



BOLETÍN N° 3, AÑO 2010-2011

Índice

**Publicación anual
Número 3
Mayo 2011**

ISSN - 2172-3982

- | | |
|----|--|
| 3 | Editorial |
| 4 | Noticias AMMA |
| | Dossier |
| 8 | Dediles de bronce romanos en el Museo de Cádiz
María Dolores López de la Orden |
| | Opinión |
| 18 | Comunicar el Patrimonio. Off museums
Marcelo Martín |
| 23 | Crisis? What Crisis? Los Museos de Berlín
Elena López |
| | Novedad editorial |
| 28 | Historia de los Museos en Andalucía, 1500-2000,
de José Ramón López Rodríguez.
Ana Galán |

e-Boletín
Asociación de Museólogos y Museógrafos
de Andalucía

info@asoc-amma.org
<http://www.asoc-amma.org>



Editorial

El Museo fuera del Museo: Las Exposiciones Temporales

Las exposiciones itinerantes constituyen hoy en día una solución práctica y eficaz en los tiempos que corren, en los que no podemos invertir gran parte del presupuesto en exposiciones cuya visita va a limitarse a unos pocos días y a un público reducido.

Se pretende conseguir una mayor rentabilidad del producto, primando la puesta en valor de una serie de obras que de otro modo no serían contempladas más allá del espacio físico donde se encuentran actualmente ubicadas. Al tiempo que se abaratan los costes de producción, son las mismas vitrinas las que, junto con las obras, viajan de una ciudad a otra, el trabajo de investigación y comisariado es uno y el catálogo puede venderse allá por donde vayan las piezas.

Ejemplo de ello son las exposiciones que actualmente ofrece el Ministerio de Cultura mediante convenio de colaboración con las entidades solicitantes, se comparten la gestión y los gastos de las mismas.

Hace poco tuvimos oportunidad de disfrutar en Granada de la Exposición "Oro y Plata. Lujo y distinción en la Antigüedad Hispana", la cual actualmente puede verse en el Museo de Palencia. Esta itinerancia, organizada y producida por el Ministerio de Cultura, es un proyecto surgido del interés del Museo Arqueológico Nacional por dar a conocer y poner en valor sus excepcionales colecciones de orfebrería antigua peninsular.

Son muchas las instituciones, tanto públicas como privadas, que están apostando por este modo de gestionar unas magníficas exposiciones temporales, que son elementos dinamizadores de la vida del museo.

M^a Ángeles Barroso
Presidenta AMMA

Novedades Amma

Boletín Amma:
Trabajando en Museología y
Arte Contemporáneo en Andalucía

Desde la década de los 80 hemos asistimos al nacimiento de multitud de museos de arte contemporáneo y sin embargo todavía parece que no está clara la diferencia entre centro o museo de arte contemporáneo, si es que debe haber alguna.

A lo largo del siglo XX el arte no ha cesado en su búsqueda de nuevas formas de representación y los artistas han abierto su manera de expresarse hacia nuevos territorios, hacia nuevos medios y nuevos soportes.

La casi totalidad de las expresiones artísticas del siglo XX forman ya parte integrante del discurso expositivo de museos y centros de arte contemporáneo. Pero aquellos aspectos más transgresores han tardado más tiempo en ser musealizados y quizá uno de los motivos haya sido la dificultad para adecuar el espacio expositivo a las necesidades de cada una de esta piezas que requieren, además, un espacio propio.

Desde AMMA proponemos una reflexión común sobre el tema, queremos fomentar el diálogo y el intercambio de experiencias entre los profesionales implicados en el sector con el fin de extraer conclusiones que permitan diseñar un método de trabajo común a todos, para profundizar en la metodología utilizada y presentar el resultado práctico de los nuevos montajes.

Continuamos la línea iniciada en el primer boletín orientada a mejorar la comunicación y contar con vuestra opinión y aportación profesional, desde aquí nuestro agradecimiento a todos aquellos que ya han comenzado a colaborar.

Elena López
Vicepresidenta AMMA

Novedades Amma

III Jornadas Asociación de Museólogos
y Museógrafos de Andalucía,

Granada Mayo 2010



La Delegación Provincial de Granada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, por medio del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, en colaboración con la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía, AMMA, y el Centro de Documentación Musical ha organizado las Jornadas sobre el “Plan Museológico”, destinadas a profesionales de museos y estudiantes de Museología.

El objetivo de las jornadas es facilitar el conocimiento de la realidad actual de los proyectos museísticos de Andalucía, planteando un foro de debate en el que se pueda presentar y conocer el resultado de proyectos ya realizados o en proceso de estudio, poner en valor el esfuerzo institucional y humano en la renovación y creación de museos, y su adaptación a la nueva Ley de museos de la Comunidad Andaluza y profundizar en la metodología utilizada con el fin de extraer conclusiones que permitan diseñar un método de trabajo común a todos.

El programa de las Jornadas ha sido el siguiente:

-1- ACTO INAUGURAL. D. Isidro Toro Moyano. Director del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. Dña María Ángeles González Barroso. Presidenta de AMMA

EL PLAN MUSEOLÓGICO. HERRAMIENTA DE TRABAJO PARA LA GESTIÓN DE LOS MUSEOS. Dña. María Venegas, Conservadora del Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla.

La redacción de un proyecto museológico. Tres visiones: Granada, Málaga y Almería. D. Manuel Ramos Lizana, Conservador del Museo de Almería.

VISITA: Museo de Bellas Artes de Granada, a cargo de D. Ricardo Tenorio, Director

-2- MUSEO MEMORIA DE ANDALUCÍA DE CAJA GRANADA. José Manuel Sánchez Darro, conservador de la colección de CajaGRANADA. Eloísa del Alisal,

Novedades Amma

PLANES MUSEOLÓGICOS PARA MUSEO LOCALES. Dos ejemplos: El Museo de la Rinconada y el Museo de la Minería del País Vasco. Dña. Maribel Rodríguez Achútegui. Espiral, Animación de Patrimonio.



Mesa redonda EL PLAN MUSEOLÓGICO COMO HERRAMIENTA DE TRABAJO: LA INSTITUCIÓN, COLECCIONES, DIFUSIÓN Y COMUNICACIÓN, ESPACIOS, RECURSOS HUMANOS Y ECONÓMICOS:

- Programas parciales, planes globales: el caso del MACPSE. Dña. Montse Barragán Conservadora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Jefa del Dpto. de Difusión
- Desde la idea de un museo al plan museológico. El compromiso de los profesionales del museo. Dña. Rocío Ortiz, Conservadora del Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- El Plan Museológico en el Museo Arqueológico de Úbeda. Dña. María del Mar Capel García, Asesora técnica de conservación e investigación del Museo Arqueológico de Úbeda

- Modera: Dña. Elena López Gil, vicepresidenta de AMMA.

VISITAS: Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, a cargo de D. Isidro Toro Moyano, Director. Museo Casa de los Tiros, a cargo de D. Francisco González de la Oliva, Director.



Novedades Amma

III Conferencia Internacional Actividades y Profesiones en la Cultura, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla

Evento organizado por el IAPH. La Asociación de Museólogos y Museógrafos participó en la mesa redonda de Patrimonio.



Seminario semipresencial: Museo y Nuevas tecnologías. Fundación Valentin de Madariaga, Sevilla

Cómo fomentar el uso de las nuevas tecnologías, presentándolas como un medio real de comunicación al servicio de la difusión cultural, se plantea hoy en día como una tarea necesaria. No solo a nivel comunicacional, sino también con respecto al proceso de difusión. Las Nuevas Tecnologías, y no hablamos solo de internet, nos ayudan a establecer una comunicación más dinámica con el público, pero también a hacer que este mismo público esté correctamente involucrado en la labor del museo. El programa desarrollado fue el siguiente:

-1 - El Museo actual

· MUSEOLOGÍA HOY. Elena López Gil. Museógrafa.
Vicepresidenta de AMMA

· CUANSO SE EXPONEN LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS:
CONCEPTOS, MATERIALES, DETERIORO Y
CONSERVACIÓN. Javier Bueno Vargas Doctor en Bellas
Artes. Dpto. de Pintura, Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Sevilla.



Novedades Amma

-2- El Museo y sus públicos.

DIDÁCTICA EN LOS MUSEOS A TRAVÉS DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS. Santiago Campuzano. Técnico de Museología del Recinto de la Autonomía de Andalucía.

ACCESIBILIDAD EN LOS MUSEOS. Miguel Hidalgo. Presidente de Famedia (Fundación para la Accesibilidad a los Medios Audiovisuales)

Mesa redonda: ¿CUÁLES SON LAS NECESIDADES DEL PÚBLICO DE LOS MUSEOS?

-3- El museo comunicativo

LA EXPOSICIÓN Y LOS MEDIOS TECNOLÓGICOS.

Espiral, difusión del Patrimonio.

EL MUSEO Y LAS REDES SOCIALES. María Soledad Gómez Vílchez. Técnico del Museo de la Alhambra. Especialista en social media y en nuevas tecnologías aplicadas a museos.

PRÁCTICA ON LINE. David López. Los asistentes deben realizar una estrategia de comunicación usando las redes sociales partiendo de un ejemplo real. se valorará sobre todo el proyecto comunicativo. La duración estimada de esta práctica es de 10 horas.



Proyectos 2011

Curso "Procesos y creatividad en la musealización de hitos patrimoniales" Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla

En colaboración con la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía y el Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico. Inmersión en el patrimonio desde la creatividad, al servicio de la comunicación. Una recopilación de experiencias y proyectos a través de una extensa trayectoria profesional dedicada a la museología y a la interpretación del patrimonio. Se articula en dos partes, por un lado la exposición y debate de proyectos de última generación, y por otra, el trabajo por parte de los alumnos de un caso práctico. El objetivo es hacer partícipe a los alumnos de nuevas tendencias y actuaciones en la puesta en valor del patrimonio y compartir herramientas y metodologías de trabajo en este campo.

Dirección: Renee Sivan, Conservadora Jefe del Museo de la Historia de Jerusalén. Museóloga y especialista en presentación de Patrimonio. Docencia: Renee Sivan y Marcelo Martín, arquitecto y gestor de patrimonio.

CDLharte, Jornadas informativas sobre salidas profesionales.

Para los titulados y para estudiantes de los últimos años de carrera. . Las jornadas serán los días 9 y 10 de Marzo, en horario de tarde, AMMA participará con una ponencia.

IV Jornadas de AMMA, Previstas para los meses de Mayo-Junio de 2011.

Dossier

DEDILES DE BRONCE ROMANOS EN EL MUSEO DE CÁDIZ

María Dolores López de la Orden*

Resumen

En este artículo damos a conocer unos objetos de bronce que, procedentes de la necrópolis de *Carissa Aurelia*, se encuentran depositados en el Museo de Cádiz.

Se trata de tres dediles que formaban parte de un ajuar funerario, encontrándose en el interior de una urna de incineración.

Su uso no está del todo claro. Debieron ser protectores para los dedos, en actividades de tipo deportivo, militar ó médico.

Abstract

In this article we present some bronze objects from the tomb of *Carissa Aurelia*, which are part of the Museum of Cadiz collection.

They are three fingerstalls which were part of a funeral trousseau, and were found inside a cremation urn.

Their use is not completely clear, although they must have been finger protectors, either for sports, military or medical purposes.

*Asesor Técnico de Conservación e Investigación
Museo de Cádiz
mariad.lopez.orden@juntadeandalucia.es

Dossier

Mi actual actividad como Asesora técnica de conservación e investigación en el Museo de Cádiz me permite estar en constante contacto con objetos arqueológicos de diversas procedencia y época. A veces nos encontramos en los almacenes objetos que entraron en el museo, fueron almacenados y nadie les prestó atención, en el sentido de “leerlos”, investigarlos, ver qué nos cuenta sobre la época en que fue creado. Es el caso de estos dediles de bronce que apporto a esta publicación, para darlos a conocer y intentar sacarles información sobre su antiguo dueño. Forman parte de los fondos del Museo de Cádiz¹, y por su singularidad y excepcionalidad merece la pena que sean sacados a la luz y aporten datos nuevos al conocimiento del mundo romano.

Se trata de tres objetos de bronce, en forma de dediles, que fueron depositados en el Museo procedentes de *Carissa Aurelia*. Tienen el número de inventario DJ 20786, y fueron hallados el 25 de agosto de 1987 en la necrópolis sur de *Carissa Aurelia*, en los llamados hipogeos altos, en el interior de una urna de incineración, durante la III campaña de excavación. Formaban parte de un ajuar funerario compuesto también por un plato de cerámica tipo *terra sigillata 1*. Son huecos, con los extremos abiertos. Por sus medidas, y porque nos los hemos probado en la mano para comprobarlo, corresponden a los dedos pulgar, índice y corazón. El correspondiente al pulgar es cilíndrico, y abierto completamente por ambos extremos, mientras que los otros dos ejemplares tienen los extremos superiores casi cerrados, con aberturas dentadas.

Sus medidas son:

Pulgar: 4,5 cm. de longitud y 2,5 cm. de diámetro
Índice: 7,2 cm. de longitud y 2 cm. de diámetro
Corazón: 8,6 cm. de longitud y 2,6 cm. de diámetro



Lámina I

Hemos hecho una reconstrucción, sobre una mano con guante de algodón para que el contacto no afecte a la conservación de las piezas, de cómo podrían ir colocados estos dediles, teniendo en cuenta su longitud, grosor y forma. Y quedan de la forma siguiente:



Lámina II

¹ Un resumen de los resultados de esta excavación, realizada por M. L. Lavado, L. Perdigones, L. Aguilera y C. Jiménez, fue publicado en el *Anuario Arqueológico de Andalucía* de 1986, III: 117-125.

Dossier

Posibles usos:

La singularidad de estas piezas y la escasez de otras similares hace que no haya publicaciones sobre dedos como estos o similares, lo que nos llevó a consultar directamente, mediante correos electrónicos, a museos e instituciones arqueológicas en busca de información la existencia de otros parecidos y sobre su posible uso.

Las respuestas fueron prontas y amables, aunque en poco nos pudieron ayudar ya que la mayoría no conocía piezas iguales o similares, lo que reafirma más aún la singularidad de estos objetos.

Pero queremos dejar constancia de las opiniones de todas estas personas, opiniones importantes y a tener en cuenta por proceder de grandes conocedores y expertos en bronceos romanos.

De esta forma contactamos con Victoria C. Turner, Conservadora de la sección de Grecia y Roma del Museo Británico de Londres, quien vio las fotos y se las enseñó a varios colegas, ya que no tenía conocimiento de ningún objeto similar. Admitieron que no saben qué podrían ser ni para qué servirían. Su opinión es que no son decorativos sino que deben tener un fin práctico.

Nos sugirió algunos posibles usos, como que se tratara de protectores para los dedos de los arqueros, aunque es dudoso ya que sería difícil manejar el arco con ellos puestos. También nos sugirió que podría tratarse de objetos votivos con formas de una parte del cuerpo, en este caso dedos, aunque tampoco parece que fuera así, por el diseño que tienen, dejando un hueco para los nudillos. Y, por último, podrían servir de uso médico, para inmovilizar dedos rotos, pero tampoco se muestra muy de acuerdo con este uso. Aunque en las

secciones de Grecia y Roma no hay ningún objeto parecido, en la dedicada a Egipto sí se exhibe una prótesis de bronce de un dedo del pie, que comentaremos más adelante.

El Prof. Dr. Marc Mayer, Catedrático de Filología Clásica de la Universidad de Barcelona, considera que debían tener un uso protector, tal vez para un oficio, o para cargar algún tipo de arma, como una ballesta cuyas cuerdas pudieran cortar los dedos. Los romanos tenían armas de este tipo y es posible que utilizaran protectores como estos.



Lámina III: Dactilera actual de cuero. Se utiliza con arcos y ballestas para evitar el roce accidental de la cuerda durante la fase de suelte. Hay que colocarlo sobre el antebrazo que sujeta la empuñadura.

El Prof. Mayer descarta que sean parte de una estatua, incluso de un acrolito, y considera también la posibilidad de que fueran parte de una armadura aunque, en este caso, tendrían que llevar agujeros de sujeción.

Dossier

Piensa también que podrían ser protectores de un militar o un gladiador, en este caso complementados con tiras de cuero. Se trataría de *digitalia* de la mano con que se empuñaba la espada o arma corta, sea un *murmillio* o un *retiarius*.

El Dr. Friederike Naumann-Steckner, del Römisch-Germanisches Museum de Colonia piensa en la posibilidad de que se trate de los dedos de una estatua de bronce de tamaño natural. Esta posibilidad la descartamos tras informarnos sobre dedos procedentes de estatuas que han sido publicados (Franken, 1996:16-19) y observar los que se encuentran depositados en el Museo de Cádiz, hallados en aguas de la isla de Sancti Petri y que, según algunos investigadores, pertenecían a la conocida estatua thoracata de este museo.



Lámina IV: Dedos de figura de bronce thoracata. Museo de Cádiz

El Dr. Markus Scholz del Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Maguncia no supo tampoco decirnos algo sobre ellos pero nos puso en contacto con el Dr. Martin Kemkes del Archäologisches Landesmuseum en Rastatt, especialista en estatuas de bronce romanas, para ver si él podía ayudarnos. El Dr. Kemkes está preparando junto con la Universidad de Frankfurt y el Landesmuseum de Bonn un proyecto de investigación sobre bronce romanos en el Limes y sus alrededores, y había visto dedos de bronce romanos fundidos y completos hasta los extremos, pero no conocía ejemplares iguales ni parecidos a los nuestros. No obstante, muy amablemente, nos puso en contacto con Mr. Frank Willer, restaurador de metales del Landesmuseum de Bonn, quien escribió diciendo que no había visto dedos sueltos como estos, pero le recuerdan la tecnología *Sphyrelata* de los griegos del s. VI a.C., usada en otros bronce como los encontrados en Olimpia. En esa época se hacían bronce de gran tamaño, con trozos individuales de estaño, que luego

Dossier

eran montados hasta completar la figura completa. Los dedos de *Carissa Aurelia* le parecen también producidos a partir de trozos de estaño individuales. Los cortes en los extremos podrían deberse posiblemente a que las puntas fueron añadidas más tarde, y fueron sin duda realizadas con una plomada suave. Según su opinión podrían ser prerromanos.

D^a Angeles Castellano, Conservadora Jefe de la sección de Roma del Museo Arqueológico Nacional de Madrid nos informó que no tienen nada igual ni parecido entre sus fondos de Grecia y Roma. Así mismo Susan Fox, encargada de colecciones en el conjunto de los baños romanos de Bath, tampoco tiene conocimiento de piezas como estas.

Maria Rosaria Salvatore, Soprintendente de la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei igualmente nos contestó que en el Museo no había ningún objeto similar ni conoce alguno procedente de las excavaciones en el territorio de su competencia.

Por último, el Dr. Jon C.N. Coulston, de la Facultad de Estudios Clásicos de la Universidad de St. Andrews, nos hace la siguiente observación. Según él, cuando las estatuas de bronce eran recicladas para aprovechar el metal, se cortaban piezas pequeñas con unas tijeras especiales, para ser fundidas en los crisoles. Los dedos pudieron haber sido los primeros elementos que se cortaban y a veces eran guardados por los trabajadores metalúrgicos, para posteriormente hacer con ellos objetos pequeños como hebillas y broches. Por otra parte, el contexto funerario en que fueron hallados en *Carissa Aurelia* puede sugerir una versión simbólica del rito funerario "*os resectum*". Este rito italiano consistía en seccionar un dedo al cadáver antes de la cremación, incinerándose el resto del

cuerpo. El dedo se inhumaba aparte y se depositaba posteriormente con las cenizas. Era un rito muy usado con los guerreros. Se trataba de un rito de sustitución, ya que cuando había que trasladar el cadáver a lugares lejanos era más liviano que trasladar el cuerpo entero.

En el Museo Arqueológico de Sevilla se encuentran depositados dos dediles de bronce, muy parecidos a los del Museo de Cádiz, aunque diferentes en algunos aspectos. Tienen los números de registro REP 2006/6 y REP 2006/7. Miden 9 x 2 cm. y 11 x 1,5 cm. Son de procedencia desconocida y han sido publicados por Diego Oliva Alonso, Conservador de dicho museo, quien los fecha entre el s.II a.C. y el s.II d.C. ²



Lámina V: Dediles del Museo Arqueológico de Sevilla

Oliva Alonso cree que, al igual que los de cuero, estos protectores de dedos de bronce pudieron usarse en cacería o batalla para tensar la cuerda del arco con la

² Estos dediles se encuentran expuestos actualmente al público en la sala XII de dicho museo.

Dossier

mano derecha. Colocados en la izquierda evitarían, tras el disparo, el choque violento de la cuerda sobre los dedos (Oliva Alonso, 2008: 334)

En efecto, los arqueros usaban una *manica*, funda o brazalete que llevaban en el brazo izquierdo entre el codo y la muñeca, como se puede ver en los relieves de la base de la columna trajana.

Tras la lectura de las distintas opiniones y nuestra propia investigación llegamos a las siguientes conclusiones.

El uso que nos parece más apropiado es el de protectores, y como tales podrían serlo para practicar al algún deporte o lucha, teniendo en este caso forma de guante o manopla, con el resto de cuero o madera.



Lámina VI: Mosaico de las termas, Ostia

También podrían proteger los dedos de la mano que cargaba algún arma, como una ballesta o arco, cuyas cuerdas podían cortarlos.

Y por último, podrían ser protectores de la mano de un gladiador, el *murmillio* o el *retiarius*, completados con tiras de cuero, como los *digitalia* de la mano que empuñaba la espada ó arma corta.

Los gladiadores usaban la *manica*, parte de la armadura defensiva que algunos gladiadores romanos llevaban en el brazo derecho, el hombro, y la muñeca, como una manga (Juv. VI, 256), como se ve en un bajorrelieve de la calle de las tumbas de Pompeya. Esta parte de la armadura se hacía bien de tiras de tela (*fascias*) o tiras de cuero, o de placas de metal, como vemos con frecuencia en los legionarios y soldados representados en columnas y arcos de triunfo.

En relación con el posible uso por parte de los gladiadores, en época de Augusto algunos llevaban la mano derecha protegida por un guante (*manica*) que tenía a su vez una serie de tiras de cuero, inspirado en el *caestus* de los boxeadores (Junkelmann, 2000: 36). Ver el relieve de mármol con tres gladiadores del Museo Nazionale Romano alla Terme di Diocleziano en Roma. El *retiarius*, que luchaba con una red, se diferencia de los demás gladiadores en que lleva la *manica* en la mano izquierda, usando la derecha para coger la red, y una protección metálica que le protegía el hombro, el *galerus*. En el bajo Imperio el *retiarius* sustituyó el *galerus* por una *manica* de cadenas metálicas que le cubría hasta el hombro y la parte superior del pecho. La red era circular, de un diámetro de unos tres metros y por lo que se aprecia en las representaciones, podría llevar en los extremos pesas de plomo como las de pesca (Junkelmann, 2000: 59).

Dossier

Su posible uso en algún deporte nos inclina a pensar en el pugilato. En el mundo romano se practicaba con frecuencia el pugilato, el *pyx* o combate de boxeo. En los siglos V y IV a.C. se enrollaban en las manos cintas de cuero, impregnadas de aceite o grasa para mantenerlas flexibles, formando una especie de guantes llamados *myrmikes*. En época romana era más temible el *caestus* que se reforzaba con trozos de metal y cristales, por lo que los golpes a veces podían llegar a ser mortales.

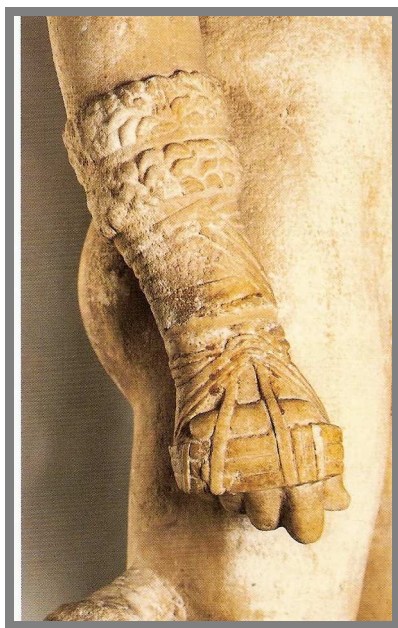


Lámina VII: Detalle de escultura de púgil, Museo Arqueológico de Nápoles

Los *caesti* eran guantes para el boxeo, usados en las luchas (Cicerón, *Tusc.* II, 17; *Aen.* V, 379), que consistían en correas de cuero atada a manos y muñecas (Prop. III, 14, 9), y, a veces llegaba hasta el codo, estando también reforzados con plomo o uñas de metal.

La crudeza de este deporte hacía necesario el uso de protectores para las orejas, los *epotides* (Plutarco, *Moralia* 38 B), que podemos ver reproducidos en pinturas de vasos (Domínguez Monedero, 2005: 76).

Como ocurrió con la *manica* de los gladiadores, el *caestus* de los boxeadores se fue agrandando a lo largo del Imperio romano. Los protectores de los nudillos de cuero fueron reemplazados por unos elementos de refuerzo de bronce, semicilíndricos de los que sobresalían púas o elementos en forma de pala con los extremos dentados que protegían del adversario. Aunque no hay referencias a ellos en las fuentes escritas antiguas se piensa en general que esos elementos semicilíndricos y sus protectores estaban hechos de metal, que podrían haber convertido el *caestus* en un arma mortal.

Hugh M. Lee no está de acuerdo con la opinión de que debido a su brutalidad los combates de boxeo romanos llegaron a convertirse en combates de gladiadores. Opina que el *caestus* nunca fue un arma gladiatoria, y en esto está sin duda en lo cierto, y que no era más peligroso que el tradicional guante de boxeo. En su opinión esos semicilindros estaban hechos de cuero e insertados en el puño, estabilizando los dedos y dando protección a la palma cuando parara un puñetazo con la mano abierta. Los elementos en forma de púas eran esos dedos forrados o envueltos de cuero.

El Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe tiene entre sus fondos un *caestus* de metal que cubre la parte exterior de la mano por la zona de los nudillos y la interna por la zona de unión de los dedos. A la vista del objeto se puede deducir que la mano estaba cubierta con cuero con fin defensivo y protector, aunque en este caso no se explican los dedos

Dossier

metálicos, pero sí demuestra que el carácter mortal del *caestus* no es exagerado (Junkelmann, 2000: 76-78).

Una posibilidad más lejana es que fueran protectores de los aurigas. La esperanza de vida de los aurigas era corta, encontrando muchos la muerte en la pista debido a los frecuentes *naufragia*. La fragilidad de los carros provocaba que al menor golpe, bache o giro brusco se hiciesen pedazos. Para reducir lo más posible las heridas en dichos casos, los aurigas romanos se protegían la cabeza y las piernas con cintas de cuero y asimismo llevaban sobre la túnica corta un corsé de cuero en torno al cual se enrollaban las riendas, entre las cuales introducían un cuchillo de filo curvo para poder cortar las riendas y evitar ser arrastrados por los caballos desbocados (Ceballos Hornero, 2005: 120). Podrían tal vez protegerse las manos de las cintas con guantes de cuero que tuviesen protectores de los dedos de bronce.

En julio del año 2007 salió en prensa la noticia del hallazgo de una prótesis de bronce egipcia, para un dedo del pie, fechada entre los años 1000 y 600 a.C (www. elmundo.es 27 julio 2007). La noticia dice así: "Científicos ingleses han descubierto en Egipto un dedo gordo artificial en el pie de una momia que sería la prótesis funcional más antigua del mundo.



Lámina VIII: Prótesis para dedo del pie hallada en Egipto

Investigadores de la Universidad de Manchester, en el Reino Unido, señalan que el dedo, de cuero y madera, actualmente en el Museo del Cairo, ayudaba a su dueño a "caminar como egipcio". El equipo científico espera demostrar que el dedo gordo artificial del pie derecho es anterior en varios siglos a la prótesis de una pierna artificial que data del año 300 a.C., la más antigua conocida hasta ahora. Esa pierna había sido hecha de bronce y estaba depositada en el Colegio Real de Cirujanos en Londres. Fue destruida por las bombas alemanas durante la II Guerra Mundial. El Museo Británico también tiene en exhibición la prótesis de otro dedo similar pero ésta no está adherida a su pie. "Los dos dedos datan de entre 1000 y 600 a.C. y si podemos demostrar que uno o ambos eran funcionales habremos hecho retroceder el nacimiento de la medicina protésica en unos 700 años", manifestó Jacky Finch, del Centro de Egiptología Médica de Manchester. El científico señaló que el dedo protésico que se exhibe en El Cairo es probablemente más funcional por cuanto está articulado y muestra signos de uso. Además, todavía está adherido al pie de la momia que era una mujer que murió cuando tenía

Dossier

entre 50 y 60 años. Asimismo, el sitio de la amputación muestra indicios de haberse curado normalmente.”

Este hallazgo, aunque egipcio, hace pensar en la posibilidad de que en época romana también hubiera prótesis de bronce para los dedos. Por tanto no descartamos esta posibilidad, si bien nos inclinamos más por el uso como protectores.

Hasta aquí nuestra aportación para dilucidar de qué tipo de objetos se trata y el uso que tuvieron. Con ella hemos cumplimos con el doble fin que nos propusimos al aceptar la propuesta de participar en esta publicación. Por una parte homenajear a Antonio Caro con un tema relacionado con la arqueología, a la que tanto tiempo y de forma tan entusiasta dedicó, y, por otra, dar a conocer estas piezas romanas tan singulares e interesantes. Ahora queda abierto el camino para que otros investiguen y aporten más datos que ayuden a interpretar estos objetos.

Bibliografía:

CEBALLOS HORNERO, A. (2005): “Roma. Los espectáculos deportivos: *ludi circenses et pugilum*”, *Catálogo de la exposición Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo*: 113-128. Madrid

DECKER, W., THUILLIER, J.P. (2004): *Le sport dans l'Antiquité. Egypte, Grèce, Rome*. París

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. (2005): Las grandes competiciones: festivales y santuarios”, *Catálogo de la*

exposición Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo: 51-66. Madrid

FRANKEN, N. (1996): “Die antiken Bronzen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Fragmente von Statuen. Figürlicher Schmuck von architektonischen Monumenten und Inschriften. Hausausstattung, Möbel, Kultgeräte, Votive und verschiedene Geräte”, *Kölner Jahrbuch* nº 29: 7-203, Köln

JAKIELSKI, E.-K., NOTIS, M.R. (2000): “The metallurgy of Roman medical instruments”, *Materials Characterization* Nº 45: 379- 389. Cambridge

JUNKELMANN, M. (2000): “*Familia gladiatoria: The Heroes of the Amphitheatre*”, Catálogo de la exposición *The Power of Spectacle in Ancient Rome. Gladiators and Caesars*: 31-74. London

JUNKELMANN, M. (2000): “Greek Athletics in Rome: Boxing, Wrestling and the Pancration”, Catálogo de la exposición *The Power of Spectacle in Ancient Rome. Gladiators and Caesars*: 75-85. London

LAVADO FLORIDO, M.L. ET ALII (1987): “III campaña de excavaciones arqueológicas en el yacimiento de Carissa Aurelia. Espera-Bornos (Cádiz)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1986, III: 117-125. Sevilla

LILLO CARPIO, P. (2003): “Notas acerca de la incineración”, *Studia archaeologica et historica Emeterio Cuadrado Díaz ab amicis, collegis et discipulis dicata, Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18:127-146. Murcia

Dossier

OLIVA ALONSO, D. (2008): "Dediles de arquero",
*Catálogo de la exposición Roma. Senatus Populusque
Romanus*: 334. Madrid

TOYNBEE, J.M.C. (1985): *Death and Burial in the
Roman World*: 49. London

Páginas web:

<http://www.wellcomecollection.org/index.htm>

<http://www2.le.ac.uk/departments/archaeology/>

[http://www.st-
andrews.ac.uk/classics/people/coulston.shtml](http://www.st-andrews.ac.uk/classics/people/coulston.shtml)

[http://www.ucl.ac.uk/~ucgajpd/medicina%20antiqua/
mm_essays.html](http://www.ucl.ac.uk/~ucgajpd/medicina%20antiqua/mm_essays.html)

[http://www.mediterranees.net/civilisation/Rich/Index/
Index-alphabetique.html](http://www.mediterranees.net/civilisation/Rich/Index/Index-alphabetique.html)

<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>

[http://www.elmundo.es/elmundo/2007/07/27/cienci
a/1185518042.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2007/07/27/ciencia/1185518042.html)

[http://www.britannica.com/EBchecked/topic/433693
/os-resectum](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/433693/os-resectum)

Opinión

COMUNICAR EL PATRIMONIO. OFF MUSEUMS.

Marcelo Martín

Autónomo*

* Soy autónomo.

Un título casi inválido para el sector profesional del Patrimonio que prefiere una licenciatura, un doctorado, un tipo de asesor, un experto...

Detrás de un autónomo hay un contrato específico con la Administración, un empresario unipersonal, un becario, un doctorando; una miríada de profesionales que investigan, excavan, reflexionan, diseñan, crean proyectos, generan recursos y mano de obra (a veces muy barata). Profesionales liberales que hoy peregrinarían sin descanso por lograr que también a ellos les reduzcan un 10% de sus honorarios. A todos ellos mi más sincero y afectuoso homenaje.

“Detrás del trabajo de todo ilustre personaje del Patrimonio, seguro hubo un autónomo”

El Patrimonio

... **tiene un sitio**, es decir un espacio mensurable que lo contiene del que puede establecerse una relación única con otros sitios circundantes: el **entorno**, espacio intermedio entre el sitio y el lugar.

... **tiene un lugar**, la base de la reproducción de la vida, que puede ser también analizado por la tríada: habitante-identidad-**lugar**. De esa forma, el **lugar** puede ser visto como un espacio vivido con el cual se establecen lazos afectivos.

... **pertenece a un territorio**, que puede estar formado por lugares contiguos y por lugares en red. Son, además, los mismos lugares que forman

redes y que forman el territorio, un área en la que una sociedad concreta desarrolla sus actividades.

Sólo a partir del Territorio podemos identificar, seleccionar y conservar nuestro patrimonio.

No creemos que el espacio, sus características físicas, expliquen por sí solas la presencia de uno u otro patrimonio. El paisaje no produce un patrimonio, son los colectivos que viven en él sus productores. Y son ellos también quienes territorializan y humanizan ese espacio y hacen del paisaje parte de su territorio, ofreciéndonos las claves para la identificación del patrimonio y por supuesto para su conservación.

Opinión

Por tanto puedo afirmar que la gestión del patrimonio ha de ser territorial de la misma forma que la planificación territorial ha de tener en cuenta los recursos patrimoniales.

La gestión del patrimonio implica investigar, conservar y difundir. Y la difusión del Patrimonio es, a su vez, una gestión cultural mediadora entre el Patrimonio y la Sociedad.

Gestión porque implica un proceso complejo que abarca documentar, valorar, interpretar, manipular, producir y divulgar no ya el objeto en sí, sino un modelo comprensible y asimilable de dicho objeto en su relación con su pasado histórico y su medio presente. **Cultural** porque se opera con la obra del hombre, tangible e intangible, pasada y presente, que rodea e influye en el ciudadano de hoy hasta ser parte misma de su historia y por tanto de su identidad. **Mediadora** porque requiere de una técnica y un soporte material independiente del objeto y ajena al sujeto que la recibe.

Esa mediación implica tres aspectos muy generales: educación, transferencia y accesibilidad intelectual.

La educación, en sus aspectos formales y no formales, implica siempre educar **con** el Patrimonio y no sobre Patrimonio. No es una mera tarea de impartir conocimiento sino profundizar en los aspectos educativos que influyan en la percepción, valoración y custodia del Patrimonio por parte de la Sociedad.

La transferencia es la actividad de rentabilidad social que surge de la investigación y la conservación del Patrimonio. Son congresos, seminarios, publicaciones, exposiciones, páginas web, y toda aquella producción intelectual que se difunde, sobre todo, a las capas profesionales implicadas en la gestión del Patrimonio.

La accesibilidad intelectual es la acción continuada e imprescindible que tiene como objeto brindar a la sociedad, en su uso y disfrute del Patrimonio, sea este natural o cultural, las claves que le permitan comprender, valorar y hacerse custodio del Patrimonio. Es una pieza clave en la identificación de la Sociedad con su legado natural y cultural y que brinda cohesión social y conciencia de la fragilidad, pertenencia y sentido de la perdurabilidad.

La difusión del Patrimonio es una gestión transversal y deberá estar presente en todo los procesos que van desde la investigación, la conservación, la puesta en valor y la prestación de servicios por parte de los gestores de los bienes culturales.

Comunicar el Patrimonio

Es la actividad que permite convertir al **recurso patrimonial** en **producto patrimonial**, a través de un proyecto que integre la interpretación en sí, es decir la materialización de la definición conceptual del bien convertido en mensaje apropiable e inteligible, y la comunicación, comprendida como un proceso de identificación y satisfacción de las necesidades del usuario, y que implica un conjunto

Opinión

de actividades destinadas a dar a conocer, valorar y facilitar el acceso a la oferta cultural.

Entiendo como **recurso patrimonial** aquel medio que nos permite, dentro de una planificación cultural a escala regional comarcal o municipal, utilizar su capacidad de ser un referente histórico o natural, su potencial de ser interpretado de acuerdo a temáticas generales adecuadas y capaz de recibir una explotación sostenible que permita formar parte de un programa de desarrollo social y económico sustentado en el turismo cultural.

Estas tres cualidades: referente, capacidad de narrar o decir sobre él y su circunstancia y permitir su accesibilidad física, determinan que no todo el patrimonio es un recurso y esta premisa debe considerarse esencial en toda planificación del patrimonio en el territorio.

El recurso patrimonial es entonces un medio y un bien que se ve afectado, por un lado por todas aquellas normas de protección y conservación y por otro por la escala del proyecto, su contexto histórico y material y su capacidad de ser un acumulador cultural que permita ser reconocido por la sociedad en una dinámica de apropiación, uso, interpretación, disfrute y explotación sostenible.

Entendemos como **producto patrimonial** a la elaboración de un sistema diverso e integrado que mediante estrategias de interpretación, presentación, exhibición, conservación y promoción tenga como objetivo producir un complejo de mensajes, actividades y

equipamientos que brinde al visitante una serie de pautas cognoscitivas, informativas y lúdicas para que éste satisfaga eficientemente su demanda de ocio cultural en su tiempo libre.

Resumiendo, el producto patrimonial no es el recurso sino una **experiencia** en torno del mismo, experiencia que no pone en riesgo su conservación y que cumple con los objetivos que nos planteamos a la hora de involucrar el patrimonio en una gestión que lo vincule con la Sociedad.

Metodología de trabajo

1. Conocer

Que implica identificar no sólo el patrimonio sino qué patrimonio es realmente un recurso, dónde está (el contexto) y qué significado tuvo y tiene hoy para la población local y luego para los visitantes. Ello nos conduce a una forma más dinámica y holística de su documentación y su contextualización.

2. Planificar

Vinculación temática, tipológica, sociocultural... de los bienes (recursos) en el territorio de forma que se pueda ampliar en redes e itinerarios una oferta de servicios en torno del patrimonio.

Este trabajo implica: definición de objetivos cuantificables; verificación de su rentabilidad cultural y económica, generación de un paraguas conceptual (marca) a partir del estudio del territorio y que ofrezca cobertura incluso para todos aquellos aspectos complementarios de

Opinión

servicios, y la programación oferta y promoción de dichos servicios.

3. Puesta en valor

Como resultado de la planificación se requiere de la participación activa y conjunta de los profesionales del patrimonio: investigación, conservación, interpretación y presentación, en un proceso unificado para dotar al recurso de accesibilidad física e intelectual a la sociedad.

4. Producto patrimonial

Es decir la producción de interpretaciones y actividades que impliquen la selección de material culturalmente representativo y la producción de escenas y manifestaciones que ayuden a proveernos de verosimilitud histórica (autenticidad).

5. Vinculación

Establecer nexos con otras estrategias socio culturales y productivas, como el turismo cultural de nuestros productos patrimoniales en sus tres niveles de difusión: educación, transferencia y comunicación.

6. Comercialización

A partir de dichos nexos integrar el producto patrimonial en otras estrategias de vinculación con la sociedad como programas educativos (formales y no formales); participación ciudadana; transferencia de experiencias a nivel profesional; estrategias de turismo cultural, de cercanías, local, regional, etc.

Esto implica la prestación y valoración económica de servicios, tanto de la administración cultural como de privados en regímenes de concesión u otros. Y su vinculación con todos aquellos otros servicios complementarios y suplementarios que hagan de la oferta un producto rentable, socialmente justo y científicamente válido.

Pacto social por el Patrimonio

En ocasiones, la administración autonómica de cultura está demasiado lejos de la población y sus necesidades más inmediatas. Las preocupaciones por los grandes monumentos y yacimientos arqueológicos y la conservación de un patrimonio de primera línea, provocan una ausencia institucional en instancias locales y frente a patrimonios que, a esta altura de las circunstancias, no pueden ser tildados de menores.

La propuesta es generar mecanismos de orientación y asesoramiento continuo encaminados fundamentalmente a la potencialización del patrimonio vinculado a su territorio inmediato como factor de desarrollo para su comunidad a través de una mayor rentabilidad social y cultural de los recursos existentes.

No se trata de programas de conservación ni documentación en particular sino de desarrollar herramientas y trabajo interdisciplinario para que, a través de una renovada valoración del patrimonio por la población local, su recuperación sirva como reclamo cultural para el desarrollo local

Opinión

y regional, permitiendo así la captación de fondos dispersos (europeos, nacionales, autonómicos, privados) que financien su intervención, conservación documentación y difusión sin repercutir seriamente sobre los presupuestos generales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

De esta forma se abren nuevas perspectivas de la documentación e inventario del patrimonio cultural, de los trabajos en conservación y de las técnicas en difusión para su conformación en conocimiento, mejora de las metodologías de trabajo y modelo de acción para otras instancias administrativas regionales y locales.

Para tal fin y para desarrollar una metodología de trabajo tan diversa, se hace necesario que las administraciones, de Cultura autonómica y las

locales, así como los Grupos de Desarrollo Rural, pusieran en acción un instrumento generalista de coordinación territorial, que podríamos denominar **Centro de Recursos Patrimoniales** (CRP), como un ámbito de relaciones de conocimiento, tanto de las disciplinas que intervienen en todas las áreas de la gestión del Patrimonio (investigación, conservación tutela y difusión) como de las herramientas que se aplicarán a las actuaciones concretas.

En épocas de "crisis" se hace necesario poner la reflexión por encima de la acción y darnos el tiempo necesario para reencauzar toda esa vasta inversión nada coordinada de las épocas de bonanza.

Opinión

CRISIS? WHAT CRISIS? LOS MUSEOS DE BERLÍN

Elena López Gil

Licenciada en Historia del Arte

Magister en Museografía



En estos tiempos en los que la crisis es el centro de nuestras vidas y se pasea por las salas de los museos dejando vacíos aquellos lugares destinados a nuevas exposiciones temporales, que desaparecen las programaciones de actividades o se recortan los presupuestos destinados a adquisiciones y restauraciones de las colecciones, está claro que la crisis no afecta de la misma manera a todas las instituciones museísticas.

El presupuesto del Ministerio de Cultura para 2011 ascienda a 789,3 millones de euros, lo que supone casi 78 millones menos que en 2010 (867,2) y 133 millones menos que en 2009 (922,8), es decir una reducción de 211 millones de euros en sólo dos años.

Del total del presupuesto se destinarán 49,6 millones para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (un 9,5% menos); 43,9 millones para el Museo del Prado (7,7% menos), grandes cifras si se comparan con las

destinadas a los museos de nuestra comunidad, pero a todas luces insuficientes.

Aunque el panorama nacional no pinta nada bien, distinto es si nos fijamos en los planes de actuación que se llevan a cabo en la ciudad de Berlín que desde hace 20 años trabaja para alcanzar los objetivos marcados por el plan maestro aprobado en el año 1999.

En 1961 el muro de Berlín dividió a la ciudad y a Alemania, hasta la noche del 9 al 10 de noviembre de 1989 que se derribó. El 3 de octubre de 1990 se reunió el país y la ciudad después de firmar un Tratado de Unificación.

En aquel momento se volvieron a abrir las puertas de importantísimos museos que habían permanecido prácticamente inaccesibles a la Europa occidental. Y aunque de todos era conocida la importancia de las colecciones en ellos albergadas, su disposición

Opinión

museográfica en aquel momento y la difusión y presentación al público de los contenidos dejaba mucho que desear.

Wolf Dieter Dube director de los museos de Berlín Occidental desde 1983 fue el encargado, junto con sus colegas del este y del oeste de aprobar un plan general para la reunificación de los museos berlineses, volviendo a distribuir sus fondos que aparecían duplicados y dispersos en muchos casos. Su homólogo en Berlín Este Gunther Schade fue otro activo participante en la elaboración de este plan.

El panorama con el que entonces se encontraron directores y conservadores de museos era caótico, existían en Berlín dos museos de antigüedades clásicas, dos museos egipcios, dos galerías nacionales, dos museos de artes decorativas, dos colecciones de objetos prehistóricos y dos museos postales

Con la unificación las colecciones que tras la II Guerra Mundial quedaron divididas por razones de seguridad o por la propia guerra, podrían volver a reunirse bajo un mismo discurso. Pasados 20 años de la caída del muro se han acondicionado y replanteado según las últimas tendencias museográficas los museos existentes, además se han abierto nuevos museos que pretenden recuperar el patrimonio intangible común de la ciudad de Berlín: su historia reciente y la memoria colectiva de unos hechos muy dolorosos que no debían caer en el olvido.

Veinte años después de la caída del muro, la exposición permanente de estos museos interroga sobre la antigua oposición europea Este/Oeste, mientras se replantea la noción de historia del arte como algo lineal. Junto a estos museos se han creado

otros que pretenden una relectura de acontecimientos históricos muy recientes e impactantes en la historia alemana, europea y universal.

Para la renovación de los edificios y el desarrollo moderno de los museos, la Junta de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano que rige los destinos de los museos berlineses aprobó en 1999 un plan maestro, Museumsinsel.

El planteamiento general del plan contempla la rehabilitación arquitectónica de los edificios destruidos durante la Segunda Guerra Mundial así como la unificación y reordenación de las colecciones repartidas entre el este y el oeste de la ciudad. Hasta 2028 existen proyectos de actuación y hasta entonces no se considerará terminado el plan maestro que rige el destino de los museos berlineses.

Los Museos Estatales de Berlín

Surgidos del "Museo Real", fundado por el Emperador Federico Guillermo III de Prusia, los museos de Berlín forman parte de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano albergados bajo una Dirección General común que configura los Museos Estatales de Berlín con sus diecisiete museos, tres institutos de investigación y el Taller de Moldes de Yeso. Los Museos Estatales de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin) reúnen un museo universal de la cultura de la humanidad que abarca desde los inicios de la historia hasta nuestros días.

Financiados por el Estado alemán y por los länder, los Museos Estatales de Berlín están considerados uno de los mayores conjuntos museísticos del arte y de la cultura mundial.

Opinión

Dentro de este conjunto destaca la Isla de los Museos, corazón del paisaje museístico de la ciudad, e incluida en 1999 en la lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO.

Las sedes de los Museos Estatales de Berlín.-

Los museos estatales se han distribuido en distintos sectores de la ciudad: Museumsinsel Berlin / Mitte (La Isla de los Museos de Berlín / Mitte), Kulturforum Potsdamer Platz (Foro Cultural Potsdamer Platz), Charlottenburg, Dahlem y Köpenick

La célebre **Isla de los Museos** de Berlín se ubica entre el río Spree y el canal Kupfergraben; es en el siglo XIX cuando se plantea la idea de un museo universal, repartido en cinco edificios que albergaran colecciones arqueológicas y un recorrido por toda la historia del arte hasta el siglo XIX. Podríamos hablar de un proyecto único en el mundo de una envergadura similar que pretende contener todas las manifestaciones de la cultura de la historia de la humanidad.

El plan maestro contempla la rehabilitación de los cinco edificios históricos que se conectarán a través del Paseo Arqueológico (Archäologische Promenade) pero conservando cada uno de ellos su propia individualidad y la construcción del nuevo edificio central de acceso bajo la dirección del arquitecto David Chipperfield, cuya inauguración está prevista para 2014. Además se piensa reconstruir el Palacio Real como sede de la biblioteca central y el Fondo Hublot así como un nuevo museo de pintura y escultura.

El Museo Antiguo (Altes Museum), construido en el año 1830 siguiendo los planos de Schinkel, fue el primer

edificio de la Isla de los Museos y el primer museo público de Prusia.

Le siguieron en 1859 el Museo Nuevo (Neues Museum), en 1876 la Antigua Galería Nacional (Alte Nationalgalerie), en 1904 el Museo Bode (Bode-Museum) y finalmente, en 1930, el Museo Pérgamo (Pergamonmuseum)

El Museo Pérgamo contiene en la actualidad la Colección de Antigüedades, el Museo de Arte Islámico y el Museo del Próximo Oriente. En el Museo Antiguo se encuentran obras de la Colección de Antigüedades, así como el Museo Egipcio con la Colección de Pergaminos.

Desde la reinauguración del Museo Bode en el año 2006 se presentan aquí la Colección de Esculturas y el Museo de Arte Bizantino, junto con obras de la Pinacoteca en las nuevas salas y el Gabinete Numismático visitable desde octubre de 2004.

En el mes de diciembre pasado se inauguró la exposición "Perdido y recuperado" sobre las más de 800 obras que durante la guerra se perdieron, de ellas cerca de 600 pinturas de los siglos XIX y XX. Se completa la exposición con una sección documental sobre los archivos, inventarios y fotografías de los museos antes de la guerra y con las obras que en principio aparecían como perdidas pero que se han ido recuperando en los últimos años.

En el **distrito de Tiergarten** se encuentra el Foro Cultural Potsdamer Platz, en donde se pueden visitar importantes colecciones de arte europeo en la Nueva Galería Nacional, la Pinacoteca, el Museo de Artes Decorativas, el Gabinete de Grabados, así como la

Opinión

Biblioteca de Arte. También en este distrito se encuentra el Museo de Arte Contemporáneo de Berlín (Hamburger Bahnhof) que inaugurado en 1996 con obras de la colección Erich Marx, fue ampliado en septiembre de 2004 con obras de la Friedrich Christian Flick Collection, que se exhiben en las naves anexas denominadas Rieckhallen.

En esta zona y durante la década de los sesenta se pretende desarrollar un foro cultural próximo al muro y cercano a la Potsdamer Platz como alternativa a la isla de los museos, en 1968, se levanta el primer edificio, la Nueva Galería Nacional, diseñado por Ludwig van der Rohe.

En el **distrito de Charlottenburg** se sitúan, junto al Palacio de Charlottenburg, el Museo de Prehistoria e Historia Antigua, el Museo Berggruen, el Museo Scharf-Gerstenberg y el Taller de Moldes de Yeso la institución más antigua de los Museos estatales de Berlín.

El taller es la mayor institución de este tipo del mundo con más de 150 años de historia y réplicas de obras de los museos berlineses fundamentalmente, pero también de otros museos europeos. En 1998 y en estrecha colaboración con la Universidad Libre de Berlín se abre al público su colección como exposición permanente.

Además cuenta este distrito con el Rathgen-Forschungslabor (Laboratorio de investigación Rathgen) en el que se lleva adelante la investigación sobre la preservación, conservación y restauración de las colecciones y debe su nombre a su primer director Friedrich Rathgen.

El laboratorio se encuentra equipado con modernos instrumentos de análisis y técnicas para la determinación de las propiedades físico - mecánicas de los materiales.

El **distrito de Dahlem** acoge un conjunto notable de museos: el Museo Etnológico, el Museo de Arte Asiático y las colecciones de arte y cultura no europeos. Este conjunto de colecciones, que por su extensión, calidad y equilibrio se ha convertido en uno de los más importantes del mundo en su género, fue planificado como conjunto museístico a principios del siglo XX; sin embargo, no pudo realizarse arquitectónicamente hasta los años setenta.

El origen del museo hay que buscarlo en los gabinetes de arte y curiosidades, que ya en el siglo XVII comienzan a acumular todo tipo de objetos y curiosidades que provenían de cualquier parte del mundo.

Desde mayo de 2005, el mismo edificio alberga el Museo de las Culturas Europeas, creado en 1999, como resultado de la fusión entre el Museo del folklore con la sección europea del museo etnológico, se centra en los usos y costumbres de Alemania y toda Europa

El segundo domicilio del Museo de Artes Decorativas es el Palacio de Köpenick, en el distrito del mismo nombre y otro de los grandes focos construido entre 1677 y 1689, que presenta obras de arte decorativo del Renacimiento y el Barroco.

También en Dahlem se encuentra el Institut für Museumsforschung (Instituto de Museología), fundado en 1979, y denominado desde 2006 Instituto de

Opinión

Estudios de Museos, nace como un organismo dedicado a la investigación y la documentación,

Los proyectos de investigación se llevan a cabo en cooperación con especialistas de las diversas disciplinas científicas (ciencias sociales, educación, ingeniería y ciencias naturales, etc.) y responden a las necesidades de investigación de los museos, así como campos de trabajo y cuestiones relacionadas con la práctica museológica. Su trabajo se realiza en estrecha colaboración con la Asociación Alemana de Museos.

Al pasear por las calles de Berlín y contemplar el magnífico espectáculo que ofrecen sus museos no tenemos más remedio que preguntarnos (como Supertramp en 1975) Crisis? What Crisis?

Bibliografía

Cobbers, Arnt *Nueva arquitectura en Berlín*. Ed Jarón, Berlín. 2009ç

odidio, Philip *Architecture now! Museums*. Taschen, Colonia, 2010

Steffens, Martin *Schinkel*. Taschen, Colonia. 2003

<http://www.mcu.es/>

www.smb.museum

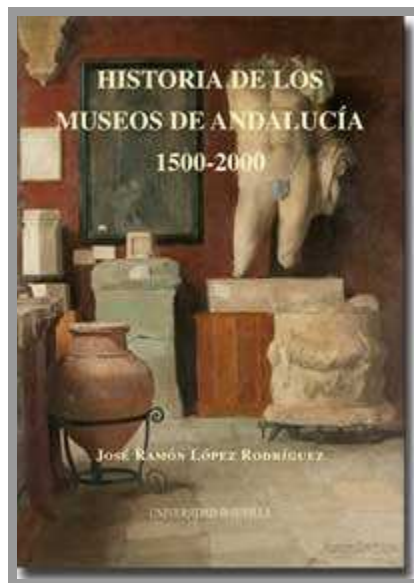
Novedad Editorial

José Ramón López Rodríguez (2010):
Historia de los Museos en Andalucía,
1500-2000. Universidad de Sevilla

Ana Galán Pérez*

El autor, José Ramón López ofrece una compleja y completa Historia de los Museos en Andalucía, estudio que es abordado por primera vez y que sigue un esquema cronológico desde el siglo XVI hasta la actualidad.

Profusamente documentada, es una obra que analiza la evolución de la institución museística y los agentes que han intervenido de forma directa o tangencial en la formación y desarrollo de los distintos modelos de museos que existen actualmente en el territorio andaluz. Es precisamente este aspecto el que quiero destacar, y el que considero que es una gran aportación en el método de investigación historiográfica. Se trata de dar nombre propio a las personas que con su trabajo y sus actuaciones han propiciado el desarrollo de museos de distinta índole y tipología, enriqueciendo el tejido cultural andaluz.



Absolutamente recomendable para quien quiera ampliar conocimientos sobre este tema y totalmente necesario para aquel que quiera afrontar un proceso de oposición de Facultativo de Museos, "Historia de los Museos en Andalucía" ayuda a comprender cómo y por qué se ha generado la red de Museos andaluces, y aporta una visión muy amplia dentro de la disciplina museológica, puesto que vincula los acontecimientos con el panorama estatal en todo su recorrido histórico.

Ana Galán Pérez*

Conservadora-restauradora

Investigadora Grupo SOS Patrimonio, Universidad de Sevilla

ana.galan@asoc-amma.org