

Revista Académica de Museos

Universidad Complutense de Madrid

Revista Académica de Museos **nº1 | 2026**

DIRECCIÓN DE LA REVISTA
Inmaculada Real López. Dpto. Historia del Arte, UCM.

CONSEJO DE LA REVISTA
Cristina Martín Puente. Dpto. Filología Clásica, UCM.
Gemma Domènech Casadevall. Directora ICRPC y profesora Universitat de Girona.
Alejandra Gómez Martín. Conservadora Museo de la Farmacia, UCM.

COMITÉ DE REVISIÓN:
Alejandra Blanco Ferro, UCM.
Paula Olivares Adán, UCM.
Carmen Pérez Béjar, UCM.
Laura Polo Morales, UCM.
María Vallejo Antón, UCM.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
Gemma Pérez Canales, UCM.

EDICIÓN:
Universidad Complutense de Madrid.

Fotografías: Portada, Ian Dooley; interior, Vitaly Gariev.
Fuente: Unsplash.

Esta revista es el resultado de un Proyecto de Innovación Docente de la Universidad Complutense de Madrid.

índice

Presentación

Artículos académicos de investigación

¿Dónde se exhibe Venezuela? el museo, la censura y la circulación del arte contemporáneo venezolano 06
Paola Balbes Unda

La memoria en tránsito y los objetos que no olvidan el viaje 20
Raisha Gamba Segovia

Oriente en vitrina: coleccionar y exhibir Asia Oriental en España 32
Javier Mariñas Placer

Museos nacionales en la construcción de identidad: el museo del Louvre y el museo del Prado 42
Blanca Rivera Rodríguez

Artículos de análisis museológicos

Puesta en valor del patrimonio textil femenino en ambientes domésticos en museos. Sonidos y redes 56
Alicia Borrego Martín

El Hunt Museum y la *Custom House*: la carga simbólica de la sede sobre el museo 61
Lucía Mercedes Ferrer Amann

Lo que nos hace humanos 68
Daniel Moreno Higuera

Ferias de Andalucía: salvaguarda de un patrimonio de celebración e intercambi 75
Sophia Angelica Tassan Pagnochet

Presentación

La *Revista Académica de Museos* es una publicación académica al servicio de la comunidad universitaria que está formada por un equipo de profesores y estudiantes que trabajan de forma colectiva para visibilizar los resultados obtenidos en el periodo de formación académica. Se busca presentar ideas impulsadas por el estudiantado que sean novedosas y acordes a las demandas sociales, pero que no tienen la trascendencia que merecen por ser realizadas en el aula.

Por este motivo, el propósito de esta revista es dar la oportunidad, tanto a los estudiantes de Grado como de Máster, de que sus ideas sean leídas y estén al alcance de todos. Es decir, se trabaja por una universidad abierta donde el conocimiento sea accesible y se favorezca la transferencia del conocimiento.

La línea común de todas las contribuciones es la disciplina museológica. Debido a su transversalidad permite la participación de estudiantes procedentes de diferentes titulaciones. Por tanto, es un espacio flexible en el que pueden participar tanto los interesados en los museos como aquellos que quieran explorar este camino.

Mediante la práctica de estos artículos los estudiantes han alcanzado competencias como ser capaces de sintetizar y priorizar las ideas fundamentales, la articulación de la argumentación, la exposición y el desarrollo del razonamiento. De manera que, esta revista se convierte en un “laboratorio de ideas”, un espacio donde formular múltiples planteamientos vinculados a los museos.

Por tanto, se da la oportunidad de publicar trabajos realizados en asignaturas de Grado y Máster, además de TFG y TFM que son meritorios de ser leídos y difundidos. Con esta revista se busca despertar la motivación de los estudiantes al otorgar valor a sus trabajos, ofreciéndoles un espacio para que sean leídos y les permita abrirse en el camino profesional.

Artículos académicos de investigación

¿DÓNDE SE EXHIBE VENEZUELA? EL MUSEO, LA CENSURA Y LA CIRCULACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO VENEZOLANO



Paola Balbes Unda
Universidad Complutense de Madrid
Historia del Arte

Este artículo es el resultado del Trabajo de Fin de Grado titulado «De la permanencia al éxodo: la diáspora venezolana y la reconfiguración de la expresión artística de 1980 a la actualidad» (2026), centrado en explorar la producción artística de arte contemporáneo realizado por la diáspora en el exterior y de qué manera este se ha convertido en una herramienta de protesta y lucha en contra del régimen actual. A su vez, indaga en la historia de la nación durante el siglo XX, siglo paradigmático para el desarrollo de un proyecto modernizador dado gracias al flujo monetario incesante que aportó la venta de petróleo en el momento de su descubrimiento. Este trabajo permitió abrir nuevas líneas de investigación centradas en los métodos que utiliza actualmente el sector cultural para dar legitimación, puesto que la censura cerró durante años la posibilidad de promocionar arte emergente en las instituciones del país. Pero, ¿de qué manera se puede legitimar el arte si las instituciones culturales que lo respaldan y conservan han sufrido una involución?

Durante el siglo XX, Venezuela vivió su época dorada con el ingreso de capital que aportó la bonanza petrolera, dando lugar a la modernización de los espacios culturales y museos para escalar dentro de la escena artística latinoamericana y convertirse en uno de los países referentes del sur del continente. En el año 1974 se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas [MACC], de la mano de Sofía Ímber, agente cultural muy presente en aquel momento y encargada de enriquecer la colección del museo con obras de artistas internacionales y sumamente reconocidos, como Picasso, Chagall, Monet, Kandinsky, Matisse, Francis Bacon, Mondrian, Braque, entre otros grandísimos maestros del panorama contemporáneo.

No es hasta 1983 con la llegada de la devaluación del bolívar, moneda venezolana, que el país empieza a desestabilizarse económicamente, pero todavía no resulta una amenaza para producir o exhibir arte, aunque la política, por otro lado, presentaba los primeros indicios de un deterioro que se hizo palpable a finales del siglo XX.

El nuevo gobierno de Hugo Chávez y su «promesa», que aseguraba una renovación de la economía y la cultura, hizo que Venezuela en 1999 empezara a mostrar un quebramiento progresivo en el ámbito económico y social preocupando al panorama artístico y derivando en la salida voluntaria de muchos artistas, curadores y galeristas que construyeron la visión latinoamericana de la Venezuela moderna.

La cuestión de la investigación, sin embargo, no se limitó a explorar qué instituciones fueron transformadas bajo ideales chavistas, sino a hacer un recorrido de los daños colaterales que esta dictadura ha ocasionado, como es la nueva búsqueda de espacios expositivos en los que el arte pueda ser exhibido sin restricciones ni censura. A día de hoy, el museo en el territorio venezolano no es más que la representación de una profunda transformación de cómo se entiende esta entidad, dando lugar a una pregunta inquietante para aquellos que pertenecen al sector: ¿dónde se exhibe Venezuela actualmente?

Este artículo propone analizar el camino que ha seguido el museo como institución dentro del país y dónde se encuentra conceptualmente, puesto que los artistas emergentes no lo consideran un espacio óptimo para la exhibición de piezas. Las galerías y ferias internacionales son actualmente los espacios oficiales que respaldan el arte contemporáneo venezolano, reescribiendo una nueva línea de producción artística y maneras de promocionar a un artista y su obra.

Se realizará un recorrido por las distintas reflexiones que ocasiona este debate, trayendo a colación diferentes figuras de referencia y situaciones que ayuden a comprender la problemática presentada.

EL MUSEO VENEZOLANO COMO ESPACIO DE LEGITIMACIÓN ARTÍSTICA

Antes de preguntarnos qué espacios exhiben actualmente el arte venezolano y por qué, primero debemos comprender el lugar que ocupó el museo como mecanismo de legitimación artística, tanto en el interior como en el exterior de Venezuela durante el siglo XX. A partir de 1960, el museo fue el principal agente que definió el estilo modernizador del país junto con un plan renovador del urbanismo de la capital, que adoptó las maneras europeas como el brutalismo.

Venezuela venía de una tradición academicista guiada por maestros como Arturo Michelana o Martín Tovar y Tovar, que adaptaron corrientes foráneas hacia un lenguaje latinoamericano sin caer en la completa imitación de las mismas. Este tipo de arte se impartía en espacios como la Academia de Bellas Artes o la Escuela de Artes Plásticas. En el año 1917, se inaugura el Museo de Bellas Artes, sede principal de las obras que se alojaban en estos lugares, puesto que la práctica artística ya no giraba en torno a la academia, sino a su ruptura para traer nuevas formas de producción que salieran de la norma tradicional. En este momento, artistas como Armando Reverón o jóvenes como Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz Diez, se forman fuera del país y regresan con el objetivo de conectar y vincular la escena artística venezolana con las tendencias de la vanguardia europea.

El museo entonces adquirió un peso mayor dentro del sector cultural y en torno a 1970 empezó la construcción de las instituciones más importantes del país a día de hoy; son centros expositivos que tenían la finalidad de albergar colecciones permanentes, no solo de maestros locales sino de artistas extranjeros, que crearan poco a poco una visión moderna de esa Venezuela en potencia. Como hito paradigmático de la escena cultural del momento, tenemos la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1974, fundado por Sofía Ímber con la ambición de tener en territorio venezolano la mayor colección de arte moderno de toda América Latina y situarlo en el mapa internacional. Pero, ¿quién fue realmente Sofía Ímber?

De origen moldavo, Ímber emigró a Venezuela a corta edad como consecuencia de los conflictos bélicos en Occidente en la primera mitad del siglo XX. Desde muy temprano presentaba interés por el mundo literario y artístico que compartió con su primer esposo, Guillermo Meneses, creando juntos la Revista Crítica, Arte y Literatura [CAL], liderando así la escena cultural de la capital y orientándola hacia un refinamiento de la misma, todo con el propósito de alcanzar, en nivel de calidad y presencia, a otros centros de arte como México, Argentina y Brasil. No solo dirigió el MACC, sino multitud de actividades que ponían en funcionamiento los espacios culturales del país y, además, encabezaba las páginas del diario *El Universal*, siendo galardonada con premios por el reconocimiento de su labor en el ámbito artístico.

Cuando apuesta por la creación del MACC, el Estado solo le cedió un espacio de 600 metros cuadrados, lo que antes era un lugar para depositar automóviles; de hecho, Ímber, durante una entrevista (Sredni de Birbragher, 2001), comenta que probablemente le dieron este recinto porque no importaba la conservación del mismo si total sería destinado al arte, así que apostó por convertir dicho aparcamiento de vehículos en un museo. La compleja tarea de dotar al museo de una colección particular y llamativa, le llevó mucho trabajo, teniendo en cuenta los ingresos tan recortados con los que disponía. Centró su atención en Picasso y los espacios donde se exponía en Latinoamérica para analizar de qué manera armar una colección suya en su proyecto y dirigir la mirada internacional a Venezuela (Sredni de Birbragher, 2001).

Fue pionera en el sistema que ella misma denominó *pedigüeña oficial de la Cultura en Venezuela*, que consistió en involucrar a figuras del sector dentro de este proyecto pidiéndoles ayuda económica, dado que no supo aprovechar el *boom* petrolero del momento. De esta manera ganaba capital para desarrollar el museo y al mismo tiempo generó expectación por medio de sus compañeros sobre esta gran propuesta.

Es así como el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas se convirtió en el epicentro artístico del país, marcando la referencia para otros países latinoamericanos sobre cómo organizar la colección y qué artistas promover para generar expectación y estatus. A su vez, este espacio incentivaba la educación y formación de los más jóvenes por medio de actividades culturales, como visitas guiadas o clases dinámicas donde Ímber solía estar presente.

Durante la entrevista que realiza Sredni de Birbragher (2001), se trata el tema del museo desde su percepción moderna con una pregunta ambigua, pero a la vez, concreta:

> **C.S de B:** Hoy en día se habla de los museos como lugares de esparcimiento. En Francia, por ejemplo, donde los museos eran muy académicos y severos, éstos han ido creciendo y se han ido transformando.
>
> **S. I.:** Ese proceso de transformación y crecimiento en los museos se inscribe dentro de los cambios y poder de penetración que ha tenido la cultura en el mundo contemporáneo. La cultura se ha convertido en un espacio protagónico de los cambios y sus instituciones —entre ellas, los museos—, y así debe asumirse. Pienso que en países como los nuestros, este cambio de función de los museos se dio de una manera mucho más natural y sin mucha alharaca, porque no teníamos otro remedio. Por ejemplo, desde el primer instante en el cual me proporcionaron la posibilidad de un museo y me preguntaron cómo lo dirigiría, bajo cuáles criterios, respondí que lo haría como medio de comunicación, “como un periódico”, ya que en Venezue-

> la sólo podría funcionar un esquema amplio y comunicativo, que contemplase la posibilidad de abrirse a la educación y a la transformación de la calidad de vida. (Ímber, 2001, párr. 42)

Sofía Ímber siempre mostró una postura contraria e inquebrantable frente a los nuevos ideales que empezaron a surgir a finales de los años 90, con la llegada de Hugo Chávez. Este hecho llevó a su destitución en el año 2001 por el gobierno, comunicado por medio de una cadena televisiva que interrumpía cualquier tipo de transmisión para escuchar diariamente al nuevo presidente del gobierno; se titulaba *Aló Presidente* (Ferrer Silva, 2014, p. 118).

A partir de este momento, las colecciones de Picasso, Francis Bacon, Chagall, Andy Warhol, Monet, Rodin, Botero, Jesús Rafael Soto, Braque, Carlos Cruz Diez, Miró, entre infinidad de otros, fueron monitoreadas por una nueva entidad llamada Fundación Museos Nacionales [FMN], creada por Chávez y su ministro de cultura, Farruco Sesto, para opacar por completo el vestigio de curadoría que aún quedaba en Venezuela y alejar el patrimonio del país de las galerías y empresas privadas (Moleiro, 2021), que eran aquellas que se encargaban de mantener y conservar estos espacios expositivos.

Con la instauración de este nuevo régimen, el museo se vio atrapado en los efectos de la polarización política que propagaron las ideas chavistas. Se prometió una *revolución cultural* en 2001 que no hizo más que fragmentar la unión entre instituciones y perder la herencia cultural de una nación junto con su identidad (Kurmanaev & Herrera, 2022). El MACC ha presentado durante dos décadas un desgaste de su infraestructura que impide la exposición de muchas piezas, puesto que puede alentar a la pérdida de patrimonio.

A partir de 2021 la institución tuvo varios intentos de reforma. Ese mismo año, Adriana Meneses, hija de Sofía Ímber, confirmó, tras mantener una conversación con un directivo del museo, que la institución no cerraría sus puertas y se había realizado un arqueo de haberes sobre las piezas almacenadas (Moleiro, 2021). Estos primeros indicios de recuperación se hicieron visibles en 2022, pero el museo continuaba cerrado en gran parte de sus espacios y presentaba problemas estructurales, entre ellos la presencia de goteras que dificultaban la adecuada conservación de las obras de arte (Kurmanaev & Herrera, 2022). Es un hecho que el estado actual del patrimonio cultural venezolano se encuentra en decadencia, producto del desinterés que la figura del Estado ha manifestado.

LA NUEVA PERSPECTIVA DEL MUSEO: ESTADO, GESTIÓN Y CENSURA

El panorama de los museos a nivel nacional se ha visto influido por el sistema político vigente del país. Venezuela es una república federal que reparte una serie de competencias a nivel de materia cultural a cada estado, pero, por el contrario, este escenario no se presenta de tal manera y no existen redes federales de museos, sino que es el Sistema Nacional de Museos quien se encarga de integrar todas las instituciones. Un único organismo se ocupa de legislar, sancionar y regular todo lo relacionado con la gestión de los museos, algo que reduce en gran medida la autonomía que cada institución quiera tener de sus propios espacios y colecciones. En el año 2018, la plataforma *Ibermuseos*, que es un organismo que se ocupa de temas iberoamericanos con respecto a museos, publicó un apartado tratando esta situación. Comunicó que Venezuela no cuenta con una política específica de museos y tampoco acuña una definición propia del término por Ley, solo adopta la aportada por el Consejo Internacional de Museos [ICOM] (Ibermuseos, 2018). La FMN es fundada en 2005 con la principal misión de desmantelar el monopolio de riqueza que Ímber había tramado, según Chávez. Es aquí cuando empiezan a destacar las prácticas de danza, música y estilos pictóricos tradicionales para construir una propaganda cultural que envolviera el nuevo gobierno, con el propósito de polarizar a la sociedad venezolana (Kurmanaev & Herrera, 2022).

La llegada de la inminente crisis económica que se estaba fraguando desde principios del siglo XXI, tocó un punto de no retorno cuando era insostenible mantener el sistema autoritario que el Estado tenía frente a las empresas privadas. Por lo tanto, desde 2019 el régimen de Maduro empezó a ser más flexible con este tipo de políticas y permitió el paso del sector privado al país, algo que se hizo palpable hacia los años 2023 y 2024, planteando lo siguiente en la comunidad internacional: ¿Venezuela ha experimentado una recuperación económica?

Lo que resulta curioso es ver cómo diversos sectores de la economía venezolana sí presentaban mejoría, y muy visible, pero el sector cultural no se tradujo de la misma manera. Se destinó una reducida cantidad de capital al mantenimiento y reforma de las instituciones museísticas, lo que refleja un retroceso del imaginario colectivo sobre el patrimonio venezolano y su herencia.

En el año 2005 se creó el Ministerio de la Cultura, maniobrado por el régimen y cuyo objetivo, en palabras de Manuel Silva Ferrer (2014), era configurar un método general de política cultural caracterizado por el control, la regulación de la producción y la exclusión, allanado por consignas populistas tales como: «el pueblo es la cultura», «revolución de la conciencia», u otras de influencia caudillista, como «batalla de las ideas».

Lo cierto es que la política chavista con respecto a las artes giraba en torno a la misma idea: se preferían espectáculos colectivos donde cualquier persona era libre de exhibir su obra sin ningún criterio curatorial, lo que desembocó en la salida voluntaria y en parte empujada por el Estado de los profesionales del ámbito cultural, así señala Victoria L. Rodner, profesora brasileña que ha analizado la industria cultural venezolana (Sánchez & Castro, 2017). El arte popular se llevó a las calles, intentando construir una nueva iden-

tidad que asociase al venezolano con los ideales chavistas; esto deja en un segundo plano la producción artística emergente que sí apostó por formarse y comprometerse con el sector, avecinando así un abismo profesional derivando de la carencia de oportunidades que los museos ofrecían. Esta crisis produjo la insuficiencia de medios para promover cultura y que los nuevos talentos abandonaran su vocación.

NUEVOS ESPACIOS PARA LA LEGITIMACIÓN DEL ARTE VENEZOLANO

La presencia de galerías en Caracas durante la última década del siglo XX actuó como trampolín para aquellos artistas consagrados que se vieron afectados por la crisis cultural con la llegada de Chávez, en este sentido, sus nombres se vieron respaldados en el extranjero y fue más llevadero el proceso migratorio a la hora de asentar su obra en el contexto internacional. Las galerías fueron las últimas entidades en abogar por el arte emergente, continuando con exposiciones de artistas foráneos, pero sobre todo locales. Poco a poco, la censura y la represión desapercibida del régimen bloqueaban todo tipo de actividad cultural que no fuera afín a su modelo de gobierno, lo que terminó generando la salida de gran parte de la comunidad artística para buscar nuevas oportunidades de trabajo.

Estos espacios tienen su apogeo en 1950, cuando el crecimiento económico del país propició la construcción de estos lugares. La primera gran galería que funcionó como pilar fundamental para el mercado de arte contemporáneo venezolano fue Sala Mendoza en 1956, cuyo trabajo de montaje museográfico y curaduría profesional dio visibilidad a la obra de Jesús Soto y Diez (Fundación Arquitectura y Ciudad, 2026). Continuó así la expansión de galerías en la capital con Galería Acquavella, El Muro, G, Conkright y Li Centro de Arte, que empezaron a fraguar un gusto vanguardista y moderno durante la segunda mitad de siglo en Caracas.

Aunque por un lado estuviese Sofía Ímber como principal agente cultural del arte contemporáneo, por otro lado, el papel de las galerías consistió en aliarse con el museo para potenciar la mirada moderna que Venezuela quería proyectar al resto de países latinoamericanos. Durante la crisis cultural de principios del siglo XXI, estos espacios se mantuvieron resilientes frente al arrebatamiento de autonomía que sufrieron los museos y el deterioro de sus instalaciones; decidieron mudar las sedes a lugares sintetizados con la naturaleza, que se conjugaran de alguna manera y así actuar como "resguardo del pensamiento crítico" (Fundación Arquitectura y Ciudad, 2026). Actualmente, la Galería Freites [Fig. 1] se sigue manteniendo activa desde el año 1977, adaptándose a los tiempos del presente y mostrando tanto obra de artistas consagrados como prestando espacio para la exhibición de artistas emergentes.

No hay duda que el ascenso del chavismo provocó dos líneas de desarrollo en las que el arte venezolano ha dado sus frutos pero en distintos ámbitos: la primera, un éxodo cultural masivo que terminó creando la actual diáspora que conocemos hoy en día, donde varios artistas han sido reconocidos por programas internacionales pero no son percibidos dentro de un mismo bloque homogéneo (Apóstol & González, 2013) y segunda, la resiliencia de galerías en Caracas que soportaron el golpe económico de la crisis con los últimos fondos del sector privado. Entre estos espacios, tenemos: Los Galpones, Trasnocho y Hacienda La Trinidad, que gestionan galerías como Periférico Caracas o Carmen Araujo Arte.

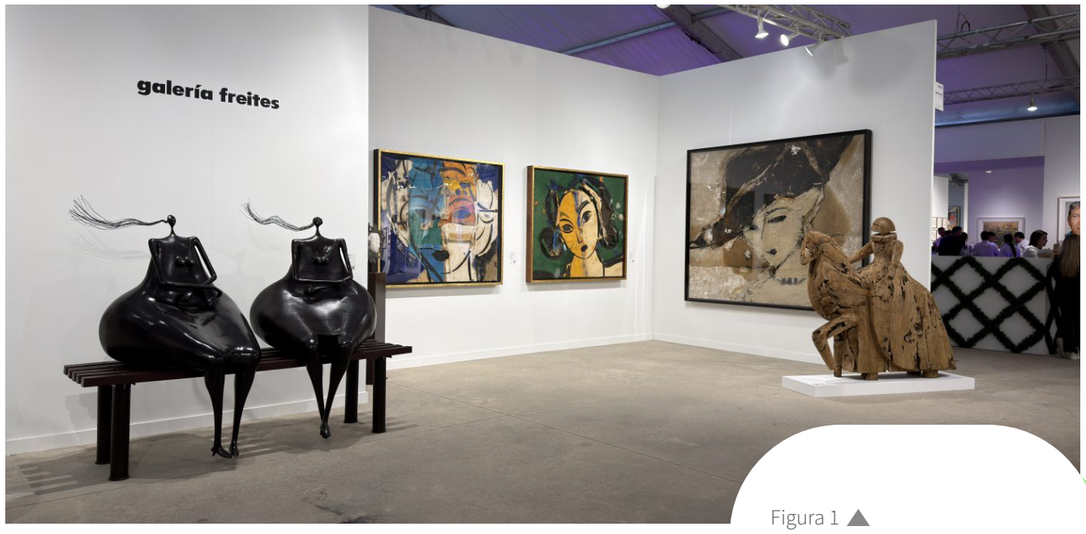


Figura 1 ▲

Galería Freites en Art Miami 2025.

Galería Freites. https://galeriafreites.com/galeria-freites-en-art-miami-2025/

El arduo trabajo de investigación que llevan a cabo las galerías de la capital, tanto para tener un puesto en ferias internacionales, como buscar representar a artistas ya reconocidos en el exterior y en el interior, pone de manifiesto el papel cada vez más relevante que estos espacios han adquirido frente a la limitada capacidad de los museos para incorporar y promover obra contemporánea, reduciendo así la posibilidad de generar una nueva ola cultural, pero con los fondos tan recortados que tiene este sector, la institución juega con sus propias delimitaciones.

Tal vez ya sea tiempo de analizar los modelos que nos han precedido (incluso los de estos años de complejidades) para levantar un encuentro real. Es el momento de encaminar los esfuerzos que las individualidades y los colectivos de distintas generaciones, dentro y fuera de las instituciones públicas y privadas, han estado trazando en solitario. (Apóstol & González, 2013)

En este contexto, las galerías y el cuerpo técnico que las componen, como curadores, críticos, etc, siempre se han encargado, desde tiempos de vanguardia, de visibilizar el arte emergente desde un sentido global, pero dentro del contexto venezolano y su tejido social, debemos entender que, frente al museo, estas se han convertido en el nuevo espacio para consagrar artistas, cuando ese papel, lo debería tener una entidad pública. Por ejemplo, en Madrid, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS] organiza

diversas actividades y exposiciones que abren paso a una nueva concepción o construcción narrativa de la obra de un artista, que ya está consolidado en el mundo artístico, pero su función no es darlo a conocer sino encontrar nuevas rutas de estudiar su carrera. En nuestro caso, el arte venezolano necesita de museos que sean fuertes institucionalmente hablando para tener la capacidad de construir nuevas narrativas, pero su colección se ha quedado estancada en el arte tradicional y en la herencia de la majestuosidad del siglo XX, pero, ¿dónde queda el arte nuevo?

Hablaremos de dos galerías activas actualmente en Caracas: Galería Carmen Araujo y Galería Beatriz Gil. La primera de ellas trabaja desde tres axiomas particulares, siendo estos, "reinscripción crítica de las tradiciones modernas en las elaboraciones estéticas contemporáneas, reflexiones sobre la memoria y la identidad latinoamericana y el tratamiento de los distintos problemas políticos y sociales de la actualidad" (Araujo, 2010). Mientras que la segunda, se rige desde un lema único, "construir puentes intergeneracionales, entre jóvenes artistas emergentes, que se expresan en diversas técnicas y géneros; y, reconocidos maestros latinoamericanos y europeos." (Gil, 2004)

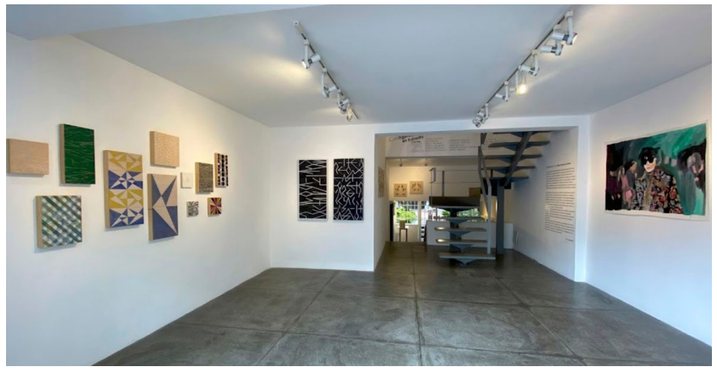
Galería Carmen Araujo representa un total de 20 artistas, ubicados dentro y fuera del país, conectando su obra con el público mediante breves biografías que resumen su carrera y la línea narrativa que sigue el arte de cada uno. También, en caso de querer explorar en más profundidad el portfolio de estos artistas, existe la posibilidad de hacerlo puesto que exhiben en su página web las obras más reconocidas y además un listado de ellas.

Galería Beatriz Gil [fig. 2], respalda a 16 artistas, entre los que se encuentra Alexander Apóstol, uno de los más integrados en el circuito internacional desde su salida del país a principios de los 2000. A diferencia de la primera galería presentada, Beatriz Gil muestra un constante compromiso con alimentar la sed de la cultura en estos tiempos de opacidad; organiza seminarios, charlas, exposiciones, newsletter y tiene gran presencia en ferias internacionales como ARCO Madrid, Pinta Art—en todas sus sedes—, Parc, Art Palm Beach, FIA, Scope, entre otras, haciendo de puente entre lo emergente de Venezuela y lo consagrado del exterior.

Figura 2 ▶

Galería Beatriz Gil.

Xityclub (s.f.). Un viaje a través del arte contemporáneo: Conectando generaciones, culturas y emociones. Beatriz Gil Galería. https://www.xityclub.com/1742/1/beatriz-gil-galeria-beatriz-gil-galeria



Uno de los mecanismos de legitimación artística de la actualidad se da en las ferias internacionales. Las galerías funcionan como agentes encargados de promocionar la obra de cada país y ofertarlo en caso de llamar la atención del comprador. Cada galería tiene un catálogo con el que se presenta a estos eventos y distintas narrativas, algunas resultan más elitistas y otras manejadas desde un punto más centrado en el contexto cultural, pero la resolución es la misma: intentar captar la atención de nuevos potenciales compradores para dar visibilidad a la obra rigurosamente seleccionada para estas ferias.

En el caso venezolano, tenemos estas dos entidades que se aliaron para participar en ARCO Madrid 2026 como única galería, aunque sus representantes ofertaban su obra por separado, pero de esta manera generaban mayor presencia de la figura venezolana durante la feria. Beatriz Gil, por ejemplo, seleccionó a Génesis Alayón como una de sus artistas emergentes por su corta trayectoria, pero aquí entra el papel de legitimación que prestan las galerías actualmente en el circuito internacional. Esta estrategia es aplicada en numerosas ferias además de ARCO y es la que actualmente funciona para dar a conocer nuevos rostros en el panorama artístico del país, tanto a nivel nacional como en el extranjero

La obra de Apóstol [fig. 3] ha trascendido fronteras asentándose en colecciones permanentes de varias instituciones museísticas

Figura 3 ▼

A dramis personae, 2017. Santiago Apóstol.

CA2M. Postura y geometría en la era de la autocracia tropical. Alexander Apóstol. Fotografía de Patri Nieto. https://ca2m.org/exposiciones/postura-y-geometria-en-la-era-de-la-autocracia-tropical-alexander-apostol



Figura 4 ▼

Una de las obras de Arturo Herrera pertenecientes a los fondos del MoMA.

Arturo Herrera, Untitled 1997-98, Papel impreso recortado y pegado, con gouache, acuarela y crayón, sobre un sobre, 30.2 x 22.9 cm, nº.: inv. 400.2002.4. MoMA Museum, Nueva York.



internacionales; tiene presencia en Tate Modern de Londres, Centre Pompidou de París, The Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, MNBA de Buenos Aires, Banco de España en Madrid, además del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, por lo que es considerado uno de los únicos artistas que sí es reconocido tanto por el museo como por las galerías. Este análisis permite plantear que Apóstol es el eje que reúne las características principales del artista contemporáneo venezolano y la manera en que su obra debe de ser proyectada. El hecho de haber incluido alguna de sus piezas en el MACC, nos puede remitir a un cambio significativo que el museo está tomando a día de hoy para valorar otros caminos narrativos.

Por traer otro caso a colación, tenemos a Arturo Herrera [Fig. 4], pintor y escultor nacido en 1959, con presencia en las colecciones del MoMA de Nueva York, The Aldrich Museum, Whitney Museum y varias bienales internacionales. Por paradójico que parezca, Herrera es también uno de los artistas más desconocidos en su país de origen y apenas ahora, con una carrera plenamente legitimada, es cuando retorna a su tierra natal para exponer por primera vez en Venezuela (Auerbach, 2019). Es otro de los artistas, que, formados en el extranjero, intentaron buscar un distanciamiento con sus raíces, terminaron encontrando una mayor cercanía con su identidad local y decidieron explorar mediante su obra este tipo de disyuntivas. Actualmente está respaldado por la Galería Beatriz Gil, Espacio Monitor, Thomas Dane Gallery y Sikkema Malloy Jenkins, permitiendo un contacto mayor con su tierra de origen y el panorama internacional.

Por lo tanto, el sistema de legitimación asentando en Venezuela, a diferencia de otros focos artísticos que siguen otros patrones, se ha reestructurado de la siguiente manera: una galería investiga la obra de un artista para incorporarla dentro de sus instalaciones y exposiciones; cuando dicha obra está lo suficientemente curada, se exporta a ferias internacionales con el afán de llamar la atención de potenciales compradores, y por último, se incorpora dentro de colecciones permanentes de museos internacionales con la esperanza de ser incluida también en un museo local.

UN SISTEMA EN TRANSFORMACIÓN

El panorama artístico venezolano se encuentra en una profunda reconfiguración de sus narrativas, sistema de circulación y gestión comercial. Las adversidades económicas y políticas a las que se ha enfrentado el sector no han provocado la extinción de la producción artística sino de su mutación hacia otras vías de progreso en donde pueda ser visibilizado. El museo, actualmente, no es el lugar elegido por los artistas para exponer su obra, primero por su clara tendencia a ser rechazado bajo ideales del gobierno y segundo por nula implicación a colaborar con entidades internacionales para dar a conocer su trabajo y buscar nuevas interpretaciones que centren la mirada en el arte venezolano.

Los artistas han creado su propia red transnacional de trabajo, donde se pueden apoyar de galerías locales o extranjeras, además de involucrarse en eventos culturales cuyas narrativas sigan el contexto de su obra y propósito personal, algo que el museo de momento, no pretende. Dicho esto, no se quiere generar una visión retrógrada e involutiva del museo venezolano, sino que se está exponiendo las complicaciones que este ha tenido para que a día de hoy no se considere el espacio óptimo para la elección de artistas.

La Galería de Arte Nacional de Caracas, entidad pública del Estado, tiene activas todas sus salas de colección permanente de arte prehispánico, arte colonial, periodo academicista, moderno, contemporáneo e incluso un espacio para los nuevos lenguajes del siglo XXI, entre ellos, artistas como Javier Téllez, con presencia expositiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o Eugenio Espinoza, presentado por el MoMA. Se puede observar cierta implicación por el arte actual, pero no es su prioridad, puesto que solo nos enseña a dos artistas y dos obras. Por otro lado, tampoco hay registro de exposiciones recientes donde pueda darse una reinterpretación de las obras que se exponen en este museo, siendo la última datada del año 2012 (Galería de Arte Nacional, 2026).

Esto nos demuestra que la participación activa de los museos en la escena contemporánea no está del todo presente y es de cuestionar la actualización, renovación e implicación de estas entidades con respecto a la producción artística actual o por lo menos, de las últimas dos décadas. A su vez, se debe valorar qué tipo de obras y artistas se incluyen en estas colecciones y con qué fin.

Resulta interesante también hablar de qué opina la diáspora cultural sobre incluir su obra en colecciones de museos internacionales o sobre el museo como institución. Marco Montiel-Soto es uno de los artistas consagrados que emigró a principios de siglo y cuya obra se legitima bajo la Galería Carmen Araujo, gracias a ella hemos podido conocer más en profundidad la narrativa que Soto sigue a través de sus piezas y durante una entrevista se ha pronunciado sobre su crítica hacia el papel que el régimen ha tenido en esta situación:

> El régimen ha hecho todo lo posible para controlar las voces del arte, para reprimir a los artistas que hablan en su contra, han destruido los museos, han minimizado a las galerías y han hecho que los artistas, curadores y coleccionistas se vayan del país. Crearon el sistema de museos nacionales el cual fue diseñado para destruir y saquear las colecciones de los museos, un sistema de control autoritario que reprime a los investigadores independientes y los artistas. (Montiel-Soto, 2026)

Paralelamente, encontramos artistas que no se interesaron por hacer un arte comercial, por lo tanto, su obra no será tan acogida en ferias o bienales, es el caso de Deborah Castillo, artista radicada en México que explora mediante su arte la figura de poder del

Estado frente al individuo y el cuerpo como vía para proyectarlo. Aunque Castillo encuentre un respaldo en la Galería Carmen Araujo, no le resulta de interés entrar en el mundo comercial porque su propósito no es ese (Castillo, 2026).

Ambos casos permiten analizar que, la transformación del sistema artístico venezolano no es una cuestión únicamente atribuida al museo o a las galerías, va más allá. Al ser un sistema en constante cambio y transformación, se han diversificado varios caminos en los que el arte venezolano se pueda legitimar, siendo todo consecuencia de los problemas que ha atravesado el país a lo largo de 25 años de dictadura. El arte siempre encuentra vías nuevas para continuar desarrollándose y sus protagonistas, los artistas, han ideado nuevas rutas en las que continuar su trayectoria sin verse encasillados en las paredes de una institución. Pero entonces, ¿nos encontramos ante un nuevo sistema artístico en el que la visibilización y circulación de los artistas no dependa de los espacios tradicionalmente encargados de estas funciones?

Es posible contemplar este escenario, pero dejaría de lado la importante labor que cumplen los profesionales del museo y los curadores, como es la continua investigación de artistas, la conexión de periodos históricos con otros o las nuevas narrativas que se le puede dar a una corriente en concreto. Esta nueva forma de entender el sistema también se puede ver en algunos museos internacionales que han comenzado a generar espacios de diálogo en torno al arte venezolano. Un ejemplo reciente es *Genealogía del hueco. Capítulo Venezuela*, una exposición del Museo de América de Madrid comisariada por los artistas venezolanos Ángela Bonadies y Cristian Guardia. La muestra parte de algunas piezas de la colección venezolana del museo y las pone en relación con archivos personales y obras contemporáneas, buscando dar una nueva mirada sobre Venezuela y sobre los cambios sociales, políticos y culturales que han marcado su historia más reciente.

El museo constituye un lugar de memoria y herencia, trabajado y curado con el objetivo de estar al alcance de cualquiera que se sienta identificado con su pasado. Es el espacio que permite construir identidad y nos hace sentirnos parte de un todo, además de tener frente a nosotros siglos de historia que ponen de manifiesto la manera en la que está organizada la sociedad que nos rodea. Por lo tanto, es una institución que se debe mantener, financiar y conservar con la mayor de las preocupaciones, sobre todo en un país al que se le ha arrebatado todo.

BIBLIOGRAFÍA

Apóstol, A., González, L. (2013, 14 de marzo). El arte en las instituciones de fin de siglo. *El País*. https://elpais.com/cultura/2013/03/14/actualidad/1363249387_888370.html

Auerbach, R. (s.f.). Arturo Herrera. *ArtNexus*. https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d634b0790cc21cf7c0a2333/75/arturo-herrera

Beatriz Gil Galería. (s. f.). *Beatriz Gil Galería* [online]. Disponible en: https://beatrizgilgaleria.com/

Fundación Arquitectura y Ciudad. (2026, 10 de mayo). *¿Sabía usted…?* https://fundaayc.com/category/contactos-fac/contenido-desglosado/sabia-usted/

Galerías de arte en Caracas. (2010, 20 de agosto). *BBC Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/08/100820_sp_galeria_caracas_al

IAM Venezuela. (2015, 11 de abril). *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC)*. Disponible en: https://iamvenezuela.org/2015/04/museo-de-arte-contemporaneo-de-caracas-macc/

Kurmanaev, A., Herrera, I. (2022, 7 de abril). El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas fue un orgullo. Ahora es un símbolo del deterioro de Venezuela. *The New York Times* https://www.nytimes.com/es/2022/04/07/espanol/museo-arte-contemporaneo-caracas-maduro.html

Mawad, T. (2021, 20 de diciembre). ¿Realmente cierra el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas? *El Estímulo* https://elestimulo.com/cultura/2021-12-20/museo-de-arte-contemporaneo-toda-la-verdad-sobre-su-cierre-caracas/

Moleiro, A. (2021, 17 de diciembre). La muerte lenta del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. *El País.* https://elpais.com/cultura/2021-12-17/la-muerte-lenta-del-museo-de-arte-contemporaneo-de-caracas.html

Sánchez, F., Castro, M. (2017, 25 de septiembre). El fracaso de la 'revolución cultural' del chavismo. *El País.* https://elpais.com/cultura/2017/09/25/actualidad/1506373415_453746.html

Silva-Ferrer, M. (2014). *El cuerpo dócil de la cultura: Poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*. Bibliotheca iberco-Americana.

Sredni, C. (2001, 29 de agosto). Sofía Ímber. *ArtNexus*. https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d62f2d590cc21cf7c09d51c/38/sofia-imber

Sredni, C. (2017). Sofía Ímber. *ArtNexus*. https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d62f2d590cc21cf7c09d51c/38/sofia-imber

LA MEMORIA EN TRÁNSITO Y LOS OBJETOS QUE NO OLVIDAN EL VIAJE



Raisha Gamba Segovia

Universidad Complutense de Madrid

Candidata a Máster Patrimonio Cultural del siglo XXI: Gestión e Investigación

En una revista de arte, hablar de patrimonio inmaterial no implica abandonar el campo estético, sino ampliarlo: obliga a mirar las obras no sólo como formas visibles, sino como las condensaciones de gesto, rito, técnica, memoria y transmisión cultural (ICOM, 2023; UNESCO, 2004). La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] define el patrimonio cultural inmaterial como todas esas prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y saberes reconocidos por las comunidades como parte de su herencia cultural, y subraya que dicho patrimonio incluye también los objetos y espacios asociados a esas prácticas, siempre que sigan vinculados a procesos vivos de recreación y continuidad (UNESCO 2003, 2004, 2026). Desde esta perspectiva, el patrimonio migrante puede entenderse como el conjunto de formas culturales que, al desplazarse entre territorios, instituciones y comunidades, no pierden necesariamente su potencia simbólica, sino que la rearticulan en nuevos contextos (Coates, 2023). En este sentido, su relación con el arte es profunda: muchas obras contemporáneas, objetos rituales y registros materiales de experiencias migratorias operan como zonas de cruce entre creación estética, memoria social y disputa política por la representación (Blake, 2018; ICOM, 2023).

De acuerdo con lo anterior, el proyecto La memoria y el patrimonio inmaterial migrante parte precisamente de ese cruce y propone una lectura en la que ciertos objetos, inscripciones y prácticas culturales sólo se comprenden plenamente cuando se les interpreta como soportes de memoria, continuidad e identidad en situaciones de movilidad, desarraigo y traducción cultural. Más que reunir piezas heterogéneas, la propuesta construye una constelación crítica que permite pensar el patrimonio inmaterial migrante como un campo en el que se cruzan desplazamiento, transmisión intergeneracional, violencia institucional, resistencia simbólica y disputa por los modos de exhibición.

Este enfoque puede sostenerse teóricamente desde la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, que define dicho patrimonio como aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los objetos y espacios que le son inherentes, reconocidos por las comunidades como parte de su herencia cultural, transmitidos de generación en generación y recreados constantemente en función de la historia y el entorno (UNESCO, 2003). Esta definición resulta clave porque desplaza la atención desde la materialidad aislada hacia la relación entre la práctica, memoria y comunidad: un objeto forma parte del patrimonio inmaterial no por su mera existencia física, sino por su inserción en redes vivas de uso, sentido y transmisión (UNESCO, 2003). En ese orden de ideas, el proyecto insiste en que las piezas seleccionadas deben leerse como objetos de memoria, identidad cultural en nuevos contextos y soportes de resistencia a la museificación y a las narrativas hegemónicas.

PATRIMONIO MIGRANTE: UNA CATEGORÍA CRÍTICA PARA LEER EL ARTE

Hablar de patrimonio migrante implica reconocer que la movilidad no destruye automáticamente la tradición, sino que puede reconfigurarla y volverla más visible en su dimensión relacional (UNESCO, 2003). Según la UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial se manifiesta, entre otros ámbitos, en las tradiciones orales, las artes del espectáculo, los rituales, los conocimientos sobre la naturaleza y las técnicas artesanales tradicionales (UNESCO, 2003). Si esas manifestaciones se transmiten, recrean y sostienen un sentimiento de identidad y continuidad, también pueden persistir fuera de su lugar de origen, en contextos diaspóricos, de confinamiento, de reasentamiento o de exhibición transnacional (UNESCO, 2003).

En el contexto de una revista de arte, esta idea es especialmente productiva porque permite pensar en la obra no como una enti-

dad autónoma, sino como un nudo entre la materialidad, imaginación estética y memoria cultural (Blake, 2018; ICOM, 2023). En este marco, el patrimonio migrante puede entenderse como aquel conjunto de prácticas, saberes, objetos y formas expresivas que, aún atravesados por el desplazamiento, continúan articulando pertenencia y memoria colectiva (UNESCO, 2003). En este sentido, la pregunta no es solo si un objeto «proviene» de una cultura, sino si sigue actuando como vehículo de transmisión, ritualidad, relato o resistencia cuando cambia de territorio, de comunidad visible o de dispositivo institucional.

FIEGNON: IDENTIDAD EN TRÁNSITO Y REAPROPIACIÓN DEL RESIDUO

Dentro del marco del proyecto de referencia, el *Fiegnon* de Romuald Hazoumé [Fig. 1] se describe como una obra de «identidad en tránsito», capaz de mostrar cómo la identidad se adapta y sobrevive al desplazamiento y al intercambio global. Esa lectura se refuerza si se considera que el Brooklyn Museum, donde actualmente está expuesta, identifica la pieza como parte de la producción característica del artista beninés, conocida por transformar bidones descartados en rostros o máscaras que remiten tanto a tradiciones africanas como a circuitos contemporáneos de consumo y desecho (Brooklyn Museum, s. f.). En este caso, la condición de migrante no depende solamente de la biografía del autor o del traslado físico de la obra al museo neoyorquino, sino del modo en el que el objeto rearticula materiales globalizados para producir una imagen de supervivencia cultural en medio de las economías extractivas y las rutas de circulación transnacional (Sefa-Boakye, 2014).

Figura 1 ▶

Fiegnon de Romuald Hazoumé.

Romuald Hazoumé, *Fiegnon*, 2011, plástico, fibra sintética y metal, nº inv. 2014.32.2. Brooklyn Museum, Nueva York.



La pieza puede considerarse patrimonio migrante, al convertir un residuo del comercio petrolero en un soporte de memoria cultural que no replica pasivamente una «máscara tradicional», sino que reinscribe sus resonancias en un lenguaje contemporáneo. La definición de la UNESCO admite expresamente que el patrimonio inmaterial incluya instrumentos, objetos y artefactos inherentes a prácticas y conocimientos comunitarios, siempre que estos mantengan un vínculo con procesos de transmisión y recreación social (UNESCO, 2003). Bajo esa lógica, *Fiegnon* hace visible un desplazamiento doble: el de los materiales, arrancados del circuito utilitario, y el de los significados, reorientados hacia una crítica de jerarquías entre arte africano, desperdicio industrial y legitimación museal.

Además, la obra forma parte de un repertorio visual que desestabiliza la mirada occidental sobre África como reserva de autenticidad fija (Sefa-Boakye, 2014). Al utilizar el bidón de gasolina como base escultórica, Hazoumé muestra que la continuidad cultural no se sostiene en la pureza de los materiales, sino en la capacidad de resignificar lo disponible para mantener viva una gramática simbólica (UNESCO, 2003). Por lo anterior, puede sostenerse que *Fiegnon* participa del patrimonio migrante: no como reliquia estática, sino como traducción estética de una memoria que sobrevive en condiciones de circulación, desecho y reconfiguración global (Sefa-Boakye, 2014)

EL VELO DE LA NOVIA: TRANSMISIÓN RITUAL Y MEMORIA INTERGENERACIONAL

El velo de novia [Fig. 2] ocupa un lugar singular en este proyecto, en razón a que desplaza el foco desde la obra de autor hacia un objeto anónimo cuyo valor no reside en la excepcionalidad estética, sino en la continuidad de su uso. Se trata de una pieza de encaje Limerick[1], originario de Irlanda, cuya trayectoria patrimonial se desarrolló en Australia, donde fue usado por Janet Scrimgeour en Bendigo en 1865 y transmitido durante más de 130 años dentro de la misma línea familiar (Museums Victoria, 2023b), de modo que su relevancia se funda en la persistencia del rito y en la capacidad del objeto para acompañar trayectorias migrantes a través de fronteras geográficas. Esa historia permite leer el velo como patrimonio migrante al encarnar una forma de memoria portátil: viaja con las personas, pero también transporta técnicas, vínculos afectivos y modelos de pertenencia que sobreviven al cambio de territorio.

Figura 2 ▼

Velo de novia de encaje Limerick.

Anónimo, *Wedding veil - Limerick lace*, ca. 1865, nº inv.: HT 16991. Museums Victoria Collections, Melbourne.



Desde el marco de la UNESCO, esta pieza puede relacionarse con al menos dos dimensiones del patrimonio inmaterial: las técnicas tradicionales y los usos sociales o rituales (UNESCO, 2003). El encaje no es en este caso una mera decoración, sino la huella material de un saber hacer compartido; del mismo modo, la boda no

[1] El tejido de Limerick ocupa un lugar singular en la historia del encaje irlandés porque combina una base técnica muy específica —la red hecha a máquina y el bordado manual con aguja o con tambor— con una producción ligada a la economía femenina, la emigración y la circulación cultural entre Irlanda y otros contextos anglófonos. Su relevancia no es solo artesanal, sino también histórica y simbólica: fue uno de los encajes irlandeses más reconocidos del siglo XIX, asociado tanto al trabajo de mujeres en talleres y conventos como a su uso en velos, vestidos de boda y piezas ceremoniales, lo que lo convierte en un objeto particularmente apto para pensar la transmisión intergeneracional y migrante de saberes textiles (Museums Victoria, 2023a; Intricate Designs Of A Delicate Craft, 2018; Wilson, 2024).

actúa solo como evento privado, sino como ocasión para reproducir una cadena de reconocimiento comunitario (UNESCO, 2003). Lo anterior convierte al velo en patrimonio migrante y no lo relaciona exclusivamente a su antigüedad, sino que adquiere valor patrimonial y lo activa en relevancia de los valores identitarios por la diáspora que implica y los distintos asentamientos en los que se hace uso de él, donde la tradición no permanece idéntica, pero sí conserva su función de producir continuidad entre generaciones (UNESCO, 2003).

En ese sentido, el proyecto acierta en afirmar que su valor "no reside en la pieza física, sino en el uso social y el rito repetido. Esa formulación es plenamente coherente con el principio, subrayado por la UNESCO, el cual afirma que el patrimonio inmaterial depende del reconocimiento y la recreación constante por parte de comunidad e individuos (UNESCO, 2003). Así, el velo no representa simplemente una historia migrante pasada, sino una práctica de transmisión que transforma un objeto textil en archivo afectivo y ceremonial de una comunidad en movimiento (UNESCO, 2003).

ANGEL ISLAND: POESÍA, ENCIERRO Y MEMORIA DE LA EXCLUSIÓN

Los murales y poemas de Angel Island constituyen quizás el ejemplo más elocuente de cómo el patrimonio migrante puede surgir en condiciones de violencia institucional. Diversas fuentes coinciden en que la estación migratoria de Angel Island funcionó desde 1910 como principal centro de procesamiento de inmigrantes en la costa oeste de Estados Unidos y, en particular, como espacio de detención e interrogatorio para migrantes chinos afectados por el régimen de exclusión (Digital History, 2020; Diao, 2017; Ahmed, 2017). En ese contexto, cientos de poemas fueron grabados en las paredes por personas detenidas que esperaban durante semanas, meses o incluso años una resolución sobre su ingreso (Digital History, 2020; Diao 2017).

La razón por la cual estos poemas pueden considerarse parte del patrimonio migrante es doble: en primer lugar, porque constituyen una forma de expresión oral y escrita que nace de una experiencia migratoria específica: el desplazamiento forzado o precario, atravesado por leyes raciales, encierro y desposesión (Diao, 2017; Ahmed, 2017). En segundo lugar, porque esos textos preservan memoria cultural a través del uso de recursos formales de la poesía china clásica y mediante una inscripción material que transforma el barracón en espacio testimonial (Diao, 2017). Este proyecto interpreta justamente estos poemas como voz de confinamiento, saberes de resistencia y memoria tallada.

Esta lectura se fortalece desde la UNESCO, al reconocer las tradiciones y expresiones orales como uno de los ámbitos fundamentales del patrimonio inmaterial (UNESCO, 2003). Aunque los poemas de Angel Island quedaron fijados en muros, su valor patrimonial no se agota en la inscripción física, sino que remite a una práctica expresiva, lingüística y memoria de una comunidad migrante que se negó a ser reducida a un mero expediente administrativo (Diao, 2017; UNESCO, 2003). En este sentido, el Smithsonian subraya, además, que este conjunto es considerado el primer cuerpo literario de chinos norteamericanos, lo que refuerza su importancia como archivo de experiencia migratoria y forma de continuidad cultural en territorio hostil (Diao, 2017).

En este caso, la migración no aparece como celebración abstracta del mestizaje, sino como experiencia de discriminación y resistencia (Diao, 2017; Ahmed, 2017). Por ello, los poemas de Angel Island hacen parte del patrimonio migrante no sólo porque fueron producidos por migrantes, sino porque convierten el trauma del control fronterizo en memoria colectiva transmisible (Mellon Foundation, 2024) Su patrimonialidad descansa en la capacidad de esos textos para seguir interpelando el presente, recordando que la dignidad de las personas en movimiento también se conserva en huellas poéticas surgidas en espacios de encierro (Diao, 2017; Mellon Foundation, 2024).

EL TAMBOR DE AGUA: SONIDO, TÉCNICA Y VÍNCULO CON EL TERRITORIO

La inclusión del tambor de agua [Fig. 3] amplía la noción de patrimonio migrante hacia el campo de las prácticas sonoras y de los conocimientos relacionados con la naturaleza. El proyecto sostiene que esta pieza representa saberes ancestrales en los que el agua no solo es materia, sino «alma sonora del ritual», y que su fabricación y ejecución constituyen una técnica que las comunidades pueden desplazar consigo, manteniendo un vínculo con el territorio de origen a través del sonido. Esta formulación dialoga directamente con la convención de la UNESCO, al incluir entre los ámbitos del patrimonio inmaterial tanto los conocimientos sobre la naturaleza y el universo como las técnicas artesanales tradicionales y las artes del espectáculo (UNESCO, 2003).

La clave para considerarlo patrimonio migrante está en que la práctica musical no depende de la permanencia fija de la pieza en un territorio, aunque mantenga una relación profunda con él (UNESCO, 2003). Cuando una comunidad se desplaza, ciertos ins-



Figura 3

Tambor de agua hecho por comunidades de África occidental.

Tambour à eau, mediados del siglo XX, madera tallada, nº inv.: 72.1964.15.1 Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris.

trumentos, ritmos y modos de ejecución pueden acompañar ese tránsito y convertirse en tecnologías de continuidad sensible: formas de recordar, de reunirse y de reproducir pertenencia a través del cuerpo y la escucha. El proyecto subraya, con acierto, que el problema museográfico consiste en que el tambor exige ser escuchado y no solo visto. Esto significa que su valor patrimonial reside menos en la apariencia del objeto que en la activación performativa de una técnica y de un universo ritual (UNESCO, 2003).

Aunque el proyecto no desarrolla un caso migratorio concreto ligado a una diáspora específica, sí ofrece una razón conceptualmente sólida para incluir el tambor dentro del patrimonio migrante: su capacidad para transportar una relación sonora con el mundo, incluso fuera de contexto originario. En otras palabras, el tambor de agua hace visible que la migración no siempre desplaza únicamente personas y objetos, sino también ecologías del conocimiento, modos de escucha y formas de habitar simbólicamente el territorio mediante la repetición ritual (UNESCO, 2003).

LA MÁSCARA BORUCA: RITUAL, RESISTENCIA E IDENTIDAD COMUNITARIA

La máscara boruca [Fig. 4] de hoja de palma se inserta en la exposición como un caso donde el patrimonio migrante se entrecruza con el patrimonio indígena, la representación museal y la resistencia a la apropiación. La base de esta lectura es la relación de la máscara con la Danza o Juego de los diablitos, celebración boruca que representa la lucha del pueblo indígena frente a los conquistadores españoles y declarada patrimonio cultural inmaterial de Costa Rica en 2017 (Namubak, 2025; EU-LAC Museums, s. f.). Además, el inventario EU-LAC Museums precisa que la máscara se usa en esa danza y que representa la lucha vinculada al tiempo de la conquista (EU-LAC Museums, s. f.).



Figura 4 ▶

Máscara boruca hecha por nativos de Costa Rica.

Rafael Barrantes, *Mask*, 1931, madera y cuero tallado y pintado, nº inv.: 23/2087. National Museum of the American Indian - Smithsonian, Washington D.C.

La razón por la que esta pieza puede pensarse como patrimonio migrante no es que la comunidad boruca haya migrado en sentido clásico transnacional, sino que la máscara entra en nuevos contextos institucionales y geográficos donde su significado debe ser renegociado. Ese punto es crucial: cuando un objeto ritual se desplaza desde una práctica viva hacia una vitrina global, lo migrante puede nombrar también el tránsito del sentido entre comunidad, Estado, mercado y museo (EU-LAC Museums, s. f.).

La UNESCO subraya que el patrimonio inmaterial requiere la participación de las comunidades que lo crean, mantienen y transmiten, y que su salvaguarda debe respetar sus usos y modos de reconocimiento (UNESCO, 2003). Desde ese criterio, la máscara boruca integra el patrimonio migrante en la medida en que su circulación fuera del ritual obliga a preguntarse quién tiene autoridad para interpretarla y bajo qué condiciones puede exhibirse sin borrar su dimensión performativa (UNESCO, 2003; EU-LAC Museums, s. f.). Las fuentes sobre la Danza de los Diablitos destacan, además, su función como generadora de identidad comunitaria y como transmisión intergeneracional de técnicas artesanales, máscaras, tambores y maracas (Namubak, 2025; EU-LAC Museums, s. f.). Por eso, más que un objeto folclórico aislado, la máscara debe entenderse como parte de un entramado vivo de memoria histórica y afirmación colectiva que persiste incluso cuando el objeto se desplaza fuera de su escena ritual (Namubak, 2025; EU-LAC Museums, s. f.).

MUSEIFICACIÓN Y PÉRDIDA DE CONTEXTO

Uno de los mayores aciertos del proyecto es mostrar que el problema no es solo qué piezas exhibir, sino cómo hacerlo sin anular la vida social que las sostiene. La Convención de la UNESCO define la salvaguarda como el conjunto de medidas destinadas a garantizar la viabilidad del patrimonio inmaterial mediante la identificación, documentación, investigación, preservación, promoción, transmisión y revitalización (UNESCO, 2003). Esa noción sugiere que conservar no equivale a inmovilizar: una pieza patrimonial puede estar documentada y, al mismo tiempo, verse desactivada si el museo la presenta como objeto autosuficiente, separado del canto, del rito, del contexto lingüístico o de la comunidad que le da sentido (UNESCO, 2003).

El proyecto formula esta crítica con claridad al afirmar que estas obras necesitan un contexto que trascienda el de la mera exposición para ser entendidas. En todos los casos seleccionados, la descontextualización reduce el alcance del patrimonio: *Fiegnon* podría quedar reducido a escultura reciclada; el velo, a pieza textil; Angel Island, a curiosidad histórica; el tambor, a instrumento exótico; y la máscara boruca, a artesanía indígena. Lo que la propuesta museográfica intenta restituir en suma es, precisamente, la relación entre la materialidad y práctica, entre objeto y comunidad, entre visibilidad y memoria.

HACIA UNA MUSEOGRAFÍA CRÍTICA DE LA MEMORIA MIGRANTE EN TIEMPOS DE CRISIS

Las soluciones expositivas planteadas funcionan como una respuesta crítica a la actividad migrante. El hecho de plantear la posibilidad de colocar el *Fiegnon* sobre bidones reales, rodear el velo con una instalación sonora de nombres y fechas, proyectar caligrafías sobre los poemas de Angel Island, activar el sonido del tambor al acercarse el visitante o mostrar la máscara boruca junto con la Danza de los Diablitos son gestos curatoriales que intentan devolver parte de la temporalidad, corporalidad y espesor narrativo a piezas arrancadas de su medio originario. En este sentido, la exposición expone una museografía afinada con los principios participativos y relacionales de la salvaguarda del patrimonio inmaterial defendidos por la UNESCO, especialmente cuando ésta subraya el papel central de las comunidades en la creación, mantenimiento y transmisión del patrimonio (UNESCO, 2003).

Pero la pertinencia de este proyecto se vuelve aún más urgente si se confronta con las duras realidades de la migración actual. En Estados Unidos la administración actual ha intensificado las detenciones y la presión deportadora, con propuestas de expulsión masiva y un endurecimiento discursivo que vuelve a convertir al migrante en una amenaza administrable antes que en sujeto de derechos (Romo, 2026, Sheridan, 2026; Caro, 2026; Mascaro, L., Santana, R. y Cappelletti, J., 2026). La Unión Europea ha reforzado una arquitectura de contención y retorno que, bajo lenguaje técnico, normaliza el encierro, la expulsión y la externalización del problema migratorio (Unión Europea: El Parlamento Europeo da su aprobación a planes punitivos de detención y deportación, 2026; Banchón, 2026). En este escenario, el patrimonio migrante no es solo memoria histórica: es una forma de lectura crítica del presente, Por lo anterior, este proyecto resulta oportuno y perturbador a la vez: porque recuerda que la cultura no debe limitarse a archivar la huella de desplazamiento, sino a interrogar las condiciones y políticas que siguen produciéndolo como precariedad, sospecha y castigo. Y entonces, la última imagen no es ya la del museo sino la del encierro. La voz que cierra el recorrido no habla desde una vitrina, sino desde un barracón: “Desde que dejé mi hogar, ha pasado un tiempo largo. El paisaje ante mis ojos me llena de melancolía. Solo porque mi patria es débil y mi familia pobre, tuve que viajar diez mil millas para terminar en esta celda” (Angel Island Inmigration Station Foundation, s.f., s.p.).

Dicho esto, cabe anotar que este poema no opera como ornamento final, sino como un desmontaje brutal de toda neutralidad museal: nos recuerda que detrás de cada patrimonio migrante hay una historia de expulsión, de pobreza, de frontera y de espera. Leído hoy, en un mundo donde migrar sigue significando para muchos ser detenido, filtrado, deportado o desaparecido en la burocracia, ese verso no solo cierra este texto: lo abre hacia una exigencia ética. Si el arte tiene todavía alguna tarea crítica, quizás sea esta: no permitir que la memoria del migrante quede reducida a objeto de contemplación, sino a devolverle su condición de herida política viva.

WEBGRAFÍA

Ahmed, B. (2017, February 22). The lost poetry of the Angel Island detention center. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-lost-poetry-of-the-angel-island-detention-center

Angel Island Inmigration Station Foundation (s.f.). *Chinese Poetry. Voices 8.* https://www.aiisf.org/chinesepoetry/

Banchón, M.(2026, March 26). Reglamento europeo del retorno: el crimen de ser migrante. *DW*. https://www.dw.com/es/reglamento-europeo-del-retorno-el-crimen-de-ser-migrante/a-76541786

Blake, J. (2018). Museums and safeguarding intangible cultural heritage – Facilitating Participation and Strengthening their Function in Society. *International Journal of Intangible Heritage*, *13*, 18-32 https://www.ijih.org/volumes/article/701

Brooklyn Museum. (s. f.). *Fiegnon*. https://opencollection.brooklynmuseum.org/objects/216211

Caro, P. (2026, January 19). La gran persecución: el año en el que Trump concibió un Estados Unidos sin migrantes. *El País*. https://elpais.com/us/migracion/2026-01-20/la-gran-persecucion-el-ano-en-el-que-trump-concibio-un-estados-unidos-sin-migrantes.html

Coates, C. (2023, February 12). Museums working with refugees and migrants. *MuseumNext.* https://www.museumnext.com/article/the-social-impact-of-museums-working-with-refugees-and-migrants/

Diao Y. (2017, May 2). Echoes of history: Chinese poetry at the Angel Island Immigration Station. *Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage*. https://festival.si.edu/blog/echoes-of-history-chinese-poetry-and-the-angel-island-immigration-station

Digital History. (2020). *Angel Island Immigration Station poetry*. University of Houston. https://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtID=3&psid=42

EU-LAC Museums. (s. f.). *Boruca mask*. https://eulacmuseums.net/index.php/tangible-intangible-database/details/6/79

International Council of Museums [ICOM] (2023, March 22). *Intangible heritage*. https://icom.museum/en/heritage-protection/intangible-heritage/

Intricate Designs Of A Delicate Craft. 1983 (2018, April 5). *RTÉ Archives*. https://www.rte.ie/archives/2018/0406/952565-limerick-lace/

Mascaro, L., Santana, R. y Cappelletti, J. (2026, March 15). El plan de deportaciones masivas de Trump se ve en la encrucijada tras cambios en la seguridad. *Los Angeles Times*. https://www.latimes.com/espanol/eeuu/articulo/2026-03-16/el-plan-de-deportaciones-masivas-de-trump-se-ve-en-la-encrucijada-tras-cambios-en-seguridad-nacional

Mellon Foundation. (2024, September 23). *To "feel" history: Angel Island Immigration Station*. https://www.mellon.org/grant-story/to-feel-history-angel-island-immigration-station

Museums Victoria. (2023a, May 19). *First impressions*. https://museumsvictoria.com.au/immigrationmuseum/resources/identity/first-impressions/

Museums Victoria. (2023b, May 19). *Wedding veil - Limerick lace, 1856*. https://collections.museumsvictoria.com.au/items/1320530

Namubak. (2025, March 19). *El baile de los diablitos: Una tradición boruca.* https://namubak.com/blogs/ecoturismo/el-baile-de-los-diablitos-una-tradicion-boruca

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.* https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2004, October 19). *What is intangible cultural heritage?* https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2026, April 2). *Intangible cultural heritage.* https://www.unesco.org/en/intangible-cultural-heritage

Romo, R. (2026, April 6). La ofensiva migratoria de Trump: aumentan las detenciones. y disminuyen las audiencias de fianza. *CNN Español.* https://cnnespanol.cnn.com/2026/04/06/eeuu/video/ee-uu-migracion-detenciones-ice

Sefa-Boakye, J. (2014, November 18). Brooklyn Museum expands its focus on African art with "Double Take: African Innovations". *OkayAfrica.* https://www.okayafrica.com/brooklyn-museum-expands-its-focus-on-african-art-with-double-take-african-innovations/169652

Sheridan, M. B. (2026, March 12). Trump una vez calificó esta idea de "loca". Ahora es parte de su campaña de deportación. *CNN Español*. https://cnnespanol.cnn.com/2026/03/12/eeuu/dhs-autodeportados-cifras-dudas-eeuu-orix

Unión Europea: El Parlamento Europeo da su aprobación a planes punitivos de detención y deportación (2026, March 25). *Amnesty International.* https://www.amnesty.org/es/latest/news/2026/03/eu-european-parliament-greenlights-punitive-detention-and-deportation-plans/

Wilson, V. (2024, July 31). Lacemaking. *Ulster Folk Museum*. https://www.ulsterfolkmuseum.org/stories/lacemaking

ORIENTE EN VITRINA: COLECCIONAR Y EXHIBIR ASIA ORIENTAL EN ESPAÑA



Javier Mariñas Placer

Universidad Complutense de Madrid

Máster en Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio Histórico-Artístico

INTRODUCCIÓN

Las culturas de Asia Oriental, sobre todo China y Japón, han despertado siempre un interés particular en sus contrapartes occidentales. A través del análisis pormenorizado de las doce instituciones con colecciones más representativas en la actualidad, se deducen los marcos teórico y práctico con los que el personal de los museos de España opera en el momento de establecer narrativas sobre Asia Oriental. Considerando también la figura del visitante, el trabajo expone la forma en que el público de estos museos recibe las informaciones y perpetúa o reinventa las imágenes que se asocian tradicionalmente con China y Japón. Poniendo el foco en esta lejana parte del mundo, se reflexiona acerca de la construcción de identidades y de la otredad a través del patrimonio cultural.

FORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LAS COLECCIONES DE ASIA ORIENTAL EN ESPAÑA (SIGLOS XVI-XX)

Las relaciones entre Europa y Asia Oriental[1] se retrotraen hasta la Antigüedad. No obstante, a partir del siglo XVI, con el descubrimiento y establecimiento de nuevas rutas marítimas de larga distancia, se inicia una era de contactos directos ininterrumpidos entre estas dos partes del mundo.

La primera presencia española se inserta en un contexto religioso. Siguiendo la ruta del Índico, auspiciada por Portugal, los primeros españoles se establecen en Japón como misioneros bajo la Compañía de Jesús en 1549. En las décadas siguientes, se sumarían contingentes del resto de órdenes eclesiásticas, también en China. Asimismo, tras la conquista de Filipinas en 1565, la Monarquía Hispánica propició una nueva oleada de españoles en la región, no exclusivamente clérigos, sobre todo tras la instauración del Galeón de Manila en 1573.

Esta temprana llegada de españoles a Asia Oriental y su preponderancia en la región hasta mediados del siglo XVII tuvo sus consecuencias en el coleccionismo. La Iglesia Católica fue la primera gran coleccionista: a través de los contactos directos en las misiones, las diferentes órdenes aunaron todo tipo de objetos para entender mejor las sociedades y culturas de Asia Oriental, con el fin de que la evangelización fuese más fácil y eficaz. Esta línea daría lugar al núcleo de las colecciones de tres de los doce museos valorados en el análisis que se lleva a cabo en las próximas páginas: el Museo Oriental de Valladolid reúne colecciones de las misiones en Asia de la orden de los agustinos; el Museo Oriental de Ávila, de las misiones de los dominicos y la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de las misiones de los jesuitas.

La segunda gran vía que surge ya en esta época es la del coleccionismo regio. Este coleccionismo, mucho más selecto, puso en valor piezas de muy alta calidad y antigüedad. La importancia de las culturas de Asia Oriental radicaba en su condición de rareza, bien sea denotando proezas artesanales, por los materiales empleados o simplemente por lo diferentes que eran a lo que se veía en Europa.

La manera de exhibir estas colecciones fue a través de las cámaras de maravillas pero en el siglo XVIII se atestigua un cambio. Carlos III, influido por el espíritu de la Ilustración, intentó cambiar la manera la cual se percibía en España a Asia Oriental. A pesar de que la pulsión de lo exótico siguiese estando presente desde los círculos intelectuales y aristocráticos, se abogó por un renovado conocimiento científico de las realidades humanas, fundamentadas en

[1] Asia Oriental es el hiperónimo empleado para referirse a los actuales territorios de China, Japón y las dos Coreas. Con todo, dado el escaso impacto histórico de la cultura coreana en España, este artículo se centrará únicamente en los primeros dos. Ver: Almazán, D. (2003). La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo. Artigrama 18, p. 85.

el uso de la razón. De este modo, el rey encomendó a Pedro Franco Dávila la creación del Real Gabinete de Historia Natural en 1771, donde las colecciones reales asiáticas, engrosadas sustancialmente en las décadas siguientes gracias a expediciones científicas oficiales, se exhibieron al público buscando educar a la población española acerca de las culturas extraeuropeas (Sagaste, 2016a). En este sentido, se puede decir que, a partir de finales del siglo XVIII, el coleccionismo regio se funde con el institucional, línea que en última instancia cimentará las colecciones asiáticas y las vías de adquisición y gestión de otros tres museos del análisis: Museo Nacional de Artes Decorativas [MNAD], Museo Nacional de Antropología [MNA] y Museo Etnológico y de las Culturas del Mundo, en Barcelona.

A lo largo del siglo XIX las fórmulas expositivas cambiarían: El Real Gabinete se extingue y sus colecciones asiáticas fueron nuevamente instaladas en el Museo de Ciencias Naturales y, de manera más trascendental, en el Museo Arqueológico Nacional [Fig. 1]. En esta última institución, Asia Oriental recibe un nuevo tratamiento ubicadas en la Sección Etnográfica, al final del recorrido oficial, las colecciones chinas y japonesas se exponen de acuerdo con las visiones imperialistas y colonialistas difundidas en toda la Europa decimonónica; si bien el Museo Arqueológico Nacional [MAN] admitía un cierto grado de "civilización" en China y Japón, las colecciones asiáticas servían, en el discurso general, como el contrapunto "retrasado" al moderno y "avanzado" pueblo español, partícipe en la idea del "progreso occidental" (Sagaste, 2016a, pp. 47-49).

Por otro lado, a finales del siglo XIX y principios del XX se asiste

Figura 1 ▼

Sala VIII de Antigüedades del Extremo Oriente.

Fototipia de Hauser y Menet, 1905. Fuente: Sagaste, D. (2016a). ¿Cómo se exhibían en nuestros museos las colecciones asiáticas en el siglo XIX? Del Real Museo de Ciencias Naturales a la Sección Etnográfica del Museo Arqueológico Nacional. *RdM. Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, 66*, 51



a la irrupción del "coleccionismo de personajes" (Cabañas, 1991, p. 106), es decir, llevado a cabo por aquellas personas pudientes económicamente y que sentían una especial sensibilidad por otras culturas. El perfil solía ser el de burgués cosmopolita, el cual recurría a intermediarios, sobre todo en ciudades europeas, para obtener estos objetos asiáticos. Es un coleccionismo, *a priori*, muy subjetivo, marcado por el gusto personal y las tendencias y modas del momento. En el cambio de siglo, lo que imperaba en Europa era el japonismo, por lo que en estas colecciones Japón tendrá un papel preponderante[2]. El resto de las colecciones musealizadas evaluadas en este trabajo trazan sus orígenes en esta línea: el Museo Cerralbo de Madrid, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo Valeriano Salas en Béjar, Salamanca; el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, La Casa Alegre de Sagrera, perteneciente al Museo de Terrasa, y el Museo de Zaragoza.

Durante el primer tercio del siglo XX, el MAN albergaba las colecciones chinas y japonesas más importantes de España. Con todo, la Guerra Civil trunca este panorama y durante los primeros años de la dictadura el régimen reorganiza estas colecciones en varios museos, destacando primeramente el MNAD y el MNA (Sagaste, 2016b). No obstante, se puede decir que a partir de los años cuarenta acontece, a pesar de las experiencias expositivas del siglo XIX, el verdadero fenómeno de la musealización del patrimonio de Asia Oriental en España, culminando en la situación presente, aproximadamente con cuarenta y cinco instituciones y treinta y cinco colecciones particulares. Los doce museos destacados en esta investigación, ya mencionados, adquirieron estas colecciones en este marco temporal, además de desarrollar sus primeros planteamientos expositivos con relación a Asia Oriental.

LA EXHIBICIÓN DE ASIA ORIENTAL EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES

Para evaluar de una manera más precisa las formas en que este patrimonio se comparte con la ciudadanía a través de los museos, se ha puesto el foco en la experiencia del visitante no especializado a partir de la cual se ha elaborado una plantilla transversal, que permite valorar las doce instituciones, y que consta de tres bloques: museología, museografía y actividades complementarias.

La museología se ha dividido en tres partes: discursos expositivos, autenticidad en las presentaciones e invisibilización de aspectos críticos. En cuanto a los primeros, se ha atestiguado que la mayoría de los museos insertan Asia Oriental en otros discursos mayores, rara vez confiriendo espacios independientes a China y Japón. Un claro ejemplo de esto es el MNAD, que usa las piezas chinas y japonesas para conferir ese matiz de suntuosidad a las salas en las

[2] Al contrario de lo que había pasado en el siglo XVIII con la moda de las chinoiseries, la cual supuso una verdadera fiebre por lo chino entre los círculos aristocráticos europeos. Ver: Grupo de investigación Complutense Arte de Asia (2009), Orientando la mirada: arte asiático en las colecciones públicas madrileñas [exposición],. Ayuntamiento de Madrid, pp. 21-22.

Figura 2 ▶

Recreación de un dormitorio del siglo XVII con un escritorio namban.

Museo Nacional de Artes Decorativas [MNAC], Madrid. Fuente: https://www.cultura.gob.es/mnartesdecorativas/visita/visita-virtual.html



que se recrean ambientes, como puede ser el dormitorio del siglo XVII [Fig. 2].

En lo que concierne a la autenticidad en las presentaciones, en este apartado se ha valorado si los museos muestran fielmente las esencias simbólicas y culturales de China y Japón. Aunque algunos museos sí muestran estas realidades con respeto y desde una perspectiva científica, la mayoría de las instituciones no dejan apreciar en su totalidad las complejas culturas de Asia Oriental, y gran parte de estas se encuadran dentro de lo que se podría denominar «nula autenticidad». En estos últimos museos, China y Japón se entremezclan compartiendo los mismos espacios sin cuidado, perpetuando visiones eurocéntricas y orientalistas. Un ejemplo es la Sala Árabe del Museo Cerralbo [Fig. 3], donde los objetos chinos y japoneses únicamente tienen razón de ser para acentuar la idea del exotismo, mezclándose indistintamente con artefactos de otras partes de Asia y contribuyendo a la idea de un Oriente homogéneo y estático, no pudiendo adquirir el visitante ni un solo dato ni de la cultura china ni de la japonesa (González, 2015).

Por último, en la parte de la plantilla «invisibilización de aspectos críticos», se han anotado todos aquellos aspectos que los museos

Figura 3 ▼

Sala Árabe del Museo de Cerralbo, Madrid.

Fotografía de Yaroslav Romanenko (neoBIT), 15 de junio de 2016. © Yaroslav Romanenko. Fuente: Flickr https://www.flickr.com/photos/neobit/29846754592



omiten respecto a Asia Oriental, desde el acusado reduccionismo en la mayoría de los discursos hasta la pérdida de oportunidades a la hora de remarcar piezas únicas en Europa, como podrían ser algunas lacas *namban*.

Pasando al bloque de museografía, en primer lugar se ha valorado el mobiliario expositivo. Si bien existen museos como el de Zaragoza o el MNA, que incorporan muebles minimalistas en sintonía con las premisas del «cubo blanco», la mayoría de los museos muestran muebles con diseños tradicionales, usando vitrinas de madera y cristal no especializadas para estos objetos. Al no atender las especificidades expositivas de estas piezas, algunas muy delicadas, se dan en varios casos situaciones de mala conservación. Colecciones como la de etnología china del Museo Oriental de Ávila, ubicada en una crujía de un claustro abierto directamente al exterior, se ven en la actualidad muy deterioradas [Fig. 4].

En segundo lugar, se ha valorado la iluminación, artificial en la mayoría de los museos del análisis. En los espacios que buscan recrear ambientes, las tonalidades suelen ser más cálidas, mientras que, en los planteamientos de exhibición analíticos, las salas tienen luces relativamente más frías. En tercera posición, se ha hecho especial énfasis en los recursos auxiliares, es decir, gráficos, tecnológicos y textuales. Lo que más ha llamado la atención es la casi inexistente presencia de las nuevas tecnologías en lo tocante a Asia Oriental; ninguno de los doce museos, a excepción del Museo Etnológico y de las Culturas del Mundo, ofrece al visitante recursos como vídeos, ambientaciones sonoras, pantallas interactivas.

El último gran bloque es el de las actividades complementarias. Aquí se han valorado dos propuestas: por un lado, las muestras temporales permiten ver el potencial real que tienen las instituciones a la hora de experimentar con planteamientos museológicos y museográficos relativos a Asia Oriental, pudiendo implementar aspectos de estos en las exposiciones permanentes. Se ha atestiguado que, la mayoría de los museos, conscientes hasta cierto punto de que las piezas chinas y japonesas podrían gozar de una mayor exposición al público, han llevado a cabo en los últimos veinte años un número considerable de muestras temporales concernientes a esta región del mundo. La más exitosa entre las instituciones evaluadas ha sido Fascinados por Oriente celebrada en el MNAD entre 2009 y 2010, y que supuso una aproximación totalmente distinta a China y Japón de lo que se ve en las salas del museo. Por otro lado, las demás iniciativas a las que se ha prestado atención han sido las actividades de mediación cultural. Del mismo modo que con las exposiciones temporales, la mayor parte de los museos evaluados tienen un amplio repertorio de proyectos destinados a todo tipo de públicos, desde talleres infantiles hasta demostraciones que ponen en valor el patrimonio inmaterial asociado a las colecciones, desde las artes marciales hasta las ceremonias del té.

Figura 4 ▼

Pinturas de la sección de etnología de China en el Museo Oriental de Ávila.

Fotografía del autor. Museo Oriental de Ávila.



CONCLUSIONES

Tras el exhaustivo análisis sobre el coleccionismo y la exhibición del patrimonio cultural de Asia Oriental en España, se llega a una serie de conclusiones. En primer lugar, este tipo de coleccionismo es particular en relación con el resto de los Estados europeos. A pesar de que se hayan establecido tres líneas coleccionistas principales, misional, regia/institucional y «de personajes», se ha constatado que, debido a las vicisitudes históricas, las modas de las épocas y demás factores externos, estas vías no son rígidas y en la actualidad las colecciones en los museos son testimonio de la convivencia, la fusión y la permeabilidad de los diferentes agentes mencionados. Poniendo un ejemplo, si bien el «coleccionismo de personajes» se fundamenta en los gustos personales del individuo, perfiles como el de Federico Torralba Soriano, historiador del arte y creador de la Sección Oriental del Museo de Zaragoza, buscaban, en líneas generales, colecciones que pudiesen ofrecer de manera lógica una panorámica que hiciese justicia a las inmensas culturas china y japonesa. Es decir, dentro de agentes que se presuponen eminentemente subjetivos, también se atisban ambiciones científicas y, en definitiva, objetivas, más en sintonía con lo que se ve en otras líneas como el coleccionismo institucional.

Por otro lado, siguiendo con el análisis del coleccionismo, la precoz llegada de los españoles a China y Japón y su excepcional presencia durante los siglos XVI y XVII ha hecho que en España se hallen piezas únicas en Europa. No obstante, debido a la pérdida de protagonismo en la región durante la Edad Contemporánea, estas no han logrado establecer un punto de partida para grandes colecciones coherentes en instituciones museísticas, desde el primer momento pensadas para albergar este tipo de objetos. Esta situación es justamente la contraria a la de países como Reino Unido o Francia, cuyas influencias se acentúan durante los siglos XIX y XX en Asia Oriental, coincidiendo con el *boom* del fenómeno museístico en las metrópolis.

En segundo lugar, se advierte una acusada disparidad en la gestión de los museos con colecciones de Asia Oriental en España. La dirección de estas instituciones no trata a China y Japón como prioridad y los museos cuyos contenidos están dedicados exclusivamente a Asia Oriental, como el Museo Oriental de Valladolid, el Museo Oriental de Ávila y la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, no están en condiciones de ejercer una posición de liderazgo ni de modelo a seguir al sufrir problemas de financiación en la actualidad. Su titularidad privada y su vinculación con la Iglesia hacen que, desde las Administraciones, las posibilidades de intervención sean menores, por lo que la situación no parece que vaya a mejorar en un futuro cercano. Ante esto, la única solución posible es establecer diálogos entre todos los museos que contengan este tipo de colecciones y marcar una dirección clara para que, conjuntamente, el patrimonio de Asia Oriental se ponga en valor, se comparta y se entienda de una manera justa en cualquier punto de España. Asimismo, partiendo del análisis de los doce museos, sería conveniente una reevaluación introspectiva de estas instituciones planteando la museología, la museografía y las actividades complementarias como partes inalienables de un todo, puesto que ninguno de los doce ha logrado establecer el equilibrio perfecto entre estos tres grandes bloques.

La tercera conclusión, ligada a esta mejorable gestión, es la falta de espacios expositivos adecuados para Asia Oriental. Más allá de que las instalaciones no estén preparadas para albergar objetos con casuísticas particulares y, en muchos casos, ajenas a lo que se está acostumbrado, se ha visto que, en línea con que China y Japón no interesan a las direcciones tanto como otros países del mundo, con el crecer de las colecciones muchas veces estas piezas se ven relegadas a un segundo plano o incluso devueltas a los almacenes. Un ejemplo claro se ha visto entre 2024 y 2025 en el MNA, donde, para dotar de un espacio extra a la exposición temporal de fotografías de Isabel Muñoz, se ha desmontado por completo la única sala que tenía en exhibición piezas de China y de Japón, no buscando alternativas, mientras que otras colecciones más extensas no se han visto perjudicadas.

En cuarto lugar, a pesar de que en la actualidad se haya superado la barrera de los prejuicios explícitos, ya sean racistas o xenófobos, y existan políticas decoloniales, las insuficiencias expositivas que se han advertido en la selección de los doce museos siguen contribuyendo a perpetuar visiones imperialistas y colonialistas. Por una parte, muchos museos siguen tratando a China y Japón como un complemento o accesorio en una relación de subordinación a piezas de Europa. Este reduccionismo se atisba en museos como el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde lo chino y lo japonés únicamente tienen cabida en la reciente actualidad[3] si sirven para explicar las inspiraciones de artistas europeos. Esta mirada es eurocéntrica, en cuanto a que no se valora Asia Oriental por sí misma, sino en virtud de lo que puede aportar al arte europeo. Por otro lado, siguiendo la estela de planteamientos expositivos decimonónicos como los del MAN, todavía muchos museos siguen recurriendo a museografías efectistas, con disposiciones de objetos pintorescas que buscan transmitir sensaciones ligadas con el exotismo que suscita Asia Oriental. Estas museografías, que suelen prescindir de recursos auxiliares ya que buscan una conexión emocional a través de la identificación de arquetipos reconocibles por el público, como samuráis, *geishas* o emperadores, son, en definitiva, orientalistas, ya que buscan apelar y asombrar al visitante sin mostrar de manera científica y justa la complejidad de China y Japón. Es el caso del Museo Oriental de Valladolid, donde se dedi-

[3] A causa de las reformas del edificio, desde 2022 hasta 2024 el programa BBKateak intentó, mediante la rotación constante de fondos, sacar a la luz en un total de dos ocasiones algunas piezas japonesas para que “dialogasen” con artistas europeos, estos últimos los verdaderos protagonistas a nivel discursivo. Ver BBKateak (s.f.). Museo de Bellas Artes de Bilbao. https://bilbaomuseoa.eus/exposiciones/bbkateak/

ca un espacio extraordinario a los samuráis, con una museografía diferente al resto de salas [Fig. 5].

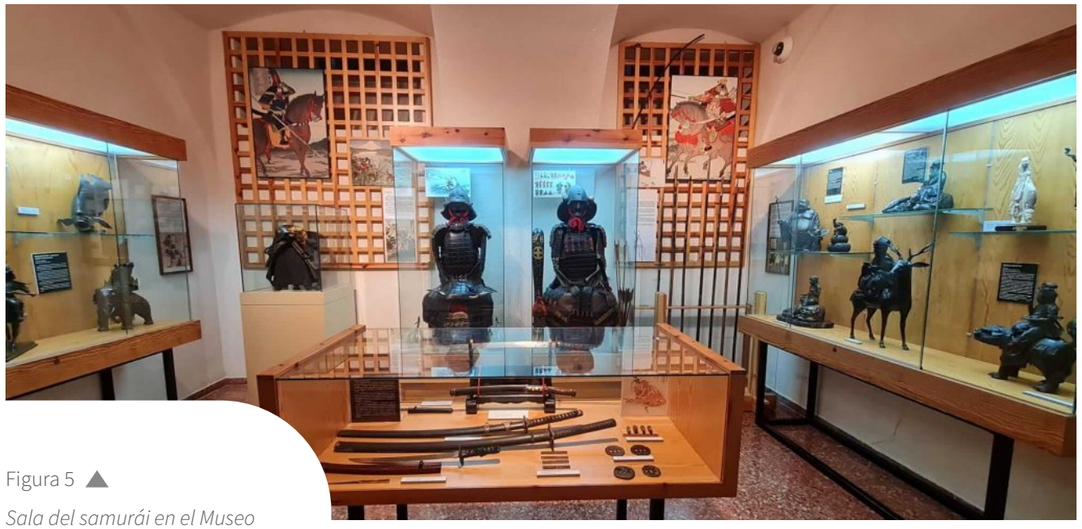


Figura 5 ▲

Sala del samurái en el Museo Oriental de Valladolid.

Fotografía del autor. Museo Oriental de Valladolid.

Por último, aunque sea incorrecto reducir Asia Oriental en calidad del Otro, la verdad es que la diferencia sigue atrayendo al público. Más allá de los arquetipos clásicos ya mencionados, Asia Oriental sigue ejerciendo una notable influencia en la sociedad española, ofreciendo nuevos repertorios en las últimas décadas que siguen suponiendo una alternativa a lo que hay en nuestro país: la filosofía zen, la medicina tradicional china, el manga y el anime (Almazán, 2003). En este sentido, es necesario que los museos logren resignificar al «Otro oriental» conjugando dos vertientes: Por una parte, los museos deben de tener en cuenta que el patrimonio cultural chino y japonés es válido en sí mismo y merece ser exhibido según sus lógicas y parámetros, siempre desde el respeto y bajo criterios científicos. Sin embargo, también son válidas las interpretaciones e intereses que Asia Oriental ha despertado y despierta en España, es decir, la manera en que en el otro extremo del mundo se reciben estas culturas y cómo estas afectan a la sociedad. En definitiva, los museos y la ciudadanía deben aceptar a Asia Oriental tal como es, pero deben abrazar también el hecho de que ha sido y es una parte inexorable de la historia de España.

BIBLIOGRAFÍA

Almazán, D. (2003). La seducción de Oriente: de la “chinoiserie” al “japonismo”. *Artigrama*, 18, 83-106. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2003188359

BBKateak (s.f.). *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. https://bilbaomuseoa.eus/exposiciones/bbkateak/

Cabañas, P. (1991). Las colecciones extremo-orientales en España. *Historia 16* (186), 102-109.

González, A. (2015). Los secretos de… *La Sala Árabe del Museo Cerralbo*. Museo Cerralbo. https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:c675fa28-5900-4680-a2a5-49828a0ed2b3/secretos-salaarabe.pdf

Grupo de investigación Asia de la Universidad Complutense de Madrid (2009), *Orientando la mirada: arte asiático en las colecciones públicas madrileñas* [exposición], Ayuntamiento de Madrid, 21-22

Sagaste, D. (2016a). ¿Cómo se exhibían en nuestros museos las colecciones asiáticas en el siglo XIX?. Del Real Museo de Ciencias Naturales a la Sección Etnográfica del Museo Arqueológico Nacional. *RdM. Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, 66*, 44-54.

Sagaste, D. (2016b). *Origen y evolución de las colecciones de Arte de Asia Oriental en los museos públicos españoles* (1771-1948) [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza].

MUSEOS NACIONALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD: EL MUSEO DEL LOUVRE Y EL MUSEO DEL PRADO



Blanca Rivera Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid
Graduada en Historia del Arte

INTRODUCCIÓN

Este artículo analiza el papel que han desempeñado los museos nacionales en la construcción y representación de las identidades tomando como casos de estudio el Museo del Louvre y el Museo del Prado. Aunque ambas instituciones surgieron en contextos históricos diferentes, su creación estuvo vinculada a un proceso más amplio de transformación en la forma de entender el patrimonio y su relación con la sociedad. Entre los siglos XVIII y XIX, el desarrollo del pensamiento ilustrado, la progresiva consideración del patrimonio como un bien de interés público y la consolidación de los Estados favorecieron el paso de las antiguas colecciones privadas a instituciones destinadas a conservar, organizar y hacer accesible un legado que comenzaba a ser entendido como expresión de la nación.

Desde sus diferentes orígenes, el Louvre y el Prado terminaron compartiendo una función semejante: reunir, conservar y transmitir un patrimonio común, proporcionando a la sociedad referentes culturales en los que reconocerse. Sin embargo, esta función no permaneció inalterable: la progresiva apertura al público, las transformaciones en la presentación de las colecciones y las nuevas formas de relación con la sociedad muestran cómo ambos museos han ido reinterpretando su papel a lo largo del tiempo.

Partiendo de esta evolución, el artículo aborda las circunstancias que determinaron la formación del Louvre y del Prado como museos nacionales y analiza la continuidad de su dimensión identitaria hasta la actualidad, atendiendo a su consolidación como espacios de memoria y representación. El objetivo es mostrar que, pese a sus diferentes orígenes, ambos museos se convirtieron en elementos fundamentales de las identidades nacionales de Francia y España y que esta función, lejos de desaparecer, se ha adaptado a las transformaciones de cada época.

LOS ORÍGENES DEL MUSEO NACIONAL: CULTURA, PATRIMONIO E IDENTIDAD EN LA EUROPA ILUSTRADA

Para comprender cómo los museos llegaron a adquirir una dimensión nacional, es necesario remontarse al contexto europeo del siglo XVIII, marcado por la consolidación de los Estados modernos y por la difusión de las ideas de la Ilustración. En este contexto se produjeron una serie de transformaciones en la manera de concebir el arte, las colecciones y su relación con la sociedad, que resultarían fundamentales para el posterior nacimiento del museo nacional.

La creación de los primeros museos públicos estuvo precedida por una transformación progresiva de las prácticas coleccionistas. Durante los siglos XVI y XVII, los gabinetes de curiosidades habían constituido uno de los principales modelos de colección en Europa, caracterizados por la acumulación de objetos de distinta naturaleza. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII este modelo comenzó a perder protagonismo frente a nuevas formas de organización orientadas hacia la especialización, el orden y la sistematización. El coleccionismo artístico adquirió entonces una importancia creciente y las obras comenzaron a disponerse en galerías dentro de palacios y residencias, donde cumplían también una función vinculada al poder y al prestigio de sus propietarios (Bolaños, 2008).

El siglo XVIII introdujo un cambio fundamental en esta concepción. El pensamiento ilustrado otorgó a la educación un papel central como instrumento para la formación del individuo y de la sociedad, mientras que las colecciones comenzaron a integrarse en un horizonte más amplio de utilidad pública. La voluntad de ordenar y hacer comprensibles estos conjuntos se tradujo en una organización cada vez más sistemática de las obras y, paralelamente, en una creciente defensa de su accesibilidad. El contacto con el arte dejaba así de entenderse exclusivamente como un privilegio asociado a su posesión privada para adquirir una dimensión formativa y social (Bolaños, 2003).

Desde mediados de siglo, estas ideas impulsaron una corriente de opinión favorable a la apertura de las colecciones privadas y, especialmente, de las pertenecientes a las monarquías. En Francia, autores como Denis Diderot y Étienne La Font de Saint-Yenne denunciaron la contradicción existente entre la riqueza de las colecciones reales y su limitada accesibilidad, defendiendo tanto el valor educativo del arte como su importancia para el prestigio cultural del Estado (Bolaños, 2003). Esta nueva concepción comenzó a materializarse en distintos puntos de Europa: en 1779 Federico II de Hesse impulsó en Kassel un edificio destinado a biblioteca y museo accesible al público; en 1783 se permitió la visita regular de la colección pictórica de Múnich; y otras iniciativas semejantes se desarrollaron en Mannheim, Düsseldorf, el Vaticano, Florencia y Viena (Bolaños, 2008).

En Francia, la ausencia de una gran galería pública resultaba especialmente significativa. La Corona poseía una de las colecciones más importantes de Europa, pero buena parte de sus obras permanecía dispersa en distintas residencias y sometida a estrictas condiciones de acceso. Esta situación contrastaba con el creciente interés por el arte existente en París y con las iniciativas desarrolladas en otras ciudades europeas. Las críticas de La Font de Saint-Yenne incidieron precisamente en esta cuestión, reclamando el traslado de las obras a la capital y defendiendo que su exposición permitiría no solo favorecer su conservación y conocimiento, sino también contribuir a la formación de los artistas. Como respuesta, en 1750 se abrió en el Palacio de Luxemburgo una galería pública con obras procedentes de las colecciones reales, constituyendo un antecedente fundamental del posterior proyecto del Louvre (McClellan, 2012).

La apertura de las colecciones implicaba, por tanto, algo más que una ampliación de sus públicos. Suponía una transformación en la manera de entender el patrimonio, que comenzaba a superar su condición de propiedad privada para adquirir progresivamente la consideración de legado común. Al mismo tiempo, el museo se perfilaba como un espacio capaz de reunir, ordenar y hacer visibles aquellos elementos culturales que podían ser reconocidos como propios de una comunidad. Esta dimensión adquiría una importancia particular en un momento marcado por la configuración de las identidades nacionales, cuando las colecciones podían funcionar también como instrumentos de prestigio y diferenciación entre las distintas naciones europeas. Todos estos antecedentes prepararon el terreno para el nacimiento del museo nacional, un proceso que obtendría una especial trascendencia en Francia y que encontraría en el Louvre uno de sus principales modelos de referencia.

EL NACIMIENTO DEL MUSEO NACIONAL. EL CASO DE FRANCIA Y ESPAÑA Y SU TRASCENDENCIA EN LA CONFIGURACIÓN DE IDENTIDADES NACIONALES

El camino iniciado con la apertura de la Galería de Luxemburgo tuvo continuidad durante el reinado de Luis XVI, cuando el proyecto de crear una gran colección pública comenzó a vincularse directamente con el Palacio del Louvre. El conde d'Angiviller impulsó entonces un programa destinado a convertirlo en sede de esta nueva institución. El proyecto combinaba la adecuación de la Gran Galería como espacio expositivo con el fomento del arte francés contemporáneo [Fig. 1]. El futuro museo debía mostrar la riqueza de las colecciones reales, pero también poner en valor la producción artística francesa y contribuir a la construcción de un imaginario nacional (McClellan, 2012).

La Revolución Francesa transformó profundamente el significado de este proyecto. La nacionalización de los bienes del clero y de la nobleza emigrada permitió reunir un importante conjunto de obras que dejaron de entenderse como posesiones vinculadas a sus antiguos propietarios para integrarse en un patrimonio perteneciente a la nación. La apertura del Louvre el 10 de agosto de 1793 como Museo Central de la República materializó este cambio (McClellan, 1988). La antigua colección real, lejos de desaparecer, fue reinterpretada y resignificada; aquello que anteriormente había estado vinculado al poder monárquico pasaba ahora a formar parte de una herencia nacional puesta a disposición de los ciudadanos (Balda & Woodson-Boulton, 2021). Este cambio convirtió al Louvre en algo más que un espacio destinado a conservar y exhibir obras, ya que el museo reunía en un mismo lugar un patrimonio hasta entonces disperso y restringido, al que ahora se atribuía un significado colectivo. A esta dimensión se sumó su función pedagógica, especialmente importante para los artistas, que podían formarse mediante el contacto directo con los grandes maestros (Alaminos López, 1990).



Figura 1

Proyecto de remodelación de la Gran Galería del Louvre.

Obra de Hubert Robert, ca. 1785–1790, óleo sobre lienzo, 46 × 55 cm, Museo del Louvre, París.

Años más tarde, la llegada de Napoleón al poder volvió a modificar el discurso de la institución. En 1803 el museo fue rebautizado como Museo Napoleón y pasó a desempeñar una función vinculada a la representación del poder imperial (Mora, 1980). Las campañas militares permitieron incorporar numerosas obras procedentes de otros territorios y reforzaron la voluntad de convertir París en un gran centro artístico europeo. El museo pasó así de representar los ideales revolucionarios a integrarse en un nuevo proyecto político, demostrando su capacidad para adaptar el patrimonio a diferentes discursos de representación (Balda & Woodson-Boulton, 2021). La expansión napoleónica contribuyó, además, a difundir este modelo de museo público por Europa, donde serviría de referencia para la creación de otras instituciones nacionales (Calvo Serraller, 2006).

El caso español se desarrolló de manera diferente. La apertura del Real Museo del Prado en 1819 se produjo en un contexto marcado por la progresiva consolidación de una "cultura de los museos" en Europa y por la influencia del modelo francés (Portús et al., 2018, p. 22). A diferencia del Louvre, surgido como museo nacional a partir de una ruptura revolucionaria, el Prado siguió un proceso más gradual y estrechamente vinculado a la iniciativa de la monarquía. Sin embargo, ya durante el siglo XVIII se habían producido cambios que mostraban una nueva relación entre el poder, el patrimonio y la sociedad, al tiempo que crecía el interés por la existencia de una tradición artística propia.

Los acontecimientos derivados de la Guerra de la Independencia tuvieron una especial importancia en este proceso. La destrucción, dispersión y expolio de numerosas obras alteraron profundamente las colecciones existentes (Madrazo & Junta de Relaciones Culturales, 1945). Su pérdida comenzó a ser entendida como un perjuicio para el conjunto del país, favoreciendo una mayor conciencia sobre la necesidad de protegerlo, organizarlo y ponerlo en valor. En este contexto surgieron diferentes iniciativas destinadas a la creación de un museo público, entre ellas el Museo Josefino de 1809, que, aunque no llegó a consolidarse, constituye uno de los antecedentes del posterior Museo del Prado (Portús et al., 2018).

La inauguración del Real Museo de Pinturas y Esculturas en 1819 materializó finalmente estas aspiraciones [Fig. 2]. El museo abrió con 311 pinturas, todas pertenecientes a la escuela española, una selección que otorgaba desde el comienzo un especial protagonismo a la tradición artística nacional. Durante los años siguientes las colecciones se ampliaron progresivamente: en 1821 se incorporaron las escuelas italianas, en 1828 la francesa y alemana y en 1834 la flamenca y holandesa (Portús et al., 2018). Aunque procedente fundamentalmente de las Colecciones Reales, el museo comenzó así a configurar un discurso en el que la pintura española ocupaba una posición especialmente significativa.

Este proceso continuó a lo largo del siglo XIX, cuando los cambios políticos y sociales modificaron también la relación entre el Estado y el patrimonio. Las desamortizaciones iniciadas en 1835 pusieron en circulación un importante conjunto de obras procedentes de instituciones eclesiásticas y plantearon la necesidad de garantizar su conservación. En este contexto se creó el Museo Nacional de la Trinidad, destinado a reunir parte de este patrimonio, reforzando progresivamente la intervención del Estado en su protección (Calvo Serraller, 2006). La Revolución de 1868 marcó el verdadero punto de inflexión cuando el museo dejó de denominarse Real Museo de Pinturas y pasó a convertirse en Museo Nacional de Pintura y Escultura, iniciándose un proceso de nacionalización que culminó en 1872, cuando sus fondos adquirieron carácter nacional y se incorporaron las colecciones del Museo de la Trinidad (Portús et al., 2018). Esta transformación permitió que el Prado dejará de crecer exclusivamente a partir de las Colecciones Reales y adoptará progresivamente las dinámicas propias de una institución estatal al servicio de toda la nación.

El análisis de ambos procesos permite observar, por tanto, dos caminos diferentes hacia la configuración del museo nacional. En Francia, la Revolución transformó las antiguas colecciones reales en un patrimonio vinculado a la nueva nación; en España, este proceso fue más gradual y partió de unas Colecciones Reales que terminaron integrándose en una institución de carácter estatal. Pese a estas diferencias, el Louvre y el Prado acabaron compartiendo una misma función, que no fue otra sino la de reunir, conservar y hacer accesible un patrimonio que comenzó a entenderse como una expresión de la nación. Desde sus orígenes, ambos museos fueron así mucho más que espacios destinados a albergar obras de arte. A través de la selección, organización y exposición de sus colecciones, contribuyeron a preservar determinados referentes culturales y a proyectar una determinada imagen de Francia y España. Esta función no permaneció inalterable, sino que fue transformándose a medida que cambiaban las sociedades y la propia concepción del museo, una evolución que permite abordar su posterior consolidación como espacios de memoria colectiva.



Figura 2

Vista interior de la rotonda del Real Museo.

Obra de Andreas Pic de Leopold, Fernando Brambila y José de Madrazo y Agudo, 1833, litografía iluminada, 39,7 × 54,6 cm, Museo de Historia de Madrid.

LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL TIEMPO EN EL MUSEO DEL PRADO Y EL MUSEO DEL LOUVRE

La continuidad del Museo del Louvre y del Museo del Prado como referentes culturales más de dos siglos después de su creación permite plantear una cuestión fundamental: ¿por qué estas instituciones continúan ocupando una posición central dentro de sus respectivas sociedades y hasta qué punto la función que adquirieron como museos nacionales ha permanecido vigente?

Una de las claves se encuentra en la propia naturaleza del patrimonio. Como señala David Lowenthal, la relación que las sociedades mantienen con el pasado no es estática, sino que cada generación interpreta los elementos heredados desde las necesidades de su presente y les atribuye nuevos significados. El patrimonio contribuye así a reforzar identidades, legitimar determinados valores y proporcionar una sensación de continuidad con aquello que nos precede (Lowenthal, 1998). En este proceso, los museos desempeñan un papel fundamental, pues no se limitan a conservar el patrimonio, sino que también lo seleccionan, organizan e interpretan. La disposición de las colecciones y los discursos desarrollados en sus salas permiten ofrecer determinadas lecturas del pasado y establecer vínculos entre la sociedad y su historia (López Muñoz, 2021). Esta idea conecta con la concepción de Carol Duncan del museo como un espacio ritual, en el que la arquitectura, las colecciones y su organización transmiten valores que vinculan al visitante con su pasado y con la comunidad de la que forma parte (Duncan, 2007).

La función del museo nacional no puede entenderse, por tanto, como algo inmutable. Su continuidad depende también de su capacidad para transformar las formas mediante las que conserva, organiza y presenta el patrimonio. La propia evolución del Louvre y del Prado permite observar este proceso.

En sus primeras décadas, el carácter público de estas instituciones no implicaba todavía unas condiciones de acceso semejantes a las actuales. En el Louvre existía una diferenciación entre las jornadas destinadas a los artistas y aquellas reservadas al público general: de los diez días que componían la década revolucionaria, cinco se destinaban a los artistas, tres al público y dos a las labores de limpieza (Alaminos López, 1990). En el Prado, el acceso permaneció también limitado durante buena parte del siglo XIX y se fue ampliando progresivamente, adoptándose medidas como la apertura en domingos y días festivos para facilitar la asistencia de sectores más amplios de la población (Madrazo & Junta de Relaciones Culturales, 1945). La progresiva ampliación de los públicos reforzó así la dimensión social y educativa de ambas instituciones.

Esta evolución se observa también en la forma de presentar las colecciones. Con el tiempo, tanto el Louvre como el Prado fueron transformando su organización, de manera que las obras dejaron de presentarse como una mera acumulación para integrarse en relatos visuales sobre el pasado. En el Louvre, Dominique-Vivant Denon introdujo una ordenación cronológica y por escuelas nacionales que permitía construir un recorrido coherente, convirtiendo el museo en una especie de “curso de historia del arte” (Schubert, 2008, p. 25). En el Prado se produjo una evolución similar, con el desarrollo de una museografía de carácter histórico-artístico y la creación de salas monográficas, siendo la primera de ellas dedicada a Velázquez [Fig. 3], y respondiendo además a una necesidad identitaria, ya que su inauguración en 1899 coincidió con la crisis posterior al Desastre del 98, cuando los grandes referentes culturales españoles adquirieron un peso especial en las reflexiones sobre la identidad del país (Portús et al., 2018).

Al mismo tiempo, algunas obras fueron adquiriendo una relevancia que superaba progresivamente su consideración estrictamente artística para convertirse en referentes de las propias instituciones. En el Louvre, piezas como la *Gioconda* terminaron estrechamente asociadas a la imagen del museo (Mora, 1980). En el Prado, esta identificación puede observarse de manera especialmente clara en *Las Meninas*, convertida con el paso del tiempo en una de las obras más representativas de la institución (Corroto, 2021). La consolidación de estas piezas como referentes demuestra cómo el significado de las colecciones se construye también a través de la relación

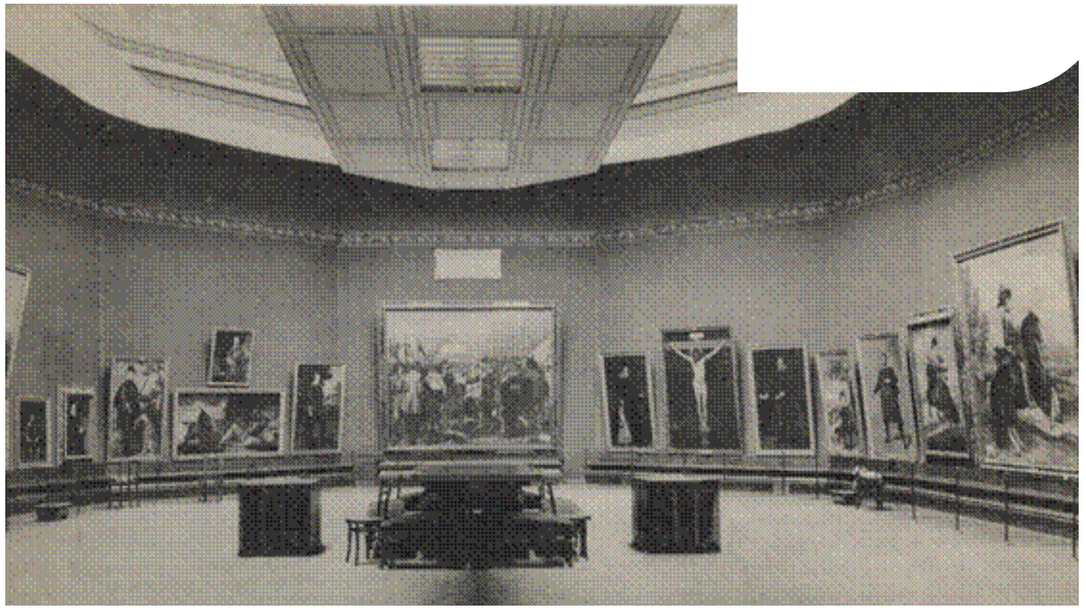


Figura 3 ▼

Sala de Velázquez en el Museo del Prado.

ca. 1906–1910, fototipia sobre cartulina, 90 × 140 mm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

que las sociedades establecen con ellas. A estas transformaciones se sumó el desarrollo de las exposiciones temporales, que permitió establecer nuevas relaciones entre las obras y ofrecer diferentes lecturas de las colecciones (Portús et al., 2018). El museo adquiría así nuevas posibilidades para revisar y actualizar los discursos construidos a partir de su patrimonio, manteniendo activa la relación entre las obras del pasado y las sociedades del presente.

De esta manera, ambas instituciones se consolidaron como lugares de conocimiento, pero también de representación y proyección. Esta capacidad de adaptación permite comprender que la dimensión identitaria del Louvre y del Prado no pertenece únicamente al contexto en el que fueron creados, sino que ha continuado manifestándose hasta la actualidad. Ambos siguen ocupando una posición destacada dentro de la vida cultural y simbólica de Francia y España, y su utilización como escenarios de determinados acontecimientos oficiales evidencia el valor simbólico que conservan para sus respectivos Estados.

Esta dimensión puede observarse en el uso de ambos museos como escenarios de acontecimientos vinculados a la representación institucional de sus respectivos países. En España, durante la Cumbre de la OTAN celebrada en Madrid en 2022, el Museo del Prado acogió la cena de gala ofrecida a los jefes de Estado y de Gobierno participantes [Fig. 4]. La elección del museo para este encuentro puso de manifiesto su capacidad para actuar como uno de los principales referentes culturales a través de los que España proyecta su imagen en el ámbito internacional (Gobierno de España, 2022). En Francia puede observarse un uso igualmente significativo del Louvre. Tras su victoria en las elecciones presidenciales de 2017, Emmanuel Macron eligió la Cour Napoléon y la pirámide del museo como escenario para celebrar públicamente el resultado. La elección de un espacio tan estrechamente vinculado a la imagen cultural de Francia evidencia la vigencia del Louvre como lugar de representación dentro de la vida política y simbólica del país (Ribeiro, 2017).

Estos ejemplos muestran que la dimensión representativa de ambos museos continúa manifestándose más allá de sus funciones estrictamente museísticas. Del mismo modo, algunas de sus obras más reconocibles han trascendido las salas en las que se conservan para adquirir nuevas formas de presencia dentro de la cultura contemporánea. En Madrid, el proyecto Meninas Madrid Gallery trasladó a distintos espacios de la ciudad esculturas inspiradas en Las Meninas, reinterpretando una de las imágenes más estrechamente vinculadas al Prado y demostrando su capacidad para continuar generando nuevos significados fuera del museo (Meninas Madrid Gallery, s. f.). En el caso del Louvre, el cine ha desempeñado un papel importante en la difusión internacional de su imagen. Su aparición en diferentes producciones cinematográficas ha contribuido a reforzar su carácter emblemático y su reconocimiento más allá de Francia. Como señala José Manuel Estrada Lorenzo, la presencia de los museos en el cine se encuentra relacionada con su consideración como símbolos de prestigio para las ciudades y las naciones, lo que pone de manifiesto el lugar que estas instituciones han adquirido dentro de la cultura contemporánea (Estrada Lorenzo, 2021).

Figura 4 ▶

Cena de gala de la Cumbre de la OTAN en el Museo del Prado.

Captura del vídeo *Los mejores momentos que ha dejado la cumbre de la OTAN en Madrid*, por RTVE, 30 de junio de 2022.



Sin embargo, esta adaptación al presente no se produce únicamente a través de la utilización externa de sus espacios o de la difusión de sus obras. Los propios museos han desarrollado estrategias dirigidas a mantener y proyectar una identidad institucional coherente con su historia. En el Prado, este proceso se ha materializado desde comienzos del siglo XXI en un proyecto que comprende diferentes ámbitos de la institución, desde la arquitectura y el lenguaje gráfico hasta las publicaciones, las campañas de comunicación y los soportes digitales. Su propósito no consiste en crear una identidad nueva, sino en hacer visible de manera coherente aquella que el museo ha construido a lo largo de su trayectoria. En este planteamiento, son las propias obras las que constituyen el principal activo visual de la institución y el elemento desde el que se articula su comunicación (Fundación Amigos del Museo del Prado, 2015).

La continuidad de esta dimensión identitaria puede observarse también en el Louvre, aunque mediante una iniciativa diferente. La creación del Louvre-Lens, inaugurado en 2012 como extensión del museo parisino en el norte de Francia [Fig. 5], formó parte de un proceso de descentralización cultural destinado a acercar las colecciones nacionales a nuevos públicos. Su establecimiento en una antigua región minera buscaba además contribuir a la revitalización del territorio y favorecer la reconstrucción de un sentimiento de pertenencia debilitado tras el declive de la actividad minera. El valor simbólico asociado al Louvre se ponía así al servicio de un proyecto que trataba de integrar la memoria de la región dentro de un relato cultural y patrimonial más amplio (Morel, 2014).

Las nuevas tecnologías han ampliado todavía más estas posibilidades de relación con la sociedad. Tanto el Louvre como el Prado han desarrollado *web* y recursos digitales que facilitan el acceso a sus colecciones y a su historia, mientras que las redes sociales han permitido establecer nuevas formas de comunicación con públicos más amplios. En el caso del Prado, esta actividad digital ha recibido distintos reconocimientos y ha contribuido a situar al museo como un referente para otras instituciones en este ámbito (Museo Nacional del Prado, 2026).

La vigencia del Louvre y del Prado puede entenderse, por tanto, a partir de su capacidad para mantener una relación activa entre el patrimonio heredado y las necesidades del presente. Su presencia en acontecimientos oficiales, la reinterpretación y difusión de sus



Figura 5 ▲

La Galería del Tiempo del Louvre-Lens.

Fotografía de Jérémy-Günther-Heinz Jähnick, 19 de junio de 2013.

imágenes, la proyección de su identidad institucional, la descentralización cultural y el desarrollo de nuevos espacios digitales muestran diferentes formas mediante las que ambos museos continúan proyectándose sobre la sociedad. Lejos de permanecer vinculada únicamente a las circunstancias históricas de su nacimiento, su función identitaria ha ido adoptando nuevas expresiones que permiten mantener vivo el vínculo entre sus colecciones, su historia y las comunidades de las que forman parte.

CONCLUSIONES

El análisis comparado del Museo del Louvre y del Museo del Prado permite observar cómo a pesar de haber surgido en contextos diferentes terminaron desempeñando una función semejante en la construcción y representación de las identidades nacionales, respondiendo a una misma necesidad: reunir, conservar , organizar y transmitir una memoria común, proporcionando a la sociedad referentes culturales en los que reconocerse.

Su evolución demuestra, además, que esta función no permaneció inalterable. La apertura progresiva al público, las transformaciones en la presentación de las colecciones y las nuevas formas de comunicación y proyección muestran cómo ambos museos han sabido adaptarse a diferentes contextos históricos y sociales. Su presencia en la vida cultural contemporánea confirma que continúan actuando como espacios de conocimiento, memoria y representación, manteniendo vivo el vínculo entre el patrimonio heredado y las sociedades del presente.

Más de dos siglos después de su creación, el Louvre y el Prado continúan mostrando que el patrimonio no constituye una realidad inmóvil, sino un legado que cada generación interpreta y proyecta hacia el futuro. Porque, aunque ambos museos conservan y exhiben obras de arte, con el paso del tiempo han terminado custodiando algo mucho más difícil de preservar: la memoria, la cultura y la necesidad profundamente humana de reconocerse en ellas.

BIBLIOGRAFÍA

Alaminos López, E. (1990). El acceso a los museos: evolución histórica. *Boletín de la ANABAD*, 40(2–3), 173–178.

Balda, E., & Woodson-Boulton, A. (2021). *Institutionalizing identity: Examining the Louvre in Revolutionary and Napoleonic France* [Tesis de grado, Loyola Marymount University]. https://digitalcommons.lmu.edu/honors-thesis/439.

Bolaños, M. (2003). Ideales ilustrados, prácticas burguesas: La génesis intelectual del museo público. *Mus-A: Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*, (2), 88–92.

Bolaños, M. (2008). *Historia de los museos en España: Memoria, cultura, sociedad*. Ediciones Trea.

Calvo Serraller, F. (2006). Historia del Museo del Prado. En F. Calvo Serraller (Ed.), *Enciclopedia del Museo del Prado* (Vol. 1, pp. 37–61). Fundación Amigos del Museo del Prado.

Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización* (A. Robleda, Trad.). Nausícaä.

Estrada Lorenzo, J. M. (2021). La imagen del museo en el cine de ficción. *Diferents. Revista de Museus*, (6), 46–69. https://doi.org/10.6035/diferents.4654.

López Muñoz, J. J. (2021). *España–Italia: La construcción de una identidad a través de los museos* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Akal.

Madrazo, M. de, & Junta de Relaciones Culturales. (1945). *Historia del Museo del Prado, 1818–1868*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Junta de Relaciones Culturales.

McClellan, A. (1988). The Musée du Louvre as revolutionary metaphor during the Terror. *The Art Bulletin*, 70(2), 300–313. https://doi-org.bucm.idm.oclc.org/10.2307/3051121.

McClellan, A. (2012). Musée du Louvre, Paris: Palace of the people, art for all. En C. Paul (Ed.), *The first modern museums of art: The birth of an institution in 18th- and 19th-century Europe* (pp. 235–255). Getty Research Institute.

Mora, C. (1980). *Museo del Louvre*. Castell.

Morel, M. (2014). Le musée comme outil de remédiation identitaire: Le cas du Louvre-Lens. *MIDAS. Museus e Estudos Interdisciplinares,* (4), 1–12. https://doi.org/10.4000/midas.718.

Portús, J., García Felguera, M. de los S., Géal, P., Jiménez-Blanco, M. D., & Martínez Plaza, P. J. (2018). *Museo del Prado 1819–2019: Un lugar de memoria.* Museo Nacional del Prado.

Schubert, K. (2008). *El museo. Historia de una idea: De la Revolución Francesa a hoy* (M. Pedraza Martínez, Trad.). Turpiana.

WEBGRAFÍA

Corroto, P. (2021, 6 de febrero). No, ni Las Meninas ni el Gernika pueden salir nunca de España. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-02-06/prado-reina-sofia-meninas-gernika_2936564/.

Fundación Amigos del Museo del Prado. (2015, 2 de julio). *10 claves. Proyecto de identidad visual para el Museo del Prado* [Vídeo]. https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/10-claves-proyecto-de-identidad-visual-para-el/02c649da-965f-a307-3cd3-8e9d6759c5ca

Gobierno de España. (2022, 28 de junio). Sánchez y Stoltenberg visitan las instalaciones de la Cumbre, un evento histórico en el que se aprobará el Concepto Estratégico de Madrid. *La Moncloa.* https://www.lamoncloa.gob.es/lang/en/presidente/news/paginas/2022/20220628_sanchez-stoltenberg.aspx.

Meninas Madrid Gallery. (s. f.). *Proyecto*. Recuperado el 14 de junio de 2026, de https://meninasmadridgallery.com/proyecto/.

Museo Nacional del Prado. (2026, 22 de abril). *El Museo Nacional del Prado recibe dos "oscar" de Internet por su liderazgo en redes sociales*. https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-nacional-del-prado-recibe-dos-oscar-de/36b05cc5-947d-3dcb-302d-bd36413d5858.

Ribeiro, J. (2017, 8 de mayo). Macron bajo el símbolo de la pirámide. *Euronews*. https://es.euronews.com/2017/05/08/macron-bajo-el-simbolo-de-la-piramide.

Artículos de análisis museológicos

PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO TEXTIL FEMENINO EN AMBIENTES DOMÉSTICOS EN MUSEOS. SONIDOS Y REDES



Alicia Borrego Martín

Universidad Complutense de Madrid

Máster El Patrimonio Cultural en el siglo XXI: Gestión e Investigación

El presente artículo propone estrategias de cómo musealizar y poner en valor el patrimonio femenino de ambientes íntimos o domésticos dentro de los museos. A lo largo de nuestra historia, la mujer ha sido comúnmente relegada a ambientes domésticos dentro de los hogares. En la intimidad, las mujeres desarrollaban su vida, trabajaban e incluso transmitían sus conocimientos y generaban redes de comunidad a través de la costura, el bordado y diferentes técnicas textiles artesanales. Sin embargo, los patrimonios resultantes de estas actividades se han visto invisibilizados dentro de los museos. De este modo, se propone la puesta en valor de estos saberes de manera integral incluyendo elementos como sonidos que formen una parte esencial de estos espacios, conformando parte del patrimonio inmaterial vivo que narra la historia de las mujeres, elementos que sin una transmisión y reivindicación adecuada corren peligro de perderse. Por tanto, se introducen elementos como sonidos y talleres colectivos como recursos interpretativos para enriquecer la representación de estos contextos.

Recientemente se han impulsado diversas iniciativas museísticas que buscan poner en valor el papel que desempeñaba la mujer en estos espacios. No solo limitándose a la historia de reinas, heroínas o artistas, sino de grupos femeninos más amplios extendiéndose a ambientes domésticos. Ejemplos de ello son *(Re)construcciones Domésticas* del Museo Lázaro Galdiano y *Las hijas de Felipe II. Cosas tenidas por pequeñeces* o proyectos como el de *Narraciones gráficas* del Museo Nacional Thyssen Bornemisza en colaboración con la Federación de Mujeres Rurales [FADEMUR], proyecto en el que se busca aunar las relaciones entre la naturaleza, el arte y la sabiduría de las mujeres rurales mientras se crean vínculos con los territorios que se habitan. Con actividades como *Mujeres y saberes* de septiembre de 2024, buscaron homenajear el papel de las abuelas y propusieron repensar el patrimonio artístico desde lugares como los espacios rurales o domésticos, reconociendo los saberes, especialmente los femeninos, como una forma de patrimonio vivo y necesario (Museo Nacional Thyssen Bornemisza, s.f.). Es precisamente porque se trata en la mayoría de casos de patrimonios vivos, que al no conservarlos podrían perderse.

Acorde a la definición del ICOM del 24 de mayo de 2022 en Praga los museos son instituciones que conservan, investigan, interpretan y difunden el patrimonio material e inmaterial. También subraya la importancia de las comunidades y la participación así como la educación e intercambio de conocimientos. De este modo, la propuesta se basará en la conservación del patrimonio inmaterial ligado a la artesanía textil de las mujeres en los ambientes domésticos e íntimos a través del intercambio de conocimientos y la colaboración con entidades, profesionales artesanas e, incluso, de testimonios individuales.

Elementos como los sonidos relacionados con estos espacios como el de la máquina de coser, el sonido de los bolillos e incluso el sonido de un telar, así como las propias conversaciones originadas en estos espacios, serán factores para incluir, ya que son necesarios para entender el conjunto al que pertenecen al formar parte de su funcionamiento y deben considerarse patrimonio inmaterial.

Por otro lado, como lo manifiesta el reciente Plan de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial del Instituto del Patrimonio Cultural de España recientemente publicado. En él se reconoce que uno de los ámbitos en el que se manifiesta este tipo de patrimonio es “Manifestaciones musicales y sonoras y danzas en el que incluye textualmente Otros sonidos arraigados en la colectividad (percusión, sonidos asociados a las actividades laborales, mascletás, tamborradas, mapas de sonidos, etc.)”. Por tanto, los sonidos antes mencionados podrían circunscribirse a este ámbito. También es importante tener en cuenta que este patrimonio se solía trans-

mitir de modo oral de madres a hijas, lo que podría incluir como *Formas de sociabilidad colectiva y organizaciones* del citado Plan Nacional. También, las conversaciones creadas en estos espacios, que a menudo se concebían como círculos de sociabilidad femenina. Es por ello que no se trata meramente de parte del patrimonio, sino que posee un doble valor al ser la vía principal de transmisión y conservación del mismo.

Incluir el sonido como medio interpretativo en los relatos museales permite dotar de una dimensión emocional a los objetos, conectando con la experiencia del propio visitante y evocando recuerdos. De hecho, varias investigaciones recientes han estudiado el efecto del audio basado en la interacción del público en las instalaciones sonoras de los museos.

Un ejemplo de ello es el realizado en 2020 basado en las interacciones de un grupo de participantes con una instalación sonora interactiva experimental en el Museo Nacional de Ciencia y Medios de Comunicación de Bradford, Reino Unido. Los resultados indicaron cómo el audio puede enriquecer la experiencia del visitante favoreciendo la conexión con su memoria y recuerdos pasados (Cliffe et al.., 2021).

El papel de los museos, por tanto, es conservar estos bienes materiales y el patrimonio inmaterial ligado a este como es, en este caso, los sonidos, debido a que permite obtener un contexto completo de los hechos. De este modo, sería interesante introducir a estos relatos museales estos sonidos característicos para crear atmósferas inmersivas y recrear paisajes históricos sonoros (EVE Museos+ Innovación, 2024).

Ya que estos crean la atmósfera que configura la historia de estos bienes y la nuestra como sociedad. Resulta incluso interesante mencionar que era nuestra voz y vía de comunicación en un mundo en el que no estaba bien visto que las mujeres hicieran ruido.

TALLERES COLABORATIVOS COMO MEDIO DE CONSERVACIÓN DE UN PATRIMONIO VIVO

Siguiendo con la definición del ICOM y acorde al Plan de Salvaguardia, la participación de los gremios y artesanos de estas prácticas constituye un papel esencial para la presentación museística de este tipo de patrimonio. Para reforzar esta idea de comunidad, espacios compartidos y promover la continuación de estos tipos de artesanía, se propone la creación de talleres colectivos cuyo objetivo se base en la creación de estas redes de convivencia y espacios compartidos a la vez que se conservan el patrimonio y artesanía.

En ellos participarían gremios y asociaciones de artesanos que transmitirían al público sus conocimientos. Sin embargo, estas no deben limitarse únicamente a un carácter consultivo, sino que debe establecerse una presencia activa en las instituciones que albergan patrimonio cultural material con dimensión y patrimonio inmateriales.

Además, al margen de la exposición se podrían crear talleres periódicos en los que las personas que quieran acudir realicen sus labores artesanales en comunidad, reforzando los lazos personales y las redes de apoyo entre personas. Esto resulta especialmente interesante ya que posee una doble función. Por un lado, como medio de conservar el patrimonio cultural textil, y por el otro, el fomentar la creación de redes comunitarias que se han ido perdiendo a lo largo de los años. También resultaría interesante la implementación de espacios en las propias instituciones en los que las propias personas puedan seguir practicando los diferentes tipos de patrimonios textiles. Mediante ello se generarían nuevos ambientes similares y contribuiría a la continuidad de este legado.

Estos espacios permitirían entender el contexto global de estos patrimonios, mediante la implicación del público como medio de difusión de estos y se cumpliría la función principal de los museos como conservadores del patrimonio cultural. Estos podrían extralimitarse a las instituciones culturales y extenderse por distintos espacios como ayuntamientos o centros culturales en diferentes pueblos o barrios. Por tanto, se podrían extender los límites del museo y haría que este proyecto llegara a más lugares, aumentando su alcance, huyendo de la centralización de los conocimientos y cultura.

Ejemplos de buenas prácticas se pueden encontrar en El Museo del Traje CIPE con su actividad del *Museo a mano*, en el que invitan a profesionales artesanos para que transmitan sus saberes en unos talleres que se realizan de manera periódica (Museo del Traje, s.f.).

CONCLUSIONES

Como se ha revisado previamente, el patrimonio textil femenino posee una doble dimensión. Por un lado, la parte material tangible de los objetos que intervienen en él, y por otro el patrimonio inmaterial inherente al mismo sin el cual no podría entenderse en su totalidad.

Sin embargo, para obtener una narrativa completa es necesario añadir elementos como los sonidos asociados a estas actividades domésticas para entender el legado de estas mujeres. No solo para entender la totalidad de estos espacios, sino que se valora como elemento interpretativo con un importante impacto emocional según recientes investigaciones. También es importante incidir en que los talleres participativos se consoliden como modo de dar continuidad a estas prácticas colocando a la comunidad como protagonista.

Para concluir, posiblemente la idea clave a la hora de introducir y musealizar estos patrimonios es entender la doble función de la mujer en estos contextos como creadora y conservadora de patrimonio. Un patrimonio vivo que se desvanecerá cuando se desvanezcan sus practicantes.

BIBLIOGRAFÍA

Cliffe, L., Mansell, J., Greenhalgh, C., & Hazzard, A. (2021). Materialising contexts: virtual soundscapes for real-world exploration. *Personal and ubiquitous computing*, 25(4), 623–636. https://doi.org/10.1007/s00779-020-01405-3

WEBGRAFÍA

International Council of museums. (2022). *Definición de museo*. https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/

EVE Museos+ Innovación. (24 de julio de 2024). *El sonido y su potencial en museos*. EVE Museos + Innovación. https://evemuseografia.com/2024/07/24/el-sonido-y-su-potencial-en-museos/

Ministerio de Cultura. (2026). *Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Gobierno de España. https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/salvaguardia-patrimonio-cultural-inmaterial/textos.html

Museo Nacional del Traje. (s.f.). *Museo a mano*. Ministerio de Cultura y Deporte. https://www.cultura.gob.es/mtraje/educacion/museo-a-mano.html

Museo Nacional Thyssent Bordemisa. (s.f.). *Mujeres y saberes.* EducaThyssen. https://www.educathyssen.org/mujeres-saberes

EL HUNT MUSEUM Y LA *CUSTOM HOUSE*: LA CARGA SIMBÓLICA DE LA SEDE SOBRE EL MUSEO



Lucía Mercedes Ferrer Amann

Universidad Complutense de Madrid

Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico

Situado en Limerick, Irlanda, el edificio que acoge al Hunt Museum ha sido testigo de numerosas transformaciones en su sentido, arquitectura e historia. Aun surgiendo como símbolo de la represión británica, ha evolucionado hasta convertirse en un vehículo de una identidad fundamentalmente irlandesa. Tras una breve introducción sobre la colección que acoge este artículo se pretende realizar una recopilación de la historia del edificio, sus reformas arquitectónicas y la integración de la colección en el mismo. Con ello, se incita a la reflexión sobre las implicaciones de las funciones originales de un edificio y su carga simbólica, al igual que la manera de integrarlas en el discurso del museo como institución abierta y accesible, integrando su pasado en el mismo.

LA COLECCIÓN

El Hunt Museum acoge la colección del matrimonio de John y Gertrude Hunt, iniciada en la década de 1930 por su interés especial por el coleccionismo de orígenes celtas e irlandeses (Hunt Museum, 2002, 'Hunt Collection A Gift to the Irish nation', 1978). Este carácter irlandés se convirtió en fundamental para la colección. Pese a ello, se debe mencionar que en 2005 se abrió una investigación externa sobre los orígenes de la colección, puesto que un comerciante de arte británico con el que los Hunt acordaron varias adquisiciones traficó con obras confiscadas por los nazis (Gibbons, 2008).

Destacada por su eclecticismo, tuvo mucha variedad de sedes, aunque al comienzo cambió de ubicaciones en las casas de los Hunt en Londres, Dublín y Limerick. Una parte clave de la filosofía de la pareja, fundamental para entender la progresión de la exposición de las colecciones era la accesibilidad de los objetos, hasta el punto de utilizar vasos etruscos como jarrones de flores o un Picasso como decoración en la cocina (Hall y Bannon, 2005). Esta manera de exponer los objetos, aunque más tarde a través de réplicas por razones de conservación, se convertiría en uno de los pilares de la futura institución.

Los Hunt cedieron parte de su colección temporalmente a la Universidad de Limerick en 1974. Más adelante, donaron la colección al Estado Irlandés en octubre de 1991 ('2,000 Works of World Art', 1991). Con ella, surgió la cuestión: ¿en qué edificio custodiar una colección de más de 2.000 piezas?

LA *CUSTOM HOUSE*, SU HISTORIA Y ARQUITECTURA

Para comprender la naturaleza del edificio es relevante la situación de Irlanda de mediados del siglo XVIII. En ese momento, las *Custom Houses* o Casas de Aduanas eran sedes administrativas del Gobierno del Reino Unido y, junto a la creación de puertos y embarcaderos, estaban en auge (Knox, 1786). En ellas, los barcos mercantes debían registrarse y pagar impuestos para poder comerciar con su cargamento (Jarvis, 1953). En un momento de expansión comercial en Limerick, Edmond Sexton Pery contrató al arquitecto italiano Davis Dukart, quien realizó el proyecto de la *Custom House* de Limerick, finalizada en 1769, en una ubicación accesible para los embarcaderos, visible en una ilustración sobre la misma del siglo XVIII (fig. 1) (Quiry, 2013; Spellissy, 1998).

De estilo palladiano, estaba pensado para verse desde el río Shannon, con el acceso situado frente a él, con más elementos decorativos que el lado opuesto de mayor sobriedad (Logan, 2023; Maye, 2016). Inicialmente, en ese mismo lado se pensó en realizar una inscripción sobre el rey Jorge III, idea que finalmente no se ejecutó, pero que reafirma la identidad británica y colonialista de la Casa de Aduanas (Hunt Museum y Logan, 2023). Por ello, es fundamental señalar las implicaciones de esta tipología de edificio, uno de los aspectos más destacados quizás sea la complicidad británica con la Gran Hambruna Irlandesa (1845-1849), durante la cual se utilizaron estas sedes para lavar la imagen del Estado Británico a través de iniciativas para paliar la hambruna que no tuvieron efectos demostrables (Dunn, 2007).

Aunque su uso como Casa de Aduanas fuera el principal, durante sus primeros 70 u 80 años fue también utilizado como lugar de residencia (Hunt Museum y Logan, 2023). La función de la *Custom House* de Limerick cambió con el tiempo. Debido a que el tamaño de los barcos había aumentado y se dificultó el acceso de los mismos a esa altura del río, desde 1860 la actual sede del museo desempeñó distintas funciones: entre ellas, de oficina de correos y de sede de operaciones para la prevención de ataques aéreos durante la Segunda Guerra Mundial (Hunt Museum y Logan, 2023). A pesar de que su función original había desaparecido, la Office of Public Works, institución del gobierno irlandés, aseguró el mantenimiento del edificio (Ciolfi, 2004). Pese a ello, hubo un intento fallido de la *Irish Republican Army* o IRA de incendiar el edificio en 1920, en plena Guerra de Independencia Irlandesa (1919-1921) (Spellissy, 1998). Esto indica la percepción de ese lugar como herramienta de la opresión británica.



Figura 1 ▼

Ilustración de la función original del edificio.

Barlet (sin fecha), datada en el siglo XVIII, extraída del archivo digital de la Universidad de Limerick.

Más adelante, la situación en Limerick a finales de la década de 1980 propició la formación del museo. La ciudad tenía la tasa de desempleo más alta del país y la segunda más alta de criminalidad, por lo que se realizó una inversión pública de más de cuarenta millones de libras destinada a una reforma urbanística de la ciudad. Así coincidieron dos aspectos clave para la formación del Museo Hunt de forma simultánea: la ya mencionada donación completa de la colección Hunt al Estado irlandés en 1991 y la inversión en el desarrollo urbanístico de Limerick. Al año siguiente de la donación de la colección, en 1992, se designó la *Custom House* como el edificio que la acogería (Limerick Arts Office, 2019).

FUNDACIÓN DEL MUSEO Y REFORMAS

Una vez designada la sede, se realizó una reforma del edificio entre 1996 y 1997, el mismo año de su inauguración. Con la reforma se restauró el edificio, al dotar las chimeneas de un uso distinto como sistema de ventilación de aire (*Our building*, 2023). Este ejemplo ilustra la voluntad de conservar el edificio histórico al transformarlo en museo. Sin embargo, sí se realizó una intervención clave que cambió la orientación: trasladar el acceso del edificio para que fuera desde la calle, y no desde el paseo del río Shannon. Se añadió una extensión del edificio de dos pisos donde se construirían cuartos de baño, oficinas y sótano.

Actualmente se accede desde la calle, pasando por un bloque que contiene simultáneamente la recepción y la tienda (fig. 2) (Hunt Museum, 2021). De esta manera, el lado ornamentado es el opuesto al del acceso al museo. La directora del museo de ese momento, Jill Cousins, comentó en una entrevista que el mayor problema al que se enfrentaba el museo era financiero: "Money… bit blunt … but we need to do more work on the building, which needs some of its facilities updating and we need more space for our public engagement programmes".

Por otro lado, el jardín del museo, situado en el acceso original frente al río Shannon, había permanecido cerrado hasta 2016 (Hunt Museum, 2024). En 2020, se quitaron las verjas del jardín y se anunció una reforma y la inclusión de artefactos del museo escaneados en 3D y replicados a tamaño gigante (Lynch, 2020). El espacio se reabrió en 2021 y la ganadora del concurso convocado, Nicola Haines de Tierney Haines Architects, planteó una estructura en el jardín basándose en la historia marítima del edificio al incluir líneas curvas inspiradas en las mareas (Limerick.ie, 2021). Más adelante, el espacio de la cafetería empezó un proceso de reformas que acabó en 2025, con un mural de una ilustración del edificio fechada en 1830.

En cuanto a la accesibilidad, aunque se podría asumir lo contrario en un edificio histórico del siglo XVIII, hay elementos accesibles como las puertas de The Captain's Room, que son dobles por estar concebidas para dar paso a vestidos georgianos por su volumen (Irish Costume Archival Project). En la recepción, las personas con discapacidad disponen de una *Accommodation Station*, un lugar donde se encuentran objetos tales como gafas de sol, protectores de oídos, sillas transportables y otros elementos. Se ha incorporado un *Sensory Room* o Habitación Sensorial en la planta baja del edificio, entre otros colectivos, para personas con trastorno del espectro autista.

A día de hoy, el acceso principal continúa siendo el opuesto al concebido originalmente para el edificio, aunque la mirada de las personas visitantes se dirige con más naturalidad hacia la fachada opuesta, orientada hacia el río Shannon (Logan, 2023). Hace años se realizó una propuesta del Museo Hunt que no ha tenido continuidad: la posibilidad de cambiar la entrada principal a la original: "to encourage increased footfall along the riverside with connection via O'Halloran pedestrian bridge to King's Island" (Fitzpatrick, 2019). Así, se podría caminar por las orillas del río de manera continua al Hunt Museum, lo que podría otorgarle mayor visibilidad y mejorar la urbanización de la ciudad. Esto sería compatible con atraer atención hacia el jardín para su disfrute como parque público. Adicionalmente, el acceso no condicionaría a las personas visitantes a transitar por la tienda de regalos al comenzar el recorrido (Hunt Museum, 2021).



Figura 2 ◀

Acceso actual al Hunt Museum.

Imagen extraída de *Our building* (2023).

De esta manera, se aportaría más coherencia al edificio, un mayor respeto a su función original, y podría dar pie a mantener la memoria de lo sucedido en él, visibilizando más al museo. Esta iniciativa, que no ha tenido continuidad, se podría comparar con la del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuyo acceso principal fue cerrado para abrirse en una zona de arquitectura contemporánea a través de la tienda de *souvenirs*. En el caso del museo bilbaíno, se ha recuperado el acceso original a través de su reforma, que inaugura en octubre de 2026 (Redondo, 2026). Esta tendencia quizás señala una reinterpretación de la arquitectura para recuperar las funciones de la estructura original.

INTEGRACIÓN DE LA HISTORIA DEL EDIFICIO EN EL RECORRIDO HUNT MUSEUM

La historia del edificio se integra en el Hunt de diversas maneras. Un ejemplo muy significativo de ello es la fotografía *Honora* de Nagle (2014) incluida en el recorrido expositivo. Ganadora de un concurso, retrata una ficción inspirada en hechos históricos acerca de una niña inmigrante con el nombre de Honora Walsh que escapó de la dureza de las condiciones del país. Según contó la artista, Beth Nagle, Honora embarcó hacia Canadá, naufragando junto con otras 247 personas en 1834. Este reconocimiento y memoria aporta información acerca del pasado del edificio como Casa de Aduanas, al igual que el hecho de que se haya conservado la gran mayoría de su estructura pasada.

Sin embargo, existe un elemento en el que el museo no destaca ni ofrece contenidos: el idioma. El gaélico es un idioma oficial de Irlanda y de la Unión Europea que está en remisión en favor del inglés, a pesar de su impartición como asignatura en la enseñanza obligatoria (McGee, 2018). Para incorporarlo en el discurso expositivo, se podrían colocar cartelas tanto en inglés como en Gaélico, como se realiza ya en el Museo Nacional de Irlanda.

En conclusión, las reformas del museo respetan la historia del edificio, integrando sus orígenes en la colección y añadiendo nuevos espacios adaptados. Sin embargo, esto sucede con la excepción de la reforma del acceso original, que mejoraría la relación de la ciudad de Limerick con el Hunt Museum y recuperaría el recorrido anterior, además de propiciar una reforma urbanística. Al igual que ello, sería fundamental realizar una investigación sobre los orígenes de la colección y adaptar los contenidos expositivos a las personas en silla de ruedas y a los hablantes de gaélico. En definitiva, es un lugar icónico ante la comunidad, transformándose desde una herramienta de sometimiento hasta convertirse en un punto de referencia de la ciudad de Limerick.

BIBLIOGRAFÍA

Ciolfi, L. (2004). *Situating "place" in interaction design: Enhancing the user experience in interactive environments* [Tesis doctoral, University of Limerick].

Dunn, N. R. (2007). *The castle, the Custom House and the cabinet: Administration and policy in Famine Ireland, 1845–1849* [Tesis doctoral, University of Oxford].

Fitzpatrick, P. (2019). *Inspector's report: ABP 304028-19*. An Bord Pleanála. https://www.pleanala.ie/anbordpleanala/media/abp/cases/reports/304/r304028.pdf

Gibbons, E. (2008). *The Hunt controversy: A shadow report*. Simon Wiesenthal Center. Standard Printers, Galway. https://lootedart.com/web_images/artwork/HUNT%20REPORT.pdf

Hall, T., & Bannon, L. (2005). Co-operative design of children's interaction in museums: A case study in the Hunt Museum. *CoDesign, 1*(3), 187–218. https://doi.org/10.1080/15710880512331392362

Hunt Museum. (2002). *The Hunt Museum: Essential guide*. Scala Publishers in association with the Hunt Museum

Irish Costume Archival Project, & The Hunt Museum. (s. f.). *Costume design for families*. RTÉ. https://www.rte.ie/documents/learn/2020/07/hunt-museum-costumes-1.pdf

Jarvis, R. C. (1953). Liverpool statutory registers of British merchant ships. *Transactions of the Historic Society of Lancashire & Cheshire, 105*, 107–122.

Knox, J. (1786). *A discourse on the expediency of establishing fishing stations: Or small towns, in the Highlands of Scotland and the Hebride Islands*. J. Walter, Jefferson, & Reynolds.

Maye, L. A. (2016). *Investigating the practices of cultural heritage professionals integrating digital technologies in a small museum*. University of Limerick. https://ulir.ul.ie/handle/10344/5524

McGee, P. (2018). Endangered languages: The case of Irish Gaelic. *Training, Language and Culture, 2*(4), 26–38. https://doi.org/10.29366/2018tlc.2.4.2 RUDN TLC Journal

Quiry, R. (2013). *Public health & housing in Limerick City 1850–1935: A geographical analysis* [Tesis de máster, Mary Immaculate College, University of Limerick]. http://hdl.handle.net/10395/1977

Spellissy, S. (1998). *The history of Limerick City*. Limerick City, Ireland : Celtic Bookshop

WEBGRAFÍA

Hunt collection a gift to the Irish nation. (1978). RTÉ Archives. https://www.rte.ie/archives/2018/0405/952349-hunt-collection-on-show-in-limerick/

Hunt Museum, & Logan, J. (2023, diciembre). *John Logan – "The Custom House; building, living, working"* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=INyNS8L_eT8

Limerick Arts Office. (2019). *John's Square*. https://www.limerick.ie/sites/default/files/media/documents/2019-04/JohnsSquareApts_Brochure.pdf

Limerick.ie. (2021, 24 de junio). *Hunt museum opens "Museum in a Garden" to the public*. https://www.limerick.ie/discover/living/limerick-news/new-sculpture-hunt-museum-garden-unveiled

Lynch, R. (2020). *Hunt Museum garden renovations take the first big step in development*. I Love Limerick. https://www.ilovelimerick.ie/hunt-museum-garden-renovations/

Our building: The Hunt Museum. (2023) https://www.huntmuseum.com/stories/our-building-the-hunt-museum/

Redondo, M. (2026, 15 de junio). El Bellas Artes abre de forma excepcional su nuevo atrio el 24 de junio con una jornada de puertas abiertas. *Deia*. https://www.deia.eus/cultura/2026/06/15/bellas-artes-abre-forma-excepcional-11205297.html

2,000 works of world art. (1991). RTÉ Archives. https://www.rte.ie/archives/2016/1026/827094-hunt-collection-left-to-irish-state/

LO QUE NOS HACE HUMANOS



Daniel Moreno Higuera

Universidad Complutense de Madrid y Universidad Politécnica de Madrid
Máster El Patrimonio Cultural en el Siglo XXI: Gestión e Investigación

Los rituales son, en palabras del filósofo y premio Princesa de Asturias Byung-Chul Han en su obra *La desaparición de los rituales: una topología del presente*, "acciones simbólicas. Transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad. Generan una *comunidad sin comunicación*, mientras que lo que predomina hoy es una *comunicación sin comunidad*". Y es mediante estas acciones simbólicas que nos podemos reconocer, en ocasiones, como parte de una misma comunidad. Al ser, por lo tanto, los rituales una forma de reconocimiento de la percepción simbólica, se permite percibir lo duradero. (Han, 2019).

Todas las sociedades han tenido y tienen rituales, esas formas de acción simbólica que permiten reconocernos en diversos aspectos de la vida ya sean más sucintos, como los gestos rituales, o de un mayor calado o importancia como puedan ser los ritos de paso, entre los que destacamos nacimiento, matrimonio y muerte, siendo especialmente relevante para este trabajo los de muerte.

Dicho esto, los rituales, en mayor o menor medida, se continúan practicando, pero ¿cómo es la exposición de los que ya no se practican o aquellos cuya ritualidad se ha visto sustituida por otra? Con esto nos queremos referir a cómo mostramos los elementos rituales, la ritualidad y los objetos relacionados con esta en nuestros lugares de exposición cultural por antonomasia: los museos.

Es de esta idea de la cual surge "Lo que nos hace humanos", un trabajo que siguiendo una serie de pautas dictadas por la profesora, culmina en una sugerencia de mejora para la exposición de este tipo de elementos rituales.

PRIMER PASO

Consistió en la indagación en las distintas bases de datos de los museos, ya fueran españoles o internacionales, y elegir entre las colecciones un total de cinco piezas de diferentes museos. A partir de esas cinco piezas se cimentaría la base del proyecto.

Para el caso que nos ocupa las cinco piezas [Fig. 1, 2, 3, 4, 5] fueron las siguientes:







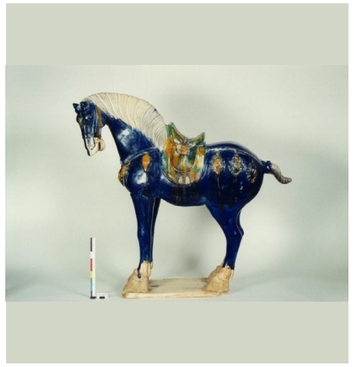




Figura 1

Cabeza de terracota

S. I d.C., terracota, nº inv.: CE28638. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. Fotografía de Miguel Ángel Otero Ibáñez.

Figura 2

Fragmento de lápida de pizarra

1439, lápida de pizarra, nº inv.: 1081/001. Museo Sefardí, Toledo. Fotografía de Rebeca García Merino.

Figura 3

Osario de piedra

S. I d.C., piedra, nº inv.: 0403/001 Museo Sefardí, Toledo. Fotografía de Rebeca García Merina.

Figura 4

Escultura de gres de un caballo en reposo sobre superficie rectangular

618-906 d.C., gres, nº inv.: CE19387 Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

Figura 5

Lucerna de arcilla ocre representando en su disco a Serapis barbado

S. II d.C., arcilla ocre, nº inv.: CE 00775 Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. Fotografía de Miguel Ángel Otero Ibáñez.

SEGUNDO PASO

En el texto de la Convención de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] celebrada en 2003 se establecen un total de cinco dominios amplios, los cuales son: tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y técnicas artesanales tradicionales (UNESCO, 2003).

Con esta información, debíamos seleccionar a cuál de estos cinco dominios se podrían adscribir nuestras cinco piezas. En el caso que nos ocupa, decidimos que, por su carácter eminentemente funerario, encajarían en el dominio "usos sociales, rituales y actos festivos" e incluso en "conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo".

TERCER PASO

Consistía en buscar en torno a unos ocho conceptos clave del patrimonio que hubiéramos elegido para poner en relación nuestras cinco piezas y crear una suerte de constelación con ellos. Los conceptos elegidos por nuestra parte fueron "muerte, ajuar, creencia, ritual, espiritualidad, memoria, costumbre y solemne". El resultado de la constelación fue el siguiente:

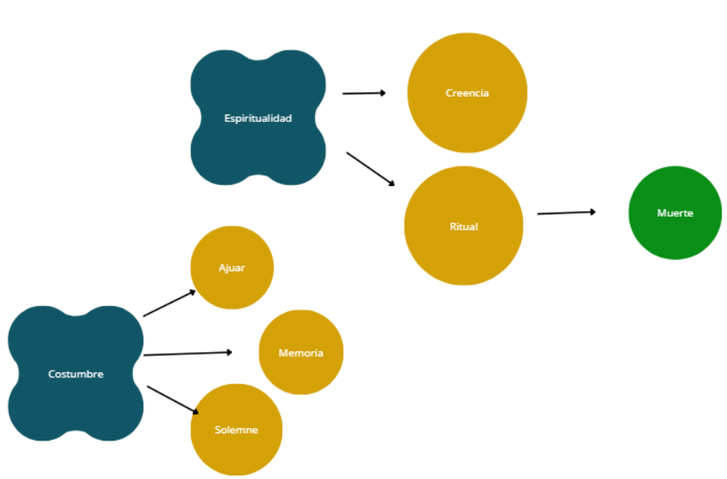


Figura 6 ▶
Constelación de conceptos.
Elaboración del autor.

CUARTO PASO

El siguiente paso mandaba buscar un elemento reconocido por la UNESCO en España que sea próximo a la idea que tenemos, además de comentar qué se protege en cada caso, qué se pretende proteger y qué se reconoce.

Al estar profundamente relacionadas mis piezas con la ritualidad, la espiritualidad y los ritos de paso, elegimos que mantenían una cierta relación en tanto que rituales con el Canto de la Sibila de Mallorca, El Misterio de Elche y las Fiestas del Fuego del solsticio de verano en los Pirineos; así como también el toque manual de campanas.

Lo que se busca proteger es la memoria de la ritualidad más representativa de nuestras regiones, pues eso actúa como elemento diferenciador y de identidad para las comunidades. Concretamente en nuestros elementos seleccionados la memoria son los fallecidos en sí mismos, pero yendo más allá, la memoria es también la forma, las técnicas, los elementos utilizados, las costumbres y los rituales que se llevan a cabo en un momento de gran importancia como es el rito de paso funerario que tiene lugar con la muerte.

QUINTO PASO

La siguiente actividad a realizar consistió en tomar nuestro patrimonio inmaterial identificado e intentar inventariarlo según un tipo de ficha que vimos ese mismo día en clase. La clasificación que obtuvimos del presente proyecto fue la siguiente:

Identificación del elemento: La ritualidad funeraria. Las comunidades no se pueden acotar al ser la ritualidad de los contextos funerarios común a todas las culturas, aunque sí varíe la forma en la que esta se expresa.

Características del elemento: Los elementos materiales conexos son las propias cinco piezas en sí. Mientras que los elementos inmateriales conexos es la ritualidad del mundo funerario.

Estado del elemento: Las amenazas a las que podrían enfrentarse las piezas son algunas como la homogeneización de las prácticas funerarias y la falta de ajuar presente en tumbas. Además de una mayor secularización que ha pasado por una merma de los momentos rituales al asociarse estos, aunque no necesariamente pertenecen a ella, con la religión. Otro tipo de amenaza son las amenazas de la transmisión, las cuales pueden ser la visión de los rituales funerarios como algo estrictamente religioso y el tratamiento del mundo funerario como algo tabú.

Las piezas se encuentran en España, en museos tales como el Museo Nacional de Arte Romano [MNAR], el museo Sefardí y el Museo Nacional de Artes Decorativas [MNAD].

Las medidas de salvaguarda pasan por la investigación de los posibles rezos, actos ceremoniales o rituales que se llevaran a cabo en este contexto funerario.

SEXTO PASO

La última actividad a realizar previamente de la exposición consiste en escoger una obra relacionada con nuestro tema en el Virtual Museum of Lost or Stolen Cultural Artefacts. De toda la selección de piezas robadas o perdidas, elegimos una urna funeraria de barro y carácter funerario, fechada entre los siglos II y II d.C. y proce-

dente de Libia[1].

PRESENTACIÓN

Por último, una vez realizada toda esta serie de actividades el siguiente paso era llevar a cabo una exposición oral de diez minutos utilizando diapositivas para apoyarnos. En el caso que nos ocupa, además de utilizar las imágenes ya mostradas y la información ya expuesta en el presente artículo, quisimos ir un paso más allá y simular una exposición con este tipo de piezas. Para ello, utilizamos *virtualartgallery.com*.

Con este programa realizamos un total de tres salas: A, B y C, llevando a cabo una suerte de intento de nueva museografía en la que se tratara de manera singular y ética los elementos funerarios que conforman este proyecto. Además de la parte visual, quisimos provocar una sensación de sinestesia, apoyándonos en el sonido y el tacto, principalmente mediante el tañido de campanas, aunque en un proyecto de mayor envergadura el sonido podrían ser oraciones funerarias, y la sensación de tacto iría de la mano con el suelo, puesto que en cada sala deberían ser los suelos distintos para crear dicha sensación. Además, para ordenar mejor las ideas cada sala cuenta con pocas piezas, las cuales se correlacionan entre sí por la cultura o civilización de la que formaban parte.

La sala A [Fig. 7] está dedicada a la cultura romana, por lo que el suelo busca ser una recreación del suelo de una necrópolis romana, como trata de mostrarse en la imagen. Es por este motivo que las piezas aparecen en esta sala con las figuras 1 y 5, por pertenecer a dicha cultura y poder ser elementos pertenecientes a un ajuar funerario.

Figura 7 ▼

Sala A.

Prototipo realizado a partir de Virtualartgallery.com.



[1] Para más información: Cinery Jar. nº inv.: VM-LY-25-011, Lybian Department of Antiquities. UNESCO. https://museum.unesco.org/stolen-objects/VM-LY-25-011_Cinerary_jar

Existe información en todos los elementos de la sala [Fig. 8], incluido el suelo [Fig. 9]. Las piezas cuentan con información que puede ser desplegada o no a voluntad, lo que permite alternar entre el aprendizaje de la pieza y el disfrute de la misma en un sentido visual más tradicional.

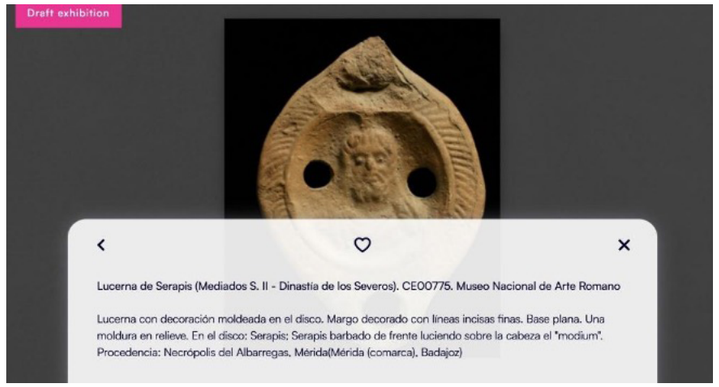


Figura 8 ◀

Figura 5 con la información desplegada

Prototipo realizado a partir de Virtualartgallery.com



Figura 9 ◀

Suelo de sala A.

Prototipo realizado a partir de Virtualartgallery.com

Por su parte, la sala B se encuentra dedicada a las piezas sefardíes, concretamente las figuras 2 y 3; añadiendo la pieza desaparecida[2] junto a un pilar vacío que muestra el lugar que podría ocupar esta misma, al más puro estilo del Nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas [OANMA], al recrear la orientación, tamaño y lugar que debían ocupar las piezas sobre las que Grecia mantiene reclamaciones (García González, 2015).

Por último, la sala C se encuentra dedicada a la cultura china, por lo que únicamente se presenta en ella la figura 4 y su suelo emula una tumba de dicha cultura. Todo ello con el fin de provocar en el visitante una sensación de sinestesia.

Para no saturar el presente artículo de imágenes se han seleccionado las que han sido consideradas imprescindibles para mostrar la reali-

[2] Cinery Jar. nº inv.: VM-LY-25-011, Lybian Department of Antiquities. UNESCO. https://museum.unesco.org/stolen-objects/VM-LY-25-011_Cinerary_jar

dad de este trabajo y una aproximación a la presentación que este conllevó. Sin embargo, consideramos importante recalcar que todas y cada una de las piezas cuenta con su espacio en la exposición y con su página de información correspondiente para mostrar la materialidad inherente a las mismas y la ritualidad que las acompaña y que, en definitiva, es parte de lo que nos hace humanos.

BIBLIOGRAFÍA

García González, J. (2015, 29-30 de abril y 1-2 de mayo). *Los museos del acrópolis y la política patrimonial en Grecia*. Actas del II Congreso Internacional de Buenas Prácticas en patrimonio Mundial: Personas y Comunidades. https://hdl.handle.net/20.500.14352/35918

Han, B. C. (2019). *La desaparición de los rituales: Una topología del presente*. Herder Editorial.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2003). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. https://ich.unesco.org/es/textos-fundamentales-00503

FERIAS DE ANDALUCÍA: SALVAGUARDA DE UN PATRIMONIO DE CELEBRACIÓN E INTERCAMBIO



Sophia Angelica Tassan Pagnochet

Universidad Complutense de Madrid y Universidad Politécnica de Madrid

Máster Patrimonio en el Siglo XXI: Gestión e Investigación

Las ferias andaluzas constituyen en la actualidad uno de los principales referentes festivos del sur de España, reconocidas a nivel nacional e internacional por su ambiente, riqueza cultural y gran atractivo turístico. Sin embargo, esta imagen contemporánea tiende a simplificar un fenómeno mucho más complejo, cuyo origen y evolución representan un proceso histórico de intercambios y entrelazos de distintas culturas. Aunque objetivamente sean eventos celebrativos que disfrutar, las ferias deben entenderse como un sistema cultural en transformación, cuya consideración como patrimonio cultural inmaterial permite un análisis de su significado desde una perspectiva más profunda.

En sus orígenes, las ferias no eran los espacios festivos que reconocemos en la actualidad, sino lugares de intercambio económico vinculados principalmente al comercio ganadero común en toda Europa. Este comienzo hace surgir una duda: ¿cómo y por qué entonces las Ferias de Andalucía llegan a diferenciarse tan drásticamente y a ser lo que son hoy en día? Esta es la cuestión que el presente artículo intenta resolver.

En Andalucía, las ferias como prácticas mercantiles comenzaron a consolidarse en la Baja Edad Media en un contexto en el que convivían funciones económicas, sociales e incluso religiosas, ya que, en ocasiones, estas reuniones se vinculan a calendarios festivos o celebraciones litúrgicas (López Martínez, 2020). El mercado se situaba generalmente en espacios periurbanos, por motivos de salubridad y orden ciudadano, y reunía a comunidades diversas con el objetivo directo de generar actividad comercial y la consecuencia indirecta de la creación de dinámicas de encuentro y sociabilidad.

Oficialmente, lo recién descrito es reconocido como el origen de las ferias de Andalucía, pero se podría defender que los mercados ganaderos, que se reconocen como la «génesis» de las ferias actuales, no son más que una de las partes que conforman estas celebraciones. Es probable que el mercado ganadero medieval se haya sumado a las actividades que ya tomaban lugar en las primaveras del sur de la península y haya ayudado a consolidarlas como un único evento. Es más, como el profesor Antonio Manuel Rodríguez Ramos argumenta en su libro L*a Huella Morisca: El Al-Ándalus que llevamos dentro* (2010), el origen de la propia palabra "feria" es un argumento de debate. El autor defiende públicamente en entrevistas ligadas a su obra que el término se origina del árabe y no del latín: «'Farah' es alegría. Feria viene de ahí. Que nadie me diga, por favor, que la feria andaluza viene de una feria de ganado. Viene de ir de 'farah', ir de farra. De hecho, mal fario es tener mala alegría».

Volviendo al mercado medieval, a lo largo del tiempo, este carácter funcional fue evolucionando mediante un proceso de superposición cultural. A la base ganadera se sumaron influencias diversas, entre las que pueden destacarse tradiciones heredadas del contexto andalusí, donde las celebraciones colectivas en espacios abiertos tenían un papel relevante. Cabe destacar la importancia de la primavera en las fiestas andalusíes, estación en la que coincide la celebración de las ferias de pueblo en la actualidad: «Nayrūz, día del año nuevo persa equivalente al equinoccio de primavera, y Mihraŷān, correspondiente al solsticio de verano, fiestas en las que participaban todas las capas sociales tanto en pueblos como en ciudades» (Carabaza Bravo, 2021).

Además, es fundamental la aportación de la comunidad gitana y el desarrollo del flamenco, que han tomado un papel protagonista en la celebración de las ferias (Prieto-Muñiz, 2026). Este último elemento resulta especialmente significativo, ya que introduce una dimensión performativa que transforma el espacio de intercambio en un espacio de representación y experiencia colectiva.

Mientras avanzaba y se mantenía a través de los siglos como un punto de encuentro para la sociedad, la feria comenzó a transformarse. Las necesidades colectivas se han ido modificando a su vez, y la mezcla y entrelazado de culturas han hecho que las ferias dejen de tener el mercado como elemento central, para dejar paso a su consolidación como fenómeno cultural complejo, en el que conviven prácticas económicas modernas y tradicionales, expresiones artísticas, normas sociales y formas de ocupación del espacio público. Como señala López Martínez (2020), las ferias ganaderas en Andalucía Occidental mantuvieron durante siglos esta doble dimensión económica y social, lo que explica su capacidad de adaptación y continuidad en el tiempo.

Desde esta perspectiva, las ferias andaluzas encajan plenamente dentro de la definición de patrimonio cultural inmaterial establecida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (UNESCO, 2003), al constituir prácticas vivas transmitidas de generación en generación, en las que la comunidad desempeña un papel central. En ellas se articulan usos sociales, actos festivos y artes del espectáculo, especialmente a través del flamenco, ya declarado Patrimonio de la Humanidad en 2010 (UNESCO, 2010), que actúa como vehículo de expresión identitaria y memoria cultural.



Figura 1 ◀

Detalle de obra.

Manuel Cabral Aguado Bajarano, *En la Feria de Sevilla* [Detalle], 1855, óleo sobre lienzo, nº inv.: CTB.1999.28. Museo Carmen Thyssen, Málaga.

Figura 2

Detalle de miniatura del siglo XIII de Zyriab, "El Mirlo", en la que él toca el laúd.

Zyriab "El Mirlo" Historia de los amores de Bayad y Ríyad: una «chantefable» oriental en estilo persa, autor anónimo, siglo XIII. Manuscrito ilustrado, nº inv.: Vaticano arabo 368 / BAV Ar368 f10r. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma.



Siguiendo la lógica de la "UNESCO", si se analiza el valor patrimonial de las ferias con lo expuesto anteriormente, se debe concluir que este no reside únicamente en su dimensión festiva; los valores que las conforman se ven representados por el conjunto de significados, rituales y dinámicas sociales que las sostienen. Las ferias de Andalucía representan un patrimonio inmaterial amplio y entrelazado que se desarrolla en varios de los dominios descritos por La Convención de la UNESCO de 2003 para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, se pueden reconocer como «usos sociales» por su carácter festivo, pero también tiene elementos de «artes del espectáculo» ligados a los bailes y cantes que se celebran en ellas y además estos van de la mano con las «técnicas artesanales y tradicionales» que se emplean para la fabricación de los atuendos y complementos usados por los feriantes, entre otras manifestaciones.

Tal como planteó Isidoro Moreno Navarro en su escrito de 1998, la identidad cultural andaluza se construye a partir de procesos históricos complejos en los que las prácticas colectivas desempeñan un papel fundamental. En este sentido, la feria puede entenderse precisamente como un espacio ejemplar donde se materializa dicha identidad y donde se negocian y manifiestan formas de pertenencia a una comunidad tan propia y variada.

Sin embargo, toda esta riqueza cultural, reconocimiento y permanencia hasta la actualidad también sitúan a las ferias de Andalucía en una posición de vulnerabilidad frente a los procesos contemporáneos. La turistificación creciente, especialmente en el caso de la Feria de Abril de Sevilla y otras ferias de las capitales de las

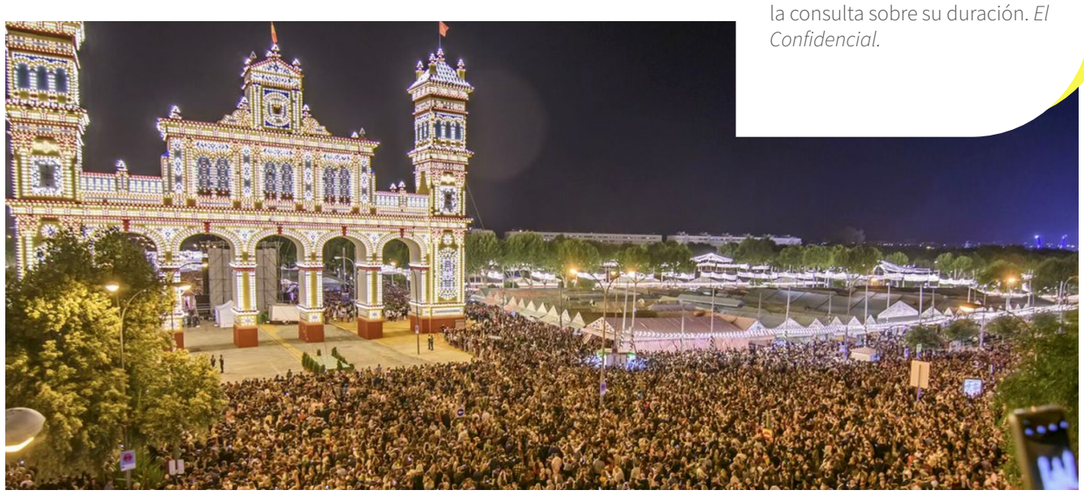
provincias andaluzas, ha favorecido su proyección internacional, pero también ha generado una progresiva simplificación de su significado. Como señala Bellido Méndez (2025), el impacto del turismo cultural sobre este tipo de celebraciones plantea importantes desafíos en términos de sostenibilidad, ya que puede derivar en procesos de estandarización y pérdida de autenticidad

El riesgo de que la feria sea percibida únicamente como un producto cultural, desvinculado de su contexto histórico y social y

Figura 3

Detalle de fotografía.

Fuente: Rocha, C. (2024, abril 22). La Feria de Sevilla más multitudinaria también colapsa la consulta sobre su duración. *El Confidencial.*



reducido a una experiencia de consumo, es real y se debe atender con urgencia. Esta transformación no implica necesariamente la desaparición de la práctica, pero sí una modificación de su significado, que puede afectar a su continuidad como patrimonio cultural.

Ante esta situación, la consideración de las ferias andaluzas como patrimonio cultural inmaterial adquiere especial relevancia. La Ley 10/2015 para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial subraya la importancia de identificar, documentar y proteger este tipo de manifestaciones culturales y reconocer su valor como expresión de la diversidad cultural y como elemento clave en la construcción de identidad colectiva. Por ello, un plan para la musealización de las ferias andaluzas podría plantearse como una herramienta de interpretación que implique, por un lado, la conservación en sentido tradicional de la información relativa a una comprensión de las ferias como manifestación cultural, y, por otro lado, que asegure una continuidad en su celebración material.

A continuación, se proponen algunas ideas de cómo podría manifestarse un hipotético modelo de musealización de las Ferias de Andalucía. Frente a prototipos expositivos, cada vez más utilizados para este tipo de patrimonio, basados en la recreación y espectacularización, se propone una museografía de carácter documental e interpretativo, centrada en explicar el proceso

histórico de transformación de la feria. Este enfoque, aunque menos impactante, permitiría trabajar con materiales como fotografías, carteles, archivos sonoros y testimonios, entendidos como evidencias de un patrimonio intangible. A su vez, da la posibilidad de tratar al visitante con la madurez y capacidad de reflexión que merece, que nada tiene que ver con su edad o con la accesibilidad de la exposición.

Para complementar, podrían desarrollarse iniciativas complementarias como la creación de archivos digitales participativos, en los que la comunidad contribuya a documentar cómo vive su feria, o la implementación de programas de mediación cultural que contextualice la experiencia para los visitantes y promueva el respeto durante su participación en ellas. Estas estrategias permitirían transformar el interés turístico en una oportunidad educativa, lo que favorecería una comprensión más profunda del fenómeno y su consecuente conservación.

En conclusión, este breve estudio permite comprender que las ferias andaluzas no son una tradición fija y estática; de hecho, es raro que una tradición presente estas características. Por el contrario, son el resultado de un proceso cultural en constante transformación. Su aspecto más valioso reside precisamente en esa capacidad de adaptación y absorción cultural, en su condición de patrimonio vivo y en su función como espacio de construcción colectiva.

Musealizar la feria significa preservar la memoria de cómo y por qué llegó a ser lo que es hoy y celebrar su realidad actual.

BIBLIOGRAFÍA

Barrera, M. del C. (2010). Tradiciones y fiestas andaluzas. *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas,* 30.

Bellido, M. (2025). *El impacto de la Feria de Abril en el turismo cultural de Sevilla: análisis y propuestas de sostenibilidad* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla]. https://hdl.handle.net/11441/180891

Carabaza, J. M. (2021). Panorama general de las fiestas interreligiosas privadas y públicas celebradas en al-Andalus. *RIVAR*, *8*(24), 247–263. https://doi.org/10.35588/rivar.v8i24.5194

Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Boletín Oficial del Estado, 126*, de 27 de mayo de 2015, pp. 45285–45301. https://www.boe.es/eli/es/l/2015/05/26/10/con

López, A. L. (2020). *Las ferias de ganado en Andalucía Occidental y Extremadura, 1830–1958.* Universidad de Sevilla. https://hdl.handle.net/11441/93721

Moreno, I. (1998). La identidad histórica y cultural de Andalucía. *Creando pueblo. Archivo documental para la formación del pueblo trabajador andaluz.* https://creandopueblo.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/isidoromoreno-laidentidadhistoricayculturaldeandalucia.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.* https://ich.unesco.org/en/convention

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2010). *El flamenco. Patrimonio Cultural Inmaterial.* https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363

Prieto-Muñiz, M. (2026). Por qué las payas nos vestimos de gitana: apropiación cultural y construcción de la moda flamenca en la prensa histórica (1850–1950). *Documentación de las Ciencias de la Información*, 49, 165–200. https://dx.doi.org/10.5209/dcin.105811

Rocha, C. (2024, abril 22). La Feria de Sevilla más multitudinaria también colapsa la consulta sobre su duración. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/espana/andalucia/2024-04-22/feria-sevilla-mas-multitudinaria-historia-posible-recorte-2025_3865491/

Rodríguez, A. M. (2010). *La huella morisca: El al-Ándalus que llevamos dentro*. Almuzara.

Vázquez, C. (2025). *El traje de flamenca como símbolo cultural y artístico* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla]. https://hdl.handle.net/11441/180802



Revista Académica de Museos

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID | Proyectos de Innovación