

BOLETÍN DEL
**MUSEO
ARQUEOLÓGICO
NACIONAL**

40 / 2021



Boletín del Museo Arqueológico Nacional

40 / 2021



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al
Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© Del texto y las imágenes: sus autores

NIPO: 822-19-039-9
ISSN: 2341-3409

Consejo editorial

Director

Andrés Carretero Pérez
Museo Arqueológico Nacional (España)

Comité de redacción (Museo Arqueológico Nacional) (España)

Beatriz Campderá Gutiérrez
Ángeles Castellano Hernández
Dori Fernández Tapia
Eduardo Galán Domingo
M.^a Ángeles Granados Ortega
Carmen Marcos Alonso
Paloma Otero Morán
Esther Pons Mellado
Alicia Rodero Riaza
Virginia Salve Quejido

Consejo asesor

María Paz Aguiló Alonso
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) (España)
(jubilada)
José M.^a Álvarez Martínez
Museo Nacional de Arte Romano (España) (jubilado)
Gonzalo Aranda Jiménez
Universidad de Granada (España)
Achim Arbeiter
Universität de Göttingen (Alemania)
Isabel Argerich Fernández
Instituto del Patrimonio Cultural de España
Joaquín Barrio
Universidad Autónoma de Madrid (España)
María Belén Deamos
Universidad de Sevilla (España)
Federico Bernaldo de Quirós
Universidad de León (España)
Marta Campo
Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos
(España)
Raquel Castelo Ruano
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Concha Cirujano Gutiérrez
Instituto del Patrimonio Cultural de España (España)
(jubilada)
Joaquín Córdoba Zoilo
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Teresa Chapa Brunet
Universidad Complutense de Madrid (España)
Carmen Dávila Buitrón
Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes
Culturales (Madrid, España)
Andrés Diego Espinel
Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente
Próximo (CSIC) (España)
Adolfo Domínguez Monedero
Universidad Autónoma de Madrid (España)

Editora técnica

Concha Papí Rodés
Museo Arqueológico Nacional (España)

Antonio Espinosa Ruiz
Vilamuseu (Red de Museos y Monumentos de Villajoyosa,
Alicante, España)
Ángela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional (España) (jubilada)
Sonia Gutiérrez Lloret
Universidad de Alicante (España)
Elías López-Romero González de la Aleja
Universidad Complutense de Madrid (España)
M.^a José López Grande
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Antonio Malpica Cuello
Universidad de Granada (España)
Isabel Martínez Navarrete
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) (España)
Carlos Martínez Shaw
Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
Juan Pereira Sieso
Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Eloísa Pérez Santos
Universidad Complutense de Madrid (España)
Domingo Plácido Suárez
Universidad Complutense de Madrid (España) (jubilado)
Juan Antonio Quirós Castillo
Universidad del País Vasco (España)
José Luis de los Reyes Leoz
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Gonzalo Ruiz Zapatero
Universidad Complutense de Madrid (España)
Jesús Salas Álvarez
Universidad Complutense de Madrid (España)
Manuel Santonja Gómez
Centro Nacional de Investigación sobre Evolución Humana
(España)
Mario Torelli
Universidad de Perugia (Italia)
Julio Torres
Museo Casa de la Moneda (España) (jubilado)

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Las primeras cerámicas a torno de cocción oxidante, importadas del área ibérica, en el centro de la Carpetania (siglos VI-V a. C.)**
Juan Francisco Blanco García 11
- Marcas sobre pesas de telar de Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel): estudio preliminar**
Aránzazu López Fernández 27
- La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía**
Teresa Chapa Brunet, María Belén Deamos, Alicia Rodero Rianza, Pedro Saura Ramos y Raquel Asiaín Román 47
- Hábitos epigráficos sobre cerámica en la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). Los grafitos**
Javier del Hoyo, Ana María López Pérez, Raquel Castelo Ruano, Macarena Bustamante-Álvarez, Juan Francisco Blanco García y Mar Zamora Merchán 67
- El museo arqueológico de la Universidad de Sevilla. Piezas romanas procedentes de Carmo (Carmona, Sevilla)**
José Beltrán Fortes 95
- Precisiones sobre el hipogeo de la Necrópolis del Torrero documentado en 1856 en *Ilici* por Aureliano Ibarra**
Roberto Lorenzo de San Román 113
- Aproximación a las termas occidentales de *Ilici* a partir de sus materiales cerámicos de construcción**
Mercedes Tendero Porras y David González Ferré 129
- Conjunto de probables brazaletes de bronce altoimperiales procedentes de Monte Castrelo de Pelóu (Grandas de Salime, Asturias)**
Ángel Villa Valdés, Óscar García Vuelta y Rubén Montes López 147
- La vajilla de bronce de época tardorromana procedente del foro de *Segobriga***
Rosario Cebrián Fernández y Ignacio Hortelano Uceda 169
- Lampadarios cristianos tardoantiguos de Hispania. Evidencias de *Begastri* (Cabezo Roenas, Cehegín) e *Ilinum* (Tolmo de Minateda, Hellín)**
Antonio Manuel Poveda Navarro 185
- Algunas evidencias del mundo funerario tardoantiguo en el área meridional de Sierra Madrona (Sierra Morena)**
Macarena Fernández Rodríguez y Francisco Javier López Fernández 203
- A propósito de la pilastra visigoda de la colección Monsalud del Museo Arqueológico Nacional, Los Hitos y Pla de Nadal. Notas para la visibilidad de la escultura civil tardoantigua en la península ibérica**
Isabel Sánchez Ramos, Jorge Morín de Pablos y Rafael Barroso Cabera 221
- La mezquita de Tornerías: 175 años entre la suposición teórica y la certeza material**
Arturo Ruiz Taboada 237
- Y el Anciano del Polo Sur se quedó junto al Mediterráneo. Una figurilla del dios chino de la longevidad en el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) de Cartagena**
Irene Seco Serra 257

Lucernas con decoración «tipo rana» procedentes de Heracleópolis Magna del Museo Arqueológico Nacional Esther Pons Mellado	271
Un relieve egipcio del Reino Nuevo en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) Miguel Jaramago	285
Countermarks from the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (I). Part A. The <i>LVI/clava inversa</i> (upright club): Imperial proclamation of Galba Rodolfo Martini	305
Entalle con la representación de Fortuna procedente del yacimiento romano de La Clínica (Calahorra, La Rioja) Rosa Aurora Luezas Pascual y José Manuel Martínez Torrecilla	321
Secuencia histórica de la propiedad de la Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria), actual Anexo del Museo Numantino Elías Terés Navarro	339
José Pulido y Espinosa, catedrático de Arqueología Sagrada, y el discurso biográfico del cardenal Wiseman en la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso en 1867 Gloria Munilla Cabrillana y Francisco Gracia Alonso	353
Riccardo Colucci, la fragata blindada <i>Arapiles</i> y la colección de antigüedades chipriotas del Museo Arqueológico Nacional Azael Varas Mazagatos y Sergio España-Chamorro	367
El objeto histórico: del museo a internet a través de la fotogrametría Miguel Martínez Sánchez, José Javier Martínez García, Rafael González Fernández y Antonio Flores García	379
Las exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga (2014-2019): espacialidad arquitectónica y ambientación lumínica aplicadas a la escultura devocional Javier González Torres	395
VARIA	
El sarcófago de <i>Pomponia Agrippina</i>: ¿una pieza ostiense en el MAN? Lucio Benedetti	413
Esculturas funerarias de mujeres tardomedievales de alto rango en el Museo Arqueológico Nacional Sonia Morales Cano	419
EL MUSEO DESDE DENTRO	
Aproximación a la investigación externa de fondos adscritos al Departamento de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional en los inicios del siglo XXI (2005-2019) Juan Antonio Martos, Eduardo Galán y Ruth Maicas	427
«Las artes del metal en al-Ándalus»: síntesis del proyecto expositivo Sergio Vidal Álvarez, Beatriz Campderá Gutiérrez, Solène de Pablos Hamon, Estrella Martín Castellano, Pilar Arias Arias, Silvia Sánchez González, Diego García-Setién Terol, Jorge Hernández Sanz y Miguel Pedraza Polo	441

<i>Tocando la historia. Una colaboración con el Teatro Real</i>	461
Paloma Otero Morán	
40 números del <i>Boletín del Museo Arqueológico Nacional</i>. Historia y análisis bibliométrico	471
Concha Papí Rodas y Silvia Cobo Serrano	
El primer itinerario museográfico sobre historia de la conservación y la restauración: un proyecto de colaboración entre la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (ESCRBC) y el Museo Arqueológico Nacional (MAN)	485
Carmen Dávila Buitrón, Bárbara Culubret Worms, Margarita Arroyo Macarro, Bianca Hernández Pool, Durgha Orozco Delgado, Silvia Montero Redondo, Ángel Gea García, Marta Rodríguez Santos y Patricia Melchor Rivas	
Actuaciones en el exterior del Museo Arqueológico Nacional durante el estado de alarma por COVID-19, en el marco de los planes de salvaguarda de bienes culturales	501
Teresa Gómez Espinosa	
Las Jornadas Europeas de Arqueología 2020 en el Museo Arqueológico Nacional: colaboración interdepartamental ante un reto digital	507
Débora Sonllewa Jiménez, Estrella Martín Castellano, Susana de Luis Mariño y Elena Aznar Medina	
Comunicar en tiempos de coronavirus: la estrategia del Museo Arqueológico Nacional	525
Estrella Martín Castellano y Pilar Arias Arias	
Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid»	543
Juan Antonio Martos Romero	
Una Vitrina CERO sobre cerámicas sociales: la introducción del torno alfarero en la península ibérica a través del yacimiento de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila)	553
Esperanza Manso Martín, Juan Jesús Padilla Fernández, Susana de Luis Mariño y Alicia Rodero Rianza	

Las exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga (2014-2019): espacialidad arquitectónica y ambientación lumínica aplicadas a la escultura devocional

The exhibitions of the Málaga's Palacio Episcopal (2014-2019): architectural space and light setting applied to the devotional sculpture

Javier González Torres (javier.gonzalez@fundacionvictoria.edu.es)
Fundación Victoria. Universidad de Málaga (España)

Resumen: Entre 2014 y 2019, el Palacio Episcopal de Málaga ha ofrecido diversas exposiciones permanentes y temporales en una clara apuesta por aportar una innovadora visión del arte sacro y de otras manifestaciones. En sus salas se ha potenciado la dimensión trascendente de las obras religiosas pues, en número importante, continuaban actuando como «asideros» devocionales en catedrales, parroquias, iglesias o conventos. Se trataba de constituir un espacio de conocimiento e investigación que, partiendo desde el arte y la cultura, englobara criterios históricos, teológicos, sociológicos y científicos. Una línea museográfica que enlaza con la dualidad conceptual de lo exhibido: representativo de los anteriores valores, pero, también, dotado de cualidades metafísicas.

Así, las obras han salido de su hábitat habitual para mostrarse en un montaje creado ex profeso. Las piezas más significativas han sido esculturas devocionales sobre las que se han implementado criterios espaciales y lumínicos en pro de la creación de ambientes diferenciadores.

Palabras clave: Museología. Museografía. Montaje. Iluminación. Arte religioso.

Abstract: Between 2014 and 2019, the Malaga's Palacio Episcopal has organized permanent and temporary exhibitions, having a clear commitment in providing an innovative vision of Sacred Art and other manifestations. The transcendent dimension of the displayed religious works has been enhanced as a large number of them are acting, in fact, as devotional supports in cathedrals, parishes, churches or convents.

The goal has been the constitution of a space for knowledge and research, on the basis of art and culture, encompass historical, theological, sociological and scientific criteria. Thus, the religious works that left their usual habitat are shown with an expressly conceived museographic line connected with the conceptual duality of what is presented: representative of cultural values, but also endowed with metaphysical qualities. The most significant exhibited pieces are devotional sculptures on which spatial and lighting criteria have been implemented in order to create differentiating environments.

Keywords: Museology. Museography. Installation. Lighting. Religious Art.



Más de una treintena de museos y colecciones museográficas se han abierto en los últimos años en Málaga. Un *boom* proyectual de variada genealogía que se iniciaba a raíz de la adecuación a principios del siglo XXI del palacio de los condes de Buenavista para exhibir las colecciones de los herederos directos de Pablo Ruiz Picasso; una dinámica que debe entenderse cual apuesta genérica que palió en cierto sentido la falta de notoriedad cultural con que se califica a la urbe contemporánea, castigada en unos casos por una destrucción y rapiña endémicas, y en otros, por la amnésica especulación inmobiliaria. A las propuestas más significativas impulsadas por el Ayuntamiento, en colaboración con entidades nacionales e internacionales, se han sumado otras organizaciones de mayor o menor importancia, públicas y privadas, en una fulgurante carrera por aportar singularidad a una oferta diversa, amplia y de calidad.

No obstante y vista en perspectiva de conjunto, esta macro-actuación cultural adolece de un plan estratégico premeditado que regule un marco de actuación global y potencie a su vez la calidad y los procesos generadores de información en torno a la red de museos. De hecho, hay iniciativas que parecen responder más bien a impulsos turísticos/mediáticos y a inconsecuentes procesos gentrificadores que acaban tergiversando las buenas prácticas iniciales, convirtiéndolas en una mera reiteración de productos, colecciones, medios y fórmulas. En este sentido, hay iniciativas que adolecen de sustrato teórico pues, pese a lo interesante –por original– que pudiesen parecer sus propuestas, suelen estar más preocupadas por hacerlas sostenibles en el tiempo y viables económicamente, olvidando la promoción de actividades que supongan una invitación a vivir experiencias únicas. De igual forma, hay planteamientos que obvian la capacidad creativa de los profesionales de la museografía, cercenando la oportunidad de aportar ideas innovadoras que enriquezcan la trayectoria histórica de estos establecimientos, siempre en continua reinvención y adaptación (Bolaños, 2008).

En cualquier modo, lo cierto es que la combinación de espacios de variada infraestructura ha terminado configurando una poliédrica cartografía museística que provoca una consecuencia inmediata sobre la sociedad: la revalorización universal del arte y el patrimonio que ha experimentado la ciudadanía. Y a este amplio elenco de propuestas pertenece una iniciativa impulsada por la diócesis de Málaga, con sede en el histórico Palacio Episcopal que, bajo la denominación de *Ars-Málaga*, ha permanecido en funcionamiento desde el 4 de marzo de 2014 hasta el 14 de julio de 2019. Su objetivo ha consistido en aportar singularidad, novedad y significación a la oferta señalada desde un fundamento arriesgado: el del arte religioso, idiosincrático elemento identificativo de la comunidad andaluza y medio a partir del cual se ha desarrollado una renovada, complementaria y transversal visión de la fe y la cultura.

Partiendo de la conocida premisa inherente a todo proceso cultural contemporáneo en donde se interpreta solo aquello que es visto y contemplado, la apuesta enlaza conceptualmente con el proceso de renovación expositiva que en España ha vivido la exhibición del arte sacro en las últimas décadas; en especial, con las diferentes iniciativas que desde 1988 desarrolla la Fundación Las Edades del Hombre, centradas en la promoción, conservación, protección y difusión del patrimonio religioso de Castilla y León. No en vano, la concreción de un relato diferenciado para cada ciclo expositivo a través del que se expliciten ideas concretas, parte de la necesaria adecuación museística y arquitectónica de unos espacios –el de las iglesias propiamente dichas– dedicados habitualmente al culto (Jiménez *et alii*, 2012: 116-123). El uso de cuantos recursos museológicos coadyuven a materializar el propósito inicial marca una sinergia a la hora de tratar este tipo de experiencias, destacando entre otras cuestiones, el uso dado a la luz y al color, así como a una serie de elementos de montaje cuya estudiada conjunción contribuye a generar espacios específicos, unitarios y explicativos que favorecen la contemplación y la comprensión más adecuada de lo expuesto. Una tendencia que ha marcado una identidad singular y cuyos elementos técnicos esenciales han sido seguidos y adaptados en otras iniciativas impulsadas a lo largo de la geografía nacional. El impulso dado a los museos diocesanos de Lérida y Segovia, el

catedralicio de Santiago de Compostela o las salas capitulares de la catedral de Salamanca son algunos de esos espejos donde las experiencias castellanas se reflejan en montajes permanentes o temporales.

En todo caso, este tratamiento singular dado a la museografía deviene de la idea de establecer una relación singular entre espacio, público y colecciones; una premisa que es común para todo tipo de museos y espacios expositivos de distinta genealogía en los que la forma en la que se disponen los contenidos –el discurso– está orientada a la adaptación a los tiempos actuales de los fines específicos de toda institución museística. La integración de las piezas en el espacio arquitectónico dentro de un relato valorativo tanto del contenido como del contenedor, el mantenimiento de una línea contemplativa e interpretativa que incorpore a lo exhibido elementos tradicionales y otros más vanguardistas o, también, la distribución flexible de obras que, sin dejar de tener una unidad argumentativa, permita su reagrupamiento o dispersión en función de algún tipo de necesidad/actividad, son criterios compartidos genéricamente en otros museos (Rodríguez, 2015: 90-107). A los mismos responden de forma genérica las remodelaciones del Nacional de Escultura y del Arqueológico, así como proyectos particulares llevados a cabo en secciones determinadas del de Bellas Artes de Sevilla, el de Santa Cruz de Toledo o el Frederic Marès, en Barcelona.

En definitiva, de las experiencias llevadas a cabo en proyectos afines y en otros que aunque no lo son tanto sí marcan líneas de trabajo concretas avaladas por la crítica especializada y el público asistente, subsiste un caldo de cultivo que motiva a los gestores responsables de entidades museísticas a llevar a cabo ejercicios particulares que terminen generando una identidad propia que, con el tiempo, pueda incluso convertirse en un estilo idiosincrático asociado a una determinada institución: su particular ADN.

Un centro no solo circunscrito al arte sacro

El espacio que se estudia a continuación venía a suplir la ausencia de una entidad museística especializada en arte religioso en la ciudad. El cierre del modesto pero bien planteado Museo del Císter¹ y el excesivo encajonamiento espacial del Tesoro de la Catedral, son los precedentes inmediatos. Además, llevar a la práctica este proyecto con el hándicap de no contar con una colección permanente e intentando, a la vez, revitalizar conceptual y materialmente un «museo diocesano», no es cuestión baladí.

Y es que el mantenimiento de un espacio dedicado al arte sacro es una materia pendiente en Málaga. Entre 1975 y 1978, el profesor de Historia del Arte de la Universidad local, Agustín Clavijo, dirigió una iniciativa que, con escasos medios económicos, fuese capaz de registrar y exhibir obras escultóricas, pictóricas y de platería dispersas por la diócesis y desprovistas de una función cultural. La capacidad de trabajo del docente –rodeado de un grupo de colaboradores amantes del arte, pero inexpertos en gestión museística– hizo posible la puesta en marcha de un espacio que combinaba una colección permanente con exposiciones temporales y actividades complementarias, consiguiendo, además, revalorizar la estructura arquitectónica del propio palacio. Pese a las numerosas carencias museográficas/museológicas, los resultados cosechados fueron notables, tanto por la asistencia de público como por las labores de conservación y restauración llevadas a cabo, así como en las de difusión y comunicación; en todo caso, todas estas iniciativas conllevaron un excesivo desgaste de su director, acusado de convertir un espacio reservado al arte sacro en escenario de otras

¹ Abierto solo de 2007 a 2009 en una salas creadas ex profeso junto a la antigua abadía cisterciense. La dirección científica del mismo recayó en Juan Antonio Sánchez López, responsable a su vez junto a Javier González Torres del discurso museográfico.



Fig. 1. Fachada principal del Palacio del Obispo, construcción ideada por el maestro de obras catedralicio Antonio Ramos y continuada, tras su muerte, por José Martín de Aldehuela. Fotografía: Juan Manuel Bermúdez.

manifestaciones. Su dimisión en 1985 provocó un agonioso decaimiento de la actividad del Museo, cerrando sus puertas en los años siguientes².

El edificio de referencia es el Palacio del Obispo: una de las muestras más sobresalientes de la arquitectura civil de finales del siglo XVIII (fig. 1). Los espacios que por entonces constituían el núcleo palaciego, próximos a la fachada principal, ya habían sido adaptados previamente a espacio expositivo. No en vano, la Junta de Andalucía, por medio de un convenio firmado con el Obispado en 1992, se había hecho cargo del mantenimiento del conjunto edilicio, asumiendo labores integrales de restauración³ y promocionando exposiciones diversas⁴. La caducidad del acuerdo en 2012 provocaría que la administración diocesana asumiera la gestión del inmueble, estudiando desde entonces la puesta en marcha de iniciativas ligadas a manifestaciones culturales.

Así, la dirección del proyecto se encomienda al sacerdote e historiador del arte, Miguel Ángel Gamero Pérez; un nombramiento que supone el definitivo espaldarazo a un proyecto para el que

² El único elemento que curiosamente subsistió a la retirada del profesor Clavijo fue la revista titulada *Vía Crvcis*, editada por el Museo entre 1989 y 1993. Con una periodicidad de tres números anuales, la publicación siguió aunando esfuerzos en el terreno teórico en pro de la investigación histórica y la recuperación de la memoria colectiva en torno al arte y la religiosidad local, siendo uno de los medios utilizados por neófitos profesionales que completaban en esos años su formación específica en la Universidad de Málaga.

³ El proyecto arquitectónico fue firmado por los profesionales Rafael Martín Delgado e Isabel Cámara.

⁴ Una de las más notorias fue la inaugurada en octubre de 1992 y titulada *Picasso clásico*, comisariada por Carmen Giménez y Gary Tinterow; una muestra excepcional que, entre otras cuestiones, supuso el germen para la concreción del museo dedicado al genial artista.

se contaba, *a priori*, con más de 600 m² distribuidos en las salas diáfanas, en dos pisos en altura y circundantes al patio central. Junto a la integración de la antigua capilla palaciega, el escenario resultante habría de servir para, además, dar un salto de calidad a las exposiciones de arte religioso, consideradas en general como la «cenicienta» del entramado cultural⁵.

Para ello, una de las primeras pautas era concretar un centro de proyección e intercambio frente a la idea de lugar mayoritario, próximo a las nociones de parque temático. De la era tecnológica, se adoptaría el uso de elementos claves: apertura todos los días de la semana en un horario amplio, actualización de la web, dinamización de estrategias a partir de la visibilización en redes sociales, así como la incorporación paulatina de avanzados recursos digitales.

Todo ello debía quedar definido con claridad en los objetivos y metodologías a aplicar, reinterpretando y adaptando presupuestos, contenidos y orientaciones al amparo de las prácticas administrativo-expositivas de los principales museos internacionales, nacionales o de experiencias análogas llevadas a cabo en localidades europeas. Así, los denominados «elementos de mediación» se tornarían en necesarios para establecer un diálogo entre lo mostrado y el público, entendiendo de manera usual la consideración de cada obra de arte como medio y forma de expresión utilizadas por los artistas para expresar ideas y emociones; una afirmación que no requeriría, de por sí, elementos que ayudasen a interpretarla pues, a la postre, supondrían una pérdida del sentido original (Santacana, 2006: 125-132). No obstante, la intención choca con un público que, en general y por razones socio formativas, cada vez está más desconectado de épocas, grafías y fórmulas estéticas determinadas. Por lo tanto, cualquier pieza expuesta requeriría de cuantos medios museográficos fuesen necesarios con tal de aportar nociones que terminasen por descifrar, a los ojos de quien la contemplara, los mensajes que le son inherentes. De ahí que la labor curatorial y de la de los responsables del dispositivo de montaje se orientase hacia la configuración de dichos medios con tal de facilitar una vivencia estética al espectador.

Se trataría así de proponer en cada propuesta temporal un «viaje emocional» (Eisner, 2008: 15) en el que los aspectos antropológicos jugasen un papel crucial cual artefactos que coadyuvasen a la comprensión e inmersión de la obra en el valor histórico otorgado por la cultura visual de cada tiempo concreto (fig. 2). Para alcanzar tan interesante objetivo –de por sí, nada fácil–, el acostumbrado esquema de cartela situada al lado de una obra resultaría insuficiente, requiriendo de algo más: una adecuada mediación.

Alcanzar ese equilibrio es un reto continuo. Conocidas instituciones han llevado a cabo propuestas museográficas en las que el diseño expositivo ha terminado por obviar la contextualización histórico-social de las obras, prevaleciendo clasificaciones por autores, movimientos o épocas, apareciendo piezas distantes, sin aparentes vínculos; la libertad del espectador radica entonces en discernir solo aquellas cualidades estéticas que devienen de ese diálogo forzado. No cabe duda que tales ejercicios producen en el público un mayor enriquecimiento perceptivo, pero este queda ligado a la experiencia y formación particulares de cada visitante, cortocircuitándose todo mensaje intencionado.

En ese extenso juego de propuestas, planteadas en un sentido más tradicional o, por el contrario, innovador, no puede dejarse de lado el cumplimiento de uno de los objetivos que debe cumplir todo espacio museístico: el de proponer un aprendizaje significativo unido a una ineludible vocación pedagógica y social. Así, toda implementación de acciones cognitivas debe fundamentarse en el análisis previo de cómo el público, a grandes rasgos, puede percibir lo expuesto, facilitando a este un

⁵ Junto a la dirección, destaca el encargo de la gerencia al gestor cultural Gonzalo Otalecú Guerrero y la dirección del aparato museográfico/museográfico de prácticamente todas las exposiciones a Miguel Ángel Blanco Gómez.

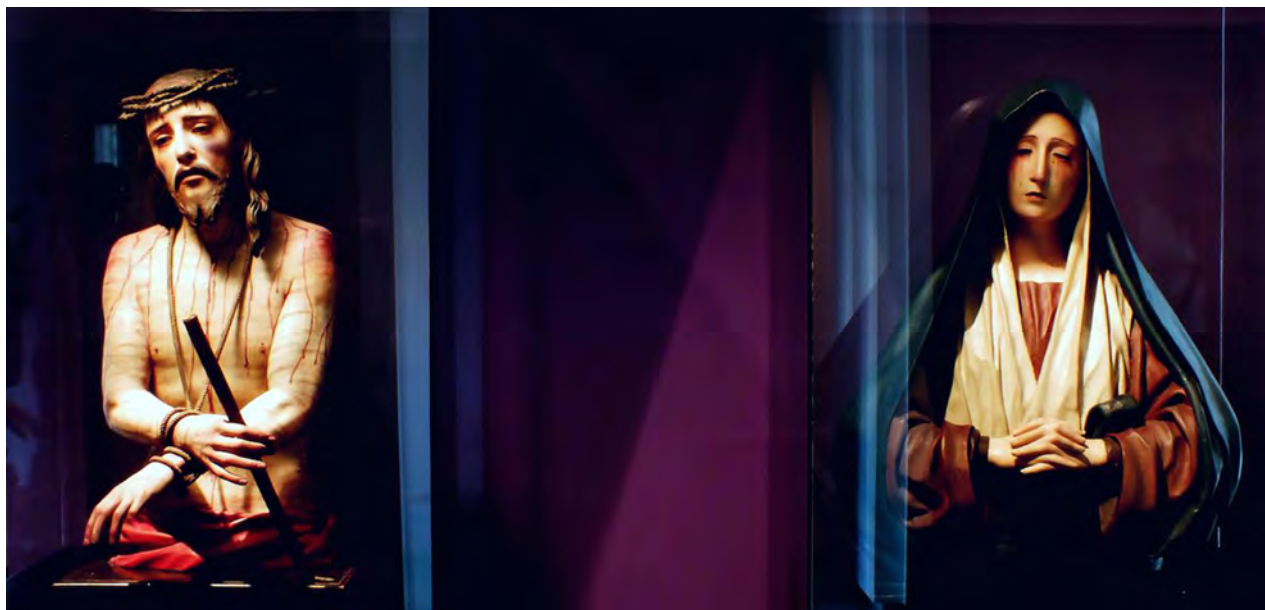


Fig. 2. Montaje en vitrinas de los bustos de un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, de Pedro de Mena, pertenecientes a la muestra *Ars Sacra* (del 1 de junio de 2016 al 20 de enero de 2019). Fotografía: Archivo ArsMálaga.

acceso directo a las líneas vertebradoras de cada exposición o instalación temporal. ¿Suelen hacerse de manera habitual este tipo de mediciones? La respuesta, aún siendo primordial, es demoledora: no (Campo, 2012).

Luego, el principal reto al que hacer frente es facilitar una contemplación que ponga el acento en la percepción de los elementos formales de una obra, necesarios para incentivar el logro de la pretendida experiencia estética. No se trata solo de referencias marginales en folletos o en tradicionales catálogos –los cuales son necesarios, pero requieren de una mayor aplicación en sala–; la apuesta va más por la redefinición de qué se quiere decir en cada montaje con tal de encontrar aquellos elementos esenciales que hagan posible una transmisión sensible (Casas, 2019: 353-380). La consecución de este propósito debe incluir, a su vez, aspectos tradicionales en toda exposición: contextualizaciones históricas, paralelismos estilísticos o referencias biográficas de autores; como, de igual manera, la implementación de nuevas tecnologías debe acompañar cada hilo argumental, aportando sus potencialidades sin «retar» constantemente el sentido de las obras.

En el camino de esa innovadora museología posible está, también, el replanteamiento continuado de aquel cubo blanco que institucionalizara Alfred Barr en el MOMA de Nueva York. Esa asepsia espacial puede derivar hacia el mantenimiento de principios vacuos que provoquen una comprensión del montaje reservada a una élite intelectual, capaz de captar, en la diafanidad y en la claridad prístina del recinto, los elementos clave de una determinada pieza. Si ese es el camino, la función educativa del museo desaparece.

Y, hay un elemento más, ligado a la genealogía propia de un espacio dedicado a la exhibición de obras religiosas: la promoción de la fe y la piedad entre los fieles. De ahí que, partiendo de las reflexiones anteriores, se postulase uno de los ejes fundamentales de todo centro de arte diocesano: el mostrar un activo y atractivo viaje por el arte sacro.

Abandonado el caduco binomio «museo-almacén», los muros del recinto no serían obstáculo entre lo museal y lo cotidiano. Ello conlleva el desarrollo de una planificación didáctica a través de la cual propiciar continuos diálogos con el público. Es decir, que no solo se cumpla con una visión

publicitaria de lo expuesto en sentido unívoco, sino que otras redes –entre ellas, las tecnológicas– actúen de herramienta recíproca entre el centro de arte y sus potenciales visitantes. Esos procesos inmersivos deben ser rentabilizados con tal de comunicar determinados aspectos (Terrise, 2017), en la búsqueda del *engagement* del público con el sentido de lo expuesto.

Y todo ello, sin obviar el debate general sobre toda exposición de obras que aún conserven su función religiosa: una contemplación que valore su sentido original como elemento asociado a la promoción del culto; o, por el contrario, su vinculación a una representación singular, colectiva. En ambos casos, la UNESCO recuerda que tal patrimonio cultural no se limita única y exclusivamente a colecciones concretas, sino que, además, abarca tradiciones de transmisión generacional en la que los rituales, las prácticas, las creencias o las técnicas artesanas detentan un papel esencial. Y, siguiendo tales percepciones, el arte sacro queda vinculado a una serie de valores intangibles relacionados con funciones litúrgicas, simbólicas e iconográficas.

Una consecuencia directa de tales pautas permite la incorporación de la dimensión inmaterial de un objeto al propio discurso museístico, a partir de un ejercicio de recuperación narrativa –que no de invención o extrapolación a otros ámbitos–. La concreción conceptual de tales apreciaciones supone otorgar al discurso expositivo una dimensión práctica, incorporando a este valores inherentes a la visión sacra de un objeto religioso para así dotar al espectador de herramientas de conocimiento suficientes que le permitan establecer, por sí solo, semejanzas o diferencias con otras manifestaciones; una vía que ahondaría en una percepción superadora de cuestiones estéticas y que provocaría conexiones con nociones más propias de lo religioso e, incluso, de lo intercultural (Panikkar, 2014: 17). En este sentido, en las distintas iniciativas planteadas por *Ars-Málaga* se ha procurado la implementación de ese diálogo con la intención de facilitar la comprensión de hechos relacionados con la propia historia de la Iglesia a través de un ejercicio meditativo integral. Un esfuerzo por hacer comprender a un público amplio la otredad de una serie de manifestaciones cuyo valor trasciende de la mera contemplación votiva para revelarse, en puridad, como una manifestación cultural particular.

De ahí el hacer factible el premeditado encuentro con el *mysterium tremendum et fascinatum*. De hecho, la primera de las muestras exhibidas en el centro diocesano se dedicó a una colección de arte africano, donada por la familia Jiménez-Arellano, manteniéndose entre 2014 y 2016⁶. De entre el elenco de piezas destacaban la serie de máscaras rituales. Estas, en el momento en que se musealizan, transforman y amplifican su significado, pasando de ser un objeto oculto utilizado en ancestrales ritos para, ahora, convertirse en elemento digno de ser contemplado. ¿Supone esa novedosa dimensión la pérdida de la intencionalidad devocional con la que la pieza fue creada o, sin embargo, se perpetúa en cierto modo una admiración hacia esta, en otros ámbitos distintos pero complementarios a su génesis primitiva?

De hecho, en el arte sacro no hay nada casual. Quienes han hecho posible determinadas creaciones actúan –salvando cuestiones contractuales y estéticas– cual mediadores entre lo humano y lo divino, acercando aspectos sobrenaturales a planteamientos terrenos a través del uso de grafías, conceptos, técnicas o percepciones. De ahí que una obra religiosa deba entenderse desde una función contenedora de símbolos distintos.

Y, con relación a este aspecto, en estas salas se ha apostado por mantener la dimensión trascendente de las obras exhibidas pues, un número importante de ellas, continúan actuando en sus ámbitos particulares –catedrales, parroquias, iglesias o conventos– como «asideros» devocionales.

⁶ El comisariado de esta lo ejerce Ramón Sanz, con diseño museográfico firmado por la empresa Big Things.

Esta cuestión no es absolutamente baladí; de hecho, no es extraño que los museos expongan obras religiosas producto de hallazgos históricos, desplazadas de sus lugares originales o procedentes de acciones concretas. En el caso que nos ocupa, la intención primitiva permite que las obras continúen «vivas» porque siguen siendo un medio de interacción evangelizadora y motivo de conocimiento. Un criterio que es muy similar, aunque no exclusivo, en el Museo Nacional de Escultura (Hernández, 2018: 281-298) y algo más habitual en los dedicados a Francisco Salzillo en Murcia o los temáticos de Semana Santa en Zamora o Crevillente, entre otros.

Pero las salas no son –ni pretenden serlo– un espacio sacro. La filosofía desarrollada por la dirección de este centro ha apostado por mostrar la significativa e histórica riqueza del patrimonio cristiano, ofreciendo experiencias que no requieren la adhesión a la fe del visitante⁷. Se trataba de constituir un modesto lugar de conocimiento e investigación multidisciplinar que, partiendo desde el arte y la cultura, englobara criterios históricos, teológicos, sociológicos y científicos. Una línea que no olvida la dualidad conceptual de los objetos a presentar: representativos de un valor histórico-artístico–, pero, también, dotados de cualidades metafísicas.

Al respecto, la actividad estudiada deviene de la puesta en práctica de la *Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*, emitida por la Comisión Pontificia de los Bienes Culturales de la Iglesia el 15 de agosto de 2001 (Vezzoli, 2003: 299-303) y que, en cuestiones museográficas, sigue consejos del ICOM. No en vano, la singularidad que distingue a los museos y colecciones eclesiásticas de otras instituciones es la de exhibir un contenido básicamente espiritual que justifica, de por sí, su naturaleza catequética. La Conferencia Episcopal Española, haciendo suyas las disposiciones vaticanas, ha fomentado esta función a través de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, creada en la década de 1980; y, de manera más concreta, a partir de cada una de las delegaciones diocesanas instituidas a partir de la anterior. De igual manera, son de interés las ediciones de la revista *Patrimonio Cultural*, en la que, desde el primer número, se han publicado recomendaciones y artículos, a los que hay que añadir las reflexiones procedentes de la celebración periódica de jornadas nacionales.

El uso de la historia del arte como instrumento operativo en la gestión del patrimonio (Henares, 1998: 79-92) permite la revalorización de este en cuanto a su riqueza, variación, carácter persuasivo, disfrute y, finalmente, aprendizaje. De ahí que, al amparo de las recomendaciones eclesiásticas, en el centro de arte diocesano de Málaga se ha optado por implementar un meditado carácter expositivo, haciendo uso de elementos técnicos que enmarquen las obras con la intención de facilitar la comprensión de lo exhibido; lo mostrado sale así de su hábitat cerrado y «en uso», para mostrarse públicamente dentro de un montaje creado ex profeso. La apuesta por la claridad y accesibilidad expositivas quedan alineadas a novedosos criterios museológicos que, en función de sus amplias posibilidades, enfatizan finalmente la función pastoral que da sentido a estos organismos (Peña, 2012).

⁷ Las salas han albergado montajes dedicados a temas alejados de toda cuestión religiosa. Por ejemplo: *Painting after Postmodernism: Belgium-USA* (mayo-julio 2017), comisariada por Bárbara Rose y Roberto Polo; *La monumentalización de la memoria* (febrero-abril 2018), la primera exposición retrospectiva del escultor Juan Garaizábal, comisariada por Rafael Sierra con catálogo coordinado por este mismo autor y coeditado por el área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga; *Imperio Argentina: mirada sobre un mito* (octubre-diciembre 2018), centrada en la figura de la conocida actriz, con curaduría de Marta del Corral, Lorena Codes y Álvaro Carrillo, autores a su vez del catálogo de esta; o la dedicada a los *Aguatintas por seguiriyas*, de Eugenio Chicano (diciembre 2018-febrero 2019), comisariada por M.^ª Luz Reguero, coautora del catálogo –en el que participan también Juan Antonio Garica Galindo, Juan José Téllez y Miguel Cabrera–, editado con el patrocinio del Centro de Tecnología de la Imagen de la Universidad de Málaga.

No en vano, la finalidad evangelizadora de este tipo de espacios expositivos no es, en absoluto, excluyente. Todo lo contrario. La conocida trilogía auspiciada por el ICOM e inherente a todo museo tradicional –servicio social, espacio de estudio y hábitat para aprendizaje–, son complementarias a la función pastoral, amplificando también otros aspectos. Se trata de privilegiar una mirada renovada, alejada de la acumulación irracional de piezas y al descuido de elementos clave, optando por popularizar principios basados en claves científicas.

Aportaciones museológicas para la contemplación de esculturas devocionales

En sus cinco años de vida, las quince exposiciones temporales montadas en el Palacio Episcopal han contenido obras de diverso tipo; de todas ellas, han destacado las esculturas devocionales. Estas plantean una interesante dicotomía entre la preservación de su valor cotidiano, integrado en el microcosmos propio de un templo, y la necesaria contemplación de sus matices escultóricos, apostura plástica y significación artística. Superado el debate –en ocasiones acalorado por el arraigo religioso de diversos estratos sociales andaluces– sobre si, en efecto, una escultura debe integrarse de manera ocasional en un determinado discurso expositivo, el siguiente paso consiste en facilitar esa integración. De tal modo, y en aras de salvaguardar la unción sagrada que esta desprende y potenciar su más que evidente caracterología, en estas exposiciones se han tratado de solventar ambas consideraciones a partir del análisis particular de cada obra, su integración en un desarrollo temático de conjunto y su relación tanto con el espacio arquitectónico como con la ambientación lumínica.

El espacio y la iluminación son dos de los ejes centrales en la configuración integral de un museo. Comúnmente aceptados por la museografía, su articulación deberá ser reflejo, entre otros parámetros, de un estudio previo de situación de las obras de arte, así como de la relación entre estas y su «diálogo» con/hacia el espectador. Este desarrollo condiciona la posterior experiencia contemplativa, en la que cada una de las piezas «comunican» un relato conceptual. Así, la construcción narrativa final será aprehendida por cada visitante a partir de un amplio significado.

Con la finalidad de plasmar ese pretendido argumento, la selección de un catálogo concreto de este tipo de esculturas, así como su estudio y exposición, se convierten en pilares básicos de toda labor museística, dando entrada a cuestiones expositivas innovadoras conjugadas con elementos más tradicionales. Ejemplos paradigmáticos sobre ello existen a lo largo de la geografía europea y norteamericana, bien en montajes de colecciones permanentes o, de igual manera, también en temporales. Algunos de ellos han sido ya citados anteriormente, pero es justo, también, reconocer el renovado aparataje desarrollado en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia, un espacio convertido en referencia mundial del arte sacro. Sin duda, las salas presididas por destacadas piezas escultóricas renacentistas constituyen un interesante ejercicio museológico donde elementos clave como la luz, el color, la ambientación o la espacialidad arquitectónica dotan de singularidad cada encuentro del visitante con las mismas.

Desde criterios sociológicos, lo sacro es entendido como una categoría de la sensibilidad, ejerciendo la religión de administrador de esta en cuanto asegura el funcionamiento y continuidad de la sociedad. De ahí la dualidad permanente entre dos acepciones de emoción: la sacra o, por el contrario, la religiosa; esta última no otorga un sentimiento de «presencia», de acercamiento físico-ontológico al ser misterioso que sí se consigue con la primera (Plazaola, 1965: 16). El arte, cual medio de preservación de un supuesto «aura» como objeto de culto, predispone al espectador a adoptar una reverente distancia, casi intimidatoria y causante de suscitarle un respetuoso silencio. Esta apreciación, sostenida en demasiadas ocasiones por museos, comisariados y diseñadores de exposiciones, se rompe en las propuestas de este espacio expositivo estudiado en cuanto a la cercanía

física de las obras, propiciando «encuentros» directos con el visitante el cual, por vez primera, tiene oportunidad de apreciar de cerca esculturas anteriormente percibidas en una distancia y aparataje complementario (retablo, hornacina o similar).

La adopción de un criterio espacial y lumínico que las envuelva, inspirado en cierto sentido en el ensayo florentino comentado, fomentando un ambiente diferenciado y focalizado en la obra en sí, no se plantea únicamente como modelo uniforme para todas las exposiciones, pero sí constituye un elemento basal a partir del que desarrollar montajes específicos. Esta práctica responde a la pregunta sobre qué puede hacer una institución de este tipo para mantener viva la «radiación original» de cada obra, pero, ahora y de manera ocasional, envuelta en otras interpretaciones. Al respecto, toda búsqueda de un encuentro con las obras devocionales dispuestas en las salas expositivas y tratadas de manera especial desde un punto de vista ambiental no hace más que incidir en los valores trascendentes que estas expresiones artísticas contienen, permitiendo a quienes las visitan un ejercicio de reflexión y reconexión con su propia existencia (Rodríguez, 2019). En la necesidad de recuperar esa espiritualidad y concretar cuantos medios de interacción la faciliten, es necesario que desde la dirección técnica del museo se pongan en acción cuantos oficios sean necesarios con tal de desarrollar aquellos procesos y recursos museográficos que se entiendan como necesarios.

Uno de esos primeros ensayos de este tratamiento particular dado a la contemplación de una escultura devocional es el realizado en *Huellas* –abierto del 16 de abril al 15 de noviembre de 2015⁸–. El *Cristo Resucitado*, obra realizada en 1946 por José Capuz Mamano y que preside el retablo de la iglesia de San Julián, se situaba tras una de las transiciones de acceso a las salas superiores, resaltando en un montaje sencillo, elevado sobre una peana y amparado por un dosel en maderas de tonalidades rojizas. La luz blanca focalizada en el rostro perdía intensidad a medida que bajaba por el resto del anatómico desnudo, dejando en penumbra la parte inferior de la escultura; junto a esta se situaban, a modo de escolta, los dos soldados romanos en actitud recostada y desconcertada con los que el autor completó el originario conjunto. El refuerzo simbólico a lo representado se hacía con la inscripción superior, en relieve, inspirada en el relato evangélico: *Resurrexit sicut dixit* (fig. 3).

La apuesta por el aprovechamiento de la espacialidad y el color, combinando el primero con la temperatura de los haces de luz, acaba convirtiéndose en práctica determinante en siguientes exposiciones. La ideada bajo el título *FernandOrtiz* –dispuesta en las salas entre el 20 de noviembre de 2017 y 14 de enero de 2018⁹–, supondría una vuelta de tuerca más al concepto espacio-lumínico y sus diversas variantes. Una es la optada para exhibir a un *Ecce Homo* propiedad de la hermandad de la Vera+Cruz de Osuna, Sevilla; la sala, entonada en tonalidades moradas, predisponía al espectador a presenciar una escena penitencial en la que la imagen sedente del Cristo se presenta únicamente iluminada de manera frontal. Pero, a su vez, el paso a la siguiente sección expositiva permitía practicar aquella sentencia que argumentaba la museografía «memorable» como una concepción intelectual, pensada para un espacio y experimentada por el público a través de los sentidos (Roca, 2012: 27-36). No en vano, la sala contigua, de unos 40 m² y con paredes rosadas, contenía la escultura sedente de la *Virgen de la Merced Comendadora*, procedente del monasterio –también ursonense– de la Encarnación. El perímetro murario sirvió no solo como propio elemento de cierre sino, a su vez, para que sobre él se reprodujeran pictóricamente las líneas esenciales del coro lignario al que pertenece, recreándose así, al menos virtualmente, la estancia habitual en la que la pieza se muestra, formando parte habitual de los ritos desarrollados por las hermanas mercedarias.

⁸ Comisariada por Miguel Ángel Gamero Pérez.

⁹ La labor curatorial corresponde a José Luis Romero Torres, coordinador científico del catálogo junto al director de *Ars-Málaga*.

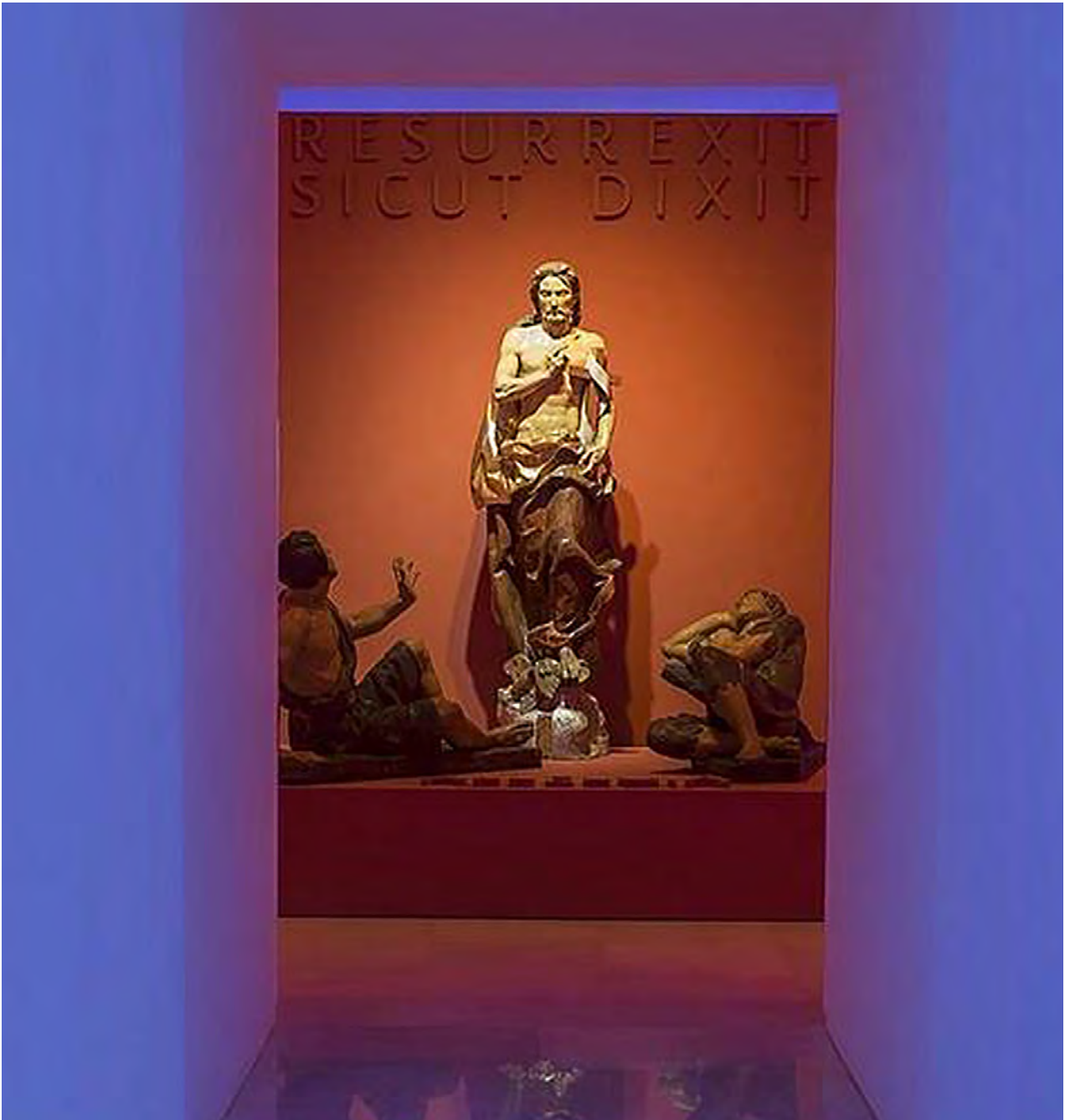


Fig. 3. Conjunto escultórico de la Resurrección, de José Capuz, integrado en la exposición *Huellas*.
Fotografía: Archivo ArsMálaga.

Otras nuevas sensaciones se lograron invirtiendo el carismático concepto de sala-cubo blanco a todo lo contrario: la negritud. Esta apuesta, vinculada de manera indudable a la psicología de la percepción visual, ensayada con desigual función en alguno de los ciclos más recientes de *Las Edades del Hombre*, se mantuvo con ligeras variaciones en dos montajes: el primero, en la muestra *Misericordia* –del 1 de junio al 20 de noviembre de 2016¹⁰–, para contener en su centro al Crucificado de igual denominación realizado por José María Ruiz Montes para la parroquia malagueña de San

¹⁰ Comisariada por Miguel Ángel Gamero Pérez.

Miguel de Miramar; y, el segundo, en la antológica denominada *Ortega Bru: vanguardia, mística, rebeldía, sueños* –del 2 de diciembre de 2016 al 28 de enero del año siguiente¹¹–, sirviendo de marco para la disposición de la escultura de *Jesús de la Pasión*, labrada en 1977 por el artista homenajeado (fig. 4).

En ambos casos, el criterio para el montaje une la museología a cuestiones fenomenológicas producidas por la adaptación a la falta de luz que el ojo humano realiza cuando pasa de un lugar iluminado a otro que no lo está. Jugar con la dilatación de la pupila a partir de una intencionada midriasis que provoca, pasados 3-4 minutos, una progresiva sensibilidad espectral al amparo del conocido «efecto Purkinje», es una apuesta arriesgada. Argumentar caracteres fotópicos y escotópicos en pro de un ejercicio contemplativo en un espacio de arte religioso, supone traspasar los parámetros lumínicos habituales en una exposición para, así, provocar sensaciones en el espectador explicables solo desde terrenos psicológicos, fisiológicos e, incluso, místicos.

La estancia cuadrangular, cerrada en su acceso por una mampara que obligaba al visitante a entrar en sesgo, suponía de por sí un contraste con la luz existente en el espacio precedente. La intención, fuera de toda duda, era la de crear un primer *shock* emocional en donde la fuerza escultórica de la imagen ubicada en la sala –la de un inmenso crucificado, en la primera experiencia y, la de un titanesco nazareno, en la segunda– condicionara, de inmediato, el comportamiento del público. La creación de un ambiente absolutamente oscuro, solo roto por una serie de tenues puntos de luz que, de manera estudiada, recorrían los puntos más sobresalientes de las esculturas, emulaba el hábitat de un oratorio privado en el que el espectador se encontraba con la obra, obligándole a vehicular una experiencia dialogante, contemplativa y reflexiva prácticamente única¹².

Esas vivencias subjetivas suelen enrolarse en otros ámbitos de la cultura visual, siguiendo criterios dominados por un *light art* donde la interrelación luz, color y sombras constituyen un creativo ejercicio performativo que queda unido, por su genealogía, a instalaciones de arte contemporáneo. Traspasar los límites temporales de ese espíritu y trasladarlo a un montaje en el que la escultura devocional –casi siempre ambientada en el Barroco o en otros períodos estéticos posteriores en los que se hace una relectura de este–, supone un ejercicio atrevido y, en ocasiones, no bien entendido. Una variación más a esta apuesta pudo verse en el cubículo circular creado expresamente para disponer, en su centro, a la *Magdalena penitente* (1664) de Pedro de Mena con ocasión de la exposición dedicada a este –del 16 de marzo al 14 de julio de 2019¹³–. La práctica eliminación perceptiva de los límites físicos del espacio quedaba compensada con la disposición de una peana de dos peldaños decrecientes y luminosos sobre la que se erguía el simulacro, siendo tales haces los que, tenuemente, incidían de abajo arriba sobre el cabizbajo y dramático rostro. La escultura, labrada en su origen para la Casa Profesa de los Jesuitas en Madrid¹⁴, volvía a concitar la mirada comunicativa del espectador en un ejercicio de resemantización cuasi místico. La intención premeditada llegaba a conferir un aura contemporánea a la contemplación de la escultura, motivada por el escabel luminoso sobre el que se erguía y con el que se hacía un claro guiño a los sesgos escenográficos que rodean la puesta en escena de una *sign-star* pop.

¹¹ La labor curatorial es de Javier González Torres, coordinador del catálogo editado por el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, con textos firmados por Irene Aranega López, Francisco José González Díaz, Jesus M. Palomero Páramo, Andrés Luque Teruel y Juan Antonio Sánchez López.

¹² A ello también contribuía la ambientación musical, audible justamente en el momento en el que lograba la concentración entre público y obra. En el primer caso, se escogieron piezas sacras, melódicas, del Barroco; en el segundo, entroncando con la genealogía de la imagen expuesta, se optó por una instrumentalización contemporánea.

¹³ Comisariada por José Luis Romero Torres, quien realiza la coordinación científica del catálogo junto a Gonzalo Otalecu Guerrero, contando con textos de M.^ª Dolores Blanca López, Miguel Ángel Gamero Pérez, Manuel García Luque, Patrick Lenaghan y Juan Antonio Sánchez López.

¹⁴ Hoy expuesta en el Museo Nacional de Escultura, de Valladolid, cedida por el Prado.



Fig. 4. Aspecto genérico de las salas mencionadas. La limitación técnica de la fotografía no es capaz de traducir visualmente la sensación misteriosa conseguida. Fotografía: Archivo ArsMálaga/colección autor.

No serían estas las únicas novedades museológicas –en clave de adecuación contemporánea– experimentadas por el centro de arte diocesano. En otras ocasiones, se ha optado por incorporar a ciertos montajes una serie de añadidos adicionales, a modo de estructuras arquitectónicas centralizadas, con tal de volver a incidir en la reproducción –más conceptual que material– de un ambiente sacro. La más voluminosa es la ideada para cobijar a la *Dolorosa de Servitas* (1746-1752) durante la citada exposición a Fernando Ortiz, posteriormente adaptada y reutilizada para hacer lo propio con el *Crucificado del Perdón*, de Pedro de Mena. Siguiendo las líneas maestras de un cancel de madera clásico, el micro-templo sirve de hilazón adecuada entre la escultura que bajo este se inserta y la separación espacial con la sala en la que se dispone. Un uso que, a su vez, permite la radiación lumínica por sus cuatro vanos configuradores que, si se adosa a una pared, puede igualmente servir de marco para ocultar puntos de luz que incidan sobre el objeto artístico. Así ocurrió en el caso de la escultura mariana que en su día presidía el oratorio de los filipenses malacitanos, otorgándole un fotográfico enfoque a partir de un haz de contorno –de cualidades muy cinematográficas y televisivas– que potenciaba visualmente su enlutada presencia (fig. 5).

El juego de luces y la ambientalidad espacial continuarían siendo objeto de varias experimentaciones en otro tipo de actividades. Interesantes, en cuanto a la consabida creación de respuestas sensibles, fueron: la exhibición durante tres días –del 9 al 11 de octubre de 2017¹⁵– de *Jesús Cautivo* (realizada por José Martín Simón en 1934), obra relativamente reciente pero de gran alcance devocional en la ciudad¹⁶; y la muestra dedicada a la acción conservativa realizada sobre las esculturas del antiguo convento de los Capuchinos, visitable entre 27 de febrero y el 29 de abril de 2018¹⁷.

¹⁵ Las labores curatoriales corresponden a Gonzalo Otaecu Guerrero, Miguel Ángel Blanco Gómez y María de los Ángeles Ávila Martínez, coordinadores a su vez del catálogo editado en colaboración con la hermandad responsable.

¹⁶ La escultura había sido sometida a un concienzudo proceso conservativo dirigido por el profesor Juan Manuel Miñarro López. Antes de volver al culto en la parroquia de San Pablo, la hermandad titular convino con la dirección del centro diocesano su exhibición pública. El aséptico montaje consistió en habilitar una de las salas de las crujías inferiores al patio central, entonando sus muros de un color cetrino; la imagen quedaba iluminada por haces difusos dispuesto en un triple eje central y lateral, proyectando sobre el fondo espectrales sombras.

¹⁷ Titulada *Tesoros de Capuchinos* e integrada por casi una veintena de esculturas de variado formato y temática religiosa, además de dos grandes lienzos. La labor curatorial es ejercida por Jesús Hinojosa Sanz, coordinador a su vez del catálogo editado con la colaboración de la Fundación Málaga, con firmas de distintos autores.

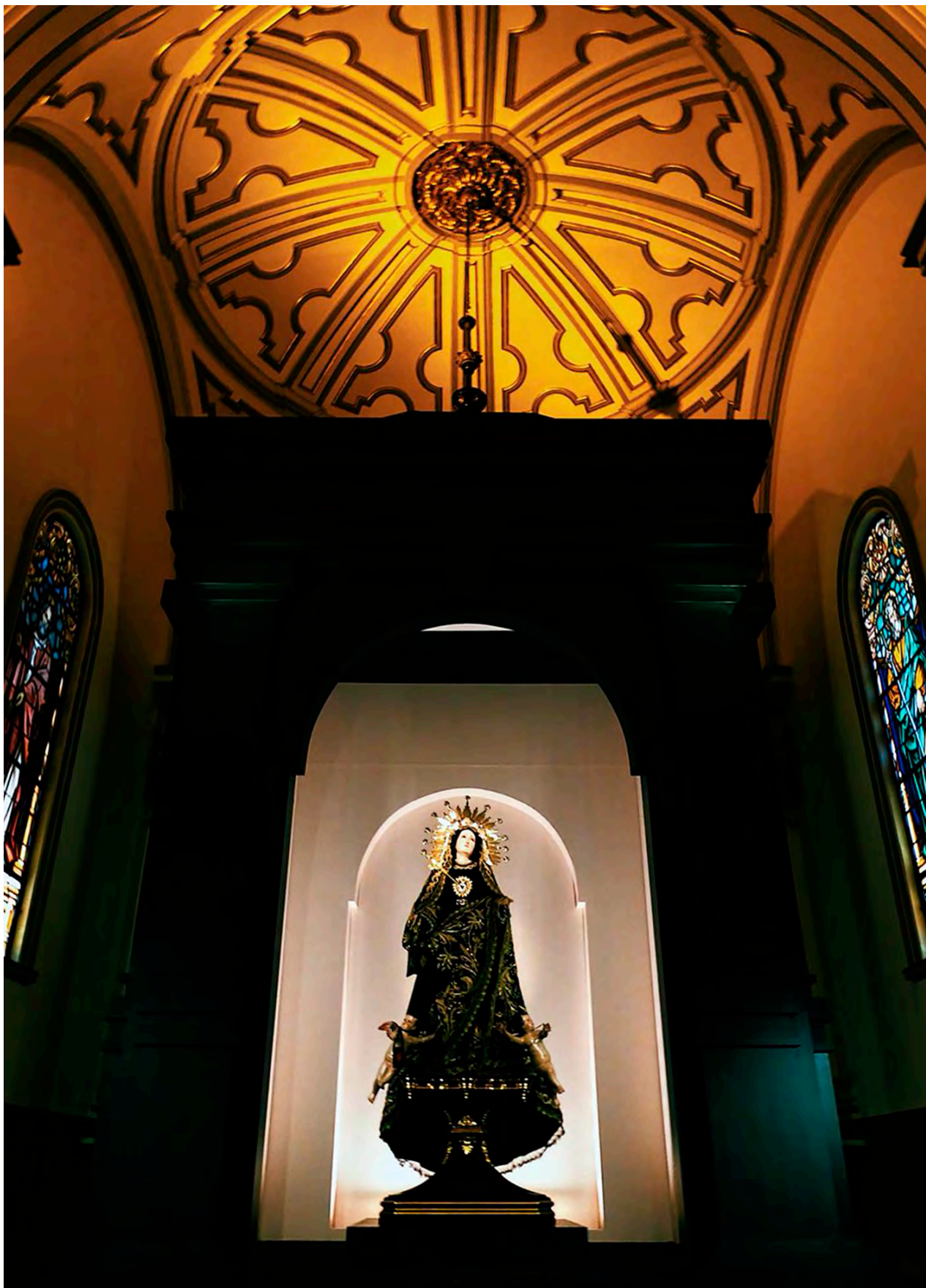


Fig. 5. Combinación de la estructura centralizada y la escultura devocional de la Dolorosa de Servitas, de Fernando Ortiz.
Fotografía: Archivo ArsMálaga.

Conclusiones

El disfrute de un ambiente distinto al cotidiano en el que se facilite la comprensión de la diversidad cultural, la ruptura de rutinas propias del quehacer diario, la evocación de tiempos pretéritos o la recuperación de conceptos tradicionales que habitualmente no se tratan, son algunas de las acciones pedagógicas propias de un espacio dedicado al arte. De igual manera, la apuesta por lograr cierta intimidad entre lo expuesto y el público convierten este ejercicio en un reto complejo.

Entre los medios para conseguirlo están el diálogo de las obras con el espacio en el que se incardinan y la creación de condiciones adecuadas para su recepción por parte del visitante. La valoración positiva de estas intenciones puede conducir a que una determinada exposición sea entendida como una iniciación y una incitación al espectador, estimulando sus sentidos en la búsqueda de más datos e incentivándole a ejercer una opinión crítica¹⁸.

A la concreción narrativa de manifestaciones devocionales ha contribuido sin duda alguna la labor desarrollada por la dirección y la gerencia del centro diocesano de Málaga. No es sencillo lograr una «conexión afectiva» con un público amplio con el riesgo que conlleva menoscabar identidades o no ser capaz de contener todas las dimensiones de una determinada manifestación cultural al priorizar, ante todo, su ideario espiritual. Y es que esa «vida particular» que, a través del rito consecratorio, convierte una obra en objeto de culto, no se altera al exhibirse en una exposición de arte sacro si se argumentan criterios museográficos/museológicos que la potencien y complementen, vinculándose a su vez a parámetros de estudio, experimentación, investigación y formación. No en vano, este tipo de arte aspira a expresar la visión humana de lo sagrado a partir de una triple conceptualización que incluye el sentimiento de separación, de inviolabilidad y de irresistible atracción. La emoción que irradia en determinadas miradas contemplativas puede definirse a través de la bipolaridad que ofrece lo *tremendum* y lo *fascinosum*, a modo de atracción cautivadora que es, a su vez, temerosa; fuera de su «hábitat» natural, el estudio del espacio arquitectónico y de la incidencia cualitativa de la luz pueden contribuir, como se ha estudiado, a concretar realidades suprasensibles dentro de un ambiente tan distinto al originario¹⁹.

Lástima que las experiencias realizadas en estos cinco años no hayan sido valoradas lo suficiente²⁰ y que las puertas de este centro, necesario e innovador, permanezcan hoy cerradas. Al menos para la posteridad quedará la intención de dar un necesario impulso a la exhibición continuada del arte religioso –en su vertiente devocional– con una ilusión y humildad superadoras de limitaciones presupuestarias y cortedad de miras, vinculando su exhibición singular a una experiencia profunda alejada de modas o intenciones únicamente turísticas. De igual manera, las nuevas aportaciones historiográficas alcanzadas en el redescubrimiento y reposicionamiento de alguno de los artistas homenajeados constituyen, junto a los novedosos recursos museológicos implementados, el legado documental de más proyección que deja esta iniciativa.

¹⁸ Los datos del número de visitas anuales recogidos en informes internos de *Ars Málaga* son interesantes: de los 63 408 visitantes obtenidos en 2014, año de apertura del Museo se pasan, al inicio de verano de 2019, momento del cese de su actividad, a los 101 147. Un crecimiento exponencial que debe ponerse en relación con los registros computados al cierre de ese último año por otras instituciones locales de mayor renombre. Por ejemplo, el Museo de la Aduana, según fuentes oficiales, llega a las 150 448 visitas; el Pompidou, a las 176 434; el Ruso, 82 549; y, la Casa Natal, 120 789. Ninguno, claro está, se aproxima a las cifras del Picasso: 703 807, convertido en puridad en el centro expositivo más visitado del sur peninsular.

¹⁹ Debe constar el agradecimiento expreso a la dirección del centro diocesano, así como a su gerencia y demás personal administrativo, por la disposición y amabilidad demostradas por ofrecer cuantos datos fuesen necesarios para la realización del presente estudio.

²⁰ El esfuerzo y el trabajo desarrollados –con sus aciertos y errores– ha sido escasamente reconocido, incluso, por los medios locales de comunicación, incluso también por otros más especializados a nivel regional o nacional. Salvo crónicas esporádicas y comentarios críticos incompletos, apenas si se registran interesantes aportaciones en este sentido. Tal vez, como se recogía al principio de este estudio, este tipo de exposiciones siguen siendo consideradas de menor importancia por algunos sectores.

Bibliografía

- BOLAÑOS, M. (2008): *Historia de los Museos en España*. (2.^a ed.). Gijón: Trea.
- CAMPO CAÑIZARES, E. DEL (2012): «Diseño expositivo y museografía didáctica en los espacios de arte», *Asri. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, n.º 1. Disponible en: <<http://asri.eumed.net/1/ecc.html>>. [Consulta: 28 de julio de 2019].
- CASAS HERNÁNDEZ, M. (2019): «Splendor Fidei: el proyecto del Museo diocesano de Segovia», *Anales de Historia del Arte*, 29, pp. 353-380.
- EISNER, E. W. (2008): «El museo como lugar para la educación». *Los museos en la educación: la formación de los educadores. Actas del I Congreso Internacional*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 12-21.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, G.; MARTÍN LOZANO, J. E.; FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J.; SAN JOSÉ ALONSO, J. I., y MORILLO RODRÍGUEZ, F. M. (2013): «Las Edades del Hombre: 25 años construyendo identidad», *Her&Mus 12*, vol. V, n.º 1, pp. 116-123.
- HENARES CUÉLLAR, I. (1998): «La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio», *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Coordinado por M. Á. Castillo. Granada: Fundación Argentaria, pp. 79-92.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2018): «Posibilidades didácticas de la escultura procesional en los estudios superiores: el ejemplo de las obras conservadas en el Museo Nacional de Escultura», *Didáctica de la Semana Santa. Pedagogías para la colectividad*. A. R. Fernández Paradas. Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana, pp. 281-398.
- PANIKKAR, R. (2014): *Diàleg Intercultural i Interreligióis*. Barcelona: Fragmenta.
- PEÑA VELASCO, C. DE LA (2012): «El Patrimonio Inmaterial. Oportunidades tangibles para el desarrollo expositivo de los museos catedralicios», *E-Rph*, 11. Granada: Universidad. Disponible en: <<http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/35993/instituciones-estudios.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. [Consulta: 3 de agosto de 2019].
- PLAZAOLA, J. (1965): *Arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: BAC.
- ROCA, J. (2012): «Notas sobre la curaduría autoral», *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 27-36.
- RODRÍGUEZ FRADE, J. P. (2015). «El nuevo Museo Arqueológico Nacional, un museo abierto», *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 87, pp. 90-107.
— (2019). *Manual de museografía*. Córdoba: Almuzara.
- SANTACANA, J. (2006): «Bases para una museografía didáctica en los museos de arte», *Enseñanza de las Ciencias Sociales. Revista de Investigación*, 5, pp. 125-132.
- TERRISE, M. (2017): *Le centre d'interprétation dans tous ses états. Un équipement à la frontière du musée et du parc d'attractions?* París: Complicités.
- VEZZOLI, T. (2003): «Elementi di un trattato di Museologia: note alla lettera “La funzione dei musei ecclesiastici” della Pontificia Commissione dei Beni Culturali per la Chiesa», *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti liturgiche*, n.º 817, vol. XCI, pp. 299-303.