la práctica.

BIBLIOGRAFÍA

- BUESA CONDE, J. y BOROBIO SANCHIZ** (2014) "El Museo Diocesano de Zaragoza. Su proceso de creación" *Artigrama*. Universidad de Zaragoza n ° 29.
- DE VICENTE Y RODRÍGUEZ, J. F.** (2006) "El patrimonio eclesiástico. Los museos eclesiales: modos de organización." *Museo* nº11: 47-55.
- GEOFFREY L.**, (1989) "*For Instruction and Recreation: A Centenary History of the Museums Association*". Londres: Quiller Press.
- GÓMEZ RASCÓN, M.** (2004) "Organización del Museo de la Iglesia: exposición pedagógica. Función Pastoral del Museo", *Patrimonio Cultural: Documentación, Estudios, Información*, n ° 39: pp. 66-83.
- GRAU LOBO, L.** (2006) "Redes de Museos: un ensayo de supervivencia". *Museo* Nº 11: pp17-28.
- ÍÑIGUEZ RUIZ-CLAVIJO, M.** (2006) "Memoria de la reunión de directores de los museos de la Iglesia". *Patrimonio Cultural: Documentación, Estudios, Información* (Conferencia Episcopal Española), N ° 43 : pp. 31-33.
- MARTÍNEZ GARCÍA. J. A.** (2009). "*Enchiridion del Patrimonio Cultural de la Iglesia. Comisión Episcopal Española*". Madrid. Ed. Edice.
- PAJARES, J.L. y SOLANO, J.**(2012) " *Museos del futuro: El papel de la accesibilidad y las tecnologías móviles*". Madrid. Ed Gvam
- PEÑA VELASCO, C.** (2012) "El Patrimonio Inmaterial. Oportunidades tangibles para el desarrollo expositivo de los museos catedralicios" *Revista electrónica del Patrimonio histórico*.
- PIACENZA, M.** (2006) "Los museos de la Iglesia al inicio de un nuevo milenio" *Actas del I Congreso Internacional Europae Thesauri*.
- QUEROL, M.A.**(2010) " *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*". Madrid. Ed Akal.
- ROBLES, C y LLAMAZARES, F** (2008). "Real Colegiata de San Isidoro" . León. Ed Edilesa.
- ROIG PICAZO, P.** (2009) "*Restauración en pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*". Valencia. Ed Universidad Politécnica de Valencia.
- ROMEO GARRE, T.** (1998) "*Breve aproximación a los museos y colecciones eclesiásticas*". *Boletín de la ANABAD* (Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas), N ° 38: pp. 47-62.
- RUIZ, J. ROVÉS L. Y OTROS** (2015) "*Visualización tridimensional hiperrealista e interactiva: Cámara Santa y Joyas de la Catedral de Oviedo*". *VAR Volumen 6*, n ° 12: pp. 69 -76.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, A.**(2008) " San Isidoro de León: Pintura románica del Panteón de Reyes". León. Ed Edilesa.
- VV.AA.** (2003) "*Louvre. Paris (grandes museos del mundo)*". León. Ed, Everest.
- VV.AA.** (2006) "Criterios para la elaboración del plan museológico". Madrid. Ed. Ministerio de Cultura.
<http://www.aemet.es/es/portada>
<http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/>

“MUSEOS ENCAMINADOS: El plan museológico como eje de las proposiciones museográficas”

PONENCIA

D. Luis Grau lobo
Director del Museo de León.
Presidente del ICOM España.

Aún en los años ochenta, muchos de los profesionales de los museos españoles se referían a la práctica museística como un asunto de oportunidad, práctico y autodidacta. Prorrogaban así el retrato que de la profesión hiciera su padre putativo durante la primera posguerra española, Jose María de Navascués. Entre esa longeva coyuntura menesterosa que parecía ofrecer una vez en la vida profesional, con suerte, la posibilidad de abrir o reformar un museo, y los escasos y aislados profesionales existentes, y la situación actual, resacosa del frenesí de la *década prodigiosa* de la proliferación de museos, permanentes o efímeros, donde lo museológico y lo museográfico han llegado incluso a sustituir a lo patrimonial, han transcurrido décadas de nueva y de vieja, de crítica y acrítica museología, pero prosigue el debate sobre si lo que hacemos puede calificarse de ciencia o no, o si, al menos, puede mejorarse por medio de su sistematización teórica. Independientemente de la existencia de tal ciencia, no puede negarse en ese sentido, que la disposición de parámetros de control (y autocontrol) y de herramientas epistemológicas y un corpus técnico aplicado, deviene esencial para una correcta práctica profesional. Por este motivo el *Plan museológico* se ha convertido estos años en la piedra de toque de los diseños museísticos. Clave, además, de la idiosincrasia y temperamento del museo, documento director de su futuro y cuaderno de bitácora de su estrategia y senderos; notario de su necesidad social y cultural, rompeolas de los acuerdos sobre su condición y funcionamiento y de los desacuerdos sobre sus acciones y reacciones. De ahí que algunos reglamentos de museos y ciertas legislaciones lo recojan como eje identitario *sine qua non* para el reconocimiento de un museo, en estos tiempos de zozobra ontológica. De ahí que quiera ser la carta de naturaleza para diferenciar tanto advenedizo y adinerado. De ahí que debamos tener claro cómo, cuándo, quién, dónde y, sobre todo, por qué y para qué es preciso un plan museológico, o sea, un museo, cosa que una administración tutelar y titular, como es el actual Ministerio de Educación Cultura y Deporte convirtió hace años ya en orientación de su rumbo principal al respecto (Izquierdo, 2007).

Ya los manuales herederos de la *nueva museología* (especialmente francesa, dada a sistematizar más que la británica) en los setenta incluían la programación como una de las tareas específicamente museísticas, una planificación que, a diferencia de antaño, no se quedaba sólo en la aplicación de patrones externos a la vida del museo (académicos: proyectos de investigación y sus exposiciones asociadas; etc.) sino que al fin alcanzaba una mayoría de edad en la que eran el museo y sus objetivos sociales (quizás el reconocimiento de estos desató esta necesidad) quienes habrían de marcar el desarrollo de esos planes. Así, G.H. Rivière en su *manual de museología* (1971/82). Pero no lo es menos que fueron los grandes proyectos de nuevos museos galos como el Pompidou y el D'Orsay quienes exigieron, casi por primera vez, a arquitectos y gobernantes que fueran explicitadas preguntas tan básicas como ¿qué hacer?, ¿para quién?, ¿cómo? y... ¿con qué medios? aunque sólo fuera por el calado presupuestario, patrimonial y urbanístico que implicaban tales propuestas. Fue en el seno de la *Reunión de Museos nacionales franceses* donde esta forma de hacer las cosas resultó más normalizada, ya que en el país vecino se estipula desde esos años que la creación de un museo, o su reconocimiento como tal exige la existencia de una metodología rigurosa en la que un *chargé de mission* o responsable del proyecto tenga definido el mismo en cuatro apartados básicos (colección, espacios, público y personal y medios) que, a pesar de resultar tan lógico y evidente, no lo es tanto si consideramos que, aún hoy (o al menos ayer) en España (y no sólo aquí) los proyectos de nuevo cuño eran a veces así, *ex nihilo*, pues nada o poco

había salvo un edificio espectacular y la voluntad política de epatar al mundo, después encomendada al museo para que diera sentido o continuidad a una inversión desmedida y poco meditada que el museo debía después encauzar. En el colmo de lo absurdo, fue más fácil fundar un museo que mantenerlo...

Por otro lado, aunque en el Reino Unido también existen sistematizaciones más tardías (Moore en los noventa y los Lord, p.e.) que últimamente han influido en nuestro país, como suele ser habitual, fue el modelo francés el primero en adoptarse en nuestro país, patente también en la renovación de los museos iniciada tras la Transición, y culminada a lo largo de los años noventa en un proceso aún no concluido pero maduro ya (ver Saéz, 2011).

En el marco de ese *Plan museológico* merece la pena detenerse (por tradición y relevancia) en el *Programa arquitectónico* que, junto con el expositivo, que tan íntimamente se entreteje con él, recibe los mayores detenimientos y cautelas. En resumen, veamos esquemáticamente qué tenemos que pedir y cómo a los arquitectos.

En las transformaciones arquitectónicas que los museos demandan, tanto de nueva planta como de rehabilitación o reforma, debe prestarse atención a aspectos que, para sintetizar más allá de la sistematización habitual, podríamos englobar en tres grupos funcionales o tres tipos de requerimientos según su destinatario. Y, en este sentido, no cabe olvidar que la arquitectura, la “buena arquitectura”, es capaz de atender a los requerimientos que se solicitan de ella, a la función a la que sirve, sin renunciar a un aporte formal, estético o creativo que constituya su valor añadido, el que la distingue de la mera construcción, o sin que esa forma llegue a condicionar aquella función. Estas tres categorías de compromisos se deben a las cosas, las personas y las relaciones entre ambas o, en términos museísticos, a los bienes culturales, a los usuarios y a los procesos y canales de comunicación establecidos por el museo entre ellos. En los tres casos, además, las operaciones a efectuar pueden agruparse bajo dos grandes líneas de tensión, cuyo equilibrio se pretende, y que podemos etiquetar con las palabras seguridad y accesibilidad.

Para empezar, el **reino de los objetos**, que en el caso de los museos tiene mucho que ver con los objetivos, impone su ley en la mayoría de las necesidades a cubrir. No en vano, pese a las variantes y abusos que el concepto y el nombre del museo han sufrido, sobre todo en estas décadas de entresiglos, aún hoy la mayoría de los profesionales estamos de acuerdo en considerar la tenencia y manipulación de los recursos patrimoniales como el “hecho diferencial” de los museos respecto a cualquier otro establecimiento cultural.

Por ello, el Museo debe proporcionar una detallada relación de las condiciones que demandan la seguridad de estos bienes empezando por las medidas para la correcta conservación de tales recursos patrimoniales, que garanticen su explotación sin pérdida, su “desarrollo sostenible”. La conservación preventiva y las medidas de control ambiental para evitar un entorno nocivo son, por tanto, *condiciones sine qua non*, que en la propia definición de Museo aún vigente (la del ICOM y la mayoría de las legislaciones) encabeza el listado de funciones por el que reconocemos a un auténtico museo. Habrá de facilitarse al equipo arquitectónico una detallada descripción de los parámetros de temperaturas, humedades relativas y todo tipo de sensibilidades específicas de los objetos que exponemos y custodiamos (fotosensibilidad, conductividad, reacción a contactos con determinadas sustancias, polución, plagas, etc.) no sólo en general, sino en cada uno de los casos en que se requiera la adopción de condiciones especiales, ya sean éstas permanentes (entornos de ambiente más controlado, como almacenes de objetos metálicos con humedad relativa baja, por ejemplo) o eventuales (almacenes de cuarentena, cuya regulación termohigrométrica debe poder efectuarse segregada y discrecionalmente, por citar otro tipo de almacén). En el caso de las exposiciones (permanentes o no) este aspecto pasa a tener un despliegue aún más detallado de condicionantes, ya que los bienes no se ordenan aquí por exigencias de conservación, sino de

comprensión, lo que obliga a mayores flexibilidades en la disposición de estas medidas de control y a un mayor dominio del entorno, si cabe.

Junto a la protección contra las variaciones climáticas y medioambientales está otro tipo de protección, la de los *sistemas de seguridad* de los bienes contra actos antisociales o desastrosos, en cuya implantación se han de considerar qué tipo de bienes y, por tanto, qué tipo de sucesos y catástrofes pueden afectarles en mayor medida y cómo. A nadie se le escapa la distinta aplicación de mecanismos de actuación en una pinacoteca respecto a un museo arqueológico, por citar casos muy comunes.

Por otra parte, una vez fijado un espacio seguro, cabe perfilar un espacio capaz. Esto es, aquel cuya extensión, superficie, configuración, volumetría, resistencia, acabados e instalaciones sean aptas no sólo para dar cobijo a los bienes (los presentes y los futuros, según un cálculo de previsiones a largo plazo), sino para hacerlo con posibilidades de que éstos desplieguen sus valores culturales en consonancia con lo que se espera de ellos y con el motivo por el que se los conserva, lo que incluye todo tipo de tratamientos técnicos (restauración, documentación, investigación, exposición...). Esta accesibilidad física de las cosas atiende también a la *circulación*, elemento decisivo en un museo, el del trasiego de obras, de forma que se bosquejen los flujos más habituales y se jerarquicen los pasos, vías y la configuración necesaria para los mismos (desde el tamaño de vanos hasta la relación de dependencias e interdependencias) que debe formalizar la arquitectura. Documentación y registro tienen un decisivo papel en este terreno, pues no cabe olvidar que esas operaciones constituyen, particularmente, una vertiente no menor de la seguridad y de la accesibilidad de las colecciones. La descripción procesual y física de estas tareas, por tanto, debe constar en el documento que se entrega para la formalización arquitectónica de sus espacios.

El segundo gran grupo de operaciones a considerar tienen que ver con el ***imperio de las personas, de los usuarios***, con el *sujeto* de aquel objeto o bien que atendíamos arriba. Es este un elemento no específico en el sentido de que este tipo de usuarios se asemeja a los que tiene todo espectáculo público. Sin embargo, el comportamiento del espectador de los museos sí es singular, característico, y requiere una reflexión y descripción de sus previsibles y deseables concurrencias, ritmos y pautas, ya que, cabe aquí recordarlo, la especificidad del museo como *mass media* consiste en el hecho de que se visita, de que es recorrido, convirtiéndose por ello la configuración del espacio (la arquitectura, en fin, sea estable o efímera, léase “museográfica”) en elemento determinante de la percepción y comprensión del mensaje, del objetivo último del museo.

Un nivel lo más completo posible de accesibilidad, en el sentido pleno de la palabra, no sólo en el motriz, debe garantizar que el usuario recibe sin “ruidos de fondo” el contenido que transmite el museo. La circulación pasa a ser un factor esencial, ya que se relaciona de forma determinante con el modo, la evolución y el *tempo* del discurso, en un todo cuya armonía depende de factores tan físicos como intelectuales.

Junto a estos parámetros que obligan a considerar los espacios descritos en el primer paso desde una óptica diferente y complementaria, de uso más variable, el usuario requiere, además de la disposición de espacios específicos que dependen del tipo y nivel de servicios que ofrezca el museo. Se trata así, en la conocida combinación entre lugares de uso público y técnico y presencia o no de colecciones, de los ámbitos sin colecciones pero de uso público, como salas de actos varios, cafeterías, tiendas, etc. Sin perder de vista el territorio de los usuarios “de oficio”, o sea, los técnicos y personal del museo, que requieren otros espacios, a menudo con perfiles muy específicos, como son los talleres y laboratorios.

Otro tipo de seguridad, por fin, la de las personas, obviamente más determinante, entra en juego para facilitar la adopción de planes de emergencia y protección en todo tipo de ámbitos.

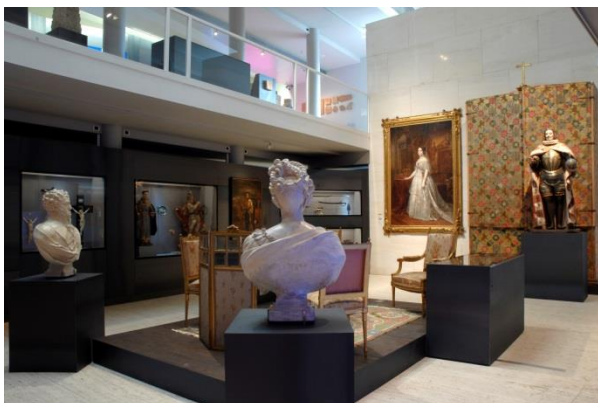
Toda vez que la accesibilidad sólo está limitada por la seguridad (de personas y de bienes), existe una accesibilidad que pretende no tener límites, la intelectual, la que dictamina el tercer grupo de requerimientos, quizás los más difíciles de expresar y de transmitir y que exigen un mayor grado de entendimiento entre museólogo y arquitecto, de armonía entre museo y edificio. Objeto y sujeto no están relacionados sino se traba un mensaje bien transmitido. Junto a las cosas y a las personas, entramos en la **república de las ideas**, el uso intelectual que de las cosas hacen las personas y que, en los museos, depende sobremanera de una interpretación espacial del objeto (en lo inmediato y en lo mediato, en lo general y en lo particular), pues si *el medio es el mensaje*, el museo juega con la ventaja de traspasar con fluidez la Galaxia Gutenberg, la Marconi y la de Gates (o la de Google) gracias a que se asienta en una anterior, que podríamos bautizar como la *Galaxia Altamira*, la de un conocimiento proporcionado por el recurso a un interior habitado para la sugestión y el aprendizaje, las dos vertientes que Leibniz afirmaba debía tener cualquier objeto para ser coleccionado.

En este apartado, el museólogo debe describir (y descubrir) cuáles son sus bazas: su tipo de narración, los capítulos con que cuenta, las agrupaciones de objetos e ideas o sintaxis, su opción contextualizadora, las aportaciones tecnológicas que pretende y su configuración y situación, las variantes de funcionamiento y la variabilidad que quiere a medio y largo plazo para ese planteamiento... Entre ellas, unas permiten cierta seguridad en el proceso de comunicación (son aquellas más invariables: el mensaje último, la estructura del guión, las piezas clave u obras maestras usadas en él...) y otras deben aportar inteligibilidad (reclamos, nuevas tecnologías, excursos, teatralizaciones, actividades paralelas...). En definitiva, el Programa expositivo debe precisarse antes o al tiempo que el arquitectónico. Y si el arquitecto conoce el Plan Museológico, que el museólogo tenga ocasión de conocer (e implicarse) en el proyecto arquitectónico, pues ambos son aquí determinantes de la futura personalidad e idiosincrasia del museo.

Quizás por ese motivo, cuando falla alguno de estos tres pies, el resultado cojea y, en el terreno que nos ocupa, la relación de equilibrio entre museo y arquitectura se inclina peligrosamente hacia uno de los dos lados. Si carecemos de bienes patrimoniales que justifiquen la operación museística, de un espectro de público al que servir o de una serie de ideas motrices desarrolladas con seguridad y con apoyos suficientes, con frecuencia la arquitectura campea a sus anchas y se convierte ella misma en el objeto del museo y en el objetivo de quienes lo promueven. En otros casos, el museo simplemente trabaja de espaldas a su cometido distintivo, e incrimina a la arquitectura con cargos de los que no es responsable. No en vano, arquitectura y museo confluyen en una figura legal que representa la máxima consideración cultural de nuestro país: en nuestra legislación de Patrimonio un edificio, por el mero hecho de ser la sede de un museo estatal (también de un archivo y una biblioteca) es B.I.C. de manera automática (LPHE, artículo 60.1). Independientemente de la calidad de su arquitectura (y de la del museo y sus bienes, podría añadirse), esta categoría de protección quizás reconozca la difícil armonización de una forma (la arquitectónica) con una función (la museística) y un uso (el social). Si esa fuera parte del espíritu de la ley, sería todo un síntoma de la necesidad de que este binomio, arquitectura y museo, encuentre un “injusto” medio en el que cohabiten y compartan destino y juicio público.

Sirvan estas líneas conclusivas para referenciar lo dicho con su aplicación práctica en un caso publicado, uno de los pocos. El proceso de implantación del *Museo de León* partió de la redacción, anticipada a la reforma arquitectónica de su nueva sede, de un *Plan museológico* (marzo de 2003) en el que se desarrollaban las premisas y principios esenciales de su individuación museística. La elaboración de dicho *Plan* resultó particularmente detenida en lo referido a su vertiente expositiva, eje y epicentro de esa personalidad pública, principal deriva de los trabajos realizados desde el punto de vista museístico.

Los parámetros en que se movió la propuesta expositiva leonesa se basaron en la idea de *aggiornamento* y “regeneración” del museo como un museo histórico de territorio, recuperando sus principios fundacionales y rectores en el discurso expositivo, pero añadiéndoles “otra vuelta de tuerca” que había de permitirle cumplir con su función (la que le da sentido y legitimidad) de forma plenamente contemporánea. Estaba claro lo que debía contarse, pero podía escogerse cómo hacerlo, y así se hizo. Una versión sintética de ese plan fue publicada (Grau, 2007), sus resultados fueron conocidos por los asistentes a las Jornadas de museos eclesiaísticos y son valorados, desde hace una década, por el público y los ciudadanos. El plan museológico del Museo de León cumplió su función inicial, y, por descontado, continúa haciéndolo.



Alguna bibliografía de referencia

AZOR, A. e IZQUIERDO, I.: *Actas de las Primeras Jornadas de Formación Museológica. Museos y planificación: estrategias de futuro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.

BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España*, Trea, Gijón, 1997.

DÍAZ BALERDI, I. (coord.): *Miscelánea museológica*, Univ. del País Vasco, 1995.

GARCÍA FERNÁNDEZ, I.M.: *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*, Murcia, 1999.

GRAU, L.: *Plan museológico del Museo de León*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007. Descarga gratuita en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/pmml/presentacion.html>

ICOM news o Nouvelles del'ICOM y Revista MUSEUM. Aparte, documentos de trabajo, en www.icom.museum

IZQUIERDO, I. (coord.): *Plan museológico y exposición permanente en el museo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007.

RIVIERE, G.H.: *La muséologie*, París, 1989 (hay edición en castellano).

SÁEZ, F. y RODRÍGUEZ BERNIS, S. (2011): “La planificación de museos en España: evolución reciente”, *museos.es*, nºs 5/6, 2009/2010: 262-287.
<http://www.mcu.es/museos/index.html> (muy útil información sobre Museos y descargas gratuitas)

VV.AA., *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Madrid. Ministerio de Cultura, 2005. Descarga en: <http://www.mcu.es/museos/planmuseologico/>

VV.AA. (2010): *Actas de las segundas jornadas de formación museológica. Colecciones y planificación museística: propuestas para un tratamiento integral*, Ministerio de Cultura.



IX JORNADAS DE MUSEÓLOGOS DE LA IGLESIA Y MARCO

León, 114, 15 y 16 de marzo de 2016

Conferencia Episcopal Española

Comisión episcopal para el Patrimonio Cultural

