

PLANTEAMIENTOS PARA LA INSTALACIÓN DEL M.N.A.R. LAS SALAS DE RETRATO

TRINIDAD NOGALES BASARRATE

La creación del M.N.A.R. * de Mérida ha supuesto para la Administración el saldo de una deuda que planeaba sobre el panorama arqueológico y museológico nacional ¹. La ejecución de un edificio de nueva planta ² rompía la tradición de localizar las colecciones museables en edificios históricos, a pesar de las tentativas de situarlo en el Conventual Santiaguista. Esta tendencia constructiva de edificios «ex novo» en los últimos años significaba una auténtica renovación en la museografía de nuestro país, aunque para muchos sólo se haya limitado al aspecto arquitectónico del museo y no a la esencia conceptual del cambio museográfico ³. En el caso del Museo de Mérida la construcción de una nueva obra era tan necesaria como evidente, pues la antigua sede de la iglesia del Convento de Santa Clara había llegado a ser un mero almacén de piezas ⁴, donde el conservador-director se afanaba en obtener partido de los fondos en exposición, pese a las condiciones peculiares del recinto.

El antiguo Convento de Santa Clara cobijaba las colecciones emeritenses dese 1838; en 1929 se instala el Museo bajo la dirección de don José Ramón Mérida y don Maximiliano Macías, distribuyéndose la estatuaría en torno a

* Museo Nacional de Arte Romano.

¹ Con motivo de la celebración en 1975 del Bimilenario de la ciudad, pasa a denominarse el Museo Arqueológico emeritense, Museo Nacional de Arte Romano. Tal término respondía no al ámbito de acción, sino a la entidad de los fondos e importancia de los mismos.

² Hasta 1981 no se inician las obras del Museo, proyecto de Rafael Moneo Vallés.

³ Respecto a este punto: F. TARRATS. «Els Museus, aVui: noves formes, vells conceptes». *Identitats*, nº 0 (Revista del Museo Hospitalet), 1987, pp. 7 sigs.

⁴ C. SANZ PASTOR. *Museos y colecciones en España*. Edic. 1986, pp. 47-48. Hace una breve síntesis de la historia y evolución del Museo.

J. A. GAYA NUÑO. *Historia y guía de los Museos de España*. Madrid, 1955, pp. 58-62.

las paredes laterales y destinando el centro a contener el material de pequeño formato en vitrina (fig. 1). Así permanecerá el Museo, salvo ligeras variaciones, hasta su cierre para el traslado de piezas en abril de 1986. La impresión que causaba al visitante es reveladora en la descripción de Gaya Nuño: «La gran nave de la iglesia de Santa Clara está materialmente atestada de objetos, en su mayoría maravillosas piezas escultóricas, que componen uno de los más ricos y opulentos museos de estatuaria romana, merecedor de más cuidadosa instalación»⁵.

El espacio arquitectónico del siglo XVII sólo conservaba su valor histórico-monumental, pero su fin museológico estaba totalmente desbordado (fig. 2).

Quizá de entre todos los materiales que componen la colección emeritense cabe señalar el grueso de los fondos escultóricos, expuestos desde el nacimiento del Museo por su monumentalidad e importancia a la hora de documentar grandes conjuntos urbanos, prueba de ello es que se habían ido sistemáticamente recogiendo estos materiales en los *corpora* y obras especializadas⁶.

Si realizamos una clasificación de la producción escultórica emeritense, el conjunto de los retratos forma un núcleo esencial, citando a Bianchi Bandinelli el retrato es la creación más típica de la mentalidad y de las costumbres del patriciado romano⁷, y Augusta Emerita no se apartó de esta genuina manifestación cultural.

Los retratos de Mérida, se clasifican en dos grandes grupos o series, los oficiales, generalmente imperiales, y el retrato privado de carácter comúnmente funerario. Esta división es importante no sólo para el especialista que se dedica al estudio minucioso de estas obras, sino para cualquier persona que se detenga a observar uno de estos rostros pétreos; el concepto y plasmación del individuo cambian netamente en ambos casos.

El edificio de nueva planta concebido por Rafael Moneo como: «Anticipación y adelanto del sorprendente espectáculo a que da lugar el espléndido conjunto de ruinas romanas», «el Museo, sin caer en la imitación estricta de la arquitectura romana, debería ser capaz de sugerir al visitante el orden de las dimensiones —entendiendo la palabra en su más amplio sentido—, que sin duda tuvo en su día la Mérida romana. De ahí el que se hayan adoptado sistemas de construcción romanos —al pie de la letra—...»⁸.

Obviando análisis meramente técnicos, podemos pensar que el Museo introduce al visitante en la romanidad mediante la *firmitas* que emana la obra⁹. Esta ambientación es esencial a la hora de pasar a considerar los

⁵ J. A. GAYA NUÑO. *op. cit.* p. 59.

⁶ Entre otros trabajos señalaremos:

J. R. MÉLIDA. *CATÁLOGO MONUMENTAL DE ESPAÑA. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

F. POULSEN *Sculptures antiques des musées de province espagnols*. Copenhague, 1933.

A. GARCÍA Y BELLIDO *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949.

⁷ R. BIANCHI BANDINELLI. *Roma, centro del poder*. Madrid, 1970, p. 71.

⁸ J. R. MONEO VALLÉS. «El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida». *MUSEUM*, nº 155, vol. XXXIX, nº 3, 1987.

⁹ J. FRENCHILLA. «El carácter es la construcción», *LAPIZ*, nº 37. Noviembre, 1986, p. 53.

condicionantes y soluciones en la instalación del Museo en general y particularmente, por lo que nos ocupa, en la serie retratística emeritense.

Ya hemos mencionado las condiciones en que los fondos escultóricos se exponían en el edificio de Santa Clara, la necesidad de realizar un profundo análisis revisionista de qué era lo que se iba a exponer, dónde y cómo, guiaron al equipo del Museo en la no fácil tarea de montar el nuevo centro. No debemos pasar por alto la vital importancia que tuvo el proyecto realizado por su anterior director, don José Álvarez Sáenz de Buruaga, quien, a lo largo de sus años de entrega al Museo y al yacimiento emeritense, había ido perfilando qué debía ser el nuevo Museo, cómo se organizaría y dónde habría de situarse. Con esta ingente tarea ya perfeñada, no nos quedaba sino plasmar este patrón sobre el tejido, en este caso la obra de Moneo, e ir cortando paulatinamente, no sin riesgo de errar.

El M.N.A.R., en palabras de don José Álvarez Sáenz de Buruaga: «No es un Museo Provincial, sino el Museo más importante de población hispana de la época romana»¹⁰. Bajo este prisma la idea motriz se basaba en el carácter didáctico de la instalación, pero un didactismo que no renunciara al asombro, a la grandiosidad de la pieza, que huyera de esa simplificación a que nos acostumbran los Museos en aras de «acercar» la cultura material al ciudadano. Había que conseguir que las piezas nos permitieran variadas lecturas. La ordenación espacial se hace temática¹¹, en la planta principal se puede obtener una visión panorámica de las facetas esenciales en la vida del hombre: sus diversiones, religión, ritos de enterramientos, vivienda o espacio público, todo ello inserto en un recinto grandioso, acorde con el material allí expuesto.

Algunos arqueólogos y conservadores de Museos han dirigido críticas a la obra, por cuanto consideran que el lenguaje constructivo distrae en la observación de las piezas y cobra el edificio un protagonismo excesivo en relación a los materiales¹². Nos parece que las críticas realizadas a la obra no deben dirigirse a la coordinación continente-contenido, en detrimento de este último, más bien son los aspectos funcionales los que se deben revisar¹³.

Deteniéndonos en los factores que tuvimos en cuenta para la instalación de los retratos del M.N.A.R., observaremos las posibilidades que la arquitectura nos ofrece.

El espacio donde las cabezas se debían situar estaba en función del tipo; los retratos imperiales forman un grupo bastante homogéneo por su calidad

¹⁰ J. R. MONEO VALLÉS. *Op. cit.* p. 77.

¹¹ La ordenación temática es frecuente en la museología contemporánea. Un ejemplo es el Römish-Germanisches Museum de Colonia. El artículo de F. CACHIA «El Museo y la Comunicación» *MUSEUM* nº 141, 1984, pp. 8-55, reproduce la entrevista con el Director del Centro Dr. Hellenkemper donde expresa la filosofía del montaje del museo germano.

¹² F. VALDÉS. «Detrás de la apariencia», *LAPIZ*, nº 37, Noviembre, 1986, p. 54 sigs.

¹³ J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ. «El Museo Nacional de Arte Romano». *Rev. Est. Extremeños* XLIII, II, 1978, p. 287.

y lugar de procedencia, el teatro¹⁴. El edificio público más notable de la ciudad servía de centro propagandístico al poder romano, a este fin se dedicó la segunda sala de la planta baja, titulada «manifestaciones sacras en el Teatro», por ello no es extraño que en su peristilo aparecieran cabezas tan notables como el Augusto *capite velato* u otras testas imperiales. Esta idea de sacralización del recinto se quiso reflejar al situar la cabeza de Augusto al fondo de la arquería a derecha, lugar donde la luz incide cenitalmente sobre la pieza resaltando las calidades pictóricas de la obra y donde se detiene con un gran impacto la atención del observador (fig. 3); Flanqueando al emperador los *seviri augustales* y la serie de retratos imperiales en conexión con el monumento, lo que recreaba la ambientación oficial que el entorno del *aula sacra*, donde se encontró la efigie del emperador, poseería inicialmente.

La cabeza de Augusto, al ser quizá una de las piezas más representativas de la colección emeritense¹⁵, había jugado siempre a ganadora en el Convento de Santa Clara. Si la posición inicial en el viejo Museo le destinaba un lugar privilegiado, el incremento de fondos había ido rodeándola hasta verse materialmente empujada en el entorno.

Partimos de la necesidad de conceder a la cabeza un lugar aislado, solo, y propusimos circundarla, no de otras efigies u obras sin conexión, sino de su propio entorno original; sustituimos incluso los materiales auxiliares de los soportes, la iluminación y fondos. En la anterior sede, el último montaje de la pieza consistía en situarla ante un cortinaje de terciopelo que disimulaba un hueco de una puerta de la iglesia; un sencillo pie metálico soportaba el dado de granito que sostenía la pieza (fig. 4). La nueva idea era jugar con una homogeneización de los soportes, para no distraer la atención del visitante, y destinar algún elemento de ruptura en determinadas piezas que precisan un toque de atención. En este caso concreto dispusimos el retrato en un espacio aislado, bajo un arco de medio punto y con una iluminación cenital rasante que permitía eliminar esas atroces luces de abajo hacia arriba, que destrozan los retratos¹⁶. El fondo de ladrillo, de matices cromáticos variados, nos parecía el idóneo y, aunque en ocasiones se nos aconsejó por parte de algunos colegas enfoscarlos o colocar algún tejido que ocultara el muro, desechamos tal idea, ya que no se ajustaba a ese deseo común de

¹⁴ J. R. MÉLIDA-M. MACÍAS. *La posescena del Teatro Romano de Mérida. Memoria de las excavaciones practicadas en 1929-1931*. Madrid, 1932.

¹⁵ Ha sido una pieza ampliamente difundida y reproducida en numerosos manuales y textos sobre arte hispanorromano, llegando a ser, quizá, la más representada en la iconografía emeritense.

¹⁶ Respecto a puntos interesantes en la iluminación de la escultura, véase:

M. BARTOLOMÉ. *Manual técnico de montaje de Exposiciones*. Madrid, 1986, p. 55 y sigs.

LOTHAR P. WITTEBORG. *A practical guide for temporary exhibitions*. Washington, 1981, p. 76 y sigs.

A. ALMAGRO y J. M. CASAL. «Alumbrado en el M. Arq. Nacional». *ÓPTICA PURA Y APLICADA*, vol. 9, 1976, pp. 127 y sigs.

J. M. CASAL LÓPEZ-VARELAS. «Iluminación de Museos (I)». B. ANABAD, XXXIV (1984), nº 2-4, pp. 24-238.

eliminar materiales superfluos y variación en los mismos. El soporte sí fue expresamente elegido y distinto al sistema de los otros retratos imperiales, precisamente por ese interés en significar la pieza ante las otras que permanecían a su alrededor.

El resto de las cabezas imperiales ocupan en la misma sala un espacio unitario, más deficitariamente iluminado y diverso en su conjunto. Los soportes varían en tonalidad del mármol, pero todos se ajustan a un anclaje en el muro mediante bandeja metálica sobre la que se coloca el citado dado, en proporción a la pieza, sosteniendo la cabeza. Huimos de la alineación isocefálica del material y jugamos con las alturas.

Si el retrato oficial había mantenido una asociación constante en la nave de Santa Clara, el privado progresivamente se enmascaraba entre las piezas de gran formato que tapizaban los muros de la iglesia (fig. 2). Desde el primer momento consideramos la posibilidad de que los retratos privados se expusieran en salas independientes del oficial. Todos ellos tenían puntos en común, procedían en su práctica totalidad de necrópolis, representaban a ciudadanos anónimos con una buena dosis de realismo y eran un numeroso grupo, reflejo fehaciente del gusto y sentir de un pueblo.

El lugar elegido para su instalación fue la última planta del edificio por varias razones. En primer lugar se favorecía la lectura del Museo escalonada o gradual, por la que el visitante pudiese ir seleccionando en el recorrido los temas de su interés; la planta baja tocaba las facetas esenciales de la vida cotidiana dando una amplia idea del acontecer en una ciudad romana; en la primera planta las vitrinas mostraban las piezas de pequeño formato, mal llamadas artes menores, pues en ocasiones son portadoras de valiosos datos histórico-arqueológicos y, finalmente, la última planta, donde los temas podían resultar, quizá, menos atractivos para el gran público pero sí para el interesado en conocer más cercanamente aquella sociedad, así las salas se dedican a: territorio emeritense, la administración, el componente sócial, etc. Aunque existen en exposición en otras salas cabezas-retratos privadas, son las V y VI del segundo piso las que cobijan el grueso de ellas. La V expone los retratos femeninos en sus diversas versiones, cabeza para embutir en un cuerpo, busto sobre pedestal o retrato funerario completo; salvo este último tipo, la sala VI muestra al visitante a los varones emeritenses que han llegado a nosotros merced a su deseo de representar la propia imagen.

Otra de las razones que se sopesaron a la hora de elegir este área para la distribución del retrato, es la organización espacial de estas galerías o pasarelas colgadas en la nave principal, con una estructura en planta rectangular de escasa diafanidad expositiva.

La verticalidad espacial precisa por un retrato se ajustaba perfectamente al recinto, facilitando la circulación y contemplación de las piezas.

Un tercer factor determinante fue la iluminación; el Museo emeritense se ha definido como una «cascada de luz»¹⁷ gracias a sus lucernarios en

¹⁷ J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ. *Op. cit.* p. 289.

cubierta que permiten un abandono masivo de la luz artificial en beneficio de iluminación natural casi permanente en horario de visita. La estatuaría no es ajena a este elemento; en la instalación escultórica se ha buscado la luz rasante, indirecta o cenital en gran número de ocasiones, con todos los beneficios que ello supone: ahorro, fidelidad de la imagen y ausencia de riesgo o deterioro del objeto¹⁸.

La colocación de los retratos junto al muro-pantalla permitía centrar la atención en medio de un espacio abierto. El fondo latericio se alzaba como telón escenográfico de la obra, solo el tramo más ancho dispuso de una pieza en su eje de simetría que se destacaba del conjunto por su singularidad y rompía una excesiva axialidad (fig. 5).

Los soportes mantienen el tipo de los retratos imperiales, los dados de mármol anclados igualmente en la bandeja en el muro y junto a ellos, pedestales cuadrangulares de madera estriados que sostienen el dado correspondiente, continuando la homogeneidad de los materiales-soportes.

El propio discurrir circulatorio y la distribución de los fondos en estas salas, permite al visitante descubrir los rostros progresivamente o ser recibidos por estas imponentes y adustas miradas al vacío que recorren ambas salas, con todo lo que ello supone de cercanía casi trivial con el individuo o fuerte impacto teatral. De nuevo se consigue una diversa y variada lectura de piezas que, tradicionalmente, suelen sacrificarse a la contemplación frontal.

La ordenación de las cabezas en sala no ha seguido un programa cronológico-evolutivo, sino que ha mantenido una organización de carácter puramente esteticista, buscando el lugar apropiado para la pieza en conexión con las que le rodean.

Se ha tenido en cuenta la idea de un museo de yacimiento a la hora de pensar en la posible reestructuración de las salas con la llegada de nuevos materiales, habida cuenta que se ha excavado un bajo porcentaje de los recintos de necrópolis y los retratos privados se circunscriben a estas regiones urbanas; confiamos que el futuro vaya incrementando esta colección merced a nuevos hallazgos.

La información al visitante se plantea como una simple toma de contacto con la pieza, introduce por los paneles generales de sala en el tema propuesto para ese área, y cada objeto se acompaña de un breve rótulo en pared que describe en pocas palabras la pieza. El material gráfico es igualmente unitario, se huyó intencionadamente de las claves de color empleadas en otros centros, usándose un tono gris que armonizara con la cromaticidad del entorno. Los rótulos de pieza no se colocaron directamente sobre el pedestal, sino que se aproximaron en el muro dejando constancia de ser algo aparte, no consustancial a la pieza, permitiendo con ello una impresión apriorística sobre lo contemplado, quizá obligando al visitante a imaginar y perder esa sensación de objeto pasivo, mero receptor de infor-

¹⁸ LOTHAR P. WITTEBORG. *Op. cit.* Capítulo de iluminación, p. 75 y sigs.

maciones. Existen, no obstante, proyectos en torno a un incremento de la información fundamentalmente visual, no en sala, sino en espacios destinados a tal fin.

Hemos pretendido con este breve texto plasmar nuestra experiencia en los trabajos de instalación de algunas salas del M.N.A.R. que se nos encomendaron. Agradecemos desde estas líneas a A.N.A.B.A.D. la posibilidad que nos brinda de participar en este cauce de comunicación para los profesionales de museos, quienes solemos estar condenados al aislamiento y la desconexión. Esperamos que esta iniciativa sea una puerta abierta al futuro.



Fig. 1: Vista general del Museo en la nave de la Iglesia de Santa Clara.



Fig. 2: Detalle de las piezas escultóricas en la sede anterior.



Fig. 3: Vista general de la sala donde se exponen los materiales del peristilo del Teatro. Al fondo, la cabeza de Augusto.



Fig. 4: Cabezas de Tiberio, Augusto y príncipe Julio-Claudio (Druso Minor?). Antigua instalación.

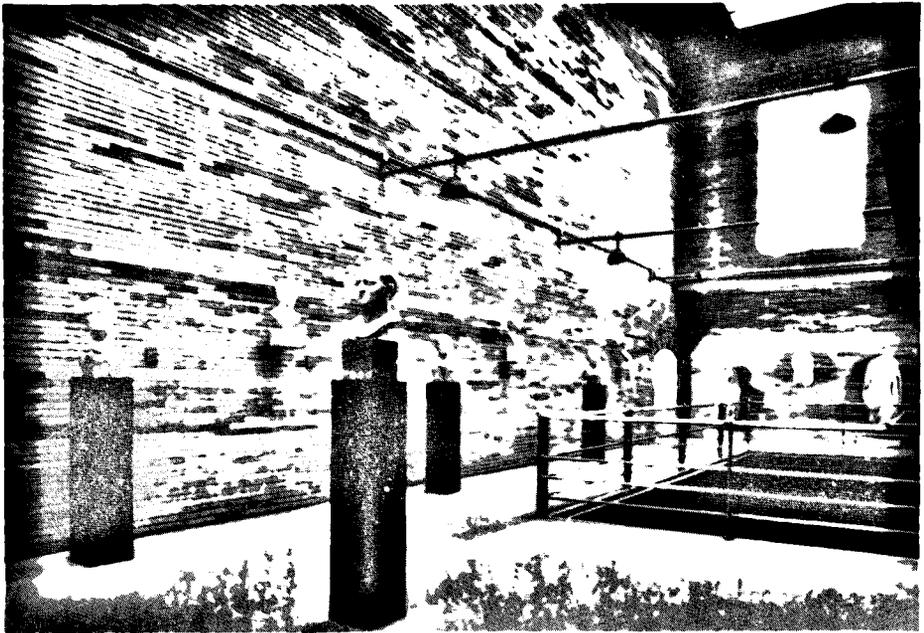


Fig. 5: Vista general de la sala de retratos masculinos. Instalación actual en el Museo Nacional de Arte Romano.

