

# HER & MUS

HERITAGE & MUSEOGRAPHY

68 - MAYO-JUNIO 2013 [VOLUMEN IV, NÚMERO 3] OIJÓN - EDICIONES TREA - ISSN 2471-3731 25 €



## Los museos del País Vasco: complejidad y multiplicidad

### MONOGRAFÍAS

**IRAKI DÍAZ BALERDI:** Un siglo de museos en el País Vasco © **MERTXE URTEAGA:** El Museo Romano Olaso de Irujo © **AMAIA BASTERRETXEA MORENO:** De museo a museo: reubicación de los fondos arqueológicos de Biskaia © **SERVICIO DE PATRIMONIO, ARCHIVOS Y MUSEOS DE LA DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZUA CON LA COLABORACIÓN DE XABIDE Y ALBAYALDE:** Goetiaha: Centro de Patrimonio Cultural Maebler de Gipuzkoa © **IRAKI ARRIETA URTIZBEREA:** Historia centenaria del Museo de San Telmo: breve crónica político-cultural de idas y venidas © **IRATXE MONDITIO ASTORKIA:** Un museo único y diferente: el Museo de la Paz de Gernika

### EXPERIENCIAS Y OPINIÓN

**MARÍA JOSÉ NOAÍN MAURA:** Dies Olasontze: una propuesta de recreación histórica desde el Museo Romano Olaso de Irujo © **MARTA FONT CIFRÉ:** GU Itasoia: una experiencia de gestión colaborativa del patrimonio © **OLATZ CONDE:** La Fundación Leibar recupera la memoria del trabajo © **LAIA COMA QUINTANA:** La ciudad educadora: el museo al'aperto más grande del mundo

### DESDE Y PARA EL MUSEO

**MIREN VIVES ALMANDOZI:** Museos de Gipuzkoa. Compartir para sumar © **ROBERTO GÓMEZ DE LA IGLESIA:** La ordenación pendiente: museos en Álava © **MARÍA FERNÁNDEZ SABAU:** Panorámica de la oferta museística de Biskaia: estado actual y retos de gestión

### HISCELÁNEA

Loena Sancho Querol: *El patrimonio cultural inmaterial y la sociomuseología: estudio sobre inventarios*, por **PAULO PEIXOTO** © Myriam Martín Cáceres: *La educación y la comunicación patrimonial. Una mirada a través del Museo de Huelva*, por **JESÚS ESTEPA GIMÉNEZ** © Agustín Ubieto y José Luis Garrido: *Comprender y disfrutar el patrimonio de Aragón*, por **MERCEDES GUILLÉN MOLINER** © Gabriel Alcázar, Jaip Boya y Xavier Roig (eds.): *Museos d'avis. Els nous museus de societat*, por **IRAKI ARRIETA URTIZBEREA** © Iratxe Díaz Balardi: *Arquitectos imaginarios. Museos de la comunidad autónoma del País Vasco*, por **LUIS GRAU LOBO** © María Acaso (coord.): *Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de artes visuales*, por **VIRGINIA GÁMEZ CERUELO**



## Los museos del País Vasco

• Iñaki Arrieta Urtizberea

«No están todos los que son, pero sí son todos los que están.» Esta frase sintetiza el conjunto de artículos publicados en este número de *HER&MUS*, dedicado a los museos del País Vasco. En una publicación de estas características, la selección se hace necesaria, ya que es difícil recoger toda la diversidad, compleja y variada, diacrónica y sincrónica, o temática y organizativa, que representan los más de cien museos que hay en los territorios históricos de Álava, Bizkaia y Gipuzkoa, tal como nos lo muestra el artículo de Iñaki Díaz Balerdi. Por tanto, los artículos presentes en este número son una muestra del conjunto de las infraestructuras museísticas de la comunidad autónoma, no siendo, no obstante, una muestra representativa, tal como esta se suele definir en estadística, del conjunto de museos. Ni siquiera dan cuenta de una temática, un campo disciplinar o unos fenómenos socioculturales vascos. Sin embargo, creemos, sí valen para mostrar algunas de las tendencias museísticas acontecidas en las últimas décadas en Euskadi.

En diciembre del 2010, cuatro de los autores y autoras que participamos en esta publicación nos reunimos para estudiar la propuesta de elaboración de un monográfico sobre el País Vasco que la dirección de *HER&MUS* nos había lanzado. Nuestro punto de partida fue que teníamos que mostrar, aunque fuera de manera parcial, la realidad museística de la comunidad autónoma, más allá del Museo Guggenheim-Bilbao. Tal vez al lector le parezca extraña esa elección, pero consideramos que así había que hacerlo, ya que contamos con muchos e interesantes trabajos sobre la franquicia americana —véanse, por ejemplo, los trabajos de Joseba Zulaika, Ana María Guasch o Iñaki Esteban— y pocos sobre todos los demás museos.

Sin embargo, a pesar de que la comunidad autónoma cuenta con decenas de museos, no ha sido tarea fácil reunir el conjunto de trabajos que configuran este número. Nos referimos, claro está, a trabajos sobre museología o museografía y no a artículos que aborden las bellas artes, la historia, la arqueología, la antropología, el folclore, la ciencia o la técnica en los museos. Salvo en el caso del Guggenheim-Bilbao, el debate museológico y museográfico no ha tenido mayor eco en la esfera cultural vasca. Todas las controversias, discusiones y polémicas que se han venido dando en Europa desde la década de 1950 acerca de qué son los museos y para qué son necesarios apenas se han reproducido en los ámbitos académico, político, cultural o social de la comunidad autónoma. Hasta mediados de los setenta, la dictadura frustró todos aquellos debates, como otros muchos. Desde la transición hasta la actualidad, como decimos, no se ha dado ese debate, a excepción del caso mencionado anteriormente.

Partiendo de una amplia lista de posibles colaboradores, el resultado final han sido los artículos aquí presentes. La mayoría de ellos tiene como objeto de estudio una infraestructura o una actividad museística concreta. Sin embargo, hay cuatro

en los que las unidades de estudio son territoriales. El primero, con el que se inicia la publicación, aborda el conjunto de museos de la comunidad autónoma, escrito por Iñaki Díaz Balerdi. Los otros tres, en la sección «Desde y para el museo», dan cuenta de cada uno de los territorios históricos que constituyen la comunidad autónoma del País Vasco. Este apartado lo hemos dedicado a los territorios históricos y a las diputaciones forales, las cuales gestionan dichos territorios, porque esas administraciones públicas son agentes de primer orden en el entramado político-administrativo de la comunidad, en general, y en el museístico y patrimonial, en particular. Dos motivos, entre otros, determinan la importancia de las diputaciones forales en el ámbito museístico vasco. En primer lugar, está la ley de Territorios Históricos de 1983, en la que se establece que las diputaciones tendrán competencias exclusivas en los museos de titularidad foral. Con relación al conjunto de los museos vascos, los creados por las diputaciones representan un número importante. En segundo lugar, está una cuestión económica. A grandes rasgos, son las diputaciones forales las que recaudan los impuestos en la comunidad autónoma. Esto les permite actuar sobre muchos campos económicos, culturales, sociales o políticos sin depender de ninguna otra administración pública. Un ejemplo en el ámbito museístico: la construcción del Museo Guggenheim en Bilbao en la década de 1990 fue posible, en parte, porque la Diputación Foral de Bizkaia era la institución que gestionaba los dineros públicos. Cuando los representantes de la fundación americana aterrizaron en la capital vizcaína, estos solicitaron tratar directamente con la administración pública competente en materia fiscal. Si la cuestión de los impuestos se hubiera llevado desde Madrid, tal vez ese museo no estaría en Bilbao. Por esos motivos se ha prestado atención a las diputaciones forales y a su gestión museística. Roberto Gómez de la Iglesia, María Fernández Sabau y Miren Vives Almandoz presentan los estudios museísticos que han realizado acerca de los tres territorios históricos.

En la sección «Monografías», además del artículo de Iñaki Díaz Balerdi, están los de Mertxe Urteaga, Amaia Basterretxea Moreno, Iñaki Arrieta Urtizbera e Iratxe Momoitio Astorkia que presentan los casos del Museo Romano Oiasso, el Museo Vasco de Bilbao, el Centro de Patrimonio Cultural Mueble de Gipuzkoa —Gordailua—, el Museo San Telmo y el Museo de la Paz, respectivamente. En la sección «Experiencias y opinión», María José Noain Maura, Marta Font Cifré y Olatz Conde presentan las iniciativas museísticas Dies Oiassonis, GU Itsasoa y Recuperación de la Memoria del Trabajo. Fuera del ámbito vasco, este capítulo cuenta también con el artículo de Laia Coma Quintana acerca del papel educativo de la ciudad.

En definitiva, este número de *HER&MUS* nos muestra una realidad museística ensombrecida, en muchos casos, por el gran museo posmoderno bilbaíno, que deslumbra a no pocos anfitriones y a muchos invitados. Una realidad en la que algunos individuos y colectivos sociales vienen desarrollando unas iniciativas y actividades muy interesantes en creación, construcción, conservación y difusión del patrimonio cultural vasco. Confiemos en que esta publicación ayude a visualizar, en cierta medida, todo ese trabajo.



**MONOGRAFÍAS**

# Un siglo de museos en el País Vasco

## A Century of Museums in the Basque Country

IÑAKI DÍAZ BALERDI

Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Grupo de Investigación sobre Patrimonio Construido (GIC 10/20-IT403-10)  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras  
Avda. Universidad, 5, 01006 Vitoria-Gasteiz  
i.diazbalerdi@ehu.es

Recibido: 15-01-2012. Aceptado: 26-04-2012

**RESUMEN.** Los museos del País Vasco han conocido un desarrollo espectacular desde 1902, cuando se inaugura el primero de ellos, el de San Telmo, en San Sebastián. Aquí se analizan algunas claves para entender el panorama actual: tipologías, coordinación y redes, formación del personal, literatura y retos del presente y del futuro.

**PALABRAS CLAVE:** museos, País Vasco, tipologías, retos.

**ABSTRACT.** In 1902 opens the San Telmo Museum, in San Sebastian. Since then, museums have multiplied in a spectacular way. This paper discusses on some keys to understand the current panorama: typologies, training of personnel, literature and present and future challenges.

**KEYWORDS:** museums, Basque Country, typologies, challenges.

Veinte años no es nada, decía el tango, pero quizá sí sean bastantes esos casi ciento diez años que median entre la apertura del primer museo en lo que hoy es la comunidad autónoma del País Vasco — el de San Telmo, en San Sebastián, en 1902— y su reapertura, tras varios años de remodelación, en marzo del 2011. Suficientes como para sintetizar un desarrollo histórico singular —aunque emparentado de manera casi mimética con lo sucedido en el resto de España o, con décadas de retraso, con lo acontecido en el entorno europeo en el que nos ubicamos—, para analizar las luces y las sombras que aparecen en ese camino o para intentar ordenar un panorama variopinto, deslumbrante a veces, desequilibrado otras y caótico en ocasiones.

Para hablar de museos se necesita hablar también de lo que es el contexto más inmediato en el que se desenvuelven dichos museos. Y es necesario hacerlo porque los museos no son burbujas aisladas, sino que se integran, como sistemas complejos, dentro de estructuras más amplias que los explican y dan sentido. Evidentemente, intentar abarcar todos los nexos de unión con lo que se cuece a su alrededor se sale de las pretensiones de estas páginas, por lo que aquí nos limitaremos a ponerlos en relación con el panorama legislativo en que se insertan, con la bibliografía generada por

su existencia y con las posibilidades formativas al alcance del interesado en la práctica profesional de la museología.

### Una aproximación tipológica

Se ha mencionado un panorama variopinto a la hora de caracterizar ese mosaico de instituciones dedicadas a la musealización del patrimonio. Dos serían los rasgos más destacados del conjunto. Por un lado, su número —más de un centenar— y, por otro, la variedad de contenidos, tamaños, orientaciones, ubicaciones, presupuestos, dotación de personal o ámbitos de propiedad en los que se desenvuelven. Podríamos, en principio, articular una clasificación tipológica —siempre discutible, pues la adscripción de un museo a un grupo no excluye la posibilidad de adscribirlo a otro— que arrojaría luz sobre cuáles son las temáticas más repetidas —o más originales— a tenor de los porcentajes de cada grupo.

En primer lugar se situarían los museos dedicados a la historia, que alcanzan un 22 % aproximadamente: los arqueológicos (Vitoria-Gasteiz, Iruña-Veleia, La Hoya, Bilbao, Irun —Oiasso y ermita de Santa-Elena—); los históricos (Vitoria-Gasteiz —Armería y Naipes—, Quejana, Villanañe, Artea —Nacionalismo—, Durango, Balmaseda,

Gernika —Euskalherria—, Abellaneda —Encartaciones—, Portugalete —Torre de Salazar—, Donostia —San Telmo— y Zarautz); y, finalmente, los biográficos (Siervas de Jesús, en Vitoria-Gasteiz; Valentín de Berriotxoa, en Elorrio; Simón Bolívar, en Ziortza; Zumalakarregui, en Ormaiztegui; Víctor Hugo, en Pasaia; J. M. de Barandiaran, en Ataun).

El segundo, el de industria y artesanía, rondaría el 19 %: ferrerías (Pobal, en Bizkaia; Agorregi y Mirandaola, en Gipuzkoa); minería (Gallarta); producción industrial (Rialia, en Portugalete, y Boinas La Encartada, en Balmaseda); cemento, en Donostia; máquina-herramienta, en Elgoibar; armería, en Eibar; ferrocarril, en Azpeitia; construcción de barcos, en Pasaia; comercio marítimo, en Bilbao; molinero, en Legazpia y Rentería; producción de miel y derivados, en Murgia y Urretxu; producción cerámica en Ollerías y Agurain; producción de sal, en Leintz; subastas de pescado, en Mutriku.

El tercero lo formarían los que se ocupan de las artes plásticas, que copan cerca de un 17 %: bellas artes, en Bilbao y Vitoria-Gasteiz; arte contemporáneo, en Bilbao (Guggenheim y Benedicto), Vitoria-Gasteiz (Artium) y Hernani (Chillida Leku, recientemente cerrado); arte sacro, en cada una de las capitales provinciales y en Portugalete; monográficos —Zuloaga y Beobide, en Zumaia, y Antonio Oteiza, en Azkoitia—; fotografía —Zarautz—; reproducciones artísticas y pasos de Semana Santa, en Bilbao; heráldica, en Mendoza.

Parecido porcentaje alcanzan los dedicados a formas de vida: etnográficos —Artziniega, Oion, Pipaon, Zaldondo, Artea, Bilbao, Orozko, Larrraul, Ibarraundi, Igartubeiti, Igartza, ruta obrera de Legazpia, Zerain—; mundo marítimo y pesca —Bermeo y Plentzia—; pastoreo y producción de queso —Legazpia.

Los de ciencias (dedicados al conocimiento de distintos campos científicos) se mueven en torno a un 11 %: minerales y fósiles, en Elgoibar, Urretxu y Oiartzun; ciencia, en Donostia y Bergara; acuarios, en Donostia y Getxo; ciencias naturales, en Vitoria-Gasteiz; medicina, en Leioa; mundo naval, en Donostia; mariposas, en Irun, y buque de pesca, en Pasaia.

Los dedicados a la alimentación —en un país, dicen, caracterizado por sus preocupaciones culinarias— no llegan al 4 %: gastronomía, en Llodio; Licor M. Acha, en Amurrio; confitería, en Tolosa, y sidra, en Astigarraga.



Fig. 1. Oiasso. Museo Romano. Irun

Fig. 2. Museo de la Ertzantza (Arkaute)

Y finalmente tendríamos un 10 % de museos singulares o no emparentables de manera fácil con otros: agua —Sobrón—, faroles —Vitoria-Gasteiz—, ciclismo —Amurrio—, Ertzantza —Arkaute—, toros —Bilbao—, coches —Galdames—, cultura de la paz —Gernika—, medio ambiente —Azpeitia—, música —Oiartzun—, moda —Getaria y Rentería—; *soka-tira* —Nuarbe.

Como decimos, este intento de clasificación tiene la validez que tiene. Por ejemplo, el Museo del Pescador, de Bermeo, que hemos colocado en «formas de vida», perfectamente podría estar entre los de industria y artesanía, y esto sería extrapolable a otros más. Hay algunos que se salen de las coordenadas propuestas y dos ejemplos bastarán para ilustrar esa indefinición de fronteras conceptuales: la fundación Lenbur abarca varias sedes, dedicadas cada una a aspectos concretos que conforman lo que hoy en día se denomina *museo-territorio*; o, en otra vía, San Telmo, en Donostia, el decano de nuestros museos, acaba de sufrir una profunda remodelación y, aunque reabrió sus

puertas sin apenas obras expuestas —como algún aeropuerto inaugurado sin aviones en periodo preelectoral—, está previsto que se transforme del museo misceláneo que era —a medio camino entre lo etnográfico, lo histórico y lo artístico— en un museo de sociedad, a decir de sus responsables.

### En la variedad está el gusto

La variedad —o disparidad— también afecta al tamaño. Los hay pequeños, medianos, grandes y hasta alguno demasiado grande para lo que contiene o hace. Y, a tenor de las dimensiones, podemos deducir en qué categoría juega cada uno en la liga de presupuestos, de la atención institucional o de la repercusión mediática. Y eso tiene consecuencias en la dotación y formación del personal encargado de su funcionamiento, en la capacidad de renovación o peligro de anquilosamiento y, en definitiva, en la oferta que despliegan ante el ciudadano, sea en forma de exposiciones, medios técnicos, programas didácticos, publicaciones o actividades paralelas.



Fig. 3. Museo de Bellas Artes (Bilbao)

Variación también respecto a los ámbitos de propiedad. Los hay públicos, privados o mixtos, aunque en mayor o menor medida todos buscan —y la mayoría encuentra, aunque a escalas diferentes— el amparo institucional, sobre todo en el apartado económico y financiero. Aunque aquí también se juega en un campo asimétrico: no tiene la misma capacidad para solicitar en tiempo y forma una subvención un museo que cuente con personal especializado que otro cuyo funcionamiento lo aseguran voluntarios entusiastas que poco más reciben a cambio de su labor que la satisfacción que produce el esfuerzo y la consecución de determinadas metas, por humildes que puedan parecer.

Tradicionales —en cuanto a mecánicas de funcionamiento— son la mayoría, aunque también podemos encontrar ejemplares que se apartan de los caminos trillados o se acercan a propuestas más rompedoras, como las cercanas a la nueva museología —aunque en ocasiones sus promotores jamás hayan oído hablar de dicha corriente—. Y cuando decimos «tradicional» nos referimos a dos elementos claves, heredados de la tradición decimonónica, que siguen marcando los rumbos de actuación.

Por un lado, el carácter nuclear del objeto, elevado a la categoría de fetiche reverencial y en torno al cual giran todas —o casi todas— las actividades de los museos. Si a partir de los años sesenta se reivindicó el sujeto —el público, el visitante— como protagonista de las mecánicas museísticas, la incidencia de dicha reivindicación ha sido escasa entre nosotros. Al margen de las actividades didácticas —presentes en mayor o menor medida en casi todos los centros—, en el resto de las mecánicas museísticas el papel del visitante continúa siendo el del convidado de piedra a quien no se otorga prácticamente ninguna capacidad de actuar de manera activa o de incidir en el desarrollo de los acontecimientos. Incluso, y a excepción de un par de casos, las asociaciones de amigos —cuando las hay— se integran en los organigramas de los museos, con lo que se pierden las posibilidades de una mirada independiente y no sometida a los lineamientos institucionales sobre las actividades propuestas y las maneras de ponerlas en práctica.

Por otro, y enlazando con lo que se acaba de decir, la configuración jerárquica de una institución orientada a socializar el patrimonio y los conocimientos asociados a él. Jerarquización que atañe a las formas organizativas internas, aunque cada centro es libre de organizarse como mejor le parezca, pero, sobre todo, al rígido reparto de papeles y competencias en el plano social: como dice el dicho, unos mandan y otros apechugan, unos proponen y otros asienten —o disienten—, unos deciden sobre lo que merece ser conservado o exhibido —y sobre cómo hay que conservar y exhibir— y otros se deben conformar con mirar o admirar lo que aquellos proponen. O rechazarlo y engrosar las saturadas filas de quienes no se sienten involucrados en unas mecánicas ajenas y distantes. La democracia cultural, y más la democracia museística, sigue siendo una entelequia, y la generalidad de museos del País Vasco no se abstrae a esta consideración.

El variopinto conjunto es, además, numeroso. Más de cien museos para un territorio de algo más de 7.000 km<sup>2</sup> y una población de alrededor de 2.150.000 habitantes: país de museos, que diría con sorna Manuel Montero (2007), aunque muy parecido, en cuanto a abundancia de especímenes, a lo que sucede más allá de nuestras fronteras. Si en Europa la enfebrecida multiplicación de lugares destinados a preservar la memoria —museos, monumentos, sitios conmemorativos, etcétera— se desata desde el comienzo de la reconstrucción emprendida tras la segunda guerra mundial, aquí habrá que esperar unas cuantas décadas para transitar por los mismos caminos, concretamente hasta que comience la «reconstrucción» de la normalidad tras el periodo anormal del franquismo. Y a las instituciones reconocidas como museos por las autoridades competentes habría que añadir un buen puñado de centros de interpretación que no van a ser citados en estas páginas.

El principio de la andadura fue lento y titubeante. Desde que San Telmo abriera sus puertas en 1902 hasta el comienzo de la guerra civil (1936) se inauguran ocho museos, y durante todo el franquismo siete —seis si tenemos en cuenta que el actual de Bellas Artes de Bilbao surge de la unión de otros dos preexistentes—, lo que nos puede dar idea de lo azaroso de los comienzos y del cretinismo museístico —y cultural— del franquismo (Bolaños, 1997). Pero las cosas cambiaron —¡y de qué manera!— a partir de la transición democrática y de la instauración del Estado de las autonomías. Casi cien museos desde entonces, en un proceso que parece no tener fin a tenor de las noticias y proyectos que conocemos un día sí y otro también en los medios de comunicación.

Los porcentajes de crecimiento son igual de elevados en las tres provincias, aunque se observan ciertos matices. A la cabeza se sitúa Gipuzkoa, que en treinta y cinco años ha multiplicado por más de ocho el número de museos existentes en 1975, mientras que Bizkaia ha multiplicado los suyos por seis y Álava por cinco. Resultaría largo y complejo analizar las razones —relacionadas con la tradición, con patrones de asentamiento poblacional, con estructuras del tejido productivo, con la salud del coleccionismo privado, con estrategias políticas de equilibrio (o desequilibrio) territorial, etcétera— de estas diferencias, pero hay un par de detalles que conviene mencionar.

La desaforada multiplicación de museos no es ningún hecho diferencial ni exclusivo del ámbito

territorial del que estamos hablando. Es parte —o materialización concreta en unas determinadas coordenadas— de una tendencia más general que afecta —con sus más y sus menos, con sus matices y salvedades— al resto de España, a sus comunidades autónomas y, remontándonos en el tiempo, a la práctica totalidad del mundo occidental.

En este punto quizá convendría recordar a Andreas Huyssen (1995: 7), para quien esos procesos pueden entenderse como una crisis de temporalidad que genera, por un lado, cierta clase de amnesia y que, a la vez, es manifestación obsesiva de un deseo de recuperación del pasado. Si así fuera, deberíamos plantearnos la cuestión de si un número elevado de museos sirve efectivamente para anclar la memoria y evitar el olvido. O, al menos, si sirve tal como se están haciendo las cosas en nuestros museos y si estos resultan operativos o se convierten en depósitos notariales de objetos que solo en un mínimo porcentaje son exhibidos al público. Y eso nos llevaría a cuestionarnos sobre la lógica de unos almacenes saturados de piezas —otra vez el número, la cantidad— a las que prácticamente nadie tiene acceso (excepto los técnicos e investigadores).

### El contexto

Las coordenadas en las que se insertan nuestros museos son complejas y se hallan mediatizadas por el ordenamiento jurídico derivado de la organización del Estado en autonomías, particularmente por el real decreto 3069/80, que recoge el acuerdo de la Comisión Mixta de Transferencias, así como por el decreto de 23 de marzo de 1981, por el que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco asume las transferencias en materia cultural. La ley 27/1983, de 25 de noviembre, conocida como Ley de Territorios Históricos, reconoce a las diputaciones forales la competencia exclusiva sobre museos de titularidad del territorio histórico, así como la capacidad de ejecutar normas emanadas de instancias superiores. En 1985 se publica la Ley de Patrimonio Histórico Español, que tendrá su correspondiente desarrollo en el real decreto 3/1986 y otras disposiciones que aquí no afectaron de manera significativa a los museos ya existentes, al ser en su mayoría instituciones dependientes de ayuntamientos o diputaciones. El 3 de julio de 1990 se publica la Ley de Patrimonio Cultural Vasco y, finalmente, la ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi, supone el último paso en la regulación de un panorama no exento de dificultades (Roigé y Arrieta, 2010).

Las citadas disposiciones legales se pueden entender y valorar de distintas formas, aunque podríamos destacar la importancia de un doble proceso de descentralización: por un lado, el que conduce del poder central al autonómico y, por otro, el que este delega en las autoridades provinciales. Descentralización equivale, en principio, a proximidad, con lo que junto a la —suponemos— capacidad de nuestros políticos y la profesionalidad y buen hacer de nuestros técnicos cabría esperar una cercanía, una cierta identificación de dichos responsables con los acervos patrimoniales que les son encomendados, por cuanto el panorama territorial y las peculiaridades de cada provincia obligan a buscar modelos más individualizados y alejados de cualquier centralismo.

Pero la descentralización, tal como se ha materializado por aquí, ha derivado en no pocos casos en atomización. En un panorama caracterizado por una multiplicidad de centros para la toma de decisiones, el riesgo de disgregación, de ir cada uno a su aire sin contar con los demás, resulta evidente. Si a ello añadimos que en el artículo 90 de la Ley de Patrimonio Cultural se afirma textualmente que «el Gobierno Vasco velará por que en los municipios y comarcas de más de 10.000 habitantes se cree un museo de la ciudad», nos encontraremos, paradójicamente, con un segundo peligro sancionado y fomentado desde instancias oficiales: el de la natalidad desaforada de museos, el de la apertura, sin freno ni barrera, de instituciones o enclaves museísticos, carentes, en muchos casos, de lo mínimo indispensable para funcionar o para afrontar el reto del futuro con garantías.

Y todo ello nos conduce a un panorama de saturación y repetición. Saturación por la multipli-

cación incontrolada de museos donde guardar un universo de objetos y bienes en continua expansión. Y repetición, pues se corre el riesgo de trabajar con idénticos contenidos o actividades en un sitio sí y en otro también: los mismos pintores costumbristas en Bilbao, Vitoria o San Sebastián, idénticos calcetines de lana o aperos de labranza en Zerain, Artea u Oion, parecidas escenificaciones en las tres ferrerías, etcétera.

Todo lo contrario al panorama bibliográfico. Se han escrito acercamientos parciales, monografías histórico-descriptivas sobre unos u otros museos, la documentación interna es abundante —sobre todo en instituciones de cierta envergadura—, informes de actividades, artículos dispersos, algunas series de vídeo, bastantes catálogos y muchos folletos, dípticos y trípticos, pero solo se ha elaborado una tesis doctoral (Peña Puente, 2006) que aborda el fenómeno desde el punto de vista museológico, mientras que son muy pocos los estudios que se acercan al fenómeno de manera integral (Abos, 1987; Kortadi, 1987; Gobierno Vasco, 1995; Díaz Balerdi, 2010), aunque dos de ellos son guías básicas que ya han quedado desfasadas: queda claro que este es un país donde se han abierto muchos museos —sobre todo en los últimos años—, pero donde se ha reflexionado bastante poco sobre ellos.

Otro tanto podríamos decir del apartado formativo. La multiplicación de museos implica necesariamente la multiplicación de técnicos especializados. Y es evidente que el personal que hoy vela por la conservación y difusión del patrimonio depositado en nuestros museos también ha aumentado de manera exponencial. No obstante, y al margen del breve paréntesis del Máster de Museología ofertado por la Universidad del País Vasco (1989-1991), nuestros licenciados han debido emigrar en busca de formación especializada y nunca ha funcionado un centro para el reciclaje del personal y la formación continua. Tan solo en los cursos de verano Bilbao Arte y Cultura, de la Universidad del País Vasco, se ha intentado contar con algunos de los mejores especialistas europeos, mientras que en Donostia se ha afinado el congreso que a finales de año se celebra en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación: magra oferta, y solo de nuestra universidad pública, para lo que son las necesidades formativas de los encargados de la preservación de nuestros acervos patrimoniales.



Fig. 4. Museo de Larraul

## Retratos objetuales

El conjunto de museos —y su contexto más cercano— constituye una suerte de retrato fragmentado del País Vasco. De su historia. De sus modos de producción. De sus formas de vida. De sus gentes. De sus originalidades y banalidades. De «los intereses vinculados al prestigio que da a los promotores el poner en marcha o consolidar un proyecto patrimonial o museístico» o de «los intereses económicos, relacionados con el turismo y el desarrollo local» (Arrieta Urtizberea, 2010: 307). O un caleidoscopio, o un mosaico, o, si se prefiere, un rompecabezas. Rompecabezas no tanto por la necesidad de dotar al conjunto de un guión o regla que permita la ubicación exacta de las piezas que lo componen, sino porque, además de producto



Fig. 5. Museo de San Valentín de Berrio-Otxoa (Elorrio)

articulado a lo largo de un siglo largo, el resultado se convierte en un reto poliédrico. El conjunto es variopinto, pero hasta el punto de resultar desequilibrado e, incluso, caótico.

El encuadre jurídico-administrativo no ha servido hasta la fecha para homogeneizarlo ni para otorgarle mayor operatividad. Se funciona a base de compartimentos estancos —el propio museo, el Ayuntamiento, la Diputación—, sin que se haya avanzado gran cosa en cuanto a permeabilidad, coordinación y cooperación interterritorial, y seguimos inmersos en una especie de aldeanismo de larga duración, disfrazado de singularidad otorgada por las peculiaridades de cada provincia —o territorio histórico, como se denominan ahora—. Eso sin contar con la proliferación de centros de interpretación, asunto que, evidentemente, se sale de las pretensiones de este texto. Si a ello añadimos la impronta de un rifirrafe político incapaz de

no utilizar los asuntos patrimoniales como arma arrojadiza, el panorama no resulta precisamente alentador.

Tampoco resulta alentador el sesgo cuantificador que se rastrea en las estrategias patrimoniales. La cuantificación —de asistentes, de actividades, de presencia mediática, de turistas, de pernотaciones, de consumo colateral, de generación de recursos— se ha convertido en un mantra repetido hasta la saciedad por nuestros responsables político-culturales. Apenas se habla de calidad —nunca estudiada de manera rigurosa— y mucho menos de satisfacción del visitante o de las causas por las que los no visitantes ganan por goleada a quienes deciden pasar algo de su tiempo en nuestros museos. Nos movemos, querámoslo o no, en la órbita de un mercantilismo de corto alcance, si no en la del papanatismo de los orolepes efimeros que solo generan vistas también efimeras y contactos epidérmicos, superficiales, con el patrimonio.

Se abren museos, eso está claro, pero se debate poco sobre la viabilidad a largo plazo de los mismos o sobre su encaje en una tupida red —poco organizada— que debería ser gestionada con criterios de globalidad, racionalidad y operatividad. Parece que lo importante es, como en los primeros tiempos de la transición, hacer cosas, sin analizar el cómo, el para qué, el para quién o cuánto cuestan y qué beneficios reportan esos museos que nacen —o se inauguran— sin cesar. Y mucho menos se discute sobre si el modelo —o la ausencia de modelo— que hoy impera en nuestras coordenadas es el más adecuado para hacer que arraigue una sensibilización patrimonial que, mal que nos pese, es minoritaria y, obligatoriamente, se debe canalizar por vías de delegación y no de participación efectiva.

En un siglo el panorama de museos en el País Vasco se ha transformado radicalmente. Se han equiparado —con sus más y sus menos— con los de ámbito europeo y se ha conocido un avance espectacular en cuanto a sistemas de conservación, documentación, equipamientos arquitectónicos, morfología y técnicas expositivas, ofertas didácticas y, en menor medida, difusión, divulgación e incidencia social. Y salvar esa distancia perdurable, romper ese alejamiento persistente, lograr una complicidad efectiva y sostenida en el tiempo entre los museos y los colectivos sociales constituye uno de los mayores retos presentes y futuros.

Para ello, dos requisitos básicos, que tienen que ver con el conocimiento del público, se antojan

indispensables. El primero, trabajar los lenguajes, la comunicación, para volverlos inteligibles a los ojos de unos visitantes que, en su gran mayoría, no son expertos en las materias expuestas y que se encuentran con una dificultad añadida cuando lo que se les intenta comunicar no cala en su sensibilidad, no afecta directamente a sus intereses vitales, educativos, etcétera. El segundo, romper con esa especie de encorsetamiento que caracteriza desde el siglo XIX al museo y abrirlo realmente a la participación ciudadana, establecer vías para que quien quiera pueda incidir en las decisiones del personal especializado y no limitar dichas posibilidades al buzón de sugerencias o a la inscripción en un programa didáctico. Si, como se apun-



Fig. 6. Museo Etnográfico de Artziniega

taba en la década de 1980 (*Museums are for people*, 1985) los museos son de la gente, demos a la gente la posibilidad de sentirse protagonista activa de las mecánicas patrimoniales y no la condenemos a seguir funcionando como sujeto pasivo de estrategias ajenas y muchas veces incomprensibles.

Pero las responsabilidades no recaen solo en una parte. El patrimonio y los museos son asuntos que tienen que ver con el «nosotros», por lo que todos tenemos responsabilidades al respecto. Los políticos, fomentando la conservación y socialización del patrimonio no por rentabilidades políticas de corto alcance o de imagen, sino como materialización de una memoria plural que debe ser excluida de la confrontación política de bajo alcance y que debe ser encarada con visión de país. Los gestores económicos, asumiendo que gastar en mecánicas patrimoniales es en realidad invertir en conoci-

miento, educación, bienestar y desarrollo social. Los museos —sus responsables—, fomentando la participación social y coordinándose de manera operativa con otros museos u otras iniciativas relacionadas con el patrimonio. El público —los públicos—, involucrándose de manera activa en la salvaguarda y socialización patrimonial y superando el viejo cliché del consumo cultural —efímero y aleatorio— como mera pátina de legitimación social. Solo así, cuando todos estos vectores converjan de manera eficaz, las teselas de ese mosaico —difuminado, desconocido y desordenado— empezarán a encontrar su lógica y los museos del País Vasco dibujarán con nitidez y eficacia la urdimbre de una memoria que a todos nos ataña.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABOS UGARTE, Angel (1987): *Bases para el estudio de museos y monumentos de Euskal Herria*, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (2010): «El campo patrimonial y museístico: un espacio cultural conflictivo», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXV, núm. 2, pp. 303-336.
- BOLAÑOS, María (1997): *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón: Ediciones Trea.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki (2010): *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*, San Sebastián: Nerea.
- GOBIERNO VASCO (2006): *Museos y colecciones museográficas de Euskadi. Informe estadístico 2006*, <[www.kultura.ejgv.euskadi.net/r463506/es/contenidos/estadistica/estadisticas\\_museos/es\\_8702/adjuntos/informe\\_estadistico\\_2006.pdf](http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r463506/es/contenidos/estadistica/estadisticas_museos/es_8702/adjuntos/informe_estadistico_2006.pdf)>.
- HUYSEN, Andreas (1995): *Twilight Memories*, Londres: Routledge.
- KORTADI OLANO, Edorta (coord.) (1987): *Censo de museos del País Vasco*, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- MONTERO, Manuel (2007): «El país de los museos», *El Correo*, 8 de julio del 2007.
- Museums are for people*, Edinburgo: Scottish Museums Council, 1985.
- PEÑA PUENTE, Saturnina (2006): *La importancia histórico-artística de la copia y la reproducción escultórica. Coleccionismo, exhibición y educación artística. Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao*, tesis doctoral, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ROI GÉ I VENTURA, Xavier, e Iñaki ARRIETA URTIZBEREA (2010): «Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global», *Pasos*, vol. 8, núm. 4, pp. 539-553

# El Museo Romano Oiasso de Irun

## Oiasso Roman Museum, Irun

**MERTXE URTEAGA**

Museo Romano Oiasso  
Eskoleta 1, 20302, Irun (Gipuzkoa, España)  
murteaga.oiasso@irun.org

*Recibido: 20-01-2012. Aceptado: 30-04-2012*

**RESUMEN.** El Museo Romano Oiasso reúne los restos de época romana hallados en Irun, la antigua Oiasso que citan las fuentes romanas. Se encarga de dar a conocer el patrimonio arqueológico de la zona y tiene la misión de convertirse en el centro de referencia del conocimiento y divulgación de la época romana en el golfo de Bizkaia. El museo es también un espacio de desarrollo de actividades culturales en torno a la historia antigua y la arqueología.

**PALABRAS CLAVE:** museo romano, Oiasso, época romana, participación ciudadana, Festival Internacional de Cine Arqueológico del Bidasoa.

**ABSTRACT.** The Oiasso Roman Museum is an archaeological museum that houses the collection of Roman remains found in Irun, the Oiasso mentioned from Roman sources. Its aim is to provide knowledge about the archaeological inheritance of the area and to become the reference point for providing knowledge and spreading the word about the Roman era in the Bay of Biscay. The Museum is also a development space for cultural activities regarding Ancient History and Archaeology.

**KEYWORDS:** Roman museum, Oiasso, Roman times, citizen participation, International Archaeological Film Festival of the Bidasoa.

### Presentación

En Irun tiene su sede uno de los pocos museos monográficos romanos de la península ibérica. No tiene el tamaño ni las amplias colecciones de los de Tarragona o Mérida, ni el carácter rotundo del Museo del Teatro Romano de Cartagena, pero en su medida dispone de piezas excepcionales que rara vez se encuentran en las colecciones arqueológicas. Nos referimos a los objetos de cuero, madera y cuerda; al calzado, peines, mobiliario y muelles portuarios; a las semillas de melocotón, cerezas, ciruelas o huesos de aceituna... Se han conservado gracias a los lodos de las marismas, a las condiciones de humedad y anaeróbicas en las que quedaron enterrados hace dos mil años. Comparten, además, un mismo ambiente portuario y su pertenencia a la aglomeración urbana que le da nombre: Oiasso, una polis de los vascones.

El museo es, además, un foco de actividad cultural permanente que, en su labor de socializar el patrimonio arqueológico de Oiasso, organiza viajes y excursiones a otros yacimientos romanos, cursos sobre la Antigüedad, conferencias, exposiciones temporales, talleres, conciertos y un festival inter-

nacional de cine arqueológico. También desde el año 2010 promueve unas jornadas de reconstrucción histórica, los Dies Oiassonis, que están consagrados a la diosa Isis, protectora de la navegación.

Aunque inaugurado hace pocos años (2006) y en un entorno en el que el periodo romano ha sido poco considerado en términos historiográficos, el Museo Oiasso se ha hecho un lugar en la ciudad y en el territorio de Gipuzkoa. A muchos les parece que ha estado aquí desde siempre.

En otras ocasiones hemos definido al Museo Oiasso de Irun como un museo de gestión novedosa y prácticas culturales innovadoras (Barandiarán y Urteaga, 2007) o como un ejemplo de iniciativa público-privada, Urteaga (2010). Ciertamente, el museo es resultado de dinámicas sociales que han podido desarrollarse sobre todo gracias a la permeabilidad de la administración municipal. La combinación de estos elementos nos sitúa ante un proceso de colaboración público-privada que ha crecido desde la base de unos descubrimientos arqueológicos excepcionales, hasta alcanzar la formulación de un equipamiento destinado a la conservación, exposición, divulgación y socialización



Ⓒ Fig. 1. Exposición temporal Artífex, 2012

Ⓒ Fig. 2. Taller para niños asociado a la exposición temporal Egipto. La mirada romántica (2011)



de los mismos. Pero no es solo el proceso de gestación lo que hace particular al Museo Oiasso: hay que valorar también la originalidad de sus contenidos, el carácter de eje renovador urbano y las fórmulas de gestión que se han aplicado.

### La sede del museo

El Museo Oiasso se ubica en el antiguo edificio de las escuelas públicas del municipio, que fue construido en el siglo XIX siguiendo los dictados de la arquitectura neoclásica. La construcción fue rehecha con motivo de la instalación del museo, manteniéndose la fachada principal como homenaje a la memoria colectiva de los iruneses que pasaron por sus aulas y al sentimiento de estima generali-

zada hacia el lugar. Llevaba el nombre de Escuelas Públicas del Juncal, y fue abandonado a finales de los años setenta, cuando se trasladaron sus usos al centro educativo Dunboa de las inmediaciones. Con posterioridad fue ocupado en precario, convirtiéndose en un foco de marginalidad social.

Las Escuelas del Juncal se levantaron junto a la iglesia parroquial del mismo nombre en un sector situado en el centro urbano histórico y en las inmediaciones del eje principal del ensanche moderno. Sin embargo, tras su abandono y depreciación, todo su entorno quedó degradado, resultando un enclave periférico con relación a las áreas urbanas más dinámicas de la ciudad. Con la instalación del museo, este sector ha recuperado su pulso antiguo y se ha revalorizado notablemente a través de medidas complementarias. Destaca la peatonalización de las calles inmediatas, acción que ha servido para integrar el museo en la zona comercial y sumar iniciativas privadas de revitalización del espacio.

La elección de este edificio como sede del museo deriva de una intervención arqueológica realizada



Figs. 3 y 4. El Museo Romano Oiasso y su entorno urbano

nes y generaciones de iruneses que habían pasado por sus aulas, el descubrimiento de las termas fue el factor decisivo que inclinó la balanza a su favor.

### La historia del nacimiento del museo

Hay que tener en cuenta que la iniciativa del museo surgió al calor de unos descubrimientos arqueológicos excepcionales que venían a continuar la estela de una serie de hallazgos determinantes en la identificación del asentamiento citado en las fuentes clásicas con el nombre de Oiasso. Los geógrafos romanos se habían referido en sus obras en varias ocasiones a este lugar. Estrabón (III, 4.10) dejó escrito que era una polis de los últimos pueblos vascones de la costa del océano, hasta la que llegaba la vía procedente de Tarraco, situándola en el litoral y en frontera entre Iberia y Aquitania. Plinio se refirió al enclave en dos ocasiones: en la primera (*NH*, IV, 110) lo incluyó en la descripción de un tramo de la costa cantábrica que se extiende entre el Pirineo y Flavióbriga; su mención aparece precedida del término *Vasconum saltus* («a Pyrenaeo per oceanum Vasconum saltus Olarso Vardulorum oppida Morogi Menosca Vesperies Amanum portus, ubi

en el año 1996 en el solar trasero. La operación permitió obtener indicadores suficientes para establecer que en ese emplazamiento se situaban las termas de la ciudad romana. Este solar había servido de patio escolar por gentileza de sus propietarios.

El dato resultó trascendental en la elección de la sede del museo. Si ya el edificio de las antiguas escuelas públicas contaba con una evaluación satisfactoria por su emplazamiento en un área céntrica y estratégicamente situada en el tejido urbano de la ciudad, por la superficie y forma de la planta de la construcción —un rectángulo de 500 m<sup>2</sup> muy apto para su reconversión en museo—, por la calidad del diseño —obra de arquitectos notables— y, sobre todo, por la relación emocional de generacio-



Fig. 5.  
Reconstrucción de  
la aglomeración  
urbana de Oiasso

nunc Flaviobrica colonia»). En la segunda (*NH*, 11, 29) habló de la costa de Oiasso como referencia para medir la anchura de la península ibérica, señalando su posición «en la falda del Pirineo». Ptolomeo (*GH*, 11.6) citó Oiasso en su versión de polis y de *akron Pyrénées*, promontorio del Pirineo (el cabo de Higer). También indicó que desde ese promontorio comenzaban los Pirineos y, además, en otro pasaje, tomó como referencia su posición para dar inicio a la relación de la costa de Aquitania. Finalmente, el anónimo de Rávena (308.17 y 318.2) también mencionó la *civitas Ossaron*, situándola nuevamente en la llegada de la vía procedente de Tarracona.

Un irunés, Jaime Rodríguez Salís, descubrió el asentamiento en 1969 en unas afortunadas excavaciones arqueológicas que llevó a cabo en la plaza del Juncal de Irun. Hasta entonces se pensaba que, de existir, debía de situarse en el cercano término de Oiartzun, por la similitud de los nombres, aunque ciertos historiadores, a partir de 1950, habían apuntado ya hacia el emplazamiento de Irun. Koldo Mitxelena (1956) señaló varios indicios indirectos a tener en cuenta en Irun, entre ellos el topónimo *Lapitze*, que interpretó a partir de un término latino relacionado con un hito de piedra, y el hidrónimo *Bidasoa*, para el que propuso la etimología *Via ad Oiassonem*.

El mismo topónimo, que se repite en otras ciudades romanas cercanas, como Iruñea (Pamplona) e Iruña (Veleia), y ciertos hallazgos antiguos (mo-

nedas, cerámica y una inscripción funeraria) contribuyeron a ello.

Desde el descubrimiento de las ruinas de Oiasso se ha ido ampliando paulatinamente el número de registros arqueológicos hasta obtenerse la imagen de una aglomeración urbana de tamaño medio (entre 10 y 12 ha), de plano regular, con una necrópolis de urnas de cremación en el extrarradio, importantes instalaciones portuarias con embarcaderos, varaderos y muelles, un complejo de baños públicos, almacenes (*horrea*), además de un extenso distrito minero en el entorno, restos de cimentaciones de un puente sobre el Bidasoa y otras evidencias de interés. Sin duda, de toda esta relación es el puerto el elemento más destacado tanto por su excepcionalidad en el conjunto de los testimonios romanos del Imperio —pues apenas se conocen poco más de una docena de este tipo de instalaciones en la geografía romana— como por las condiciones de conservación de los restos. Se ubican en terrenos de la antigua marisma, después colonizada y urbanizada intensamente desde finales del siglo XIX, por lo que se trata de sedimentos saturados de agua que han permitido preservar de manera excepcional la materia orgánica. Por esta razón, contamos no solo con las construcciones de madera de los muelles portuarios, sino también con una colección extraordinaria de objetos de uso cotidiano, calzado de cuero, peines y vajilla de madera o amarras de cuerda. Prácticamente al acabar las excavaciones de los primeros muelles portuarios (en 1993),

**Fig. 6. La necrópolis de Santa Elena**  
(© AYUNTAMIENTO DE IRUN)



a la vista de la importancia de los descubrimientos, comenzaron a plantearse las propuestas del museo. El documento con el planteamiento inicial se presentó en 1997, expresando la comunidad de intereses entre los arqueólogos encargados de las investigaciones y los responsables de las instituciones municipales. Esta relación se mantuvo durante todo el proceso de gestación del museo, hasta su apertura al público en el 2006, y sigue siendo hoy en día una de sus señas identitarias.

### Qué muestra el Museo Oiasso

El discurso que ofrece el museo se articula en torno a tres facetas: la que corresponde al mundo indígena antes de la llegada de los romanos, la relativa al puerto y la que muestra las características de la vida urbana de Oiasso. En esta estructura principal se imbrican otros contenidos, caso del contexto geopolítico del Imperio, de la etimología de *Irun*, del río Bidasoa, la dinámica de conocimiento arqueológico o la historia del edificio que se recorre. Una idea general flota en el tratamiento de la información; se refiere al mundo marítimo en la Antigüedad que se proyecta en el golfo de Bizkaia y en el ámbito atlántico, el mar Externum.

La oferta del Museo Romano Oiasso integra, además, el pequeño museo de la ermita de Santa Elena, donde se encuentra la necrópolis de urnas cinerarias y monumentos funerarios; se situaba en una de las salidas de la población, y ambos museos se separan apenas quinientos metros de distancia.

El museo conserva la fachada de las antiguas escuelas, como hemos señalado. El diseño se ha actualizado con la reforma de los huecos y la colocación de una cubierta de líneas vanguardistas. La fachada trasera se concibe a la manera de una ventana abierta a las ruinas de las termas romanas y al cedro del Líbano que presiden el solar anexo. Un tramo de la fachada original de sillería, perteneciente al edificio escolar, se ha conservado incorporado al discurso del museo.

En los cierres laterales se han abierto sendos huecos por los que se introducen en el museo la esbelta torre de la iglesia parroquial, por un lado, y, por el otro, la calle Beraketa, la más antigua de Irun. Desde el interior, el diálogo se extiende por el entorno de la iglesia, hasta Hendaia y Hondarribia; en el lado contrario se juega con el descubrimiento de los útiles de un herrero romano aparecido en la misma calle Beraketa.

El planteamiento arquitectónico se resuelve en tres plantas de quinientos metros cuadrados cada una. En la planta baja se distribuyeron el vestíbulo, la sala polivalente, dos estancias asociadas a la misma, el espacio de tienda, exposiciones temporales y la cafetería. Las comunicaciones entre plantas se resuelven mediante rampas y el cuerpo central del edificio en el que se situaban las antiguas viviendas de los maestros.

En la primera planta se trata la relación entre indígenas y romanos, con el rotundo título de «El impacto». El tratamiento audiovisual de la sala es

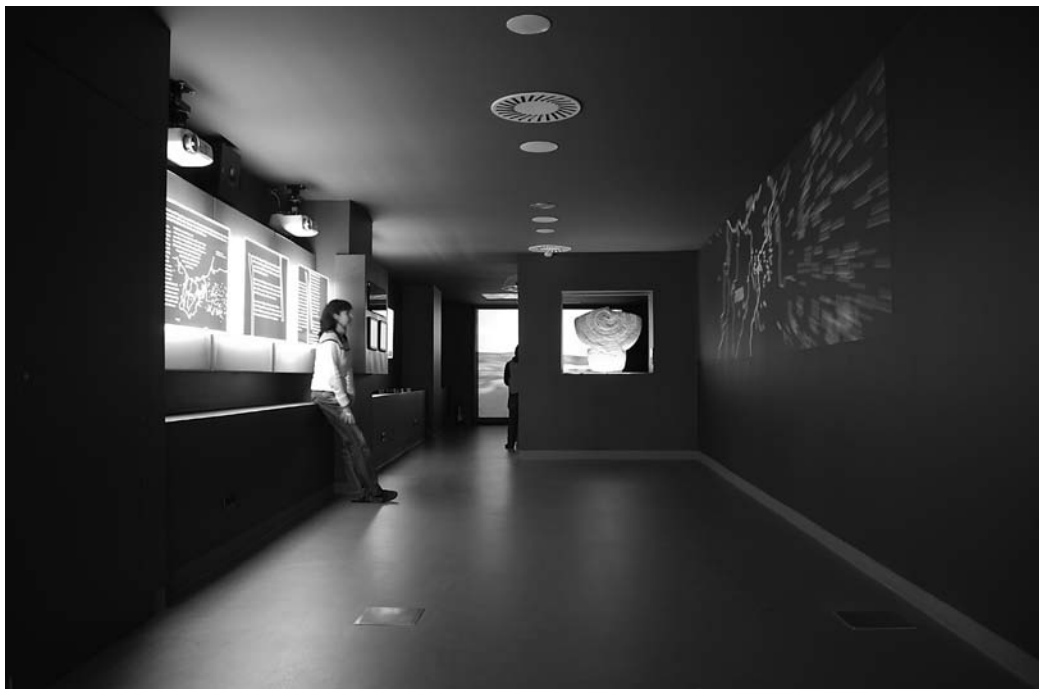


Fig. 7. La sala «El impacto»

omnipresente, presentándose los contenidos de forma vanguardista. En las paredes se proyectan imágenes de crómlech y poblados fortificados, mientras que representaciones de objetos característicos del periodo han sido tratados para poderse observar en visiones de cuatrocientos grados. Un *joystick* en 3D nos invita a acompañar el último tramo del viaje por el Bidasoa, del nuevo administrador de las minas que viene de Britania con su familia para instalarse en Oiasso. A su llegada, visitará un ninfeo, los almacenes de los mineros y las termas.

La segunda planta se divide en dos salas, una dedicada al puerto y la otra, a la vida urbana de Oiasso. La sala del puerto se organiza en torno a una gran vitrina que guarda los restos de las gradas de madera del muelle de Tadeo Murgia, extraídas de su emplazamiento en 1998. Frente a ella, en una pantalla de doce metros, se proyecta un documental que muestra diferentes secuencias de la vida en el puerto a lo largo de una jornada, desde el amanecer al anochecer. Los contenidos de la sala quedan completados con una serie de vitrinas que guardan monedas, pesas, contenedores de cerámica y una excepcional colección de objetos de cuerda y madera, además de anzuelos, lanzaderas, pesas de

red y otros instrumentos relacionados con la pesca. Destaca, también, el ventanal abierto por el que se introduce en la sala la torre de la iglesia parroquial del Juncal y el paisaje urbano en el que se contextualizan los hallazgos portuarios, sin olvidar la visión del entorno de las marismas del Bidasoa y la vista del casco histórico de Hondarribia a lo lejos.

La sala dedicada a las manifestaciones urbanas se dispone en el lado opuesto de la planta; una maqueta del asentamiento urbano de Oiasso, escala 1.300, acoge al visitante que viene de la sala dedicada al puerto. En las vitrinas, los objetos se presentan ordenados por actividades representativas de la vida cotidiana: la dieta, con una magnífica colección de semillas (aceitunas, melocotones, ciruelas, nueces, avellanas, cerezas...), el atuendo, que incluye ejemplos de calzado de cuero, peines de madera, joyas y complementos, el ocio, la escritura y la religión, unidad en la que el mundo funerario juega, además, la función de nexo con la necrópolis de Santa Elena. Junto al ventanal abierto a la calle Beraketa se exponen, a un lado, las herramientas de un herrero aparecido en esa misma calle y, al otro, una colección de ajuares representativos de la actividad minera; ambas unidades, minería y herrería, cuentan con apoyo audiovisual.



Fig. 8. La sala «Oiasso»



Fig. 9. Vitrina con ánforas de la sala dedicada al puerto de Oiasso

Continuando con el discurso minero-metalúrgico, se añaden un molino de meta para trituración de mineral y una serie de evidencias relativas a la actividad siderúrgica, desde la roca a la barra de metal depurado.

La exposición en esta sala se completa con varias unidades dedicadas a la construcción y al mobiliario doméstico, en las que destacan ladrillos y téglulas con inscripciones, placas de mármol, bisagras, remates de sillas, cornisas o porciones de lingote de vidrio.

Al abandonar la sala se pasa junto a una vitrina que lleva el título de «El epílogo». Se refiere a la etapa bajoimperial y tardoantigua.

En la sala «Oiasso», dedicada al asentamiento urbano romano de Irun, los audiovisuales amplían, mediante una reconstrucción experimental, el proceso de trabajo del herrero de Beraketa y de las minas romanas de Arditurri.

También en el apartado de las innovaciones podemos incluir las unidades de información digital que ofrecen la posibilidad de conocer pormenorizadamente las estaciones arqueológicas romanas descubiertas en Irun y sus inmediaciones. Mediante pantalla táctil se accede a distintas interfaces en las que se ofrecen detalles de los yacimientos: situación, descripción, imágenes de las excavaciones y de los objetos descubiertos

### La fórmula de gestión del Museo Romano Oiasso

Es un museo de titularidad municipal cuyo funcionamiento ha sido adjudicado por concurso público a una entidad privada, en este caso la unión temporal de empresas Irun-Oiasso, formada por la empresa K6 Gestión Cultural y la Fundación Arkeolan por un periodo de cuatro años. Esta fórmula había sido puesta en práctica hacía años por

la Diputación Foral de Gipuzkoa en los museos de Zumalakarregi de Ormaiztegui y Untzi Museoa de Donostia, por lo que no supone una novedad en el panorama museístico de Gipuzkoa. La novedad se establece en torno al hecho de que sean dos entidades especializadas las que se asocien para compartir las tareas de gestión; una aporta la dinámica museográfica y de organización de equipos y actividades; la otra, la dinámica del conocimiento y de la investigación arqueológica de Oiasso y su contexto histórico. Juntas han conseguido dotar al museo de unos recursos que le han permitido iniciar su andadura en una posición avanzada y seguir sumando activos hasta ofrecer un programa de actividades muy completo: cursos de divulgación, ciclos de conferencias, cursos de verano, exposiciones temporales, talleres, congresos, viajes y excursiones, además de un largo etcétera que sumar al Festival Internacional de Cine Arqueológico del Bidasoa.

### La peatonalización del entorno del Museo Oiasso

Ya hemos señalado que los trabajos de urbanización incluyeron intervenciones en la zona de antepuerta encaminadas a mejorar las conexiones con los viales inmediatos. Efectivamente, con la modificación de las rasantes y la reducción de las barreras arquitectónicas que limitaban el antiguo patio escolar delantero, el edificio rehabilitado mejoró su integración en el tejido urbano. Con todas las mejoras, la sede del museo recuperó su posición estratégica junto a la iglesia parroquial y en pleno centro de la ciudad.

Un paso más en esta línea tuvo lugar al poco de la inauguración; en el año 2007 se realizaron los trabajos de peatonalización del entorno, que afectaron a las calles Escuelas y Fermín Calbetón. Como consecuencia, el museo se ha convertido en un elemento notable de la ciudad. Ha permitido restablecer las funciones de un corredor situado en el núcleo de la trama urbana, junto a la iglesia parroquial y los viales principales (avenida de Navarra y paseo de Colón).

### El Festival Internacional de Cine Arqueológico del Bidasoa (FICAB)

El Festival Internacional de Cine Arqueológico del Bidasoa, organizado por el Museo Romano Oiasso, el Ayuntamiento de Irun y la Fundación Arkeolan, nació en el año 2000 y es el único certamen de estas características en España. Presenta a con-



Fig. 10. Cartel anunciador de la undécima edición del Festival Internacional de Cine Arqueológico del Bidasoa

curso películas y documentales relacionados con la arqueología, la historia o el patrimonio, tanto desde el punto de vista de la divulgación como de la investigación.

Cuando se aprobó el plan de obras del museo, hubo consenso en la necesidad de promover el proyecto entre los ciudadanos, y Arkeolan recibió el encargo de organizar un ciclo de actividades culturales que acabó presentándose bajo el formato de un festival internacional de cine arqueológico. Los pormenores de esta iniciativa se han explicado en otros foros (Urteaga y Yanguas, 2006), por lo que nos limitaremos a señalar lo más relevante: la primera edición se celebró en noviembre del año 2001; no fue competitivo hasta la cuarta edición, la del

año 2004, y desde la del año 2006 se organiza desde el museo. En el año 2007 se integró en la Federación Europea de Festivales de Cine Arqueológico y de Patrimonio (Fedarcine), y cada edición que pasa gana en apoyo del público y de los profesionales del sector. Es uno de los grandes activos del museo.

Los ritmos de crecimiento del festival presentan ciclos de tres años. Un trienio para pasar de certamen de exhibición a competitivo, otro trienio hasta integrarse en Fedarcine y, a partir del 2009, se ensaya la fórmula de taller-seminarios dedicado a «La comunicación audiovisual en los museos de historia y arqueología». Reúne a especialistas de la producción audiovisual especializada, arqueólogos, gestores culturales, programadores y público interesado en profundizar en los contenidos del festival.

Por otra parte, en este nuevo ciclo se asiste al reconocimiento internacional del certamen, que recibe producciones de todo el mundo, alcanzando más de sesenta documentales y se asiste, también, al despunte de la producción nacional, hasta entonces escasamente representada. Para hacernos una idea de la proyección del festival, señalaremos que en la última edición se presentaron un total de 64 documentales, con un metraje total aproximado de 35 horas. Se mantiene la tendencia creciente de las producciones españolas, que ese año ascendieron a 25 cintas, siendo las más numerosas. Sigue Francia con 15 documentales, Italia con cuatro, Alemania tres, Canadá dos, Egipto dos, Reino Unido dos, Uruguay dos, mientras que de Andorra, Australia, Bélgica, Grecia, Irán, Macedonia, Turquía y Suiza se ha recibido una película por país. En cuanto a los temas tratados, estuvieron presentes las informaciones más actuales de las investigaciones arqueológicas, tanto de los primeros tiempos prehistóricos como de culturas más cercanas a nuestros días: neandertales, pintores paleolíticos, descubrimientos neolíticos, Egipto, el mundo grecolatino y el islam, entre otros.

Lo cierto es que el festival es cada vez más conocido y está presente en mayor número de eventos, en la feria Tarraco Viva, en el Festival Romano de Andelos, en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid..., hasta el Festival de Cine Ar-

queológico de Cracovia ha solicitado la colaboración del FICAB.

En el 2011 el FICAB cumple su undécima edición. Desde aquel primer certamen, en el que se proyectaron cinco documentales y tres películas de ficción, el festival ha crecido, ha evolucionado, ha madurado y se ha consolidado.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARANDIARÁN, I., M. MARTÍN BUENO y J. RODRÍGUEZ SALIS (1999): *Santa Elena de Irún. Excavación arqueológica de 1971 y 1972*, San Sebastián: Arkeolan.
- BARANDIARÁN, K., y M. URTEAGA (2007): «Museo Romano Oiasso (Irún). Un museo de gestión novedosa y prácticas culturales innovadoras», *Revista de Museología*, núm. 40, pp. 86-98.
- GUEREÑU URZELAI, M. A., M. M. LÓPEZ COLOM y M. M. URTEAGA ARTIGAS (1998): «Novedades de arqueología romana en Irun-Oiasso», *Isturitz*, núm. 8, pp. 467-489.
- MITXELENA, Koldo (1956): «Guipúzcoa en la época romana», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, año XII, pp. 69-94.
- PEÑA CHOCARRO y, L., L. ZAPATA PEÑA (1996): «Los recursos vegetales en el mundo romano: estudio de los macrorrestos botánicos del yacimiento c/Santiago de Irún (Gipuzkoa)», *Archivo Español de Arqueología*, núm. 69, pp. 119-134.
- RODRÍGUEZ SALIS, J., y M. MARTÍN BUENO (1981): «El Jaizkibel y el promontorio Oiasso a propósito de un nuevo hallazgo numismático romano», *Munibe*, XXXIII, 3/4, pp. 195-197.
- URTEAGA, M. (2008): «El asentamiento romano de Oiasso (Irun); red viaria, puerto y distrito minero», en *Actas del IV Congreso de las Obras Públicas en la Ciudad Romana*, Lugo-Guitiriz, pp. 303-329.
- (2010): «El Museo Romano Oiasso de Irun. Un ejemplo de iniciativa público-privada», en *V Encuentro Internacional ICOM-España: Actualidad en Museografía* (Palencia, 1 al 3 de octubre), pp. 183-205.
- y J. SANTOS YANGUAS (2006): «La ciencia arqueológica en los medios audiovisuales. Pasado, presente y futuro de los festivales de cine. El Festival de Cine Arqueológico del Bidasoa», en *Cursos sobre el patrimonio histórico 11: actas de los XVII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reinosa, julio del 2006), Santander: Universidad de Cantabria, pp. 79-92.



**MONOGRAFÍAS**

# De museo a museo: reubicación de los fondos arqueológicos de Bizkaia

## From museum to museum: relocation of archaeological finds of Bizkaia

**AMAIA BASTERRETxea MORENO**

Museo Vasco/Euskal Museoa de Bilbao  
museoa@euskal-museoa.org

*Recibido: 02-02-2012. Aceptado: 28-04-2012*

**RESUMEN.** Todas las acciones que se desarrollan en torno a las piezas que componen las colecciones de un museo son complejas y requieren un organizado trabajo por parte de los equipos técnicos de dicho museo. El día a día requiere de pautas organizativas precisas y no es, por tanto, difícil comprender el gran esfuerzo que para esos equipos supone el traslado no ya de una pieza, sino de una colección completa a una nueva ubicación fuera del propio museo. Como ejemplo expondremos las labores organizadas con motivo del traslado de los materiales arqueológicos y paleontológicos de Bizkaia desde su ubicación en el Museo Vasco de Bilbao al nuevo Museo de Arqueología de Bizkaia, también en Bilbao.

**PALABRAS CLAVE:** colecciones de museo, reubicación de fondos, arqueología, paleontología.

**ABSTRACT.** All the actions that take place around the pieces in the museum collections are complex and require a work organized by the technical teams of the museum. Precise organizational patterns are been required, therefore not difficult to understand the great effort for those teams involved in a change not of a piece, but an entire collection to a new location outside the museum. As an example we will discuss the work organized to mark the transfer of archaeological and paleontological remains of Bizkaia from its location in the Basque Museum of Bilbao to the new Archaeological Museum of Bizkaia of Bilbao.

**KEYWORDS:** museum collections, relocation, archaeology, paleontology.

Nadie pone en duda que cualquier movimiento que se lleve a cabo con los fondos o colecciones de un museo es complejo. Es complejo el proceso que requiere el préstamo de una pieza para una exposición temporal externa y es complejo el cambio de ubicación de una pieza dentro del propio museo. Todas las acciones que se desarrollan en torno a las piezas de una colección requieren de la implicación de la práctica totalidad de los departamentos del museo, tanto de aquel de cuyas colecciones forme parte dicha pieza como, muy especialmente, de los de registro y conservación. Organizar las colecciones es un trabajo que de algún modo no termina nunca, pues los fondos siempre están activos, bien por exposiciones propias del museo, bien por préstamos e investigación, bien

por tratamientos de conservación o restauración específicos. No es, por tanto, difícil comprender que plantearse trasladar una de esas colecciones a otras instalaciones conlleva un gran esfuerzo a realizar por todas las partes implicadas, a fin de que los materiales sufran el menor daño posible durante el proceso.

Y este es nuestro caso, el traslado de las colecciones arqueológicas y paleontológicas del territorio de Bizkaia desde un museo, el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao, a otro museo, el Museo Arqueológico de Bizkaia-Arkeologi Museoa. En las líneas siguientes intentaremos desarrollar los pasos que se siguieron para llevar a buen término este traslado, que culminó con la inauguración en abril del 2009 de esa nueva

institución que hoy conocemos como Arkeologi Museoa.

Pero empecemos por conocer el museo desde el cual salen esas colecciones, museo que hoy conocemos como Museo Vasco de Bilbao y que hasta el 2009 se denominó Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao.

En 1921, como consecuencia de la unión de dos museos, uno dependiente del Ayuntamiento de Bilbao y el otro de la Diputación Foral de Bizkaia, se inaugura el Museo Arqueológico de Bizkaia y Etnográfico Vasco en Bilbao. Desde entonces y hasta la guerra civil española, los fondos procedentes de actividades arqueológicas depositados en el museo no son muy numerosos, ya que es una época de escasa actividad arqueológica tanto en Bizkaia como en el País Vasco. A pesar de ello, sí es esta una época en la que se excavan los principales yacimientos paleolíticos del territorio (Santimamiñe, Lumentxa, Bolinkoba o Venta Laperra), y una época también en la que ingresan, bien por compra bien por donación, objetos que hoy en día son iconos del museo tales como el ídolo de Mikeldi, el miliario del Berrón o el jarrito visigodo de Mañaria.

No será, sin embargo, hasta años después, a partir de 1955, cuando, una vez reanudadas las excavaciones y potenciada la investigación arqueológica, el protagonismo del museo en esta materia se vaya a ir poco a poco consolidando. Es en este momento cuando su Junta de Patronato es nombrada delegada provincial del Servicio Nacional de Excavaciones, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, y es en 1958 cuando la Diputación de Bizkaia crea el Servicio Provincial de Investigaciones Arqueológicas bajo la responsabilidad de la junta de patronato del museo y la gestión del entonces director del museo, Mario Grande. Durante estos años José Miguel de Barandiarán, Telesforo Aranzadi y Enrique Eguren, grupo al que seguirán Juan M. Apellaniz, Ernesto Nolte, los hermanos Gorrotxategi y el Grupo Espeleológico Vizcaíno, serán los protagonistas indiscutibles en cuanto a investigación arqueológica en nuestros territorios. Y será precisamente uno de ellos, Juan M. Apellaniz, quien en 1980 consiga de la Diputación Foral la creación de la Sección de Arqueología del Museo y, al mismo tiempo, la creación de la Conservaduría del Patrimonio Arqueológico de Bizkaia, adscrita también al museo.

Desde 1980 hasta 1989, el museo trabajará en esa línea. En 1989, y mediante el decreto foral

73/89, la competencia en materia arqueológica en el territorio de Bizkaia pasa a ser asumida por la propia Diputación Foral, si bien el museo mantendrá las funciones de custodia, conservación y difusión de los fondos arqueológicos en él depositados.

Esta labor no será oficialmente reconocida por el Gobierno Vasco hasta el 2001, momento en el que designa de manera oficial al Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao como centro de depósito de los bienes de interés arqueológico y paleontológico hallados en el territorio histórico de Bizkaia. El testigo lo recogerá en el 2008 el Arkeologi Museoa (Museo de Arqueología de Bizkaia), cuando, a petición de la Diputación Foral de Bizkaia, el Gobierno Vasco traslade dicha designación de centro de depósito de materiales arqueológicos y paleontológicos a la nueva instalación.

### Primeros pasos

La idea de crear un museo de arqueología que agrupara la totalidad de los fondos arqueológicos de Bizkaia era una idea largo tiempo meditada por las instituciones, especialmente la Diputación Foral de Bizkaia. Esa idea se vio fortalecida con la promulgación de la ley de Patrimonio Cultural Vasco —que otorgaba la responsabilidad de tutela de los bienes arqueológicos y paleontológicos a las diputaciones forales— y la posibilidad de utilizar un inmueble propiedad del Gobierno Vasco en el casco histórico de Bilbao. Fueron, por tanto, la cesión del edificio del que antaño fuera estación del ferrocarril de Bilbao a Lezama, edificio ubicado frente a frente con el Museo Vasco, y la modificación de las normas de planeamiento urbanístico (PERI), que permitía la instalación de esta nueva infraestructura en la zona histórica de Bilbao, las que permitieron dar los primeros pasos al proyecto de creación de un nuevo museo. De este modo, una vez adjudicada la obra de ejecución del edificio por concurso público, el comienzo de las labores de construcción de la nueva sede supuso también el inicio de los trabajos que sentarían las bases del que habría de ser el plan museográfico del nuevo museo.

En estos momentos, y a fin de lograr coordinar los pasos necesarios y los plazos en que estos deben realizarse, las conversaciones entre todas las partes implicadas se intensifican. Se organizan equipos técnicos por parte de la Diputación Foral de Bizkaia, el Ayuntamiento de Bilbao, el Go-

bierno Vasco y el Museo Vasco, y se trabaja entre todos ellos de manera coordinada a fin de que, una vez establecidas las labores que correspondan a cada una de las partes, pueda llevarse a buen término el proyecto.

Así, el papel de coordinador en cuanto responsable último del nuevo museo y de los materiales a depositar en él, se lo adjudicará la Diputación Foral de Bizkaia, y para ello configura, ya en el 2006, un equipo liderado por técnicos del Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral. A este equipo se unirán, por un lado, especialistas encargados de la elaboración del guión de contenidos y, por otro, representantes de la empresa ganadora del concurso para la realización y ejecución del diseño, suministro e instalación de la exposición permanente del futuro museo.

El Gobierno Vasco, por su parte, centrará su labor en vigilar y autorizar el traslado de todos los bienes arqueológicos y paleontológicos del territorio (bienes procedentes tanto de las excavaciones históricas como de las actuaciones más recientes). Pero no era este su único frente abierto, ya que era también esta institución la que debía pronunciarse sobre los materiales que, procedentes de los fondos arqueológicos, formaban parte de la exposición permanente del Museo Vasco y cuya permanencia en dicha exposición había sido temporalmente requerida por la Junta de Patronato del museo.

A la vista de todas estas actuaciones, era evidente que la tarea más urgente recaía sobre el Museo Vasco, ya que el listado de los bienes arqueológicos y paleontológicos existentes, así como la definición de su titularidad, se postulaba como la base de los movimientos previstos a desarrollar. Por ello, y previa autorización de la Junta de Patronato del museo, órgano en el que se hallan representadas la Diputación Foral de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao como instituciones patronas, los departamentos de Arqueología y Registro del museo iniciaron las gestiones a desarrollar en cada una de sus áreas. Se trataba ciertamente de listar los materiales que integraban la sección de arqueología, pero también de modificar cada uno de los asientos que se les había dado a estos materiales en el registro general del museo.

El resultado de estos trabajos fue un listado exhaustivo de los materiales que conformaban la colección de arqueología del museo con indicación exacta de la titularidad bajo la cual se hallaban registrados. Este listado se trasladó a las

partes implicadas y se iniciaron así los procesos de solicitud de piezas a sus propietarios.

No fue tarea fácil. Es sabido que el aspecto burocrático supera con creces cualquier previsión que sobre él pueda hacerse. Las gestiones con los propietarios de los materiales se hicieron tanto por parte de la Diputación Foral como por parte del museo, toda vez que este había sido hasta ese momento el responsable de los fondos y que a él se le habían concedido en depósito algunos de ellos. Especial detalle se tuvo con aquellos fondos que habían sido depositados por particulares y cuyos propietarios habían dejado claro que tenían interés en que siguieran en el Museo Vasco.

Por otro lado, y como ya hemos comentado, quedaba como asunto pendiente el tema de los materiales que, depositados por el Gobierno Vasco, se encontraban formando parte de la exposición permanente del museo.

A la vista de todo ello, el museo se organizó mediante un protocolo de actuación definido en diciembre del 2006 que contemplaba las siguientes pautas a seguir:

- elaborar con el mayor grado de exactitud los listados de materiales de su sección de arqueología y atender al equipo de trabajo formado por la Diputación Foral;
- establecer las pautas de traslado y controlarlo con base en las indicaciones marcadas por el Gobierno Vasco y en las suyas propias;
- prever la reorganización, en la medida de lo posible, de la exposición permanente.

### Fases de actuación

Establecidas las fases a seguir a fin de que los materiales depositados en el museo fuesen trasladados con plenas garantías a su nueva ubicación, los trabajos que durante los dos años siguientes se desarrollaron en las instalaciones del Museo Vasco se llevaron a cabo manteniendo una relación constante con el equipo organizado por la Diputación, ya que era este equipo quien debía recibir los materiales en el nuevo museo.

El primer paso, como ya hemos indicado, fue el de elaborar los listados de materiales de la sección de arqueología del Museo Vasco.

Estos listados fueron confeccionados entre las responsables de los departamentos de arqueología y de registro del museo y enviados tanto a la Diputación Foral como al Gobierno Vasco, y en ellos quedaba explícita la forma de ingreso en el museo

y la propiedad del bien. Quedaron así definidos los bienes que eran propiedad del museo, los que eran propiedad de la CAPV, los que eran propiedad de otras instituciones, como el Museo Diocesano de Arte Sacro, y los que eran de particulares.

Los materiales que se encontraban registrados como propiedad del museo por compra o donación, propiedad por tanto del museo y en consecuencia de sus dos instituciones patronas, fueron enajenados por la Junta de Patronato del Museo Vasco y autorizada su transferencia a la nueva ubicación como «préstamo en depósito». Los materiales depositados por particulares o instituciones como el Museo Diocesano de Arte Sacro hubieron de ser solicitados a sus propietarios y, una vez que la nueva institución hubo obtenido autorización para el cambio de ubicación del depósito, el Museo Vasco elaboró un documento de levantamiento del depósito que permitió la devolución del objeto u objetos a sus propietarios y justificar la inscripción de baja en el registro del museo.

Por último, los materiales propiedad de la CAPV que se hallaban en depósito en el museo recibieron autorización de traslado mediante resolución de 4 de diciembre del 2008 de la directora de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco.

Como segundo paso, se establecieron las pautas de traslado y se establecieron plazos, haciéndose hincapié en la necesidad de que estos trabajos no interfirieran en las labores habituales del museo.

En efecto, establecer las pautas de traslado era una ardua tarea, porque el museo debía seguir con su labor cotidiana y las labores de embalaje y documentación de los materiales correspondientes a los fondos de la Sección de Arqueología requerían labores de reacondicionamiento de salas y almacenes, y por tanto, de labores específicas que debían hacerse siguiendo un organigrama definido por el propio museo.

A la vista del volumen de los fondos y de la variedad de materiales que conformaban las colecciones de arqueología del museo (cerámicos, líticos, metales, restos humanos, fauna...), fue necesario evaluar el volumen del material a trasladar no solo porque era necesario presupuestar dicho traslado, sino también porque había que diseñar los contenedores que habían de instalarse en los nuevos almacenes y había que hacer una selección de piezas en función de que fuesen a ser expuestas, restauradas o almacenadas.

El embalaje de los materiales y las labores de transporte y acondicionamiento de los materiales

en el nuevo museo fueron supervisados en todo momento tanto por técnicos del Museo Vasco, con especial relevancia la supervisión del restaurador, como del nuevo museo. Los correspondientes documentos de entrega y recepción generados por cada operación dejaron constancia en el registro del Museo Vasco del motivo de la salida de los materiales trasladados.

La reorganización de la exposición permanente del Museo Vasco fue también uno de los temas a considerar y tratar especialmente con el Gobierno Vasco.

En cuanto depositario de los bienes arqueológicos y siguiendo las pautas marcadas por su plan museológico, el Museo Vasco mantenía en las salas de su exposición permanente materiales procedentes de excavaciones arqueológicas del territorio de Bizkaia. La salida de estos materiales de los espacios en los que se hallaban insertos suponía replantear la exposición permanente, ya que ello exigía, por un lado, desmantelar una de las plantas del museo y deshacer en gran medida las salas monográficas de «Artzaintza/Pastoreo» e «Itsasoa/El mar de los vascos», y alteraba la sala en la que se ubicaba la gran maqueta del territorio de Bizkaia.

Por ello, el Museo Vasco solicitó de la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco que, al menos temporalmente y en tanto la exposición permanente no fuese remodelada o renovada, los materiales que, propiedad de la CAPV, se encontraran formando parte de dicha exposición permanente quedasen depositados en el museo. El Gobierno accedió al depósito y, mediante resolución de 4 de diciembre del 2008 de la directora de Patrimonio Cultural, estableció que «dichos materiales permanecerán temporalmente expuestos en el Museo Vasco, en las salas donde se encuentran actualmente, en tanto esta zona de la exposición permanente no sea renovada».

Ahora bien, a la vista de que la comisión encargada de la selección de los materiales que debían formar parte de la exposición permanente del nuevo museo consideraba que algunos de los materiales expuestos en las vitrinas del Museo Vasco eran necesarios en el discurso expositivo del Museo de Arqueología, se propusieron varias alternativas. Esas alternativas, cuya principal misión consistía en que dichos materiales pudieran ser trasladados sin alterar las exposiciones permanentes del Museo Vasco y planteadas tomando en consideración tanto el tipo de material como las posibilidades del espacio expositivo concreto en el que se localizaban, fueron las siguientes:

- Elementos líticos susceptibles de ser sustituibles por otros similares. Se tuvo en cuenta la abundancia de objetos de industria lítica recuperados en las excavaciones arqueológicas de Bizkaia y también que, salvo alguna excepción, la comisión encargada de hacer la selección de las piezas debían ser incorporadas a la exposición permanente del nuevo museo no había señalado piezas concretas sino genéricos.
- Calcos o modelados de algunas piezas. A fin de poder mantener los espacios expositivos del Museo Vasco completos, se procedió a sustituir por calcos o modelados aquellas piezas que debían ser retiradas de los conjuntos en los que estaban integradas, tales como arpones, estiletos y agujas de hueso entre otros. Esta tarea la llevó a cabo el técnico restaurador del museo.
- Recreación de espacios. Este fue sin duda el asunto más delicado, pues se debía desmontar de la exposición permanente del Museo Vasco, la parte que recreaba el espacio sepulcral en la cueva de Pico Ramos (Calcolítico,  $\pm 4100-4700$  B. P.). La solución elegida fue la de realizar un montaje fotográfico a tamaño natural de la parte de la exposición que había de ser sustituida, de tal modo que sugiriera la cueva y permitiera apreciar la reconstrucción de este espacio funerario.

Por su parte, la planta desmantelada fue remodelada y en su lugar se expone una de las principales colecciones del museo, la referida a las lozas y porcelanas vascas.

### **Museo Arqueológico de Bizkaia (Arkeologi Museoa) y Museo Vasco de Bilbao (Euskal Museoa)**

El Arkeologi Museoa se ubica en lo que fue antigua estación del ferrocarril de Bilbao a Lezama, un conjunto de dos edificios cuyos valores ambientales e históricos habían motivado su inclusión como elementos a proteger por el

Ayuntamiento de Bilbao. Estos edificios y el terreno correspondiente a los andenes permitieron la construcción de un contenedor de más de tres mil metros cuadrados distribuidos en cinco plantas, de las cuales tres corresponden a depósitos de materiales. Las salas de exposición permanente, por su parte, presentan un discurso cronológico en el que cada unidad temática busca apoyo en los materiales más significativos del periodo y centra su discurso en torno a ellos. El nuevo museo aspira a ser centro de investigación y documentación arqueológica y queda directamente vinculado al Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia, ya que, como hemos dicho en líneas precedentes, es a este ente al que compete la protección del patrimonio arqueológico y paleontológico del territorio.

El Museo Vasco, por su parte, ocupa un espacio de casi cuatro mil metros cuadrados distribuidos en tres plantas más sótano, en un edificio de mediados del siglo xvii declarado bien cultural calificado. La salida de parte de sus colecciones, en este caso los fondos arqueológicos y paleontológicos, requería, por tanto, un replanteamiento en su orientación. No se trataba de «rellenar» los huecos dejados por los fondos trasladados, sino de considerar la necesidad de realizar un nuevo plan museológico desde el conocimiento de la riqueza de sus colecciones.

Conscientes en todo momento de la nueva situación, las instituciones patronas aprobaron en el 2009, y al tiempo que se inauguraba el nuevo Museo de Arqueología, la convocatoria mediante concurso público de la elaboración de un nuevo plan museológico para el Museo Vasco con el objetivo de redefinir el museo y completar con ello la oferta museística del territorio y de nuestra comunidad Autónoma. Esperemos que en los próximos años ese nuevo planteamiento conceptual ya presentado por la empresa ganadora del concurso sea una realidad.

# Gordailua: Centro de Patrimonio Cultural Mueble de Gipuzkoa

## Gordailua: Heritage Conservation Centre of Gipuzkoa

### SERVICIO DE PATRIMONIO, ARCHIVOS Y MUSEOS DE LA DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA<sup>1</sup>

Servicio de Patrimonio, Archivos y Museos de la Diputación Foral de Gipuzkoa  
Koldo Mitxelena Kulturunea, Urdaneta 9, 20006 Donostia-San Sebastián  
gvives@gipuzkoa.net

Recibido: 30-01-2012. Aceptado: 02-05-2012

**RESUMEN.** Presentamos en este breve artículo un equipamiento Cultural nuevo que quiere ofrecer un planteamiento innovador. De la necesidad de un espacio de almacenamiento para el patrimonio etnográfico y artístico (y en un futuro próximo el patrimonio arqueológico mueble) que atesora la Diputación Foral de Gipuzkoa, ha surgido la oportunidad de crear un Centro de producción y generación de exposiciones temporales en las que se podrán combinar distintas disciplinas (arte, arqueología, etnografía) que pueda dar servicio a las necesidades expositivas de los municipios del territorio y sirva a la vez para realizar una gestión integrada de depósito de materiales similares de otras instituciones del mismo territorio.

**PALABRAS CLAVE:** museos, gipuzkoa, patrimonio cultural mueble, innovación.

**ABSTRACT.** In this article we are introducing a new culture equipment that it's aimed to offer a new and innovative approach to the heritage conservation. There was an obvious need for storage of the artistic and ethnographic heritage of the Provincial Council of Gipuzkoa and there is an opportunity to rise a heritage conservation centre that can organise temporary exhibitions, about arts, archeology and ethnography, and also can be a responsive equipment to the needs of the municipalities of Gipuzkoa, making an easy and integrated management of the materials from these municipalities and other local institutions.

**KEYWORDS:** museums, gipuzkoa, cultural heritage, innovation.

El Gordailua: Centro de Patrimonio Cultural Mueble de Gipuzkoa es un proyecto estratégico de la Diputación Foral de Gipuzkoa cuyo objetivo es ordenar y articular el ámbito del patrimonio mueble del territorio histórico de Gipuzkoa desde una visión claramente innovadora que supera las políticas que hasta ahora se han venido llevando a cabo en Gipuzkoa. La innovación se concreta tanto en su concepción como centro de recursos para dar servicio al territorio histórico de Gipuzkoa, como por su apuesta por realizar una gestión integradora del patrimonio mueble de las instituciones con mayor

peso cultural dentro de Gipuzkoa. Además, el proyecto tiene una clara vocación de difusión, de hacer accesible a la ciudadanía las colecciones a través de una programación adecuada y atractiva.

Este proyecto requería un contenedor capaz de garantizar la conservación de las colecciones y dar cabida a todos y a cada uno de los usos previstos. Se ha construido un edificio de nueva planta que responde a estos objetivos. El nuevo edificio está localizado en el solar del antiguo pabellón Uri, en la localidad de Irun. Dispone de 8.450 metros cuadrados de superficie útil, que se distribuyen en tres plantas destinadas a la recuperación, restauración, almacenamiento y difusión del patrimonio cultural mueble del territorio histórico de Gipuzkoa.

<sup>1</sup> La elaboración de este artículo ha contado con la colaboración de Xabide (info@grupoxabide.com) y Albayalde.



Fig. 1. Vista general del edificio

Se trata de un edificio austero y sobrio que incorpora la más avanzada tecnología en sus instalaciones y en el que se ha hecho un gran esfuerzo para garantizar la sostenibilidad del mismo incorporando placas fotovoltaicas y realizando una instalación de geotermia. El exterior del edificio es una gran jaula de acero que contribuye a que el edificio tenga una gran personalidad y originalidad.

El edificio está ya concluido y en breve plazo se procederá al traslado e instalación de las colecciones, así como a la realización de las primeras acciones contempladas en el plan estratégico. Será necesario un tiempo para que el proyecto se consolide y se realicen las mejoras y adecuaciones necesarias. Dado el estado de desarrollo actual del proyecto, en este artículo nos vamos a limitar a exponer de forma breve y concisa las grandes líneas de trabajo, a la espera de que haya más ocasiones que nos permitan dar cuenta puntual de la marcha de los contenidos del mismo.

### 1. Antecedentes

El Departamento de Cultura y Euskera de la Diputación Foral de Gipuzkoa viene llevando a cabo una activa política de conservación del patrimonio mueble del territorio histórico de Gipuzkoa, especialmente del patrimonio etnográfico. A finales de la década de 1980, una parte muy importante del patrimonio vernáculo, el caserío, se encontraba en grave riesgo de desaparición o al menos de deterioro como consecuencia del cambio de los modos de vida. Se estaba produciendo incluso un claro expolio del mismo. Era necesario planificar una serie de actuaciones orientadas a la revalorización de este patrimonio de manera que se pudiera garanti-

zar su conservación y su difusión. Dos fueron las líneas de actuación que en aquel momento se pusieron en marcha y que han sido claves para la supervivencia de nuestros caseríos y de todos los aspectos de cultura material e inmaterial ligados a ellos. Por una parte, el desarrollo de programas de subvenciones destinados a la consolidación estructural de los caseríos y, por otra, la conservación del patrimonio material ligado al uso del caserío

a través de la realización de programas de sensibilización para que los propios *baserritarras* valoraran este tipo de materiales, y a través de la adquisición por parte de la Diputación Foral de Gipuzkoa de materiales de interés etnográfico.

Este fue el núcleo inicial de la colección patrimonial de la Diputación Foral de Gipuzkoa, que desde aquel momento no ha cesado de crecer, siempre con el objetivo de garantizar la conservación de materiales representativos de los modos de vida tradicionales rurales, urbanos, industriales... A esta colección hay que añadir la colección de obra de arte que la Diputación Foral de Gipuzkoa ha ido conformando desde el siglo XIX y que en la actualidad ofrece una representación de calidad de los distintos movimientos artísticos y de los artistas más importantes. En la actualidad las colecciones etnológicas y de obra de arte de la Diputación Foral de Gipuzkoa están constituidas por 26.000 piezas.

A pesar de los esfuerzos del Departamento de Cultura y Euskera por garantizar la conservación de las colecciones, lo cierto era que existían verdaderos problemas de espacio que hacían imposible una gestión eficiente y eficaz de las mismas. Por ello, este departamento puso en marcha en el 2006 una aspiración histórica de reunir todas las colecciones en un solo centro y posibilitar su gestión efectiva y mejorar su difusión, el proyecto Gordailua, ubicado en Irun, con la idea no solo de responder a esas necesidades de conservación y difusión del patrimonio foral, sino de convertirse en un centro de referencia al servicio de otros agentes del territorio histórico de Gipuzkoa, especialmente de los museos.

El proyecto Gordailua se ha planteado como un proyecto cooperativo y unificador, con una clara vocación de colaboración y coordinación. Trata de ser un centro de dinamización de la importante

red de equipamientos y centros museísticos de Gipuzkoa. A este espíritu responde el hecho de que en Gordailua se van a gestionar de forma conjunta las más importantes colecciones del territorio, la del Museo San Telmo del Ayuntamiento de San Sebastián y la de Kutxa, y, a corto plazo, esperamos que el depósito de bienes arqueológicos y paleontológicos de Gipuzkoa. En el momento actual son aproximadamente 55.000 piezas las que va albergar Gordailua, cifra que se irá incrementando ya sea por la vía de nuevas adquisiciones que puedan realizar estas instituciones, ya sea por la incorporación de colecciones de otras entidades.

## 2. El marco estratégico

En el marco estratégico previsto, tal y como hemos comentado, el edificio no solo será un gran «depósito», sino que también se pretende impulsar la prestación de servicios globales, que de manera ágil, coordinada y eficiente estimulen y promuevan la colaboración con los distintos organismos e instituciones públicas y privadas. Desde esta perspectiva de la prestación de servicios, el proyecto Gordailua llevará a cabo parte de las acciones que se han diseñado dentro del Plan de Ordenación de Museos de Gipuzkoa, promovido por el Departamento de Cultura y Euskera de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

### 2.1. DEFINICIÓN DEL ÁMBITO DE ACTIVIDAD

**ALMACÉN CUALIFICADO DEL PATRIMONIO MUEBLE.** Centralizar el almacenamiento, conservación, restauración en condiciones óptimas del patrimonio mueble propiedad o en custodia de la Diputación Foral de Gipuzkoa y de terceros: fondos del Museo San Telmo, Kutxa y depósito de bienes arqueológicos y paleontológicos de Gipuzkoa, y de cualquier otro organismo o entidad. Esta definición se contrapone a la realidad actual, que se caracteriza por la dispersión de recursos y por la inexistencia de espacios que garanticen las mejores condiciones de conservación.

**I + D + i DEL PATRIMONIO:** investigación, desarrollo e innovación y difusión de técnicas y herramientas de socialización y gestión del patrimonio en el sector. Esta es una necesidad a la que muy pocos pueden responder individualmente, pero a la que es posible dedicar recursos de forma colectiva.

**CENTRALIZACIÓN DE SERVICIOS DE LOS MUSEOS.** Optimización de recursos a través de la unificación de determinadas funciones: servicios pedagógicos, comunicación, etcétera, en un primer nivel aplica-

ble a los centros propios de la Diputación Foral de Gipuzkoa y, en un segundo nivel, al conjunto de lo que conformarán las redes previstas en el Plan de Ordenación de Museos de Gipuzkoa.

**EXISTENCIA DE ESPACIOS DE COORDINACIÓN Y APOYO AL TRABAJO EN REDES:** promover la coordinación entre los espacios patrimoniales y museísticos del territorio a través de la comunicación y la generación de proyectos comunes y la formación de redes, para lograr un mejor aprovechamiento de los recursos, la reconstrucción de discursos complementarios y no repetitivos, la unicidad de criterios en cuanto a conservación o catalogación, etcétera.

**PROFESIONALIZACIÓN DEL SECTOR:** A través de la información (poner a disposición del sector información relevante para la gestión del patrimonio y para la gestión de las organizaciones: estudios, últimos descubrimientos y avances, herramientas, procesos, evaluaciones de programas, etcétera) y de la formación (en materias como museología, museografía, gestión de equipamientos, procesos de calidad, etcétera) que les puedan ayudar a afrontar de manera más eficaz y eficiente los retos diarios con los que se encuentran en sus tareas y la visión estratégica que debe acompañarlos, para poder dar resultados de mayor calidad en su oferta patrimonial.

**VISIBILIDAD Y CAPACIDAD DE ATRACCIÓN PARA LA CIUDADANÍA:** comunicar y llegar a los públicos objetivo, dentro del conjunto de la ciudadanía, con los mensajes adecuados, las ofertas adecuadas, con los medios adecuados y por los canales adecuados.

**DINAMIZACIÓN DEL PATRIMONIO:** renovar, hacer circular, difundir, expresar y vehicular los valores patrimoniales en su conjunto, en un discurso global, a partir de diferentes elementos y con diferentes formatos (actividades pedagógicas, exposiciones, actividades culturales, etcétera).

Se considera que las necesidades anteriores están asociadas a los siguientes públicos prioritarios:

**PROFESIONALES DEL ÁMBITO PATRIMONIAL GIPUZCOANO:** se consideran profesionales de este ámbito todos los responsables y técnicos de los museos, centros de interpretación y espacios patrimoniales del territorio histórico, siendo estos los beneficiarios directos de muchos de los servicios que se pretenden ofrecer.

**INVESTIGADORES DEL PATRIMONIO:** profesionales individuales, vinculados a entidades de investigación o del ámbito académico, así como ciudadanos interesados en la investigación arqueológica e histórica.

**AGENTES INSTITUCIONALES:** se considera a los agentes de distintas instituciones de carácter local, territorial o incluso nacional que precisen de los servicios de Gordailua.

**LA CIUDADANÍA GUIPUZCOANA:** los ciudadanos guipuzcoanos serán los destinatarios más importantes de la comunicación externa que se haga desde Gordailua y, paralelamente, serán los beneficiarios de las exposiciones que se organicen desde Gordailua en los distintos espacios expositivos de los museos, centros interpretativos y espacios patrimoniales del territorio. Igualmente, Gordailua abrirá sus puertas a la ciudadanía para difundir los procesos científico-patrimoniales que tienen lugar en sus instalaciones: restauración, conservación, documentación, etcétera.

A partir de las necesidades y públicos preferentes, la actividad debe realizarse en diferentes ámbitos:

**EN EL EDIFICIO:** Gordailua no es un museo, pero sí dispone de una gran colección a cuyo almacenaje, en condiciones adecuadas de conservación y accesibilidad, dedica la mayor parte de su superficie.

**EN EL TERRITORIO:** Gordailua trasciende el espacio físico del interior del edificio y expande su actividad al entorno geográfico del territorio (museos y espacios museísticos, centros educativos, casas de cultura, salas de exposiciones, etcétera). Así, a través de una programación de actividades expositivas o culturales, tanto dirigidas al público general como específicamente al infantil y familiar, Gordailua puede ampliar su radio de actuación y, al mismo tiempo, dar a conocer suscitando la curiosidad y el interés de la ciudadanía y canalizándolo hacia la visita a los museos. Gordailua debe salir del edificio para tomar contacto con las realidades museísticas del territorio y apoyar, asesorar, hacer seguimiento a espacios y proyectos sobre el terreno, de forma que se visibilice la presencia de la Diputación Foral de Gipuzkoa entre los espacios museísticos y estos acepten, colaboren y obtengan beneficio de su papel rector.

**EL ESPACIO VIRTUAL:** la presencia de Gordailua en el espacio virtual no va a limitarse a la gestión de la página web informativa del centro. El mundo virtual es un espacio muy rico y, sobre todo, cada vez más accesible y accedido por los públicos objetivo del museo, por lo que interesa extender la actividad de Gordailua en este espacio, como en el caso anterior, tanto por las posibilidades de apoyo al sector (intranet) como por la capacidad de difusión al exterior (extranet).

Podemos concluir que el ámbito de actividad en el que se enmarcará Gordailua será el de un centro de recursos que funcione como depósito, observatorio y laboratorio, que dé servicio, desde el plano físico y el virtual, a los museos, centros de interpretación y espacios patrimoniales de Gipuzkoa y, a través de estos y de su propia actividad, a la ciudadanía en general.

### 3. Catálogo de servicios y áreas funcionales

Teniendo en cuenta la configuración de Gordailua en cuanto a las necesidades a cubrir, públicos a los que se dirige y usos que se ha propuesto para dar respuesta a estas cuestiones, establecemos un cuadro de los servicios que se pueden ofrecer en Gordailua, especificando ejemplos de actividades que se pueden desarrollar en estos servicios, así como los públicos a los que irían destinados.

La clasificación de los servicios atiende al criterio de su relevancia en la definición del centro. De este modo, se han establecido tres agrupaciones de servicios: servicios principales (P), servicios complementarios (C) y servicios soporte (S).

#### ÁREAS FUNCIONALES

##### *Área de colecciones*

El área de colecciones se encargará de lo relativo al depósito, conservación, restauración y documentación de las colecciones propias o en custodia de la Diputación Foral de Gipuzkoa que estén depositadas en Gordailua y en otros centros propios. El servicio de restauración de materiales arqueológicas y de arte (pintura y escultura) que se encuentra en Arteleku en la actualidad se trasladará a Gordailua con este fin.

#### ACTIVIDADES NUCLEARES

- Almacenar las colecciones de titularidad o en custodia de la Diputación Foral de Gipuzkoa en condiciones adecuadas, garantizando el cumplimiento de las condiciones de conservación, seguridad y manipulación, ubicación, etcétera.
- Definir y gestionar la política de adquisiciones.
- Siglar, catalogar y documentar las colecciones
- Planificar las necesidades de restauración, preventivas y correctivas de los fondos depositados en Gordailua y otros centros propios.
- Restaurar y documentar las intervenciones realizadas en las colecciones.

Figura 1. En este esquema se recoge el proceso relacionado con el diseño del espacio basado en el ámbito de actividad, los usos que debe ofrecer, los servicios principales y complementarios que puede prestar y las actividades concretas que se desarrollan en Gordailua

	SERVICIOS	ACTIVIDADES concretas que responden a los Servicios
P	Conservación	Almacenamiento, manipulación, control de las condiciones de conservación, registro y documentación de las colecciones depositadas en Gordailua. Volcado en el sistema Nacional del GV.
P	Restauración	Diseño e implementación de los programas de restauración preventiva y correctiva. Informes de restauración.
P	Exposiciones	Diseño y programación de exposiciones físicas, en base al patrimonio depositado o en poder de terceros o virtuales. Comisariado. Investigación y diseño de nuevas técnicas o herramientas.
P	Educación	Investigación y diseño de nuevas técnicas y herramientas pedagógicas. Diseño y programación de actividades en el ámbito físico o virtual dirigidas al público infantil y colectivos especiales. Creación de materiales base para la aproximación a los temas y discursos de determinados colectivos de un modo ameno y adecuado.
C	Asesoramiento e Información	Asesoramiento a terceros desde las áreas de actividad del Centro. Auditorias-diagnóstico de situación. Ventanilla única de trámites administrativos. Soporte de procesos de calidad en los museos. Estudios sobre el sector.
S	Recursos on-line	Diseño y gestión del Centro de documentación, Portal de Museos (intranet y extranet). Gipuzkoa – Geroztik y otros recursos on-line (herramientas, formación, directorios, etc.)
C	Formación	En colaboración con Universidades y otras entidades: cursos, talleres, debates, conferencias, congresos para profesionales del sector y para profesionales del mundo educativo.
P	Comunicación y Promoción	Planificación y ejecución del plan de marketing y comunicación. Actividades y eventos de promoción. Relaciones con los medios. Publicaciones. Web de museos, gestión de visitas guiadas y talleres educativos en Gordailua sobre su actividad.
S	Soporte	Seguridad y control, limpieza, mantenimiento y climatización, servicios informáticos, administración, calidad, servicios jurídicos, compras, etc.

SERVICIOS A TERCEROS

- Depósito y almacenamiento de fondos de terceros en función de convenios de colaboración y capacidad física del centro.
- Servicios de restauración a terceros en función de un protocolo de intervención que incorpore criterios como tipología de convenio, estado de la pieza, relevancia para los discursos establecidos, presupuesto de restauración, etcétera.
- Asesoramiento en los planes de restauración, conservación y almacenamiento de las entidades.
- Recomendación de otros contactos profesionales, en caso de que los profesionales de Gordailua no puedan atender alguna cuestión muy específica relacionada con la restauración, conservación o almacenamiento de alguna pieza. Directorios.
- Servicios de auditoría en el área de colecciones para el diagnóstico de necesidades y base para implantación de procedimientos de calidad.
- Atención a investigadores.
- Gestión de préstamos temporales de fondos.

INVESTIGACIÓN

- Pertenencia a redes especializadas de intercambio de conocimiento.
- Identificación de documentación de referencia en las distintas áreas.
- Proyectos de investigación en coordinación con las otras áreas del centro: exposiciones, educación, etcétera.
- Informes sobre nuevas adquisiciones

Área de coordinación de red

Esta área tiene como objetivo específico el apoyo a las redes que se formalicen en el territorio y en general, vehiculizar el papel orientador y de advocación que la Diputación Foral de Gipuzkoa quiere poder ejercer en el territorio.

ACTIVIDADES NUCLEARES

- Coordinar tanto la red virtual como la red física, en colaboración con los espacios cabecera.
- Liderar dentro de las áreas de Gordailua la gestión del proyecto Gipuzkoa Geroztik. Museo Virtual, coordinando la aportación de contenidos, gestión de la participación, etcétera.
- Conocimiento y seguimiento sobre el terreno de la realidad de los espacios patrimoniales: visitas in situ. Visibilidad de la Diputación Foral de Gipuzkoa, seguimiento de implementación de subvenciones y valoración de proyectos.
- Asesorar a la plataforma interdepartamental e interinstitucional en la valoración de nuevos proyectos.

SERVICIOS A TERCEROS

- Asesoramiento en gestión: modelos de gestión, formas jurídicas, financiación, patrocinio, etcétera.
- Formación a los profesionales del sector patrimonial en ámbitos como la museología, museografía y la gestión de equipamientos.
- Elaboración y difusión sistemática de estudios sectoriales (estudios de impacto económico, actividad, de evaluación, etcétera).

## DISEÑO DE HERRAMIENTAS

- Gestión de Gordailua *on line*: coordinación de una plataforma donde se dé acceso a foros de intercambio de información, recursos *on line* generados por las áreas de Gordailua y del departamento: herramientas, investigaciones sobre técnicas y especialidades museológicas, noticias, convocatorias, etcétera, un centro de documentación *on line* con publicaciones, monografías, estudios sectoriales referidos a las distintas áreas patrimoniales.

## INICIATIVAS PARA LA RED

- Diseño de una metodología y organización de jornadas de trabajo con los museos implicados en cada red.
- Proyecto de promoción en la Red (en colaboración con el área de *marketing* y comunicación): *Viajeros del tiempo*. Iniciativa de coordinación de espacios de la red de historia-memoria en la que se propone a los visitantes un viaje a la historia del territorio a través de la visita a lugares clave. Se ofrecen unos materiales acreditativos (pasaporte que se va sellando) y se ofrecen condiciones ventajosas y otros servicios (*newsletter* de novedades y programación de cada centro, espacio en Facebook, concursos y sorteos...) a la manera de un «club de amigos de...».
- Proyecto promoción: *Nuevas miradas sobre el patrimonio*. Invitación por concurso a artistas multidisciplinares para realizar un proyecto de investigación: reflexión sobre nuevas formas de hacer llegar los valores del patrimonio a la ciudadanía, con el compromiso de realizar un prototipo que se pueda exhibir.

*Área de exposiciones*

Aunque Gordailua no sea un museo y no tenga grandes espacios para albergar exposiciones, no significa que no pueda ser parte de su actividad el «sacar a la luz» y compartir con la ciudadanía el patrimonio mueble que se custodiará en el edificio. Así, Gordailua va a poner a disposición de terceros los materiales de titularidad foral para enriquecer o integrarse en los discursos de sus exposiciones temporales o permanentes o también puede generar por sí mismo exposiciones temporales que puedan adaptarse a diversos espacios incluido el virtual, sin descartar una programación propia del centro.

## ACTIVIDADES NUCLEARES

- Dinamizar las colecciones de la Diputación Foral de Gipuzkoa que actualmente no tienen ningún «escaparate» en base a la generación de exposiciones temporales itinerantes, realizando o coordinando actividades como investigación, elaboración de contenidos, selección de piezas, diseño de soportes, programación y gestión de la itinerancia (salas, transporte, seguros, montaje y desmontaje, etcétera). Estas exposiciones podrían programarse en museos, casas de cultura, centros educativos, centros deportivos, centros comerciales...
- Elaboración de materiales complementarios (catálogos, etcétera) en formato eminentemente virtual.
- Diseño y programación de las exposiciones en los centros propios y en Gordailua.

## SERVICIOS A TERCEROS

- Servicios de auditoría en el área museográfica y expositiva para el diagnóstico de necesidades; sugerencia de prácticas de mejora.
- Recomendación de contactos profesionales especializados (proveedores, redes, formadores) y referencias (documentación, soportes, etcétera). Directorios.
- Asesoramiento y apoyo a la gestión de exposiciones de terceros. Intermediar como «comisario» de las exposiciones a realizar, trabajando conjuntamente o en coordinación con los responsables-técnicos de los museos, centros o espacios patrimoniales implicados en cada exposición.

## INVESTIGACIÓN

- Pertenencia a redes de colaboración e investigación con otros agentes culturales a nivel nacional, estatal e internacional.
- Proyectos de investigación en nuevos formatos, lenguajes y tecnologías expositivos para colectivos con discapacidad.
- Asistencia a eventos especializados de difusión de la innovación en este campo (congresos, ferias, etcétera).

## INICIATIVAS PARA LA RED

- Organización y apoyo a al menos una gran exposición itinerante al año, en torno a cada uno de los discursos considerados como principales.



Fig. 2. Pasillo que da acceso a las oficinas y permite ver parte de la colección

### *Área de educación*

Partiendo de que uno de los objetivos estratégicos de la Diputación Foral de Gipuzkoa es llevar el discurso general del patrimonio guipuzcoano a un número mayor de ciudadanos, entre los cuales el público escolar es su foco principal, es fundamental que se haga hincapié en el servicio educativo de los espacios patrimoniales del territorio. A este respecto, aunque muchos centros confirman que desarrollan actividades pedagógicas, no hay un seguimiento y un control sobre qué es lo que se hace específicamente, qué grado de calidad ofrecen respecto a criterios formativos, qué grado de profesionalidad ofrece el personal que los ejerce, qué impacto genera en los diferentes públicos objetivo este tipo de actividades, etcétera. Estas «incertidumbres» o falta de datos y seguimiento, junto con la importancia estratégica que tiene esta área para la Diputación Foral de Gipuzkoa, son los precedentes que denotan la necesidad de crear un servicio educativo de calidad.

A pesar de que este servicio esté dirigido sobre todo al público infantil y juvenil, a colectivos con necesidades educativas especiales, personas mayores,

colectivos inmigrantes, etcétera, no debería excluirse al resto de públicos objetivo, ya que la realización de diversas actividades por parte y en colaboración con ellos propicia un refuerzo y mejor asimilación o interiorización de los conocimientos y valores asociados al patrimonio, con un mayor entendimiento y enriquecimiento personal, que desembocará en un sentimiento más positivo de pertenencia hacia el territorio, con potenciales consecuencias positivas.

#### ACTIVIDADES NUCLEARES

- Traducción pedagógica del discurso de la historia, desde una visión de conjunto, que luego desembocará en traducciones individuales para cada uno de los centros. La traducción general representará un material base desde el cual poder desarrollar materiales pedagógicos para cada espacio.
- Elaboración de materiales pedagógicos para los centros propios.
- Diseño y programación de actividades pedagógicas en los centros propios y en el propio Gordailua.

## SERVICIOS A TERCEROS

- Servicios de auditoría en el área pedagógica para el diagnóstico de necesidades, testeo de materiales utilizados y base para la implantación de procedimientos de calidad.
- Recomendación de contactos profesionales especializados (proveedores, redes, formadores) y referencias (documentación, soportes, etcétera). Directorios especializados.

## INVESTIGACIÓN

- Pertenencia a redes de colaboración e investigación con otros agentes culturales (museos, centros de interpretación, espacios patrimoniales) a nivel nacional e internacional, así como con otros agentes multidisciplinares (artistas, científicos, psicólogos, filósofos, etcétera) que trabajen aunando los ámbitos de creatividad, educación en valores y pedagogía.
- Proyectos de investigación en nuevos formatos, lenguajes y tecnologías para colectivos con necesidades especiales.
- Asistencia a eventos especializados de difusión de la innovación en este campo (congresos, ferias...).

## DISEÑO DE HERRAMIENTAS

- Caja de herramientas: coleccionable con propuestas de actividades y dinámicas: tipo de colectivo, grupos de edad, objetivos pedagógicos que se trabajan, dimensión del grupo, descripción del desarrollo de la dinámica, materiales complementarios, evaluación. Dirigida a centros museísticos y patrimoniales.
- Guía pedagógica del patrimonio: publicación con los diferentes espacios que responden a los discursos, los aspectos que cubren en relación al currículo escolar y los recursos pedagógicos con los que cuentan, así como información práctica que ayude a seleccionar y planificar las visitas. Dirigida a profesionales del mundo educativo y familias.

## INICIATIVAS PARA LA RED

- Programa: *Aprendiendo a través del patrimonio*. Este proyecto educativo tendría como objetivo el reforzar las materias del currículo escolar de educación primaria a través de actividades relacionadas con el patrimonio. El programa sitúa a arqueólogos, ex marineros, ex trabajadores del hierro, *baserritarras* u otros perfiles de expertos de

cada discurso temático en colegios públicos para desarrollar una serie de talleres, trabajando en estrecha colaboración con los responsables del área de educación de Gordailua y los profesores de los centros educativos y se complementaría con una serie de visitas a centros en el territorio.

- Proyecto: *Aulas de la experiencia*. En colaboración con la UPV, complementar el programa académico con visitas técnicas a determinados espacios, yacimientos o excavaciones para incidir en los procesos científicos ligados al patrimonio.

*Área de marketing y comunicación*

El objetivo es dar a conocer los recursos del patrimonio cultural guipuzcoano desde una perspectiva de conjunto y aplicando criterios de segmentación para los distintos públicos, de forma que estos perciban utilidad y valor en la oferta y hagan un uso mayor de estos servicios.

## ACTIVIDADES NUCLEARES

- Diseño y desarrollo del plan de *marketing* y comunicación global del patrimonio.
- Apoyo a la creación de «productos» culturales o propuestas de valor a partir de los recursos patrimoniales existentes, que sean atractivos y cercanos al usuario, por parte de la red.
- Gestionar las relaciones con los medios de comunicación.
- Dar a conocer las actividades de los centros propios.
- Gestionar las publicaciones del centro, de los espacios propios o el servicio de patrimonio.
- Llevar a cabo acciones o programas comunicativos previstos en el plan.
- Gestión de la atención al público, las visitas guiadas y talleres educativos que se diseñen para la difusión de la actividad del centro.

## DISEÑO DE HERRAMIENTAS

- Realizar el diseño y mantenimiento de una web de museos dirigida a la ciudadanía (en colaboración con el área de coordinación de redes).

## INICIATIVAS PARA LA RED

- Diseño de imagen de marca de redes o productos.
- Proyecto: plan de señalética de espacios patrimoniales global para el territorio.
- Generación del *merchandising* general de las redes o productos.



Fig. 3. Taller de restauración

### Área de servicios generales

El objetivo de esta área es dar soporte a las actividades del resto de áreas.

#### ACTIVIDADES NUCLEARES

- Gestión administrativa y financiera: personal, compras, contabilidad, servicios jurídicos.
- Gestión del almacén: entradas, salidas, manipulación y embalaje, control de inventarios, etcétera.
- Gestión del mantenimiento, seguridad y limpieza del edificio.
- Servicios informáticos: soporte a los sistemas internos y los compartidos por la red.
- Gestión de los procesos de calidad.

### 4. Espacios

El edificio se distribuye en tres plantas, en las que se ubican los distintos servicios:

- La planta semisótano ofrece 3.082 m<sup>2</sup> de superficie útil y acogerá las labores de carga y descarga, recepción y salida de las obras, embalaje, almacenaje, registro, inventariado, control interno y peritación. En este espacio existe una

zona de intervención directa con talleres de restauración y conservación.

- La planta baja tiene 2.814 m<sup>2</sup> y está dividida por una galería longitudinal central, desde la que se tiene acceso visual a los depósitos situados en este piso, abriéndose grandes ventanales acristalados a uno y otro lado del corredor:
  - esta planta también dispone de un muelle de descarga para vehículos de gran tamaño y depósitos para objetos de diferente tamaño;
  - cuerpo norte de la planta baja: zona de depósito de las colecciones;
  - cuerpo sur de la planta baja: área de documentación, oficinas de administración y oficinas de gestión museísticas;
  - cuerpo oeste de la planta baja: un patio de acceso cerrado y cubierto solo por la celosía, desde el que se accede a la zona de acogida de visitantes, así como a la sala de uso polivalente y talleres pedagógicos;
  - cuerpo este de la planta baja: zona de ascensores y locales para instalaciones y servicios auxiliares (aseos, cuarto de contadores).
- La planta superior dispone de 2.554 m<sup>2</sup> y se destina a depósito en su práctica totalidad.



**MONOGRAFÍAS**

# Historia centenaria del Museo San Telmo: breve crónica político-cultural de idas y venidas<sup>1</sup>

## A hundred years of history of San Telmo Museum: a brief politics and cultural chronicle

IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social,  
Avda. de Tolosa, 70, 20018, Donostia-San Sebastián  
i.arrieta@ehu.es

Recibido: 15-02-2012. Aceptado: 24-04-2012

**RESUMEN.** Los museos son infraestructuras culturales que cuentan con un importante grado de legitimación política, científica y social. Son depositarios de los patrimonios culturales y esto hace que, en general, no sean puestos en cuestión públicamente. Una vez creado, el museo adquiere el carácter de sagrado, al conservar los bienes culturales, es decir, los referentes simbólicos identitarios de un colectivo social. Es un espacio que se suele situar al margen de los debates, conflictos y desencuentros profanos que se dan en cualquier comunidad. Sin embargo, a pesar de su sacralización o naturalización, el museo es el resultado de las acciones llevadas a cabo por individuos y colectivos sociales en defensa de sus mundanos intereses. Así, este artículo aborda la historia centenaria del Museo San Telmo en Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa), en la que el porqué y el para qué del museo han ido cambiando según fueran los intereses de los agentes políticos y sociales implicados en su conservación y continuidad.

**PALABRAS CLAVE:** museo, política cultural, sociedad, País Vasco.

**ABSTRACT.** Museums are cultural institutions that have a relevant level of political, scientific and social legitimacy. They are the custodians of cultural heritage and this means that, in general, they are not called into question publicly. When museums are created, these acquired the sacred character by preserving cultural property, that is, the symbolic references of a collective social identity. It is a space that is usually out of the debates, conflicts and profane misunderstandings that happen in any community. However, despite its sacredness or naturalization, the museum is the result of actions taken by individuals and social groups in defense of his worldly interests. Thus, this article discusses the centenary history of the Museum San Telmo in Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa). During this time its purposes have been changing according to the interests of political and social factors involved in its conservation and its continuity.

**KEYWORDS:** museum, cultural politics, society, Basque Country.

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto investigación CSO2011-29413, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dentro del grupo consolidado GPAC, IT-403-10, del Sistema Universitario Vasco, financiado por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

### Introducción

Escribía recientemente Deloche (2010) que los museos cuentan con una evidencia tal, con semejante grado de legitimación que no hay lugar para la duda, que apenas se ponen en cuestión y que pocos se toman cierta distancia para estudiarlos.

Efectivamente, en muchos casos los museos se han sacralizado, las colecciones, fetichizado (Marstine, 2006: 10), dando lugar a que estas infraestructuras estén recubiertas, como afirma Díaz Balerdi, «de un barniz de asepsia» (2008), preservándolas de conflictos, disputas, contradicciones, luchas e incongruencias que se dan en toda comunidad o sociedad. Sin embargo, como sostiene ese mismo autor, «campo de batalla» es realmente, «donde se funden, se complementan o se repelen distintas visiones de lo que es el patrimonio» (2008: 13), es decir, de lo que son las identidades y memorias (Turgeon, 2010: 392).

Al igual que en cualquier otro campo sociocultural, «los agentes e instituciones se hallan en lucha, con fuerzas diferentes y de acuerdo a las reglas constitutivas de este espacio de juego, por apropiarse los beneficios específicos que están en juego en este juego» (Bourdieu, 2000: 135). Sin embargo, como decíamos al principio, la sacralización de los museos hace de ellos una *uchronie* (Deloche, 2010: 10-11) o un «aparato» (Bourdieu, 2000: 135), es decir, espacios naturalizados o cosificados (Macdonald, 2003: 3). En ellos se excluye cualquier debate, reflexión, estudio, análisis o crítica acerca del porqué y el para qué de esas infraestructuras culturales. No obstante, claro está, esto no es siempre así. Por ejemplo, en el País Vasco contamos con un caso, el Museo Guggenheim-Bilbao, objeto de reflexión y crítica y bien analizado, entre otros, por Zulaika (1997). En la actualidad, este tipo de debates y estudios van teniendo mayor presencia como consecuencia, fundamentalmente, de la crisis económica y las restricciones presupuestarias que están padeciendo muchas de las grandes infraestructuras museísticas (Moix, 2010). Estas restricciones, en lo económico, están conduciendo a que nos preguntemos acerca del porqué y el para qué. Unas preguntas que implican, por supuesto, cuestiones económicas y, asimismo, políticas, sociales o culturales. En esa línea de estudios se sitúa este artículo.

El Museo San Telmo en Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa) es un buen ejemplo de aquello que sucede en el campo museístico, aunque, como viene dicho, generalmente escamoteado gracias al barniz sagrado: la lucha por la definición de los objetivos del proyecto museológico y del discurso museográfico. Y lo es porque se han venido retroalimentando dos motivos a lo largo de su historia centenaria. Por un lado, políticos y especialistas nunca se pusieron de acuerdo acerca del porqué y el para qué del museo. Por otro, las instituciones

públicas no lo apoyaron económicamente lo suficiente como para establecer unos límites claros del campo que debería abarcar. En muchos museos, cuando los límites temáticos, disciplinarios y teleológicos se establecen «claramente», el juego de intereses y valorizaciones de los agentes se restringe. Si bien, hay que subrayarlo, el juego nunca llega a desaparecer.

Además, el devenir histórico del museo ha estado condicionado por las dinámicas políticas, culturales, sociales y económicas, a veces muy dramáticas, que se han dado en el País Vasco, Gipuzkoa y Donostia-San Sebastián a lo largo del siglo xx y principios del xxi.

### **La fundación del museo: bellas artes e historia**

En enero de 1900 la Junta General de la Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País (SEVAP) aprobó por unanimidad la creación de un museo. Dos motivos justificaron tal decisión: por un lado, la conservación del legado de los antepasados y, por otro, la necesidad de que Donostia-San Sebastián contara con un museo, como las principales ciudades europeas, símbolo de orgullo, prestigio y atracción turística. Cinco meses más tarde, a propuesta de la SEVAP, la corporación municipal acordó la creación de un museo municipal histórico, artístico y arqueológico. Su primera junta de gobierno la integraron el alcalde, tres concejales, tres miembros de la SEVAP y, por último, tres representantes de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Gipuzkoa. Un año más tarde, en mayo de 1901, la Diputación Provincial de Gipuzkoa acordó apoyar dicha creación, aunque sin concretar en qué términos. El 5 de octubre de 1902 el rey Alfonso XIII inauguró el museo.

En su primer reglamento se estableció que el museo municipal no se limitaría a la mera colección y exposición de objetos de arte antiguo o contemporáneo, sino que su objetivo sería fomentar la afición a las bellas artes, difundir la cultura y preservar, en lo posible, los restos de épocas pasadas y las obras de arte moderno. Así, serán objeto de conservación las obras de arte antiguas y contemporáneas, documentos paleográficos y diplomáticos, documentos bibliográficos y reproducciones o fotografías de objetos artísticos e históricos. El ámbito territorial de actuación será el municipio, la provincia de Gipuzkoa, la «región euskara» y España.

Asimismo, se determinó que el museo debería obtener sus fondos básicamente mediante donaciones, ya que el Ayuntamiento no iba a disponer partida económica alguna para adquisiciones. Así, se impulsó una campaña en que se solicitaban donaciones a la reina regente, el ministro de Instrucción y de Bellas Artes, a la Diputación Provincial de Gipuzkoa, al obispo de la diócesis de Vitoria, a ayuntamientos y particulares, enviándose en este último caso más de seiscientos escritos. Aunque el resultado no fue muy positivo, sí permitió al museo contar con los primeros fondos.

En lo que sí tuvo éxito el museo fue en la afluencia de visitantes: en los dos primeros años, quince mil. Esta concurrencia, junto al progresivo aumento de las donaciones y las malas condiciones del local en el que se encontraba el museo, condujo a que se estudiara la posibilidad de dotarlo de un edificio adecuado. Así, el Ayuntamiento, con el apoyo de la Diputación Provincial, acordó construir un nuevo edificio, destinándose parte de él al museo. Este nuevo edificio se inauguró en 1911 y contó con una galería de copias, una sala de arte antiguo, tres de arte moderno y, finalmente, otras dos salas pequeñas para arqueología, protohistoria y etnografía.

### De las bellas artes y la historia a la etnografía y el folclore

Si en torno a las bellas artes y la historia se articularon la exposición y los trabajos del museo en sus primeros años, un nuevo criterio se fue afianzando poco a poco a partir de 1907: el etnográfico y folclórico. En noviembre de aquel año, la junta acordó la creación de una sección de etnografía «euskara», semejante a las que existían en varios países europeos. Una estancia y una cocina de los siglos XVI-XVII conformaron la exposición etnográfica. También la arqueología tomó fuerza en las actividades del museo, gracias a los hallazgos realizados en las cuevas de Aitzbitarte, en el vecino municipio de Errenteria.

Esta nueva orientación en las actividades del museo vino principalmente de la mano del antropólogo Telesforo de Aranzadi, quien defendió la creación de colecciones folclóricas que abarcaran «todas las materializaciones del modo de ser de un país» (Aranzadi, 1910: 8-17). «Una democracia, que verdaderamente se estime —escribe Telesforo de Aranzadi—, debe conocer su propio pueblo y este deber se concentra sobre todo en quienes hayan de dirigir aquella. Idéntico deber se impone a las

ciudades que se constituyen en cabeza de un país para con este y Donostia-San Sebastián lo ha comprendido así en toda la plenitud de su misión.»<sup>2</sup> La creación de la sección de etnografía y folclore, siguiendo las indicaciones del antropólogo vasco, no solo afectó a los principios, las acciones, los objetivos y, por tanto, los contenidos de la exposición, sino también a la dimensión territorial del ámbito de actuación del museo. Si hasta comienzos de la segunda década el museo fue, más bien, de ámbito local, a partir de 1914 se amplió a Gipuzkoa y el País Vasco. A finales de ese año se inició la incorporación, deliberada y masiva, de objetos etnográficos, tanto guipuzcoanos como de otros territorios vascos, al museo, actividad que fue apoyada por la Diputación Provincial de Gipuzkoa.

Sin embargo, toda esa actividad museística no contó con el apoyo político y económico que Telesforo de Aranzadi consideraba adecuado. Así lo denunció en la prensa local:

Bueno será recabar que la Etnografía vasca es de importancia excepcional para el turismo sano e inteligente y para la educación nacional; como también que esta colección del Museo Municipal de San Sebastián tiene valor guipuzcoano y hasta totalmente vasco. Por todo ello es de esperar que no solo el Excmo. Ayuntamiento facilite locales bastantes amplios y otros adecuados para instalaciones imposibles en su piso superior, sino que ampliará también la subvención; a la que seguirá sin duda ninguna la de la celosa mano de la Excelentísima Diputación, tanto más con motivo de la creación de la Sección antropológica, de reconocida y absoluta necesidad.<sup>3</sup>

Unos cuantos años tuvieron que transcurrir para que una de las demandas del antropólogo vasco se cumpliera. En 1932 el museo se trasladó a su ubicación actual, al convento dominico de San Telmo, cuyo claustro y torre habían sido declarados monumento nacional en 1913. En adelante, el museo municipal será conocido como Museo San Telmo (Fornells, 2002: 46). De este modo se resolvió uno de los dos problemas, el de la falta de es-

<sup>2</sup> «La colección etnográfica del Museo Municipal», *La Voz de Gipuzkoa*, 8 de septiembre de 1915.

<sup>3</sup> «De etnografía vasca», *El Diario Vasco*, 9 de septiembre de 1916. «Etnografía vasca», *La Voz de Gipuzkoa*, 18 de septiembre de 1916. «Un museo etnográfico vasco», *Euzkadi*, 19 de septiembre de 1916.

pacio. La otra petición de Telesforo de Aranzadi, la económica, no tuvo mayor eco ni en el Consistorio ni en el palacio provincial. No se dio una implicación económica real, como sí sucedió en Bilbao con el Museo Arqueológico de Bizkaia y Etnográfico Vasco (Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 1996: 7).

Tenemos que subrayar el debate que afloró durante la década de 1920, y que continuará a lo largo del siglo, como se verá más adelante, acerca de la posibilidad de fundar dos museos a partir del existente, uno dedicado a las bellas artes y el otro a la etnografía vasca.

Sin embargo, toda aquella actividad museística y cultural se vio truncada por la guerra civil y la posterior dictadura. Tras la victoria de los fascistas, el nuevo objetivo del museo fue ensalzar el nuevo régimen político.

### La dictadura franquista: el museo en la penumbra

Al poco de terminar la guerra civil, un nuevo fin se le confirió al museo, el de ser «un centro digno de la nueva España»,<sup>4</sup> acordando la junta del museo dedicar una sala a las guerras civiles y otra a la defensa del alcázar de Toledo. En aquellos primeros años de la dictadura, la etnografía pasó a un segundo término y se primó la actividad relacionada con la historia y las bellas artes, si bien esta fue bien escasa. En diciembre de 1943 la junta aprobó la reorganización del museo con el objetivo de fomentar el arte y la historia de Donostia-San Sebastián, en primer lugar, de Gipuzkoa, a continuación, y, por último, del País Vasco.

Sin embargo, a partir de 1947, tras la fundación de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, a la que se cedió un local en el museo, las actividades relacionadas con la prehistoria, la paleontología y la etnografía volvieron a emerger. La vuelta del exilio del antropólogo José Miguel de Barandiarán en 1953, quien había trabajado antes de la guerra con Telesforo de Aranzadi, consolidó ese resurgimiento.

En diciembre de 1958, con motivo de la subvención de cincuenta mil pesetas concedida al museo por parte de la Diputación Provincial para la compra de fondos etnográficos, la junta debatió acerca de la orientación temática que se le debía dar al museo. Por un lado, estaban aquellos vo-

cales que no valoraban los fondos etnográficos, y proponían desviar esa ayuda a la compra de cuadros. Otros, por el contrario, defendieron el uso de la aportación de la Diputación para completar los fondos etnográficos porque, como sostuvo su director, «visto que la región vasca es una zona de características muy acusadas, aún se está a tiempo de recoger todo lo que sean frentes de arcas, herramientas, o, incluso, tipos de calzado; es decir, todo lo que la inevitable uniformidad del mundo va haciendo desaparecer, para que aquí se pueda ver el día de mañana cuál era la etnografía y las características de los vascos».<sup>5</sup> A lo que añadió el director que, con los exigüos recursos económicos con los que contaba el museo para la compra de cuadros, este sería «siempre un centro de tercera categoría».<sup>6</sup> Al final, ese intercambio de propuestas no se concretó en nada.

Aquella discusión temática volvió a saltar en 1961, cuando Peña Basurto, representante de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, presentó ante la junta el anteproyecto de Museo del Hombre Vasco. Propuso «sacrificar la pinacoteca en favor de la etnografía, alegando que la pintura no atraía al público, lo contrario que sucedería de contar con un museo etnográfico bien instalado, que podía ser más admirado por propios y extraños».<sup>7</sup> Esta idea de suprimir la pinacoteca no fue aceptada por algunos de los miembros de la junta, por lo que esta acordó que se concretara más el anteproyecto. El título del anteproyecto fue cuestionado también porque podría haber personas que no pudieran «prescindir por ahora de algún sedimento político que les dejó nuestra guerra».<sup>8</sup>

Aunque el anteproyecto contó con el apoyo inicial de la Diputación Provincial, este tampoco llegó a concretarse en nada. Por un lado, por la oposición de aquellos que apoyaban las bellas artes y, por otro, por la indiferencia que mostraba el Ayuntamiento hacia el museo, que no sabía qué hacer con él, llegando a considerar la posibilidad de hacer en parte del convento un centro cultural o un centro de congresos. Con todo, fuera una u otra la orientación del museo, poco se podía hacer

<sup>5</sup> San Telmo Museoa (STM). Libro de Actas de la Junta de Patronato de los Museos y Bibliotecas. Sesión del 19 de diciembre de 1958, libro 7, p. 148.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>8</sup> STM. Carta de Juan Miguel Sansinenea al alcalde-presidente de la Junta de Patronato del 26 de septiembre de 1961.

<sup>4</sup> Museo San Telmo. Libro de Actas de la Junta de Patronato de los Museos y Bibliotecas. Sesión del 14 de diciembre de 1939, p. 40.

cuando la asignación presupuestaria municipal se limitaba a atender «las necesidades imprescindibles de los gastos de confección de uniformes, material de oficina y de limpieza, gas butano y consumo de luz».<sup>9</sup> En definitiva, «la causa última del desastre apuntaba directamente a la desidia y desamparo de las instituciones municipal y provincial» (Unsain Azpiroz, 1994: 244).

### De museo de la cultura vasca a museo de sociedad, pasando por museo de la ciudad

Muerto el dictador en noviembre de 1975, vuelve a debatirse acerca del futuro del museo. En la comisión del museo de septiembre de ese año, el director declaró que el centro era de etnografía y bellas artes, y que lo primero debía ampliarse y mejorar, ya que «en ella queda reflejada el alma del pueblo, libre de influencias ajeas [...]. Sin olvidar que las piezas etnográficas se nos van por momentos de las manos».<sup>10</sup> Un vocal de la junta sostuvo justamente lo contrario. Según este vocal, la mayoría del público no mostraba interés por la etnografía; a lo que el director replicó, con el apoyo de otros cuatro vocales, que era justamente lo contrario: eran las secciones de etnografía los espacios más visitados y los más importantes del museo.

Un mes más tarde, la comisión volvió a abordar esa cuestión. En dicha reunión uno de los vocales propuso que se optara por una de las dos temáticas, apostando él por la etnografía y planteando, además, que fuera la Sociedad de Ciencias Aranzadi la encargada de actualizar esa sección, ya que «en lo fundamental, el montaje e instalaciones, material exhibido y su composición, data de antes de nuestra guerra».<sup>11</sup> Ese mismo vocal propuso también que el palacio real de Miramar, recientemente comprado por el Ayuntamiento, fuera destinado a museo de bellas artes.<sup>12</sup> Esta división fue aceptada por el pleno de la junta a mediados de 1977. A finales de 1980 la Comisión Permanente del Ayuntamiento acordó destinar el palacio Miramar a museo de bellas artes y museo de la regencia. Un año antes había sido elegido el primer alcalde de la democracia, Jesús María Alkain, del Partido

Nacionalista Vasco. Hay que señalar que un representante de la Consejería de Cultura del Consejo General Vasco participó en algunas de las reuniones de la junta, ya que la competencia en museos había sido asumida por la comunidad autónoma de Euskadi.

Aunque en la década de 1980 el Ayuntamiento, la Diputación Foral de Gipuzkoa y el Gobierno Vasco llevaron a cabo algunas reuniones para determinar el futuro del museo, poco se hizo. Tras pasar dos legislaturas, en 1987, el recién elegido alcalde de Eusko Alkartasuna (una escisión del Partido Nacionalista Vasco) Xabier Albistur mostró su preocupación ante el «progresivo deterioro del museo [...]. Las goteras (tejados y tubería),



la humedad, la falta de calefacción y acondicionamiento de las salas permiten un deterioro progresivo del patrimonio histórico-artístico que allí se encuentra».<sup>13</sup> Con todo, hay que subrayar que el deterioro afectaba a muchos ámbitos de la ciudad como consecuencia del abandono padecido por la ciudad durante la dictadura (Luengo, 2000: 474-475).

Ante aquella situación, el concejal de Cultura y presidente de la junta envió un escrito a los partidos políticos locales y a diversos especialistas en el que les solicitaba su opinión acerca de la orientación que habría que dar al museo. Analizadas las distintas y variadas respuestas, la dirección del museo optó por hacer de San Telmo un museo de la cultura vasca y por destinar los fondos artísticos a otro edificio. Así, la Diputación Foral y

<sup>9</sup> STM. Libro de Actas de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales. Sesión del 12 de marzo de 1965, libro 8, p. 8.

<sup>10</sup> *Ibidem*, sesión del 29 de septiembre de 1976, libro 9, p. 179.

<sup>11</sup> *Ibidem*, sesión del 15 de octubre de 1976, libro 9, p. 183.

<sup>12</sup> *Ibidem*, sesión del 26 de enero de 1977, libro 9, p. 189.

<sup>13</sup> STM. Escrito del alcalde-presidente de 16 de diciembre de 1987.

el Gobierno Vasco mostraron su apoyo a la propuesta de creación del museo de la cultura vasca y expresaron su interés en formalizar este apoyo en un convenio. El Ayuntamiento aprobó firmar dicho convenio en noviembre de 1991, cuando el municipio contaba con un nuevo alcalde, Odón Elorza, esta vez del Partido Socialista de Euskadi, quedando la Concejalía de Cultura en manos del Partido Nacionalista Vasco. Un mes más tarde, el Ayuntamiento firmó el convenio con la Diputación Foral, gobernada por el Partido Nacionalista Vasco. En dicho convenio se determinó la creación de una comisión, constituida por políticos y expertos, para que realizara una propuesta acerca de la renovación del museo.



© Fig. 1. Museo San Telmo, antes de la renovación del 2011 (© IÑAKI DÍAZ BALERDI)

© Fig. 2. Exposición permanente del Museo San Telmo, antes de la renovación del 2011 (© IÑAKI DÍAZ BALERDI)

A los pocos meses de la firma del convenio, el nuevo alcalde socialista comenzó a manifestar sus preferencias acerca de la orientación que habría que dar al museo, cuestionando que San Telmo fuera un museo de la cultura vasca. Unos meses más tarde lo volvió a hacer, proponiendo un museo «polivalente», en el que hubiera un equilibrio entre la etnografía y las artes.

Pero no fue el alcalde el único en hacer públicas sus preferencias antes de que en julio de 1992 la comisión presentara su propuesta de renovación del museo. Historiadores, artistas y otros especialistas mostraron también las suyas en la prensa local. Una vez más volvió a repetirse, en cierta medida, aquel debate iniciado en la década de 1920. Por

un lado, estaban aquellos que subrayan la dimensión artística del museo y, por otro, los que destacaban la etnográfica. Entre los primeros hay que subrayar la recién constituida Asociación de Amigos del Museo San Telmo. Pero como en los debates anteriores no se trataba solamente de una discusión disciplinar, también lo era cultural, identitaria e ideológica, ya que, al decantarse por lo artístico o lo etnográfico, también lo hacía por valores universales o locales, cultura europea o cultura local, modernidad o tradición, por poner algunos ejemplos.

Finalmente, la comisión propuso crear dos secciones: la primera, de antropología (arqueología y etnografía) y la segunda, de bellas artes. En la rueda de prensa que los representantes del Ayuntamiento, la Diputación Foral y el Gobierno Vasco —este último se había sumado también a la comisión— dieron en septiembre de 1992, declararon que San Telmo se destinaría a la antropología y las escuelas Zuloaga, a las bellas artes.

Tres meses más tarde, las tres instituciones firmaron un acuerdo para la elaboración del proyecto de renovación. Este se sacó a concurso público y en mayo de 1994 se adjudicó a la propuesta «Proyecto museológico San Telmo. Un museo para la cultura vasca», presentada por la empresa de gestión cultural K6 (Aguirre, 1995; Zulaika, 1998). El proyecto de renovación se estipuló en unos dos mil quinientos millones de pesetas, proponiendo que el museo fuera de síntesis y pluridisciplinar. No obstante, el jurado del concurso solicitó a la empresa adjudicataria realizar algunas modificaciones en la propuesta presentada, entre las que destacamos aquella que exigía que las colecciones artísticas tuvieran una relevante y sistemática presencia. Para el alcalde la etnografía pesaba demasiado en la propuesta.

Un apoyo significativo al proyecto de renovación vino de la mano del Gobierno Vasco, a principios de 1995. San Telmo había sido elegido museo nacional de antropología vasca.

Sin embargo, nada más comenzar a caminar el proyecto de renovación surgieron los primeros desencuentros entre las tres instituciones. Concretamente en la elaboración de los estatutos del consorcio que debía llevar a cabo la ejecución del proyecto. Los motivos: el reparto del poder dentro del consorcio y la distribución de los gastos de mantenimiento y de personal del museo. Con todo, estos conflictos interinstitucionales no eran algo excepcional en la comunidad autónoma, pues se venían



Fig. 3. Museo San Telmo, tras la reapertura del 2011 (© IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA)

dando también con motivo de la construcción de otras infraestructuras culturales locales y regionales como el Palacio de Congresos y Auditorio-Kursaal o el Museo Guggenheim-Bilbao. Aquellos desencuentros se agravaron más todavía cuando el Gobierno Vasco anunció que el museo dejaba de ser una infraestructura prioritaria.

Aquellos desacuerdos no eran solamente el reflejo de unas discrepancias económicas o competenciales: había también diferencias culturales e ideológicas. En abril de 1995, durante la presentación de una exposición que tenía como objetivo mostrar el nuevo proyecto adjudicado a K6, estando ausente el alcalde porque se encontraba en una conferencia sobre el proyecto del Palacio de Congresos y Auditorio-Kursaal, el concejal de Cultura, del Partido Nacionalista Vasco, afirmó lo siguiente respecto a socialistas y conservadores: «Parece evidente que el PSOE y el PP no quieren poner en marcha el Museo de la Cultura Vasca en San Telmo. Quizá todo ello sea debido a que cualquier referencia a cultura vasca les produce alergia, les parece algo marginal».<sup>14</sup>

No obstante, aunque al final el consorcio no llegara a firmarse, el Gobierno municipal continuó promocionando e impulsando el proyecto de renovación. En diciembre de 1997 se presentó el audiovisual *San Telmo, un museo para la cultura*

vasca. Al año siguiente el proyecto fue objeto de debate en un foro cívico organizado por el Ayuntamiento y de análisis en el Día Internacional de los Museos. Durante aquellos años, el concejal de Cultura, del Partido Socialista de Euskadi-Euskadiko Ezkerra en aquella legislatura, vino defendiendo una mayor presencia del arte moderno en el proyecto de renovación.

Todos aquellos conflictos y desencuentros políticos e institucionales no paralizaron la actividad museística del museo. Diferentes exposiciones se organizaron y una importante rehabilitación, muy necesaria, del edificio, se llevó a cabo también.

Sin embargo, una gran amenaza se cernía sobre la renovación de San Telmo. En mayo del 2001 las tres instituciones vascas acordaron firmar un convenio de colaboración para la creación del Centro Internacional de Cultura Contemporánea en el edificio de Tabacalera: un nuevo Pompidou, según el alcalde en declaraciones a la prensa local. Esto supuso que las partidas previstas, aunque como hemos visto no concretadas, para la renovación de San Telmo pasaran al proyecto de Tabacalera y que las tres instituciones decidieran que San Telmo pasara a ser un museo exclusivamente municipal. En definitiva, esto supuso que el proyecto del Museo para la Cultura Vasca desapareciera del mapa cultural donostiarra y vasco.

Así, al poco de firmar aquel convenio de colaboración de Tabacalera, el alcalde encargó a la dirección

<sup>14</sup> *Diario Vasco*, 2 de mayo de 1995.

**Fig. 4. Exposición permanente del Museo San Telmo, tras la reapertura del 2011** (© IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA)



del museo la redacción de un nuevo proyecto cuya temática debía ser la historia de la ciudad. Presentado el nuevo proyecto, este fue muy criticado por todos los partidos políticos de la oposición municipal y por algunos colectivos sociales, ya que, resumiendo, el museo no se podía limitar a lo municipal porque su historia y sus fondos trascendían ese ámbito territorial. Ante la falta de acuerdo, el concejal de Cultura solicitó otra vez a la dirección del museo la redacción de un nuevo proyecto. En este caso, la dirección contó con la colaboración de una comisión asesora, constituida por profesores universitarios y miembros de algunas sociedades científicas locales, así como por una representación de la Asociación de Amigos del Museo. La nueva propuesta planteó que la renovación se articulara en torno a dos ejes: el primero, la ciudad, y el segundo, el arte, centrado especialmente en la obra del movimiento artístico Gaur. Esta nueva propuesta no volvió a contar con el apoyo del resto de los partidos políticos municipales. Los motivos: los mismos que los del primer proyecto. Tras llevarse a cabo diferentes negociaciones, finalmente, en octubre del 2002, la junta aprobó por unanimidad un nuevo proyecto de renovación que se articulaba en torno a las colecciones del museo, haciendo hincapié en los fondos artísticos, y no limitándose al ámbito municipal. Con esas bases, el Ayuntamiento sacó a concurso la elaboración del proyecto museográfico, siendo adjudicado a las

empresas de gestión cultural K6 y Xabide, en octubre del 2003.

Aunque pareciera que el proyecto de renovación comenzaba a concretarse, el hecho es que todavía estaba muy lejos de hacerlo. Unas semanas antes de la adjudicación, el director del museo dimitió. Los motivos, entre otros, que le llevaron a tomar esa decisión fueron la falta de un consenso político e institucional acerca del futuro del museo y la priorización por parte del Gobierno municipal de otros proyectos culturales en la ciudad. Efectivamente, San Telmo no figuraba entre los catorce proyectos estratégicos que había seleccionado el Ayuntamiento, pero sí otras infraestructuras culturales como el Teatro Victoria Eugenia, el Centro Internacional de Cultura Contemporánea de Tabacalera o el Aquarium-Palacio del Mar. No obstante, esa exclusión fue enmendada más tarde por el propio alcalde, y se llegó a organizar en noviembre del 2003 una jornada sobre el futuro del museo a la que asistieron técnicos, especialistas y representantes de los partidos políticos, la Diputación Foral y el Gobierno Vasco.

En octubre del 2004, K6 y Xabide presentaron el proyecto «San Telmo Museoa: memoria y trabajo». Este nuevo proyecto proponía que San Telmo fuera un museo de sociedad, siguiendo el modelo de renovación llevado a cabo por algunos museos canadienses o franceses. Su objetivo, rastrear las claves de la memoria colectiva de Gipuzkoa a

través de tres propuestas expositivas: la primera, *Signos de identidad*, a partir de los fondos arqueológicos, históricos y etnográficos; la segunda, *Diálogos*, articulada en torno a las colecciones artísticas, y, por último, la exposición *Huellas de la memoria*, que se presentaría básicamente a través de soportes multimedia. El presupuesto previsto entonces fue de unos dieciocho millones de euros.

No obstante, aunque la redacción del proyecto había sido adjudicada, los desencuentros acerca del futuro del museo entre el Gobierno municipal y los partidos políticos de la oposición continuaban. Estos, especialmente el grupo del Partido Nacionalista Vasco, acusaban al Gobierno de no implicarse en el proyecto. Recordemos que, tras la firma del convenio de colaboración para Tabacalera, el proyecto de renovación de San Telmo quedó en manos del Ayuntamiento. Por lo tanto, en principio, la entidad local debía asumir toda la financiación del proyecto, lo que generó no pocas dudas acerca de las posibilidades reales para su materialización.

Otra cuestión que añadió mayor incertidumbre al proyecto de renovación fue la aprobación por parte de la Diputación Foral, en manos del Partido Nacionalista Vasco, de la creación del Museo Histórico de Gipuzkoa en el convento de Santa Teresa, a pocos metros de San Telmo, cuando, además, el alcalde había solicitado al diputado general que la institución foral se comprometiera a asumir el cincuenta por ciento del proyecto de renovación, ya que su ámbito temático era guipuzcoano. Tras unas idas y venidas, finalmente la Diputación Foral se comprometió inicialmente a asumir algunos servicios museísticos del museo, especialmente los relacionados con la conservación, al prever la construcción del Centro de Patrimonio Cultural Mueble en Gipuzkoa, aportando posteriormente tres millones de euros para la realización del proyecto museográfico.

Con el Gobierno Vasco la cuestión fue más complicada. En principio, la consejera de Cultura del Partido Nacionalista Vasco se mostró partidaria de apoyar económicamente la renovación del museo, al contar esta con la propuesta expositiva *Huellas de la memoria*, pero solicitando una mayor presencia de la etnografía en el proyecto y que su ámbito temático no fuera solamente local o provincial, sino también nacional, es decir, vasco. Esta demanda no fue aceptada por la alcaldía, lo que condujo a una agria polémica entre los representantes de ambas instituciones. Esta se visualizó



en los V Encuentros Donostia-San Sebastián y sus Proyectos Culturales, en los que participaron los representantes políticos del Ayuntamiento, Gobierno Vasco y Diputación Foral. En todo caso, como también hizo la Diputación Foral, el Gobierno Vasco manifestó que su compromiso explícito era con Tabacalera, tal como se firmó en el 2001. El alcalde se quejó del agravio comparativo que padecía Donostia-San Sebastián respecto a Vitoria-Gasteiz y Bilbao en materia de inversiones museísticas por parte de la institución autonómica. El desencuentro fue tal que el Gobierno Vasco, en su Plan de Infraestructuras Culturales 2008-2012, previó la construcción de un museo vasco de historia y sociedad en Bizkaia. Finalmente, el Gobierno Vasco terminó aportando 3,5 millones de euros al proyecto de renovación. Esta aportación económica fue consecuencia de la negociación que el Partido Socialista de Euskadi-



Fig. 5. Recepción del Museo San Telmo

(📷 IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA)

Euskadiko Ezkerra y el Gobierno Vasco llevaron a cabo para que este pudiera aprobar sus presupuestos. A partir del 2009 la relación entre las dos instituciones públicas se suavizó, al hacerse los socialistas con el Gobierno Vasco. La primera comparecencia pública de la nueva consejera socialista de Cultura del Gobierno Vasco en Gipuzkoa fue en el propio Museo San Telmo.

Quien sí realizó una aportación muy importante, de ocho millones de euros, fue el Ministerio de Cultura, en manos del Partido Socialista Obrero Español, en septiembre del 2005. No hay que olvidar que una parte importante del edificio del museo fue declarado patrimonio nacional.

Al final fue el propio Ayuntamiento el que tuvo que asumir en gran medida la renovación del mu-

seo. En noviembre del 2006 el Pleno municipal aprobó por unanimidad el proyecto de renovación de K6 y Xabide. El concurso del proyecto de rehabilitación del edificio ya había sido adjudicado al estudio de arquitectos Nieto y Sobejada (Soto, 2009: 200-202, y 2010: 108), y faltaba por concretar la propuesta museográfica de la exposición permanente, que salió a concurso en el verano del 2008 por siete millones de euros.

Los trabajos para la definición de los contenidos y el discurso de la exposición permanente se realizaron a lo largo del 2007 y tomaron como base las áreas temáticas *Signos de identidad*, *Huellas de la memoria* y *Diálogos* del proyecto de K6 y Xabide. Estas fueron, en un primer momento, analizadas y concretadas por una amplia y variada comisión científica, en la que hubo también representantes del museo y K6. Posteriormente, la propuesta de la comisión fue revisada por algunos miembros del Gobierno municipal y, finalmente, retocada por la empresa adjudicataria del concurso del proyecto museográfico. El resultado, las cinco áreas temáticas con las que cuenta actualmente la exposición permanente: *Historia y Desafíos*, *Signos de Espiritualidad*, *Huellas en la Memoria*, *Despertar de la Modernidad* y *Colección Histórica de Arte*.

Finalmente, el nuevo Museo San Telmo se inauguró el 28 de marzo del 2011. No sin cierta polémica, porque era el último día legal para realizar actos de este tipo antes de la celebración de las elecciones municipales. La exposición permanente se abrió al público casi un mes más tarde. Las elecciones municipales de mayo del 2011 las ganó la coalición nacionalista y de izquierdas Bildu, desplazando a los socialistas de la alcaldía, los valedores del proyecto. Probablemente este cambio político y la actual crisis económica abran una nueva etapa en la historia del museo.

## Conclusión

Esta breve crónica muestra sucintamente el conjunto de intereses disciplinarios, políticos, culturales e identitarios que entran en juego a la hora de crear, sostener y renovar un museo. La sacralización de los museos enmascara esa realidad profana de intereses que da cuenta del devenir histórico del museo, en el que está en juego, entre otras cosas, cómo nos definimos y cómo nos representamos. Hay unas estrechas relaciones entre la concepción de la cultura y de la identidad (Cuche, 2002: 106), entre los museos y la identidad (Rabinovitch, 2010: 63), entre los museos y la política (Varine, 2009: 3; Roigé Ventura,

2007: 35) y entre las ciencias sociales y humanas y la política (Azcona, 1984: 32; Bourdieu, 2000: 87; Fernández Martínez, 2006: 199; Méndez, 2009: 193-195; Todorov, 2008: 36; Zulaika, 1997: 213).

La historia del Museo San Telmo, al no haber contado con unos límites museológicos claros, al no haberse sacralizado y naturalizado suficientemente, al cuestionarse continuamente el porqué y el para qué de la infraestructura cultural, nos muestra ese conjunto de relaciones, descrito en el párrafo anterior y el juego desarrollado por los diferentes actores políticos, científicos e intelectuales con el objetivo de hacer prevalecer sus propuestas museológicas según sus opciones ideológicas, culturales e identitarias. Un juego en el que se ha competido, entre otras, por cuestiones identitarias acerca de las características que definen el «nosotros» y acerca de cómo esas cuestiones se representan y se presentan.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, C. (1995): «Un museo para la cultura vasca», *Revista de Museología*, vol. 4, pp. 39-41.
- ARANZADI, T. de (1910): «Museos de folk-lore», *España Moderna*, vol. xxii, núm. 260, pp. 5-32.
- AZCONA, J. (1984): *Etnia y nacionalismo vasco: una aproximación desde la antropología*, Barcelona: Anthropos.
- BOURDIEU, P. (2000): *Cuestiones de sociología*, Madrid: Istmo.
- CUCHE, D. (2002): *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- DELOCHE, D. (2010): *Mythologie du musée: de l'uchronie à l'utopie*, París: Le Cavalier Bleu.
- DÍAZ BALERDI, I. (2008): *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Gijón: Ediciones Trea.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. M. (2006): *Una arqueología crítica: ciencia, ética y política en la construcción del pasado*, Barcelona: Crítica.
- FORNELLS, M. (2002): «Historia del Museo Municipal de San Sebastián (1902-2002)», en *San Telmo: crónica de un centenario*, San Sebastián: Michelena, pp. 14-73.
- LUENGO, F. (2000): «En la memoria cercana: 1936-2000», en *Historia de Donostia-San Sebastián*, San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián/Nerea, pp. 387-478.
- MACDONALD, S. J. (2003): «Museums, national, postnational and transcultural identities», *Museum and Society*, vol. 1, núm. 1, pp. 1-16.
- MARSTINE, J. (2006): «Introduction», en *New museum theory and practice: an introduction*, Oxford: Blackwell, pp. 1-36.
- MÉNDEZ, L. (2009): *Antropología del campo artístico*, Madrid: Síntesis.
- MOIX, LL. (2010): *Arquitectura milagrosa*, Barcelona: Anagrama.
- MUSEO ARQUEOLÓGICO, ETNOGRÁFICO E HISTÓRICO VASCO (1996): *Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco: breve síntesis histórica (1921-1996)*, Bilbao: Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco.
- RABINOVITCH, V. (2010): «Relats principals i diversitat en els museus nacionals d'història del Canadà», en *Museus d'avui: els nous museus de societat*, Gerona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 43-60.
- ROIGÉ VENTURA, X. (2007): «La reinvençió del museu etnològic», en *Patrimonis culturals i museus: més allá de la història i del arte*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 18-42.
- SOTO, S. (2009): «San Telmo, hacia un nuevo museo», *Museo.es*, núm. 5-6, pp. 198-207.
- (2010): «El Museu de San Telmo de Donostia, un museu sobre la societat basca: l'experiència de transformar un museu municipal», en *Museus d'avui: els nous museus de societat*, Gerona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 99-111.
- TODOROV, T. (2006): *Elogio del individuo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- TURGEON, L. (2010): «Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux», *Ethnologie Française*, vol. XL, núm. 3, pp. 389-399.
- UNSAIN AZPIROZ, J. M. (1994): «Museos en Donostia: luces y sombras de una pequeña historia», en *Donostia-San Sebastián: vida, paisajes, símbolos*, Oiartzun: Sendoa, pp. 242-250.
- VARINE, H. de (2009): «Musées et aménagement du territoire: quelques expériences et un essai de problématisation», intervención en el Coloquio de Faro (Portugal).
- ZUILAKA, R. (1998): «San Telmo, musée pour la culture basque», *Bulletin du Musée Basque*, núm. 152, pp. 83-98.
- ZULAIKA, J. (1997): *Crónica de una seducción*, Madrid: Nerea.

**MONOGRAFÍAS**

# Un museo único y diferente: el Museo de la Paz de Gernika

## An unique and different museum: the Gernika Peace Museum

### IRATXE MOMOITIO ASTORKIA

Museo de la Paz de Gernika  
Foru Plaza 1, 48300 Gernika-Lumo (Bizkaia)  
www.museodelapaz.org; zuzendaritza.museoa@gernika-lumo.net

Recibido: 3-01-2012. Aceptado: 15-05-2012

**RESUMEN.** En el siguiente artículo se dará a conocer un museo único y diferente enclavado en el corazón de Euskadi, en Gernika-Lumo, un museo que nació como museo histórico y se convirtió en el primer y único Museo de la Paz de Euskadi y toda España. A lo largo del artículo se profundizará en su historia, en sobre qué trata su exposición permanente, en los diferentes servicios que el museo ofrece y en todos los retos que tiene por delante. Se destacará también el importante trabajo en red que este museo realiza.

**PALABRAS CLAVE:** Museo de la Paz de Gernika, redes, Gernika, memoria histórica, paz, derechos humanos.

**ABSTRACT.** The following article will unveil a different and unique museum located in the heart of Basque Country, Guernica-Luno, a Historical museum at the beginning that became the first and only Peace Museum of the Basque Country and Spain. Throughout the article, we will explore its history, the issues tackled at the permanent exhibition and the various services that the museum offers and all the challenges that lies ahead. It will also highlight the important role of this museum networking.

**KEYWORDS:** Gernika Peace Museum, networks, Guernica, historical memory, peace, human rights.

### Historia

El Museo de la Paz de Gernika es un museo joven que nace en el año 1998, cuando el Ayuntamiento de Gernika-Lumo decide dar un nuevo uso al edificio localizado frente al consistorio, el cual se había estado utilizando como edificio para los Juzgados, Correos y Telégrafos.

¿Qué podían visitar los visitantes que —tras tener conocimiento de lo ocurrido aquel terrible 26 de abril de 1937 (el bombardeo de Gernika durante la guerra civil española), tan bien inmortalizado por una de las obras de arte más representativa del siglo xx, el *Guernica* de Picasso— se acercaban a conocer la villa de Gernika para saber más sobre el tema? Muy poco, solo lo que una pequeña exposición temporal divulgativa, instalada a lo largo de diferentes veranos en distintos lugares de la villa, les podía ofrecer.

Por ello —gracias al convencimiento personal del entonces alcalde de Gernika-Lumo, Eduardo

Vallejo de Olejua, y de la corporación municipal de que Gernika como símbolo de las libertades vascas, el bombardeo y su plasmación en un lienzo por Picasso suponían un símbolo universal para muchos pueblos del mundo— se decidió crear un museo municipal que se llamaría Museo Gernika y que abrió sus puertas el 7 de abril de 1998.

La apertura de este museo, en la primera planta del edificio antes mencionado, con una pequeña, modesta y heredada exposición permanente en torno al bombardeo de Gernika, supuso un gran avance para la visibilidad de este acallado y doloroso hecho para la villa de Gernika.

Tras esto, los pasos dados por el museo y su evolución fueron uno tras otro, en un breve espacio de tiempo y de una forma natural y ordenada.

Un año después de la apertura como museo (1999), y gracias al trabajo incansable del Ayuntamiento por darle un verdadero futuro a esta

aventura emprendida, se recibió una importante cantidad de dinero (el 1 % cultural), que se decidió utilizar para acondicionar el edificio (ascensor, acceso directo a la segunda planta...) a esos nuevos usos como museo; y en un segundo paso, para plantear un proyecto museológico y museográfico. Gracias al asesoramiento y la colaboración de la dirección de patrimonio cultural de la Diputación Foral de Bizkaia, se invitó a varias empresas, expertas en la realización de proyectos museográficos, a presentarse. De las diferentes empresas presentadas, fue la empresa catalana Stoa Projectes Culturals i Turistiques (<www.stoa.es>) la seleccionada para llevar a cabo la redacción y ejecución del proyecto museográfico en el remodelado edificio.

Fue entonces (año 2000) cuando se dio un cambio de rumbo y se hizo una arriesgada apuesta por crear un museo diferente, un museo más internacional, más ambicioso, que no solo abordase la temática histórica sobre el bombardeo y la historia de Gernika-Lumo, sino que fuera más allá tratando temas (paz, reconciliación...) que Gernika-Lumo como ciudad ya llevaba años trabajando a través del Centro de Investigación para la Paz Gernika Gogoratuz.

Un cambio de nombre (de Museo Gernika a Museo de la Paz de Gernika) muy significativo, con toda la connotación que ello supone, y una ampliación en la temática sobre la que el museo trabajaría en adelante: cultura de paz y derechos humanos. Un enorme reto personal también para todas las personas que llevábamos años trabajando en este proyecto.

El cambio de nombre marcó la diferencia que la nueva exposición permanente quería ofrecer entre este museo y otros museos más tradicionales. Fue una apuesta arriesgada, basada en la idea de que el museo era ya y se debía convertir para el público visitante en un museo único y diferente. No era solo el Museo de la Paz de Gernika lo que iban a visitar, sino el primer museo de la paz de Euskadi y del resto de España, localizado en un lugar muy simbólico como es Gernika-Lumo.

Esta decisión, propuesta por la empresa del proyecto, pretendía dar valor y relevancia al trabajo callado que desde Gernika-Lumo (a través del Ayuntamiento y sus acciones en torno a la reconciliación —especialmente con el pueblo alemán— y a través del importante trabajo realizado, durante —en aquel momento— más de diez años por el Centro de Investigación por la Paz Gernika

Gogoratuz, <www.gernikagogoratuz.org>) se hacía como ciudad destruida durante la guerra, que —queriendo recordar ese trágico pasado— pretendía avanzar en el trabajo de memoria histórica y en el trabajo a favor de la paz y la reconciliación. El cambio de nombre ha tenido su parte positiva (nos diferencia del resto de museos) y su parte negativa (los visitantes no imaginan qué podrán encontrar dentro de un museo de la paz, y el trabajo de convencerles para que paguen su entrada y entren es mucho mayor que si le hubiéramos puesto como nombre al museo *museo de la guerra*).

Tras nueve años de andadura (desde la remodelación de la exposición permanente, en el año 2003), el boca a boca, el recuerdo de la experiencia única que supone la visita al museo para muchos visitantes y el trabajo coherente del museo relacionándose e interactuando con diferentes redes nacionales e internacionales que abordan esta nueva temática han hecho que un número muy considerable de gente ya no se pregunte «¿qué es lo que se muestra en un museo de la paz?».

Con esta ambición y apuesta, el Ayuntamiento vio claro que debía encontrar nuevos socios —ya que este pequeño museo se empezaba a convertir en un museo de tamaño medio con una gran apuesta por delante, que excedía los límites de la propia villa—. Es así como, después de un acercamiento a la Diputación Foral de Bizkaia y al Gobierno Vasco, se creó en julio del 2002 la Fundación Museo de la Paz de Gernika, compuesta por estas tres importantes instituciones (Ayuntamiento de Gernika-Lumo, Diputación Foral de Bizkaia y Gobierno vasco) como los tres patronos fundadores. Esta recién nacida Fundación tuvo claro, en sus estatutos, que la misión del museo debía ser la siguiente: «La misión de la Fundación Museo de la Paz de Gernika es conservar, exponer, difundir, investigar y educar al visitante en las ideas básicas de la cultura de paz y lo que ella ha tenido y tiene que ver con la historia de Gernika-Lumo (guerra civil española), para hacer que —junto al trabajo de otras organizaciones del ámbito de la historia y de la paz— Gernika-Lumo, Bizkaia y Euskadi sean referentes (locales, regionales, nacionales e internacionales) de trabajo a favor de la paz y de la cultura».

Ese año 2002 supuso, además, un año de cierre casi total del edificio, para —tras haber realizado el proyecto museográfico y la completa redacción del nuevo contenido— poder construir los nuevos espacios de la nueva exposición permanente del



❶ Fig. 1. Exterior del Museo de la Paz de Gernika



❷ Fig. 2. Antigua exposición permanente del Museo Gernika

museo. Para la preparación de dicha exposición (que requirió de casi dos años de trabajo), hubo un gran trabajo interdisciplinar de equipo, entre diseñadores, museólogos, docentes, historiadores y expertos en el tema de la cultura de la paz y los derechos humanos.

Se crearon, por tanto, dos equipos de trabajo. Un equipo, compuesto por varios profesores universitarios, el grupo de historia local Gernikazarra, la dirección del museo y Stoa, quien abordó la parte relativa a la historia de Gernika-Lumo, con especial énfasis en el bombardeo de Gernika (26 de

abril de 1937). El otro equipo, compuesto por profesores universitarios y representantes de colectivos vinculados y expertos en el tema de la cultura de la paz y los derechos humanos, como Gesto por la Paz, Bakeaz, Elkarri, Unesco Etxea, Gernika Gogoratuz, Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe, la dirección del museo y Stoa, abordó la temática que a partir de ese momento el museo iba a tratar, es decir, la cultura de paz y los derechos humanos (incluyendo dentro de la misma el tema del «conflicto vasco»).

Esta ardua labor de coordinación entre profesionales, con los problemas que surgen al querer unos (docentes, gente experta en la temática de historia y de paz) incluir una ingente cantidad de información y con un lenguaje para expertos — sin tener en cuenta los diferentes idiomas en los que debía ir la exposición— y al querer los otros (diseñadores y museólogos) plasmar toda esa importante información en una exposición para todo tipo de público y de una forma moderna, diferente, hizo que las reuniones se alargaran muchí-

simo, pero creó un resultado muy positivo y muy bien valorado por todas las personas involucradas en su creación. No fue un trabajo pagado y realizado por una empresa, sino que fue un verdadero trabajo de equipo y eso se ha apreciado y valorado por el público desde el primer momento de la visita del museo.

Tanto los textos como la elección de los objetos (de los que el museo carecía en gran cantidad, al no quedar muchos objetos tras la completa destrucción de la villa), la escenografía propuesta, como la manera de plasmar esos contenidos y de incluir esos objetos a través de la museografía, fue el resultado de un trabajo de equipo durante interminables reuniones. Cabe destacar que la dirección del museo tuvo una completa libertad para invitar a cualquier persona interesante para el proyecto a los equipos de trabajo y el Patronato de la Fundación aceptó todas las propuestas surgidas como resultado de ese trabajo de equipo.

Creamos, por tanto, un museo diferente, un museo para el recuerdo y un museo para el futuro que invitaba a ser visitado a través de los sentidos, un museo en el que el visitante (siempre activo a través de los diferentes espacios) sentía, vivía, empatizaba con lo tratado. Un museo que no pretendía ofrecer cerradas respuestas, sino que pretendía que el visitante que había entrado con dudas o preguntas saliera reflexionado sobre muchas preguntas más, preguntas para cuya respuesta él debía participar.

Un museo que, de esa manera activa y participativa, vertebraba toda su exposición permanente en torno a tres ejes o preguntas:

### *Primer eje del museo: ¿qué es la paz?*

A lo largo de las dos primeras salas se intenta hacer reflexionar al visitante sobre este primer eje o pregunta —comenzando en el pasillo blanco que recrea la frase de Gandhi «No hay caminos para la paz, la paz es el camino»— se muestra una amplia gama de ideas, conceptos, pensamientos y puntos de vista sobre la paz y, especialmente, una idea contemporánea en la que la paz, con el objetivo de resolver los conflictos, surge de una manera positiva en las relaciones entre las personas. Acaba, por tanto, esta primera parte con una reflexión final de cómo la historia de la paz no ha de ser la historia de la finalización de los conflictos y ayuda, así, al visitante a comprender mejor términos como conflicto, mediación, paz positiva, paz negativa, ecopacifismo, paz de cada día...



Fig. 3. Entrada a la exposición permanente del Museo de la Paz de Gernika

Fig. 4. Sala La Ciudad nos Habla del Museo de la Paz de Gernika

### *Segundo eje del museo: ¿qué legado nos ha dejado el bombardeo de Gernika?, ¿qué ocurrió en Gernika en un momento de ausencia de paz?*

Este segundo eje del museo, el eje que más aborda la parte histórica de la villa y del bombardeo (como hacía, casi en exclusiva, la anterior exposición permanente del Museo Gernika), hace que el visitante se adentre en una sala de estar de una casa de Gernika, el 26 de abril de 1937 (lunes de mercado y día del bombardeo). Dentro de esa casa, el visitante conocerá a Begoña (su protagonista), a su familia y, a través de un relato radiofónico con toques de luz y sonido, se pondrá en la piel de aquella mujer, viviendo el bombardeo de Gernika dentro de la sala. Este audiovisual sirve para conseguir esa empatía con los que sufrieron la guerra, y con

tantas personas que vivieron y siguen viviendo horrores como el de Gernika.

Este audiovisual se ha convertido en la estrella del museo, lo que todo el mundo recuerda tras su paso por el mismo.

De este emotivo audiovisual, que deja «marcadas» a todas las personas que visitan el museo, se pasa ya a una sala donde se nos ofrecerá una lectura de la historia de Gernika-Lumo y la guerra civil española, del episodio del bombardeo de Gernika y, para acabar, de la posguerra, la reconstrucción y la ejemplar lección de paz que nos ofrecen los supervivientes de aquel trágico hecho reconciliándose con sus agresores. Este final sobre los procesos de reconciliación, de nuevo, a través de un emotivo audiovisual en la sala circular llamada *In memoriam*.



Fig. 5. Sala Las Tres Miradas del Museo de la Paz de Gernika

### *Tercer eje del museo: ¿qué pasa actualmente con la paz y los derechos humanos en el mundo?*

Este tercer y último eje de la exposición permanente nos sirve para acabar nuestro recorrido por el museo con una mirada al mundo a través de una copia del *Guernica* de Picasso, acompañado de una reflexión sobre los derechos humanos y el conflicto vasco como prismas para observar el estado actual de la paz en Euskadi y en el mundo.

Esta exposición permanente, diseñada de una manera atractiva, hace que la atención del visitante se mantenga, casi de manera constante, tras el paso de una pregunta o eje temático a otro, acompañada por numerosas fotos, algunas frases significativas y pequeños textos que, ayudados de varios objetos, explican lo tratado en ese ámbito.

Todo ello tiene como propósito convertir a este primer y único museo de la paz de Euskadi y España en un museo para sentirlo y, sobre todo, vivirlo. Un museo donde las miles de preguntas surgidas tras la visita, los sentimientos que se ponen a flor de piel, hacen que sea una visita inolvidable.

### **Equipo**

Para que una apuesta como esta salga adelante, es muy importante mencionar a las personas que han apostado por este proyecto, al equipo que ha desarrollado y sigue desarrollando un gran trabajo y a los visitantes que han valorado toda esta dedicación y, con su presencia continua y cada vez más numerosa, hacen posible la continuación del Museo de la Paz de Gernika.

El equipo de trabajo del Museo de la Paz de Gernika —excepto en el caso de la dirección (que está en el museo desde su creación)— ha sufrido modificaciones a lo largo de los años, hasta estabilizarse algo más, a partir del año 2004-2005 y ha estado compuesto, desde el comienzo, casi exclusivamente por un número de entre tres y nueve mujeres que han hecho posible todo este proyecto.

Actualmente está formado por un equipo de seis personas, tres trabajando en departamentos técnicos y de gestión como es la dirección, exposiciones y proyectos ([zuzendaritza.museoa@gernika-lumo.net](mailto:zuzendaritza.museoa@gernika-lumo.net)), el centro de documentación e investigación ([dokumentaziozentrua@gernika-lumo.net](mailto:dokumentaziozentrua@gernika-lumo.net)) y el departamento educativo ([hezkuntza.museoa@gernika-lumo.net](mailto:hezkuntza.museoa@gernika-lumo.net)); y otras tres encargándose de la atención a los visitantes, las visitas guiadas en cuatro idiomas ([museoa@gernika-lumo.net](mailto:museoa@gernika-lumo.net)), la tienda ([denda.museoa@gernika-lumo.net](mailto:denda.museoa@gernika-lumo.net)) etcétera.

Un completo equipo de profesionales con un amplio dominio de cuatro idiomas que han atendido a los más de 250.000 visitantes y profesionales que se han acercado, desde su apertura, al Museo de la Paz de Gernika, tanto para visitar sus instalaciones y exposiciones (permanente, temporales, itinerantes) como para participar en los diferentes cursos, seminarios, etcétera, organizados por el mismo.

### **Departamentos del museo y servicios**

A lo largo de los diferentes años de existencia, el museo ha ido completando los diferentes departamentos, así como los servicios de cara al público visitante, con la intención de ofrecer una visita o servicio de calidad.

Estos son los departamentos con los que cuenta y los servicios que ofrece:

### *Departamento educativo*

El departamento educativo del museo, pilar base en cualquier museo, hoy en día, y muy importante en nuestro caso, no nació con la apertura del museo en 1998. No fue hasta el año 2006 (ocho años después de su apertura) cuando —tras la constante insistencia de la dirección del museo al patronato de la importancia y necesidad de tener un departamento educativo— se puso en marcha.

Se trata de un pequeño departamento en el que solamente trabaja —de manera habitual— una persona (Idoia Orbe), en constante coordinación para la preparación de nuevos materiales y actividades, con la dirección del museo.

No por ser pequeño y no disponer de numerosos recursos es menos activo. Se trata de un departamento muy dinámico que intenta atraer al museo a las nuevas generaciones de visitantes a través de distintas iniciativas y actividades, siendo los objetivos principales de dicho departamento los siguientes:

- ofrecer una experiencia positiva del Museo de la Paz de Gernika;
- acercar al visitante (escolar, familiar, grupal...) el tema de la educación para la paz, la educación en valores, así como un acercamiento a la temática histórica del museo (guerra civil española, bombardeo de Gernika, historia de Gernika-Lumo...);
- hacer que el público visitante piense, reflexione, valore y actúe en torno a los dos temas principales del museo.
- despertar reflexiones, sentimientos, sensaciones y conocimientos.
- educar en la cultura de paz y derechos humanos y el conocimiento de la historia.

El departamento educativo tiene varias líneas de trabajo, que podríamos resumir en

- Realización de *fichas didácticas* sobre cada una de las exposiciones temporales que el museo trae o produce (normalmente en dos idiomas).
- *Cuadernos y materiales de trabajo* para el profesor (con respuestas incluidas) y el alumno, que podrán ser utilizados tanto para preparar la visita al museo como durante la misma o posteriormente.

Todos ellos realizados en los cuatro idiomas en los que trabaja el museo.

- Preparación de *actividades educativas* (juegos cooperativos...) tanto los primeros domingos de mes (día de entrada gratuita al museo) como los días y semanas de celebración de fechas especiales, como pueden ser el Día Internacional Escolar de la Paz y la no Violencia (enero), el aniversario del bombardeo de Gernika (abril), la noche y el día de los museos (mayo), el Día Internacional de la Paz (septiembre) o el Día de los Derechos Humanos (diciembre).
- *Colonias de verano* (a finales de junio y finales de agosto) para niños de 4 a 14 años, que cada año aborda una temática diferente y que se celebran durante una semana por las mañanas.
- *Talleres didácticos* para ahondar más en los temas de trabajo del museo (memoria histórica, cultura de paz y derechos humanos). Se trata de varios talleres muy dinámicos y participativos, dirigidos tanto a alumnos de primaria como de secundaria. La duración aproximada de estos talleres es de entre 60 y 120 minutos y se ofrecen también en varios idiomas. Los talleres que actualmente ofrece el museo son los siguientes:

— *Los Derechos Humanos*. Taller didáctico que pretende dar a conocer qué son los derechos humanos, cuándo se creó la Declaración Universal de Derechos Humanos... (taller para secundaria).

— *Asignatura pendiente*. A través de este taller se pretende mostrar el cambio en los libros de texto de historia del tema de la guerra civil española, desde 1939 hasta hoy en día (taller para secundaria).

— *Hiroshima y Nagasaki*. Este taller servirá para, por medio de la historia de Sadako, saber más sobre lo ocurrido en Hiroshima y Nagasaki tras el lanzamiento de las dos bombas atómicas, sus efectos... (taller para primaria y secundaria).

— *Huellas de Paz*. Taller donde se da a conocer la vida de varias personas que han trabajado y trabajan a favor de la paz combinándolo con una aportación artística grupal que refleje su visión de la paz (taller para primaria).

— *El bombardeo de Gernika*. Taller donde se realiza un recorrido por el hecho histórico de aquel 26 de abril de 1937 (taller para secundaria).

- *Picasso y Guernica*. Taller a través del cual se ofrece la posibilidad de comprender, de una manera activa y experimental, la obra más famosa de Picasso (taller para primaria y secundaria).
- *Cuentos de Paz*. Taller donde comprobaremos cómo es posible resolver nuestros conflictos de una manera diferente utilizando diversos cuentos (taller para primaria).
- *Juegos cooperativos*. Taller donde los participantes aprenderán a jugar con este tipo de juegos, que promueven diversos valores tales como el juego en grupo, la cooperación... (taller para primaria y secundaria).
- *¿Qué es la Paz?* Taller donde se explican los significados de la palabra *paz* mediante diferentes dinámicas (taller para secundaria).
- *El arte de la paz*. Taller artístico donde los participantes deberán pintar armas, deconstruirlas y con ellas crear nuevos personajes de paz (taller para primaria y secundaria).
- *Pispas: un Mundo de Colores*. Estos cinco diferentes talleres se basan en la serie de animación infantil *Pispas*, que resalta la importancia de la educación en valores y la diversidad como factores relevantes para la convivencia entre las diferentes culturas que conforman nuestra sociedad. A través de diferentes personajes, que representan a diferentes culturas, la furgoneta *Pispas* guiará a los niños participantes a adentrarse en cinco temas, como son *El mundo en un Pispas* (taller 1), *A ritmo de Pispas* (taller 2), *Por el espacio en un Pispas* (taller 3), *Separar y reciclar en un Pispas* (taller 4) y *Haciendo teatro en un Pispas* (taller 5) (talleres para primaria).

### Centro de documentación

El museo tiene una estrecha vinculación con este departamento, ya que el nacimiento de este museo surge tras una beca de investigación sobre el bombardeo de Gernika (creada en el año 1996 por el Ayuntamiento de Gernika-Lumo con el propósito de investigar en archivos nacionales y extranjeros para recopilar todo tipo de información sobre el bombardeo de Gernika a nivel mundial) que después dio lugar a la creación del museo y de este centro de investigación y documentación, especializado en el bombardeo de Gernika, la guerra civil española y el exilio.

Este centro de documentación (CDBG) fue abierto al público en el año 2003, una vez ordenados y cata-

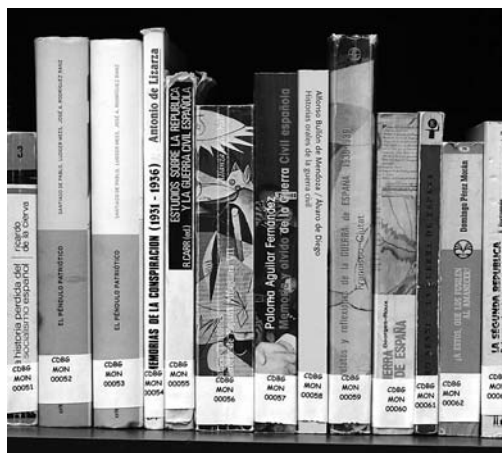


Fig. 5. Sala Las Tres Miradas del Museo de la Paz de Gernika

Fig. 7. Fondos del Centro de Documentación sobre el bombardeo de Gernika

logados todos los materiales (monografías, material de archivo, material hemerográfico...) recopilados desde el año 1996, y su misión es la de recopilar, conservar y difundir toda la documentación existente relativa al bombardeo de Gernika y la historia de Gernika-Lumo en el contexto de la guerra civil española, con la intención de ser un referente para la investigación en esta temática. El CDBG pone a disposición de las personas interesadas (estudiantes, investigadores...) sus dos fondos documentales (fondo CDBG y fondo Southworth), compuestos de libros, documentos, material hemerográfico, material de archivo y audiovisual.

Es una la persona (Ana Teresa Núñez) que atiende las consultas, cataloga y realiza —siempre en colaboración con la dirección del museo— los proyectos de divulgación e investigación en los que trabaja el centro de documentación.



Fig. 8. Visita guiada en el Museo de la Paz de Gernika



Fig. 9. Tienda del Museo de la Paz de Gernika

### *Dirección, proyectos y redes*

Desde la dirección (Iratxe Momoitio) del museo se realizan tanto las labores propias de dirección de cualquier museo como la gestión, coordinación y realización de las diversas exposiciones y proyectos, la divulgación de las mismas y la colaboración en los proyectos tanto del departamento educativo como del centro de documentación. Es también tarea de la dirección la de participar activamente en las redes nacionales e internacionales en las que el

museo participa, como Asociación Española de Investigación para la Paz (Aipaz, <[www.aizpaz.com](http://www.aizpaz.com)>), Comité Internacional de Museos Memoriales para el Recuerdo de Víctimas de Crímenes Públicos (IC-Memo, <[www.ic-memo.org](http://www.ic-memo.org)>), Consejo Internacional de Museos (ICOM, <[www.icom-ce.org](http://www.icom-ce.org)>), Red Internacional de Museos por la Paz (INMP, <[www.inmp.org](http://www.inmp.org)>), International Coalition of Sites of Conscience (<[www.sitesofconscience.org](http://www.sitesofconscience.org)>), Foro de Asociaciones de Educación en Derechos Humanos y por la Paz (<[www.ddhhypaz.org](http://www.ddhhypaz.org)>).

### *Servicios ofrecidos por el museo*

El museo, aun siendo un museo pequeño, ofrece numerosos servicios, entre los que cabría destacar: visitas guiadas en cuatro idiomas (euskara, español, inglés y francés), tienda, guardarrropía, salas de uso polivalente (cursos, presentaciones, proyecciones...) o exposiciones temporales.

Desde el año 2006 el museo dispone de varias salas en la planta semisótano, para las exposiciones que ha preparado o han sido traídas de otros museos y centros culturales de todo el mundo. Estas exposiciones temporales, normalmente cuatro al año, complementan la visión ofrecida de los temas de trabajo del museo (memoria histórica, cultura de paz y derechos humanos) a través de su exposición permanente.

Los últimos años el museo ha acogido interesantes exposiciones temporales, como *Picasso-Gernika: 70 años después*; *El archivo Ringelblum: la historia oculta del gueto de Varsovia*; *Huellas de paz*; *Apartheid*; *Hiroshima y Nagasaki*; *S. T. O. P. sobreviviendo en los territorios ocupados palestinos*; *Guatemala: para que todos lo sepan*; *Dia Tekhné: diálogo a través del arte*; *Historia de las mujeres de Gernika-Lumo*; *Arte y derechos humanos*; *Asignatura pendiente: la guerra civil española en los manuales escolares*; *In-security: el dilema nuclear*; *Cartografías silenciadas: espacios de represión franquista...*

Varias de las exposiciones multilingües, preparadas o adquiridas por el museo, han sido pensadas para poder ser itineradas por diferentes centros culturales, museos de todo el mundo: *El bombardeo de Gernika*; *Asignatura pendiente: la guerra civil española en los manuales escolares*; *Arte y derechos humanos...*

### **Organización de cursos, seminarios y congresos**

El museo ha organizado numerosos seminarios, varios congresos internacionales y trabaja, desde el año 2000, intensamente el tema del arte y la paz (<[www.artepazgernika.org](http://www.artepazgernika.org)>) en colaboración con el Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratuz y con la Casa de Cultura de Gernika, con los que ha organizado ya más de cinco encuentros internacionales sobre dicha temática.

### **Publicación de libros**

El museo ha publicado numerosos libros a través de dos colecciones propias (Colección Historia de Gernika-Lumo, con más de siete libros publicados, y colección Museos, Paz y Derechos humanos, con dos libros publicados) como resultado de años de trabajo plasmado en estos interesantes libros.

### **Retos**

Tras más de diez años de andadura, el museo se enfrenta a diferentes retos, que le podrán ayudar a seguir en el camino de convertirse en un museo de la paz de referencia tanto en Euskadi como en España y el extranjero.

Uno de los retos que el museo debería acometer en breve sería la completa remodelación y replanteamiento de la exposición permanente, que en el 2012 cumplirá nueve años. Un reto que supone el trabajo



**Fig. 10.** Inauguración de la exposición temporal *Guatemala: para que todos lo sepan*, de Daniel Hernández Salazar, en el Museo de la Paz de Gernika

de años de preparación hasta ver materializada una nueva exposición permanente acorde con los nuevos tiempos.

Otro de los retos que el museo se plantea es el de cómo acercarse a públicos nuevos, atraer a jóvenes visitantes a través de sus exposiciones, actividades, etcétera. Por esta razón, entre otras, el museo ha comenzado a dar a conocer sus servicios y actividades a través de las distintas y más populares redes sociales actuales, teniendo creados desde el año 2010 varios perfiles (en diferentes idiomas) en Facebook, Twitter, una página en Flickr y Youtube y un blog donde se abren nuevas y diferentes posibilidades de comunicación con los posibles visitantes y gente interesada en la temática que trabajamos. Convertirnos en un museo 2.0 o 3.0 es un apasionante reto.

Trabajar siguiendo los estándares de calidad (iso, Euskalit, Q de Calidad...) es otro de los retos que el Museo de la Paz de Gernika tiene en un horizonte cercano y para el que lleva varios años dando pasos.

### Trabajo en red

El Museo de la Paz de Gernika consideró, desde su creación, de vital importancia el trabajo en red con otros museos de todo el mundo que pudieran abarcar una temática similar (memoria histórica, cultura de paz, derechos humanos...) a la tratada por él.

La relación con otros profesionales del sector, sus experiencias, el trabajo de estos museos en sus diferentes departamentos y todas las ideas compartidas han supuesto una enorme fuente de

enriquecimiento, y más en el caso de un museo mediano como el nuestro, sin grandes posibilidades económicas.

Resultado de este trabajo conjunto en red han sido las nuevas oportunidades de exposiciones, intercambios de personal, seminarios, proyectos conjuntos que han ampliado y enriquecido la razón de ser y la manera de trabajar del propio museo.

El hecho de tener una presencia activa y continua en estas diferentes redes internacionales de museos, durante los últimos trece años, ha hecho que este mediano museo sea muy bien conocido internacionalmente.

Nuestra presencia, muchas veces como únicos representantes de Euskadi y España, en muchos foros y seminarios internacionales —en comparación con la numerosa asistencia a estos foros y redes de países como Alemania o Gran Bretaña— nos ha hecho sentirnos pioneros de un museo diferente, activo, participativo y que ha ido evolucionando en las diferentes etapas vividas gracias al trabajo en red.

---

### BIBLIOGRAFÍA

- FUNDACIÓN MUSEO DE LA PAZ DE GERNIKA (2004): *Catálogo del Museo de la Paz de Gernika*, Gernika-Lumo
- INMP (2008): *The 6<sup>th</sup> international Conference of Museums for Peace (proceedings)*, Kyoto.
- MOMOITIO ASTORKIA, Iratxe (coord.) (2005): *Museos por la paz: una contribución al recuerdo, la reconciliación, el arte y la paz*, Gernika-Lumo: Fundación Museo de la Paz de Gernika.
- YAMANE, Kazuyo (2008): *Museums for peace worldwide*, Kyoto: Kyoto Museum for World Peace/Ritsumeikan University.



## **EXPERIENCIAS Y OPINIÓN**

# Dies Oiassonis: una propuesta de recreación histórica desde el Museo Romano Oiasso de Irun

## Dies Oiassonis: a proposal of historical reenactment by the Oiasso Roman Museum of Irun

**MARÍA JOSÉ NOAIN MAURA**

Museo Romano Oiasso  
Eskoleta, 1, 20302 Irun (Gipuzkoa)  
mjnoain.oiasso@irun.org

Recibido: 13-01-2012. Aceptado: 02-05-2012

**RESUMEN.** El Museo Romano Oiasso tiene un amplio programa de actividades en el que prima la difusión del pasado romano de Irun. En esta localidad se han encontrado importantes restos arqueológicos entre los que destacan el puerto, yacimiento excepcional, o las termas. Dentro de este programa de difusión se pusieron en marcha, en el año 2010, las jornadas de recreación histórica Dies Oiassonis, centradas en el mundo marítimo de la Antigüedad y en las que la Navigium Isidis, procesión a la diosa Isis, es una de las protagonistas. Con este acto se celebraba la reapertura de la temporada de navegación en el mundo grecolatino.

**PALABRAS CLAVE:** Museo Romano Oiasso, actividades socioculturales, arqueología, historia antigua, *re-enactment*.

**ABSTRACT.** The Oiasso Roman Museum has a wide programme of activities in which outstands the dissemination of the Roman past of Irun. In this town, important archaeological remains have been found including the port, an exceptional site, or the baths. Within this programme of dissemination were launched, in the year 2010, the days of historical reenactment Dies Oiassonis, focused on the maritime world of antiquity where the Navigium Isidis, procession to the goddess Isis, is one of the protagonists. This event celebrates the reopening of the season of navigation in the greco-latin world.

**KEYWORDS:** Oiasso Roman Museum, socio-cultural activities, archaeology, ancient history, *re-enactment*.

### **Living history y los festivales de recreación histórica**

Los festivales de recreación histórica son actividades culturales que, a través de la programación de una serie de actos en los que la reconstrucción histórica y la arqueología experimental son el eje central, tienen como objetivo la divulgación y difusión de la historia entre el gran público, potenciando el carácter didáctico y lúdico de las actividades programadas, siempre respaldadas por el conocimiento científico. Entre los especialistas en historia y arqueología es común la reflexión

acerca de la necesidad de encontrar distintas formas para difundir nuestra disciplina ampliando el público receptor y haciendo del estudio del pasado un ámbito que no quede exclusivamente en manos de los profesionales. Sabido es por todos que la historia y el patrimonio son bienes universales que a todos nos pertenecen y que es nuestra responsabilidad dar con la fórmula correcta para conseguir transmitir el conocimiento. Además, a través de éste, se puede llegar a una mayor sensibilización hacia el patrimonio y, por supuesto, hacia su conservación y protección, labor que,

aun en manos de las instituciones, puede involucrar a toda la ciudadanía.

Son los grupos de recreación histórica los protagonistas de estos festivales, tradición de origen anglosajón, conocida bajo el nombre de *re-enactment* o *living history*, que surge como tal en Estados Unidos en los años setenta, adquiriendo después especial relevancia en países como Gran Bretaña o Alemania. El origen de esta corriente puede rastrearse en proyectos más antiguos: en 1879 se recreó en Dinamarca una casa prehistórica que se conserva todavía hoy en día en el museo de Odense (Seritjol, 2008: 93); Artus Hazelius fundó en 1891, en Estocolmo, Skansen, un museo al aire libre que nació con la intención de presentar el modo de vida rural en Suecia y que sigue funcionando en la actualidad. Skansen sirvió como inspiración a otros museos europeos al aire libre y a los que comenzaron a proyectarse en Estados Unidos, reconstruyendo ciudades, lugares y batallas relacionados con la época colonial (Santacana y Serrat, 2002: 59). En estos museos comenzaron a organizarse actividades de todo tipo que presentaban al visitante la recreación de un determinado acontecimiento histórico o de una escena cotidiana del pasado, que desembocaron en la aparición de grupos específicos dedicados a *living history*.

El trabajo de los grupos de *living history* suele ir de la mano de la arqueología experimental. Esta disciplina reconstruye en la actualidad procesos tecnológicos de tiempos pasados, principalmente de la Prehistoria y de la Antigüedad. En este contexto se reproducen todo tipo de objetos —armamento, vestimentas, herramientas de trabajo, mobiliario, elementos de adorno, etcétera— con los mismos métodos artesanales que en épocas anteriores. Es frecuente, por tanto, que los grupos de recreación histórica reproduzcan las cadenas operativas de ciertas acciones, experimentando y exhibiendo los resultados de su trabajo al mismo tiempo, normalmente acompañados por textos o presentaciones de profesionales de la historia y la arqueología, que intervienen como intermediarios o intérpretes entre el público y los protagonistas de la acción.

Los grupos de *living history* abarcan muy diversas épocas, destacando la Edad Media, el Renacimiento, la Segunda Guerra Mundial o la América colonial, en el caso de Estados Unidos. También recreaciones de acontecimientos históricos concretos, como la batalla de Hastings, que en 1066 enfrentó a los ejércitos anglosajones y normandos, culminando con la conquista de Inglaterra

por parte de éstos, las batallas de Waterloo y Austerlitz<sup>1</sup> o la de Gettysburg<sup>2</sup> suelen ser protagonistas de estos actos. Muchos de los grupos pioneros de *re-enactment* se centraron en la historia militar,<sup>3</sup> disciplina protagonista en las recreaciones que hoy en día se han ido diversificando y abarcan igualmente numerosos aspectos de la vida civil.

El pasado romano es uno de los protagonistas con más éxito en este tipo de actividades. La cultura romana ofrece un legado común a todo el mundo occidental y goza de gran popularidad entre el gran público, fruto, en parte, de un *boom* que tiene que ver con causas muy diversas. Entre ellas destacan el incremento del turismo cultural, arqueológico y patrimonial —que cuenta cada vez con más adeptos— o el aumento de la oferta de ocio en torno al mundo romano como la novela histórica o el cine de ficción. La fórmula mixta entre el ocio y el rigor de los festivales de recreación histórica es una de las mejores vías de difusión y divulgación de este pasado romano, especialmente en ciudades que cuentan con importantes restos arqueológicos de esta época.

El éxito de las actuaciones de grupos y asociaciones se basa principalmente en su capacidad de resucitar los gestos del pasado. Cualquier programa de difusión o divulgación con contenidos históricos ha de incorporar elementos visuales para hacerse más entendible. Los elementos con los que habitualmente trabajan los museos arqueológicos son objetos del pasado que hay que devolver a la vida, a través de su reubicación en el contexto al que originalmente pertenecieron. Por ello, todos aquellos actos que incorporan los medios audiovisuales, las reconstrucciones teatralizadas o los grupos de recreación histórica con-

<sup>1</sup> La recreación de las batallas de Waterloo, en Bélgica (<[www.waterloo1815.be](http://www.waterloo1815.be)>), y de Austerlitz, en la República Checa (<[www.austerlitz.org](http://www.austerlitz.org)>), son algunas de las actividades de *living history* más espectaculares de Europa.

<sup>2</sup> En Estados Unidos, miles de personas reconstruyen la batalla de Gettysburg, que tuvo lugar en 1863, en torno a la cual se celebran todo tipo de actividades durante tres días. Los tickets para asistir a esta recreación, considerada la más importante y numerosa a nivel mundial, se venden con más de seis meses de antelación (<[www.gettysburgreenactment.com](http://www.gettysburgreenactment.com)>).

<sup>3</sup> De hecho, en el caso romano los grupos más abundantes de *living history* tienen que ver con las legiones y las tropas auxiliares del ejército romano: Cohors Vardullorum en Gran Bretaña, Legio X Gemina en Holanda, Legio VI Victrix y Cohors I Germanorum en Alemania, Legio I Italica en Italia, Cohors I Gallica y Cohors Vasconum en el País Vasco, Legio VII Gemina en Tarragona, etcétera.

tribuyen a una difusión del pasado de una forma mucho más directa y efectiva que cualquier otro programa de carácter teórico o estático. Como señalan Santacana y Serrat, las abstracciones —y eso es lo que son los constructos históricos— siempre se elaboran con soportes de imágenes: son los objetos concretos los elementos con los cuales, consciente o inconscientemente, construimos nuestras percepciones personales sobre el pasado (Santacana y Serrat, 2002: 57).

Las actividades de reconstrucción histórica pueden realizarse de forma independiente o integradas en festivales, tal y como veremos a continuación. Las primeras se conciben, por lo general, como pequeñas actuaciones de carácter teatral que forman parte de los programas divulgativos en los museos. En los museos de historia y arqueología son cada vez más frecuentes las visitas teatralizadas programadas con el fin de potenciar la difusión de los contenidos a través de acciones que conectan con mayor facilidad con el espectador. En ocasiones se realizan con grupos de actores profesionales o, también, con grupos de *living history*, cada vez más numerosos.

Los festivales, por su parte, han nacido al programar conjuntamente distintos grupos en torno a un periodo histórico concreto. Desde su creación, han ido creciendo de forma asombrosa. En Francia, en 1986, se creó la Federación Francesa de Fiestas y Espectáculos Históricos (Fédération Française des Fêtes et Spectacles Historiques [FFFSH]), que en la actualidad agrupa un total de 82 eventos y un congreso anual. Los grupos o asociaciones de *living history* u organizadores de este tipo de encuentros que quieren adherirse a la federación deben respetar un código deontológico con una serie de condiciones, entre las que se encuentran la vigilancia del equilibrio entre lo cultural y lo comercial y la valorización, con rigor histórico, del patrimonio local en su diversidad (Laferté, 2000: 95). Pocos años después, en 1991, nació la Federación Europea de Fiestas y Manifestaciones Históricas, renombrada en el 2004 como Confederación Internacional de Fiestas y Manifestaciones Históricas. La correspondiente asociación española nació en el año 2000, contando con un total de veinte miembros en la actualidad (Seritjol, 2008: 87).

Siendo estos los valores principales de los festivales, se añaden otros elementos. Para empezar, pueden tener cierto carácter identitario, ya que pueden llegar a funcionar como elementos de sensibilización hacia la historia local y el patrimonio

entre la población, ofreciéndoles una serie de recursos para identificarse con el pasado de la ciudad en la que habitan. En el caso de Irun, donde se ubica el Museo Romano Oiasso y el festival que da título a este artículo, la investigación arqueológica de los últimos cuarenta años ha sacado a la luz un pasado romano hasta hace muy poco tiempo desconocido. Los iruneses se han encontrado, de pronto, con una ciudad de dos mil años de antigüedad, de la que nada conocían, lo que ha reconfigurado la percepción de su historia y su patrimonio. La labor del Museo Oiasso puede llegar a tener, por tanto, una importante función identitaria que se refuerza con actividades como la que aquí presentamos.

Por otro lado, y tal y como los organizadores del festival Tarraco Viva manifiestan en su web, generar «un producto cultural de gran calidad puede contribuir a fomentar los flujos de turismo cultural relacionado con el patrimonio histórico». El entramado básico organizativo en este tipo de festivales puede ir ampliándose en red y abarcar muy diferentes sectores, entre los que han de encontrarse los agentes turísticos y comerciales de las ciudades. Por esta vía pueden llegar a convertirse en algunos casos en auténticos motores económicos y alicientes turísticos de los lugares en los que se celebran. Implicar a la oferta hostelera de la ciudad y a las agencias receptoras de turismo suele ser un paso más en el fomento de la actividad.

En España, el festival más consolidado y de mayor repercusión es el de Tarraco Viva, que inició su andadura en 1999, en el contexto de la candidatura de Tarragona para convertirse en patrimonio mundial de la Unesco (fig. 1). Una vez obtenida la categoría, se decidió seguir adelante con la propuesta, dado el éxito de la iniciativa presentada. Cuando los organizadores de este festival buscaban un tipo de evento que potenciara los valores patrimoniales de su ciudad, se encontraron con que en los festivales existentes en España en la década de 1990 primaban los aspectos festivos y comerciales;<sup>4</sup> reconociendo el valor de estas fe-

<sup>4</sup> Es cierto que, al abrigo de los primeros festivales de recreación histórica y de ciertas reconstrucciones de acontecimientos históricos concretos, han proliferado los mercados, especialmente los medievales, en los que el objetivo ha sido exclusivamente crear lugares de encuentro para los artesanos de la zona, que se disfrazan y caracterizan para ese día, y recursos turísticos, organizando encuentros que no tienen pretensiones históricas serias ni cuentan con grupos de *living history*, pero que pueden crear confusión en torno

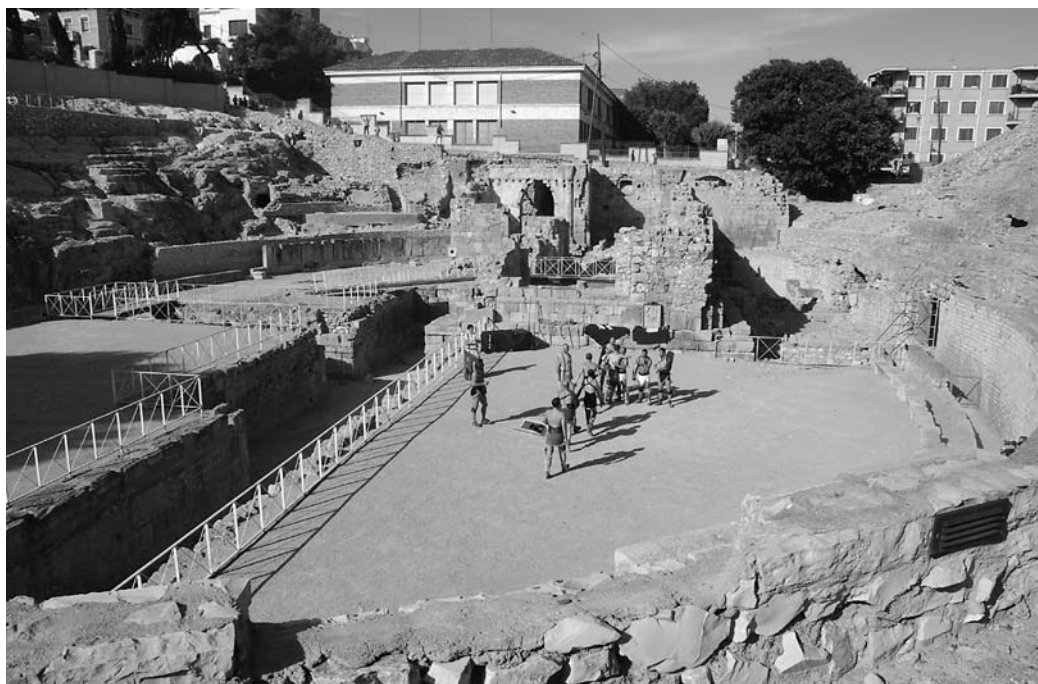


Fig. 1. Tarraco Viva: gladiadores de *Ars Dimicandi* en el anfiteatro de Tarragona

rias en la concienciación del patrimonio, decidieron, sin embargo, intentar ir más allá y ofrecieron un nuevo formato en el que el rigor histórico fuera el eje conductor de todas las actividades participantes y presentara un nuevo modelo de festival (Seritjol, 2004: 213). Tarraco Viva se ha impuesto como el festival más reconocido a nivel nacional y una de las referencias más destacadas a nivel europeo. Un ejemplo de su efectividad es que en torno a él han surgido en Tarragona ocho grupos dedicados al *living history*.

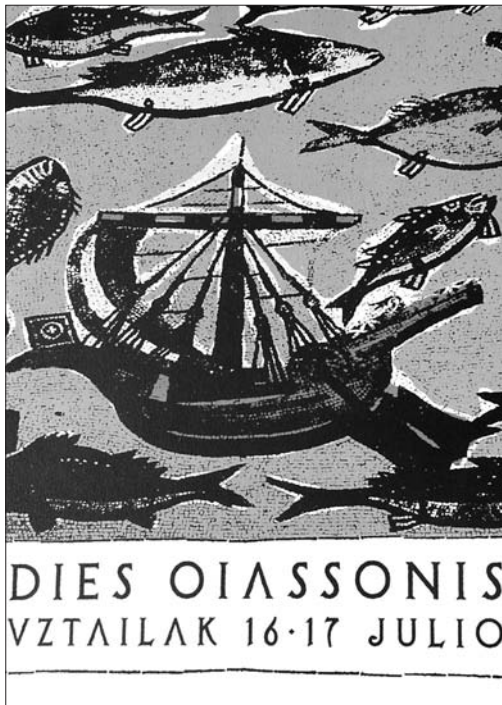
### Dies Oiassonis

La mayoría de los festivales de recreación histórica son organizados por asociaciones o entidades de muy diferentes perfiles. Pero es poco habitual que sea un museo el que respalde este tipo de iniciativas. En el caso de Oiasso, la captación del interés de la ciudadanía irunesa por parte del museo se ..... a este tipo de actividades entre el público que los visita. Quim Monzó, en un artículo publicado en *La Vanguardia* («La vida disfrazada», 27 de agosto del 2000), denunciaba este tipo de fiestas tildándolas de espectáculos artificiales en «poblaciones tan ansiosas de ganar como sea cuatro duros que no tienen reparo en convertir sus calles en un parque de atracciones».

basa en todo el conjunto de la programación de actividades, talleres didácticos, viajes culturales especializados, cursos de arqueología, conferencias y un largo etcétera en el que destaca el Festival Internacional de Cine Arqueológico (FICAB). Esta dinámica ha permitido que el museo se haya insertado en la trama social de Irun y que, aunque sólo hace cinco años que lleva a cabo su labor, parezca formar parte del paisaje urbano de la ciudad desde siempre.<sup>5</sup>

En este marco de acción se propuso en julio de 2010 la organización de un festival de recreación histórica, directamente inspirado en la filosofía de trabajo de Tarraco Viva. En aquella primera ocasión, el festival se denominó *Feriae Oiassonis*, para pasar a conocerse en 2011 como *Dies Oiassonis* (fig. 2). A pesar de lo incipiente de su creación, los *Dies Oiassonis* han funcionado de manera exitosa en sus dos celebraciones y su intención es crecer y mejorar para poder convertirse en una actividad consolidada y de calidad. El hecho de estar organizado por el museo y, consiguientemente, contar con el apoyo y colaboración del Ayuntamiento de Irun,

<sup>5</sup> Véase en este mismo número de *Her&Mus* el artículo de Mertxe Urteaga sobre el Museo Oiasso.



le otorga un respaldo científico, económico y social que es una de las razones de su funcionamiento. Pero la clave del éxito puede situarse en la sintonía con el tejido asociativo de Irun, destacando la colaboración con asociaciones de vecinos y asociaciones culturales, como se explicará más adelante.

En ocasiones, los festivales pueden adquirir una personalidad propia, centrándose en aspectos concretos de la vida del pasado. En el caso de Oiasso, la identidad tanto del asentamiento como de la colección del museo tiene mucho que ver con la existencia del puerto romano, el primero documentado arqueológicamente en la península ibérica, y su relación con la navegación por el Mar Externum, es decir, el Atlántico. La existencia de una serie de estructuras portuarias, identificadas como un muelle varadero y un graderío para el atraque de los barcos, y la musealización de parte de los restos, junto con una importante colección arqueológica en la que son abundantes los objetos relacionados con el comercio y la actividad pesquera, dotan al Museo Oiasso de una importante «personalidad marítima» que permitió enfocar las jornadas de reconstrucción en esa línea de trabajo.

Las dos actividades más específicas de los Dies Oiaissonis se centran en este ámbito: la ceremonia de apertura de la temporada de navegación,



© Fig. 2. Cartel de Dies Oiaissonis 2011

© Fig. 3. Isis del conjunto de los bronce de Hiquer. Urteaga (1987)

por un lado, y lo relativo a la reconstrucción de las singularidades de la navegación en la Antigüedad, tanto la construcción naval como las técnicas de navegación.

### **Navigium Isidis: la procesión de Isis**

Uno de los conjuntos más significativos de la arqueología de Oiasso se corresponde con los llamados *bronce de Hiquer*, un ajuar localizado en una prospección subacuática en el año 1984. Las investigaciones realizadas proponen que formaban parte de una caja de madera, que no pudo recuperarse, en cuyo interior se guardaba una vajilla de lujo en bronce, compuesta por jarras y bandejas. Como parte de la decoración de la caja contenedora, se encontraron cuatro apliques en bronce, identificados como Marte, Minerva, Helios e Isis (Urteaga, 1987) (fig. 3).

Isis es una divinidad de origen egipcio que, junto con su esposo-hermano Osiris y Horus, el hijo de ambos, conforma una de las tríadas más importantes del panteón egipcio. Durante el reinado ptolemaico, en época helenística, Isis fue introducida en la religión griega, manteniendo algunos de sus elementos originales y adoptando un aspecto iconográfico de carácter clásico. Su culto se introdujo también en Roma, donde ocupó un

papel importante en la religión oficial, sobre todo a partir del siglo I d. de C., y llegó a convertirse en una divinidad muy venerada asociada a ritos místéricos, cuyo éxito se debió principalmente a la creencia en una vida después de la muerte y a su poder salvador y liberador. Junto con estos valores, Isis adoptó en el mundo grecolatino una advocación relacionada con la navegación en la forma de Isis Pelagia. Era también la diosa protectora del famoso faro de Alejandría, en su denominación de Isis Pharia. Como Isis Fortuna aparecía representada con la cornucopia, símbolo de la riqueza y la abundancia, y con un timón que guiaba el curso de las vidas humanas. Es, sin embargo, una Fortuna bienhechora; como señala Marín Ceballos (1973: 143), «no actúa a su capricho, sino previendo los resultados de sus actos». Por otro lado, fue frecuente su identificación con otras divinidades como Ceres, Minerva o Némesis, siendo uno de los ejemplos más claros del sincretismo religioso del panteón latino (Marín Ceballos, 1973: 133 y ss.).

Como protectora de la navegación, era la protagonista de la *Navigium Isidis*, una procesión que tenía lugar el día 5 de marzo y que inauguraba la temporada de navegación, ya que el mar permanecía «cerrado» durante los meses de invierno. El origen de la procesión probablemente date del Egipto ptolemaico. La ceremonia se llevaba a cabo en Roma, pero también en Grecia, donde recibía el nombre de *ploiaphesia* (Marín Ceballos, 1973: 163). Aunque estaba asociada directamente con la navegación, tenía asimismo connotaciones de carácter renovador (Soria Trastoy: 2010: 18), relacionándose con la fertilidad de la naturaleza en general, característica también muy vinculada a la deidad, que ya desde tiempos egipcios se asoció a Hathor, adquiriendo connotaciones en relación con la fecundidad y la abundancia.

En la obra *Metamorfosis*, también conocida como *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo (siglo II d. de C.), se describe una de estas procesiones, concretamente la celebrada en el puerto de Cencreas, cercano a Corinto, en las que el protagonista, metamorfoseado en burro, toma parte.

Como actividad propia del museo y de los Dies Oiassonis se recreó esta procesión, siguiendo de la forma más fidedigna posible las descripciones de Apuleyo acerca de los participantes, su apariencia y el papel jugado por éstos.

En la organización de la representación de la procesión tuvieron una importante función la Asociación de Vecinos de la Calle Santiago, donde

se descubrieron los primeros restos del puerto, y la asociación cultural Santiagoko Deabruak, especializada en promover iniciativas de participación festiva en el ámbito de la ciudad de Irun.

La intervención de los habitantes de un lugar en los festivales de recreación histórica varía según la definición de cada uno de ellos. Mientras en Tarraco Viva la participación se canaliza a través de grupos de reconstrucción histórica, en otros festivales con identidad festiva, como el Medieval de Montblanc o el del Renacimiento en Tortosa, ambos también en la provincia de Tarragona, es en el conjunto de la población local donde recae el grueso de la iniciativa (Andreu i Tomàs: 2007: 84).

Es difícil que uno de estos eventos cale en la ciudad sin que los propios ciudadanos se identifiquen con el festival, bien como público, bien a través de su vinculación a alguna de las actuaciones incluidas; pero al mismo tiempo es importante que, tal y como señala Magí Seritjol, director de Tarraco Viva, la participación de los ciudadanos se lleve a cabo a través de grupos de recreación histórica o entidades estructuradas que compartan los criterios científicos y los objetivos de los organizadores de las jornadas (Seritjol, 2008: 96). En la *Navigium Isidis* de Oiasso, es el museo el que se convierte en grupo de reconstrucción histórica y, con su promoción, integra a las asociaciones del entorno, que aportan sus recursos humanos y experiencia. Gracias a las descripciones minuciosas de Apuleyo, a los conocimientos del equipo técnico del museo y a la bibliografía disponible, la *Navigium Isidis* ha podido ser reproducida y revivida.

Apuleyo describe a los participantes de la procesión con todo lujo de detalles. Éstos se agrupan y distribuyen por grupos de la siguiente manera. Abre la procesión el conjunto de los preludios, que se corresponden con una mascarada formada por gentes disfrazadas de los distintos oficios de la época y personajes mitológicos, de carácter burlesco, todos ellos probablemente con una fuerte carga simbólica. En Irun desfilaron patricios, legionarios, gladiadores, senadores, pajareros, pescadores, etcétera. A continuación, el cortejo de la diosa propiamente dicho, conformado por laicos, iniciados y sacerdotes. Mujeres vestidas de blanco y con coronas de flores abren este cortejo: en el caso de Oiasso, fueron ataviadas con trajes de lino y con coronas de hojas de laurel y flores. El grupo estaba encabezado por una mujer que arrojaba pétalos de rosa, mientras otras llevaban incienso, espejos en la espalda en los que Isis contemplaba su propio homenaje y peines



© Fig. 4. Navigium Isidis: imagen de la diosa Isis



© Fig. 5. Navigium Isidis: el barco con las ofrendas en el canal de Dunboa

de marfil con los se fingía peinar a la imagen de la diosa (fig. 4). El siguiente grupo lleva lámparas y cirios, representando la luz, elemento importante en el culto: componentes del grupo tarraconense Projecte Phoenix fueron los encargados de portar a la diosa en andas, de llevar las antorchas y cirios, de la mano de sus senadores, y de completar este tramo de la procesión con un grupo de legionarios. Tras ellos los músicos, con flautas y un coro de jóvenes, en este caso los músicos italianos Ludi Scaenici y un grupo de niños de la Asociación Santiago. Los iniciados que siguen a los lai-

cos son aquellos que han pasado por los distintos ritos místicos para acceder al culto, tanto hombres como mujeres que se hacen acompañar por la música de los sistros, instrumento musical de origen egipcio que suele portar Isis en la mayoría de sus representaciones escultóricas. Las mujeres de la Asociación Santiago representaron a las iniciadas, también con vestidos de lino y la cabeza cubierta. Tras ellas, los sacerdotes, portando los símbolos de los dioses, se identifican por una estrecha túnica de lino blanco ceñida a la cintura y hasta los pies, que puede reconocerse en algunos frescos de Pompeya en los que aparece representado el culto isíaco. En Oiasso contamos también con estos sacerdotes y con la representación de Anubis, portando una máscara que lo identificaba como tal y el caduceo de Mercurio. La parte final de la procesión culmina en el mar, donde uno de los sacerdotes purifica una

nave decorada con motivos egipcios con una antorcha, un huevo y azufre, tras lo cual la gente deposita en el barco ofrendas de todo tipo (fig. 5). Fue en el canal de Dunboa donde el sumo sacerdote realizó las ofrendas. Por último, la ceremonia termina en el templo, donde este mismo personaje coloca las imágenes y pronuncia votos solemnes a favor de todos los grupos de la sociedad romana, especialmente los navegantes (Apuleyo, 1995: 326 y ss.). De nuevo fue el sumo sacerdote, pero en la fachada del museo, quien pronunció la palabra mágica: «¡Ploiaphesia!».

### Otras actividades del programa de los Dies Oiassonis

El programa, si bien tuvo en la Navigium Isidis el punto de referencia inicial, comenzó la víspera con un seminario dedicado a la música antigua. Bajo el título *X Jornadas de Música Popular: acerca de la música de aquellos vascones y romanos* y con la colaboración de Juan Mari Beltrán del Herri Musikaren Txokoa (Oiartzun), se organizaron una serie de ponencias, a cargo del mismo Beltrán, los Ludi Scaenici y el músico asturiano Daniel García para analizar las aportaciones musicales de los romanos en nuestro territorio, la tradición musical que encontraron aquí, los instrumentos, las melodías, etcétera.

Para la actividad relacionada con la navegación se contó con la colaboración de Albaola, una asociación afincada en Pasaia que trabaja en torno a las técnicas tradicionales de construcción marítima. Una canoa monóxila reproducida por ellos, en la que se depositaron las ofrendas y se colocó una vela con preces a la diosa, se utilizó para la ceremonia de la Navigium Isidis. A la canoa monóxila se le sumó una embarcación fabricada en cuero, y ambas recorrieron el canal de Dunboa, en las inmediaciones de lo que fue el puerto romano.

Los elementos específicamente identitarios del festival irunés se concretan, como se ha presentado, en el aspecto marítimo (a través de la procesión y la navegación) y actividades directamente relacionadas con el *saltus vasconum*, como la minería o la geografía del lugar en la Antigüedad. El resto de la propuesta se conformó con las recreaciones habituales en este tipo de actividades, formando parte de ellas grupos con una larga tradición en la investigación y desarrollo de las reconstrucciones históricas. El programa se configuró intentando abarcar distintos aspectos de la vida romana, principalmente vinculados con el ocio



Fig. 6. Concierto de los Ludi Scaenici en la parroquia del Juncal

Fig. 7. Legio VII Gemina. Projecte Phoenix

(música, teatro, juegos gladiatorios). Así, se contó con la presencia del grupo Ludi Scaenici (fig. 6), que trabaja en torno a la música de la Antigüedad, reconstruyendo sus propios instrumentos musicales basándose en la documentación histórico-arqueológica y ejecutando composiciones inspiradas en los datos constatados; Ars Dimicandi, grupo también italiano centrado en la lucha de gladiadores y en la reconstrucción del armamento y de las tácticas empleadas por éstos; el grupo Phoenix de Tarragona, que ha reconstruido la Legio VII Gemina (fig. 7) y la vestimenta característica de las élites romanas; o el grupo Larrahi de



© Fig. 8. *Miles gloriosus*, de Plauto. Actuación del grupo de teatro Larrahi

© Fig. 9. Horno de pan

© Fig. 10. Entrada del museo durante los Dies Oiassonis



teatro, procedente de Mendigorriá (Navarra), que en esta ocasión presentó la obra teatral *Miles gloriosus* de Plauto (fig. 8). No puede dejar de estar presente la gastronomía, a cargo de Solbes S. L., ya que a lo largo del día se ofrece a los asistentes la posibilidad de comprar productos consumidos en época romana o probar algunas recetas de la Antigüedad. El apartado gastronómico nace con vocación de aumentar en cantidad y calidad y poder convertirse en otro de los elementos claves de los Dies (fig. 9).

Por último, contamos con otro protagonista de excepción en las jornadas: el propio Museo Oiasso. Constituido como elemento tractor de los Dies Oiassonis, el museo aloja y acoge a los protagonistas: organizadores, participantes y público. La entrada al museo es gratuita el día principal del festival, de tal forma que el público asistente a las jornadas entra al museo, visita la

colección permanente, la exposición temporal existente en ese momento e interactúa con el museo de una forma mucho más cercana, a través de las actividades que lo dotan de vida durante un fin de semana (fig. 10).

### Conclusiones

Las jornadas Dies Oiassonis del Museo Romano Oiasso de Irun han permitido abrir una nueva línea de trabajo centrada en la difusión del patrimonio que, sumándose a anteriores propuestas, tiene como objetivo convertir al museo en un espacio de encuentro y convivencia, más allá de la especialización arqueológica, potenciando la participación ciudadana y una visión lúdica a la par que científica del pasado arqueológico de la ciudad. Los Dies Oiassonis están contribuyendo a transmitir la idea de que el museo no es un espacio ajeno a la

ciudadanía, sino un lugar abierto a todos y hecho para todos, un foro de encuentro, que puede llegar a resultar cercano y atractivo, y en el que, incluso, se permite al visitante pasar de ser espectador a protagonista.

A través de las dos ediciones celebradas, el museo ha conseguido atraer a nuevos públicos, de muy diversas tipologías; consolidar y fidelizar a los participantes habituales del programa de actividades; ofrecer a los espectadores una visión más cercana y atractiva del pasado romano, y trabajar la participación ciudadana de su entorno social más inmediato. Se trata, por tanto, de una propuesta con amplia proyección de futuro en cuanto a su función social y educativa que esperamos que vaya consolidándose y ampliándose en futuras ediciones.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDREU I TOMÀS, Agustí (1995): «El patrimoni com a eina de desenvolupament: parcs naturals i nova museologia», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 7, pp. 68-77.
- (2007): «Más allá del museo. Las activaciones económicas del patrimonio: de los parques naturales a las fiestas temáticas», en Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.): *Patrimonios culturales y museos: más allá de la historia y del arte*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 61-88.
- APULEYO, Lucio (1995): *El asno de oro*, Madrid: Gredos.
- ARIÑO, Antonio (1998): «Festa i ritual: dos conceptes bàsics», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 13, pp. 8-17.
- BLAY, Jordi (2006): «Fires temàtiques i desenvolupament local», *El Diari de la Fira de bandolers*, p. 3.
- CRIVELLO, Maryline (2000): «Comment on revit l'histoire: sur les reconstitutions historiques, 1976-2000», *La Pensée de Midi*, pp. 69-74.
- GONZÁLEZ MÉNDEZ, Matilde (1996): «El ocio y el reciclado: la conversión del vestigio arqueológico en producto de consumo», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 14, pp. 24-27.
- Carlos OTERO VILARIÑO y María del Mar BÓVEDA LÓPEZ (2000): «Turismo intelectual y arqueología: la aprehensión lúdica del pasado», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 32, pp. 74-80.
- HIDALGO DE LA VEGA, María José (1983): «Comentario sobre el libro XI de las *Metamorfosis* de Apuleyo», *Studia Historica. Historia Antigua*, núm. 1, pp. 57-74.
- JONES, Dale (1995): «Living History in the City», *History News*, núm. 50-3, pp. 10-13.
- LAFERTÉ, Gilles (2000): «Le spectacle historique de Meaux (1982-2000): l'invention locale d'un modèle national», *Genèses*, núm. 40, pp. 81-107.
- MARÍN CEBALLOS, María Cruz (1973): «La religión de Isis en las *Metamorfosis* de Apuleyo», *Habis*, núm. 4, pp. 127-179.
- ROJAS, Alberto (2003): «Reconstrucciones históricas: las guerras que España vive en su propio territorio», *Magazine El Mundo*, 30 de marzo del 2003.
- SANTACANA, Joan, y Núria SERRAT (2002): «L'ensenyament de la història i el living history», *Temps d'Educació*, núm. 26, pp. 53-65.
- SERITJOL, Magí (2004): «Tarraco Viva. Un festival internacional especializado en la divulgación histórica», *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*, núm. 4, pp. 212-217.
- (2008): «Tarraco Viva, un modelo de divulgación del patrimonio histórico», *Museo y Territorio*, núm. 1, pp. 87-98.
- SORIA TRASTOY, Teresa (2010): «¿Por qué un Iseum en Baelo Claudia?», *Aljaranda*, núm. 76, pp. 14-23.
- URTEAGA, Mertxe (1987): «Los bronceos romanos de Higer. Hondarribia. Gipuzkoa», *Munibe (Antropología y Arqueología)*, núm. 40, pp. 111-122.
- (2010): «El Museo Romano Oiasso de Irun: un ejemplo de iniciativa público-privada», en *V Encuentro Internacional Actualidad en Museografía* (Palencia del 1 al 3 de octubre del 2009), ICOM-España, pp. 183-205.
- y María José NOAÍN (2009): «El Museo Romano Oiasso, Irun: el descubrimiento de las instalaciones portuarias altoimperiales y el programa de investigación, promoción y difusión de los recursos arqueológicos de la ciudad», *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, núm. 14 (*Museos, mar y arqueología*), pp. 91-112.
- VELASCO, Honorio M. (1998): «Canvi de temps, Calvi de festes», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 13, pp. 18-27.

#### PÁGINAS WEB

- Batalla de Austerlitz: <[www.austerlitz.org](http://www.austerlitz.org)>. [Consulta: 20/01/2012.]
- Batalla de Gettysburg: <[www.gettysburggreenactment.com](http://www.gettysburggreenactment.com)>. [Consulta: 20/01/2012.]
- Batalla de Waterloo: <[www.waterloo1815.be](http://www.waterloo1815.be)>. [Consulta: 20/01/2012.]
- Festa del Renaixement de Tortosa: <[www.festadelrenaixement.org](http://www.festadelrenaixement.org)>. [Consulta: 16/01/2012.]
- Semana Medieval de Montblanc: <[www.setmanamedieval.org](http://www.setmanamedieval.org)>. [Consulta: 16/01/2012.]
- Skansen: <[www.skansen.se/en](http://www.skansen.se/en)>. [Consulta: 12/01/2012.]
- Tarraco Viva: <[www.tarracoviva.com](http://www.tarracoviva.com)>. [Consulta: 10/01/2012.]



## **EXPERIENCIAS Y OPINIÓN**

# GU Itsasoa: una experiencia de gestión colaborativa del patrimonio

## GU Itsasoa: a collaborative experience in caring for our heritage

MARTA FONT CIFRÉ<sup>1</sup>

K6 Gestión Cultural

C/Portuetxe, 83, 20018 Donostia-San Sebastián

mfont@k6gestioncultural.com

Recibido: 15-01-2012. Aceptado: 30-04-2012

**RESUMEN.** En el contexto actual es necesario desde el ámbito de la gestión del patrimonio abrir vías de reflexión y acción que permitan dar respuesta a nuevos retos relacionados con el turismo cultural, el uso sostenible de los recursos o las nuevas formas patrimoniales, relacionadas con el paisaje y territorio o la propia memoria histórica. GU Itsasoa es un proyecto que parte de un acercamiento transversal a la cultura y tradición marítima de Euskal Herria para dar a conocer diferentes claves que propiciaron el desarrollo de la sociedad vasca en la Edad Moderna, indagando en nuevas formas de interpretación y gestión del patrimonio cultural.

**PALABRAS CLAVE:** patrimonio cultural, participación social, transversalidad, cultura marítima, identidad

**ABSTRACT.** In the current climate, it is crucial to identify fresh ways of thinking and new lines of action with regards to how we care for our natural heritage. This will mean we are better equipped to face new challenges related to cultural tourism, the sustainable use of resources, and the changing face of our heritage - in regards to our natural environment and the knowledge we have of our history. Gu Itsasoa is a project which, drawing on its intimate and extensive knowledge of maritime culture and tradition in the Basque Country, aims to share this knowledge of the key factors which have shaped Basque society as we know it today, drawing on new ways of interpreting and caring for our cultural heritage.

**KEYWORDS:** cultural heritage, community participation maritime culture, identity.

### Introducción

#### *Resignificación social de los museos*

Los espacios museísticos, término que utilizamos para englobar a museos, centros de interpretación, espacios musealizados y cualquier otro agente que exprese en clave expositiva una interpretación del patrimonio cultural, hoy más que nunca son espacios híbridos de mestizaje entre disciplinas y entre sectores productivos. Ningún otro equipamiento cultural de base ha evolucionado, como el museo, hacia modelos mixtos en los que el visitante ve satisfechas sus expectativas

de aprendizaje, consumo, expresión, reflexión, creación y participación. Y es precisamente esta última cualidad la que revoluciona el sentido último del museo.

Así, el museo deberá repensarse en claves de contemporaneidad, facilitando nuevas relaciones con la sociedad actual, a través de nuevas herramientas y discursos actualizados. Estos tres principios (mestizaje, participación y contemporaneidad) son los que han guiado el proyecto GU Itsasoa.

#### *Dinámicas de cooperación transversales y productivas*

GU Itsasoa inicia su andadura en el 2009 y desde sus comienzos se perfila como un proyecto innovador que, por sus valores y características, plantea

<sup>1</sup> En la redacción de este artículo también han colaborado Cristina Aguirre, Nerea López y Kizkitza Ugarteburu.

nuevas relaciones entre el turismo cultural, el patrimonio y el territorio. GU Itsasoa habla de paisaje natural, sonoro, humano como elementos patrimoniales y apela directamente a la memoria colectiva, desde una mirada contemporánea.

En este sentido, el camino emprendido revela nuevas formas de comunicar, visualizar y potenciar los elementos diferenciadores de la cultura autóctona a través de nuevos espacios creativos que se abren en los entresijos del ámbito patrimonial, cultural y turístico.

El modelo de gestión del proyecto está basado en los principios de colaboración, participación, autonomía, descentralización, experimentación colectiva, intercambio de saberes y cooperación. Al mismo tiempo, plantea como línea estratégica la búsqueda de financiación alternativa a las tradicionales y la optimización de la gestión en términos de eficiencia y eficacia.

### ¿Qué es GU Itsasoa?

GU Itsasoa es un proyecto de investigación, difusión y puesta en valor del patrimonio marítimo de Euskal Herria. Pretende recuperar la riqueza de la historia marítima vasca y transmitir su trascendencia para la evolución del propio territorio, especialmente en el transcurso de la Edad Moderna, época clave de cambios y gran desarrollo social, económico y cultural.

GU Itsasoa es un proyecto que actúa a su vez como espacio-laboratorio que genera procesos de trabajo y reflexión en torno a nuevas formas de aproximación al patrimonio desde el ámbito de la gestión cultural. En este marco, su carácter abierto y en construcción permanente posibilita la incorporación de agentes y entidades de diferentes perfiles que enriquecen el proyecto con nuevos significados.

### ¿Por qué GU Itsasoa?

Para comprender por qué GU Itsasoa se centra específicamente en una época determinada de nuestra historia es necesario aproximarse a la Guipuzkoa marítima y, casi desde un punto de vista pedagógico, reaprender la significación del mar y los valores de una sociedad vinculada a la vida marítima durante siglos.

En este sentido, GU Itsasoa es un proyecto que habla del esfuerzo, del valor del trabajo comunitario y de la superación de retos en un contexto determinado de la historia.

### Guipuzkoa y su identidad marítima

La aportación de los vascos al desarrollo de la historia marítima y su contribución al desarrollo tecnológico es todavía poco conocido por la sociedad. En este contexto, los contenidos y experiencias desarrolladas en GU Itsasoa, más allá de presentar datos de carácter histórico, revelan las causas y las consecuencias de determinados aspectos que propiciaron el despliegue de un conjunto de actividades que fueron el motor económico de Guipuzkoa en la Edad Moderna.

Estas claves, que se desarrollan a través de los diferentes soportes del proyecto, se definen en los siguientes aspectos

- 1) *Un entorno propicio*. El territorio costero vasco ha contado prácticamente con todos los recursos naturales necesarios para la construcción de barcos, favoreciendo el desarrollo de la industria naval. Este hecho, sumado a una situación estratégica, ha favorecido el desarrollo del comercio y la actividad pesquera.
- 2) *«Somos lo que fuimos»*. La actual sociedad guipuzcoana es resultado de la evolución de los siglos. Las raíces del carácter innovador y emprendedor de los guipuzcoanos se forjan en el transcurso de una larga tradición. Los conocimientos de esta tradición en la actualidad pueden ser útiles para encauzar el presente. Este aspecto intrínseco de la identidad ha favorecido avances y transformaciones sociales, económicas y culturales a lo largo de la historia.
- 3) *El mar, el eje de Guipuzkoa en el siglo XVI*. Sin el mar no puede comprenderse la economía, sociedad, cultura y, en general, forma de ser de los vascos. En este contexto, Guipuzkoa se colocó en la vanguardia mundial en el siglo XVI: la construcción naval, la pesca, la navegación y el comercio. La actividad marítima se convirtió en la base económica de miles de guipuzcoanos y en general de los vascos, desde los valles del interior a los puertos de la costa.

### Objetivos

- Desarrollar un prototipo de proyecto de innovación que contribuirá a generar un modelo estable de gestión cultural y patrimonial.
- Crear una nueva red patrimonial y cultural para Guipuzkoa y reforzar las redes ya existentes a través de una cultura de colaboración y cotrabajo.

- Promover la participación comunitaria para fomentar la defensa y conservación de los bienes culturales tangibles e intangibles del territorio.
- Poner en valor la importancia del mar como eje central de la economía guipuzcoana a lo largo de la Edad Moderna.
- Proyectar a la sociedad actual unos valores que han contribuido de forma significativa a la forja de una identidad.
- Generar nuevos contenidos en euskera, en relación a la cultura y la historia marítima de nuestro territorio.
- Abrir nuevas vías de recuperación, aproximación y difusión del patrimonio histórico-cultural.
- Generar nuevos recursos turísticos incluyendo el mar como eje.

### Participantes

GU Itsasoa es una iniciativa que nace del interés común de cuatro entidades culturales, por la recuperación y difusión del patrimonio cultural de Euskal Herria a través de diferentes proyectos específicos que se complementan: el Caserío Museo Igartubeiti, Zerain Paisaje Cultural, Ayuntamiento de Zerain y la Asociación de Cultura Marítima Albaola comparten a su vez una forma de trabajo basada en el conocimiento e interacción con lo local y su proyección hacia redes más amplias.

K6 Gestión Cultural, entidad gestora del Caserío Museo Igartubeiti, por su parte, asume la dirección y coordinación general del proyecto, aportando un modelo de gestión dinámico, abierto y capaz de situar en el mercado al presente proyecto.

### Caserío Museo Igartubeiti

**EL CONTEXTO.** Igartubeiti fue construido a mediados del siglo XVI y es un magnífico representante de la Edad de Oro del caserío vasco. Su estructura original de madera, excelentemente conservada, y la existencia en su interior de un gran lagar de sidra hacen de él uno de los caseríos más interesantes del País Vasco.

**EL PROYECTO.** La Diputación Foral de Guipuzkoa adquirió en 1992 el caserío Igartubeiti con el objetivo de evitar su desaparición. Tras una compleja restauración, el caserío ha recuperado la imagen histórica que tenía a comienzos del siglo XVII. Su interior se ha convertido en un nuevo museo en el que se recrea la vida real de los antiguos caseríos.

Actualmente el conjunto, que cuenta con un centro de interpretación, se ha convertido en un espacio culturalmente activo, con un programa estable de actividades en torno al mundo cultural vasco. <[www.igartubeitibaserria.net](http://www.igartubeitibaserria.net)>.

### Zerain Paisaje Cultural

**EL CONTEXTO.** Zerain es una pequeña localidad situada en el corazón de Guipuzkoa en la falda del monte Aizkorri, que ha estado vinculada desde siempre a la agricultura y la ganadería, por lo que siempre ha estado estrechamente ligada a la naturaleza.

**EL PROYECTO.** El Ayuntamiento de Zerain comenzó hace veinticinco años a trabajar para reforzar la conciencia social y la calidad de vida del lugar. Así, se recuperaron algunos servicios, se construyeron nuevas viviendas, se crearon diversos grupos de participación municipal, etcétera. Como parte de esta labor, se comenzó a recuperar el patrimonio de la localidad: caleras, serrería Larraondo, ermita de San Blas, la cárcel, el Museo Etnográfico, el Monte del Hierro... Este conjunto de iniciativas se agrupó bajo el proyecto Zerain Paisaje Cultural, un proyecto vivo basado en la conciencia y participación social. <[www.zerain.com](http://www.zerain.com)>.

### Albaola. Asociación cultural

**EL CONTEXTO.** El Centro de la Cultura Marítima Ondartxo es un astillero abierto al público que tiene el objetivo de conservar y promocionar las embarcaciones tradicionales vascas. Ondartxo alberga el espacio denominado Ontziguenea, donde se conservan los barcos recuperados por la Diputación Foral de Guipuzkoa a través de su Museo Naval y también las réplicas de embarcaciones tradicionales vascas construidas por la asociación Albaola.

**EL PROYECTO.** Albaola se ocupa desde el 2010 de la gestión del Centro de la Cultura Marítima Ondartxo. Es una asociación que trabaja en los ámbitos de la cultura y el patrimonio marítimo a través de la investigación, la recuperación y difusión del patrimonio marítimo material e inmaterial. Materializa y pone en práctica los conocimientos teóricos sobre la tecnología marítima vasca, implicando a la sociedad en actividades de interés patrimonial. <[www.albaola.com](http://www.albaola.com)>.

### **K6 Gestión cultural**

K6 Gestión Cultural nace en 1989, en un contexto de transformación radical del sector cultural público, para dar respuesta a la necesidad de introducir un nuevo modelo en la gestión del patrimonio, incorporando formas novedosas de interacción y participación en los museos. Además, ha desarrollado un modelo de gestión en red de museos y centros culturales, eficaz y sostenible. <www.k6gestioncultural.com>.

### **Líneas de trabajo**

GU Itsasoa es un proyecto que pretende dar a conocer y transmitir una serie de valores que acompañan a la sociedad vasca a la largo de la Edad Moderna, como el trabajo comunal o colaborativo, entendido como la unión de diferentes capacidades para el desarrollo de un objetivo común. Desde un punto de vista actualizado, la esencia de estos valores emana del propio proyecto, de su metodología y equipo de trabajo, que aún a un grupo multidisciplinar de agentes que comparten e intercambian procesos de trabajo, sumando capacidades y recursos.

Con este carácter colaborativo, GU Itsasoa se articula a través de diferentes líneas de trabajo que se complementan, y que se resumen en las siguientes:

- *La socialización del patrimonio.* La necesidad de transmitir mensajes a diferentes niveles y a través de diferentes canales. La importancia de la participación social, estableciendo relaciones de proximidad con la sociedad.
- *La transversalidad y visión pluridisciplinar.* La oportunidad de plantear el patrimonio cultural en sentido amplio, entendido como un conjunto de diversas expresiones como la técnica y la artesanía, la historia, la transmisión, recuperación y uso del patrimonio material e inmaterial, la identidad y la diversidad. Todo ello desde diferentes perspectivas, incorporando visiones y experiencias diversas, desde el ámbito artístico, académico, tecnológico, etcétera.
- *La innovación social y cultural.* A partir de las posibilidades que otorgan las nuevas tecnologías, indagar en nuevas formas de visualización de procesos y resultados, nuevas formas de difundir, comunicar y transmitir el valor del patrimonio cultural desde una mirada contemporánea. Aportar un valor añadido a recursos culturales existentes, favoreciendo nuevas sinergias y lecturas.

- *Definición de nuevo producto. Perspectiva estratégica.* Integración del mar como símbolo de una oferta turístico-cultural determinada partiendo de dos ejes que se complementan:

**EJE HISTÓRICO.** A pesar de la larga tradición marítima de Euskal Herria, hay muchos aspectos que hoy en día se desconocen relacionados sobre todo con la significación social y cultural del mar en el propio territorio. Igualmente, se han generado una serie de tópicos que es necesario ajustar a través del conocimiento científico.

**EJE TURÍSTICO-SOCIAL.** Este nuevo producto, multisegmentado, presenta al mar como eje y relaciona territorio y sociedad con los sectores productivos y con el acervo cultural local, a través de agentes y sectores implicados con el patrimonio cultural vasco.

### **Soportes del proyecto**

GU Itsasoa es un proyecto a largo plazo, en constante desarrollo, que se materializa en diferentes soportes. Esto permite, por un lado, una mayor cobertura y difusión del proyecto y, por otro, posibilita trabajar diferentes estrategias y enfoques para diferentes segmentos de público. A su vez, permite potenciar las sinergias entre el espacio virtual y físico y crear nuevos espacios de interpretación de los mensajes presentados.

#### **1) Batelaren Bidea. Recreación-territorio y participación**

El hilo conductor de GU Itsasoa es la construcción de un batel, embarcación auxiliar de la nao *San Juan*, construida en los astilleros de Pasaia en el siglo XVI, cuyos restos fueron encontrados en la localidad de Red Bay, en Labrador (Canadá). Esta construcción recorrerá el territorio guipuzcoano haciendo diferentes escalas, con el objetivo de unir a varios municipios guipuzcoanos en torno a un patrimonio común.

En cada una de las escalas se plantea avanzar un paso en la construcción del batel hasta que esté completado y listo para ser botado. Asimismo, en cada escala se recuperarán los oficios y tradiciones que giraban en torno a las labores marítimas de la época. Las escalas tendrán una duración aproximada de una semana y en ellas se elaborarán todos los elementos necesarios para completar la construcción del batel. Se emplearán las mismas técnicas utilizadas en aquella época, tanto en la costa

como en el interior, del territorio guipuzcoano: se trabajarán los troncos de los árboles con hacha, se harán tablas con el tronizador, se forjarán clavos de hierro, se tejerán y coserán las telas empleadas para las velas, se harán los remos...

**ARTESANÍA Y ARTISTAS.** GU Itsasoa trabajará con artesanos locales para enriquecer el mundo del patrimonio marítimo con su sabiduría y destreza. Así, en cada escala, tejedores, costureros, herreros y carpinteros trabajarán de forma colaborativa con los constructores de la embarcación. Además de estos oficios, se recuperarán otros muchos que han desaparecido con el paso de los años, como la elaboración de velas, soguería, elaboración de galipote y brea, fabricación de anclas, etcétera.

**PROMOCIÓN DE ALIMENTOS Y PRODUCTOS DE CALIDAD DE GUIPUZKOA.** Asimismo, en cada escala del recorrido se organizará un mercado con productos de calidad de Guipuzkoa, donde los productores locales mostrarán la pervivencia de algunos de los productos tradicionales en las economías locales. Esta muestra de alimentos unirá las diferentes culturas gastronómicas del Nuevo y del Viejo Mundo y permitirá conocer la historia y procedencia de estos productos que hoy son tan habituales.

## 2) <[www.guitsasoa.com](http://www.guitsasoa.com)>. *Archivo virtual, libre y gratuito*

Las herramientas de *software* libre, en evolución constante, permiten la creación de plataformas digitales sofisticadas que ofrecen al usuario un alto nivel de interacción y participación. El archivo digital GU Itsasoa se plantea como una herramienta de interpretación del territorio desde un punto de vista cultural y artístico, con el objetivo de poner en valor un patrimonio cultural común y universal aprovechando las posibilidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías.

A su vez, la creación de un archivo de documentación de todas las experiencias surgidas durante su desarrollo resulta de gran valor. Por ello, se prevé la realización de varios soportes con la documentación y material resultante que sirvan para la divulgación del patrimonio cultural local y puedan ser utilizadas para diferentes fines, didácticos, turísticos y promocionales.

Para ello, el espacio virtual de GUitsasoa funcionará como

- Un *espacio para visualizar y contribuir al work in progress* del proyecto, reflejando su procesos de trabajo y estados.
- Un *archivo multimedia* que albergará, con libre consulta y descarga, los contenidos generados durante el desarrollo del proyecto y a su vez creará nuevos significados a través de la aportación colectiva colaborativa.
- Una *plataforma abierta a la creación colectiva*: generará y promoverá la participación de los usuarios del archivo para colaborar con el mismo, ampliándolo y desarrollándolo, creando de esta forma un archivo dinámico y participativo.
- Un *espacio de trabajo y gestión*, que experimentará nuevas formas de difusión y visualización del trabajo colaborativo, y a su vez abrirá nuevas posibilidades en torno la gestión de proyectos culturales.

## 3) *Exposición itinerante GU Itsasoa*

Una de las plasmaciones físicas del proyecto GU Itsasoa es la creación de un nuevo producto de tipo turístico-cultural, una exposición temporal itinerante. Esta exposición, destinada a albergar y conformar físicamente las ideas y objetivos del proyecto, está concebida como un relato multisegmentado en unidades conceptuales autónomas e interrelacionadas, que se encuentran en un espacio común por el que el visitante se mueve de un modo orgánico, libre, no cerrado.

**CONCEPTUALIZACIÓN: IDEA BASE DE LA EXPOSICIÓN.** GU Itsasoa, como proyecto expositivo, nace tratando de dar a conocer el contexto Socioeconómico en el que se pudo fabricar un batel y, por extensión, una nao, a mediados del siglo XVI, de modo que se arroje luz sobre los elementos que contribuyeron a la creación de este proceso constructivo. Es decir, los agentes que intervinieron en los procesos (medios humanos, medios materiales) y el contexto físico en que se realizaron (infraestructuras, sociedad, territorio) y el modo en que se produjeron (sistema organizativo, económico, tecnológico, etcétera).

A través de seis ámbitos temáticos se produce un acercamiento al contexto general del territorio en la Edad Moderna, sus peculiaridades geofísicas, políticas, sociales, culturales, etcétera; un desarrollo de las actividades marítimas principales, ligadas al comercio, la producción naval y la pesca y la repercusión de estas actividades en todo el territorio

a través de los medios productivos y de transporte así como humanos que se implicaban en estas actividades. Se presenta también el despliegue de medios y elementos necesarios para una actividad concreta: cómo se fletaba un barco y las características de la mentalidad y la organización empresarial del momento, así como otros elementos trascendentes como el uso del euskera, los cambios en la alimentación, la idea del honor o los encuentros culturales entre distintas sociedades y culturas.

**MUSEOGRAFÍA: NUEVOS LENGUAJES PARA CONCEPTOS NO TAN NUEVOS.** Es un hecho destacado que la Edad Moderna y, en concreto, el siglo XVI han tenido un amplio tratamiento dentro del campo cultural a través de líneas de investigación, exposiciones de tipo permanente o temporal o incluso equipamientos dedicados a contextualizar y narrar esta época tan trascendente para la provincia de Guipuzkoa. Así, GU Itsasoa no quiere ser «otra exposición sobre el siglo XVI», «otra exposición sobre balleneros» o, simplemente, «otra exposición». Por ello, surgida en un contexto de cocreación y de colaboración de diversos agentes, de experimentación en la gestión e incluso en los medios de trabajo, nace con la vocación de implementar un lenguaje diferente, un lenguaje contemporáneo, más propio de un mundo virtual e interactivo que del mundo propiamente expositivo.

A su vez, nace de la tradición constructiva tradicional, por lo que esta exposición solo podía concebirse en madera, en construcciones inspiradas en los trabajos propios de los astilleros o la pesca, en estructuras tradicionales replanteadas con materiales nuevos, madera sí, pero también lona, vinilo, materias primas originales y, por su puesto, olores y texturas de la Edad Moderna.

El planteamiento del diseño, siguiendo estas premisas, debe además cumplir con las necesidades características de una exposición temporal itinerante: durabilidad, ligereza, facilidad en el montaje y desmontaje y adaptabilidad. Así, se concibe como una suma de unidades autónomas que, en sí mismas, contienen los mensajes, una idea, una unidad que, pese a estar planteadas con cierta linealidad, permiten su integración de un modo unitario de formas diversas.

Igualmente, la exposición se plantea en los tres idiomas oficiales de Euskal Herria, tratados de un modo autónomo y con materiales removibles, planteados así para su itinerancia a centros culturales

ubicados en otros territorios y que tengan unas necesidades idiomáticas diferentes.

Esta multiplicidad de formas hace que los soportes puedan adaptar al mensaje que contienen, y generen a su vez varios niveles de lectura dentro de cada una de las unidades. Del mensaje o idea general, a los datos que lo completan y, a su vez, desde estos a los casos reales que los complementan y humanizan.

### Claves que definen el modelo de gestión

**SOSTENIBLE.** Esta iniciativa analizará allí donde se desarrolle los recursos culturales y naturales y su posible promoción socioeconómica, sobre la base de una utilización racional de estos recursos y siempre dentro del modelo de desarrollo sostenible respetuoso con el entorno, procurando incrementar el producto interior por la vía de la mejora de las actividades tradicionales y por la creación de nuevos servicios vinculados al patrimonio y al turismo cultural y ecológico.

**ABIERTO Y COLABORATIVO.** La interconexión y colaboración entre agentes de diferentes ámbitos que aúnan esfuerzos y conocimientos en áreas complementarias es otra de las características principales de GU Itsasoa. Este proyecto nace de la colaboración y durante su desarrollo favorecerá la confluencia en la gestión y la toma de decisiones conjunta entre las administraciones públicas, los equipamientos culturales, las empresas y la sociedad civil.

**FLEXIBLE.** La autonomía de los agentes implicados permite el trabajo colaborativo y favorece la creatividad, facilitando que el propio proyecto se alimente de diferentes puntos de vista y aportaciones. Este hecho plantea retos en cuanto a aspectos relacionados con la comunicación y gestión, que requieren una especial atención y seguimiento. En este sentido, la falta de homogeneización en la gestión se soluciona mediante una comunicación interna entre los promotores del proyecto basada en el uso y aprovechamiento que nos ofrecen las herramientas digitales gratuitas y que permiten aumentar la productividad: Wiki, GoogleDocs, Skype...

### En torno a la idea de proyecto cultural

El carácter abierto y en construcción permanente de GU Itsasoa posibilita la incorporación de agentes y entidades de diferentes perfiles. De esta manera, se suman experiencias y nuevas ideas de

forma permanente, que posibilitan arrancar nuevos procesos, errar en otros y reinventar nuevas formas de expresión cultural.

Este aspecto, más allá de explotar la idea de *trabajo en red*, pone en práctica aspectos intrínsecos de este método de trabajo, alejándose de los tópicos que se construyen en torno a su definición. Pueden existir recursos y entes culturales que por su alineación temática se definan por defecto como *redes*, pero, más allá del continente y contenido, es necesaria la presencia de una actitud y su materialización en resultados concretos.

GU Itsasoa de alguna manera busca, también desde el punto de vista de la gestión, la desmitificación de ciertos aspectos que giran en torno la idea de proyecto cultural, poniendo sobre la mesa las problemáticas, obstáculos que existen en y durante la preproducción, producción, comunicación pública y circulación de un producto cultural.

### La aventura de la financiación

Ante el actual escenario marcado por la crisis económica, es necesario repensar nuevas formas de optimización de recursos en el ámbito cultural. Plataformas que nos permitan experimentar sobre nuevas prácticas en torno a la gestión y financiación de la cultura creando experiencias que puedan modelizarse y transferirse a otros contextos próximos o ser extraídas de ámbitos cercanos donde hayan tenido un recorrido probado. Es el caso, por ejemplo, de las prácticas que se producen en entornos virtuales, o en el ámbito del *software* libre, las comunidades que desarrollan y comparten de forma gratuita nuevas herramientas y programas.

En este contexto, quizá no se trata de abandonar por completo las vías tradicionales de financiación, pero sí complementarlas con otras posibilidades que permitan generar proyectos culturales más flexibles, maleables y socialmente innovadores.

Se trata, pues, de buscar las vías para innovar a bajo coste, a través de la dinamización de recursos existentes, de complementar ofertas y servicios, aprovechando sinergias para construir significados socialmente interesantes, duraderos y transferibles.

Desde la creación de GU Itsasoa la búsqueda de financiación y la posterior gestión de recursos es una línea de trabajo estable, que requiere un equipo de gestión propio. Actualmente, si bien las fuentes de financiación tradicionales siguen siendo una vía en proceso abierto, se están explorando nuevas posibilidades que permitirán no solo la obtención de recursos sino la propia sociabilización del proyecto.

La posibilidad de abrir y dar a conocer los propios procesos de financiación del proyecto, reflejando costes a financiar, posibilitará llevar a cabo una acción transparente y responsable de los recursos y la posibilidad de involucrar nuevos agentes y ciudadanía en general, en un acto consciente de apostar por un proyecto concreto.

---

### BIBLIOGRAFÍA

- AGOTE, Xabier: *Bertan 23. Nuestros barcos*, fotografías de José López, San Sebastián: Diputación Foral de Guipuzkoa, 2009.
- ARRAIZA, Eugenio: «Cultura marítima vasca», *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, núm. 21 (2002), pp. 353-371.
- JIMÉNEZ DE ABERASTURI, Luis: *El mar de los vascos*, San Sebastián: Txertoa, 2011.
- MATEOS RUSILLO, Santos M. (coord.): *Comunicación global del patrimonio cultural*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- PARDO, Jordi: «El valor del patrimonio cultural y su función en el desarrollo socioeconómico de un destino turístico», en *VII Jornadas de Turismo de Debarrena*, Deba, 2011.
- PASTOR HOMS, Inmaculada: *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*, Barcelona: Ariel, 2004.
- Pérez Valencia, Paco: *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva*, Gijón: Ediciones Trea, 2007.
- SANTANA, Alberto, y otros: *Igartubeiti. Gipuzkoako base-erri bat. Un caserío guipuzcoano*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipuzkoa, 2003.
- SIMON, Nina: *The Participatory Museum*, Santa Cruz (California): Museum 2.0, 2010.

## **EXPERIENCIAS Y OPINIÓN**

# La Fundación Lenbur recupera la memoria del trabajo

## Lenbur Foundation recover the working memory

**OLATZ CONDE**

Fundación Lenbur  
Bikuña-Enea, 16, 20230 Legazpi (Gipuzkoa)  
oconde@lenbur.com

*Recibido: 20-01-2012. Aceptado: 05-05-2012*

**RESUMEN.** La Fundación Lenbur (Legazpi, Gipuzkoa) recupera la memoria del mundo social y del trabajo, creando un archivo multimedia, donde este patrimonio inmaterial nos facilita conocer no solo cómo fue la vida en las fábricas, los procesos de trabajo o las condiciones laborales, entre otros, sino también cómo lo vivieron sus protagonistas. En este tesoro antropológico no se recupera la historia de los grandes acontecimientos, sino la historia de la vida cotidiana, las voces de los trabajadores, que en conjunto reflejan la realidad del último siglo en Gipuzkoa.

**PALABRAS CLAVE:** historia oral, memoria del trabajo, patrimonio industrial.

**ABSTRACT.** Lenbur Foundation (Legazpi, Gipuzkoa) recovers the memory of the social and working world, creating a media file, where Intangible Heritage helps us understanding not only what life was like in the factories, work processes or working conditions, among others, but also know how they also the way of living of their protagonists. This anthropological thesaurus does not recover the history of great events, but the history of everyday life, with the voice of men and women workers, which reflected the reality of the last century in Gipuzkoa.

**KEYWORDS:** oral history, working memory, industrial heritage.

### Contexto de la investigación

La Fundación Lenbur nació con el objetivo principal de poner en valor el patrimonio industrial y natural, y como un elemento de proyección hacia el exterior, contribuyendo así al desarrollo económico y social de la comunidad.

Para ello se aunaron esfuerzos tanto públicos como privados, siendo socios de dicha fundación desde personalidades de la cultura vasca como Eduardo Chillida hasta una fundación de investigación, además de once empresas y un ayuntamiento, entre otros.

La fundación está ubicada en Legazpi, un municipio que ha estado vinculado a la actividad industrial, y particularmente al hierro, desde el siglo XI hasta nuestros días. En la preindustrialización los pobladores fueron los ferrones, que trabajaban en las ferreterías, dando paso, en la actualidad, a los obreros metalúrgicos, los cuales trabajan

en la fábricas. La producción del hierro ha sido una seña de identidad territorial, y la conservación y la divulgación de ese conocimiento y de esa entidad son uno de los ejes de trabajo de la fundación, ya que las huellas físicas e intelectuales de nuestro pasado remoto o reciente conforman nuestro patrimonio cultural, lo que nos distingue como pueblo y nos identifica, y constituye nuestra memoria social, nuestra conciencia histórica.

La memoria de ese pasado es un legado que define y caracteriza a los habitantes de esta comunidad. Legazpi es el reflejo de muchos pueblos del País Vasco, en los que la industrialización modificó sus hábitos y costumbres, su paisaje, su organización social, las relaciones personales... Para mostrar esa realidad, la Fundación Lenbur ha creado un producto turístico «auténtico», evitando la «disneyficación», utilizando los espacios reales y basándose en una rigurosa investigación



Ⓒ Fig. 1. Espectáculo en vivo en la ferrería de Mirandaola

Ⓒ Fig. 2. Obrero metalúrgico



que favorece la comprensión de ese pasado, promoviendo su revaloración y su difusión, así como su salvaguarda. El discurso identitario que lo hace diferente, dentro de un mundo cada vez más globalizado, hace del «valle del Hierro» un lugar singular donde comprender gran parte de la historia del País Vasco.

La Fundación Lenbur ha utilizado el patrimonio inmaterial para la puesta en marcha de muchos de los espacios visitables, como la Ruta Obrera. En la vivienda obrera, por ejemplo, se cuenta una historia de vida, no de una sola persona, sino del colectivo de vecinos del primer barrio obrero que surgió a la sombra de una gran fábrica. La Papelera-Chillida-Lantoki es también otro de esos ejemplos, en el que los tes-

timonios de los obreros que trabajaron con Eduardo Chillida, haciendo multitud de obras, nos muestran el proceso productivo de una obra de arte, contada por los propios trabajadores.

### Recuperación de la memoria del trabajo

«La memoria del Trabajo, en esta interpretación, pretende devolver los “nervios y la sangre”, la complejidad de la vida en las fábricas y centros de trabajo, su singularidad, su contingencia, porque hay que repetirlo, el contenedor no basta, o apenas dice nada una vez se ha vaciado.»

Juan José Castillo<sup>1</sup>

En esta presentación, mostraremos el camino metodológico empleado y el enfoque de la investigación para la recuperación del patrimonio industrial, contando siempre con la base de la reconstrucción de la memoria del trabajo del lugar, como vía de reflexión e interpretación de la herencia industrial.

<sup>1</sup> Juan José Castillo: *La soledad del trabajador globalizado. Memoria, presente y futuro*, Madrid: Los Libros de la Catarata, 2008.



⊙ Fig. 3. Vivienda obrera

⊙ Fig. 4. Chillida-Lantoki

Para ello, hay dos pilares fundamentales, la participación ciudadana y la creación de un importante Centro Documental de la Memoria del Trabajo.

### *El enfoque de la investigación oral: espacios de trabajo, espacios de vida*

«La herencia de la civilización industrial es también toda una memoria del trabajo, una historia de organización del trabajo, de los métodos de producción [...], ello le da al estudio de la arqueología industrial una dimensión humana, social y de identidad.»

Louis Bergeron<sup>2</sup>

El programa de la Unesco de defensa del patrimonio inmaterial abre nuevos caminos para esta perspectiva que enriquece y potencia el concepto de la recuperación de la arqueología industrial.

De nada nos serviría recuperar las máquinas o los edificios industriales si con ellos no recuperamos la memoria encarnada en los obreros, física y mentalmente modelados por la «maquinaria pe-



sada» que condicionó sus vidas, sin la reconstrucción oral de su experiencia. Por tanto, en este trabajo los trabajadores (hombres y mujeres), como no podía ser menos, son el foco de atención.

La técnica, los métodos, las relaciones humanas, los empresarios, el sindicalismo obrero, todo ello no puede ser recuperado si no es gracias a las experiencias vitales expresadas en primera persona por los propios trabajadores, por sus protagonistas.

En contraste con la relativa abundancia de investigaciones sobre los restos materiales, de la arqueología industrial, no es mucho lo que conocemos de los procesos de trabajo, ni de las condiciones laborales, ni de cómo trascurría la vida de quienes lo ejercían. Esos entresijos de la historia cotidiana solo persisten en la memoria de quienes

<sup>2</sup> Tomada de Paloma Candela, Juan José Castillo y Mercedes López García: *Arqueología industrial y memoria del trabajo: patrimonio industrial del sudeste de madrileño (1905-1950)*, Madrid: Doce Calles, 2002.

la vivieron, y esa memoria es una valiosa fuente de información. Las huellas del trabajo no son solo unas cerchas metálicas o unos tejados en forma de sierra, son también unos sistemas de producción, una organización, etcétera.

Un trabajador o una trabajadora, con sus vivencias, sus ideas, descripciones e interpretaciones, es indispensable para reconstruir y dar vida a los restos físicos de las propias fábricas o máquinas, incluso para la «restitución» de la propia historia: «Mi interés radica en averiguar cómo y dónde realizaban sus tareas los trabajadores (hombres y mujeres), cómo se relacionaban con sus compañeros y sus jefes, de qué manera eran tratados por estos y cuáles eran las razones que tenían para protestar o estar callados».<sup>3</sup>

Pero no nos interesan solo los aspectos técnicos, sino el ser humano en el trabajo, ya que los trabajadores elaboran un saber propio dentro de la fábrica, es decir, descubren e inventan sus propios códigos y rutinas, conforman una solidaridad obrera que los une como grupo social, tienen sus propios procedimientos a la hora de transmitir actitudes a los recién llegados, etcétera. Este interesantísimo material no está escrito en ningún archivo de empresa, ni en ninguna biblioteca técnica, así que estos datos se convierten en una pieza fundamental en este rompecabezas.

El concepto de *culturas del trabajo* supone un alargamiento conceptual y permite que la visión e interpretación de la memoria del trabajo sea también la de lo que pasa «fuera de la fábrica», y abarque temas como la alimentación, la sanidad, la educación, las relaciones sociales y las aspiraciones de los trabajadores, entre otros, acercándonos lo máximo posible a la reconstrucción de sus propias vidas, ya que la industrialización cambió no solamente la forma de trabajar, sino todos los aspectos de la vida.

### Metodología

El marco geográfico de referencia de esta investigación, inicialmente, se focaliza en los municipios más industrializados del territorio gipuzcoano. Empezó en la comarca de Urola Garaia y año tras año se va abriendo el abanico, haciéndose entrevistas en otros municipios y comarcas.

El primer paso fue la creación de un equipo interdisciplinar formado por antropólogos, sociólogos,

gas, periodistas, técnicos en audiovisuales, historadoras y un director de proyecto, aportando siempre un enfoque integrador.

Permítanme añadir en el equipo a los jubilados, voluntarios, ex trabajadores de la empresa, que nos ayudaron a la hora tanto de buscar perfiles como de entender la estructura y organización de una fábrica, así como todos los entrevistados que colaboraron amablemente en nuestro proyecto, y que han sido un enorme contenedor de conocimiento humano. La Fundación Lenbur quiere potenciar la participación ciudadana en el proyecto, aprovechando el potencial humano que representan los mayores, con ganas de permanecer activos, y que aportan su conocimiento y experiencias a la sociedad.

La formación del equipo era fundamental, y para ello se implantaron clases que ayudaron a comprender el enfoque de la investigación, analizando conceptos como sociología del trabajo, antropología laboral, patrimonio industrial, diferentes sectores industriales y temas relacionados con la memoria del trabajo, etcétera.

Para realizar este tipo de entrevista cualificada, el entrevistador debe sumergirse en el mundo de la sociología del trabajo o, como diría Alfred Marshall, en la «atmósfera industrial», analizando y entendiendo el porqué de las cosas, preguntando, a modo de «buscadores de memorias», cómo se vivió la mecanización, la división del trabajo y la cadena de montaje, las «nuevas» políticas de organización científica del trabajo, el paternalismo industrial, los modos de producción, la situación de las mujeres en el mundo laboral, si hubo o no un rol destinado a los emigrantes, etcétera.

Es tarea del investigador-entrevistador saber profundizar en las capas de la memoria para sacar a la luz lo que está oculto. El desconocimiento de la historia del trabajo puede tener efectos negativos en la entrevista y desaprovechar, de esta manera, una buena oportunidad. En alguna ocasión el entrevistado podría interpretar la ignorancia del entrevistador como un desmerecimiento de la historia, lo cual bloquearía o desanimaría al entrevistado a continuar con la entrevista.

Los entrevistadores deberán tener cierto talento para la conducción de la entrevista. Nunca se debe cuestionar lo que el entrevistado dice, pero sí preguntar, para conseguir respuestas a nuestras hipótesis. Se intentará sacar el máximo de información, pero sin ser inquisitivos ni interrumpir o negar lo que el entrevistado diga, dado

<sup>3</sup> Mirta Zaida Lobato: *La vida en las fábricas*, Buenos Aires: Prometeo, 2001, p. 35.

que cada uno puede tener diferentes visiones de un mismo hecho.

El entrevistado deberá tener la suficiente capacidad como para hablar de temas, sensibles o dolorosos, pero indispensables a la hora de entender las duras condiciones de vida de los trabajadores.

También deberá conocer a la perfección los dos idiomas oficiales en la comunidad autónoma vasca, ya que las entrevistas deberán ser realizadas en el idioma en el que el entrevistado se sienta más cómodo.

### **Conocer la realidad de la industrialización guipuzcoana**

Para la investigación histórica sobre el mundo social obrero en Gipuzkoa, de partida, era imprescindible saber qué fábricas y que sectores industriales existieron.

Es obvio que los archivos de empresa, la documentación gráfica, el material impreso, la prensa, la publicidad, las fotografías, la maquinaria, los edificios, etcétera, son un recurso de primer orden que nos ayuda a adentrarnos en el mundo del trabajo. Por ello, los primeros meses de trabajo consistieron en buscar información tanto en los archivos históricos como en bibliotecas, cámaras de comercio... Esa información se introdujo en una base de datos, y actualmente se puede consultar en el centro de documentación de Lenbur. De este modo, pudimos localizar, identificar y en ocasiones interpretar el proceso productivo de las industrias que queríamos investigar en el territorio.

Asimismo, el material obtenido, como fotos o propaganda, fue muy útil a la hora de dinamizar las reuniones y refrescar la memoria de muchos de los entrevistados.

Para la investigación oral se han elegido los sectores, empresas y poblaciones más significativas, desde el punto de vista industrial, que han sido cruciales para entender la historia de estos últimos cien años. Los sectores a analizar son siderometalúrgico, químico, comunicaciones, energía, papel, textil, cuero, plástico, alimentación, etcétera. De cada uno de los sectores se analiza qué fábricas son las más significativas, tanto por su singularidad como por su proceso de trabajo o su interés territorial, sectorial, social, o por ser representativas de algún proceso único y singular. Una vez que contamos con el máximo de información del elemento a recuperar, aplicamos la metodología para buscar los perfiles más apropiados para narrar esta historia.

## **Las entrevistas**

### *Estrategias para la obtención de perfiles*

Nuestro objetivo es buscar la representación de todos los perfiles que pueden intervenir en la industrialización, como el obrero y el empresario, sindicalistas, trabajadores cualificados y no cualificados, oficinistas, almacenistas... El estudio también puede ser por oficios: botoneras, gasistas, laminadores, bobinadores, químicos..., o teniendo presente otros aspectos, como emigrantes y autóctonos, hombres y mujeres...

Se realiza también un análisis de las diferentes clases sociales, no solamente entre los trabajadores y el empresario, sino entre los mismos trabajadores: los trabajadores de cuello azul o blanco, las diferencias de puestos de trabajo, los llegados de otros territorios, etcétera.

No queremos que este trabajo esté compuesto solamente con unas cuantas entrevistas realizadas apresuradamente y de una forma poco cualitativa y casi anecdótica. Tampoco queremos que en este tesoro aparezcan solo las voces de algunos de los «testigos privilegiados», sino todo lo contrario: queremos configurar todo el organigrama del que se compone una fábrica, desde las oficinas hasta la cadena de montaje y los almacenes de salida.

### *Criterios de selección del personal entrevistado*

Los criterios han sido objetivos y otros subjetivos, aunque dichos hombres y mujeres deben tener capacidad física y mental y disponibilidad para las entrevistas. Todos ellos deben tener más de 65 años, y la edad ha sido un criterio fundamental a la hora de priorizar una entrevista u otra.

Se ha tenido en cuenta el oficio: fundidor, forjador, hornero, sopletista, calderero, oficinista, delineante, gruísta, laminador, encargado, afilador, pulidor, moldeador, tornero, ajustador, trazador, encuadernador, grabador, litógrafo, curtidor, tejedor, cordelero, guarnicionero, portero, sereno, empaquetador, entre otros muchos.

Si bien es cierto que la mayoría de puestos de trabajo industriales han sido de mano de obra masculina, salvo en el caso del principio de la cadena de montaje (oficinas...) al final de la cadena de montaje (almacén...), ha habido casos en los que la mano femenina ha sido esencial.

Cada uno de los entrevistados decidirá el idioma en el que se sienta más a gusto para expresarse: euskera o castellano. Las técnicas utilizadas para realizar el muestreo han sido tanto de grupos focales



❶ Fig. 5. En el estudio de grabación de la Fundación Lenbur

❷ Fig. 6. Mesa redonda en torno a un tema: la huelga de 1973

❸ Fig. 7. Documental audiovisual realizado en la primera vivienda obrera del municipio, hoy desaparecida



como de técnica de bola de nieve. A la hora de conseguir estos informantes, hemos colaborado activamente con asociaciones, sindicatos y entidades que nos han ayudado activamente.

Cada uno de los sindicatos (UGT, ELA, LAB, USO, CCOO, Sindicato Vertical, JOC...) nos ha dado una lista de personas interesantes, de las cuales se han elegido las más representativas.

### *La encuesta, información cuantitativa*

Uno de los primeros problemas fue cómo llegar al máximo de personas posibles. Con la intención de que todo el mundo pudiera participar, se preparó una encuesta que se envió a todas las personas mayores de 65 años de la comarca, un total de 4.500 personas. Si bien la información que se pretendía obtener no era profunda, queríamos llegar al máximo posible de personas, para que todo el mundo estuviese informado de nuestro proyecto y todos pudieran participar en él.

Hemos invitado a que las familias colaboren en esa encuesta y que esta sea una excusa para empezar a hablar, escuchar y poner en valor el conocimiento de los mayores.

### *Preentrevistas*

Con los posibles candidatos se realiza una preentrevista para valorar y estudiar sus conocimientos y, asimismo, para posibilitar la preparación de una entrevista semiestructurada. En este primer contacto se le explica al entrevistado el proyecto y lo que se pretende. Esta preentrevista sirve como una primera toma de contacto, dejando así tiempo al futuro entrevistado para recordar capítulos de su vida que en ocasiones había casi olvidado, y también para buscar material interesante como fotografías, artículos de periódico, etcétera. Esta preentrevista sirve además para saber si la persona puede ser la adecuada, si es buen comunicador, si tiene conocimientos... Y en muchas ocasiones, dicha preentrevista se extiende a más de un día, ya que la confianza entre el entrevistado y el entrevistador es fundamental.

Con los datos obtenidos el entrevistador tiene unos días para preparar la entrevista en profundidad, estudiando material específico relacionado con la entrevista que va a realizar. Posteriormente, el investigador redactará un guión con el material obtenido, intentando sacar el máximo rendimiento a la entrevista y, tal vez, preparando nuevas preguntas.

### *Las entrevistas en profundidad o cualitativas: historias de vida*

A la hora de grabar la entrevista, el inicio será siempre la parte más cerrada y pautaada de todo el proceso, donde se dejarán claros los datos principales



de la entrevista, en relación con el entrevistado: nombre y apellidos, fecha y lugar de nacimiento, así como la empresa a la que perteneció y el municipio en el que estaba dicha empresa.

Las entrevistas estarán divididas en cuatro áreas (ficha y sinopsis): historia de vida; área profesional: comienzos, vida laboral, oficio...; relaciones laborales: sueldos, condiciones laborales, sindicatos..., y vida cotidiana fuera de la fábrica.

### *Entrevistas grabadas en formato de vídeo y audio*

Lo óptimo a la hora de recuperar la memoria de un trabajador es la utilización del propio espacio de trabajo, que por sí mismo evoca y trasmite mucho y favorece el recuerdo. Las entrevistas deberán estar contextualizadas: un obrero no habla igual dentro y fuera de su espacio de trabajo, dentro de la fábrica mostrará mejor cómo hace las cosas y por qué. En caso de que la persona ya no esté en activo, se intentará el contacto con alguna herramienta o máquina (el centro de documentación de Lenbur dispone de un gran abanico de material, para retrotraer a los entrevistados a su mundo de trabajo: máquinas, fotografías, planos, vídeos de producción de empresas, etcétera). Se debería hacer una investigación directa y sobre el terreno, la observación participante, el estudio del mundo industrial desde dentro, analizando en profundidad los diferentes oficios o puestos de trabajo, entrevistando a los trabajadores en su «hábitat» natural.

En otros casos, las entrevistas se han hecho en los domicilios de esas personas. Debemos indicar también que la sede de la Fundación cuenta con un pequeño estudio de grabación, donde se realizan las entrevistas, si bien es cierto que en un estudio se descontextualiza mucho al individuo y le cuesta adaptarse al medio.

### *Captación y gestión de la información*

La recogida de información deberá ser audiovisual, ya que los gestos, las formas y los sentimientos ofrecidos por una imagen son tan importantes, en ocasiones, como lo que se está contando.

Todas las grabaciones se realizan en formato HD y el audio estará grabado, independientemente, en otro equipo. Una vez realizada la entrevista, esta se clasificará y se guardará en un sistema de almacenamiento masivo. Es muy importante tener también una copia de seguridad, por lo que todas las entrevistas se guardan por duplicado en diferentes lugares.

Tanto la información del entrevistado como la propia entrevista son introducidas en una base de datos para facilitar las futuras búsquedas. Estas se pueden realizar tanto por localidades como por oficio, temas, fechas, etcétera. No solamente se introducen conceptos objetivos, sino que también se hacen apreciaciones y valoraciones personales, tanto del entrevistado como del investigador, o del entorno en el momento de la entrevista, ya que son muchos los factores que afectan a la calidad de la entrevista.

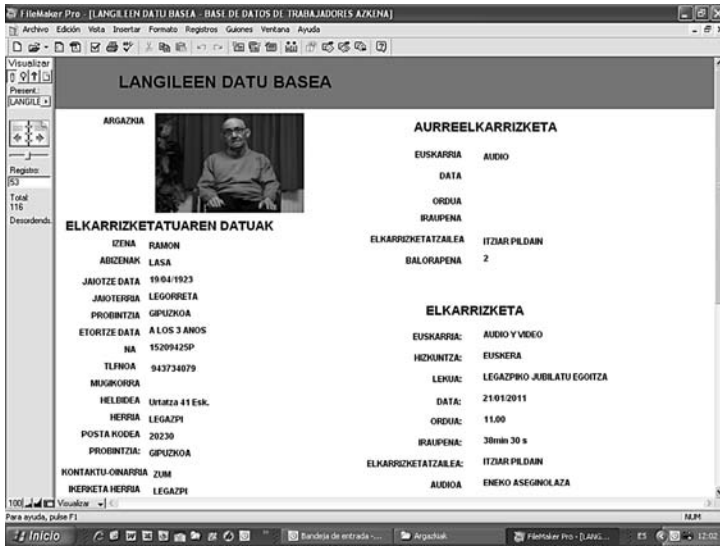


Fig. 8. Base de datos de archivo oral

## Resultados

Se han realizado un total de 115 entrevistas en profundidad, la mayoría de ellas de aproximadamente hora y media de duración. En algunos casos se ha visitado varias veces a la misma persona y se puede llegar a diez horas filmadas.

El tiempo máximo de grabación a una persona mayor es de hora y media, ya que, si el entrevistado o el entrevistador están cansados, la calidad de la entrevista es menor. La integración de la gente mayor en los grupos de trabajo ha sido muy interesante, tanto para los investigadores como para las propias personas involucradas.

La documentación generada, resultado de las entrevistas, consideramos que es un buen material de formación para alumnos de determinadas ramas de trabajos industriales. Material con el que podrán comprender mejor cómo se ha llegado a un determinado grado de automatización. De este estudio pueden derivarse materiales didácticos, DVD, conferencias, exposiciones, etcétera, que pue-

den enfocarse al estudio de la propia era industrial desde dentro, desde los testimonios vivos de sus protagonistas. Con las mismas posibilidades educativas, las entrevistas pueden utilizarse en las propias empresas, como unidades de I + D.

El tesoro formará parte del futuro Museo de la Industrialización de Gipuzkoa.

## BIBLIOGRAFÍA

- CANDELA Paloma, Juan José CASTILLO y Mercedes LÓPEZ GARCÍA: *Arqueología industrial y memoria del trabajo: patrimonio industrial del sudeste de madrileño (1905-1950)*, Madrid: Doce Calles, 2002.
- CASTILLO Juan José: *La soledad del trabajador globalizado. Memoria, presente y futuro*, Madrid: Los Libros de la Catarata, 2008.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Julio A.: *Buscando el pan del trabajo. Sobre la industrialización franquista y sus costes sociales (1940-1965)*, Madrid: Miño y Dávila, 2004.
- LOBATO, Mirta Zaida: *La vida en las fábricas*, Buenos Aires: Prometeo, 2001.

# La ciudad educadora: el museo all'aperto más grande del mundo

## The educating city: the world's largest museum all'aperto

LAIA COMA QUINTANA

Universidad de Barcelona, Grupo Didpatri  
Facultad de Formación del Profesorado, Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales  
Campus Mundet, edificio de Levante, despacho 115  
Paseo de la Vall d'Hebrón, 171, 08035 Barcelona (España)  
lcoma@ub.edu

Recibido: 17-01-2012. Aceptado: 24-04-2012

**RESUMEN.** El presente artículo plantea cómo la ciudad puede convertirse en un excelente museo *all'aperto* con fines educativos dirigidos a toda la comunidad. No solo los museos conservan elementos patrimoniales y están al servicio cultural de la población, sino que su entorno (calles, plazas, esculturas, edificios y su historia) también debe ejercer y fomentar esta tarea educativa a través del patrimonio que posee y que es de todos. Esta es una de las muchas ideas que fundamentan y explican el movimiento de Ciudades Educadoras, que desde 1990 defiende nuevas tendencias educadoras de la ciudadanía dentro del marco urbano. El reto que planteamos aquí es la necesidad de mirar y pensar la ciudad en clave educativa.

**PALABRAS CLAVE:** ciudades educadoras, patrimonio, educación urbana, experiencias educativas

**ABSTRACT.** The current article presents how the city can become an excellent museum *all'aperto* with educational objectives for the whole community. Not only museums preserved our heritage and are cultural service of the population, but their environment (streets, squares, sculptures, buildings and history) must also perform this task and to promote education through the equity that is owned. This is one of the many ideas that underlie and explain the movement of Educating Cities, which since 1990 trends educators defend the citizens within the urban context. The challenge posed here is the need to look and think the key city in education.

**KEYWORDS:** educating cities, heritage, urban education, educative experiences.

### La ciudad: un nuevo escenario de acciones educativas

Actualmente, todos sabemos que otras dinámicas de enseñanza y aprendizaje son posibles más allá de lo que nos ofrece el sistema educativo oficial dentro de las aulas. En pleno siglo XXI, la escuela y también la familia ya no son las únicas instituciones educativas por excelencia donde se pueden satisfacer las necesidades esenciales de aprendizaje de las personas. Ya no podemos aceptar la idea tradicional que hace unos decenios se tenía sobre el papel y la funcionalidad de la escuela dentro de la sociedad.

Partiendo de esta base, desde nuestro punto de vista, y de acuerdo con la declaración y principios

establecidos en la Carta de Ciudades Educadoras,<sup>1</sup> la ciudad se ha convertido en un nuevo escenario de acción educativa con un alto potencial educa-

<sup>1</sup> La Carta recoge en su publicación los veinte principios básicos para el impulso educativo de la ciudad, que significan un compromiso serio de la ciudad para la formación de sus habitantes a lo largo de la vida. La Carta de Ciudades Educadoras se redactó en 1990 durante el Primer Congreso Internacional de Ciudades Educadoras. Tiempo después fue revisada en el Tercer Congreso Internacional (Bologna, 1994) y posteriormente en el congreso celebrado en Génova (2004). Para saber más sobre esta carta fundacional véase *Red Estatal de Ciudades Educadoras (RECE). 15 años de compromiso con la Carta*, Sevilla: MEC/AICE/ RECE, 2010.

dor. La urbe, más allá de sus funciones conocidas hasta el momento, puede ejercer también como agente educativo si todos nos lo proponemos.<sup>2</sup> La ciudad, en este sentido, es como una especie de aula grandiosa, extraordinariamente variada y siempre viva. ¡Todo educa, cada espacio y rincón de la ciudad educa!

Esta es una de las muchas ideas que fundamentan y explican el movimiento de Ciudades Educadoras, que desde inicios de los años noventa del siglo xx defiende nuevas tendencias educadoras de la ciudadanía dentro del marco urbano. El denominado *movimiento de Ciudades Educadoras* puede considerarse el punto de inicio de una nueva forma de entender y de ver la ciudad, confiando en su potencialidad educadora, capaz de fomentar una formación de calidad de sus ciudadanos, siempre y cuando todos los agentes activos y habitantes de la ciudad participen de una forma comprometida y con un objetivo pedagógico común.<sup>3</sup>

Todo ello nos ha conducido a pensar y a defender que las ciudades, como contextos urbanos en los que vivimos, nos relacionamos y aprendemos continuamente, pueden ser excelentes escenarios en los que desarrollar acciones educativas intencionadas y complementarias al trabajo realizado dentro las aulas.<sup>4</sup> Por ello, creemos que el desafío de hoy es ver y entender la ciudad con una mirada distinta, con las lentes de la educación.

### El patrimonio urbano: un recurso educativo más

Desde este punto de vista de Ciudad Educadora al que nos estamos refiriendo, surge la idea y el convencimiento de que la ciudad puede convertirse en un excelente museo *all'aperto* con fines educativos

<sup>2</sup> Los museos de nuestras ciudades también pueden educar como lo hace la escuela. En este sentido véase S. Alderoqui (comp.): *Museos y escuelas: socios para educar*, Buenos Aires: Paidós, 1996.

<sup>3</sup> Para conocer más sobre el movimiento de Ciudades Educadoras y de la misma Asociación Internacional de Ciudades Educadoras (aice) puede consultarse la web <[www.bcn.es/ed-cities/aice/estatiques/espanyol/sec\\_educating.html](http://www.bcn.es/ed-cities/aice/estatiques/espanyol/sec_educating.html)>.

<sup>4</sup> Para saber más sobre la idea de entender la ciudad como obra de arte de la que aprender, véase R. Calaf Maschs: «Entender la ciudad como instalación: la ciudad de Barcelona», *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, núm. 26 (octubre-noviembre-diciembre del 2000). En esta misma línea, la autora hace interesantes reflexiones al respecto en R. Calaf Masachs (coord.): *Arte para todos: miradas para enseñar y aprender el patrimonio*, Gijón: Ediciones Trea, 2003.

dirigidos a toda la comunidad. No solo los museos conservan elementos patrimoniales y están al servicio cultural de la población; la ciudad puede entenderse también como un gran contenedor patrimonial. La ciudad es un auténtico museo al aire libre que posee muchos tipos de patrimonio capaces de despertar aprendizajes y valores en las personas que en ella habitan.

Cuando hablamos de patrimonio en el marco o contexto urbano de las ciudades, la tendencia general nos lleva a visualizar en nuestras cabezas piedras, monumentos, edificios, esculturas..., es decir, pensamos en un patrimonio cultural material tangible. Pero no tenemos que olvidar que en la ciudad también afloran otros tipos de patrimonio intangibles e inmateriales que configuran lo que denominamos *cultura* de un pueblo o ciudad. Los ciudadanos convivimos en un entorno lleno de elementos y objetos que nos rodean (nos referimos al patrimonio material) y estamos sumergidos en lo que podría llamarse *cultura de un pueblo* (nos referimos ahora a la cultura inmateral), por lo que la ciudad puede y debe ejercer y fomentar la tarea de educar a través del patrimonio que posee y que es de todos. Que cuantos vivan en estos entornos patrimoniales los amen, los mimen y los comprendan es una tarea fundamentalmente educadora.

Por todo ello, estamos convencidos de que el patrimonio de nuestras ciudades no es un elemento periférico de la educación, sino que es su elemento central.<sup>5</sup> Pero el patrimonio, como tal, no debe concebirse como simple recurso educativo instrumental, sino que hay que interpretarlo como objeto de estudio capaz de generar nuevos conocimientos y movilizar saberes, valores, ideas..., además de proporcionar información, tal y como dice I. Mattozzi.<sup>6</sup> Además, el patrimonio también es importante desde el punto de vista de la formación en valores; la contemplación y disfrute del patrimonio a menudo nos sumerge en

<sup>5</sup> Dentro del marco de la educación patrimonial es de gran interés el proyecto (1 + D + i Nacional EDU2009-09679) dirigido por la doctora Olaia Fontal denominado Observatorio de Educación Patrimonial en España. Análisis Integral del Estado de la Educación Patrimonial en España, que pretende desarrollar una investigación fundamental que permita conocer, analizar y diagnosticar el estado de esta materia en el territorio nacional.

<sup>6</sup> I. Mattozzi: «La didattica dei beni culturali: alla ricerca di una definizione», en *Il museo come laboratorio per la scuola* (Terzia Giornata Regionale di Studio sulla Didattica Museale), Padua: Academia Galileiana, 1999, p. 21.

una atmósfera estética, emocional y vivencial que va más allá de la racionalidad científica. En este sentido, la inmersión en los valores estéticos del patrimonio es una experiencia importantísima e insustituible, y de ello también debe hacerse cargo la ciudad si es educadora.

### Quince recetas educativas patrimoniales urbanas

Hasta ahora hemos reflexionado sobre el concepto de *ciudad educadora* desde el punto de vista teórico, pero quizá es más interesante ver cómo todo ello se traduce a la práctica. ¿Qué tipo de oferta educativa patrimonial nos proponen nuestras ciudades españolas? ¿Cómo podemos conocer y trabajar distintos tipos de patrimonio urbano desde el punto de vista educativo? Para responder a esta y otras preguntas, hemos investigado en profundidad para enlazar todas aquellas experiencias educativas basadas en el patrimonio urbano, sea cual sea la naturaleza del mismo, con el movimiento de Ciudades Educadoras.<sup>7</sup>

Detectadas las necesidades más básicas y los déficits más claros en materia educativa patrimonial en el ámbito educativo no formal, hemos procedido a la creación de unas pautas y protocolos de actuación, que han sido bautizadas como *recetas o modelos educativos de intervención patrimonial*. Ello nos ha servido también para regularizar y sistematizar la práctica educativa desarrollada en entornos urbanos, así como para aportar nuevas propuestas y ejemplos reales de cómo hacer uso de nuestro patrimonio a través de una mirada educativa —tanto a nivel teórico como práctico—.<sup>8</sup> A continuación se relacionan los modelos creados:

1. Modelo itinerario.
2. Modelo taller.
3. Modelo kit móvil.
4. Modelo actividad-aula.
5. Modelo de proyectos o campañas.
6. Modelo de investigación-acción.

<sup>7</sup> Nos estamos refiriendo a la tesis doctoral de L. Coma Quintan: *Actividades educativas y didáctica del patrimonio en las ciudades españolas. Análisis, estado de la cuestión y valoración para una propuesta de modelización*, dirigida por el doctor Joan Santacana i Mestre, Universidad de Barcelona, 2011, consultable en tdx: <<http://hdl.handle.net/10803/52205>>.

<sup>8</sup> Para saber más sobre estas «recetas» véase L. Coma Quintana y J. Santacana i Mestre: *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*, Gijón: Ediciones Trea, 2010.

7. Modelo teatralizado.
8. Modelo basado en la didáctica del objeto.
9. Moldeo lúdico: los juegos de mesa.
10. Modelo lúdico: los juegos de pistas.
11. Modelo lúdico: los juegos de estrategia.
12. Modelo lúdico: los juegos de rol.
13. Modelo museográfico: módulos interactivos al aire libre.
14. Modelo museográfico: módulos de sistemas inalámbricos, de realidad virtual y realidad aumentada.
15. Modelo de actividades en museos y centros de interpretación.

Desde nuestro punto de vista, los modelos creados constituyen una auténtica caja de herramientas que contiene propuestas, ideas, ejemplos y protocolos para realizar acciones educativas intencionadas en las que el elemento principal es el patrimonio y que se desarrollan en el marco de la ciudad. En este sentido, estos nuevos contenidos deben concebirse como una aportación más para ayudar a educadores, profesorado y técnicos en patrimonio a desarrollar su tarea cotidiana dentro del marco de la ciudad educadora.

### Algunas experiencias educativas en la ciudad

Como ejemplo de todo lo comentado en los párrafos anteriores referentes a la potencialidad educadora de las ciudades y de su patrimonio, a continuación se exponen algunas de las experiencias o actividades educativas patrimoniales desarrolladas en distintas ciudades educadoras de España.<sup>9</sup>

#### Experiencia 1

*Cuando hay que dinamizar el patrimonio material..., ¡una teatralización siempre funciona!*

LA RECETA: modelo teatralizado.

LA EXPERIENCIA: *Arte en la Ciudad* es una actividad educativa patrimonial que ofrece el Área de Cultura del Ayuntamiento de Alcobendas. Responde al esquema de itinerario o visita guiada de las instalaciones monumentales y esculturas ubicadas en las calles, parques y avenidas de la ciudad.

<sup>9</sup> Estas y otras experiencias se encuentran recogidas en L. Coma Quintana y J. Santacana i Mestre: *Ciudad educadora y patrimonio...*, o. cit.



Fig. 1. Escolares de Alcobendas disfrutando y aprendiendo de una escultura urbana

Pero la peculiaridad que hace distinta y que enriquece sin duda alguna esta actividad es la incorporación de una acción teatralizada, en la que un educador conocedor del tema se hace pasar por actor. Esta es una actividad que se dirige al público escolar en todos sus niveles, desde Educación Infantil (segundo ciclo) y Educación Primaria hasta Educación Secundaria Obligatoria y Posobligatoria.

**LOS OBJETIVOS:** El objetivo principal de esta actividad educativa teatralizada, común para todos los niveles educativos, es asentar ideas, conceptos y visiones que el alumnado haya experimentado durante su acercamiento a las esculturas de arte en la ciudad. Por otro lado, existen unos objetivos específicos según el nivel educativo y lo establecido en el currículo escolar oficial:

- Educación Infantil: combinar la habilidad manual con el recuerdo y consiguiente asentamiento de las visiones de las esculturas, estimulando la memoria visual del alumnado.
- Educación Primaria: trabajar la memoria visual y la expresión tanto escrita como oral, sin olvidar la adquisición de vocabulario específico.

- Educación Secundaria: adquirir mecanismos de apreciación mínimos indispensables para reflexionar sobre el aporte que el arte hace a la ciudad en que ellos viven.

**¡LA ACCIÓN!:** La actividad se inicia en el aula del centro escolar con la visita de los educadores que guiarán el recorrido, con el objetivo de dar la bienvenida al grupo y de empezar a trabajar cierto vocabulario técnico del mundo del arte para poder después analizar bien las esculturas o monumentos visitados. Finalizada esta introducción, empieza el recorrido a bordo de un autocar que hará las paradas pertinentes en los lugares donde se hallan las esculturas más representativas o importantes. Es justamente en la primera parada donde, mientras analizan la escultura, aparece por sorpresa un personaje que hace llamarse Zinzelin. Se trata de un educador, que actúa como actor, que se presenta ante el alumnado como un visitante más interesado en las esculturas que alberga Alcobendas. Los chicos, sorprendidos por el personaje en cuestión y por lo mucho que sabe de arte, lo reciben con los brazos abiertos y comparten con él toda la actividad, de inicio a fin.

## Experiencia 2

### 2 × 1: patrimonio natural y literario en un mismo itinerario urbano

LA RECETA: modelo itinerario.

LA EXPERIENCIA: *El Paseo Botánico Literario: un Paseo por Nuestros Parques* es una actividad que consiste en un itinerario guiado por los parques de la ciudad de Cuenca para conocer sus especies arbóreas. Pero no solamente se trata de una actividad de reconocimiento de las zonas verdes de la ciudad, sino que también se trabajan cuestiones literarias y poéticas relacionadas con la vegetación, los árboles y arbustos de los parques visitados. Los itinerarios botánico-literarios por los parques de Cuenca se ofrecen fundamentalmente a niños escolarizados —de ciclo medio y superior de Educación Primaria, y de primer ciclo de Educación Secundaria Obligatoria— y a personas de la tercera edad. Los itinerarios también están abiertos a las familias o público adulto general.



Fig. 2. En esta actividad es fundamental el intercambio de experiencias y saberes intergeneracional

LOS OBJETIVOS: Los objetivos marcados para esta actividad botánico-literaria son fundamentalmente de tipo conceptual y actitudinal, y son los que a continuación se presentan:

- Ayudar a que la ciudadanía, tanto pequeños como mayores, conozca mejor sus parques y las especies arbóreas que en ellos crecen.
- Concienciar a los participantes del itinerario acerca del respecto a las zonas verdes de su entorno.

- Apreciar las relaciones de los parques con el entorno urbano en que se localizan, favoreciendo un compromiso personal ante los problemas ambientales y unos modelos de conducta respetuosos con el medio ambiente.
- Promover la conservación y valoración del patrimonio natural de la ciudad involucrando a los ciudadanos en la resolución de problemas que les afecten.
- Propiciar espacios intergeneracionales.

¡LA ACCIÓN!: El itinerario por los parques de Cuenca es una actividad organizada desde la Concejalía de Educación y Cultura del Ayuntamiento, con la colaboración de la Asociación de Mujeres Lectoras, quienes se encargan de hacer las visitas. Los asistentes a estos itinerarios son grupos de escolares y personas mayores, que realizan conjuntamente la actividad experimentando el intercambio de conocimientos. Así pues, la visita a los parques se convierte en una muy buena oportunidad para propiciar espacios y momentos de trabajo intergeneracionales. Esta es sin duda una peculiaridad muy especial de esta actividad, como también lo es el hecho de introducir poemas y lecturas comentadas de autores literarios para cada una de las especies arbóreas observadas y estudiadas.

## Experiencia 3

### ¡La ciudad: el mejor laboratorio en el que aprender!

LA RECETA: modelo investigación-acción.

LA EXPERIENCIA: ¿Os imagináis poder estar una semana investigando, analizando y descubriendo vuestro entorno? ¿Os imagináis disponer para ello de todo el material que un científico de laboratorio tendría para hacerlo? ¡En Barakaldo es posible! *Ezagutu Barakaldo* («Conoce Barakaldo») es un proyecto semanal para jóvenes escolares en el que se desarrollan diferentes actividades, con todo el material y equipamiento necesarios, orientadas a un conocimiento completo de la ciudad, en sus vertientes histórica, medioambiental, de servicios y patrimonial. El proyecto *Ezagutu Barakaldo* se dirige a los alumnos de sexto de Primaria (ciclo superior) y a los del primer ciclo de Secundaria. Las visitas al Centro de Interpretación Histórico y Medioambiental (Cihma) están abiertas también al público familiar y adulto.



Fig. 3. El río es uno de los escenarios de Barakaldo donde los alumnos deben experimentar con el agua y la vegetación

**LOS OBJETIVOS:** Fundamentalmente, son dos los objetivos didácticos básicos planteados en este proyecto, que responden a objetivos tanto conceptuales como procedimentales y actitudinales. Por un lado, el proyecto pretende enriquecer la cultura de todo joven escolar de Barakaldo mediante el conocimiento más completo de su municipio y, por otro, trabajar con los escolares del municipio los siguientes aspectos:

- Formar la identidad, personalidad y pertenencia al municipio de Barakaldo mediante el conocimiento del entorno.
- Aportar información sobre el pueblo que motive a los jóvenes a participar en el desarrollo de su barrio y municipio.
- Fomentar valores y actitudes que refuercen un modelo de sociedad respetuosa, crítica y consciente de su realidad social, histórica y medioambiental.

**¡LA ACCIÓN!:** El proyecto Ezagutu Barakaldo, realizado desde el Área de Cultura del Ayuntamiento de Barakaldo y del Departamento de Educación del Gobierno Vasco (dentro del Programa de Actividades Extraescolares), tiene una semana de duración. Se trata de un proyecto repleto de actividades, talleres y visitas en las que los escolares tienen la oportunidad de conocer de cerca y con detalle su ciudad: su entorno natural, sus equipamientos y servicios, sus orígenes y su historia, así como todo el patrimonio que posee. Todo ello se realiza mediante distintos itinerarios por la ciudad y alrededores, acompañados de abundante material didáctico basado en carpetas de trabajo,

mapas, planos, tablas de mediciones, prismáticos, ejercicios de comprensión, análisis e identificación, probetas, microscopios, etcétera. Carpeta en mano, y mochila a cuestas, los escolares conocen, acompañados de profesionales educadores y de diversas entidades de carácter social del municipio, la realidad pasada, presente y futura de este municipio. El proyecto Ezagutu Barakaldo se completa con la visita y otras actividades realizadas en el Centro de Interpretación Histórico y Medioambiental (Cihma).

#### *Experiencia 4*

#### *Los juegos de rol son aptos para aprender sobre nuestro patrimonio del pasado*

**LA RECETA:** modelo juegos de rol.

**LA EXPERIENCIA:** ¿Os imagináis convertirlos por unas horas en ciudadanos de un poblado íbero? ¿Sabéis cómo vivían?, ¿cómo se organizaban?, ¿cómo se vestían? Todo esto y más es posible descubrirlo y experimentarlo en primera persona en la ciudadela de Calafell (Tarragona). Por un día, escolares, familias y público en general pueden convertirse en habitantes de un poblado íbero y vivir unas horas en la piel de unos personajes que habitaron el lugar hace miles de años. La actividad *Juguemos en la Ciudadela de Calafell* está basada en un juego de rol situado en la época de los íberos y ha sido diseñada para el alumnado de Educación Secundaria Obligatoria, aunque también puede ser adaptada para grupos familiares (con los niños mayores de diez años) o para grupos de



Fig. 4. Este juego de rol permite a los alumnos vestirse, pensar y hasta cocinar como lo hacían nuestros antepasados en la ciudadela ibérica de Calafell

adultos que quieran convertirse por unas horas en íberos dentro de la ciudadela.

**LOS OBJETIVOS:** Lo que se pretende con esta actividad es, fundamentalmente, acercar la ciudadela de Calafell a los alumnos para que puedan experimentar cómo era el día a día en un poblado íbero. En cuanto a los objetivos didácticos, aunque se han planteado para esta actividad unos objetivos conceptuales, los objetivos procedimentales son los que toman mayor relevancia, pues lo que se busca principalmente es saber tomar decisiones, dominar procesos, aprender a hacer cosas y experimentar vivencias próximas a la vida cotidiana dentro de la ciudadela íbera. Finalmente, también tienen cabida los de tipo actitudinal, al fomentarse en los escolares la sensibilización hacia el conocimiento y preservación del patrimonio.

**¡LA ACCIÓN!** La actividad se desarrolla en tres horas, aproximadamente, de las cuales dos se destinan a emular a los personajes y la hora final a hacer la puesta en común y reflexión de la actividad.

El juego empieza con una presentación por parte del monitor encargado de dirigir la actividad, y con un breve recorrido por los yacimientos de la ciudadela para que los chicos conozcan el escenario en el que jugarán. A partir de ese momento, el alumnado se divide en tres grupos, cada uno de los cuales representará un poblado íbero. Para poder empezar a jugar, el monitor presenta los personajes y las instrucciones básicas para organizar su vida dentro de la ciudadela, y da una idea básica que será el punto de partida: vivir un mes entero en la ciudadela (el tiempo real del juego es de tres horas). A lo largo del juego también se les indicarán nuevas tareas y contratiempos para establecer nuevas dinámicas y relaciones entre los personajes que están representando. En la última hora de la actividad se hace una puesta en común de la experiencia vivida, con el fin de consolidar los conocimientos aprendidos. De lo que se trata es de establecer entre todos, mediante el diálogo y el debate, los puntos básicos y característicos de la vida en un poblado íbero, así como sus costumbres, la economía, la organización social, los aspectos tecnológicos, etcétera.

### *Experiencia 5* *La museografía didáctica e interactiva en nuestras ciudades patrimoniales*

**LA RECETA:** modelo museográfico. Módulos interactivos al aire libre.

**LA EXPERIENCIA:** Un ejemplo de aplicación de módulos de interpretación al aire libre para descodificar un elemento o conjunto patrimonial, en este caso un aeródromo de la guerra civil, es el de la musealización *all'aperto* del aeródromo de Rosanes, que se encuentra entre los municipios de



**Fig. 5.** Los módulos al aire libre de Rosanes, que permiten conocer parte de nuestra historia, están diseñados tanto para usuarios adultos como para los curiosos más jóvenes

La Garriga, L'Ametlla del Vallès y Les Franqueses del Vallès (Barcelona). ¿Os imagináis poder pisar un trozo de historia? ¿Os imagináis poder escuchar en pleno campo de aviación el testimonio de un piloto que con su avión batalló contra el enemigo? Los módulos didácticos de interpretación al aire libre instalados en el campo de aviación de Rosanes están pensados para un amplio horizonte de público, desde adultos a personas expertas en el tema, o familias y grupos de escolares, básicamente de Educación Secundaria Obligatoria y posobligatoria.

**LOS OBJETIVOS:** El hecho de museizar el aeródromo de Rosanes es una forma de recuperar y dar a conocer a toda la ciudadanía un escenario patrimonial bélico que había caído en el olvido. De esta forma,

instalando módulos didácticos interpretativos *all'aperto* se pretende cautivar y acercar a la gente, en especial a las nuevas generaciones, a una parcela de nuestra historia, en la que sucedieron unos hechos y vivencias únicas durante la guerra civil española. La historia no tiene por qué leerse solo en los libros o en clase, sino que el paisaje, los vestigios del pasado aún presentes y la museografía interactiva nos ofrecen una alternativa, sin duda alguna muy enriquecedora, para conocer más sobre nuestro pasado.

**¡LA ACCIÓN!:** La musealización *all'aperto* del aeródromo de Rosanes es un proyecto realizado exclusivamente mediante módulos interpretativos didácticos pensados para ser manipulados libremente por aquellas personas que, dando un paseo por los terrenos del antiguo aeródromo —ahora campos de conreo—, quieran conocer quiénes se asentaron en esa base aérea republicana y qué batallas aéreas tuvieron allí lugar en tiempo de guerra. Además de paneles informativos y de señalética instalada a lo largo del recorrido por el aeródromo, el elemento museográfico estrella son dos estaciones didácticas de interpretación, de grandes dimensiones, en las que los visitantes pueden conocer de una forma participativa y activa la historia de este campo de aviación, que en sus inicios fue civil y en tiempos de guerra pasó a ser de uso militar. La forma de interactuar de los visitantes con las estaciones es muy variada, gracias a los distintos tipos de módulos museográficos aplicados, que van desde módulos de prisma giratorios, módulos de placas deslizantes o audios con testimonios reales, hasta paneles con ventanas informativas y visores de imágenes de la época.

La ubicación de estos módulos en el espacio no es aleatoria, sino que ha sido pensada para ayudar al visitante a entender los cambios y hechos más relevantes que sucedieron en este campo de aviación republicano desde el año 1933 a 1939. Dentro del itinerario marcado, la ubicación de las estaciones didácticas responde a una secuenciación cronológica en el tiempo y en el espacio que permite a los visitantes (tanto adultos como público escolar o familiar) hacerse una idea de lo sucedido en este campo de aviación, durante los crudos años de la guerra, a medida que van avanzando por el recorrido.

## Un último mensaje a modo de conclusión

Por lo que hemos ido explicando, podemos afirmar que todas las ciudades del mundo tienen esta capacidad educativa, sean grandes o pequeñas, de un continente u otro. Todas las ciudades albergan los instrumentos y las herramientas necesarias para convertirse en un escenario que educa mediante su patrimonio. Son nuevos escenarios en los que se puede aprender a lo largo de la vida: solamente es necesario pensar la ciudad en clave educativa. Y pensar la ciudad en clave educativa quiere decir que no solo se tiene que pensar en clave física, del espacio, sino en clave social, es decir, en comportamientos adecuados a los rituales de la urbanidad. Pero también es verdad que para que ello suceda necesitamos unas políticas sociales desarrolladas municipalmente comprometidas para educar mediante la participación ciudadana, así como la voluntad, el esfuerzo, el compromiso y el trabajo común de los que comparten y conviven en este escenario educativo llamado *ciudad*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDEROQUI, S. (comp.): *Museos y escuelas: socios para educar*, Buenos Aires: Paidós, 1996.
- CALAF MASACHS, R.: «Entender la ciudad como instalación: la ciudad de Barcelona», *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, núm. 26 (octubre-noviembre-diciembre del 2000).
- (coord.). *Arte para todos: miradas para enseñar y aprender el patrimonio*, Gijón: Ediciones Trea, 2003.
- COMA QUINTANA, L.: *Actividades educativas y didáctica del patrimonio en las ciudades españolas. Análisis, estado de la cuestión y valoración para una propuesta de modelización*, tesis dirigida por el doctor Joan Santacana i Mestre, Universidad de Barcelona, 2011, consultable en TDX: <<http://hdl.handle.net/10803/52205>>.
- y JOAN SANTACANA I MESTRE: *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*, Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- MATTOZZI, I.: «La didattica dei beni culturali: alla ricerca di una definizione», en *Il museo come laboratorio per la scuola* (Terza Giornata Regionale di Studio sulla Didattica Museale), Padua: Academia Galileiana, 1999, p. 21.
- Red Estatal de Ciudades Educadoras (RECE). 15 años de compromiso con la Carta*, Sevilla: MEC/AICE/RECE, 2010.



**DESDE Y PARA EL MUSEO**

# La ordenación pendiente: museos en Álava

## The management unresolved: museums in Alava

**ROBERTO GÓMEZ DE LA IGLESIA**

Consultora c2+i, cultura, comunicación, innovación. Consultora Conexiones Improbables  
C/Manuel Iradier, 2, 2.º dcha., 01005 Vitoria-Gasteiz  
rgomezdelaiglesia@c2masi.com

*Recibido: 20-01-2012. Aceptado: 01-05-2012*

**RESUMEN.** El Plan Director de Museos de Álava supuso un original enfoque al necesario proceso de ordenación, mejoras y socialización de los museos de Álava, en una visión necesariamente de conjunto con los otros dos territorios del País Vasco. Pero nunca se llegó a aplicar de manera íntegra. Tres son sus elementos fundamentales. Un elemento temático: el o los discursos globales en torno a los cuales pueden ordenarse los museos, colecciones y espacios patrimoniales de Álava, que deben tener sentido tanto desde una perspectiva de comunicación al exterior como desde una lógica de organización interior. Un elemento organizativo: la red como sistema de gestión del conjunto de museos, colecciones y espacios patrimoniales del territorio, en diferentes niveles, que garantice el aprovechamiento de sinergias, mejore la coordinación entre museos, favorezca la definición y coherencia de los discursos individuales y contribuya a optimizar los recursos existentes. Y un principio básico: la gestión del patrimonio (investigación, documentación, protección, rehabilitación y mantenimiento) no tiene por qué ir ligada a su socialización (comunicación, difusión, presentación, interpretación, transmisión pedagógica...).

**PALABRAS CLAVE:** ordenación, museos, socialización, plan director, red, patrimonio cultural y natural, territorio.

**ABSTRACT.** The Master Plan of Álava Museum was a unique approach to the necessary process management, improvement and socialization of the Museums of Álava. It has a vision necessarily in conjunction with the other two provinces of the Basque Country. But it was never applied in full. There are three fundamental elements. A thematic element: the global discourse around which can be sorted museums, collections and heritage sites of Álava that must make sense both from a communication to outside and from a logic of internal organization. An organizational element: the network as a whole management system of museums, collections and heritage sites of the territory at different levels, to ensure the use of synergies, to improve the coordination between museums and the definition and consistency of individual speeches and to optimize the existing resources. And a basic principle: heritage management (research, documentation, protection, rehabilitation and maintenance) have not to be linked to their socialization (communication, dissemination, interpretation, educational transmission...).

**KEYWORDS:** management, museums, socialization, master plan, net, cultural and natural heritage, territory.

### 1. Unas notas previas

Quienes ejercemos la consultoría en el ámbito de la cultura estamos acostumbrados, como otros consultores que trabajan prioritariamente para organizaciones del sector público, a ver cómo gran parte de nuestras propuestas caen en saco roto con

el tiempo. A veces las propuestas son poco posibilistas o reclaman tal grado de ambición y acuerdo político que las hacen prácticamente inviables. En otros casos las propuestas son medidas, equilibradas, posibles, aceptadas por los agentes privados del sector y despiertan un alto grado de acuerdo técnico

entre los grupos políticos... , pero, bien el calendario electoral, bien la no conveniencia de mostrar demasiado acuerdo entre oposición y gobierno, bien prioridades de urgencia o bien desinterés de los líderes institucionales por la cultura, sus procesos y sus manifestaciones hacen que buenos proyectos parezcan condenados a dormir el sueño de los justos.

Algo así le ha pasado al Plan Director de Museos de Álava, que explico en estas páginas con el visto bueno de la diputada de Cultura de la Diputación Foral de Álava en ejercicio en el momento de escribir este texto, Malentxo Arruabarrena (del Partido Nacionalista Vasco), con voluntad de resucitar todo aquello que aún sea útil para los museos alaveses y vascos en general.<sup>1</sup>

Dicho plan director, que tuve el gusto de dirigir en mi anterior etapa como consejero delegado del Grupo Xabide,<sup>2</sup> fue una adjudicación realizada en el 2005 por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, a cuyo mando estaba Federico Verástegui, independiente en el gobierno foral del Partido Popular. Y especifico la adscripción política de los protagonistas porque a veces sorpresas te da la vida. Aquel equipo foral de cultura apostó por un plan realista pero atrevido, finalizado en vísperas de elecciones tras más de un año de trabajo intenso y de haber sido contrastado con el sector, y decidió no someterlo a las Juntas Generales de Álava ni a la opinión pública en tiempos de zozobra para evitar que se quemase y acabase en un cajón (aguantando tensiones electorales de carácter interno). Noble propósito..., pero acabó en un cajón. Con la llegada del Gobierno de coalición nacionalista se hizo cargo de la cartera de Cultura Lorena López de Lacalle, de Eusko Alkartasuna (partido que hoy forma parte de la coalición Bildu), y no mostró ningún interés por el tema (aunque sí abordó durante su mandato algunos asuntos candentes, como un supuesto fraude en determinados hallazgos en el yacimiento romano de Iruña-Veleia). Durante su mandato de casi cuatro años solo dispuse de veinte minutos (con algunas interrupciones por llamadas y firmas varias) para intentar explicar en qué con-

<sup>1</sup> En el momento de publicar este artículo ha cambiado el equipo de gobierno foral, siendo diputada de Cultura Iciar Lamarain, del Partido Popular.

<sup>2</sup> El Plan Director de Ordenación de Museos de Álava fue elaborado por Grupo Xabide bajo la dirección de Roberto Gómez de la Iglesia. En él participaron también como consultores Izaskun Albizu, Miren Vives e Iñaki López de Aberasturi.

sistía el amplio y ambicioso estudio elaborado a solicitud de su institución.

La realidad es que en su momento este fue el primer plan de ordenación (y algo más) que se elaboró en los territorios históricos vascos. El Gobierno Vasco (cuyo Departamento de Cultura estaba en manos del PNV) quiso en aquel momento apoyarse en la experiencia alavesa (con el beneplácito de un gobierno foral del PP) para impulsar un plan de ordenación general para el País Vasco. Pero, como suele ser habitual en este pequeño pero diverso y, a veces, convulso país, resultó imposible. Bizkaia (cuyo departamento de Cultura estaba también en manos del PNV) andaba en aquellos momentos dilucidando el papel de la Diputación Foral en algunos museos compartidos con el Ayuntamiento de Bilbao y cómo estructurar la propiedad y gestión de un nuevo Museo Arqueológico de Bizkaia (ya en funcionamiento), y no veía oportuno participar en un plan de ordenación global. Igual punto de vista, aunque por distintas razones, tenía Gipuzkoa (cuya dirección de Cultura estaba entonces adscrita al diputado general también del PNV), que había dibujado un teórico plan de ordenación (bastante vago desde nuestro modesto punto de vista y poco explicitado, tratándose casi de una mera descripción de voluntades) con unas lógicas que le hacía no necesitar una ordenación a nivel de país.

Paradojas de la vida, el plan alavés acabó paralizado, mientras que en las siguientes legislaturas los equipos de cultura de Bizkaia y Gipuzkoa (también en manos del PNV) han abordado procesos de ordenación muy diferentes y que responden a necesidades y prioridades realmente diversas pero dando pasos en firme. En el caso de Bizkaia, se trata más de una ordenación de los museos propios y lugares patrimoniales de gestión foral (con la constitución de una entidad pública empresarial orientada a ese objeto), mientras que Gipuzkoa ha abordado un proceso mucho más global e integrador de la oferta museística y patrimonial global del territorio, independientemente de la titularidad de los equipamientos.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Tuve la oportunidad de participar en la primera fase del plan de ordenación de museos de Gipuzkoa, desarrollado por el Grupo Xabide, y se trató de un proceso con resultados realmente singulares, donde destaca la convivencia de un criterio cronológico con otro temático, con el liderazgo indiscutible del Museo San Telmo en San Sebastián, la creación de Gordailu (un servicio de almacenamiento, tratamiento y difusión del patrimonio mueble de Gipuzkoa) y una apuesta por la presencia digital de los museos y los museos virtuales con el proyecto Gipuzkoa Geroztik.

## 2. El Plan Director de Ordenación de Museos de Álava (2005-2007). Un resumen

### 2.1. Objetivos y ámbito de actuación

El Plan Director de Museos de Álava pretendía ser una herramienta básica para la toma de decisiones concernientes a la planificación, diseño y distribución de recursos del mapa futuro de museos del territorio en un horizonte temporal de seis años. Los objetivos específicos que se pretendían alcanzar con él eran los siguientes:

- Ofrecer un marco estratégico del mapa futuro de museos al que se quería llegar que permitiera orientar las directrices del Departamento Foral de Cultura en esa dirección.
- Diagnosticar las necesidades y los elementos-fuerza en el mapa de museos de aquel momento (2005-2006) para llegar a subsanar las primeras y potenciar los segundos en el mapa futuro.
- Sugerir líneas de actuación diseñadas para conducir el cambio desde la situación diagnosticada a la situación futura deseada.
- Priorizar las líneas de actuación y estimar los recursos que pudiesen llegar a consumir, contribuyendo a realizar una planificación de los mismos en el tiempo.
- Ser un instrumento de debate y contraste para lograr el consenso en las decisiones de los diferentes agentes institucionales, en el seno de la Diputación Foral de Álava, con competencias en materia de patrimonio en general y museos en particular.

El ámbito nuclear (primer nivel) del plan director incluyó a aquellos museos de titularidad propia de la Diputación Foral de Álava y, por ello, los contenidos del plan se les aplicarían de forma prioritaria, íntegra y directa (Museo de Arqueología, Museo de Armería, Museo de Naipes, Yacimiento de Iruña-Veleia, Yacimiento de la Hoya, Museo de Ciencias Naturales y Museo de Bellas Artes). Dentro de estos, sin embargo, el nuevo Museo de Arqueología y Naipes en ejecución en aquel momento (ya en funcionamiento bajo la denominación de Bibat) quedaba, por lo mismo, fuera del alcance práctico (aunque no filosófico) del plan.

Un segundo nivel de aplicación, menos directa y con un nivel de cobertura variable en función de cada caso, integraría a museos de titularidad de



Fig. 1. Bibat. (© QUINTAS)

Fig. 2. Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. (© QUINTAS)

Fig. 3. Salinas de Añana. (© QUINTAS)

entidades independientes con las que la Diputación Foral de Álava mantenía (y mantiene) convenios de colaboración o formaba parte de sus órganos de gobierno (Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Museo Diocesano de Arte Sacro y Museo de los Faroles, Museo Etnográfico de Artzeniega, Museo de Gastronomía Vasca, Museo de Alfarería, Torre de la Varona-Colección Heráldica, Museo del Solar de los Ayala-Quejana, Museo Etnográfico Usatxi de

Pipaón, Museo Etnográfico de Oion, Museo Etnográfico Félix Murga de Amurrio, Museo Etnográfico de Laguardia, Museo Etnográfico de Zalduondo, Museo del Agua de Sobrón, otros museos y centros interpretativos en proyecto).

El tercer nivel de aplicación, más periférico e indirecto, se extendería a una tipología no de museo, sino de espacio patrimonial gestionado por entidades independientes o por el servicio de patrimonio de la Diputación Foral de Álava que de forma más débil e indirecta podrían verse afectadas por las disposiciones del plan director, sobre todo en materia de socialización (torre de Fontecha, castillos altomedievales, torre Urbina Basabe, salinas de Añana, basílica de Armentia, catedral de Santa María y otros proyectos patrimoniales).

Así, el plan director sobrepasaba, en algunas materias, su campo de actuación natural, los museos, en su interés por generar interrelaciones potentes entre el patrimonio alavés (en todas sus formas) y el territorio.

En cuanto al ámbito de aplicación en el tiempo, el plan director se diseñó teniendo en cuenta un horizonte temporal de seis años, tiempo que se consideraba apropiado para poder empezar a desarrollar las líneas estratégicas que se proponían en el plan y los programas de actuación, y que no implicaba demorar en exceso acciones que pudieran causar costes de oportunidad al obligar a desaprovechar oportunidades que pudieran darse en el entorno externo a los museos.

## 2.2. Marco estratégico

El Plan Director de Museos de Álava propugnaba para los museos una filosofía expresada en el siguiente decálogo de principios orientadores:

- 1) *Museo como medio vs. museo como fin.* Se necesita tener presente que el museo y sus funciones internas, aunque tradicionalmente han constituido el eje fundamental de su propia definición y de la medida de su excelencia dentro del sector, no son en sí mismos un fin sino un instrumento, un soporte para transmitir conocimiento, experiencias, sensaciones y emociones a la ciudadanía.
- 2) *Museos orientados a la ciudadanía vs. museos orientados al sector.* Los mejores museos son aquellos que llegan y atraen a sus públicos y se adaptan a sus necesidades de interpretación, de servicios y de interacción, dando por so-

brentendida la calidad en la gestión patrimonial que realizan. Están pensados para responder a las necesidades y al reconocimiento de la ciudadanía y no tanto al de otros profesionales del sector.

- 3) *Museos de experiencias vs. museos de exposición.* Los museos modernos se entienden como activos más que pasivos, provocadores de reacciones en sus públicos más que meros espacios transitables, generadores de experiencias más que soportes de información, comunicadores interactivos antes que unidireccionales, reflejando de esta forma las mismas inquietudes que muestra hoy en día la sociedad en la que se enraizan.
- 4) *Museos «sentidos» por la población vs. museos alejados.* Los museos no pueden ser impuestos por motivos (políticos, estéticos, competitivos...) ajenos a la forma de sentir de la ciudadanía si se quiere que esta participe en ellos y los dote de vida y sentido. Antes bien, los museos deben ser capaces de enlazar con el componente emocional de la sociedad para ser validados por ella.
- 5) *Concentración, visibilidad y excelencia vs. dispersión, anonimato y «cumplimiento de expediente».* Se parte de la idea de que, en el caso de los museos, la concentración geográfica, espacial, de recursos, de colecciones, etcétera, favorece la visibilidad y prepara el camino de la excelencia. Un mapa de museos disperso donde existe gran número de referencias que apenas comunican su existencia y cuya razón de ser pretende «cumplir el expediente» o responder a un «aquí también tenemos» no parece probable que pueda alcanzar de forma uniforme el grado de calidad y servicio a la sociedad necesario para convertirse en un referente en el mapa cultural de nuestro entorno. En este caso, la dimensión es importante.
- 6) *Museos dialogantes culturales vs. museos «ombliguistas».* Existe una gran oportunidad de generar valor añadido para aquellos museos que logren trascender su concentración en sí mismos y su aislamiento del resto de realidades sociales y culturales y que logren estar en sintonía con lo que ocurre a su alrededor, ser receptivos al medio y estar preparados para colaborar con otros elementos patrimoniales, culturales o no, con otras manifestaciones artísticas, con otro tipo de eventos del entorno cercano.

- 7) *Museos coordinados vs. museos aislados.* La coordinación de los museos es fundamental a la hora de optimizar recursos económicos y humanos, crear sinergias en comunicación, divulgación y didáctica, escalar el impacto de las actuaciones, ampliar el interés de la oferta con acciones multidisciplinares, mejorar la capacitación de los profesionales del sector, etcétera.
- 8) *Generación de recursos vs. administración de presupuestos.* Los museos deberían ser más proactivos a la hora de generar los recursos que contribuyan a su propio sostenimiento, en lugar de limitarse a la mera administración de un presupuesto. Para ello, sería necesario adoptar una orientación paralela a la visión empresarial de la iniciativa privada, aunque no necesariamente con los mismos objetivos.
- 9) *Gestión por proyectos vs. gestión funcional.* La delimitación de competencias de la estructura organizativa funcional limita la posibilidad de generar proyectos transversales y multidisciplinares. Si a ello añadimos una fuerte jerarquización y la cultura funcionarial en el caso de algunos de los museos públicos, resulta muy difícil involucrar a las personas que trabajan en los museos en cualquier acción que trascienda su bien definido ámbito de responsabilidad. Sin embargo, una estructura organizativa más plana y que implique la gestión por proyectos permite que las personas tomen parte con diferentes atribuciones en diversos proyectos y que sus objetivos se cifren en términos de éxito de los mismos. Con esto resulta más sencillo fomentar la colaboración y la motivación.
- 10) *Museo dinamizador territorial vs. museo contenedor.* Los museos pueden y deben asumir cierto protagonismo como motores de desarrollo futuro en lugar de mantenerse como contenedores o vitrinas del pasado. Las tendencias actuales sociológicas en cuanto a hábitos de consumo, de ocio y turismo parecen abrir una vía en este sentido. Sin embargo, merece la pena matizar que el desarrollo territorial viene dado por la interrelación de un conjunto de variables (infraestructuras, oferta turística, oferta cultural y natural, etcétera) y que no pueden generarse expectativas excesivas ante la presencia de una sola de estas variables. Aun así, el museo ha de estar implicado en el desarrollo del territorio.

De esta forma, el Plan Director de Museos de Álava enunciaba la misión, o razón de ser, del mapa futuro de museos como «provocar la generación de experiencias<sup>4</sup> en la ciudadanía a partir de la gestión del patrimonio cultural alavés y su adecuada musealización, a través de servicios orientados al visitante como principal protagonista, que pongan en valor dicho patrimonio, con una oferta coordinada, suficientemente diferenciada y de calidad, y contribuyendo al desarrollo cultural y económico de la sociedad alavesa».

El Plan Director de Museos de Álava proponía una visión o posicionamiento de futuro de los museos, donde estos pudiesen «Articularse en una red de museos, queridos por la población alavesa, que promuevan una oferta cultural diferencial e innovadora, altamente atractiva, que sea referente en el mapa cultural del entorno geográfico y relacional, donde actuaciones culturales, turísticas y de desarrollo territorial, puedan integrarse en un modelo de gestión autónomo con la participación activa de diversas entidades públicas y privadas»

### 2.3. Bases del futuro mapa de museos de Álava

La propuesta de configuración para el futuro mapa de museos de Álava seleccionada en este plan director estaba compuesta por tres elementos básicos:

- *Un elemento temático:* los discursos globales en torno a los cuales pueden ordenarse los museos, colecciones y espacios patrimoniales de Álava, que deben tener sentido tanto desde una perspectiva de comunicación al exterior como desde una lógica de organización interior.
- *Un elemento organizativo:* la red como sistema de gestión del conjunto de museos, colecciones y espacios patrimoniales del territorio, en diferentes niveles, que garantice el aprovechamiento de sinergias, mejore la coordinación entre museos, favorezca la definición y coherencia de los discursos individuales y contribuya a optimizar los recursos existentes.
- *Un principio básico:* la gestión del patrimonio (investigación, documentación, protección, rehabilitación y mantenimiento) no tiene por qué

<sup>4</sup> El concepto de «generar experiencias» engloba la transmisión de interpretaciones del conocimiento, estímulos estéticos, sensaciones, sentimientos, emociones, valores y percepciones, enriquecedores para el individuo y la sociedad.

ir ligada a su socialización (comunicación, difusión, presentación, interpretación, transmisión pedagógica, etcétera).

Así, el Plan Director de Museos de Álava defendía la necesidad de un discurso que englobase el patrimonio material e inmaterial de Álava en su sentido amplio (patrimonio histórico-artístico mueble e inmueble, patrimonio cultural inmaterial, patrimonio natural, etcétera) sin limitarse a lo que entonces se reflejaba en los museos, poniéndolo en valor y relacionándolo entre sí por medio de interpretaciones globales y acciones transversales atractivas y fundamentalmente orientadas al visitante.

Considerábamos que se podían sintetizar las aportaciones de los diferentes museos, colecciones y espacios patrimoniales en torno a tres ejes temáticos que integraran el discurso general. Estos tres ejes temáticos condensan lo significativamente singular del patrimonio alavés, no solo con respecto al resto de territorios del País Vasco, sino también a nivel nacional o incluso internacional. Estos ejes son memoria/historia-orígenes, naturaleza-territorio y arte.

Este discurso global tendría que reflejar la relación entre el patrimonio cultural, natural y artístico reflejado en las colecciones, los museos, los monumentos y la naturaleza de Álava con las temáticas atractivas para la sociedad alavesa del siglo XXI.

La integración de los elementos discurso y organización permitiría dibujar un nuevo mapa de museos basado en la concentración de los museos y colecciones en un único sistema de interpretación del patrimonio (socialización) que incorporaría los tres ejes conceptuales planteados anteriormente y un sistema organizativo común consistente en una red de socialización.

#### 2.4. *Discurso del mapa futuro*

##### **EJE DE LA NATURALEZA Y EL TERRITORIO**

Este discurso refleja el valor del patrimonio natural del territorio y la relación e intervención de los seres humanos en este entorno natural. Se planteaba la creación de un espacio interpretativo cabecera representativo de los hechos naturales diferenciales del territorio y la influencia del ser humano en su entorno natural, reflejando, de forma integrada, el estudio de la naturaleza, la interpretación de aspectos etnográfico-históricos y otras temáticas y preocupaciones actuales ligadas

a la preservación de la naturaleza, climatología o biodiversidad.

Este papel podría ser asumido por un nuevo Museo de la Naturaleza y el Territorio que vería enriquecido su carácter científico especializado en la diversidad biológica y geológica alavesa con un discurso ampliado sobre la relación del hombre y el medio, en el que pueden inscribirse museos y espacios patrimoniales temáticamente relacionados.

Los museos-espacios patrimoniales que potencialmente podrían formar parte de este sistema son: Museo de Ciencias Naturales, Museo Etnográfico de Artzeniega, Museo de Cerámica Vasca de Ollerías, Museo de la Gastronomía Vasca, Colección Etnográfica de Oion, Colección Etnográfica de Zalduondo, Espacio Patrimonial de Salinas de Añana, Museo del Vino Villa Lucía, Proyecto Museo del Agua-Sobrón (ya inaugurado) y Proyecto Museo del Ámbar en Peñacerrada (paralizado).

##### **EJE DE LA MEMORIA**

El discurso de los museos y espacios patrimoniales de la memoria refleja, a partir del patrimonio material (mueble e inmueble) e inmaterial en sus diferentes manifestaciones, la evolución del ser humano y su influencia a lo largo de la historia en el territorio alavés.

El espacio cabecera de entre estos museos podría corresponder al nuevo Museo de Arqueología (actual Bibat), ligado directamente a los yacimientos arqueológicos en el territorio, como primer eslabón de los orígenes e historia de Álava.

Los museos y proyectos patrimoniales que potencialmente se asociarían en este sistema son: Museo de Arqueología y Museo de Naipes (actual Bibat), Colección Museográfica de Armería, Espacio Patrimonial Yacimiento de Iruña, Espacio Patrimonial Yacimiento de la Hoya, Colección Museográfica de Heráldica, Colección Museográfica de Quejana, basílica de Armentia, catedral de Santa María, torre de Fontecha, castillos Altomedievales, torre Urbina Basabe y Colección Museográfica de los Faroles.

##### **EJE DEL ARTE**

El discurso de los museos del arte refleja la evolución de las formas de expresión artística y su influencia y manifestación a lo largo de la historia, con especificidad en Álava y en el País Vasco, pero a través de un carácter interpretativo universal.

Incluiría los espacios y colecciones que hoy en día componen Artium, el Museo de Bellas Artes y

el Museo Diocesano de Arte Sacro, manteniendo las estructuras actuales pero fomentando los proyectos transversales (expositivos o de otro tipo) que podrían ser liderados desde la estructura más desarrollada que corresponde a Artium.

Los museos que integrarían este sistema serían potencialmente: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Sacro.

### 2.5. Organización de la red

El Plan Director de los Museos de Álava proponía una gestión del mapa futuro en un sistema en red que englobara, en diferentes grados de integración, el patrimonio material (mueble e inmueble) e inmaterial de Álava y cuyo objetivo principal sería la socialización global de los museos, colecciones y espacios patrimoniales de Álava, a través de una serie de objetivos secundarios:

- Fomentar un conjunto de servicios homogéneos al visitante en cuanto a calidad, soportes y mecanismos interactivos.
- Mantener el discurso integral de fondo, transversal a todos los museos, colecciones y espacios patrimoniales de Álava y los discursos específicos de los tres ejes: memoria, naturaleza y arte.
- Desarrollar una imagen corporativa uniforme que identifique los servicios museístico y patrimonial en todo el territorio.
- Plantear un sistema de coordinación operativo entre los diferentes museos, colecciones y espacios patrimoniales de Álava en materia de dinamización cultural y actividades educativas y pedagógicas.
- Promover una filosofía coordinadora de colaboración con los agentes turísticos y otros agentes motores de desarrollo económico en el territorio.
- Ser un mecanismo indirecto que facilite la adaptación de los museos del territorio a la nueva ley de Museos de Euskadi.

Esta red, liderada directa o indirectamente por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, realizaría clasificaciones (en función del grado de cumplimiento en los requisitos de pertenencia a la misma) y agrupaciones (en función de los ejes del discurso).

Las entidades miembros disfrutarían de acceso a una serie de servicios comunes en materia de socialización, el más significativo de los cuales sería el estar representadas en el *visitor center*, además

de formar parte de los proyectos transversales (expositivos, didácticos, etcétera) y de la comunicación global de la red.

Igualmente, la red conviviría con el acceso, en virtud de los convenios pertinentes, a otros servicios que se prestan actualmente (y se seguirían prestando) desde la Diputación Foral de Álava, como el servicio de restauración o el asesoramiento en gestión de colecciones que pudieran prestar los técnicos dependientes del servicio de museos, así como la concesión de subvenciones y ayudas, proyectos de intervención etcétera, responsabilidad de diferentes departamentos de la Diputación Foral de Álava competentes en materia patrimonial. La pertenencia a la red y la clasificación en ella podrían matizar, en cuanto a prioridad, el acceso a estos otros servicios públicos.

### 2.6. Cómo llegar hasta allí

El plan director proponía llegar a este nuevo escenario para los museos de una manera estructurada a través de

- Acciones que ordenasen el sector museístico, garantizaran la integración de todo el patrimonio en una red de coordinación y exigiesen estándares de calidad y servicio al visitante en todo el territorio.
- Acciones destinadas a la renovación y mejora de la calidad del servicio y la gestión museística en los museos del mapa existente.
- Acciones que pusieran en práctica y dinamizaran una estrategia de socialización del patrimonio de Álava y trabajaran la interrelación entre patrimonio, cultura, turismo y territorio.

Sintéticamente, las actuaciones prioritarias pretendían

- Elaborar un solo discurso transversal para los museos y espacios patrimoniales de Álava sobre tres ejes: naturaleza y territorio, arte y memoria (creación, posicionamiento y comercialización de una marca por cada eje fácilmente reconocible por el público, a la que pudieran adherirse los museos y espacios patrimoniales afines).
- Poner en funcionamiento una red de museos y espacios patrimoniales para su socialización conjunta: acciones y soportes comunicativos conjuntos (marcas, imagen corporativa, portal web, *merchandising*, señalética, etcétera),

actividades pedagógicas y educativas transversales y de dinamización, entre otras.

- Plasmar una tangibilización de la red y el discurso en un centro de interpretación del patrimonio y museos que actuaría también como *visitor center* turístico del territorio.
- Apostar decididamente por el desarrollo de un Museo de la Naturaleza y el Territorio (a partir del de Ciencias Naturales) que incorporara nuevas dimensiones como un nuevo buque insignia del patrimonio alavés y Museo de Euskadi.
- Realizar intervenciones en los museos «objetivo» (principalmente de primer nivel) de forma que se mejorara la calidad del servicio al visitante y se actualizaran sus medios de presentación y gestión del patrimonio

### 2.7. Líneas estratégicas y líneas de actuación

Una vez que se había conseguido esbozar el dibujo de cómo debería ser el mapa futuro de los museos de Álava, era necesario articular en qué áreas y qué pasos habían de darse.

Estas áreas de trabajo y actuaciones dentro de ellas son las que el Plan Director de Museos de Álava denominó *líneas estratégicas* y *líneas de actuación*.

Las líneas estratégicas consignadas en el plan director hacían referencia a tres grandes áreas de trabajo, con importantes interrelaciones entre sí:

- LA: ordenación del sector.
- LB: actuaciones de mejora y renovación en los museos.
- LC: socialización de los museos e interrelación cultura, turismo y territorio.

#### LÍNEA A. ORDENACIÓN DEL SECTOR DE MUSEOS EN ÁLAVA

Esta línea estratégica marcaba un área de trabajo de gran importancia para hacer realidad en el futuro la visión estratégica definida en el plan y además se alineaba con un factor exógeno fundamental como era la inminente ley de Museos de Euskadi (ya en vigor). La línea estratégica de ordenación pretendía establecer un nuevo planteamiento de la gestión del patrimonio cultural y la relación entre los museos en el entorno del territorio histórico de Álava.

Esta línea estratégica se desarrollaría en las siguientes dos líneas de actuación:

#### LA1. DISEÑO Y DESARROLLO INICIAL DE LA RED DE MUSEOS (PRIORITARIA)

Esta línea de actuación debía definir y aplicar criterios de pertenencia que

- Contribuyeran a ordenar el mapa de museos de Álava en clasificaciones por categorías y por temáticas.
- Contribuyeran a mejorar la calidad de las experiencias en museos, colecciones, centros de visitantes o espacios patrimoniales del territorio, obligando a cumplir unos mínimos generales (servicio, instalaciones, etcétera) para pertenecer a la red.
- Contribuyeran a iniciar la adaptación a la legislación de la comunidad autónoma del País Vasco sobre museos.
- Contribuyeran a que la Diputación Foral de Álava se pusiera como objetivo el que todos los espacios de su titularidad formasen parte de la red, por lo que se ayudaría a determinar las inversiones al señalar áreas prioritarias de intervención.
- Ayudasen a los museos que no pudieran entrar en la red por incumplimiento de requisitos a priorizar sus inversiones.

Por otra parte, debería ofrecer contrapartidas que

- Incentivasen el interés por pertenecer a la red, reforzando las consecuencias de los requisitos de pertenencia.
- Contribuyesen a paliar deficiencias generales en el ámbito de la socialización del patrimonio.
- Contribuyesen a la construcción del discurso global.

#### LA2. CAMBIO ORGANIZATIVO EN EL SERVICIO DE MUSEOS DE LA DIPUTACIÓN FORAL DE ÁLAVA

##### LÍNEA B. ACTUACIONES DE MEJORA Y RENOVACIÓN DE LOS MUSEOS

Esta línea estratégica suponía trabajar en el paulatino acercamiento de cada uno de los museos que componían el mapa existente desde su situación de partida hacia una situación en la que se lograra cualificar la visita a los museos a través de la mejora en el servicio al público, donde se actualizaran los medios y condiciones de la gestión de las colecciones incluyendo reformas necesarias de infraestructura o renovaciones en los soportes expositivos.

Fig. 4. Museo de los Faroles. (© QUINTAS)



Así, se pretendía proponer acciones sobre museos concretos priorizadas según su singularidad patrimonial y urgencia.

Esta línea estratégica se desarrollaba en las siguientes líneas de actuación:

**LB1. DESARROLLO DEL MUSEO DE LA NATURALEZA Y EL TERRITORIO (PRIORITARIA)**

Esta línea pretendía

- Poner en valor un elemento singular de Álava como es el patrimonio natural, de gran interés ecológico, turístico y científico.
- Situar al museo en una situación favorable para llegar a ser un futuro Museo de Euskadi, contribuyendo a reforzar una de las líneas de atractivo turístico del territorio y a la vez posicionando este museo como futura cabecera de un sistema que integrase otros museos, colecciones y centros de interpretación dispersos por el territorio.
- Dotar con las infraestructuras adecuadas a un museo de gran relevancia para Álava, Euskadi y el resto del Estado como es el Museo de Ciencias Naturales.
- Incrementar el alcance conceptual del Museo de Ciencias Naturales para ponerlo en relación con las temáticas de actualidad que interesaban y preocupaban a los ciudadanos a través de espacios adecuados para el desarrollo de actividades y exposiciones.
- Incrementar la integración y participación de la ciudadanía en el museo.

El desarrollo del Museo de la Naturaleza y del Territorio partía del actual Museo de Ciencias Naturales, pero adaptado. En primer lugar, para responder a las necesidades básicas de un museo de

sus características en dotación de recursos económicos, humanos y técnicos necesarios para seguir siendo uno de los museos de ciencias naturales referentes a nivel estatal. Y en segundo lugar, para permitir una ampliación conceptual de temáticas nuevas con interés para la sociedad actual:

**LB2. INTERVENCIONES EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES**

**LB3. INTERVENCIONES EN EL MUSEO DE ARTE SACRO**

**LB4. INTERVENCIONES EN EL MUSEO DE ARMERÍA**

**LB5. MEDIDAS EN OTROS ESPACIOS**

**LÍNEA C. SOCIALIZACIÓN DE LOS MUSEOS E INTERRELACIÓN ENTRE CULTURA, TURISMO Y TERRITORIO**

Esta línea estratégica pretendía proponer acciones globales para la difusión del patrimonio en sus diversas manifestaciones (cultural, artístico, arquitectónico, natural, inmaterial...), ubicado en los museos o fuera de ellos, así como su integración con la sociedad actual.

Esta línea estratégica se concretaría en las siguientes líneas de actuación:

**LC1. DESARROLLO DE UN ESPACIO DE INTERPRETACIÓN TRANSVERSAL DEL PATRIMONIO (PRIORITARIA)**

**Tendría como objetivos:**

- Suponer una plasmación tangible del discurso global utilizando recursos expográficos adecuados que generen experiencias y susciten interés.
- Hacer accesible y atractivo un patrimonio desconocido y alejado.



© Fig. 5. Museo de Bellas Artes de Álava. (© QUINTAS)

© Fig. 6. Museo Diocesano de Arte Sacro

- Incorporar una importante componente turística y de información en este sentido.
- Estar dotado de instalaciones adecuadas para albergar servicios de acogida y confort para el visitante, servicios expositivos, servicios de dinamización, etcétera.
- Localizarse en un lugar accesible, céntrico y con interés turístico (por ejemplo, en el casco histórico de Vitoria-Gasteiz, en un edificio con valor patrimonial).

La ubicación del espacio en el corazón del territorio se consideraba especialmente importante. Se sugirieron posibilidades como el Palacio Escoriaza-Esquivel, la Torre de los Iruña, la Casa de los Matuñana-Verástegui o la Casa de los Gobeo-Landázuri.

Entre los usos y servicios de este espacio, podían tener cabida, además del servicio expositivo propiamente dicho, otros usos relacionados con la línea C2: servicio de socialización transversal de la red, dando al mismo espacio físico un uso mixto de Centro de Interpretación de Patrimonio, Centro de Socialización del Patrimonio y Centro de Acogida de Visitantes (*visitor center*) del Patrimonio.

#### LC2. DESARROLLO DEL SERVICIO DE SOCIALIZACIÓN GLOBAL DE LA RED DE MUSEOS Y ESPACIOS PATRIMONIALES (PRIORITARIA)

Sus objetivos eran:

- Hacer accesible y atractivo un patrimonio desconocido y alejado, incorporando un importante componente turístico y de información en este sentido.
- Favorecer la visita conjunta de paquetes de propuestas culturales y turísticas en Vitoria-Gasteiz y en el territorio.
- Coordinar e impulsar acciones y proyectos transversales (expositivos, pedagógico-didácticos, educativos, científicos, culturales, sociorrelacionales, de ocio, etcétera) por la red de museos.
- Promover la sistematización de acciones para reforzar las relaciones de los museos con sus entornos.
- Colaborar de forma activa con los medios de comunicación generalistas de Álava y medios especializados a nivel nacional e internacional para garantizar su proyección.
- Planificar un programa de publicaciones y productos de *merchandising* de la red.

#### LC3. COMUNICACIÓN GLOBAL DE LA RED DE MUSEOS Y ESPACIOS PATRIMONIALES (PRIORITARIA)

Esta línea pretendía

- El desarrollo y el posicionamiento de marca para la red de museos y sus sistemas en la mente de los diferentes públicos ligadas a atributos deseables: valioso, didáctico, «propio», etcétera.



Promover el reconocimiento e identificación de los museos y espacios de la red, así como sus productos o servicios.

- Distinguir entre los diferentes públicos a los que se dirige la comunicación y adaptar los mensajes y acciones a sus características concretas para persuadir a estos públicos a visitar los espacios o participar de las actividades.
- Transmitir, complementando comunicación y pedagogía, conocimientos, valores y experiencias en torno al patrimonio rico y variado de Álava (histórico, artístico, natural, arqueológico, etcétera).
- Promover la sistematización de acciones para reforzar las relaciones de los museos con sus entornos y su integración con la sociedad.
- Incrementar la presencia de los museos en la sociedad de la información (soportes virtuales).
- Difundir e informar de las actividades de los miembros de la red: científicas, educativo pedagógicas, culturales, socio-relacionales, etcétera.

### 3. Conclusiones

El Plan Director de Museos de Álava supuso un punto de inflexión en la reflexión general sobre el papel que los museos tenían que jugar en el País Vasco. No deja de ser curioso que, siendo el primer plan de ordenación territorial redactado en Euskadi, nunca haya llegado a buen puerto. El plan director planteaba un proceso de ordenación y racionalización de la oferta, pero, además, una importante apuesta por la socialización. El principio por el cual las lógicas de gestión interna del patrimonio no tenían por qué trasladarse a la estructuración necesaria en los procesos de puesta en relación con los públicos supuso un debate de gran interés en su momento. Hoy en día este principio es asumido por la mayoría de los protagonistas de

la nueva museología y museografía, e incluso por los más conservadores del sector, si bien hace apenas un lustro era muy cuestionado en los entornos profesionales. Separar los aspectos de gestión interna de las lógicas de presentación externa, con sus propios criterios de agrupación que hagan más comprensible por parte de los públicos nuestra oferta, es hoy un planteamiento ineludible.

El territorio histórico de Álava necesita revisar y actualizar este plan director y volver a liderar un proceso en un campo en el que históricamente ha destacado, el de sus museos y colecciones, y, en general, la gestión de su patrimonio cultural y natural.

### BIBLIOGRAFÍA

- CARR, Eugène, y Michelle PAUL: *Rompiendo la quinta pared: marketing para las artes en la era digital*, Madrid: Fundación Autor, 2011.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki: *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- *Archipiélagos imaginarios. Museos de la comunidad autónoma del País Vasco*, San Sebastián: Nerea, 2010.
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto (dir.): *Valor, precio y coste de la cultura*, Vitoria-Gasteiz: Xabide, 1999.
- (dir.): *La comunicación en la gestión cultural*, Vitoria-Gasteiz: Xabide, 2006.
- (dir.): *Los nuevos centros culturales en Europa*, Vitoria-Gasteiz: Xabide, 2007.
- «Cultura, desarrollo y territorio en la economía de la experiencia», en *Gestão cultural do território*, Oporto: Setepés, 2007.
- (dir.): *Acción pedagógica en organizaciones artísticas y culturales*, Vitoria-Gasteiz: Xabide, 2008.
- PINE, B. Joseph, y James H. GILMORE: *La economía de la experiencia*, Barcelona: Granica, 2000.
- Plan Director de Museos de Álava*, Vitoria-Gasteiz: Grupo Xabide/Diputación Foral de Álava, 2005, inédito.
- Plan de Ordenación de Museos del Territorio Histórico de Gipuzkoa*, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2010



**DESDE Y PARA EL MUSEO**

# Museos de Gipuzkoa. Compartir para sumar

## Museums of Gipuzkoa. Share to win

**MIREN VIVES ALMANDOZ**

Grupo Xabide  
C/Mondragón, 11, 01013 Vitoria-Gasteiz  
miren@xabide.es

*Recibido: 01-02-2012. Aceptado: 30-04-2012*

**RESUMEN.** En Gipuzkoa hay un número elevado de museos y espacios asimilados en relación al tamaño de territorio y a su población, hasta el punto de poder hablar de una cierta «burbuja» museística. Cada uno cuenta su trocito de historia y pocos miran a su alrededor para coordinarse o colaborar, por lo que no es extraño que se produzcan solapes y reiteraciones o se desaprovechan recursos que podrían ser comunes. A la crisis económica de los últimos tiempos, hay que unir una crisis de públicos que no acuden a los museos ya sea por desconocer su existencia o por no considerar su oferta como una alternativa de interés. El Plan de Museos para el Territorio, promovido por la Diputación Foral de Gipuzkoa en el 2008, pretende dar un giro a esta situación. Partiendo de una revisión del viejo lema «la unión hace la fuerza», propone trabajar precisamente coordinación y públicos. Después de dos años de andadura, se valoran los avances en este sentido.

**PALABRAS CLAVE:** museos, Gipuzkoa, red, plan de ordenación, burbuja museística.

**ABSTRACT.** In Gipuzkoa the number of museums and assimilated spaces is high in relation to the size of the territory and its population, to the point that it is possible to speak of a museum «bubble». Each one has its own history and few of them look around to coordinate or collaborate with one another, so it is hardly surprising that there are overlaps and repetitions or resources common to all that are wasted. In addition to the economic crisis in the last few years, there is the crisis of the public who do not visit museums either because they simply do not know they exist or because they just do not contemplate them as an alternative. The Museums Master Plan, promoted by the Autonomous Regional Government of Gipuzkoa in 2008, aims to turn the situation around. Starting with a review of the old slogan «strength in unity» it proposes to work precisely on coordination and the public. After two years activity, progress in this direction is assessed.

**KEYWORDS:** museums, Gipuzkoa, network, master plan, museum bubble.

### ¿Demasiados museos en Gipuzkoa?

Gipuzkoa es un territorio pequeño, de apenas dos mil kilómetros cuadrados de superficie y una población de setecientos mil habitantes. Sin embargo, en él se registran (según el portal <[www.gipuzkoakomuseoak.net](http://www.gipuzkoakomuseoak.net)>, que tomaremos como fuente más actualizada) nada menos que 64 museos, colecciones museográficas, centros de interpretación o elementos patrimoniales musealizados, en adelante englobados en el concepto espacios museísticos.

Y aunque el territorio cuenta con el museo más antiguo del País Vasco, el de San Telmo, en San

Sebastián, fundado en 1902, más del setenta por ciento de los espacios descritos se han generado en este nuevo milenio. Y de ellos, casi el cincuenta por ciento han nacido en los últimos cinco años.

Muchos factores han contribuido a generar esta situación. Sin ánimo de hacer un listado exhaustivo podemos mencionar algunos como:

- La existencia de patrimonio (mueble e inmueble) natural, histórico, artístico e inmaterial de interés y reconocimiento internacional.
- El esfuerzo de las instituciones públicas y otros agentes culturales por divulgar el patrimonio

haciendo llegar a la sociedad el resultado de los esfuerzos de investigación, protección, conservación, etcétera, realizados en esta materia, en línea con la tendencia de las políticas culturales hacia la democratización de la cultura y la democracia cultural.

- El auge del llamado *turismo cultural* como pauta general de consumo y la posibilidad de generar actividad económica en este campo.
- La oportunidad de recuperar o reutilizar elementos patrimoniales con nuevos usos, que tradicionalmente se han relacionado con lo cultural.
- Una década de promoción económica y turística del territorio que ha abierto vías de financiación nuevas (turismo, innovación...) que se solapan con las de cultura, para la inversión en equipamientos.
- La idiosincrasia propia del territorio, comarca a comarca y pueblo a pueblo.

No nos toca ahora considerar el peso específico de cada uno de estos factores, ni en virtud de ello otorgar legitimidad a ciertas iniciativas frente a otras, o a ciertos formatos. Lo que nos proponemos es hablar de las consecuencias de esta «década prodigiosa» de crecimiento, algunas de las cuales se pusieron de manifiesto en el diagnóstico del sector que se realizó para el Plan de Ordenación de Museos del Territorio Histórico de Gipuzkoa en el 2008 y que podríamos resumir como

- Un mapa actual de espacios museales de alta densidad.
- Con una importante inversión acumulada en equipamientos de nueva factura.
- Con un número importante de espacios no contemplados por una legislación específica en la materia (solo un 20% de los espacios son museos y un 14% colecciones museográficas según la ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi).
- Con una polarización de los espacios entre los grandes (tres espacios con los mayores presupuestos —superiores al millón de euros/año— y las mayores cifras de visitantes —superiores a las 80.000 visitas/año— localizados en el entorno de la capital), los medios (siete espacios con presupuestos relativamente altos —entre 250.000 y 500.000 euros/año— y cifras de visitantes medias o medias-bajas —entre 20.000 y 50.000 visitas/año— sin concentración geográfica) y el

resto (por tanto, pequeños espacios dispersos en el territorio y de baja visibilidad). Esta distribución lleva aparejadas, lógicamente, importantes diferencias en cuanto a profesionalización de la gestión, servicios ofrecidos, etcétera.

- Con diversidad de agentes promotores: instituciones públicas y privadas que dificultan que exista una verdadera coordinación, aunque sí existen incipientes redes de colaboración, poco desarrolladas.
- Con tan solo un espacio que supera el nivel del 75 % de autofinanciación, mientras que buena parte del resto sufre una importante dependencia de subvenciones públicas para mantener un mínimo de actividad.
- Con una marcada tendencia (salvo algunas excepciones) al cobro de una entrada simbólica o a la gratuidad del servicio.
- Con poca visibilidad, conocimiento y reconocimiento entre los públicos potenciales, tanto internos como externos, que, en consecuencia, acuden poco o no acuden al museo.

Esta descripción basada en la estadística nos puede llevar a pensar que en Gipuzkoa se ha sufrido en los últimos años un cierto síndrome de «burbuja» museística o crecimiento del número de museos más allá de lo que a priori parece que el territorio puede sostener.

Pero ¿es solo una cuestión de cantidad? El problema de un número elevado de espacios museales en el territorio ¿se puede resumir meramente en que no hay dinero para todos? ¿O en que no hay visitantes interesados para todos? ¿Compite estos museos por los mismos euros y las mismas visitas?

Si así fuera, simplemente podríamos sentarnos a esperar el sucesivo cierre de los museos ante la reducción del gasto público motivada por la crisis de los últimos años: selección casi natural. Los más visitados, los políticamente más significados o los de carácter más «voluntarista» y frugal serían los últimos en resistir. De hecho, podría pensarse que este proceso de contracción ya ha comenzado y que la «caída» de uno de los más significativos espacios del territorio, Chillida Leku, puede ejercer un cierto efecto dominó sobre otros museos privados o de titularidad municipal con pocos recursos, abriendo la hasta ahora impensable alternativa del cierre temporal o total.

### Otra visión es posible

Paralelamente, también es posible mirar el mismo mapa de museos de Gipuzkoa y verlo desde una perspectiva distinta, en la que el número no es tanto un problema como una oportunidad. En este sentido, se podría extraer de algunas de las debilidades antes mencionadas —la abundancia de espacios y formatos, su dispersión geográfica, la diversidad de titularidades, los presupuestos exiguos...— una serie de puntos fuertes y bases sólidas de construcción:

- *Democracia cultural.* Los agentes que hacen y deciden los espacios museales y los que intervinen en ellos ya no son solo las administraciones públicas nacionales o regionales o las élites económicas e intelectuales: una asociación, una escuela, una familia, un coleccionista, una entidad científica, un ayuntamiento, etcétera, esto es, agentes culturales activos, pueden promover, y lo hacen frecuentemente en Gipuzkoa, una iniciativa de este tipo.
- *Cercanía a la comunidad.* Estos espacios no son macroinstituciones de carácter multinacional, sino que, por su tamaño y por su filosofía, están cercanos a la comunidad en la que se hallan inmersos, se interrelacionan con ella y le prestan servicios culturales.
- *Modestia y proporción.* Es con esfuerzo e ingenio en la gestión como se realiza la optimización de los presupuestos, sin que, en general, se incurra en grandes dispendios, ni en estructuras sobredimensionadas.
- *Equilibrio territorial.* Gipuzkoa, además de un territorio físico, es una historia de valles y villas que se construye sobre la idea de equilibrio de poder. En Donostia se concentran un cierto número de espacios (en torno al 13 %) que es sensiblemente inferior a la proporción de población que representa.
- *Diversidad en la oferta de formatos.* Un museo aporta una visión y unos servicios, un centro de interpretación otros y un elemento patrimonial musealizado otros distintos: aun cuando trataran todos ellos una misma línea temática —cosa que no ocurre en la mayoría de los casos guipuzcoanos—, se seguiría aportando valor.

Siguiendo en esta línea, nos encontraríamos con un escenario donde otros problemas detectados —como la falta de visibilidad y masa crítica de muchos espacios, o la falta de coordinación— podrían llegar a resolverse aplicando fórmulas para

las que existen precedentes cercanos. Por ejemplo, cada uno de los espacios adscritos al museo-territorio que gestiona la fundación Lenbur, individualmente, podría pasar fácilmente desapercibido, pero integrados dentro del concepto turístico-cultural de Valle de Hierro forman un conjunto con sentido pleno. La ferrería, el Museo del Hierro, los diferentes enclaves etnográficos, los espacios dedicados a la memoria industrial... se completan y complementan, facilitando su comprensión y, por lo mismo, su consumo por parte de la ciudadanía.

Así, si nos asegurásemos de cumplir las condiciones necesarias de coordinación y optimización de recursos, calidad, significado individual y discurso global —además de servicio a la comunidad—, la cuestión de la cantidad sería menos importante.

### Transformar la situación

Partiendo de esta perspectiva diferente, surge en el 2008, fruto de un proceso de más de un año de reflexión y consulta con el sector, el ya mencionado Plan de Ordenación de los Museos del Territorio Histórico de Gipuzkoa, una iniciativa del Departamento de Cultura y Euskera de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Lo inusual de este plan radica en que la Diputación Foral no tiene competencias en materia de museos (sí en materia patrimonial), siendo un agente más (titular de tres museos y patrono en la fundación de otros dos), aunque con un importante peso específico e influencia en el sector. Por tanto, la implantación de la ordenación que se propone en el plan tiene carácter voluntario y consiste —desde el punto de vista del Departamento de Cultura y Euskera— en la definición de un concepto o visión común y la puesta a disposición de instrumentos para su materialización.

La propuesta central del plan es considerar que el entramado de recursos patrimoniales, espacios museales actuales y los que puedan surgir en el futuro ofrecen, en su conjunto, una visión caleidoscópica del territorio, con diferentes matices y niveles de profundidad (en función del formato del espacio y su especialidad). Según qué posición adopta este calidoscopio, es posible hacer lecturas complementarias e interrelacionadas: historia, naturaleza, hierro, mar —y, en un segundo nivel—, arte, gastronomía..., con las que acercarse a los públicos y sobre las que marcar líneas de trabajo en común.

En este sentido, el plan explicita el contenido de estos discursos generales y alude a qué espacios

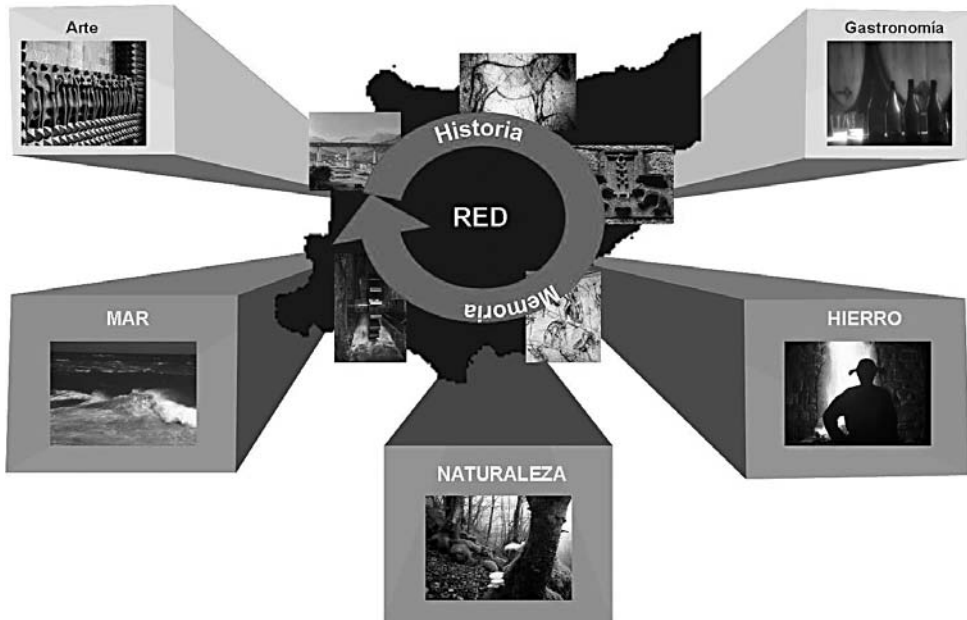


Fig. 1. Estructura en red de los espacios museísticos de Gipuzkoa: red general y subredes temáticas

estarían en disposición de desarrollarlos parcialmente, ya que a partir de este punto se propone generar una estructura en red con diferentes niveles de coordinación.

La filosofía general del plan se basa en lograr una serie de transformaciones desde la situación presente hacia un nuevo mapa de los museos de Gipuzkoa que se resume en un conjunto de objetivos: más calidad y valor añadido en los espacios museísticos, más público en los museos y contención en el crecimiento futuro. Analicémoslos uno a uno.

### Más calidad y valor añadido en los espacios: compartir recursos para sumar

Lo que se oferta a la ciudadanía —y la labor de preservación del patrimonio que se realice para ello— debe ser de calidad. Además de contenidos rigurosos y espacios o colecciones bien conservados, es necesario prestar servicios y proponer actividades atractivas y valiosas para los públicos. Es posible establecer ciertos estándares que puedan llegar a cumplirse (y que en muchos de los espacios, de hecho, ya se cumplen) de forma homogénea en todos los espacios y en todos los formatos (no solo en museos y colecciones museográficas,

como marca la ley) a través de la coordinación y de una priorización de los recursos.

Por otra parte, los espacios museísticos y los recursos patrimoniales están dispersos por todo el territorio, desconectados unos de otros, en muchos casos sin alcanzar por sí mismos una masa crítica suficiente para lograr ese nivel de calidad y con el agravante de reiterar y multiplicar localmente los discursos y propuestas de valor.

Compartir para sumar supone construir una estructura en red que soporte los diferentes discursos o lecturas del territorio a través de la coordinación de espacios físicos o virtuales y agentes que aporten al conjunto significado, conocimiento específico, colecciones, etcétera, y que cuenten con recursos y servicios comunes optimizados. Para ello, el plan propone una serie de instrumentos:

- Centro de recursos (papel que asumirá Gordailua, el Centro de Patrimonio Mueble de Gipuzkoa) que ofrezca servicios de asesoramiento en materia patrimonial y en gestión museística, servicios de restauración, custodia de fondos, formación, estudios sectoriales, investigación y desarrollo de herramientas y técnicas pedagógicas y expográficas, *marketing* y comunicación conjunta de la red de espacios museísticos, etcétera.
- Plataforma para la coordinación interna de los espacios museales: intranet de museos del territorio donde se creen y gestionen proyectos

Plan de ordenación	OBJETIVOS	INSTRUMENTOS
	Mejorar la calidad en la oferta	Programa de apoyo a proyectos en red
		Plan de inversiones en mejora de equipamientos
	Más público en los museos	Intranet de Museos
Centro de Recursos		
Plan de Marketing		
Imagen de marca		
Portal de Museos		
Espacio/s cabecera de Red y Visitor Center		
Crecimiento planificado	Plan de señalética viaria	
	Plataforma consultiva para la creación de museos	
	Plan de inversión en nuevos equipamientos	

Fig. 2. Cuadro resumen de objetivos e instrumentos del Plan de Ordenación de Museos del Territorio Histórico de Gipuzkoa (2008)

comunes, se comparta documentación y recursos, donde se debatan temas de interés general y se recojan propuestas, donde, en definitiva, se promueva una comunicación entre y con los diferentes espacios.

- Reorientación del programa de apoyo a la actividad de los espacios museales que anualmente gestiona el Departamento de Cultura y Euskera de la Diputación Foral, para promover la generación de proyectos comunes dentro de la red.
- Definición de un plan de inversiones en un horizonte temporal de ocho años que marca —desde el punto de vista de la Diputación Foral de Gipuzkoa— la prioridad en las inversiones de mejora en los espacios museales ya existentes.

### Más público en los museos: despertar el interés, facilitar el acceso y consumo cultural, promover la participación

Gipuzkoa, como hemos dicho, disfruta de recursos patrimoniales y espacios museales en una alta proporción por habitante, pero rara vez esos recursos se convierten en un «producto» el público pueda comprender, apreciar y consumir y en el que además del componente cultural se tengan en cuenta otros servicios complementarios para el visitante.

La oferta actual está fragmentada en muchas alternativas aisladas y descompuestas, dispersas por el territorio y carentes de una estructura, de un dis-

curso que facilite su identificación, así como de servicios complementarios que refuercen su atractivo. El objetivo es estructurar la oferta, diseñar sus servicios comunes y exponer a la ciudadanía, no solo su existencia, sino que, además, la misma se adecua a unos gustos, necesidades, intereses..., que se trata de una alternativa válida para invertir el tiempo de ocio y que está pensada y da respuesta a cada uno de sus públicos: el público familiar, el público escolar, los grupos socioculturales locales y público visitante no local... Para ello, el plan propone una serie de instrumentos:

- Plan de *marketing* de museos: una herramienta que diseñe y desarrolle la definición de los «productos», los cauces para hacerlos llegar a la ciudadanía, las políticas de precios, la promoción y difusión de los productos.
- Imagen de marca global de los museos de Gipuzkoa, que sea reconocible y a la que se le atribuyan valores como calidad, cercanía, etcétera.
- Plan de señalética viaria del territorio que facilite la localización y acceso a los espacios.
- Un museo físico que aglutine el discurso global y actúe como *visitor center* para el resto de los museos del territorio, ubicado por ello en un espacio de gran centralidad.
- Un museo virtual que aglutine el discurso global de la red y represente a los museos de Gipuzkoa en el mundo digital.
- Plataforma para dar visibilidad los espacios museales y sus ofertas de servicio: portal de museos en Internet.

## Contención en mapa futuro: planificar el crecimiento

Aun respetando la variedad y legitimidad de promotores que pudieran tener interés en promover un nuevo museo, es importante contar con mecanismos de planificación que ayuden a que el crecimiento en el futuro sea controlado, garantizando que los nuevos espacios aporten valor e interés y complementen la oferta de los ya existentes, que cumplan todas las exigencias y requisitos de calidad de los actuales, que puedan integrarse en las redes y discursos definidos, etcétera. Para ello, el plan propone una serie de instrumentos:

- Plataforma consultiva para la creación de nuevos espacios: se trata de una plataforma interdepartamental en el seno de la Diputación Foral de Gipuzkoa que abarca áreas diversas (cultura, turismo, medioambiente, innovación...) y que informa de nuevos proyectos detectados, valora su idoneidad y asesora a los promotores en la definición o reorientación de los contenidos para que se adecuen al mapa futuro definido en el plan.
- Plan de inversión en equipamientos: definición de un plan de inversiones en un horizonte de ocho años que marca, desde el punto de vista de la Diputación Foral de Gipuzkoa, la intención de prioridad para inversiones en nuevos proyectos museales.

## Dónde estamos dos años después

Una ordenación voluntaria como la que se propone en el plan nunca es fácil de desarrollar. En estos dos años se han dado pequeños pasos, a la espera de que algunos de los instrumentos clave del plan pudieran estar operativos para trabajar.

### *Avance en la generación de acciones e instrumentos*

En general, en el desarrollo de estos instrumentos se está cumpliendo el cronograma establecido con algunas excepciones. Por ejemplo, la difícil situación económica ha incidido en que los planes de inversión se hayan limitado a finalizar los proyectos que ya estaban iniciados (Gordailua o el Museo Balenciaga) y que las asignaciones presupuestarias para proyectos de mejora en museos previstas en el plan se hayan pospuesto. Algo similar ha ocurrido con el plan de marketing, del que se han realizado acciones concretas pero cuyo trabajo más importante, la creación de los «productos» museísticos, ha quedado en suspenso.

Entre las acciones que sí se han realizado cabe destacar el portal de museos de Gipuzkoa (<[www.gipuzkokomuseoak.net](http://www.gipuzkokomuseoak.net)>), una plataforma que desde el año 2010 cumple una doble funcionalidad: da visibilidad y presencia en la Red al conjunto de museos y a su oferta de actividades y servicios en su parte pública y funciona como intranet de los propios museos en su parte privada. En cuanto a la primera, ha recibido el premio Buber de la Asociación Internet&Euskadi a la mejor web de servicio a la ciudadanía, contabilizado unas veinte mil visitas en su primer año de existencia. Este sitio web en euskera y castellano propone el mapa completo de museos y espacios, planes y actividades para un día concreto o para un público concreto, presenta las redes temáticas, informa de novedades, etcétera. En cuanto a su parte privada, dispone el envío de información a los espacios museísticos registrados, la posibilidad de actualizar los contenidos que se muestran en la parte pública, acceso a documentación y publicaciones de referencia para el sector y un foro común para la comunicación entre espacios. La valoración por parte de los espacios museísticos es muy positiva, aunque las mejoras son siempre posibles (nuevos idiomas, mayor promoción, etcétera).

Otra acción que ha tomado cuerpo a partir del plan de ordenación es el plan de señalética viaria de los espacios museísticos, elaborado en el 2011 por el Departamento de Cultura y Euskera en coordinación con las áreas de turismo y medioambiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa. En él se establecen una serie de criterios para determinar qué elementos deben señalizarse en las vías guipuzcoanas (principales y secundarias), así como propuestas concretas sobre tipología de señal y localización. El plan está pendiente de aprobación y ejecución por parte del Departamento de Infraestructuras Viarias.

En cuanto a Gordailua, el centro de patrimonio mueble de Gipuzkoa, promovido por la Diputación Foral, que se convertirá en centro de recursos para la red de museos y que, por tanto, es una de las piezas claves en la consecución de los objetivos marcados por el plan, no estará operativo hasta finales del 2012. El edificio que lo albergará, ubicado en Irun, en el solar de fábrica Uri, ya está finalizado y en proceso de equipamiento y se espera que este mismo año comience el traslado de colecciones y de parte del personal a sus 8.500 metros cuadrados de superficie útil.



### Avance en la construcción de redes

De la misma forma, la constitución de las diferentes redes señaladas en el plan sigue un proceso desigual, aunque no carente de avances.

La red de la Historia-Memoria, que por su relevancia y centralidad debería haber sido una de las de mayor impulso, no ha sufrido grandes avances como red, aunque sus dos espacios más representativos y que de alguna forma se proponen liderar al conjunto han estado, durante los dos últimos

Fig. 3. Página de inicio del portal de museos de Gipuzkoa (<[www.gipuzkokomuseoak.net](http://www.gipuzkokomuseoak.net)>)

años, volcados en sus propios proyectos: el Museo de San Telmo, recientemente ampliado y conceptualmente refundado, y el Museo Virtual de Historia de Gipuzkoa, Gipuzkoa Geroztik, de inminente lanzamiento. De momento, sí puede constatar que el Museo San Telmo recoge en su nueva museografía el papel de «museo de museos» o *visi-*

	OBJETIVOS	INSTRUMENTOS
Plan de ordenación	Mejorar la calidad en la oferta	Programa de apoyo a proyectos en red
		Plan de inversiones en mejora de equipamientos
	Más público en los museos	Intranet de Museos
Centro de Recursos		
Plan de Marketing		
Imagen de marca		
Portal de Museos		
Crecimiento planificado	Espacio/s cabecera de Red y Visitor Center	
	Plan de señalética viaria	
	Plataforma consultiva para la creación de museos	
		Plan de inversión en nuevos equipamientos

Fig. 4. Cuadro resumen del avance de los instrumentos del plan de ordenación

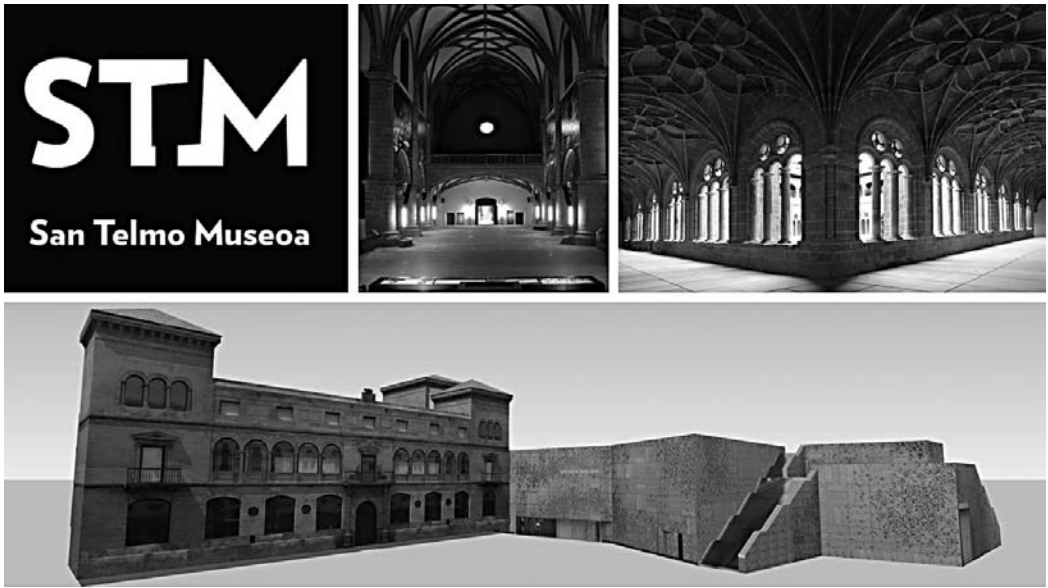


Fig. 5. Museo San Telmo (San Sebastián)

*tor center* que le atribuía el plan de ordenación y, presumiblemente, el Museo Virtual de Historia de Gipuzkoa recogerá gran parte del discurso de la historia-memoria del territorio, hasta el siglo XIX, que hoy por hoy no estaba tratado íntegramente en ningún espacio.

La red de la Naturaleza, por su parte, sí ha tomado más cuerpo. Una figura jurídica propia, la de una fundación, ha aunado los esfuerzos de la Diputación Foral de Gipuzkoa (Departamento de Desarrollo del Medio Rural), la obra social de la entidad financiera Kutxa y los ayuntamientos de Aia, Ataun, Oiartzun y Oñati. Por medio de esta red, Gipuzkoako Parketxe Sarea (GPS), y partiendo de los valores de respeto hacia el medio ambiente, se pretende fomentar la educación medioambiental, el conocimiento del medio natural y aquellas actividades educativas relacionadas con la naturaleza. La fundación se ha dotado de una gerencia y en la red se inscriben los espacios interpretativos de los cuatro parques naturales de Gipuzkoa (Parketxes), el espacio museístico privado Kutxaespacio, los diversos biotopos protegidos, más otros espacios geográfica o temáticamente cercanos con los que se han firmado o se pretende firmar en el futuro convenios de colaboración. La red dispone de su propia marca, Mendiz-mendi, Mendez-mende («paisajes culturales, naturaleza con historia») y un portal web, <[www.gipuzkoamendizmendi.net](http://www.gipuzkoamendizmendi.net)>.

La red del Hierro era la que contaba con más sólidos antecedentes. No solo la Fundación Lenbur y otros agentes llevan años trabajando en la formulación de una ruta del hierro y de la cultura industrial en el territorio, sino que diversos espacios de esta formaban parte de una ruta similar a nivel europeo: el Itinerario del Hierro de los Pirineos. En la actualidad, algunos de los integrantes de este itinerario, entre los que se cuentan en Gipuzkoa Lenbur, Agorregi, Zerain o Mutiloa, están preparando un proyecto de difusión conjunta. Además, la potencial oferta de la red se ha fortalecido con la apertura en el 2009, dentro del proyecto Lenbur, del espacio Chillida en la Papelera de Legazpi, donde se exhiben los talleres de forja y papel del escultor, donados por su familia, y gran parte de la maquinaria pesada con la que realizaba sus obras en la fábrica Patricio Echeverría, S. A., así como abundante documentación.

### Valoración final

Más allá de una exposición de avances, este no parece el momento adecuado para realizar una evaluación de resultados. El proceso no está suficientemente maduro y todo lo que dará sentido al mapa futuro de espacios museísticos, según el plan de ordenación, se pondrá en marcha este año y sucesivos: una cabecera de red potente —el Museo San Telmo— en el territorio físico y en el virtual —Gipuzkoa Geroztik— para dirigir el discurso global del territorio y hacer de «lanzadera»



Fig. 6. Ejemplo de contenido de la página web Mendiz-mendi, Mendez-mende (<[www.gipuzkoamendizmendi.net](http://www.gipuzkoamendizmendi.net)>)

hacia los diferentes espacios, un centro de recursos común para ayudar a mejorar la calidad de la oferta colectiva y llevar la coordinación —Gordailua—, un plan de *marketing* y comunicación global que englobe y dé sentido a todos los esfuerzos dispersos (portal de museos, imagen de marca, señalética variada, *museum pass*, etcétera), para acercar los museos a la ciudadanía facilitando su uso y disfrute...

Los datos sobre valoración obtenidos<sup>1</sup> del sector revelan una opinión bastante homogénea que considera mayoritariamente positivo lo puesto en marcha hasta la fecha y como reto pendiente más claro, la mejora de la coordinación. Las expectativas sobre la aportación de Gordailua al respecto son importantes.

Por otra parte, en estos dos últimos años, marcados por una difícil coyuntura económica, todavía y como consecuencia de las inversiones de años anteriores, hemos asistido o asistiremos a algunas inauguraciones y reaperturas (Parque Cultural José Miguel Barandiaran, Centro de Inter-

<sup>1</sup> Datos procedentes de la *Encuesta de seguimiento del Plan de Ordenación de Museos del Territorio Histórico de Gipuzkoa* (marzo del 2011).

pretación de Aitzgorri-Aratz, Conjunto de Igartza, Espacio Chillida, Museo San Telmo, Museo Balcenciaga...) y también, como comentábamos, hemos sido testigos de algún cierre. Pero actualmente, sin muchos nuevos proyectos museales en el horizonte, podemos aventurar que la «burbuja museística» ha remitido.

Así, estabilizado (al menos por un tiempo) el mapa de equipamientos y con las vías de trabajo que se han abierto, tanto para asegurar un crecimiento orgánico futuro como para estructurar, mejorar y «rentabilizar» (social y económicamente) lo que ya existe, parece que hay esperanza no solo para los supervivientes naturales —los más visitados, los más significados o los más frugales—, sino también para aquellos que tengan voluntad de sumarse a un proyecto colectivo, ganas de trabajar en común, de compartir recursos, de escuchar a sus públicos y de abrirse a sus comunidades. Ese es el plan.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi, BOPV, núm. 239, de 18-12-2006.  
*Museos y colecciones de Euskadi. Informe estadístico 2010*, Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2011.  
*Plan de Ordenación de Museos del Territorio Histórico de Gipuzkoa*, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2010.

**DESDE Y PARA EL MUSEO**

# Panorámica de la oferta museística de Bizkaia: estado actual y retos de gestión

## Panoramic view of museums in Bizkaia: current state and management challenges

**MARIA FERNÁNDEZ SABAU**

Lordcultura <www.mfsabau.com>  
mfsabau@lord.ca, maria@mfsabau.com

*Recibido: 24-01-2012. Aceptado: 04-05-2012*

**RESUMEN.** Bizkaia cuenta con un elevado número de museos, teniendo en cuenta las características del territorio. Sus museos presentan una amplia dispersión geográfica, así como una gran variedad de temáticas, dimensiones y modelos de gestión, lo cual implica importantes retos de gestión para un territorio que ambiciona potenciar los rasgos diferenciales de su cultural propia. La Diputación Foral de Bizkaia, en un intento de ordenar la política museística del territorio, ha puesto en marcha BizkaiKOA, un organismo de gestión de museos que aspira no solo a mejorar la calidad y eficiencia de los museos forales, sino además a abrir vías de diálogo y trabajo con el resto de agentes museísticos del territorio con el objetivo de llegar a acuerdos para crear programas y políticas de gestión que permitan mejorar el sector museístico de Bizkaia tanto en términos de oferta como de gestión.

**PALABRAS CLAVE:** museos, Bizkaia, red, dispersión, retos de gestión, BizkaiKOA.

**ABSTRACT.** Bizkaia counts with a large number of museums taking into account the characteristics of its territory. Its museums are dispersed within the territory and present a wide variety of themes, sizes and management models. These all taking into account together mean important management challenges in an area whose ambition is to promote the differentiation of its own culture. La Diputación Foral de Bizkaia (the provincial government) has created BizkaiKOA, a management institution for museums in an effort to improve the quality and efficiency of the provincial museums as well as a gate for dialogue with other agents to improve the policies, management and programs of all museums in the area.

**KEYWORDS:** museums, Bizkaia, network, dispersion, management challenges, BizkaiKOA.

Es difícil visitar Bizkaia y no sorprenderse por la belleza de sus paisajes y la riqueza de sus tradiciones, mantenidas a lo largo de los siglos y que continúan aún hoy en el día a día de sus gentes. El patrimonio natural y cultural de Bizkaia se entremezcla y no sería posible comprender el uno sin el otro a lo largo de los siglos, ni en el momento actual.

La mejor manifestación de la cultural vasca y más concretamente la vizcaína, con su devenir histórico y artístico, lo encontramos en sus gentes, en su día a día y su desarrollo contemporáneo. Se

trata de un territorio en el que las manifestaciones culturales y tradiciones se mantienen de generación en generación y en el que los museos son tan solo un complemento a la hora de dar a conocer y perpetuar los rasgos diferenciales de un territorio.

En Bilbao el recorrido desde el Museo Vasco de Bilbao al Museo de Bellas Artes, pasado por el Museo Guggenheim, no es solo un bello paseo por la ciudad y por su ría, sino un viaje en la cultura y el tiempo, en el que cada una de las calles que se atraviesan aporta a la comprensión de lo que

los tres museos nos comunican. Lo mismo ocurre en los escasos metros existentes entre las pinturas ruprestes de la cueva de Santimamiñe y el bosque pintado de Oma, o entre la Fábrica de Boinas de La Encartada y los museos del Pescador en Bermeo, de la Industria en Portugalete o del Txacoli.

El territorio de Bizkaia cuenta con uno de los patrimonios culturales y naturales más interesantes de España, y ello queda reflejado en su amplio y variado panorama museístico. Actualmente existen en Bizkaia cuarenta museos inaugurados, a los que se añaden al menos seis proyectos museísticos en desarrollo, con inauguración prevista entre el 2012 y el 2015.

La gran diversidad que presentan los museos vizcaínos en cuanto a su temática, tipología, tamaño, localización, afluencia de visitantes, titularidad y modelo de gestión implica importantes retos en términos de planificación, gestión y sostenibilidad tanto desde el punto de vista público como privado.

A lo largo de las siguientes páginas se presentará una panorámica de la situación de los museos en Bizkaia, junto con algunas reflexiones sobre los retos y posibles escenarios de futuro.

### 1. Panorámica de la oferta museística de Bizkaia: número de museos

En los últimos veinticinco años la oferta museística en España ha experimentado un incremento exponencial: desde principios de los años ochenta se ha duplicado el número de museos. Este fenómeno

responde al efecto sumatorio de la descentralización de las competencias en materia de cultura desde el Estado hacia los entes locales, la importancia creciente de la identidad de los territorios, la prosperidad económica, el aumento del turismo cultural y la creciente participación de la sociedad civil en el desarrollo de proyectos culturales.

Si bien no todas las instituciones museísticas que existen en el territorio foral de Bizkaia pueden considerarse museos en un sentido estricto, atendiendo a las funciones inherentes de este tipo de instituciones según el International Council of Museums (ICOM), en términos de gestión y relación con la administración pública, en Bizkaia, al igual que en el resto de territorios españoles, pueden considerarse asimilables centros de interpretación, centros expositivos, yacimientos musealizados y no musealizados, y colecciones, por lo que se utiliza el término *museo* en sentido amplio.

En términos absolutos, según el último Censo de Museos y Colecciones Museográficas publicado por el Ministerio de Cultura (del 2008), en España hay 1.560 museos y colecciones museográficas. Según esta fuente, el País Vasco es la séptima comunidad autónoma por número de museos, con 77 instituciones. Analizando la distribución por provincias, Bizkaia se encuentra entre los diez territorios que presentan una mayor oferta museística, ocupando el puesto número 10 sobre un total de 52 provincias.

Según cifras del Departamento de Industria, Comercio y Turismo del Gobierno Vasco —que sigue un criterio similar al del Ministerio de Cul-

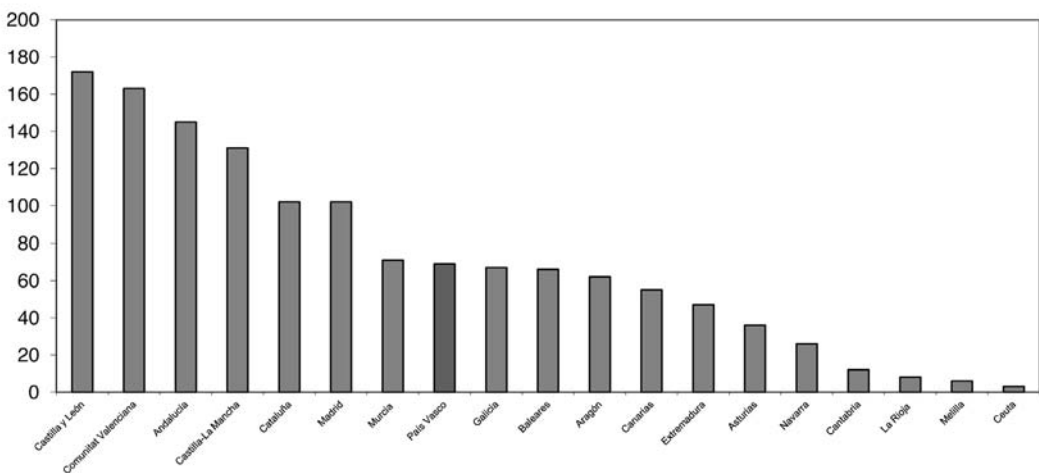
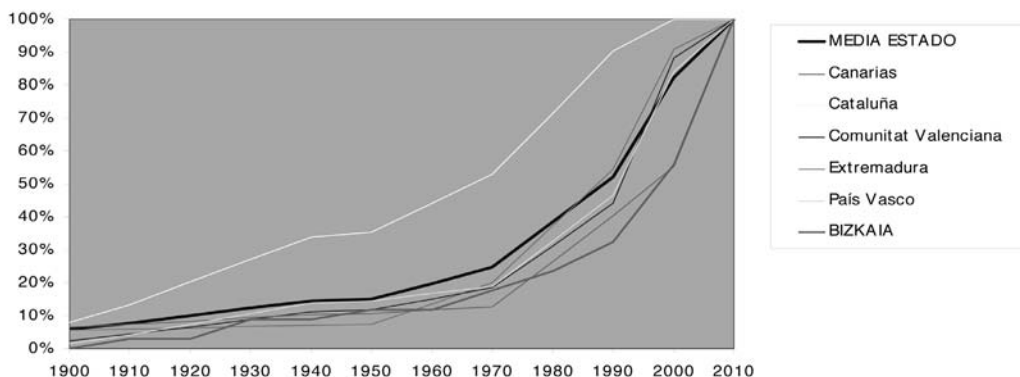


Gráfico 1. Número de museos por comunidad autónoma.

FUENTE: MINISTERIO DE CULTURA. ELABORACIÓN PROPIA, LORDCULTURA



**Gráfico 2. Evolución del número de museos en España, en porcentaje.** FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, LORDCULTURA

tura—, el número de «museos» en los tres territorios forales es de 25 en Bizkaia, 29 en Gipuzkoa y 20 en Álava.

Por otra parte, la evolución del sector de los museos en el territorio de Bizkaia ha presentado un desarrollo más tardío que en el resto de territorios españoles, inferior a la media del Estado e inferior también a la media de Euskadi. Sin embargo, en los últimos años la creación de museos en Bizkaia se ha acelerado de forma notable.

Solo desde el año 2000 se han inaugurado 16 museos en Bizkaia, lo que representa un 40 % de la oferta actual en el territorio foral, siendo proyectos liderados en su mayoría por entes locales y privados. La Diputación Foral de Bizkaia (en adelante DFB) ha ido progresivamente perdiendo el protagonismo de los proyectos de creación y gestión de museos; se trata de un proceso natural cuya evolución es similar a la de otras regiones españolas, en la medida en que el sector evoluciona y se ponen en marcha un mayor número de proyectos privados vinculados a iniciativas de sociedad civil.

Las perspectivas, según un estudio publicado por Lord cultura en el 2011, indican que existen más de doscientos proyectos museísticos en curso en España. En el País Vasco se han identificado al menos catorce proyectos, cuya inauguración está prevista en el horizonte 2012-2015, lo cual sitúa al País Vasco como la séptima comunidad autónoma por número de proyectos museísticos en curso (Bizkaia y Gipuzkoa cuentan respectivamente con seis proyectos de museos en curso, mientras Álava solo cuenta con dos). Las tres comunidades autónomas con mayor número de proyectos en planificación son Andalucía, Castilla y León y Cataluña.

## 2. Territorio y población

En los últimos tiempos ha cobrado especial importancia el análisis del sector museístico en relación con las características territoriales y de densidad de población, de manera que se pueda analizar el grado de dispersión territorial y poblacional de la oferta museística en un área determinada.

En este sentido, Bizkaia es uno de los territorios que presenta una mayor densidad de museos en relación con su superficie. En concreto, dejando a un lado las ciudades autónomas, ocupa el quinto lugar por detrás de Madrid, Gipuzkoa, Baleares y Alicante, y por delante de Cataluña, Valencia, Extremadura, Tenerife.

Atendiendo al número de museos en relación con la población de cada comunidad autónoma, el País Vasco se encuentra ligeramente por encima de la media española: 3,6 por cada 100.000 habitantes, frente a 3,4 por cada 100.000 habitantes del total de España.

Analizando este detalle por provincias, Bizkaia es el territorio foral de Euskadi con menor número de museos en relación a su densidad de población, y en relación con su superficie Bizkaia presenta una densidad de museos intermedia entre la situación de Gipuzkoa y Álava.

El 76 % de la población del territorio de Bizkaia se concentra en la comarca del Gran Bilbao. Este hecho implica que aquellos museos que se encuentran en el Gran Bilbao o bien comunicados con esta comarca pueden acceder a un público potencial muy superior a los que se encuentran lejos. A pesar de que Bizkaia no es un territorio grande, su geografía contribuye a compartimentar las comarcas y a crear una percepción en la población local de mayores distancias, con lo que los movimientos de población motivados por la visita a una institución museística en una comarca lejana son infrecuentes.

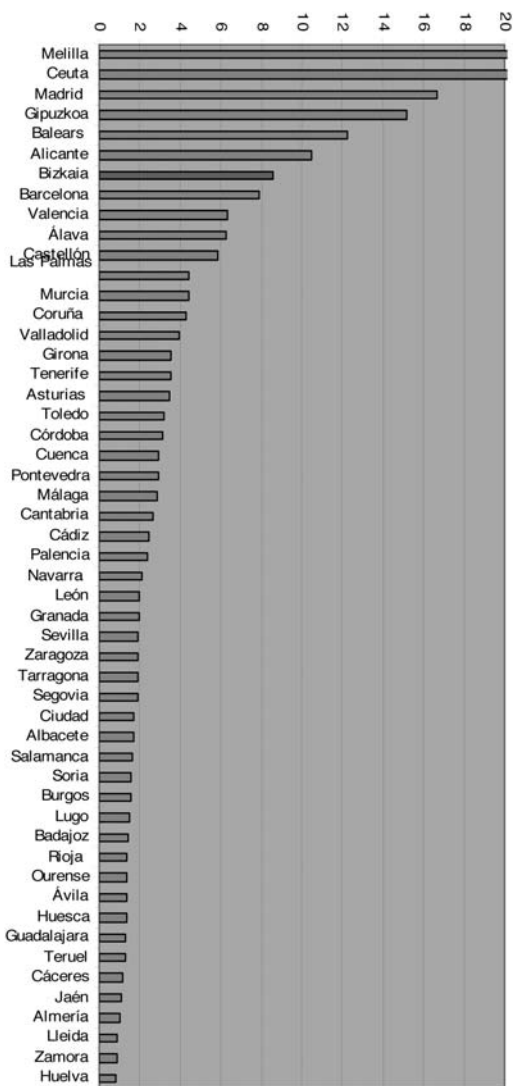


Gráfico 3. Número de museos por provincia, por 1.000 km². FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, LORDCULTURA

### 3. Titularidad de museos y el papel de las administraciones públicas

En el conjunto de España, el 67 % de los museos son titularidad de las administraciones públicas (a todos los niveles administrativos), el 31 % son de titularidad privada y el 2 % son de titularidad mixta (pública y privada).

El gráfico 4 muestra la distribución de la titularidad de los museos por comunidades autónomas, comparado con la situación en el territorio foral de

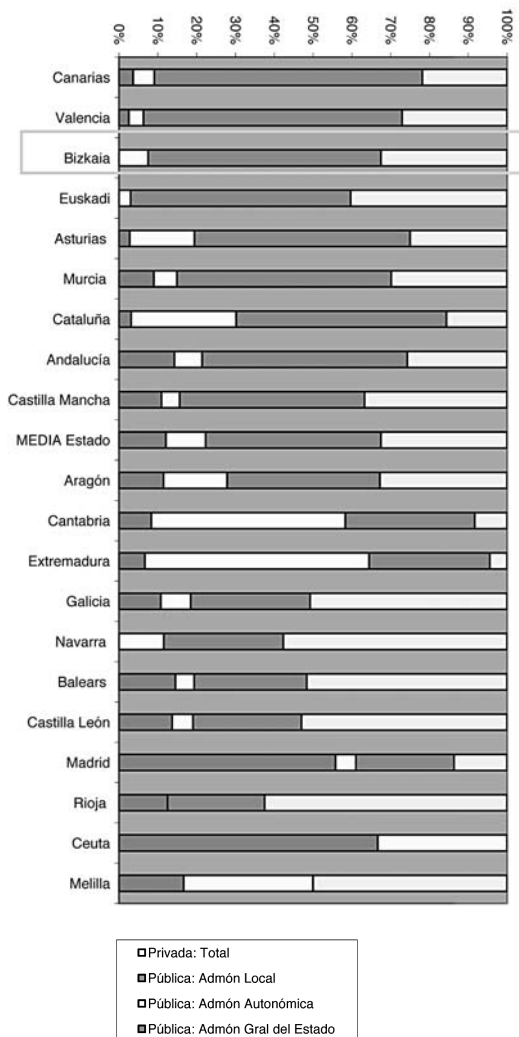
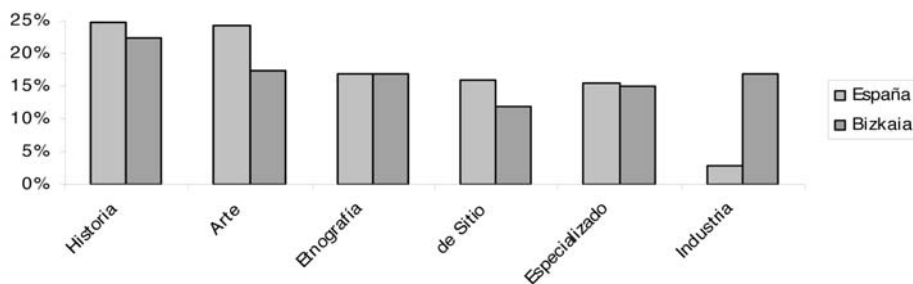


Gráfico 4. Desglose de la titularidad de los museos por comunidades autónomas y Bizkaia. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, LORDCULTURA

Bizkaia. En los datos disponibles para la comparativa la administración local incluye tanto las provincias/diputaciones como los ayuntamientos. Es significativo destacar que el papel de la administración local en términos de titularidad en Bizkaia es muy superior a la media española y de las más altas que se registran.

La Diputación Foral es la institución pública del territorio de Bizkaia con mayor presencia en el ámbito museístico en términos de titularidad: 18



**Gráfico 5. Tipologías de museos en España y en Bizkaia, en porcentaje.** FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, LORDCULTURA

instituciones. El Gobierno Vasco ostenta titularidad parcial sobre cinco instituciones y el Ayuntamiento de Bilbao sobre seis.

#### 4. Tipología de los museos

Según cifras del Ministerio de Cultura, en España<sup>1</sup> las dos tipologías de museo más frecuentes son las de historia (25 %) y las de arte (24 %), seguidas de las de etnografía (17 %) y las de sitio (16 %). Las tipologías en Bizkaia se distribuyen de una manera muy similar, y en su conjunto presentan un panorama muy equilibrado, siendo la tipología más frecuente la de historia (23 %), seguida de la de arte (18 %).

El rasgo diferencial de Bizkaia viene determinado por el hecho de que las tipologías de etnografía y de industria representan ambas un 17 % y que, articuladas conjuntamente, constituyen una de las principales notas diferenciadoras del territorio. Bizkaia cuenta con un vasto legado industrial y con unas particularidades culturales muy valiosas, sobre las que numerosas instituciones de Bizkaia fundamentan su razón de ser a la ahora de poner en valor y difundir su rico patrimonio histórico y cultural.

Respecto a la distribución de museos por tipologías, observamos que

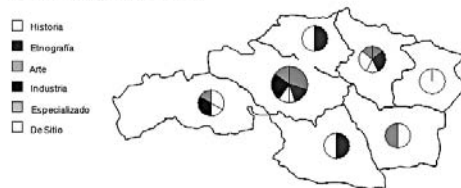
- La temática de industria se corresponde exclusivamente con los museos de la margen izquierda y de la ria de Bilbao.
- La temática de arte se concentra fundamentalmente en Bilbao ciudad.
- La temática de historia está presente en todas las comarcas.
- Sólo el Gran Bilbao cuenta con una oferta museística tan diversificada como para acoger museos de todas las tipologías.
- No existe ningún centro de ciencias ni ningún museo de ciencias naturales e historia natural. Algunas de las colecciones existentes en el territorio podrían constituir la base para la creación de este tipo de centros, que diversificarían la oferta y podrían ser exitosos en términos de visitantes.

En términos de visitantes, por tipología la de arte es la categoría que más visitantes recibe, debido a la gran capacidad de atracción del Museo Guggenheim-Bilbao y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, los cuales suponen el 80 % del total de visitantes que reciben los museos del territorio vizcaíno.

Las perspectivas indican un incremento de la importancia de los museos de territorio e identidad. Según un estudio reciente de Lordcultura, de los proyectos museísticos puestos en marcha desde el año 2005, aproximadamente un tercio se dedican a territorio e identidad. Esta denominación engloba a los museos de etnografía, etnología, antropología y, en general, a todos aquellos que conservan y

<sup>1</sup> El Ministerio de Cultura distingue trece tipologías de museos diferentes: arte contemporáneo, artes decorativas, bellas artes, ciencia y tecnología, etnografía, ciencias naturales, arqueológico, de sitio, casa museo, general, historia, especializados y otros. Para comparar adecuadamente con el caso de Bizkaia, territorio en el que no se dan todas estas tipologías, hemos aglutinado las trece tipologías anteriores en seis más genéricas: arte (incluye arte contemporáneo, artes decorativas y bellas artes); industria (incluye ciencia y tecnología); etnografía (incluye etnografía); de sitio (incluye arqueológico y de sitio); historia (incluye casa museo, general e historia); especializado (incluye ciencias naturales, especializado y otros).

**Gráfico 6. Tipologías por comarca.**



**Gráfico 6. Tipologías por comarca.** FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, LORDCULTURA

difunden las particularidades socioculturales propias de un determinado territorio.

En este sentido, la oferta museística existente y en planificación en Bizkaia se adapta a esta tendencia, ya que cuenta con una base consolidada de centros de este tipo y con el potencial para desarrollar recorridos que potencien los rasgos diferenciales del territorio.

### 5. Retos de gestión

En términos de gestión, el territorio de Bizkaia se caracteriza por la existencia de un gran número de museos en el territorio, con una elevada dispersión geográfica.

La amplia diversidad de infraestructuras museísticas existentes, que abarcan desde grandes instituciones museísticas de relieve internacional —como el Museo Guggenheim-Bilbao— hasta pequeños centros de interpretación —como la ferrería del Pobal—, yacimientos arqueológicos en proceso de musealización —como los del Forua— o sitios de especial valor cultural —como el bosque pintado de Oma—, es considerada por los profesionales de museos del territorio como la principal fortaleza del conjunto de museos de Bizkaia, por su complementariedad, particularidad de la temática vasca y el potencial que su variedad ofrece al visitante.

A esta fortaleza del conjunto se une el hecho de que a título individual los museos vizcaínos destacan su identidad individual como su principal fortaleza y factor diferencial.

Sin embargo, la amplia variedad en términos de concepto y oferta museística también se refleja en términos de gestión, tanto por la disparidad en la dimensión y características de las instalaciones como por los recursos con los que cada una de ellas cuenta para el desarrollo de su actividad, dando lugar a importantes retos de coordinación y gestión en el día a día.

En términos generales, los retos de gestión que se plantean son comunes para todos los museos del territorio, a excepción de los dos museos principales, el Museo Guggenheim-Bilbao y el Museo de Bellas Artes, que por sus características propias cuentan con unos modelos de gestión, estructuras organizativas y compromisos presupuestarios que les permiten actuar de forma autónomamente eficiente.

El resto de los museos del territorio, con independencia de la titularidad de las infraestructuras, se caracteriza por la existencia de lo que se denomina *micromuseos*, centros que cuentan con aproximadamente cinco personas en plantilla

(aunque a veces incluso menos) para el desarrollo completo de las funciones propias de un museo.

*Los retos institucionales* en la gestión de museos en Bizkaia quedan determinados por la necesidad de mejorar la coordinación existente entre las distintas instituciones y centros.

La existencia de múltiples titularidades en la mayoría de los museos del territorio, la descoordinación existente entre los distintos titulares y la patrimonialización de algunas instituciones reducen la agilidad en la gestión. A esta situación se añade la ausencia de planificación territorial en materia de museos, de un planteamiento de conjunto de la política museística del territorio.

Estos factores no difieren en gran medida de la situación de otros territorios y su solución pasa necesariamente por la creación de foros y mesas de trabajo que faciliten la comunicación entre instituciones y agentes, de tal manera que se puedan unir fuerzas y desarrollar un concepto conjunto de museo del territorio que potencie la marca cultural, en este caso de Bizkaia.

*Los retos de público* en la gestión de museos en Bizkaia pasan por impulsar campañas de difusión efectivas a un coste asequible para los pequeños museos del territorio, que les permitan mantener el número de visitantes y fidelizar el público escolar, buscando fórmulas diferenciadas que permitan superar la sobresaturación de oferta actual hacia los centros escolares.

Al mismo tiempo, se plantea la necesidad de satisfacer las necesidades del visitante respondiendo a las exigencias crecientes del público, cada vez más pasivo. Este reto —de nuevo común a numerosos puntos de la geografía española— en el caso de Bizkaia se concreta de forma específica en la necesidad de adaptar horarios y días de cierre a los horarios del público y diseñar estrategias que permitan a los museos lograr una mayor diversidad de origen del visitante dentro del propio territorio, es decir, impulsar la movilidad cultural dentro del propio territorio de Bizkaia.

En este sentido, la descompartimentalización del territorio destaca como el principal *reto del entorno* en la gestión de museos en Bizkaia. Resulta necesario crear sinergias entre museos próximos, como por ejemplo la cueva de Santimamiñe y el bosque de Oma; el Museo Vasco y el Museo Arqueológico, o el Museo de Euskal Herria y el Museo de la Paz. Al mismo tiempo, las temáticas y geografía propias de Bizkaia permitirían la creación de itinerarios culturales y rutas museísticas

en las comarcas que, si bien estuvieran diseñados para atraer al público, en términos de gestión fomentaría un mayor conocimiento y coordinación entre los museos del territorio, tendiendo al desarrollo de trabajo en red.

Entre los retos el entorno en el caso de Bizkaia se plantea además la necesidad de fomentar una mayor implicación de los agentes locales, administraciones locales y sociedad civil con el objetivo de mejorar la protección y difusión de los proyectos

*Los retos en la gestión de los ámbitos de educación y programación* en los museos de Bizkaia están vinculados fundamentalmente a la disponibilidad de recursos tanto económicos como tecnológicos y humanos. La actuación sobre los retos anteriormente mencionados se concreta en la capacidad de los museos de desarrollar contenidos que permitan atraer nuevos públicos y potenciar el trabajo en red. Así, en términos de programación, se considera necesario el diseño y organización de visitas guiadas que ofrezcan la posibilidad de conectar varios museos, así como la incorporación de las nuevas tecnologías a las visitas (audioguías, utilización de *podcasts*, apoyo en páginas web como complemento a la visita...). En términos generales, se plantea la necesidad de enfatizar el museo como un lugar cultural, en el que ocurren cosas y al que merece la pena repetir la visita (fomento de exposiciones temporales y desarrollo de oferta conjunta de talleres didácticos).

Ante estos retos, para los pequeños y medianos museos de Bizkaia existe la necesidad de disponer de servicios de apoyo que permitan complementar las actividades que desarrollan, o trabajar de forma conjunta, desarrollando sinergias y creando encomias de escala que les permitan superar las limitaciones que les supone su reducida dimensión y dispersión.

Esta situación, unida a la rápida evolución del sector en los últimos años, ha generado la necesidad de consolidar el modelo museístico y desarrollar mecanismos que permitan gestionar, coordinar y ordenar la situación actual y el crecimiento futuro en lo que a la administración foral se refiere.

## 6. BizkaiKOA

El Departamento de Cultura de la DFB contribuye a los presupuestos del 60 % de los museos del territorio y es, en términos de financiación, la institución pública más comprometida con los museos de Bizkaia. Catorce museos del territorio se financian en más de un 50 % con cargo a la DFB.

Esta situación, junto con el análisis de los retos de gestión anteriormente descritos, ha llevado a la DFB a replantear el modelo de gestión de los museos forales y la relación que mantiene con el conjunto de instituciones museísticas del territorio.

De esta manera, a principios del 2011 se aprobó en Juntas Generales la creación de BizkaiKOA, un organismo independiente de gestión que permitirá mejorar la eficiencia de los museos dependientes de la DFB, articular una política de museos para los museos de titularidad foral y contribuir en sentido amplio a la difusión del patrimonio cultural de territorio foral.

La creación de BizkaiKOA responde a la necesidad de crear un modelo de gestión que haga más ágil y eficiente la inversión cultural y económica de la DFB en infraestructuras museísticas

El objetivo último que persigue la Diputación Foral de Bizkaia con la creación de BizkaiKOA es la fijación de unos estándares de calidad que permitan situar a los museos y conjuntos monumentales del territorio foral en línea con los estándares internacionales y ser referentes, cada uno en su ámbito y atendiendo a su dimensión.

En el momento de su creación, BizkaiKOA gestionará los museos y sitios históricos de titularidad foral: el bosque animado (Kortezubi), el castillo Muñatones (Muskiz), las cuevas de Santimamiñe (Kortezubi), el Museo Arqueológico de Bizkaia (Bilbao), el Museo Euskal Herria (Gernika), el Museo Pescador (Bermeo), la ferrería El Pobal (Muskiz), el yacimiento romano de Forua, la Euskararen Etxea (Bilbao) y la sala Rekalde (Bilbao), si bien se crea con vocación de ser interlocutor con otros museos del territorio con el objetivo de llegar a acuerdos en programas y políticas de gestión que permitan mejorar el sector museístico de Bizkaia tanto en términos de oferta como de gestión.

En un momento en el que la competencia por atraer al público es cada vez más fuerte, al que se une una importante restricción de recursos debido a la coyuntura económica, es fundamental que agentes públicos y privados colaboren en la planificación sostenible de los recursos museísticos tanto en términos de desarrollo de la oferta y creación de nuevo proyectos como en términos de gestión y desarrollo de sinergias. En este sentido, las líneas de trabajo y diálogo que BizkaiKOA sea capaz de crear con el resto de agentes e instituciones culturales del territorio será fundamental para mantener la riqueza y diversidad del patrimonio museístico vizcaíno en el futuro.

**LORENA SANCHO QUEROL**

***El patrimonio cultural inmaterial y la sociomuseología: estudio sobre inventarios***

Tesis doctoral en museología, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa

En el ámbito de la cultura, y más concretamente en el del patrimonio y la museología, el inventario es una de una de las funciones tradicionales de mayor relevancia. Sus bases científicas se encuentran sólidamente establecidas y constituyen el resultado de un proceso de definición por parte de los especialistas que a él se dedican. En un contexto de esta naturaleza podemos preguntarnos: ¿cuál es el carácter innovador de una tesis doctoral sobre el inventario museológico? Si consideramos las especificidades del inventario en el ámbito de las nuevas categorías patrimoniales, como es el caso del patrimonio cultural inmaterial (PCI), y con ellas la progresiva necesidad de participación de las comunidades en el proceso de salvaguarda de sus bienes culturales, entonces la tesis de Lorena Sancho Querol asume un carácter innovador y una notable relevancia social.

Sobre una sólida fundamentación bibliográfica y a partir de una profunda investigación empírica, científicamente pertinente, la tesis que conduce a la obtención del grado de doctora en museología centra su atención en el PCI como objeto de análisis y en el contexto museológico portugués como territorio de estudio.

A partir de aquí, y en cuanto herramienta de selección y salvaguarda patrimonial que asume un papel central en la construcción de la identidad colectiva, la tesis presenta una investigación detallada sobre el concepto y las funciones a él asociadas a lo largo de la historia. Es así como, en el ámbito del cuadro teórico seleccionado, centrado en la corriente de la sociomuseología, este análisis diacrónico nos permite llegar a la idea innovadora de *inventario participativo*.

En ese contexto, hay que destacar el análisis del proyecto internacional *Celebração da Cultura Costeira*, ya que por su carácter empírico constituye un interesante ejemplo del papel activo de las comunidades en el proceso contemporáneo de inventario.

Asimismo, hay que resaltar el estudio realizado en once museos portugueses con el objetivo

de conocer los procedimientos utilizados, el perfil, características y opiniones de quienes asumen el papel de *inventariante*, y el circuito de inventariación, datos a partir de los cuales la autora cuestiona la función y dimensiones de la participación local, en cuanto eje de construcción y legitimación del inventario museológico, y en cuanto vehículo para la promoción de procesos de patrimonialización más democráticos y abiertos. De esta forma, la tesis coloca en un segundo plano la dimensión política de los procesos de inventario y patrimonialización, centrando su atención en la discusión sobre los problemas que existen en torno a los procesos de musealización y de selección de la memoria.

La emergencia y consolidación de la categoría patrimonio cultural inmaterial trae consigo un profundo debate en torno a estos procesos de patrimonialización y a la definición de jerarquías entre naciones y comunidades. En este sentido, tanto la categoría como el contexto en el que emerge revelan una filosofía que apela al inventario participativo como vía de democratización de tales procesos, cuestión que, a su vez, nos lleva a plantearnos la pertinencia de distinguir entre lo material y lo inmaterial, así como la relevancia y las consecuencias de esa distinción en el ámbito de una función museológica como la del inventario.

Desde una óptica más amplia, esta misma dimensión política revela el carácter ideológico e instrumental de la categoría PCI, en la medida en que constituye una reacción a los límites de las políticas de patrimonialización definidas por la Unesco y caracterizadas por la monumentalización, la occidentalización y la elitización de los acervos patrimoniales. Bajo esta perspectiva, la selección y estudio de los once museos nos permite ver cómo la noción de PCI está contribuyendo a la promoción de la diversidad cultural y al pluralismo patrimonial, contexto en el que la tesis aquí presentada constituye un documento imprescindible para repensar los nuevos caminos de la museología, evidenciados a través de una corriente como la de la sociomuseología y su trabajo en torno de la memoria social en cuanto objeto museológico y motor de desarrollo local.

Esta misión, en proceso de interiorización en el museo contemporáneo, se convierte, tal y como

defiende la autora, en un imperativo para sociedades con una composición étnica y religiosa cada vez más diversa, en las que el museo puede y debe responder a su misión de instrumento de integración. La creciente diversidad museológica que se viene concretando (museos comunitarios, museos locales, museos de territorio, museos memoriales, eco-museos, etcétera) refleja la multiplicidad de funciones que el museo asume en las sociedades contemporáneas, y también la progresiva difusión de mecanismos de inventario no orientados exclusivamente hacia el reconocimiento de las cualidades artísticas y formales de los bienes patrimonializados.

A lo largo del trayecto recorrido en los cuatro capítulos que dan cuerpo a la tesis, la autora justifica adecuadamente la esperanza depositada en una categoría como la del PCI, reconociendo, a partir del análisis empírico, que el inventario está llamado a ser una función en permanente construcción, sobre todo en aquellos contextos donde constituye la opción más adecuada para reconocer y valorar la diversidad cultural.

Desde este punto de vista, el análisis de la figura del *inventariante* evidencia que, al menos en el caso portugués, el contexto marcado por el aislamiento profesional, la presunción de saber científico y la falta de recursos (agravada por la actual crisis), acaba por colocar a los profesionales del inventario en un segundo plano, condicionando así la promoción de la cultura de la participación.

Esta toma de conciencia se traduce en la propuesta que la autora nos presenta, defendiendo la necesaria modificación de los modelos de trabajo, principios y objetivos que orientan las prácticas de la musealización, concluyendo así que la vocación actual del inventario se asienta en el hecho de constituir «un campo de actuación desde el que tenemos la posibilidad de definir territorios propios, donde se plasman los diferentes niveles de pertenencia social y cultural, y donde tenemos la oportunidad de reformular diversos fragmentos de nuestra historia pasada y presente». La acción museal, movida por el objetivo de promover la identidad cultural de las comunidades y los patrimonios locales, debe centrarse, desde la perspectiva de la autora, en una alianza entre inventario y participación, sacando al inventario de una lógica meramente procedimental, para transformarlo en un campo dinámico de negociaciones más complejas, centradas en la construcción colectiva de la diversidad de saberes. ■ **PAULO PEIXOTO.** *Profesor auxiliar de sociología, Facultad de Economía, Universidad de Coímbra*

**MYRIAM MARTÍN CÁCERES**

*La educación y la comunicación patrimonial.*

*Una mirada a través del Museo de Huelva*

Tesis doctoral dirigida por José María Cuenca López

El marco de la educación patrimonial y los proyectos I + D que, en esta línea, se vienen desarrollando en la Universidad de Huelva, concretamente desde el Grupo Desym (subgrupo Edipatri) y el Área de Didáctica de las Ciencias Sociales, sirven de paraguas para esta tesis doctoral que pretende ser una mirada al museo desde la perspectiva patrimonial y a través de la óptica educativa.

El método empleado resulta novedoso, ya que se analiza el museo en una doble perspectiva: a través de un estudio de caso como institución educativa y con un DAFO desde una perspectiva empresarial. Para ello se han diseñado diversos instrumentos de recogida y análisis de la información, que han aportado múltiples perspectivas y visiones de lo que significa el museo en todas sus vertientes.

El problema general de la investigación se formula del siguiente modo: ¿qué sentido tiene la educación y el proceso de comunicación en los museos: para qué, qué, cómo y con qué se enseña y se aprende en el museo y cómo se valora ese proceso? Para dar respuesta a esta problemática, el primer bloque de contenidos se estructura en dos capítulos; en el primero de ellos se parte de una contextualización fundamentada del Área de Didáctica de las Ciencias Sociales, posicionándose con aquellas perspectivas que destacan la didáctica del patrimonio como línea de investigación ya consolidada en nuestra área. En el segundo capítulo del bloque se parte del concepto de *patrimonio*, y se diferencia entre los términos *divulgación*, *difusión* y *comunicación*, sin perder de vista el de *educación*, para, de esta forma, generar un marco de lo que significa la didáctica del patrimonio.

La fórmula que se usa para trabajar el patrimonio, en general, y el museo, en particular, es la teoría de la comunicación. En mi opinión, aquí se encuentra la principal aportación de esta tesis, ya que se parte de la idea de que «el patrimonio no es posible sin el proceso de comunicación, y sin comunicación no se puede desarrollar el proceso educativo»; así, toda comunicación ha de tener un nivel de contenido, que en este caso sería el elemento patrimonial en sí mismo, y un nivel relacional, donde se relaciona el elemento patrimonial con los sujetos de los que viene y a los

que se dirige, situándose por encima de ambos el propio proceso de comunicación, que se produce cuando además de lo anterior se tiene en cuenta el contexto.

La teoría clásica de la comunicación sufre cambios sustanciales en este trabajo, ya que esta se desarrolla en relación al museo. En este sentido, el emisor (o emisores) son las personas que intervienen en el museo generando el discurso, normalmente directores y técnicos; el canal se correspondería con los propios espacios del museo, tanto los físicos como el virtual, a través de diferentes entornos relacionados con Internet; el mensaje estaría representado en este caso por dos elementos de gran importancia dentro del museo como son las exposiciones y las actividades; el código alude al discurso expositivo; y finalmente, el receptor estaría formado por todos los usuarios del museo. Dentro de esta teoría también habría que tener en cuenta asociaciones relacionadas con el museo que actúen a modo de *feedback*: por supuesto, el contexto, ya que es imposible entender un museo en el siglo XXI si no se tiene en cuenta la sociedad en la que está inmerso, y, por último, las barreras o filtros, que se refieren a los obstáculos que dificultan la comprensión del discurso expositivo.

Al igual que en el caso anterior, el bloque dedicado a la metodología también se encuentra dividido en dos capítulos, el primero dedicado a la fundamentación metodológica y el segundo al diseño metodológico. En esta tesis se lleva a cabo un trabajo de microetnografía centrado en un estudio de caso, ya que la unidad social estudiada —el Museo de Huelva— está vista desde todas sus vertientes, para, de esta forma, hacer una representación social de la realidad objeto de estudio, a través de su construcción analítica e interpretativa.

En cuanto al diseño de investigación, se desarrolla a partir de cuatro fases: la primera fase, «De lo cuantitativo a lo cualitativo: preparación, reflexión y diseño», iría enmarcada en el bloque de planificación y es donde se hacen los cambios teóricos y metodológicos que enlazan este tesis doctoral con el proyecto que se había desarrollado anteriormente; la segunda fase, «Protocolo de recogida de datos: el trabajo de campo», es la que queda encuadrada en el bloque de desarrollo, y es la que se corresponde con el trabajo desarrollado en el museo; la tercera fase, «Análisis e interpretación de los datos», es donde se transforman, a través de elementos descriptivos y estadísticos, los datos obtenidos en informaciones;

y, por último, la cuarta fase, «La redacción del informe de investigación», es aquella en la que se estructura la información.

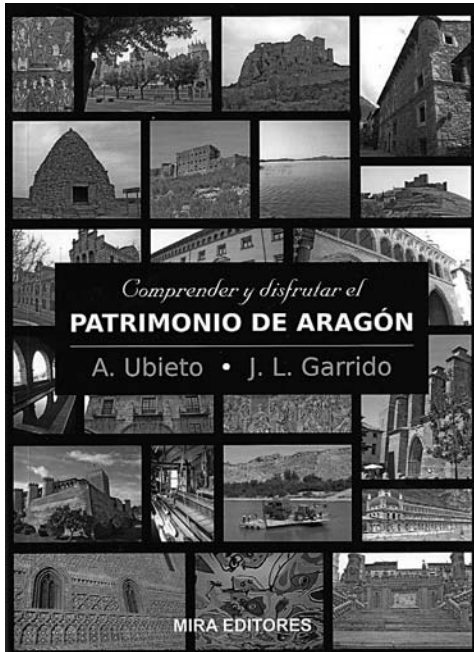
En lo relativo al tercer bloque del trabajo de investigación, al igual que los anteriores, se organiza en dos capítulos, el quinto destinado al análisis de los resultados y el sexto, que es el informe de la investigación. La estructuración del primero de estos capítulos presenta cuatro apartados, cada uno de los cuales se corresponde con los diferentes elementos de la teoría de la comunicación: emisor (personal del museo), canal (espacios), mensaje (exposiciones y actividades) y receptores (usuarios). Continuamente habrá alusiones de unos apartados a otros, por lo que a lo largo del análisis habrá continuos cruces de datos. En el capítulo sexto se procede a la realización del informe de investigación, con una estructura similar al capítulo anterior, para, finalmente, aplicar la técnica DAFO al museo en su conjunto.

En el último capítulo, dedicado a las conclusiones, se pretenden recoger las reflexiones que han ido surgiendo a lo largo de todo el proceso de investigación, desarrollándose en relación a tres aspectos: análisis, metodología e instrumentos de investigación y líneas de trabajo futuras.

De estas conclusiones destacamos que las personas que inciden de alguna forma en el Museo de Huelva son conscientes de su potencial, pero falta proponer el mensaje de una manera efectiva, las exposiciones y actividades se ven marcadas en parte por los escasos recursos económicos, aunque también por una falta de planificación comunicativa, en la que sobra texto sobre las paredes y es necesario material divulgativo y educativo, o por el contrario, la escasez de información a todos los niveles hace que el mensaje sea ininteligible para muchos de los usuarios. Además, la falta de motivación hace que la mayor parte de los usuarios sea público cautivo, el escolar, sin conseguir afianzar estrategias discursivas que hagan atractivo el museo para la sociedad onubense en particular y para la foránea en general.

Otra de las aportaciones de interés de esta tesis, que se pone de manifiesto en las conclusiones, es que tanto la propia estructura metodológica como los instrumentos de obtención de información pueden ser extrapolables a otros estudios de caso centrados en instituciones —no solo para el museo—, contribuyendo, de esta forma, a facilitar la investigación en este campo de estudio. ■ **JESÚS ESTEPA GIMÉNEZ.** Universidad de Huelva

**AGUSTÍN UBIETO Y JOSÉ LUIS GARRIDO**  
***Comprender y disfrutar el patrimonio de Aragón***  
Zaragoza: Mira Editores, 2010



La visión planteada en la presente obra por Agustín Ubieta Arteta, profesor emérito de didáctica de las ciencias sociales de la Universidad de Zaragoza, vendría a complementar su anterior *Propuesta metodológica y didáctica para el estudio del patrimonio*, publicada en el 2007 por Pressas Universitarias de Zaragoza, contribuyendo de nuevo a la interpretación y transmisión del patrimonio aragonés. Por otro lado, José Luis Garrido Monge, licenciado en filología hispánica y en antropología social y cultural y actualmente profesor de secundaria, aporta su perspectiva desde el campo de la antropología. De ahí el enfoque del patrimonio desde una doble visión interdisciplinar, tanto hacia el patrimonio histórico-artístico como etnográfico. Por ello, se plantea una propuesta conceptual basada en el entorno, partiendo de las experiencias de investigadores, para el estudio del patrimonio. No se trata de un libro explicativo del patrimonio aragonés, sino de una catalogación de diferentes elementos patrimoniales, clasificados temáticamente, cuya utilidad y practicidad puede ser aprovechada para organizar visitas de profesores de educación primaria y especialmente secundaria, partiendo de la potencialidad didáctica del entorno local y comarcal.

Se parte de unas consideraciones generales, en torno al patrimonio, valorando la importancia adquirida en la actualidad y el interés puesto en su tratamiento, recuperación, conservación y promoción, resaltando la necesidad de organizar la actividad museística y de los centros de interpretación. También evalúa el recorrido desarrollado en las últimas décadas en el estudio y tratamiento del patrimonio, así como en su enseñanza, en la educación primaria y secundaria. Muestra una visión positiva, al considerar que, en nuestros días, tanto el estudio como la promoción y conservación del patrimonio histórico, artístico y etnológico ocupan un lugar relevante. Tras justificar la propuesta desarrollada y el método ofrecido, con la intención de plantear el estudio del patrimonio desde un punto de vista general, se explica la presentación elegida para las fichas didácticas realizadas, señalando la necesidad de no confundir el libro con una guía, ante la inexistencia de referencias bibliográficas e indicadores de acceso.

El grueso del libro está dedicado a la propuesta metodológica realizada para el estudio del patrimonio, compartimentado mediante diferentes capítulos, numerados y ordenados temáticamente, que incluyen, a su vez, diversas fichas, presentadas alfabéticamente, para facilitar su búsqueda. Dentro de cada ficha se realiza una justificación didáctica de la selección de la obra de patrimonio tomada en consideración, con informaciones generales e incluyendo una imagen, con pie de foto explicativo, para acercar el bien patrimonial al lector; en la segunda parte se proporcionan ejemplos concretos, tratando de realizar una distribución geográfica equilibrada. Para facilitar el emplazamiento de los elementos explicados, al final del libro se incluye un mapa de Aragón con la localización de las fotografías incluidas y, en las páginas finales, se presenta un índice alfabético de los lugares citados, para facilitar la posible preparación de proyectos didácticos destinados a conocer el patrimonio.

Los temas tratados son muy variados, partiendo del patrimonio natural, pasando por la tradición y el significado de algunas festividades celebradas en nuestra época, sin olvidar la importancia del patrimonio histórico-artístico, al proporcionar información acerca de la arquitectura urbana y cotidiana e incluyendo un enfoque histórico. Todos estos aspectos se ponen en relación con el entorno próximo, algo muy útil para facilitar su comprensión, puesto que una de las premisas de la obra es aprovechar los recursos proporcionados

dos por el entorno cercano para conocer su significado. Por otro lado, desde un planteamiento novedoso, se incluyen explicaciones relacionadas con el agua y la sal, como el significado de acueducto, canal o embalse, junto con otros conceptos que sin duda enseñarán nuevos términos a los alumnos, como aljibe, azud, noria o salada.

Paralelamente a esta visión del patrimonio, se alternan términos contemporáneos como aeropuerto, estación o ferrocarril, el automóvil o la hidroelectricidad, mostrando su origen y uso en la actualidad, junto con otros más tradicionales, como reloj de sol o Camino jacobeo, y aspectos muy curiosos, como el apellido, el apodo, gentilicio o nombre de pila. Mientras que, en ocasiones, quizá los conceptos son más técnicos para los alumnos, sin excusar la necesidad de conocerlos (Real Audiencia, palacio episcopal, Real Sociedad Económica de Amigos del País...), en su mayor parte nos encontramos con términos cercanos y actuales, como cárcel, casa consistorial, frontera o provincia, y vocablos relacionados con nuestra vida cotidiana, como arroz, cerveza, frutal..., con el mundo animal (abrevadero, cañada o paridera), o la importancia del agua a lo largo de la historia, relacionándola con la higiene y el bienestar general de las personas, al tratar el baño, balneario o terma, y otros referentes a la salud (botica, hospital...), junto a otros que merece la pena conocer, dada la importancia adquirida en su día, como son inquisición, humilladero o justicazgo.

Se continúa la presentación con algunos monumentos utilizados para enterramiento a lo largo de la historia (campo de urnas, dolmen, mausoleo, sarcófago, sepulcro o tumba real) y se presentan materiales y técnicas utilizados tradicionalmente (herrería, fundición, rejería...), e incluso en la actualidad, como el alabastro. Y, rompiendo con la temática de los anteriores capítulos, se presenta el patrimonio cultural mediante aspectos existentes desde hace mucho tiempo, como los instrumentos musicales, los idiomas, los cartularios, los mapas..., y otros más recientes, y por lo tanto más cercanos, desde el punto de vista educativo, como museo, instituto de estudios, escuela, editorial, casinos y la proliferación de los coleccionistas.

Especialmente interesante, desde el punto de vista curricular, resulta el capítulo destinado al patrimonio histórico-artístico, «El arte y sus manifestaciones», al incluir algunos conceptos estipulados por el currículo, dentro de la asignatura de ciencias sociales, a lo largo de la ESO y específicamente en se-

gundo de Bachillerato, en la asignatura de historia del arte. Esto es, se plantean algunas informaciones y notas significativas de las distintos artes existentes en Aragón: el arte rupestre, romano, musulmán, mozárabe, románico, mudéjar, gótico, renacentista, barroco..., nuevamente, especificando el lugar donde se pueden observar, para facilitar el aprendizaje del patrimonio tomando como punto de partida el entorno cercano. Por otro lado, también se tratan otros conceptos más específicos, como el alero, azulejo, esmalte o algunas artes decorativas, como el mosaico, la miniatura o los tapices. Y, en último lugar, nos permite recordar algunas de las leyendas tradicionales más comentadas de Aragón.

En conclusión, nos encontramos con una catalogación del patrimonio desde distintos puntos de vista. Se han recogido prácticamente la totalidad de las actividades humanas que han dejado huella patrimonial y esto es algo que, sin duda, puede servir de apoyo para el maestro de primaria y el profesor de secundaria, dado que, desde el punto de vista de la educación primaria, se deberían tomar las huellas del entorno en el pasado y este tema resulta complejo de encontrar, en ocasiones, en los libros de texto actuales; por ello, este libro puede servir de material de apoyo para facilitar la tarea al maestro. No obstante, solo se destina la mitad de la ficha a los elementos del patrimonio aragonés, mientras que el resto de las informaciones son más generales, algo que le otorgará más valor al presente libro, puesto que se facilitará su utilización en distintos lugares de España.

Por otro lado, el principal destinatario del libro será el profesor de educación secundaria. Partiendo de las enseñanzas plasmadas en los diferentes capítulos, se puede plantear una metodología destinada a trabajar en el aula mediante proyectos, desarrollando un programa basado en la exploración local y las salidas del aula al entorno cercano. Al igual que apuntaba Agustín Ubieto en su anterior obra, *Propuesta metodológica y didáctica para el estudio del patrimonio*, se plantea la creación de propuestas didácticas activas, en las que el alumnado forme parte de la investigación y descubrimiento del patrimonio local.

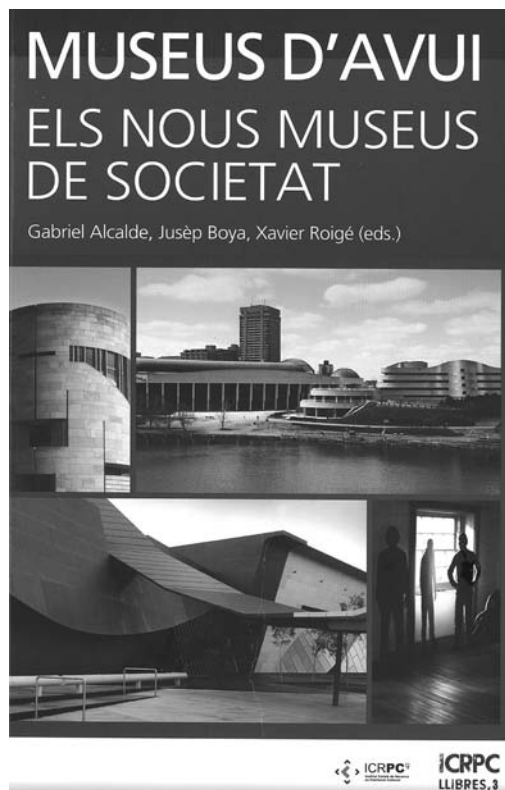
En resumen, la presente obra resulta de especial interés tanto para descubrir la importancia y alcance del patrimonio en Aragón y a nivel nacional, como para facilitar su aprendizaje y difusión en los niveles de educación primaria y secundaria.

■ **MERCEDES GUILLÉN MOLINER.** *IES Mor de Fuentes (Monzón [Huesca])*

**GABRIEL ALCALDE, JUSÈP BOYA  
y XAVIER ROIGÉ (EDS.)**

**Museus d'avui. Els nous museus de societat**

Gerona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICPRC), 2011



Este libro es fruto de las jornadas *Museus d'Avui. Els Nous Museus de Societat*, celebradas en el 2010 en Barcelona. Dedicadas a los museos de sociedad y de civilización, se presentaron diferentes proyectos museológicos y museográficos a lo largo de los dos días que duró el encuentro. Las jornadas tuvieron un gran éxito tanto por el número de personas que asistimos a las mismas, cerca de doscientas cincuenta, como por el nivel y la calidad de las presentaciones, las reflexiones y los debates llevados a cabo. Nos encontramos, por tanto, ante una publicación que consideramos de necesaria lectura para todos aquellos que estamos interesados en el pasado, presente y futuro de los museos, en general, y de los de antropología, etnografía, folclore, historia o arqueología, en particular.

La publicación cuenta con once contribuciones, en las que se presentan proyectos museoló-

gicos concretos, salvo en los trabajos que abren y cierran la obra, en los que se presentan unas descripciones y reflexiones más generalistas. Los artículos dan cuenta de las renovaciones o nuevas propuestas que se han realizado, que se están llevando a cabo o que se prevén efectuar lo largo y ancho de todo el planeta: Cataluña, País Vasco, Escocia, Francia, Australia, Quebec, Alemania, Canadá o Países Bajos.

La calidad de las contribuciones es algo dispar, habiendo una deficiencia evidente en la publicación relativa a los aspectos formales de los trabajos. Aunque la mayoría de los artículos han sido escritos para su publicación, algunos son el resultado de la transcripción de las conferencias impartidas durante las jornadas, lo que hace que la obra se resienta en lo que concierne a los aspectos formales.

La obra arranca con el trabajo de Bernard Schiele, profesor de la Universidad de Quebec, en Montreal, en el que el autor aborda qué es un museo y cuáles deben ser sus funciones, una vez que el modelo ilustrado entró en crisis en los años sesenta como consecuencia de los cambios sociales, culturales y económicos acaecidos en el periodo denominado *Trente Glorieuses* o *Golden Age* y con motivo de la «revolución cultural» de 1968. Crecimiento económico, urbanización de la sociedad, generalización de la educación, popularización del ocio y el turismo, consumo, desarrollo de la ciencia y la tecnología, democratización de la sociedad, deslegitimación de los criterios museológicos impuestos por las élites ilustradas y científicas, cuestionamiento de las tradiciones o globalización de la economía, la información y los referentes culturales..., todo ello conduce a que los museos se tengan que reinventar. Si las sociedades y las culturas cambian, los museos, obviamente, tienen que cambiar. Tras abordar todas esas transformaciones socioculturales y económicas, el autor realiza una serie de propuestas museológicas y museográficas encaminadas a legitimar la función social de los museos en la actualidad. Las propuestas van desde aspectos muy concretos relacionados con el montaje y la presentación de las exposiciones hasta cuestiones relativas a la legitimación social de la propia infraestructura museística.

Tras este primer artículo, más bien teórico, el libro nos presenta nueve casos de reinención o actualización de museos, tal como se ha afirmando anteriormente. El primero de ellos es el del Tro-

penmuseum de Amsterdam, escrito por su director, Lejo Schenk. De origen colonial, el museo emprende en 1970 un proceso de renovación museológica y museográfica como consecuencia de los cambios poblacionales, culturales y económicos que vive la sociedad holandesa. Un dato significativo: hoy en día en Amsterdam viven en torno a noventa colectivos sociales de nacionalidades o identidades diferentes. Nada tiene que ver esta sociedad con la de finales del siglo XIX, periodo en el que se crea el museo. Así, el proceso de renovación museológica trata de dar respuestas a las siguientes dos preguntas: ¿a quiénes representa el museo? y ¿con qué medios cuenta? Para poder responder a estas dos cuestiones, el museo viene prestando atención especial a los jóvenes, muchos de los cuales son hijos de inmigrantes con referentes culturales muy diferentes.

El siguiente artículo está escrito por Victor Rabinovitch, presidente y director ejecutivo de la Corporación del Museo Canadiense de la Civilización Gatineau-Ottawa. El autor describe y analiza el proceso de remodelación del Canadian Museum of Civilization y la construcción del Canadian War Museum. Especialmente interesante es el conjunto de estrategias metodológicas llevadas a cabo por la Corporación con el objetivo de dar un sentido, actualizado, a esos museos en una sociedad que cuenta con más de doscientas comunidades. Ente esas estrategias están la participación activa de las comunidades a la hora de definir los discursos expositivos o la presentación de metarrelatos múltiples en la narración museográfica. Según este autor, en la actualidad los museos tienen que hacer frente a tres grandes retos. El primero tiene que ver con la necesidad de llevar a cabo una renovación continua de sus propuestas museográficas, en las que se establezca un diálogo entre la memoria del pasado y los intereses contemporáneos. El segundo está relacionado con la «competencia» que otras infraestructuras educativas y de entrenamiento hacen a los museos. Y, para concluir, está el papel que los museos deben jugar en los debates actuales, en los que nos preguntamos acerca de lo que hemos sido, somos y queremos ser.

El tercer caso es el relativo al Museo de la Civilización, creado por el Gobierno de Quebec con el objetivo de servir a la sociedad, asumiendo su actual «infinita complejidad». Para alcanzar ese fin, Marie Émond, directora del departamento de exposiciones, propone que el museo debe diversifi-

car los temas que presenta —desde lo local a lo global, desde lo científico a lo sociocultural—, prestar atención a la educación y la comunicación, tener en cuenta a todo tipo de agentes locales y actuar como mediador cultural, creando y favoreciendo el diálogo entre las diferentes comunidades.

Del continente americano volvemos al europeo, de la mano de Jane Carmichael, directora de colecciones del Museo Nacional de Escocia. La autora trata acerca, en primer lugar, del proceso de reinvencción de este museo escocés, el cual es producto de la combinación de diferentes colecciones y museos ya existentes, y, en segundo lugar, de los pasos dados para proporcionarle un sentido actualizado, a partir de su fondo multidisciplinar acumulado desde mediados del siglo XIX. Así, el objetivo del museo es dar respuestas a los retos actuales a los que tiene que hacer frente la sociedad escocesa. Como sostiene la autora, el modelo decimonónico ya no vale.

De Escocia nos trasladamos a Francia, al proyecto del Museo de las Confluencias en Lyon, que se asienta sobre el centenario Museo de Historia Natural. El nombre del museo muestra claramente su objetivo: «Ès allà on les ciències i les societats es troben, per tal que pugui esdevenir un autèntic lloc urbà d'intercanvi, però també perquè està situat en la confluència dels rius Roine i Saona» (p. 97). A partir de las colecciones que ha ido constituyendo a lo largo de su historia y valiéndose de las exposiciones temporales y permanentes, Michel Côté, director del museo, afirma que este busca convertirse en un espacio de reflexión acerca de cuestiones ontológicas, como las que hacen referencia a quiénes somos, de dónde venimos o qué hacemos.

El siguiente caso nos conduce al País Vasco. Susana Soto, directora adjunta del Museo San Telmo en San Sebastián, presenta el proyecto de renovación de un museo que se caracterizaba por «l'abandonament institucional, l'absència d'una ordenació museística i problemes interns d'indole diversa, com ara indefinició, falta d'objectius, desmotivació del personal, etc.» (p. 100). Reinaugurado en el 2011, su objetivo es hacer al individuo y la sociedad los protagonistas del discurso expositivo, desde una aproximación multidisciplinar, en la que se aborden cuestiones contemporáneas.

De reciente inauguración es también el Deutsches Historisches Museum. Según Hans Ottomeyer, presidente de la fundación que dirige el museo, su objetivo es dar a conocer, especialmente a

las generaciones más jóvenes, la historia de Alemania, en gran medida desconocida o ignorada por la población local.

A continuación, Louise Douglas, subdirectora de públicos, programas y asociaciones, nos presenta el caso del Museo Nacional de Australia. Aunque de reciente creación, si bien cuenta con una colección cuyos fondos comenzaron a ser recogidos hace cincuenta años por el Gobierno federal, su propuesta museográfica posterga los grandes hitos nacionales y muestra la historia de Australia dando voz a colectivos y personas «anónimos» o «desconocidos» para la alta cultura. Hay que subrayar el trabajo que viene desarrollando el museo encaminado a representar y dignificar las culturas aborígenes, fuertemente reprimidas a lo largo de la historia de Australia.

Por último, se presenta el proyecto de creación del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnología de Cataluña, a partir de los ya existentes museos de Historia y de Arqueología. Un museo destinado, según Jusèp Boya, comisionado del proyecto, a la memoria de Cataluña y a ser «una finestra de Catalunya al món, des d'on projectar la seva cultura, història i imatge» (p. 135).

La publicación se cierra con el trabajo de los editores de la obra, Xavier Roigé, Jusèp Boya y Gabriel Alcalde. Como el primer artículo, se trata de un trabajo principalmente teórico acerca de lo que son los museos de sociedad y de civilización y de sus especificidades. Según estos autores, ese tipo de museos se definen por: 1) presentar una museografía en la que se da cabida a todo tipo de elementos y escenografías audiovisuales o multimedia; 2) realizar una aproximación multidisciplinar a los temas a exponer; 3) llevar a cabo presentaciones y exhibiciones relativas a cuestiones que interesen a la sociedad, dando prioridad a las exposiciones temporales respecto a las permanentes, y 4) ofrecer un espacio que posibilite, facilite y fomente los debates y las reflexiones acerca de las actuales identidades culturales y políticas.

Queremos cerrar esta breve reseña subrayando, una vez más, que nos encontramos ante una publicación de necesaria lectura para todos aquellos que estamos interesados, por un lado, en la función social que deben desempeñar los museos en las sociedades, complejas y diversas, actuales, y, por otro, en el significado cultural que esas infraestructuras culturales deben tener en estos tiempos posmodernos. ■ **IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA.** *Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*

**IÑAKI DÍAZ BALERDI**

**Archipiélagos imaginarios. Museos de la comunidad autónoma del País Vasco**

Vitoria-Gazteiz: Nerea/Gobierno Vasco, 2010



«Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.»

J. L. BORGES

Siempre me ha parecido que escribir una reseña de un libro es un poco como resumir una película de suspense. Los libros hay que leerlos, o no. Y este es uno de los primeros. Así que lo más justo que puedo decir del libro de Iñaki Díaz Balerdi es que debe leerse. Aquí tendría que acabar todo, pero, por desgracia, me piden que comente algo más, que lo presente, me dicen. Pero sucede que, además, hay libros difíciles de presentar. No es que sean impresentables, salvo en sentido estricto, sino que el trabajo de Iñaki es, como suele, pero mucho más en esta oportunidad, tan denso, tan conciso y certero, tan agudo, que toda pretensión de afinarlo o compendiarlo ha de fracasar inevitablemente. En fin, como trabajador de un museo, estoy acostumbrado a esas derrotas y derroteros, así que, allá voy.

Hemos asistido en los últimos tiempos a una proliferación inusitada de los estudios de museología y

sobre museos, en paralelo a la efervescencia generadora de estas instituciones que tan bien glosa el autor, más sorprendente aún por el raquitismo de nuestras aportaciones a ese ramo de la «literatura especializada» desde siempre. Pero entre ese Mato Grosso empiezan a detectarse ya decantaciones y enjundias que irán convirtiendo en hojarasca mucho de lo que se ha escrito y publicado en esta suerte de desbordamiento teórico-práctico acerca de los museos, pues aparecen ya algunas obras de referencia capaces de competir con los clásicos del extranjero y hasta concienzudas historias y tratados que se ocupan de la biografía museística territorial a escalas macro y microanalíticas, lejos de los viejos repertorios panegiristas o descriptivos y de las intrascendencias curriculares de tal o cual taifa. He aquí un ejemplo del desbroce que permitirá ver el bosque.

No es preciso presentar tampoco a Iñaki Díaz Balerdi y, al menos, me libraré de cometer esa torpeza. Desde hace años, más de los que dura la reciente moda de los estudios museológicos y la proliferación de los museos que ahora declina, es una referencia incansable y fecunda, primero en teorizar y estudiar, cuando casi nadie lo hacía, y, cuando todos lo hacen, en enjuiciar y cuestionar el panorama que tanto conoce y tanto estima. Ya trabajando en un museo, ya en la docencia y la investigación universitarias, pero nunca lejos de ese entorno museal que aún le conmueve como a un visitante primerizo ganado para la causa. E Iñaki, además, se moja.

El tono del libro resulta, por tanto, afín a esa personalidad: independiente, sin pelos en la lengua, comprometido y dialéctico. Un ensayo, en definitiva, en la plena —montaignesca— extensión de ese término, que no solo interpreta y contrasta, contextualiza y destripa, sino que, además, diagnostica y propone terapia, de grupo en particular. Quizá sea este carácter crítico, no casado con nadie salvo con su propio y soberano juicio, el que incomoda un tanto a la prologuista, a la sazón consejera de Cultura, cuyo tono se diría presto a distanciarse de las opiniones del autor, dejando claro su manera «personal y subjetiva» de describir el archipiélago museístico vasco. Pues bien, he ahí su principal valía: entre tanto estudio plano o bien pensante, entre tanta filigrana filosófica y de salón, he aquí el antiguo e imperecedero modo de hacer las cosas con el corazón en la mano, el de un viejo roquero de esos que nunca dan el concierto por acabado.

El libro de Iñaki no abunda en los hábitos y manías de la museología libresca, a saber: la recopilación o prontuario o la divagación intelectualizada de escasa aplicación. Estos extremos están atados con firmeza por un extraordinario conocimiento del terreno que pisa y una renuncia expresa (y de agradecer) a la antología de museos y datos que se encuentran a disposición en otros medios o que, si no lo están, tampoco tienen por qué aparecer, además de por un descenso a los terrenos de la circunstancia histórica, de la coyuntura y la disyuntiva, de la interpretación y, sobre todo y ante todo, de la extracción de lecciones para enmendar los problemas que tan hábilmente revela tal examen. Porque, a pesar de su carácter ensayístico (o quizá por eso), este es un libro práctico, que revela cuánto debe cambiarse y cuánto debe permanecer, que sirve para algo. De ahí su interés y el nuestro.

Por comentar algo en el ámbito de lo cuestionable, pues algo ha de haber en estas líneas, márchese el que se me antoja (y he aquí una paradoja tal vez, pues en otros casos reclamamos lo que ahora criticamos) una edición demasiado lujosa: papel de alta calidad, despliegue fotográfico prolijo (aunque relegado a un capítulo sin texto, mientras el texto «huerfana» de ellas), y aun algo incómoda encuadernación y tamaño que hacen de su «sostenimiento lector» algo no tan atrayente como cabría esperar de los medios empleados y su coste. Este país parece poco proclive a las ediciones de bolsillo, relegadas con frecuencia a los *best-sellers* que resisten el primer empujón de su venta en edición de lujo, cuando debería, quizá, ser al revés. Y más aquí, pues el carácter ensayístico del texto, su lectura vivificante y estilísticamente alejada del traqueteo sincopado del técnico, pide a gritos una edición manejable, de esas que se llevan a cualquier parte (un café, un tren...) y que, sobre todo, pueden adquirirse por poco dinero y editarse en el número de ejemplares que merece (apenas seiscientos dice su contraportada). Así como está, es de temer que suceda algo por lo que el autor se preocupa cuando se interroga, en ese *topos* literario, sobre si habrá alguien que lo lea. Merece leerse, por eso merecería una edición para todos.

Los epílogos, por otra parte, son útiles, tanto el bibliográfico como el censo museístico (¿por qué el de ninguna administración coincide nunca con la realidad?, ¿tan alejada está aquella de esta?), pero de ambos podría prescindirse, como sucede con el apartado de ilustraciones, pues el libro se muestra sólido

y coherente en las páginas mediatubundas destinadas a la lectura y a compartir (o no) sus reflexiones.

De ellas hablamos, pues. En la primera parte del texto se desarrolla una sucinta historia de los museos vascos en el siglo xx, dividida en tres periodos homologados, diseccionados por la guerra civil y el retorno de la democracia. Gracias a ella, reconocemos paralelismos y singularidades respecto al resto del Reino, como no podía ser de otra manera. Entre los primeros, una historia muy ajustada de los vaivenes y creaciones de museos, amparada por parcas pero muy significativas cifras —¡siete veces más museos de 1975 a hoy que los que había con anterioridad!—, de sus malformaciones y asignaturas pendientes, de sus endemias y pandemias. Apenas la relativa tardanza del arranque del fenómeno museístico, que en Euskadi se ciñe exclusivamente al siglo pasado y no se ahonda en el xix, como sucede, por mor de la desamortización en general, con otros territorios, y el emergente papel de la burguesía vasca en el mecenazgo del coleccionismo artístico cambian algo un esquema aplicable, con matices, al resto del país. En definitiva, raigones raquíuticos (y excusen la redundancia), el alcorque opresivo del franquismo y un abono profuso en el último cuarto de siglo que ha dado frutos numerosos y cebados, insoportables en gran medida para tan exiguo tallo, para la falta de riego que se avecina. ¿Un futuro de frutos caídos o podridos? De eso se trata a partir de ahora.

Entre las especificidades, aparte de las mencionadas, descuellan el sesgo «identitario» (sea esto lo que sea) de ciertas propuestas antropológicas, los museos de tema o contexto industrial, etcétera, y, fundamentalmente, el régimen de dependencia administrativo y presupuestario provincializado, característico del país, con sus ventajas e inconvenientes, entre las que la atomización y falta de coordinación sobresalen hasta en el título del libro y en la condición insular de los museos, no obstante afín a otros lares donde esta se disimula más pero tiene similares efectos. Al final, aparte la casuística, dos síntomas comunes a tantos como estamos en este barco: superpoblación y desorden. O sea, los platos rotos de esas épocas de dilapidación y ligereza que tan cerca están y tan lejos parecen.

La segunda parte del libro tiene una vocación más descriptiva, en especial los primeros capítulos, en los que el autor, aun cuestionando certera y aviesamente las imprescindibles y manidas clasificaciones tipológicas que luego utiliza críticamente, se dedica a enlazar un museo tras otro con trazo impresionista, con

asertos acerados, punzantes y breves como corte de cirujano. Esta acupuntura museal del país, en la que los admiradores de Iñaki echamos en falta una mayor extensión argumental de sus certeros juicios de valor, empero, si bien contiene la expresión en límites esenciales, al menos eleva la intensidad, algo que, en el terreno de los museos, es de agradecer. Se detiene, poco más tarde, en las formalizaciones arquitectónicas, los usos y abusos de la forma y la función de muchos museos y, aunque la fecha del libro (2010) le impide comentar centros ya inaugurados (como San Telmo o el Balenciaga), no este obstáculo para abordar conocidos y a veces soterrados conflictos, disparates y malversaciones que, en una antología apurada de la irresponsabilidad administrativa, pone en paralelo atinadamente con el universo del fraude y la réplica, como una suerte de Orson Welles aplicado al caso. Y no falta, desgranada en varios apartados, pero provisto de un lugar para su comentario, la reivindicación del papel de esos agentes anónimos, casi siempre olvidados o relegados, que han protagonizado con su entusiasmo y tesón proyectos e iniciativas entre las más interesantes, aunque su destino, cumplido o por cumplir, parezca arrastrarles, inexorable, hacia la institucionalización.

En fin, una lectura estimulante, provocadora, jocosa en ocasiones, lúcida siempre, que, quizá como no puede ser de otra manera, se remite a una parte final en la que el autor usa para examinar el papel de los museos más que nunca la perspectiva del usuario, del visitante, pues este es el supremo juez y esa debe ser su sentencia, ya que es su razón de ser. A tenor de mi propia experiencia, los males de los museos son muy similares en toda España (hipertrofia, desigualdad, indigencia, eventualidad, aislamiento...), y solo de la evaluación de esos achaques puede devenir una serie de tratamientos que, en estos tiempos tan distintos a los pasados, permitan no solo superar las adversas circunstancias actuales, sino afrontar un futuro en el que no nos veamos confinados en las mismas trampas. O, como dice Iñaki a propósito de los chascarrillos vascongados, evitar que contemos siempre el mismo chiste cambiando apenas los protagonistas.

Cita muy pertinente el autor a Kenneth Hudson a propósito del perjuicio que hacen a sus semejantes los museos innecesarios. Mucho antes ya afirmaba Ortega que «la obra de caridad más propia de nuestro tiempo [era] no publicar libros superfluos». Pues bien, este es no es un libro caritativo, y sí un favor a la cultura. Y a los museos. Gracias, Iñaki. ■ **LUIS GRAU LOBO.** *Museos de León*

**MARÍA ACASO (COORD.)**

**Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de artes visuales**

Barcelona: Ariel/Fundación Telefónica, 2011



Esta obra, editada por Ariel y la Fundación Telefónica, presenta un estado de la cuestión de la situación actual de la educación en los museos de artes visuales dentro del panorama español. A lo largo de la obra se reflexiona acerca de los problemas a los que se debe hacer frente en los departamentos de educación y se asume el reto de definir cuál debería ser el perfil profesional ideal de la educadora de museos.

El proyecto *Perspectivas* comenzó como un curso de formación destinado al equipo educativo que trabajaba en las exposiciones de la Fundación Telefónica, lo que originó el proyecto. Esta formación del personal educativo fue continuada por un proyecto de investigación posterior, estructurado a través de entrevistas realizadas a los profesores participantes, haciendo posible la elaboración del libro *Perspectivas*. De este modo surge esta obra, cuyo objetivo principal es aportar una nueva perspectiva de acción para la situación actual de la educación en los museos de arte visuales. Coordinado por la doctora María Acaso, profesora titular de educación artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la obra se estructura en cuatro apartados: «Hojas de ruta», «Puntos de vista», «Preguntas retóricas» y «Perspectivas».

En primer lugar, «Hojas de ruta» reconstruye un itinerario por la evolución de los departamentos de educación y acción cultural (DEAC) de los

museos en España desde 1960 hasta el 2010. Este primer acercamiento de la realidad actual de los DEAC muestra tanto la parte más negativa, reflejada en la precariedad laboral de la figura del educador y su falta de reconocimiento profesional, como otros aspectos más positivos, que evidencian el paso de la invisibilidad que estos han sufrido durante su trayectoria en las últimas décadas del siglo xx hasta su cada vez más destacada presencia a inicios del siglo xxi.

El siguiente apartado, «Puntos de vista», presenta los testimonios de un total de treinta y dos especialistas provenientes de distintos ámbitos. A lo largo de este recorrido se reconstruye una rica perspectiva del panorama laboral y las experiencias que se realizan en la actualidad. Destaca sobre todo la visión de profesionales pertenecientes al mundo del arte contemporáneo. La presencia de centros e instituciones que se centran en él es evidente: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria), CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles), Fundación la Caixa (Barcelona), con la Colección de Arte Contemporáneo Fundación la Caixa, Amasté (Bilbao), Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), Centre d'Art la Panera (Lérida), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Mupai (Madrid), LABoral Centro de Arte (Gijón) y Medialab-Prado (Madrid). Sería aconsejable, para posteriores obras que se realicen en esta línea de investigación sobre la búsqueda del perfil profesional del educador de museos, una representación más plural de los diferentes centros de artes visuales, ofreciendo así otras perspectivas de trabajo, oferta de actividades e influencias teóricas. La ausencia de otras instituciones de gran trayectoria histórica en nuestro país, como pueden ser el Museo del Prado o el MNAC, reduce la discusión científica de *Perspectivas* a una visión de la función posmoderna del museo que no ahonda en las construcciones de identidad cultural que este tipo de instituciones de carácter más histórico promueven en el panorama museístico nacional. El debate propuesto en *Perspectivas* sobre la función performativa del educador y la necesidad de un posicionamiento político por parte del educador, que a veces se contrapone al discurso institucional, podrían resultar más enriquecedores si se incluyeran instituciones cuyas colecciones de arte antiguo, medieval y moderno abren también el espacio de discusión a arqueólogos experimentales, que tienen mucho que decir en estas nuevas perspectivas de educación museística y que no han

sido incluidos en el debate por la falta de conexión que a veces se atribuye entre la arqueología y las bellas artes, en especial con el arte contemporáneo. Sin embargo, estos profesionales del ámbito cultural y museográfico están abriendo nuevas perspectivas de interacción entre el museo y el espectador realmente interesantes y con un posicionamiento político muy en la línea que se propone en el texto y que, por otra parte, es una de las líneas de debate más interesantes de *Perspectivas*.

Los dos últimas secciones están firmadas por la doctora María Acaso. «Preguntas retóricas» presenta los resultados del proyecto de investigación cualitativa que tuvo lugar en el curso de formación. En ella se resumen los resultados de veinticinco entrevistas a representantes de destacadas instituciones artísticas españolas, analizando los diversos puntos de vista de especialistas provenientes de distintos ámbitos del arte.

Por último, el cuarto capítulo, «Perspectivas», es una suerte de apartado de conclusiones que no pretende ser una conclusión cerrada, sino un compendio de todas las reflexiones y propuestas que se han recogido a lo largo del proyecto que engloba *Perspectivas*. Constituye un intento de interconexión entre las distintas partes del proyecto y fortalecimiento de la educación en los museos visuales. Se puede destacar, entre las diferentes propuestas, la nueva visión del ideal de la formación que debe poseer el educador en museos de arte visuales: se apuesta por un profesional cuya formación inicial provenga de las bellas artes,<sup>1</sup> destacando la figura del artista como principal perfil profesional del educador del museo. Se contempla también la necesidad de que esta formación sea completada con otros estudios, tanto formales como no formales, y con la realización de un posgrado especializado.

Por último, y como punto final de la obra, se adjunta un apartado de bibliografía y otro de recursos. Ambos apartados pueden llegar a pasar demasiado desapercibidos debido a su corta extensión. El carácter innovador de *Perspectivas* hace que el lector espere al final de la obra más documentación que le permita continuar su formación y proseguir el debate. Estas secciones podrían haberse ampliado desde una línea más interdisciplinar que incluyera a otros profesionales partícipes

<sup>1</sup> Se podría discutir si esta propuesta de profesionalización ideal del perfil de la educadora de museos viene muy influenciada por las instituciones escogidas para el debate y su clara presencia de instituciones dedicadas al arte contemporáneo.

del diálogo entre el museo y el público, como arqueólogos, diseñadores de exposiciones, arquitectos, etcétera, y la presencia de centros de educación reglada con la participación de centros de educación primaria e infantil, institutos de secundaria o escuelas de arte, junto con asociaciones y otras entidades de educación no reglada e informal, dando voz al público general y, en definitiva, a todos los sujetos que toman parte en las actividades educativas propuestas por los museos y centros de arte.

Pero, a pesar de estas propuestas de mejora, no se debe olvidar el principal objetivo del libro: trazar un mapa de los problemas y desafíos a los que se enfrentan los profesionales de la educación museística en la actualidad. Aquí radica su relevancia y originalidad, que hace de esta una obra especialmente significativa, sobre todo si atendemos a la falta de material específico que hay en torno a la formación de los educadores. A lo largo de la trayectoria de más de cuarenta años que analiza la doctora Acaso, se evidencia el reducidísimo número de obras de referencia. El mayor ejemplo son los dos únicos encuentros de gran relevancia nacional que se han dedicado a las educadoras de museos: el Primer Congreso Internacional: Los Museos en la Educación-La Formación de los Educadores, organizado por el Museo Thyssen-Bornemisza (actas publicadas en el 2009) y el Primer Encuentro de Profesionales de la Educación en Museos y Centros de Arte Contemporáneo (junio y noviembre del 2010, actas en realización), organizado por el Musac y La Casa Encendida. Esta falta de debate se refleja en la también escasa producción de tesis doctorales sobre el tema, siendo las tesis de López Martínez (2009) y Mesías Lema (2008) únicas en su género.

Por último, se debe destacar como principal aportación de *Perspectivas* la visibilización de problemas como la precariedad laboral, la denuncia del papel secundario de los departamentos de educación en los museos y su falta de reconocimiento, la infantilización de muchas de las actividades ofertadas por las instituciones y el reto de incluir nuevos públicos a los museos. El reto de asumir que «lo cuantitativo ha comenzado a dejar de ser lo fundamental» (pp. 167-168) en cuanto a la difusión y la relación con el público en los museos españoles es imprescindible para entender la acción renovadora que se propone en esta obra y en la necesidad de mejora profesional de la figura de la educadora de museos. ■ VIRGINIA GÁMEZ CERUELO. *Grup Dighes (Universitat de Barcelona)*