

Boletín de la Asociación Provincial de  
Museos Locales de  
**Córdoba**



nº 2 • año 2001

**Boletín de la  
Asociación Provincial de  
Museos Locales de Córdoba**



## **Boletín de la Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba**

### **Consejo de Redacción**

José Antonio Morena López

Santiago Cano López

Esteban Márquez Triguero

### **Correspondencia e intercambios**

Asoc. Prov. de Museos Locales de Córdoba

Museo Histórico Municipal de Santaella

C/ Antonio Palma, 27

14546. Santaella. Córdoba

**correo electrónico:** [asociacion@museoslocales.com](mailto:asociacion@museoslocales.com)

**Edita:** Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba

**Foto contraportada:** Cama de freno de caballo  
Museo de Puente Genil

**Imprime:** Artes Gráficas Unigraf, S.L.  
Polígono Industrial La Estrella, parcelas 1 y 2  
14640 Villa del Río. Córdoba  
Teléfono: 957 176 286  
Fax: 957 177 022

**ISSN:** 1576 - 8910

**Depósito Legal:** CO - 955 - 02

# Índice

Pág.

<b>Almedinilla. El Museo Histórico Municipal y el Ecomuseo del Río Caicena: balance de un año (Octubre de 2000-2001)</b>	
Ignacio Muñiz Jaén. <i>Director del Ecomuseo del Río Caicena</i> .....	19
- <b>Desarrollo de la Actividad Extraescolar para el Conocimiento del Medio: “Un Día en el Ecomuseo del Río Caicena. Almedinilla (Córdoba)”</b> .....	29
<b>Belmez. Museo Histórico Municipal y del Territorio Minero</b>	
Rafael Hernando Fernández. <i>Director del Museo</i>	
Antonio Daza Sánchez. <i>Conservador del Museo</i> .....	37
- <b>Patrimonio Geominero de Belmez</b> .....	43
<b>Cabra. Museo Arqueológico Municipal</b>	
Julián García García. <i>Director del Museo</i> .....	53
- <b>El Grupo Escultórico del Mithras Tauróktonos</b> .....	57
<b>La Carlota. Museo Histórico Local “Juan Bernier”</b>	
Antonio Martínez Castro. <i>Director del Museo</i> .....	69
- <b>Textos en Museos: La importancia de comunicar bien</b> .....	73
<b>Doña Mencía. Museo Histórico Municipal</b>	
Alfonso Sánchez Romero. <i>Director del Museo</i> .....	85
- <b>Las Pinturas Rupestres Esquemáticas de la Cueva “Bermeja” de Zuheros</b> .....	89
<b>Fuente-Tójar. El Medio Físico en el Museo Histórico Municipal de la Villa. Avance a su estudio</b>	
Fernando Leiva Fernández y Eva Osuna González	
<i>Museo Histórico Municipal de Fuente-Tójar, Córdoba</i> .....	99
- <b>Francisco Sánchez Malagón, in memoriam</b>	
Fernando Leiva Briones. <i>Director del Museo Histórico Municipal</i> ...	113
<b>Montilla. Museo Histórico Local</b>	
Asociación de Arqueología “Agrópolis” .....	117
- <b>La defensa del camino entre Ategua y el oppidum ignotum de Montilla: La torre del Cerro de las Barras</b>	
José A. Morena López. <i>Arqueólogo</i> .....	121

<b>Montoro. Museo Arqueológico Municipal</b>	
Santiago Cano López. <i>Doctor en Filología Clásica</i> .....	141
- <b>Sobre unas figurillas presumiblemente mágicas en el Museo de Montoro</b> .....	145
- <b>Utensilios líticos del Pago de Santa María de Casillas de Velasco</b>	
Olivia R. Arenas Fuentes .....	149
- <b>Las cerámicas del horizonte Cogotas I del Museo Arqueológico de Montoro</b>	
Agustín M <sup>a</sup> Lucena Martín.	
Área de Prehistoria Universidad de Córdoba .....	153
<b>Palma del Río. Museo Municipal</b>	
Rafael Nieto Medina. <i>Conservador del Museo</i> .....	161
- <b>El Puente de Hierro de Palma del Río sobre el Guadalquivir</b> .....	169
<b>Priego de Córdoba. Museo Histórico Municipal</b>	
Rafael Carmona Ávila. <i>Director del Museo. Arqueólogo Municipal</i> .....	179
<b>Priego de Córdoba.</b>	
<b>Casa-Museo “Niceto Alcalá-Zamora y Torres”</b>	
Francisco Durán Alcalá. <i>Director del Museo</i> .....	197
- <b>Sobre las nuevas musas, a modo de remembranza republicana</b>	
Marcos Campos.	
<i>Patronato Municipal Niceto Alcalá-Zamora y Torres</i> .....	207
<b>Puente Genil. Museo Municipal</b>	
Francisco Esojo Aguilar. <i>Director del Museo</i> .....	213
- <b>Cama de freno de caballo del Museo de Puente Genil</b> .....	221
<b>La Rambla. Casa-Museo “Alfonso Ariza”</b>	
<b>La consolidación de un “centro artístico vivo”</b>	
Juan Gálvez Pino. <i>Concejal de Cultura</i> .....	227
- <b>Departamento de educación de la Casa-Museo “Alfonso Ariza”</b>	
Gracia Luque Muñoz. <i>Directora Aula Didáctica del Museo</i> .....	231

**Santaella. Museo Municipal**

Juan M. Palma Franquelo, Joaquín Palma Rodríguez  
y Francisco J. del Moral Aguilar

*Equipo directivo del Museo Municipal* .....239

**- Yacimientos y Materiales del Calcolítico y**

**Campaniforme en el Museo Municipal de Santaella** .....241

**Torrecampo. Casa-Museo “Posada del Moro”**

Esteban Márquez Triguero. *Director del Museo* .....257

**- Los útiles de defensa personal de la Casa-Museo**

**“Posada del Moro” de Torrecampo (Córdoba)** .....263

**Villa del Río. Museo Histórico Municipal**

M<sup>a</sup> de los Ángeles Clémentson Lope

Francisco Pérez Daza .....275

**- Espada Ibérica de “antenas atrofiadas”, segunda mitad**

**siglo IV a. C. primera mitad siglo IV a.C. Una pieza**

**excepcional de la metalistería de nuestro Hierro II en el**

**Museo Histórico Municipal de Villa del Río.**

Francisco Pérez Daza. *Museo Histórico Municipal de Villa del Río* .. .281

**Ad Aras. Asociación de Amigos del Museo Histórico Local  
de La Carlota**

Juan J. Aragonés Ortiz. *Presidente de la Asociación* .....293

**Casa-Museo de Castil de Campos. Museo Etnográfico  
(Priego de Córdoba)**

Máximo Ruíz-Burruecos Sánchez.

*Asociación Cultural de Castil de Campos* .....297

**Saxoférreo. Asociación para la Defensa**

**del Patrimonio Histórico** .....303

**Los museos andaluces y el discurso museológico de lo andaluz**

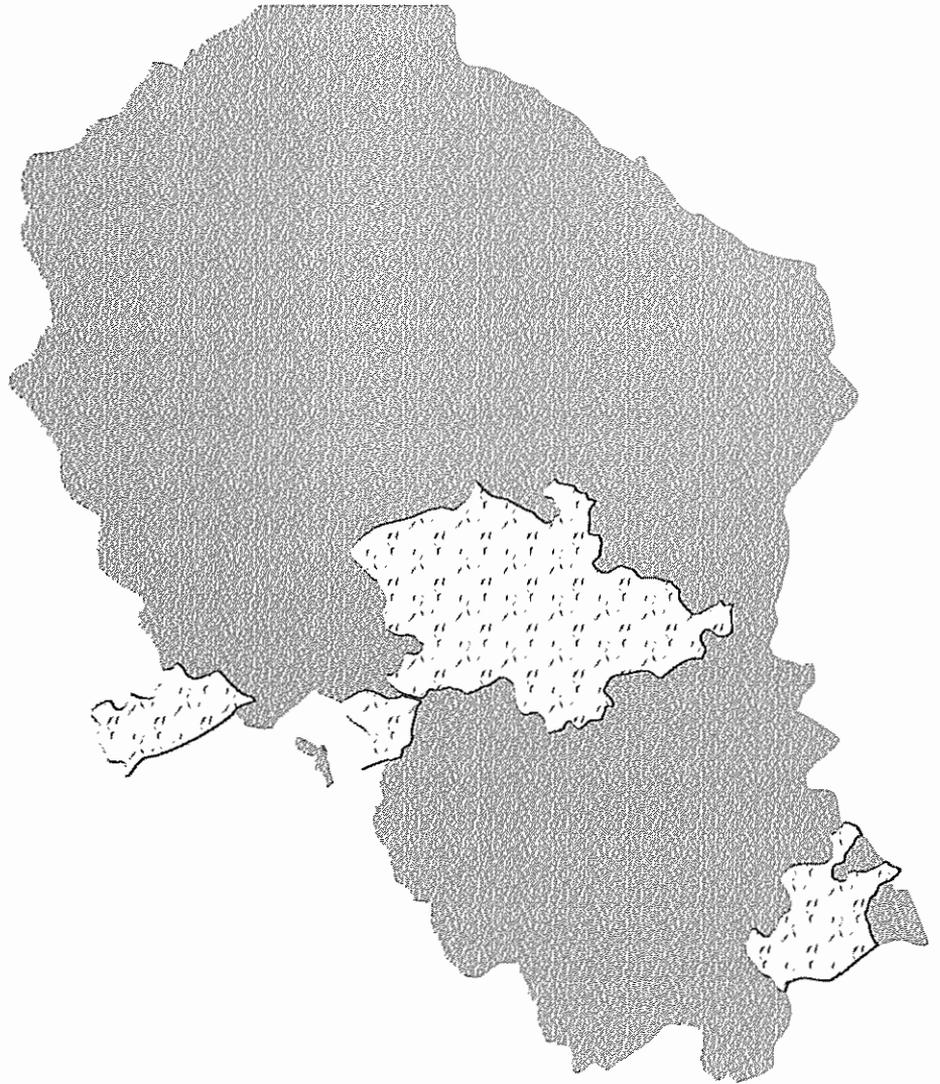
José M<sup>a</sup> Palencia Cerezo. *Asesor Técnico Conservación e Investigación*

*Museo de Bellas Artes de Córdoba* .....309

**Publicación de Artículos**

Normas para la presentación de originales .....317

# Asociaciones y Colaboraciones





# Los museos andaluces y el discurso museológico de lo andaluz

**José María Palencia Cerezo**

*Asesor Técnico Conservación e Investigación  
Museo de Bellas Artes de Córdoba*

*“ La ciudad tiene funciones políticas y administrativas que todo el mundo conoce; pero tiene también otra misión más importante, porque toca a lo ideal, que es la de iniciar a los hombres en el secreto de su propio espíritu, si es que tiene espíritu.”*

Angel Ganivet. *Granada la bella.*

Podríamos comenzar afirmando que la gran mayoría de los museos nacidos a lo largo del siglo XIX, en mayor o menor medida según los casos, lo hicieron arraigados a la ciudad que los acogía. De ahí esa antigua denominación de Museos Provinciales con la que han venido titulándose hasta tiempos muy recientes. De esta suerte, puede decirse con Ganivet que, a lo largo de más de un siglo, han sido las únicas instituciones que han podido presentar, - y por tanto, dar testimonio -, del *espíritu* de la ciudad. Otra cosa sería la manera en que lo presentaban, dados los condicionantes de ubicación que buena parte de ellos tuvieron.

Pero si esta segunda cuestión habría afectado a lo que podría denominarse “ciencia de la museografía”, la primera de ellas ha tenido una mayor trascendencia, ya que desde los orígenes, conscientemente o no, afectó a lo que fue el discurso museológico intrínseco de todos y cada uno de ellos; un aspecto éste que, podríamos decir, continuará determinándolos hasta el final de los días, si es que dicho final puede augurársele a un museo.

No obstante, y a pesar de que este factor se encontró arraigado en ellos desde su nacimiento, por diversas razones, como veremos a continuación, tampoco se daría en “estado puro”. En principio porque los procesos de incautación de obras de arte a la Iglesia a raíz de las desamortizaciones no fueron selectivos, en el sentido de la salvaguarda de dicha línea. O lo que es lo mismo, en una determinada ciudad, por los comisionados de amortización no fueron elegidas aquellas obras relacionadas exclusivamente con los

artistas de esa misma ciudad, entre otras cosas porque en la mayoría de los casos no se conocía realmente quiénes eran esos artistas, y ni mucho menos cuáles eran sus obras.

Además, al menos en los primeros momentos de la Desamortización de 1835 según directrices gubernativas centrales, tan solo se tendió a buscar las obras de autores importantes —para el caso de España: Ribera, Cano, Velázquez, Murillo, Montañés, etc.—, “glorias nacionales” que podían entrar con facilidad a formar parte del Museo del Prado, pues la constitución de Museos Provinciales no era entonces más que una muy remota pretensión, que en muchos casos, no llegaría a concretizarse, hasta al menos una década más tarde.

Por otro lado, es conocido también que el proceso histórico de llegada de obras de arte —o formación del Patrimonio Histórico-Artístico—, de una determinada ciudad a lo largo del tiempo, no fue nunca tampoco, en ese sentido, selectivo. Las obras de arte llegaron a los centros religiosos en función de los intereses crematísticos o artísticos de sus mecenas, que solo, en muy contadas ocasiones, si acaso, debieron plantearse el hecho de llevar a un determinado edificio de una determinada localidad exclusivamente obras debidas a sus artistas. Ambas circunstancias explican que el factor que más aglutinara a las obras reunidas en un determinado “museo original” fuese, no ya el

de autoría, medidas u otros posibles, sino el de procedencia, es decir, el hecho de venir todas de una misma ciudad.

Sin embargo, habría que señalar también algún factor negativo, como sería el derivado del hecho de que buena parte de estos museos fuesen originalmente alojados en edificios inapropiados —o por lo menos no suficientemente adaptados—, para el eficaz cumplimiento de sus funciones. Algunos no contaban con taller de restauración, ni con un espacio capaz para almacenar la maltratada colección que les llegaba, por lo que la mayor parte de sus fondos, —según de la naturaleza de que se tratase—, colgaron de sus paredes o fueron expuestos en el centro de sus salas sin otro planteamiento museográfico que el de la máxima eficiencia visual y expositiva. Por lo que difícilmente pudo realizarse una selección —de autor, temática o cronológica— que estuviese directamente implicada en mostrar la evolución artística de la ciudad en la que el museo se ubicaba. Por lo que la presentación de ese *espíritu* de la ciudad, reivindicado por Ganivet, tampoco fue nunca un camino de rosas y, sobre todo, nunca se dio, por así decirlo, en estado puro.

No obstante, podemos afirmar que en este tipo de museos, esa tendencia ha prevalecido a través del tiempo —o al menos ha estado latente—, llegando a imponerse a otros como pudieran ser las estrategias de con-

servación preventiva o un planteamiento museográfico acorde, dándole motivo y razón de ser por encima incluso de esa otra tan actual que se afana en hacer del factor público el más importante de los objetivos de un museo, y que por tanto pretende programar solo en función del público. Una consideración del museo ésta última que suele ser esgrimida desde la esfera de lo político y poco desde la de sus técnicos responsables.

Pero ese horizonte museológico, relacionado con lo que podríamos denominar el ser de la ciudad, cobra si cabe mayor valor en un tiempo como el que vivimos, en que las fronteras entre los países del Occidente se han prácticamente diluido y la cultura viaja a milímetro por segundo globalizándose —como la economía misma— a través de Internet. Pues bien, unos tiempos como estos, de disolución, de robo y entrega gratuita de las imágenes particulares que dotan de idiosincrasia, de descarada introducción de lo privado en lo público, de disolución del *espíritu* de la ciudad en las redes telemáticas, la toma de posición y defensa de este tipo de museos en este principio, parece cobrar incluso mayor sentido.

Sería ésta hoy la postura de defensa de lo *indígena* frente a la *barbarie* socializada, en la cual los museos deberían ser paladines de una lógica y vital *reacción endógena* para preser-

varse de todo tipo de *factores exógenos* que amenazan con debastar, —cual si se tratase de la selva del Amazonas—, la cultura toda. Y es que estamos firmemente convencidos que, frente a la globalización, frente a los planteamientos comunitarios europeísta, —cada vez más paneuropeos—, la cultura debe producir la inversa reacción lógica, revolviéndose sobre sí misma para salvaguardar sus raíces, y reafirmar así sus especificidades locales. En eso George Steiner parece tener toda la razón. Solo así el museo podrá seguir siendo “el lugar de las musas”, no el lugar de lo mundano, y solo así su *aura* podrá quedar impoluta, para expresarlo también con términos benjamianos.

Y es que seguimos creyendo —con el regeneracionismo—, que los museos siguen siendo los entes que mejor pueden reflejar el *espíritu* de una ciudad, y por derivación la dialéctica del ser cultural de una región. Mejor incluso que los propios monumentos.

Pero es que, incluso, numerosos síntomas contribuyen a probar esa consideración. Si nos atenemos exclusivamente al ámbito andaluz, el gran número de museos que ha venido proliferando en los últimos tiempos, en particular el de los denominados *museos locales*, sería uno de ellos. Se encuentren integrados todavía o no en el Sistema Andaluz de Museos, su número ha crecido de manera insos-

pechable, lo que es todo un síntoma de esa vuelta hacia el *espíritu* de la ciudad.

A pesar de lo que cuesta crear, —y sobre todo mantener— una institución como es un museo, su número sigue creciendo a ritmo acelerado, —como las catedrales en la Edad Media— especialmente en los pueblos, donde por razones obvias suelen ser arqueológicos y etnográficos por un lado, o relacionados con el arte contemporáneo por otro, ya que el adquirir objetos de otros periodos históricos intermedios resulta tarea ciertamente difícil.

El fenómeno es totalmente positivo si lo contemplamos, no desde el ángulo de lo turístico o lo folclórico, sino desde la idea de que en la mayoría de ellos lo que se pretende es la salvaguarda y control de los bienes pertenecientes a la municipalidad que los crea, postura que ha entrado en seria competencia, muchas veces, incluso con la legislación estatal o regional sobre Patrimonio Histórico vigente en la actualidad. No es una cuestión de folklore sino una circunstancia muy a tener en cuenta, que los bastetanos quieran que su *Dama* recale en el Museo de Baza, que los antequeranos no quieran que su *Efebo* romano se vaya del pueblo, el que los de Almedinilla tampoco que su *Hipnos* abandone el Museo que tanto esfuerzo les ha costado crear, etcétera.

En paralelo, puede evidenciarse un nuevo tipo de relación con lo que tradicionalmente ha venido siendo considerado objeto museable. En el siglo XIX solo existieron museos relacionados con la pintura, la escultura o la arqueología. En el XX, no solo las artes plásticas se han visto interrelacionadas de tal manera que se hace imposible en muchos casos diferenciarlas —la pintura ha invadido el campo tradicional de la escultura y viceversa, y se ha visto en la necesidad de salir del marco que anteriormente la delimitaba—, sino que se ha asistido también a la revisión de lo que es o debe ser un objeto museable, —y por derivación conservable—, mientras cualquier colección de cualquier tipo de objeto ha pretendido entrar por la puerta grande dentro del campo de lo que tradicionalmente se ha venido considerando un museo.

No resulta descabellado, por tanto, ver el nacimiento de establecimientos como en Córdoba el denominado Museo del Turrón. No porque un establecimiento de tipo comercial pueda llamarse o estar destinado a ser un museo, sino porque es toda una evidencia de que la palabra museo ha llegado a cuajar tan profundamente, que ha sido sacada de su tradicional contexto. O, por ejemplo, en Ronda, el denominado Museo Histórico Popular del Bandolero, que quizá tuviese más sentido formando parte de un museo de tipo etnográfico, o al menos así llamado. Pero

estamos en Ronda, y es a través del mismo —con una suprema carga de énfasis sobre la local tradición que a veces llega a rozar los límites del folclorismo—, como se manifiesta buena parte de ese *espíritu* de la ciudad a que aludimos.

Pero, qué duda cabe que uno de los problemas más difíciles con que se enfrenta un museo incluso en la actualidad es el derivado de la concreción de su colección, o lo que es lo mismo, de su propio discurso museológico. En principio porque la mayoría de las veces ello suele depender de factores ajenos al mismo, ley que parece cumplirse con todo rigor en el caso de los museos regidos por instituciones de carácter estatal y regional, y que no cuentan con economía propia y mecanismos directos para ir adquiriendo en el mercado con cierta periodicidad las obras que pueden interesarles.

Además, cuando se trata de museos creados en el siglo XIX como lo son nuestros “provinciales”, la concreción de la colección tampoco parece estar exenta de problemas colaterales. Incidamos en algunos de ellos. Así por ejemplo sabemos que, por lo general, el público, o buen parte del mismo —al menos el que tiene unos ciertos conocimientos—, suele ir a buscar en ellos exclusivamente obras de autores importantes o piezas de renombre.

Si nos centramos en el caso de la

pintura y tocamos de nuevo el ámbito andaluz, podríamos señalar como paradigmáticos los nombres de Zurbarán, Velázquez o Murillo, autores de los que sabemos que, si exceptuamos al Museo de Bellas Artes de Sevilla y en menor medida al de Cádiz, en ningún otro museo andaluz podríamos encontrar obras salidas de sus respectivos pinceles.

Sin embargo, si pensamos en el caso de que otro determinado museo de otra ciudad tuviese una obra de uno de estos autores, no tendría ya mucho sentido exponerla, pues quedaría al margen del propio discurso museológico si éste estuviese cimentado con relación al *espíritu* de la ciudad, como venimos exponiendo.

Y es que parece obvio que, respecto a lo local, la exposición de una determinada pieza, al margen de su posible valor estético, viene determinada por dos factores fundamentales: autoría y procedencia. Y ello tampoco parece dar por superadas todas las contradicciones. Pongamos un nuevo ejemplo. Exhibir obras de Francisco de Zurbarán en el Museo de Cádiz, teniendo en cuenta que, más allá de su nacimiento extremeño, Zurbarán es un autor ligado a la pintura sevillana del barroco, solo puede cobrar sentido en razón de que esas obras procedan del retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera. Pero aún siendo ello así, su introducción en el Museo condicionaría el planteamiento de una determinada sala, no

en función de dar a conocer la evolución de la pintura gaditana del siglo XVII, sino en todo caso de la exhibición de las piezas más relevantes que atesoró la ciudad en ese tiempo. Por lo demás, solo cabe concebir para ellas una sala específica con que homenajear la actividad de Zurbarán respecto a Cádiz, lo cual tampoco queda exento de potenciales contradicciones.

Pero si seguimos tirando del hilo de la madeja, esa reivindicación del *espíritu* de lo local que defendemos, más que inconvenientes parece presentar también grandes ventajas. Por ejemplo, si Alonso Cano es un artífice del Siglo de Oro español de indudable importancia, relacionado de manera especial con Granada, lo más lógico sería que el Museo de Bellas Artes de Granada no sólo poseyera las mejores obras de Cano que existen en Andalucía, sino que también las exhibiera junto a las de sus antecedentes, consecuentes y seguidores. De esta suerte, cuando alguien quisiera investigar a Cano y su repercusión, podría bastarle con acudir a ese Museo para poder hacerlo. De esta manera, cualquier investigador o turista sabría que el Bellas Artes de Granada sería el Museo de Andalucía dedicado a tratar con la suficiente amplitud y profundidad la figura de Cano y sus consecuencias.

Sin embargo, la realidad parece distar todavía mucho de poder alcanzar ese ideal. Pongamos otro ejemplo. El

Museo de Bellas Artes de Córdoba —y por derivación la ciudad—, sigue en la actualidad siendo víctima de un importante error histórico aún no resuelto. Resulta que cuando este Museo nació en el siglo XIX, particularmente a partir de 1862, quedó conformado como un museo mixto de arqueología y bellas artes. Como consecuencia de la normativa de las antiguas Comisiones de Monumentos, para su gestión funcionaba la distinción entre Museo de Pintura y Museo de Antigüedades, y por ello, en él fueron confeccionados dos inventarios distintos en función de esas dos generalizaciones.

De esta suerte, la poca escultura que el mismo pudo reunir —conformada con algunos fondos desamortizados a los que se habían añadido algunas obras adquiridas con posterioridad—, fue incluida dentro del inventario perteneciente a la Sección de Antigüedades. Y aquí el error. Dicha circunstancia, unida quizá a la de la falta de espacio con que contaba el recinto del Hospital de la Caridad donde se encontraba ubicado, supuso el que todas sus esculturas —que comprendían piezas de cronología comprendida entre los siglos XV y XVIII—, pasasen a formar parte del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba cuando se produjo la separación efectiva de uno y otro durante el primer cuarto del siglo XX.

Así, una escultura de autor firmada y fechada en 1787, por ejemplo, pasaba

a ser parte de los fondos de un Museo de Arqueología —y hoy también de Etnología según su denominación última—, que incluso debido en parte a la falta de almacenamiento con que contaba, ha venido exhibiendo buena parte de ellas hasta tiempos recientes en su actual sede del Palacio de los Páez de Castillejo.

De todo ello se pueden deducir varios contrasentidos. En principio la contradictoria extensión del concepto de pieza arqueológica, por hacerlo llegar al último cuarto del siglo XVIII; y en segundo, cuando menos, incluso el de la exhibición de esta contradicción. Y por más que se haya sido consciente de ello, en los últimos tiempos no se ha conseguido todavía que esas obras puedan volver al de Bellas Artes, que con ello paliaría en parte la carencia que presenta de esculturas, al que por lógica debían pertenecerle, y el que por lógica debería exhibirlas.

Por todo ello creemos que, más allá de posibles implicaciones políticas o sentimientos ideológicos regionalistas, es una necesidad de los tiempos que corren el que nuestros grandes museos se especialicen cada vez más en la presentación al visitante de lo que constituye la relación específica —arqueológica, etnológica o artística— con el lugar donde se encuentran ubicados.

Para ello es necesario el establecimiento de una línea de trabajo enca-

minada a la reorganización de las colecciones que todos y cada uno de esos museos andaluces conservan. Algo sobre lo que no se ha trabajado nada o casi nada desde 1984, año en que la Junta de Andalucía, a través de su Consejería de Cultura, asume las transferencias de gestión de los museos de titularidad estatal, no habiéndose contemplado hasta hoy en ninguno de los distintos planes que sobre los mismos se han realizado durante los últimos tiempos.

Dicha reorganización debiera darse una vez producidos y consensuados los distintos planes museológicos de todos y cada uno de ellos, lo que por lo demás permitiría también establecer una política de adquisiciones completamente racional y encauzada, al menos en principio, de manera equitativa. Una política que, sin duda, tendría mucho más sentido una vez se hubiese producido la reordenación de colecciones, al menos en el plano teórico, por la que abogamos.

Por que al fin y al cabo, lo que interesa a la cultura no es que una determinada obra de un determinado autor —o una determinada pieza anónima—, pertenezca a tal o cual museo, sino que pueda contemplarse en su lugar natural y lógico —aquel en que se hunden sus raíces de factura o hallazgo—, para que de esta manera pueda poner de manifiesto en toda su plenitud ese *espíritu* del lugar que comenzó a darle todo su sentido.