

Tu Museo



El boletín de la asociación de
Amigos del Museo de Jaén,
“José del Prado y Palacio”

**Boletín de la asociación
Amigos del Museo de Jaén,
«José del Prado y Palacio»**



Junta directiva de la Asociación:

Presidente: Juan Luis Moreno Garrido

Vicepresidenta: Nelia María Casas Crivillé

Secretario: Juan Antonio López Cordero

Tesorera: Ana Martos Paredes.

Vocales:

María de los Santos Mozas Moreno

Felipe Molina Molina



Página Facebook de la Asociación:

<https://www.facebook.com/profile.php?id=61567457047051>

Página web de la Asociación:

<https://www.somosmuseode-jaen.es>



**Coordinación y diseño del
Boletín:**

Felipe Molina Molina

Consejo de redacción:

Ana Martos Paredes

José Santiago Jiménez

María de los Santos Mozas Moreno

Correo electrónico:

elboletindetumuseo@gmail.com



ISSN 3045-7610

SUMARIO

Presentación.....Pág. 2

Hablando se entiende la gente:

“Hoy hablamos con Arturo Ruiz Rodríguez y Manuel Molinos Molinos”

María de los Santos Mozas Moreno Pág. 3

La pieza del mes:

“La Visitación”

Santiago Cano León Pág. 14

Pintar con Palabras:

“El maullido como queja”

Ana Martos Paredes..... Pág. 17

La Historia en el Arte, el Arte en la Historia:

“Entorno histórico del óleo *Tierras de labor*”

Juan Antonio López Cordero.....Pág. 19

Otros Museos:

“La creación del Museo Catedralicio de Jaén”

Francisco Juan Martínez Rojas.....Pág. 21

El escaparate de nuestros artistas:

“Mirando el tiempo”.

Manuel Beltrán Gámez Pág. 26

Dejando pasar el tiempo

Olimán de JaénPág. 27

PRESENTACIÓN

Pues iniciamos nuestro segundo año de historia. Pasito a pasito nuestra intención es llegar lejos, cuanto más lejos mejor.

Empezaremos esta vez presentando una novedad. La idea nos la dio Manuel Campos en una carta que nos mandó y que publicamos en el anterior número. En ella nos sugería crear una sección *“a la que podrían enviar los socios la copia escaneada o una fotografía de una o dos obras artísticas suyas (dibujos, grabados, pinturas, tallas, etc.), con un breve comentario”*. Esas eran sus palabras. Pues bien, te hemos hecho caso Manuel. Aquí está esa sección a la que hemos llamado **“El escaparate de nuestros artistas”**. Y, casualidades de la vida, la primera obra nos la envía otro Manuel, este de apellido Beltrán. Se trata de un óleo sobre lienzo que pintó en 1991. Podéis admirarlo en la página 26.

A partir de ahora este escaparate que acabamos de inaugurar estará a vuestra disposición. Confiamos en recibir vuestras obras de arte, ya sea pinturas, tallas, fotografías artísticas e incluso microrrelatos.

En esta ocasión contamos también con la colaboración especial de nuestro ilustre vilcheño Francisco Juan Martínez Rojas, el Dean de la Catedral. Él nos va a contar como surgió la idea de crear un Museo Catedralicio aprovechando la visita que el rey Alfonso XIII hizo a Jaén en el año 1926, lo que supone que en este año el Museo Catedralicio cumple, nada más y nada menos que cien años. ¡Habrà que ir a felicitarlo!, digo yo.

Que disfrutéis con la lectura de este nuevo número.

Hablando se entiende la gente

Hoy hablamos con Arturo Ruiz Rodríguez y Manuel Molinos Molinos.

María de los Santos Mozas Moreno

Me dirijo en una fría mañana otoñal al encuentro de dos grandes arqueólogos, docentes e investigadores: Arturo Ruiz Rodríguez y Manuel Molinos Molinos. Hemos quedado en la casa donde se trabaja por impulsar la Arqueología Ibérica, en el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica. Allí el ambiente no puede ser más cálido y acogedor y en pocos segundos estamos hablando animadamente... Pero si hemos venido a hacer una entrevista.... ¡Empezamos!

Arturo Ruiz Rodríguez, catedrático emérito de Prehistoria de la UJA, fue director del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén. Arturo ha sido durante medio siglo la cabeza visible de un trabajo concienzudo impulsado desde la Universidad de Jaén para dar luz a la inmensa riqueza arqueológica de nuestro territorio, especialmente en la investigación de la Cultura Ibérica. Se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Granada, y se doctoró en 1978, defendiendo la tesis “Poblamiento ibérico en el Alto Guadalquivir”, dirigida por Antonio Arribas Paila.



Arturo (a la izquierda) y Manuel (en el centro) en el laboratorio del Instituto de Investigación en Arqueología Ibérica

¿Cómo surge tu interés por la Arqueología, Arturo? ¿Y por qué la cultura íbera? ¿Qué tiene de especial frente a otras etapas históricas?

A. Cuando yo era estudiante de bachiller ya me interesaba la Historia, especialmente la Historia Contemporánea, pero cuando empecé la carrera en Granada me empezaron a gustar mucho las prácticas que se hacían en el Departamento de Prehistoria porque íbamos al

campo, a excavar. Así, por la Prehistoria, interesándome especialmente en el periodo Paleolítico, empecé trabajando en temas de Arqueología. Pero me di cuenta de que era muy difícil convertir los datos de la excavación de un sitio del Paleolítico en datos de Historia, de que necesitaba de mucha ayuda interdisciplinar; y, aunque ahora admito que toda investigación arqueológica necesita de la colaboración interdisciplinar, empecé a buscar otro periodo donde yo pudiera transformar los datos arqueológicos en Historia. El momento del cambio surgió cuando me vine como profesor de Prehistoria a Jaén y me encontré con un patrimonio ibérico inmenso y que no estaba estudiado. Empecé a hacer la tesis doctoral intentando responder a qué existía en el territorio que se pudiera considerar Cultura Ibérica, y preguntándome si se podían observar periodos, etapas, procesos.... En esto ha sido en lo que he estado trabajando toda mi vida.

Manuel Molinos Molinos, también catedrático emérito de la UJA, desde 1987 ha sido profesor de Prehistoria adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología en la Facultad de Humanidades de Jaén. En 2016 fue nombrado catedrático de Arqueología en el Departamento de Patrimonio Histórico y director del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén.

Una trayectoria paralela a la de Arturo, que comienza con un doctorado por la Universidad de Granada con la tesis “Poblamiento ibérico en la campiña oriental de Jaén”, dirigida por Antonio Arribas Palau y Arturo Ruiz Rodríguez en 1987.

¿Cómo surge tu interés por la Arqueología, Manolo?

M. Yo no pensaba hacer Arqueología. Cuando estudiaba COU había elegido asignaturas de ciencias: Química, Ciencias naturales y cosas de ese tipo, pero, a mitad del curso encontré una serie de amigos, de compañeros, muy interesados en la Historia, pero, fundamentalmente, en la Historia como tema de militancia política, la Historia como arma, y me gustó. Y, cuando acabó aquel curso, yo tenía claro que quería estudiar Historia y Arqueología, no sabía cómo, porque en Jaén no había Facultad todavía, y había que empezar directamente en Filosofía y Letras en Granada, lo cual se me hacía muy largo. De todas formas, comencé la carrera allí y, cuando a mitad del curso me enteré de que, al año siguiente, 1974, se podía estudiar Historia desde primero en Jaén, regresé.

¿Cuáles fueron los inicios de tu relación con Arturo y la Arqueología?

M. El mismo día que empezaba mis estudios en Jaén me encontré con Arturo Ruiz. Era mi primera clase. Y para él su primer curso como profesor. Ese fue el origen.

A. Te añadido, Manolo: nos encontramos en la puerta de la primera clase de Prehistoria, en la Escuela de Peritos. Manolo se me acercó y me dijo: “soy estudiante y quiero hacer Arqueología”. Y yo le dije: “pues a mí me gustaría también trabajar en Arqueología aquí en Jaén”. Y, desde entonces, empezamos a salir, sobre todo ayudándome Manolo en mi tesis doctoral.

Había que hacer mucha prospección, había que salir mucho al territorio. Me acababa de comprar un coche, un Seat 133, para hacer la tesis, prácticamente y, desde entonces, nos convertimos en los tres amigos: el coche, Manolo y yo.

En vuestros inicios se ha destacado el interés por romper con el concepto de Arqueología tradicional y conservadora: ¿podéis explicarnos qué diferencia hay entre Arqueología tradicional y “Nueva Arqueología”?

A. Nueva Arqueología fue una corriente que rompió con la Arqueología tradicional, que era una arqueología de datos, una arqueología descriptiva, en la que sólo se hacían tipologías. Que no es malo hacer tipologías, pero la tipología es sólo un paso dentro de lo que nosotros pretendemos, que es convertir los datos arqueológicos en datos históricos, que yo pueda hablar de hombres, mujeres, niños, de procesos históricos, de economía, de paisaje... y eso, entonces, no se hacía en Arqueología. La Arqueología, hasta los años setenta, era de mostrar “puros objetos”.

M. Yo me acuerdo de la vitrina de ibérico del Museo Provincial de Jaén, en la que no había ni una sola información sobre el territorio, ni sobre la sociedad, nada. Y había unas piezas maravillosas, había unas magníficas cerámicas... A mí, por ejemplo, me gustaban mucho las cerámicas de la necrópolis de la Guardia en particular, porque eran cerámicas antiguas muy interesantes. Pero cuando yo empecé a estudiar la necrópolis de la Guardia, incitado por esas cerámicas, me di cuenta de que se me abría un campo infinitamente más poderoso que el de la cerámica, porque la cerámica era la materia prima con la que contar, pero debía explicar el contexto, hacer analítica....

A. Exacto. Luego nos dimos cuenta de que no bastaba con tener la cerámica, había que cambiar el método arqueológico de excavación, y a eso es lo que también nos dedicamos durante muchos años. Primero, en cuanto a las prospecciones (entonces las prospecciones eran sólo para buscar sitios) y también, siguiendo nuevos e innovadores métodos arqueológicos, empezamos a buscar la relación de los sitios con el paisaje y con el territorio; y empezamos a buscar la relación de unos asentamientos con otros asentamientos de una misma época, incluso de épocas diferentes. Luego vendrían excavaciones estratigráficas o extensivas, pero lo importante eran las preguntas que le hacíamos a los yacimientos y qué nos podían contestar.

Lo que no merecía la pena, y lo que nosotros tratábamos de cambiar, es lo que se hacía antes, que era repetir el sondeo una y otra vez. Nosotros no hemos renunciado a hacer una excavación de sondeo para ver una estratigrafía, en un momento dado. Para fechar un monumento o estudiar un hito singular en el territorio hacer un sondeo es muy importante, pero abrir un área de excavación también lo es.

Cuando nosotros fuimos a excavar la primera vez en Puente Tablas, en 1982, hicimos una serie de sondeos para saber qué había en Puente Tablas, porque no lo sabíamos. Es decir, no

afloraba la etapa de Bronce final en Puente Tablas, pero estaba ahí, intacto; se había quedado abajo, en el fondo. Con los sondeos ya averiguamos que Puente Tablas empezaba en el siglo IX a.C., hicimos pruebas de carbono 14, y vimos que su historia duraba hasta el siglo III a. C., con la Segunda Guerra Púnica.

Y después pasamos a excavar en extensión en Puente Tablas, eligiendo excavar en el siglo IV a.C., que es el que tenía una mayor complejidad pero que se nos mostraba más claramente y así no teníamos que romper más fases históricas.

Fruto de una estrecha colaboración, de muchas horas de investigación y de “pisar” numerosos asentamientos iberos surge un libro: “Los íberos: Análisis arqueológico de un proceso histórico”, publicado en 1993. En este libro ya abordáis desde nuevas posiciones metodológicas arqueológicas la historia de los iberos. ¿Qué supuso para vosotros la aparición de este libro?

M. ¡Todo!

A. ¡Mucho! Muchísimo, muchísimo, porque eso era una colección... era una colección que dirigía María Eugenia Aubet, de Barcelona, de la Editorial Crítica. Teníamos contacto con ella, porque yo estaba en la Comisión Andaluza de Arqueología, y me dijo un día: ¿por qué no escribís Manolo y tú un libro sobre los iberos?, que el último que hay es el de Arribas, y es de los años 60, y estamos ya a finales de los años 80.

Y entonces estuve dándole vueltas a la cabeza, me junté con Manolo y dijimos: ¡vamos a hacerlo! Y lo hicimos, con tan buena puntería que, cuando lo publicó Crítica, yo había ido a un congreso en Londres, y allí estaba Barry Cunliffe, catedrático de Oxford, y acababa de ver publicado el libro de Crítica, y me dijo... “Yo estoy dirigiendo la colección de Cambridge University Press, ¿os gustaría que publicáramos la traducción de este libro en Cambridge University Press?”. Fue maravilloso, porque Cambridge University Press era, en ese momento, y sigue hoy siendo la referencia de los libros de arqueología. Le dijimos que sí, tardó un montón, hasta que consiguieron los permisos, se hizo la traducción, etcétera. Se publicó en 1998: “The archaeology of the Iberians”. Fue espléndido, porque a partir de ese momento, tuvimos una referencia bibliográfica en Europa sobre los iberos que no existía, y habíamos tenido la suerte de ser nosotros quienes la elaboramos.

En 1994 se produce en Jaén un hallazgo de gran impacto en el marco de una excavación que se llevaba a cabo en el cortijo de El Pajarillo, en Huelma, y Manolo fue el primero en ver aparecer la cabeza de un gran lobo. ¿Puedes recordar ese momento?

M. Fue algo muy inesperado. Sabíamos que había escultura allí. De hecho, el inicio de la excavación se produce porque había aparecido una escultura, la escultura de un león, y porque se sabía, además, que había escultura allí desde tiempos antiguos ya que, desde los años 30,

había fragmentos escultóricos en el Museo Provincial. Pero dónde hacer la excavación no teníamos ni idea.

El primer día en El Pajarillo se prepararon los cortes y el sistema de excavación. El segundo día empezamos a excavar. Había un agujero que se había rellenado de piedras. Empezamos a



Manuel Molinos y Arturo Ruiz

limpiar ese agujero y empezamos a excavar alrededor para ver un poco... Era sólo para situarnos. Y, de repente, apareció el conjunto. Apareció entero. Yo miraba: ¡aquí hay una escultura! ¡Aquí hay otra!

Arturo se había marchado a una reunión a Jaén. Le llamé por teléfono y le dije que acababa de aparecer una impresionante cabeza de lobo.

A. Ante ese hallazgo tan impactante yo, que en esos momentos estaba

hablando con Luis Parras, rector de la UJA, sólo dije: ¡me voy, que acaba de aparecer una escultura que me dice Manolo que es impresionante! Y Luis se montó en el coche conmigo, y allá que nos fuimos para Huelma.

Este hallazgo era muy importante... No solamente para nosotros, como investigadores, también para esta provincia, porque significaba un revulsivo y una confirmación de la importancia que lo ibérico tenía en Jaén.

En el caso del conjunto escultórico encontrado en El Pajarillo, ¿cómo fue el proceso de excavación?

M. Ese tipo de descubrimiento, en esa época, había que hacerlo con la suficiente calma en cuanto a la metodología de investigación, pero con rapidez. No se podía quedar allí días porque era un tema muy delicado. Y llamamos a otros investigadores a Teresa Chapa, a Juan Pereira... Fue una revolución porque era una cosa extraordinaria. Investigar es una cosa tranquila, sosegada y paciente. Pero cuando de vez en cuando te encuentras... con “el lobo”... y ya no es posible frenar.

A. Yo creo que El Pajarillo fue el primer conjunto escultórico contextualizado convenientemente. Tiene estratigrafía. El Pajarillo es un monumento con una torre que se cae, y el estrato de la caída de la torre cubre la escultura. Con lo cual, cuando yo excavo, estoy excavando el estrato de la escultura, que es el estrato de la torre.

Anteriormente, en 1974, se había producido el hallazgo de los fragmentos de otro conjunto escultórico en Cerrillo Blanco, Porcuna, ¿qué os transmiten esas piedras talladas hace 2.500 años? ¿Cuál es el discurso que se debe destacar en el conjunto escultórico de Cerrillo Blanco?

A. Cuando aparece el conjunto escultórico de Cerillo Blanco no se conoce su contexto ya que las esculturas habrían estado situadas en otro lugar, después fueron destruidas, trasladadas y, finalmente, enterradas en una zanja cavada alrededor de un túmulo funerario que había en Cerrillo Blanco. Un túmulo de unos antepasados, fundadores de un linaje, que fueron sepultados a finales del siglo séptimo o principios del sexto antes de Cristo. La importancia de este conjunto de esculturas reside principalmente en que cierra el debate de si la escultura ibérica era falsa o no era falsa, debido a las falsificaciones que se habían llevado a cabo en el siglo XIX; y también reside en que da cronología a la escultura ibérica, ya que la necrópolis de Cerrillo Blanco sí tiene estratigrafía.

¿Qué papel juega la divulgación científica en vuestro trabajo?

A. Cuando ya teníamos todo el conjunto escultórico de El Pajarillo excavado le dije a Manolo que estaba convencido de que no podíamos quedarnos restringidos a la idea de que excavamos, estudiamos el material, lo llevamos a un congreso de especialistas, y luego lo depositamos en un museo y ya nos olvidamos de él. Había que hacer algo mucho más potente desde ese punto de vista.

M. Sí. Teníamos dos conjuntos escultóricos estupendos y numerosos hallazgos arqueológicos, necesitábamos plantearnos cómo divulgarlos. Y en esa búsqueda se unió Pilar Palazón, gran admiradora de la Cultura Ibera.

A. Pilar entra un poco más tarde, yo estoy hablando del año 1995-96, cuando nosotros le proponemos a Luis Parras y a la Diputación la creación del “Viaje el Tiempo de los iberos”.

La creación de la ruta provincial “Viaje al Tiempo de los Íberos”, promovida por la Diputación de Jaén, trata de divulgar y de acercar a la sociedad jiennense la cultura ibérica. ¿Podéis contarnos en qué consiste dicha ruta? ¿Creéis que está cumpliendo su objetivo?

A. El “Viaje...” en realidad parte del hallazgo de El Pajarillo, como hemos dicho. Manolo y yo le presentamos al rector de la UJA, Luis Parras, una propuesta uniendo los sitios arqueológicos donde estábamos excavando: Puente Tablas, Giribaile, Cástulo, Atalayuelas de Fuerte del Rey, Cerrillo Blanco, la Cueva de la Lobera en Castellar, las tumbas principescas de Toya y Hornos, en Peal de Becerro. Todo quedó articulado en un circuito y en unos itinerarios. A Luis le gustó mucho y dijo: se lo voy a decir a Felipe López (presidente de la Diputación de Jaén). Y Felipe, tengo que decir que era muy abierto a la Arqueología.

A mí, al mismo tiempo, me habían llamado para hablar de rutas e itinerarios en Jaén, dentro de la línea de turismo que iba a tener la Diputación. Cogí el texto que ya teníamos y llevé esos itinerarios. Gustó, y empezamos a trabajar en él.

El “Viaje...” reúne nueve sitios arqueológicos repartidos por toda la provincia que son clave para entender la cultura y presencia de los íberos en España. Incluye yacimientos arqueológicos, centros de interpretación y museos. Hoy hemos conseguido tener uno de los itinerarios ibéricos más completos que hay, bien explicado y con una buena inversión. Todos los sitios están bien conservados, restaurados y tienen centros de recepción de visitantes. Y, como desde un primer momento estaba previsto, este itinerario turístico-cultural debe de cerrarse en el que yo confío que sea el museo más avanzado en divulgación de la Cultura Ibérica: el Museo Ibero de Jaén.

M. En este momento, la pena, entre comillas, se llama El Pajarillo, que fue el que provocó que se creara el “Viaje al tiempo en los íberos” y hoy, por desavenencias de gestión, es el único sitio que no está.

A. En los últimos tiempos se han incorporado al “Viaje...” algunos sitios, escenarios de importantes batallas de la Segunda Guerra Púnica, como Baécula o como Iliturgi. Se está realizando un trabajo extraordinario de investigación y divulgación por parte del Instituto de Arqueología ibérico con Juan Pedro Bellón y hemos contado con una buena colaboración desde los ayuntamientos de Santo Tomé y Mengíbar.

M. También sería interesante ampliar el “Viaje al tiempo de los iberos” a las provincias de Córdoba y Granada. Con esta propuesta tendríamos una ruta espectacular de difusión de la Cultura Ibero en Andalucía.

Otro hito expositivo fueron las exposiciones temporales de Los iberos, príncipes de Occidente que se celebraron en París, Barcelona y Bonn, en 1998. Estas exposiciones, en las que colaborasteis junto a muchos otros prestigiosos científicos, fueron un acontecimiento europeo especial, donde por primera vez se mostró la Cultura Ibérica a un público internacional. ¿Qué recordáis de estas exposiciones?

A. La escultura ibérica, representada por piezas procedentes del Cerro de los Santos, en Albacete, había sido rechazada en las Exposiciones Universales de Viena y París, a finales del siglo XIX, debido a las numerosas falsificaciones que el conocido como “relojero de Yecla” había colado entre piezas originales. Durante el siglo XX, el mundo ibérico continuaba siendo un gran desconocido y su pieza escultórica más emblemática, la Dama de Elche, no se libró de sospecha hasta que exhaustivos análisis sobre un pigmento clásico, el azul egipcio, descartó que fuese una falsificación. La pregunta era ¿qué llevar a París y Bonn? Yo formaba parte del comité científico de asesoramiento de los comisarios de estas exposiciones y finalmente se decidió que la cabeza del lobo de El Pajarillo sería cabeza de cartel en la exposición de París

y que el guerrero de la doble armadura de Cerrillo Blanco sería la imagen de las exposiciones de Bonn y Barcelona. La escultura ibérica de Jaén se mostraba al mundo.

M. Las exposiciones Los iberos, príncipes de Occidente registraron más de medio millón de visitantes. Todo un hito.

En estos años, la colaboración entre los arqueólogos y el Museo Provincial de Jaén y en especial con su director, José Luis Chicharro Chamorro, fue intensa y productiva; fruto de ella fue el comisariado por parte de vosotros dos y de José Luis Chicharro de una exposición temporal en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2000 dedicada a “El santuario ibérico de El Pajarillo de Huelma”, que se escenificó con las piezas originales. La muestra de Madrid llamaba la atención sobre los hallazgos de Jaén. Yo, que tuve la suerte de asistir a la inauguración de esta exposición, aún hoy recuerdo a un entregado Manolo narrando a los encandilados asistentes la historia del héroe y el lobo. Más tarde, el santuario quedó escenificado en el patio del Museo de Jaén. ¿Qué recordáis de esta exposición? ¿Hay alguna cuestión pendiente relacionada con este santuario que pudiera resolver hoy en día la Arqueología?

A. La impulsora de esta exposición en realidad fue Pilar Palazón. Ella, como presidenta de la



Conjunto escultórico de El Pajarillo en el momento de su descubrimiento

Asociación Amigos de los Iberos, se había propuesto difundir la Cultura Ibérica y la riqueza del patrimonio ibero de Jaén. Y fue Pilar quien movió contactos y consiguió llevar toda la excavación e investigación del santuario heroico de El Pajarillo al Círculo de Bellas Artes de Madrid. ¡Nos dieron el mejor salón del Círculo para esta exposición!

M. Sí. Faltaba mostrar en Madrid todo el conjunto del santuario de El Pajarillo ya que

en París, Barcelona y Bonn sólo se había mostrado la cabeza del lobo. Y era necesario presentar todos los datos que habíamos concluido de su excavación.

A. En cuanto a la segunda pregunta: pensamos que en El Pajarillo hay que seguir excavando. Creemos que allí puede haber más esculturas y también más contexto. Además, hay que conseguir que se compre el sitio de El Pajarillo consiguiendo un acuerdo entre el Ayuntamiento de Huelma y la Diputación de Jaén, y ponerlo en valor formando parte de “Viaje al tiempo en los iberos”. El sitio arqueológico es excepcional y tiene muchas posibilidades para convertirse en destino turístico.

En 1998 se creó el Centro Andaluz de Arqueología Ibérica por parte de la Junta de Andalucía, germen del Instituto de Investigación en Arqueología ibérica que vino después. Vuestra colaboración con los equipos de investigación del Instituto ha dado lugar a numerosas intervenciones arqueológicas en diferentes tipos de asentamientos o a la revisión crítica de antiguas excavaciones. Así, asentamientos como Puente Tablas en Jaén, las Atalayuelas de Fuerte del Rey, necrópolis como las de Toya y Hornos de Peal de Becerro y Piquía, en Arjona, santuarios como la Cueva de la Lobera en Castellar y otros muchos han sido objeto de vuestras investigaciones abordadas siempre desde el contexto arqueológico. ¿Hay alguna intervención arqueológica a lo largo de vuestra trayectoria de la que os sintáis especialmente orgullosos?

A. Llevamos excavando en Puente Tablas desde 1982 con momentos de actividad y otros de parón; últimamente la excavación en este gran núcleo urbano ibérico se ha retomado de la mano de Carmen Rueda, que representa la continuidad de lo que nosotros empezamos. El oppidum, la ciudad ibérica en Puente Tablas es un referente para mostrar el urbanismo. No hay otra ciudad excavada que desvele tanto acerca del modelo urbano ibérico.

M. En Puente Tablas tenemos las calles, el palacio, el santuario, las murallas....

A. Sólo se le puede comparar con la ciudad ibérica de Ullastret, en Girona. De hecho, si vas al Museo Arqueológico Nacional, encuentras dos maquetas de ciudades para representar el urbanismo en el mundo ibérico: la maqueta de Puente Tablas y la de Ullastret.

Desde hace unos pocos años estáis dando gran valor a las aportaciones de la Arqueo-Astronomía, a cultos y rituales como los celebrados en la Puerta del Sol, en Puente Tablas, y a los celebrados en El Fontanar, en Jódar. ¿Qué aporta la Arqueo-Astronomía? ¿Creéis que la Arqueo-Astronomía nos puede hacer reflexionar sobre la riqueza e importancia de nuestros yacimientos y que podremos dejar de envidiar los lejanos cultos de Stonehenge, por ejemplo?

A. Tanto en Puerta del Sol como en El Fontanar se nos cuentan mitos iberos vinculados al movimiento de los astros, en concreto, del sol. En Puerta del Sol, en Puente Tablas, en los equinoccios, al amanecer, los iberos asistían a una recreación del rito del encuentro sexual del Sol, identificado con un héroe fundador de la ciudad, con la diosa de la fertilidad que “habitaba” en el santuario cercano a esa puerta. En El Fontanar, en Jódar, un monumento-pétreo y santuario, en el solsticio de invierno, cuando sale el sol, sale por la puntita de la parte superior de una gran piedra vertical en forma de falo y va proyectando sombra hacia una cueva que hay al lado, que tiene la forma de un órgano reproductor femenino; tras tocar el borde de “la vulva”, y haberse producido una unión, un matrimonio cósmico, el sol se empieza a levantar y la sombra se va retirando. Se trata de recrear una unión sagrada entre el Sol, fuerza masculina, y una fuerza femenina divina. Y de esta unión de fuerzas se derivará un nuevo ritual de fertilidad y renacimiento. Contamos en Jaén con dos recreaciones de mitos y

ritos astronómicos que no tienen nada que envidiar a los cultos de Stonehenge. Y sólo tenemos que mirar al cielo, al territorio y al paisaje.

M. Hay mucha gente escéptica cuando va a Puente Tablas el día de los equinoccios. Pero cuando la gente lo ve, se crea un silencio reverencial porque es un espectáculo mágico. Y no hay manipulación ninguna. Pronto alcanzaremos el solsticio de invierno: ¡hay que ir a El Fontanar!



El Fontanar - Jodar

Además de la arqueología ibérica os habéis enfrentado a otras etapas históricas como es el caso de la zona de Marroquíes Bajos en Jaén: ¿cuáles son los mayores retos a los que se enfrenta la arqueología urbana en ciudades históricas como Jaén o Porcuna?

A. Nosotros hemos trabajado muy poco en Marroquíes, pero hay unos restos arqueológicos, sobre todo del Calcolítico, extraordinarios y hay que buscar la fórmula de diálogo entre un edificio del siglo XXI y los restos del Calcolítico que están al lado. Tienen que convivir, hay que buscar la fórmula para convivir. Eso crea malestar en algunos casos, pero ese malestar al final será algo que quedará para que las futuras generaciones lo agradezcan y no digan aquello que se dice

del teatro Cervantes: que se lo cargaron y nadie dijo nada. ¡No puede pasar igual con Marroquíes! Hay que conservar. A mí me parece que está bien hecha la selección de los puntos a conservar que hicieron Paqui Hornos, Marcelo Castro y Narciso Zafra. Ahora vamos a ver cómo se conserva eso y cómo se muestra, porque ahí está el solar, ese enorme, grandísimo, solar donde hay que hacer una gran inversión para excavar.

Los numerosos hallazgos arqueológicos y excavaciones que se han llevado a cabo en las cinco últimas décadas, tanto a nivel nacional como provincial, nos llevan a preguntarnos: ¿cómo veis que ha sido la relación de los arqueólogos y los museos? ¿Ha sido gratificante ver cómo los logros arqueológicos se difunden a los visitantes?

A. Hay de todo. Hay museos que no se han enterado todavía de que se tienen que actualizar, pero hay en cambio otros museos que da mucha alegría visitarlos, porque están cargados de pedagogía, de saber exponer las piezas, de un discurso bien construido. Estoy pensando, por decirte un par de ejemplos, en el de Alicante o el de Valencia, con estilos completamente diferentes. Y la parte de ibérica del Museo Arqueológico Nacional también merece la pena. Y confío que el Museo Ibero de Jaén sea el más avanzado de esta lista.

M. Tengo que decir que Arturo y yo, junto con otro grupo de investigadores del Instituto, estamos trabajando con la empresa que ha ganado la museografía del museo, y con Concha Choclán. Y ya estamos empezando a hacer los dosieres de las vitrinas con los contenidos de las ilustraciones según el programa museográfico previsto.

A. Confío en que sea nuestra idea de lo que debe ser un museo ibérico la que cuente, la que sea capaz de contar y de narrar la investigación que los investigadores hacen. Y que los investigadores se la entreguen bien masticada a los museógrafos, que son los que la tienen que exponer. Exponer con un dialogo muy amplio en todos los campos. Con la incorporación de otros receptores de información, como los niños, con la incorporación del paisaje, de la astronomía... hasta de olores (si da el presupuesto).

Acabo de leer una noticia que habla de un proyecto europeo, RePAIR (Reconstructing the Past: Artificial Intelligence and Robotics Meet Cultural Heritage) que demuestra que la IA puede devolver la vida a obras destruidas. En concreto, se ha creado un robot que ha sido capaz de reconstruir frescos de Pompeya destrozados por la erosión del Vesubio del año 79 d.C. y por las bombas de la Segunda Guerra Mundial: ¿pensáis que las nuevas tecnologías y la IA ayudan a la Arqueología a avanzar?

A. Siempre estoy a favor de las nuevas tecnologías y de la IA. Lo que no quiero es que me sustituyan.

M. Yo leí la noticia en prensa y no hacía nada más que pensar en los fragmentos de las esculturas de Porcuna... ¿cuántos eran? ¡Hubiese sido genial contar con la IA!

A. Yo conté más de 600, creo recordar.

Quiero dar las gracias al Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica que hoy nos acoge para realizar esta entrevista, y aprovecho para hacer una última pregunta: ¿qué nos podéis decir sobre el presente y futuro del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica?

A. Ya no estamos nosotros y ellos, Juan Pedro Bellón, Alberto Sánchez, Carmen Rísquez, Carmen Rueda, Oliva Rodríguez... continúan aquí realizando una estupenda labor.

M. Y gente joven. Gente joven a los que vemos trabajando en los laboratorios, en documentación.... A todos ellos agradecemos todo lo que aportan a la investigación y difusión de la Cultura Ibérica.



La Pieza del mes

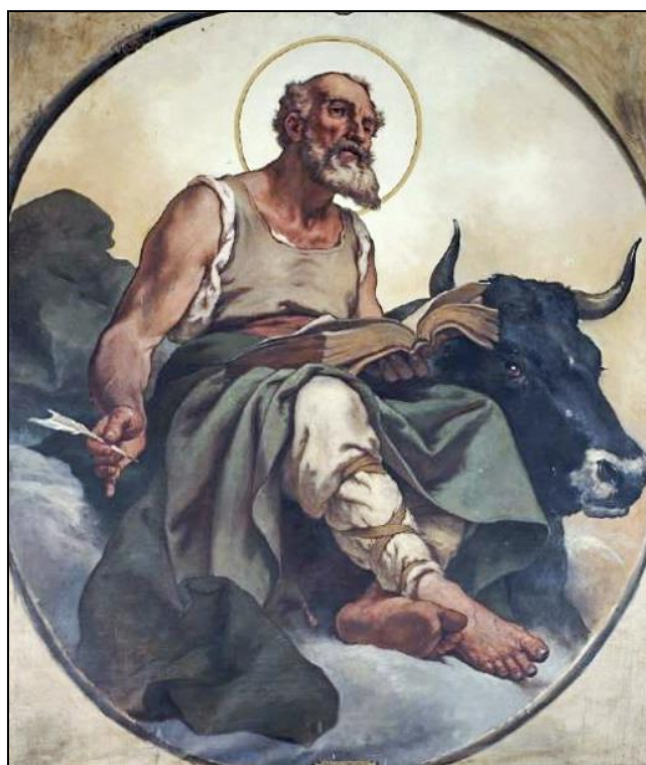
“La visitación”

Santiago Cano León

Los “Belenes” son elementos populares que adaptan, a su manera, los relatos bíblicos del nacimiento e infancia de Jesús de Nazaret. En esa adaptación son fundamentales los primeros capítulos de los evangelios de Mateo y Lucas. En ellos se describen las escenas que podemos ver en un “Belén”. Estos dos evangelistas son los únicos que tratan el tema de la “Natividad”.

Cómo belenista siempre me ha extrañado la poca obra que alberga el Museo de Jaén sobre temas de la “Natividad”, máxime cuando el origen de su actual Sección de Bellas Artes hay

que buscarlo en el año 1846 con la creación del Museo de Pinturas a partir de fondos procedentes de las obras desamortizadas. Este museo estuvo ubicado en el antiguo Convento de la Compañía de Jesús, situado en el actual Conservatorio de Música.



San Lucas - Francisco Sanz Cabot (c. 1875)

No obstante, en el Museo podemos encontrar algunas obras donde, directa o indirectamente, se aborda esta temática. Por ejemplo, en el “Espacio dedicado” nos encontramos con una exposición temporal sobre el “Arte religioso recuperado”. Ahí aparecen dos cuadros del pintor Francisco Sanz Cabot, representando a San Marcos y a San Lucas. Ambas obras son propiedad del Museo del Prado y depositados aquí. Se trata de óleos sobre lienzo de 287 x 242 cm. pintados alrededor del año 1875. En el dedi-

cado a Lucas, el que interesa para este artículo, el evangelista aparece escribiendo un libro que sostiene sobre las piernas. A su izquierda se representa la figura de un toro, símbolo que en el tetramorfo identifica a este evangelista.

Francisco Sanz Cabot (1828-1881) se hizo conocido por sus grandes pinturas de temática histórica. Posteriormente se especializó en el retrato y en la decoración. Desde 1873 y hasta su muerte fue director del Museo del Prado.

Del actual Museo de Jaén, cómo muestra de la “Natividad”, he seleccionado el cuadro titulado “La Visitación”, de Ambrosio de Valois, pintado hacia el año 1700. Este artista, nacido en Madrid, compuso gran parte de su obra en Jaén a finales del siglo XVII y principios del XVIII. El cuadro La Visitación fue adquirida por la Junta de Andalucía para el Museo de Jaén en el año 1975 por casi 28.000 €. El museo jaenés no tenía ninguna obra de este autor fallecido en Jaén en 1720.



La Visitación - Ambrosio de Valois (c. 1700)

La Visitación es un óleo sobre lienzo de 60 x 71 cm, en el que el pintor representa la visitación de María a su prima Isabel. Tiene como fondo arquitectónico el trascoro de la Catedral de Jaén, antes de la reforma efectuada en el siglo XVIII. En la escena aparecen dos personajes masculinos: Zacarías, sobre el trascoro ataviado como sumo sacerdote, y en la parte izquierda de la pintura a San José. El pintor coloca a este último en un lugar que, si hacemos caso al Evangelio de Lucas, no debería estar, ya que su esposa María fue sola a visitar a Isabel.

El evangelio de Lucas describe así la escena:

“Por aquellos días, María se puso en camino, dirigiéndose presurosa a la montaña, a una ciudad de Judá. Y entró en la casa de Zacarías y saludó a Isabel. Al oír Isabel el saludo de María, el niño dio saltos de gozo en su seno, y quedó Isabel llena del Espíritu Santo. Y exclamó en alta voz: Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre. ¿Quién soy yo para que venga la madre de mi Señor a mi casa? Porque, fíjate, al percibir tu saludo, el niño ha saltado de alegría en mi seno. Dichosa la que creyó que se cumplirá cuanto se le ha anunciado de parte del Señor. María estuvo con ella unos tres meses, y se volvió a su casa”. (Lc 1, 39-45).

Esta escena solo es narrada por Lucas. De hecho, los evangelios de Mateo y Lucas relatan acontecimientos diferentes. Excepto en que Jesús nació en Belén, no coinciden en nada más. Según Lucas, el tiempo real entre la escena del nacimiento del Niño Jesús en la cueva y la Adoración de los pastores pasaron apenas unas horas. Con Mateo ocurre algo distinto; entre

el nacimiento de Jesús y la Adoración de los Magos debieron transcurrir varias semanas. Sin embargo, para el visitante de un “Belén” ambas adoraciones se produjeron casi al mismo tiempo.

La narración clásica sería así: El relato de Lucas arranca en Nazaret, sigue en Belén, donde María dio a luz a su hijo que fue adorado por unos pastores. Aquí, el belenista interrumpe la narración lucana y toma la narración de Mateo en la que los protagonistas son el rey Herodes y unos Magos venidos de Oriente. Se continúa con la huida de la Sagrada Familia a Egipto, país al que tuvieron que marchar para eludir las amenazas de Herodes. Al cabo de unos años vuelven de Egipto y se trasladan a Nazaret donde finaliza el texto de Mateo. Con Lucas, recuperamos el relato en Nazaret y lo finalizamos, años después, en Jerusalén con la escena de Jesús, ya adolescente, dialogando con los sacerdotes en el templo. Así se cierra el ciclo de una representación clásica.

Sin embargo, eso es una tergiversación de lo que realmente se narra en los dos evangelios. Las escenas de las narraciones bíblicas se deben dividir en dos recorridos distintos, el que propone el Evangelio de Mateo y el que propone el Evangelio de Lucas. Si se lee detenidamente el relato bíblico, entre la persecución de Herodes y el regreso de la Sagrada Familia de Egipto a Israel pasaron más de cinco años. A pesar de ello, los belenistas lo integramos todo en un mismo escenario, en un mismo “Belén”. Por ello, el relato del nacimiento de Jesús debería representarse por separado; lo de Lucas por un lado y lo de Mateo por otro lado.

Según Mateo, cuando el ángel le revela a san José que su esposa María está embarazada, el matrimonio ya vivía en una casa en Belén. Allí los visitaron los Magos y de allí huyeron a Egipto. A su regreso de Egipto se establecieron en un pueblo llamado Nazaret. En esta narración se cita a este lugar de Galilea como un sitio desconocido por ellos, al que se dirigen por la recomendación de un ángel. Sin embargo, Lucas dice otra cosa; para él, José y María vivían en Nazaret cuando la Anunciación del arcángel Gabriel, de allí viajaron a Belén donde nació el Niño Jesús. En la narración de Lucas nunca se cita a Herodes, a los Magos de Oriente, ni se cita la estancia de varios años en Egipto. Para este evangelista, esos personajes y sus circunstancias, fundamentales en la narración de Mateo, no son relevantes. Por el contrario, para Mateo no existe San Gabriel, ni la visita a Santa Isabel, ni viaje de Nazaret a Belén, ni empadronamiento, ni cueva con pesebre, ni pastores, ni circuncisión, ni presentación en el templo (la Candelaria). Y sobre todo ¿Cómo es posible que, para Mateo, Nazaret fuese un lugar desconocido por José y María y para Lucas fuese la residencia habitual de ellos? Todo un enigma.

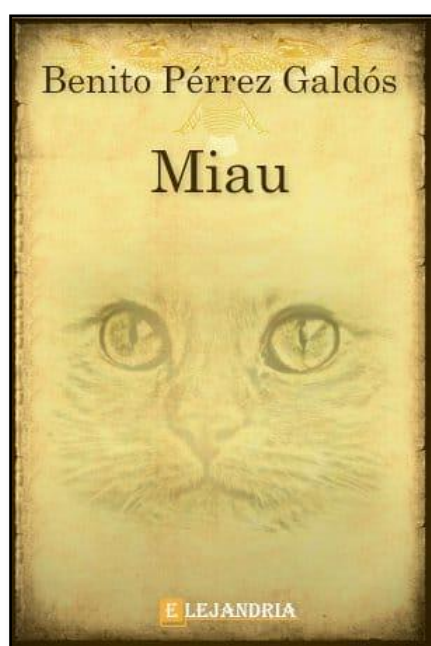


Pintar con Palabras

El maullido como queja.

Ana Martos Paredes

Benito Pérez Galdós (1843-1920) fue uno de los grandes de la novela realista española del siglo XIX. No sólo fue novelista: también trabajó como periodista, escribió teatro, crónicas históricas y fue diputado en varias legislaturas entre 1886 y 1914. En 1897 entró en la Real Academia Española, ocupando la silla G.



Galdós revolucionó la novela española dejando atrás el romanticismo y dándole a la narrativa una expresividad nueva, más viva, cercana, más real y, sobre todo, más útil para entender cómo era el mundo y la sociedad de su tiempo. Se fijaba en los escenarios físicos —que exponía como si cada descripción fuera un cuadro detenido en un instante—, y también retrataba con precisión el mundo interior de sus personajes. A pesar de la complejidad, a sus obras aplicaba una técnica natural, sin artificios, y un tono tan suyo que mezclaba ironía, crudeza y hasta ternura, sin sermones ni juicios.

Fue muy prolífico como escritor y su maestría narrativa bien puede compararse con literatos de reconocido prestigio como Dickens o Balzac, de quienes recibió influencias claras. Su talento lo llevó a ser reconocido internacionalmente y llegó a estar nominado al Nobel de Literatura en 1912. No se lo dieron —cosas de la política, según tengo entendido—, pero lo merecía de sobra.

Murió en Madrid el 4 de enero de 1920, ciego, sin dinero y en gran parte olvidado. Su estilo realista, que había sido su bandera, ya no estaba de moda y la sociedad parecía haberse cansado de mirarse en ese espejo tan nítido que él ofrecía.

De toda su abundante obra, no he escogido ni Fortunata y Jacinta ni ninguno de sus Episodios Nacionales: Seguramente y por el título de este espacio, alguien habrá adivinado que he seleccionado la novela *Miau*, publicada en 1888. En ella, analiza la sociedad española de la

época y nos muestra la arbitrariedad del poder y lo indefenso que queda el individuo frente a él. Mientras, en las calles de ese Madrid decimonónico, en donde transcurre la historia, la vida parece sonreír. Esta polaridad está siempre presente en esta novela: el mal frente al bien, lo real frente a lo soñado.

Del conjunto de las múltiples descripciones de todo tipo que se dibujan a lo largo de la narración, me he fijado en la de un protagonista, representante de una clase media empobrecida, D. Ramón Villaamil, exfuncionario del Ministerio de Hacienda, honrado, disciplinado y trabajador, pero víctima de los giros del poder político, la burocracia, los enchufes, la corrupción y la lentitud crónica del sistema administrativo español del XIX. Sueña con recuperar su puesto, pero la puerta se le cierra una y otra vez. Su descripción personifica su penosa situación física y su desgaste psicológico, un muerto en vida:

“Me he quedado helado”, dijo D. Ramón Villaamil, esposo de Doña Pura; el cual era un hombre alto y seco, los ojos grandes y terroríficos, la piel amarilla, toda ella surcada por pliegues enormes en los cuales las rayas de sombra parecían manchas; las orejas transparentes, largas y pegadas al cráneo, la barba corta, rala y cerdosa, con las canas distribuidas caprichosamente, formando ráfagas blancas entre lo negro; el cráneo liso y de color de hueso desenterrado, como si acabara de recogerlo de un osario para taparse con él los sesos. La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas, la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre viejo y tísico, que después de haberse lucido en las exhibiciones ambulantes de fieras, no conserva ya de su antigua belleza más que la pintorreada piel.

No queda nada más que añadir, todo está dicho. Ah, se me olvidaba: ¿Por qué ese título, “Miau”? Mucho me temo que eso lo tendréis que descubrir cuando os sumerjáis en sus apasionantes, irónicas y hasta cómicas situaciones, que haberlas, *haylas*.



La Historia en el Arte, el Arte en la Historia

Entorno histórico del óleo “Tierras de labor”.

Juan Antonio López Cordero

Óleo sobre lienzo del pintor Cristóbal Ruiz Pulido (Villacarrillo, Jaén, 1881 - Méjico, 1962).
Altura, 145 cm.; anchura, 170 cm. 1920.

El óleo “Tierras de Labor” consiguió la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1920.



Tierras de labor – Cristóbal Ruiz Pulido

El Estado adquirió la obra para el Museo Nacional de Arte Moderno. Fue cedido en depósito a la Diputación Provincial de Jaén por Real Orden de 20 de Julio de 1928 y de aquí pasó al Museo de Jaén, aunque la titularidad en la actualidad es del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Cristóbal Ruiz Pulido, entre 1900 y 1914 vivió en Francia, Bélgica y Holanda. Su fama como pintor no lo distrajo de sus raíces. Mantuvo contacto con Villacarrillo y Úbeda como profesor de la Escuela de

Artes y Oficios. Muy conocido es el retrato que le realizó al poeta Antonio Machado. En 1932 volvió a Madrid para entrar como profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Colaboró con la República, por lo que al finalizar la Guerra Civil marchó al exilio.

El óleo “Tierras de labor”, pintado sobre 1920, tiene un fuerte mensaje social a través de la representación de un amplio paisaje de la Loma de Úbeda, con la figura central de un trabajador del campo en plena faena. Un paisaje desnudo, de tierra calma, también denominada campa o de pan llevar, donde el arbolado es escaso o inexistente; tierra de predominio del cereal, principalmente destinada a trigo y cebada.

Al fondo del óleo, la Sierra de Cazorla y una lejana plantación arbolada recuerda al olivar que, desde la segunda mitad del siglo XIX, está quitando terreno al cereal en la provincia y

continúa creciendo en estas primeras décadas del siglo XX. En esta época, el olivar es aún muy minoritario en el paisaje de la Loma de Úbeda. Sin duda, en el crecimiento de la superficie olivarera influye el ferrocarril, que transforma la economía y el comercio del país, iniciando la especialización de los cultivos en distintas comarcas, como es el caso de Jaén con el olivar en estos años. La figura central del labrador parece cavar con una azada en la soledad del campo desnudo, quizás haciendo hoyos para plantar olivos.

En el cuadro, un sendero atraviesa el paisaje, camino de caballerías, que son la fuerza motriz de las labores del campo en esta época. Lo escasos coches de motor sólo circulan por las carreteras principales, aunque ya se dan ensayos de pequeños tractores para roturar la tierra. Es éste un paisaje de secano, donde la técnica de cultivo apenas ha cambiado en siglos; una tierra donde el abono es escaso y el cultivo es a tres hojas: erial, barbecho y siembra, que a partes iguales van rotando anualmente. Aún pervive en algunos lugares el arado romano de madera, prácticamente desterrado por el arado de vertedera en estos años. También los bueyes han sido sustituidos en las labores de arada por el ganado mular.

En la provincia de Jaén, según el censo de 1920, 180.802 personas se dedicaban a la agricultura, el 77,1 % de la población activa, mientras que en conjunto del Estado era un 57,2 %. Una estadística provincial engañosa, pues había un gran porcentaje de niños y mujeres que trabajaban en el campo en épocas de cosecha no contabilizados. Una población que, en su gran mayoría, no sabía leer ni escribir. La propiedad de la tierra de la Loma era en gran parte latifundista, compartida con la mediana y pequeña propiedad.

A principios de la década de 1920 entra en crisis el modelo político de la Restauración, que dará lugar a la dictadura de Primo de Rivera en 1923, con el beneplácito del rey Alfonso XIII. Se produjeron avances en la agricultura. En Úbeda, se aplicaron mejoras que se difundieron por el resto de la provincia, como el uso de abonos superfosfatados o la utilización de los arados Brabant, que facilitaban el trabajo del mulero. También se incluyen en las rotaciones del terreno plantaciones de leguminosas, mejorando el rendimiento de la tierra.

En 1920, la provincia de Jaén tenía 612.884 habitantes, casi como en la actualidad; pero con una diferencia, de los 617.879 habitantes provinciales actuales, 111.888 viven en la capital. Hace un siglo, el mundo rural provincial estaba más habitado.

Hoy día, Cristóbal Ruiz no reconocería el paisaje que pintó. Aquellos campos de “Tierras de labor” se han convertido en un “mar” de olivos, un monocultivo que ha transformado drásticamente el paisaje de toda la provincia de Jaén. Aquel paisaje, que apenas había cambiado durante siglos, quedó en el óleo plasmado para siempre junto con la soledad del labrador, fatigado por el esfuerzo del trabajo y por el Sol de la desnuda Loma de Úbeda.

Otros Museos

La creación del Museo Catedralicio de Jaén.

Francisco Juan Martínez Rojas

En 1926, el rey Alfonso XIII visitó Jaén. Con este motivo, en el programa de actos se incluyó una visita a la catedral y en la sacristía mayor se reunieron las mejores piezas artísticas del templo, así como algunas otras de diversas iglesias de la capital y de la provincia, para que el monarca pudiera admirarlas. Podríamos afirmar que ése sería el primer museo catedralicio, aunque muy, muy temporal, ya que su formación se debió únicamente a la visita regia.

Hubo que esperar hasta la década de los 50 para que empezasen a darse los primeros pasos para la creación de un museo en la seo jiennense. De este proceso dan cuenta pormenorizada las actas capitulares. Se podría afirmar que ya existía un incipiente museo en la Sala capitular, donde habían sido reunidas algunas de las piezas más notables de la colección ar-



Deán D. Agustín de la Fuente

tística de la catedral. Pero evidentemente no pretendía ser una oferta cultural, pues lo que únicamente se había perseguido al ubicar allí algunas obras era ornamentar un espacio usado con frecuencia por el cabildo para sus reuniones, que se celebraban semanalmente.

En 1951 la ciudad de Jaén fue sacudida por 2 terremotos: uno, el 11 de marzo, que no debió de ser de fuertes proporciones, y otro el 19 de mayo, éste sí ya más violento, hasta el punto de que afectó seriamente a la catedral. En el cabildo extraordinario celebrado el 23 de mayo de 1951, el deán, D. Agustín de la Fuente González, informó de los efectos causados por los terremotos en el edificio de la catedral. El 15 de junio de 1951, el Arquitecto diocesano presentó un informe sobre el estado del templo catedralicio después de los últimos movimien-

tos sísmicos, enfatizando la necesidad de una rápida intervención, ya que había zonas que presentaban signos evidentes de haber sido afectadas por el seísmo, como ocurrió con la

cúpula. Pero antes de cualquier intervención era necesaria una exhaustiva inspección de la fábrica para evaluar todos los daños producidos. Al visitar el antiguo panteón de canónigos, que desde mediados del s. XIX había dejado de utilizarse al abrirse el cementerio de San Eufasio, fueron encontradas en esa zona armas y municiones, pues ese espacio había servido como polvorín durante la guerra civil. La noticia se comunicó al gobernador militar para que retirase el “hallazgo”. Corría el mes de noviembre de 1951.

En ese momento debió surgir la idea de aprovechar el espacio del antiguo panteón de canónigos para instalar en él un Museo donde se recogiesen las piezas más importantes de la colección de arte de la catedral. Es de justicia reconocer que el entonces deán, D. Agustín de la Fuente González, fue el autor del proyecto y quien más incansablemente trabajó para hacerlo realidad. En efecto, empezadas las obras de consolidación de los cimientos y cúpula de la catedral a primeros de 1952, en marzo de ese año aparece ya una partida destinada al museo.

En octubre de 1953 el deán daba cuenta al cabildo de las obras que se estaban llevando a cabo en el antiguo panteón de canónigos y se acordó, en conformidad con el informe del Sr. Arquitecto Diocesano, D. Francisco de Paula López Rivera, poner el pavimento de la misma de losas de mármol blanco y negro, arbitrándose los recursos para ello. El presupuesto presentado por el marmolista D. José Gutiérrez ascendía a 86.600 pesetas. El cabildo acordó dar su voto de confianza al deán para llevar a cabo este contrato.

Ya en enero de 1954 se empezó a pensar en los objetos, imágenes y cuadros que se expondrían en el museo. El cabildo facultó al deán para que recogiese de la catedral las piezas que creyese aptas para ser expuestas en el futuro museo.

La adecuación del nuevo espacio museístico hizo necesaria la exhumación de los canónigos difuntos. Con permiso del obispo D. Félix Romero, se practicó una zanja en el suelo de la cripta, antes de embaldosarla de nuevo, y allí fueron inhumados los cuerpos de varios capitulares, entre otros el del deán Mazas.

Las obras del nuevo museo contaron con diversas ayudas públicas, provenientes de los fondos del paro, la Dirección General de Arquitectura, y la Diputación Provincial, además de donativos particulares, que puntualmente son reseñados en las actas capitulares.

En mayo de 1958 se determinó acometer una amplia operación de limpieza general de todos los cuadros y restauración de los preseleccionados. Para este último capítulo, D. Cecilio Barberán realizó gestiones con el restaurador del Museo del Prado D. Ricardo Camino para que se encargase, si procediera, de la restauración de los cuadros del museo. El deán propuso que también se contactase con el Sr. Castillo de Sevilla (Castillo Lastrucci) para que visitase el museo y expusiera su juicio crítico sobre el valor de los cuadros que se iban de exponer.

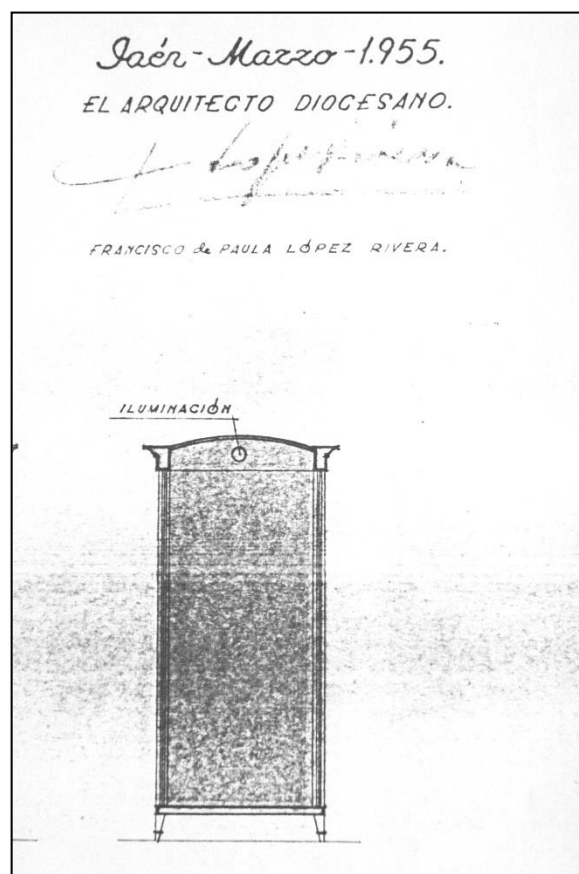
Pero los tiempos no estaban para muchos dispendios. El presupuesto para la restauración de los cuadros del museo ascendía a 241.800 pesetas, que la catedral no podía afrontar, por lo que se acordó nombrar una comisión para que eligiese algunos cuadros y luego se solicitasen subvenciones a entidades locales.

En la selección de cuadros intervino D. Emilio Prieto, profesor de la Facultad de Granada y director del Museo Municipal de la misma. También se solicitó la intervención autorizada del historiador del arte D. Emilio Orozco.

Finalmente, la restauración de la mayor parte de las obras, iniciada en abril de 1959, la llevó a cabo “el pintor Sr. Cerezo”, en sucesivos lotes de cuadros. Por la restauración del cuadro de la Inmaculada, de Sebastián Martínez, Cerezo cobró 7500 pts. Por su parte, a Constantino Unghetti se le encargó la restauración de algunas esculturas, como San Agustín, San Ambrosio, San Diego de Alcalá y Sta. Escolástica.

En agosto de 1959, el tallista D. Vicente Castillo presentó el presupuesto para realizar “la confección de un marco digno para el cuadro del Cristo Crucificado de Sebastián Martínez cuya feliz restauración está concluyéndose”. El nuevo marco se construiría en madera de pino de Flandes, adornos y molduras de oro fino de 22 quilates con fondo verde, de 2'75 x 1'90 metros, por un valor de 3.918 pesetas.

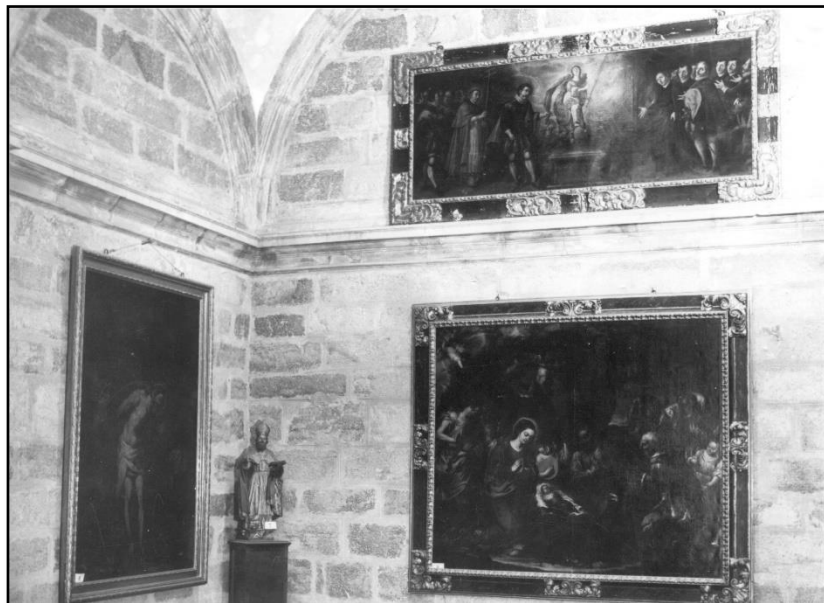
En febrero de 1960 se abordó la necesidad de instalar una adecuada iluminación eléctrica. El deán hizo gestiones con la casa Philips, pero finalmente fue la empresa local Manuel Rubio y Compañía quien llevó a cabo los trabajos de iluminación, con asesoramiento del ingeniero D. Salvador Pérez Cutillas. El presupuesto ascendía a 132.510 pts.



Poco a poco, al tiempo que se restauraban cuadros y esculturas, se bajaban al nuevo espacio museográfico otras piezas de la catedral. El 10 de septiembre de 1960 se ordenó que se bajasen al Museo los muebles cajoneros de la capilla de la Buena Muerte y San Juan Nepomuceno, así como la “silla episcopal que existía en la sacristía de los Srs. Beneficiados”, que es la que tiene el escudo del obispo Francisco de Mendoza.

No faltaron tampoco mecenas que patrocinaron la restauración de algunas obras, como el Sr. de la Rosa, que costeó la restauración del cuadrado en alabastro que representa la ‘Presentación de Jesús ante Pilato’ y donó el marco que lo encuadra.

A mediados de febrero de 1962 se interrumpieron los trabajos de instalación de la iluminación del museo ante las dudas surgidas acerca de la conveniencia de la iluminación proyectada, por lo que se escribió al ingeniero Sr. Pérez Cutillas sometiendo el asunto a su docto parecer. Pérez Cutillas resolvió las dudas surgidas acerca de la iluminación del museo, “confirmando que la luz fluorescente no perjudica el colorido de los cuadros o



Museo Catedralicio, año 1962

pinturas de célebres firmas por impedir su vidrio la propagación de las radiaciones ultravioletas, no produciendo más decoloración que la que pueda producir la lámpara de incandescencia normal. En cuanto a la tonalidad blanco caliente de lujo que se emplea en esa iluminación es la más adecuada porque reproduce con más fidelidad los colores de los referidos cuadros. Por consiguiente, el Sr. Rubio debía continuar la instalación de la luz que había interrumpido.

En junio de 1962 se realizaron ocho atriles grandes de hierro para colocar libros corales, con lo que prácticamente estaba ultimado el museo. Finalmente, de acuerdo con el obispo se eligió el domingo 30 de septiembre como fecha de inauguración. Al acto asistió el director general de Turismo, D. Antonio García Rodríguez-Acosta, ausentándose otras autoridades por el luto nacional decretado con motivo de la “desgracia de Barcelona”, una riada que había producido casi mil muertos en la comarca del Vallés. La edición de una guía de la catedral y del museo completó el laborioso proceso del nuevo espacio cultural de la catedral.

El nuevo museo estaba ubicado en la zona sureste de la catedral, levantada, como es sabido, según diseño de Andrés de Vandelvira, durante el episcopado de D. Diego Tavera (1555-1560). El espacio museístico constaba de tres salas. La primera es un espacio extendido de norte a sur, de 8'5 x 5'5 m cubierto con una armoniosa bóveda baída con lunetos ciegos. Desde esta primera estancia se accede a la cripta propiamente dicha, que es el espacio mayor de este conjunto (19'5 x 10 m), a través de una portada flanqueada por columnas adosadas con capiteles jónicos, a modo de arco de triunfo, sobre cuyos entablamentos descansan sendas figuras femeninas que representan el triunfo de la fama y el mérito sobre la muerte, nada más apropiado ya que se trata de la entrada al lugar donde reposaban los restos mortales de los canónigos. Finalmente, en la cabecera del antiguo panteón está situada la tercera estancia, de 12 x 6 m y cerrada por una poderosa bóveda de cañón.



Santa Cena – Gutierre Gierero – s. XVI

La filosofía subyacente en este museo respondía indudablemente a una visión clásica de la museografía, es decir, se concebía el museo como una colección de antigüedades y curiosidades, según una visión que arranca en el renacimiento de Pablo Giovio y Alberto Lollio. Con el paso del tiempo y

la progresiva valoración positiva de los bienes culturales como medio para la evangelización y la catequesis, el obispo D. Santiago García Aracil, junto con el cabildo, dio luz verde al proyecto de remodelar el antiguo Museo y acomodarlo a los nuevos tiempos, transformándolo en una Exposición Permanente de Arte Sacro. Una exposición permanente es una muestra estable de piezas y elementos museográficos, según un discurso establecido, y que normalmente muestra la filosofía de la institución.

Por ello, con la nueva estructuración, las piezas no están colocadas al azar, sino que permiten que el visitante realice un paseo por la historia de la salvación, reflejada en las obras expuestas según un preciso y cuidado guion catequético. La inauguración del remodelado Museo, que pasó a llamarse a partir de entonces Exposición Permanente de Arte Sacro, tuvo lugar el 23 de febrero de 2001.



El escaparate de nuestros artistas

Mirando el tiempo.

Manuel Beltrán Gámez

Es un óleo sobre lienzo de 65x55. Trata de expresar el tiempo cronológico, de ahí el reloj ocupando casi el centro, en uno de los puntos áureos, donde deben de situarse los centros de interés. El tiempo es el protagonista, donde solo él

ha observado como una persona, que puedo ser yo mismo, ha ocupado sus momentos de juegos, diversión, socialización con otros (los naipes) o el disfrute de leer el periódico. El tiempo físico constituido por minutos o por horas, ha sido siempre el mismo, sin embargo, el centro de interés ha evolucionado de hacer construcciones con piezas de madera a leer el periódico, pasando por jugar con las canicas, etc.



Podría parafrasear a San Agustín cuando abordaba la perplejidad que le generaba la noción del tiempo, pues decía: “¿Qué es tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si debo explicarlo ya no lo

sé”. A partir de esta perplejidad ensayo, no con una profunda y fecunda reflexión ontológica sobre la naturaleza del tiempo y su relación con la eternidad, sino con objetos que evocan y muestran momentos vividos que constituyen la existencia de un ser humano, como una medida de tiempo.

Es mi manera de explicar el tiempo porque con palabras ya he dicho que no sé.



Dejando pasar el tiempo

Por Olimán de Jaén

La nota adhesiva del mes

Immanuel Kant, simplemente Kant para los amigos, nació el 1724 en Königsberg (actual Kaliningrado), entonces perteneciente a la Prusia Oriental y hoy territorio ruso. Una de las historias más populares sobre él dice que su vida era tan estricta y regular que sus vecinos ajustaban los relojes al verlo salir para su paseo de las tres y media de la tarde, siempre puntual hiciera el tiempo que hiciese. Kant, el autor de «Crítica de la razón pura», buscó, por encima de todo, enseñar al ser humano a pensar por sí mismo y a rechazar los dogmas de todo tipo. Solía decir que no enseñaba filosofía, sino el arte de pensar y le molestaba que sus estudiantes tomaran apuntes de forma mecánica en vez de intentar entender lo que explicaba y debatir sobre ello.



Por eso no voy a hacer ningún comentario sobre su apotegma, el que viene hoy en la nota adhesiva del mes. Leedlo, dos o tres veces si es necesario, entendedlo y comentadlo después.



El chiste del mes

La filosofía es cosa seria, pero los filósofos no tienen por qué enseñarla con circunspección, como si fueran jueces del más alto tribunal. Digo esto porque el otro día participé en una conversación sobre la filosofía del lenguaje. Yo defendía la postura de Wittgenstein quien sostenía que los grandes temas filosóficos se planteaban en un lenguaje confuso y confundidor. Cuando hablamos, lo que decimos es la forma taquigráfica y, en cierto modo, inexacta de expresar lo que realmente estamos pensando y queremos transmitir.

Me viene a la cabeza que el chiste que traigo a estas páginas podía haberlo empleado Wittgenstein. Es la mejor y más divertida forma de exponer hasta qué punto nuestras palabras son el fiel reflejo de nuestras ideas.

“Unos recién casados decidieron empapelar el comedor de su nuevo piso. Como ya habían trabado relación con el vecino de abajo, una tarde que lo visitaron comprobaron que su comedor era de las mismas dimensiones que el suyo. Entonces le preguntaron:

—¿Cuántos rollos compraste para empapelar el comedor?

—Ocho— dijo él.

Los recién casado compraron ocho rollos del papel más caro que había en la tienda y se dispusieron a empapelar el comedor. Cuando terminaron se dieron cuenta de que le habían sobrado cuatro, la mitad de los comprados. Un tanto enfadados bajaron al vecino y le dijeron:

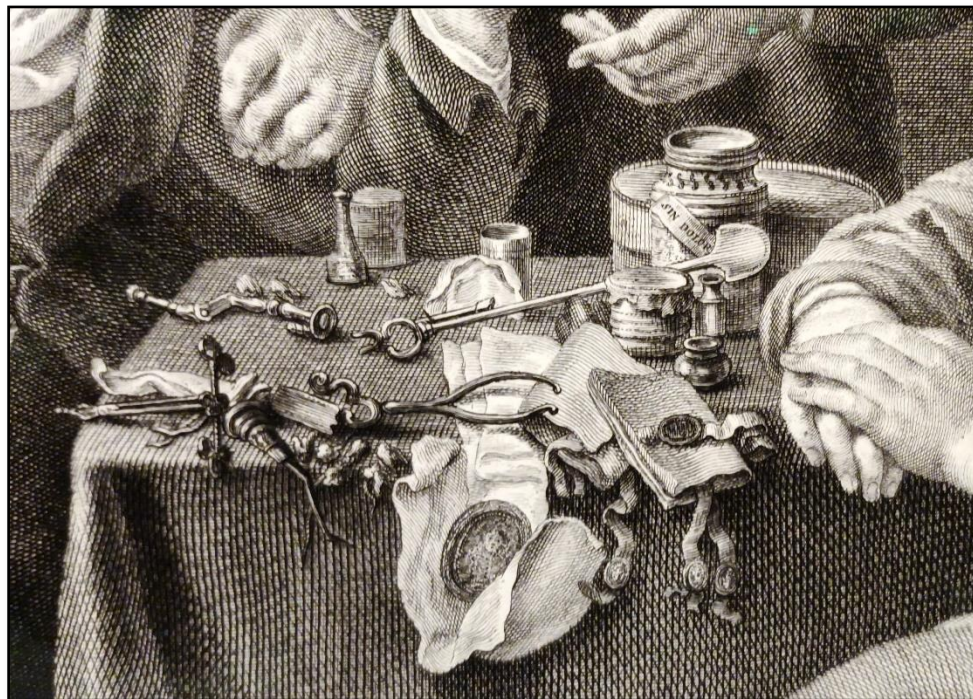
—¡Oye, que nos dijiste que compraste ocho rollos y nos ha sobrado la mitad!

—Sí. A mí también me sobró la mitad de los rollos que compré”.

Ja, ja, ja. ¿Os dais cuenta? El vecino interpretó al pie de la letra la pregunta que le hicieron los recién casados. La culpa la tuvieron ellos por atribuirle a la palabra “comprar” un significado distinto al que tiene en el uso común.



La parte por el todo



Presentamos como pista un detalle de un cuadro que hemos visto en una de las últimas visitas guiadas de los miércoles. El juego consiste en averiguar título y autor del cuadro al que pertenece el detalle que reproducimos.

Si os apetece, podéis enviarnos vuestras respuestas al correo del boletín, cuya dirección ponemos más abajo.



Solución a “La parte por el todo” del número anterior:

La imagen que os presentamos en el número anterior forma parte del cuadro “La familia de Virgilio Anguita” que José Nogué pintó en 1934. Se corresponde con la zona enmarcada en rojo en el cuadro que ahora presentamos al completo.

Enhorabuena a quienes lo adivinaron.



Colofón

Animamos a nuestros lectores a que nos escriban contándonos sus opiniones, sus experiencias museísticas y, por supuesto, denunciando nuestros posibles errores que, de seguro, trataremos de corregirlos. Para que vuestras misivas puedan ser publicadas en la sección “Buzón de correos”, no deberán de sobrepasar las trescientas palabras (bueno, si tienen trescientas diez no pasa nada, haremos la vista gorda).

Otra cosa, sabemos que entre nosotros hay buenos artistas, algunos pintan, otros esculpen o hacen tallas en madera, otros escriben relatos cortos (microrrelatos) o poesía y otros son buenos fotógrafos. Por eso os invitamos a que nos enviéis vuestras obras de arte para exhibirlas en nuestra nueva sección “El escaparate de nuestros artistas”. Deberán de venir acompañadas de un breve comentario sobre la pieza.

Ah, se me olvidaba. Vuestras cartas tenéis que enviarlas a esta dirección:

elboletindetumuseo@gmail.com

