

El Museo de la Alhambra

Una nueva museología para el Conjunto Monumental

Manuel Ramos Lizana

*Asesor Técnico de Conservación e Investigación
en el Museo de la Alhambra*

Resumen

El presente artículo realiza un escueto recorrido histórico por la musealización de la Alhambra en el pasado, analiza el estado actual del Museo de la Alhambra y resume los proyectos museográficos en curso o que se irán realizando a corto y medio plazo. Intenta, en fin, dar cuenta de la labor profesional llevada a cabo desde el Museo de la Alhambra.

Palabras clave

Alhambra y Generalife / Musealización / Museo de la Alhambra

Introducción:

Antecedentes históricos en la musealización del Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife

Hasta mediados del siglo XIX los palacios de la Alhambra no fueron abiertos al público. Aún en esas fechas, un guarda y su familia, por los que Washington Irving mostró repetidamente su aprecio, eran los encargados de atender las peticiones.

A partir de 1868, al pasar la mayor parte del patrimonio real a ser propiedad estatal, la Comisión Provincial de Monumentos se hace cargo del conjunto. Se emprendieron entonces investigaciones arqueológicas y restauraciones de envergadura siguiendo una metodología historicista que empezaba a tener sus detractores, aunque se prolongaría en los trabajos de los arquitectos conservadores o "restauradores adornistas", como fueron llamados en un principio:

Rafael Contreras (1847-1888), Mariano Contreras (1888-1907) y Modesto Cendoya (1907-1923).

Los primeros trabajos de adecuación para la visita pública correspondieron a Modesto Cendoya que a la vez que desarrolló una considerable labor arqueológica de la que nos ha quedado poca constancia, emprendió tareas de envergadura como los desescombros del foso en la zona de conexión entre la muralla meridional y el área del Secano. Esta zona había sido un ámbito con uso tradicional de vertedero, además de que había sido justamente aquí donde en 1812 se consumó allende los palacios la voladura de ocho torres y numerosas viviendas que hasta entonces habían estado en uso, por parte del ejército francés en su retirada. Se calcula que se destruyeron entonces la mitad de las viviendas existentes en la Alhambra. Así, la imagen de conjunto era cada vez más la de unas ruinas recientemente conformadas junto a unos senderos que discurrían entre ellas y algunos carmenes hasta alcanzar el sector de los palacios.

El final de este periodo viene marcado por la incorporación del Generalife al Patrimonio del Estado tras el acuerdo alcanzado en el llamado "Pleito del Generalife".

Con el desarrollismo impulsado por el Directorio de Primo de Rivera y su importante faceta turística coincidirá el nombramiento de un nuevo arquitecto-conservador al que le sería asignado el papel de romper definitivamente con la metodología decimonónica.

Leopoldo Torres Balbas (1923-1936), a diferencia del resto de los arquitectos conservadores se dedicó por igual tanto a la investigación como a la conservación y a la difusión, lo que redundó a favor de una metodología integradora. Sus excavaciones fueron numerosas y más aún lo fueron sus publicaciones científicas. Realizó las primeras restauraciones modernas, eliminando excrescencias de las centurias más recientes que habían sido consecuencia de los usos y abandonos diversos en el conjunto monumental. No todo lo que el arquitecto-conservador

hizo puede ser considerado irreproachable desde nuestro punto de vista actual, pero sus intervenciones siguieron una metodología significativamente anticipadora. La nueva imagen de las edificaciones nazaríes resultó ser —en la mayor parte de los casos— radical en cuanto a la preponderancia de la conservación sobre otras consideraciones que hasta ese momento habían sido habituales: criterios decorativistas, reintegraciones de fantasía, etc. En el resultado final, las reintegraciones fueron casi siempre perfectamente reconocibles, incluso por un ojo no adiestrado. Asimismo, en la obra de Torres Balbás están presentes unos principios teóricos inspiradores en los que se contemplan las ruinas como "cultura material"; susceptibles de una lectura "estratigráfica"; y se valoriza el ambiente, estos es, el "entorno" de los monumentos. Son todos términos que el propio arquitecto no empleaba, aunque hoy son de uso común; y designan conceptos defendidos por él mismo en las sesiones que dieron como resultado la Carta de Atenas (1931), el primer documento internacional sobre ética y procedimientos restauradores, consensuado y suscrito por multitud de Estados. Además, continuó las excavaciones y la adecuación de espacios, realizando numerosísimas reintegraciones en el alzado de los muros para "musealizar" el conjunto al favorecer la percepción de las ruinas como espacio construido, garantizando al mismo tiempo la conservación, pues los recrecidos murarios protegían los restos conservados del deterioro ambiental. Pero, curiosamente, también se practicaron entonces los primeros ajardinamientos modernos, concebidos no ya para deleite privado de los poseedores de palacios y cármenes, sino para el disfrute por la visita pública. Así se vieron ajardinados espacios tan representativos como el Palacio del Partal o el conocido como Palacio del Secano.

Torres Balbás, por otra parte, intentó convertir el Conjunto Monumental en un espacio musealizado, incorporando restos preislámicos como capiteles de época visigoda en los recorridos del Secano, o reinstalando la Puerta de Bibarrambla —que había sido desmontada de su ubicación original en 1888— en el bosque, junto a la subida a la Alhambra.

La labor de musealización fue continuada por el nuevo arquitecto-conservador tras el estallido de la Guerra Civil: Francisco Prieto-Moreno¹. Ya no cesarían las restauraciones, aunque la actividad arqueológica se vio considerablemente restringida. La actividad museológica recayó entonces en Jesús Bermúdez Pareja, a cuyo cargo estuvo la exposición permanente que había sido instalada en las plantas altas de los palacios de Comares y Leones.

En la década de los 70 alcanza a la Alhambra el desarrollo exponencial del turismo, relacionado con variables como la mejora de las comunicaciones, la generalización de la educación primaria o el crecimiento de la capacidad de consumo de capas cada vez más amplias de la sociedad. Un desarrollo que, en el caso español y andaluz, se verá además notablemente incentivado desde el poder, habida cuenta de la importancia que adquirieron los ingresos de divisas en la política desarro-

llista de la segunda fase de la dictadura. La Alhambra parte como favorita en la nueva situación, considerando su ya centenaria proyección internacional. Con el tiempo, el público llegará a convertirse en una variable de necesario control y de compleja gestión.

Entretanto, y en relación sin duda con esta nueva coyuntura, el Ministerio de Educación había resuelto en 1962 elevar el Museo de la Alhambra al máximo rango jerárquico entre los museos de titularidad estatal convirtiéndolo en Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán². Al mismo tiempo, se decide que todos los museos granadinos (arqueológico, bellas artes, Alhambra), así como los deseados museos etnológico y de arte contemporáneo, se ubicarían en un nuevo edificio a construir en la Huerta de Fuentepeña, una de las cuatro huertas tradicionales del Generalife. El edificio sería encargado a Francisco Prieto-Moreno, que no sólo era responsable de la conservación en la Alhambra y de intervenciones restauradoras en otros monumentos como la Cartuja de Granada, sino que reunía una larga experiencia en el diseño de arquitectura civil³.

Se optó por una imagen externa de rotundos volúmenes de ladrillo cerrados al exterior, con largas celosías corridas en la fachada. Éstas fueron confeccionadas en cemento industrial como único aporte luminoso directo, complementado por la luz de los patios interiores. En estas celosías se siguió un diseño de tracería propio de la tradición decorativa islámica en Granada. El diseño está marcado por la elección de una tipología arquitectónica que se aproxima a los ámbitos domésticos más que a ámbitos públicos, con la elección de los patios alargados como espacios de circulación del edificio, al disponer unos corredores periféricos que son los que permiten la conexión entre unos espacios y otros. No obstante, el resultado fue de enormes volúmenes y espacios de circulación y exposición. En el edificio se advierte un cuidado atento de los materiales a emplear; también desde un punto de vista historicista: pavimentación interior de mármol local de Sierra Elvira, pavimentos de empedrado "granadino" para los patios, etc⁴. Los acabados no sólo resultan hoy un tanto anticuados (sobretechos de escayola, carpintería de hierro, mecanismos eléctricos, etc.), sino que ya lo eran en el momento de su ejecución.

El montaje diseñado en los años 80 para la futura instalación permanente del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán no llegó a hacerse público. El proyecto, por otra parte, debió sufrir varios cambios de rumbo, pues si en un principio, como queda dicho, el edificio estuvo pensado para contener a todos los museos granadinos, finalmente se decidió que tan sólo alojaría al museo nacional. Lo que sí conocemos, es la instalación de 68 piezas de madera y yesería concluida en 1985 y que aún subsiste. Las piezas procedían en su mayoría del Museo Arqueológico Provincial que las cedió por orden ministerial para el nuevo museo nacional en 1982. Y a su vez éstas habían llegado allí a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX como resultado de los trabajos de recuperación en edificios demolidos durante las diversas ac-

Y es que el museo y el conjunto monumental no pueden ser concebidos por separado. Los flujos de público del monumento afectan al museo, que no cuenta con un público –digamos– propio, y además tiene serios problemas para fidelizarlo. El museo juega a su vez un papel fundamental en la cualificación de la visita al Conjunto

tuaciones de Reforma Interior Urbana que tuvieron lugar en Granada.

Esta instalación ocupa dos de los tres módulos que componen el edificio diseñado por Francisco Prieto Moreno, los más orientales del conjunto. El módulo que llamaremos Oeste dentro de éstos, tiene una altura de techos de tipo doméstico. Allí se instalaron 22 piezas: 18 arcos de yeso y cuatro arcos de ladrillo. El módulo Este, de mayores dimensiones, tiene doble altura y estaba pensado en origen, sin duda, para albergar grandes restos arquitectónicos. Allí se instalaron otras 47 piezas: 21 arcos de yeso, cuatro paños de yesería, y 22 piezas de armaduras de madera, o series de canecillos de alero.

Aproximadamente una tercera parte de las piezas pertenecen a la Casa de las Monjas o a la Casa de los Infantes. La primera fue mandada construir en el tercer cuarto del siglo XV por Muley Hacén en la Alcazaba Cadima de Granada. Esta residencia, de la que conservamos una descripción precisa de Manuel Gómez-Moreno, así como algún documento gráfico (un dibujo a plumilla y un óleo del propio Gómez Moreno y dos acuarelas de Fortuny). Fue demolida en 1877. La Casa de los Infantes, fue propiedad de un alto linaje algunos de cuyos miembros fueron sultanes en la Alhambra. Fue una de las mayores residencias que existieron en Granada antes de 1492. Desgraciadamente, fue demolida a consecuencia del trazado de la Gran Vía granadina, en los primeros años del siglo XX.

Otra buena cantidad de piezas procede igualmente de edificaciones domésticas nazaríes que se encontraron en la medina islámica, en el núcleo de la ciudad baja. De algunas sabemos su procedencia, pero no así de otras, cuyas referencias se perdieron irremediablemente en el curso de las numerosas vicisitudes padecidas por los museos granadinos, especialmente en los años próximos al cambio de siglo⁵.

Otras seis piezas procedían de diversas dependencias de la propia Alhambra y fueron desmontadas en distintas fechas, y por motivos diversos que sería excesivamente prolijo relatar aquí.

La secuencia expositiva que iba a proponerse a los futuros visitantes contaba pues, de partida, con ciertos condicionamientos de superficie y volumen. Pero sobre estas primeras dificultades habrían podido intentarse ordenaciones temáticas diversas que, sin embargo, no fueron asumidas.

Una buena opción habría sido reintegrar espacialmente algunas partes de las casas de las Monjas y los Infantes. Mientras que de la Casa de las Monjas sólo se conserva en el museo uno de los pórticos, es bastante ilustrativo, pues muestra la construcción de una segunda planta en el siglo XVI, con una galería sostenida por zapatas de la época, según una secuencia tan representativa de la evolución característica de la arquitectura granadina. Además, las piezas de madera de este pórtico (pies derechos con zapatas dobles) se quedaron en el Museo Arqueológico por razones que desconocemos, separando así el conjunto. Los elementos decorativos de la Casa de los Infantes, sin embargo, se conservan completos en ambas galerías. E incluso se conservan piezas de mobiliario, como las extraordinarias puertas de alacena en taracea. No obstante, los elementos de ambas casas aparecen dispersos por todo el edificio, sin conexión entre sí, y compartiendo el espacio con otras piezas de distinta procedencia y cronología.

Cabía igualmente la posibilidad de acogerse a una ordenación cronológica. Habría podido respetarse una diferenciación topográfica o de procedencia, separando las piezas provenientes de la Alhambra de aquellas recuperadas en la medina y, dentro de éstas, una clasificación al menos por edificios bien identificados y conocidos. Sin embargo, ninguna de estas posibilidades fue abordada. La distribución que actualmente puede observarse es una secuencia que salta sin ningún pudor de una época a otra, de la ciudad a la Alhambra, de unos edificios a otros, sin que sea posible identificar ningún hilo conductor. El visitante así realizaría un recorrido que, pese a ser lineal, puede compararse con el de una abeja que viajase indiscriminadamente de una flor a otra en busca de néctares de todo tipo, sin un orden de platos que favorezca la digestión. No es difícil imaginar en el diseño del recorrido la imposición

de un criterio bastante poco didáctico, presidido por el afán de exponer el mayor número posible de piezas. Así, en la secuencia de instalación materializada entonces se intercalan elementos nazaríes de diversas épocas con los estrictamente mudéjares, sin dar al visitante la posibilidad de establecer las diferencias.

Para el montaje se habían previsto unas vitrinas (de hierro y aglomerado) y unas maquetas que hoy por hoy rayarían en el *kitch*, lo que hubiera comprometido seriamente la eficacia comunicativa, habida cuenta del papel que el diseño está jugando en una sociedad que ha hecho de la moda lo acostumbrado.

Por otra parte, respecto a la presentación de las obras, fueron realizadas unas restauraciones que hoy también se consideran desfasadas, reconstruyendo con carácter imitativo las vasijas completas, no sólo reintegrándolas, sino repintando su supuesta decoración original. Y hasta tal punto que, a simple vista, no es fácil determinar cuáles son las partes originales de estas reconstrucciones integrales, que en su mayor parte fueron realizadas por Natividad Gómez-Moreno.

No obstante, los avatares de la Administración iban a suponer una suspensión indefinida del proyecto, que alcanza hasta nuestros días.

Historia reciente del Museo de la Alhambra

La transferencia de titularidad del patrimonio monumental y la de las competencias de gestión del mismo, entre el Ministerio de Cultura y la Junta de Andalucía se produce en 1984, mientras se está materializando el montaje que acabamos de describir.

Entre las intervenciones llevadas a cabo desde entonces para recualificar la visita a la Alhambra se encuentran los programas museológicos y la actividad divulgativa. El Conjunto Monumental contiene hoy varios hitos visitables entre los que se cuentan la iglesia de Santa María de la Alhambra y tres museos: Bellas Artes, Alhambra y Ángel Barrios. A medio plazo está previsto realizar obras de adaptación en el edificio denominado "Nuevos Museos" para unos nuevos almacenes y "reserva visitable" del Museo de la Alhambra. Además, cada año se realizan unas tres o cuatro exposiciones temporales de acceso gratuito, muchas de las cuales son de producción propia y están estrechamente relacionadas con la temática específica de la institución, sacando a la luz los fondos del archivo, biblioteca y museo⁶. La exposición *Carlos V y la Alhambra* acogió en el segundo semestre del 2.000 a 298.240 visitantes⁷. Para el 2001 están previstas las siguientes exposiciones: *El Arte y Tradición de los Zuloaga. Damasquinado español de la colección Khalili*, ya inaugurada; y otras sobre los 50 años del Festival Internacional de Música y Danza o fotografía antigua de la Alhambra.

Para sala de exposiciones temporales se habilitaron el octógono de la Capilla del Palacio de Carlos V y

una dependencia anexa. Se trata de una sala bastante anómala. En primer lugar, porque tiene garantizada la afluencia de un público muy heterogéneo. Y también por sus horarios de apertura, pues cierra al público cuando comienzan a abrir la mayoría de las salas de la ciudad.

Por lo que respecta al Museo de la Alhambra, hemos de decir que su gestión por parte del Patronato responde a una integración preexistente con el conjunto monumental que podemos desarrollar en los siguientes puntos:

En primer lugar, el proyecto de Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán cambió completamente de rumbo. En 1994 la denominación del centro cambia a Museo de la Alhambra⁸ con la intención de enfatizar la vinculación del museo con el monumento.

Y es que el museo y el conjunto monumental no pueden ser concebidos por separado. Los flujos de público del monumento afectan al museo, que no cuenta con un público —digamos— propio, y además tiene serios problemas para fidelizarlo. El museo juega a su vez un papel fundamental en la cualificación de la visita al Conjunto, pues supone una contextualización excelente acerca del estado original de los palacios nazaríes, a su imagen "cotidiana"; gracias al mobiliario, los tejidos, las piezas de todo tipo que conservan la policromía, etc. Pero también por su participación en la realización de exposiciones temporales y por la posibilidad de atender a públicos especiales (escolar, investigador, etc.). Los espacios de exposición, almacenaje y atención al público general y especial han de ser compartidos con otras unidades del Conjunto Monumental (Archivo y Biblioteca). De hecho, la biblioteca auxiliar del museo es la propia del Conjunto Monumental. En cuanto a las antiguas dependencias de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, al tratarse de las plantas altas de los palacios del Mexuar, Comares y Leones, serán incorporadas a los mismos tras el desalojo de las antiguas vitrinas y objetos expuestos.

Por otra parte, el crecimiento natural de los fondos del museo reside en el propio Conjunto Monumental. Así, el museo se encarga de recepcionar todo el material de excavación procedente de los sondeos que habitualmente se realizan en apoyo de intervenciones de restauración. Por poner ejemplos recientes, se han recibido en el museo en los últimos años materiales del silo de la Torre de las Armas, de la Torre de Baltasar de la Cruz, de la Rauda real o de la rampa de acceso al Palacio de Carlos V. Y además, aquellos materiales procedentes de excavaciones arqueológicas sistemáticas encuadradas en proyectos de investigación, como las que tuvieron lugar dentro del llamado Programa 2001 de investigación arqueológica en la Alhambra, con excavaciones en el Secano, los Albercones o el Palacio de Abencerrajes. Por último, el museo seguirá ingresando aquellas piezas arquitectónicas procedentes del conjunto cuya retirada se considera oportuna por criterios de estricta conservación.

El Museo de la Alhambra Exposición permanente

Criterios generales

La nueva instalación museográfica se basó a nivel metodológico en un criterio radical de selección, que eliminara los criterios acumulativos de la anterior exposición permanente.

La selección de la colección fue fruto de un largo proceso de contrastación que abarca de 1992 a 1997, con la realización de exposiciones temporales en las que las piezas del museo pudieron ser catalogadas en profundidad por especialistas diversos y comparadas con otras muchas. Primero con las de numerosos museos europeos y norteafricanos en la exposición Al-Andalus, celebrada en 1992 en los palacios nazaríes y después en el Museo Metropolitano de Nueva York⁹; y la *Propuesta para un Museo de la Alhambra*, en sus dos ediciones de Granada¹⁰ y Berlín¹¹ en 1995, en la que prácticamente sólo existían fondos del propio centro y del Museo Arqueológico Provincial de Granada. Esta contrastación empírica permitió afinar el diseño de las vitrinas y realizar la selección definitiva de piezas a exponer. Ésta combina una inclinación a la búsqueda de las piezas más representativas desde el punto de vista de la Historia del Arte, con otra —de menor intensidad—, que pretende acercar al visitante elementos significativos de la vida cotidiana: cerámicas de almacenaje y cocina, vajilla de mesa, juguetes, etc.

El contenedor escogido fue la planta baja del Palacio de Carlos V. La exposición permanente se instaló con entrada por el zaguán occidental y salida al zaguán oriental. La distribución de la planta de este palacio se completa con el espacio de la librería, una sala de reuniones, y un salón de actos, útiles tanto para el museo como para el Patronato de la Alhambra y Generalife en su conjunto.

La intervención en el palacio supuso el desmontaje de las oficinas del Patronato que se encontraban allí ubicadas. El resultado es la devolución al edificio de su imagen de arquitectura inacabada, con la supresión de entreplantas construidas en los años cuarenta del siglo XX, enlucidos, tabiquería recientemente construida, rozas de instalaciones eléctricas anteriores, etc. La intervención sigue estrictamente el principio de reversibilidad y el principio de reconocimiento visual de la propia obra. Las nuevas pavimentaciones no alcanzan a las paredes para hacerlas reconocibles.

Los materiales empleados fueron de primera calidad: madera de haya blanca de Rumanía, roble y pino de Finlandia; travertino de Trieste, mármol Val d'Isoire y Carrara, Piedra de Sierra Elvira, etc.¹².

Las instalaciones de iluminación, climatización y seguridad corren sobre un plafón de madera suspendido del techo. Este plafón se comunica con la ayuda

de un falso muro con las conducciones eléctricas instaladas en el subsuelo mediante atarjeas.

La instalación de atarjeas aconsejó la realización de una excavación arqueológica previa a la intervención restauradora. Ésta se practicó en el ala meridional del palacio y supuso la exhumación de la acequia y la calle Real, los principales elementos urbanísticos de la Alhambra. Todo ello recomendó integrar estos restos a la exposición permanente como una pieza más (fig. 1), con alto valor significativo, por cuanto es visible en la propia sala la reparación de la cubierta de la acequia real con los bordillos de sepultura arrancados de la necrópolis popular nazarí de la Alhambra (el *Macbarat al-Sabika*). Se trata de un ejemplo paradigmático del tipo de lectura que se espera que los visitantes realicen del conjunto monumental como un palimpsesto en el que se suman intervenciones realizadas en todo tiempo, tanto en época nazarí como en las edades moderna y contemporánea.



Conservación: Se cuenta con un sistema de climatización y pureza ambiental. Este incluye el filtraje del aire para evitar la presencia de microorganismos. Los niveles de temperatura y humedad relativa pueden ser regulados en todas las salas (excepto en el zaguán occidental del palacio imperial, incorporado al recorrido), conforme a las necesidades específicas de cada una de las salas. No obstante, se han ajustado prácticamente todas a 20 grados centígrados de temperatura y al 50% de humedad relativa, nivel escogido como valor de compromiso, habida cuenta del carácter mixto (orgánico e inorgánico) de la colección ubicada en todas y cada una de las salas. No obstante, hay un predominio de materiales inorgánicos: piedra, yeso y cerámica, frente a los materiales orgánicos más escasos: madera y textiles fundamen-



talmente, éstos además, normalmente policromados o con restos de policromía. Las correcciones puntuales se realizan vitrina a vitrina, pues como se verá el diseño del mobiliario ha sido pensado con este fin. El sistema se controla con la ayuda de monitores que envían una señal de radio al ordenador central del área de conservación, donde pueden ser realizados en tiempo real cuantos informes y gráficas se deseen de las condiciones en los puntos seleccionados.

Diseño del mobiliario. Existen tres tipos de vitrina diferentes. En primer lugar las que podemos llamar "totem" (fig.2). Se trata de vitrinas exentas, de pequeñas dimensiones, con zócalo de madera de haya, cubierto por un fanal de metacrilato de dureza especial y con tratamiento antiestático para minimizar los inconvenientes habituales de los poliésteres transparentes: tanto los arañazos como la atracción de polvo. El cierre de estas vitrinas se realiza mediante dieciséis tornillos especiales, diseñados exclusivamente para las vitrinas del museo, ya que han de ser abiertas con un destornillador único. Este sistema de cierre favorece además de la seguridad la estanqueidad de la vitrina, necesaria para realizar correcciones puntuales en las condiciones ambientales de cada uno de los contenedores según la naturaleza de los objetos expuestos. Para ello, las vitrinas cuentan además con un cajón cerrado con una llave convencional, equipado con bandejas metálicas en las que se pueden colocar los amortiguadores termohigrométricos o los humidificadores oportunos. El sistema de monitorización ayuda a conocer la forma en que reacciona el interior de una vitrina: tiempo de reacción a la intervención, cantidad de agua que es necesario aportar o suprimir en términos absolutos, etc.

En segundo lugar, hay vitrinas también exentas, de madera de haya y vidrio, pero de mayores dimensiones, para colocar en el centro de la sala (fig.3). Este es el caso de la que contiene la silla de caderas o jamuga. Aquí la estanqueidad, como en los otros casos, mejora las condiciones de control ambiental y evita la deposición de polvo reduciendo las tareas de mantenimiento. Dicha estanqueidad viene determinada por un diseño que incluye una puerta ajustada herméticamente pero con una bisagra única extraíble.

El tercer tipo de vitrina es prácticamente exenta, pues sólo se adosa uno de sus lados menores (fig.4). También está construida con madera de haya y vidrio. Cada uno de sus lados mayores presenta dos lunas de cristal extraíbles mediante un sistema de espigas que empujan el cristal con su propia guía, separándolo unos centímetros del frente de la vitrina y permitiendo así que pueda correr en uno u otro sentido. La infraestructura con los tiradores de cables de acero que accionan el mecanismo se dispone al interior de una portezuela oculta que las vitrinas poseen en un lateral.

El museo aspira a hablar el lenguaje que le es propio, esto es, el lenguaje de la imagen. Así, se ha procurado una contextualización funcional de las piezas buscando una solución que permita exponer las piezas

en la misma posición relativa en que estuvieron en origen, especialmente cuando se trata de elementos arquitectónicos como quicaleras, gorroneas, canecillos de alero, capiteles, celosías, etc. En algunos casos, como en el de los capialzados, no se ha buscado una contextualización espacial tan precisa intentando sin embargo favorecer su visualización (fig.5).

Iluminación: Se ha optado por un sistema de iluminación halógena dimerizada y flexible, instalado sobre raíles convencionales, también contenidos en los plafones. Las lámparas proyectan luz de haz concentrado en angulaciones diversas según las necesidades, y cuentan con la posibilidad de instalar potenciómetros en aquellos casos en que es preciso limitar el flujo, sobre todo ante la presencia de materiales orgánicos. El flujo de radiación ultravioleta está limitado por la instalación de filtros en soluciones de poliésteres transparentes, instaladas en los cristales de los vanos del Palacio de Carlos V. Al interior un *store* difumina la radiación.

Las vitrinas de tipo "totem" están iluminadas desde el exterior; mientras que las de tipo mural cuentan con fibra óptica, con un mejor efecto estético y un menor contenido ultravioleta, habida cuenta de la abundancia en éstas de materia orgánica o elementos coloreados mediante pigmentos orgánicos.

Contenido y recorrido: La exposición permanente abarca una superficie de 619 m². La ordenación temática, finalmente, avanza de lo general a lo particular, de lo más antiguo a lo más moderno, y –dentro del arte nazarí– de Madinat Garnata a Madinat al-Hamra. Además, se ha procurado en términos generales realizar subdivisiones temáticas de orden funcional o por tipos de materiales. El resultado es un discurso jerarquizado que, al menos en teoría, debe ser fácilmente legible por un público general. Esta ordenación es como sigue:

Sala I:

La Ciencia, la Fe y la Economía

Superficie 88,94 m²

Un reloj solar, dos coranes y una colección de monedas de todas las épocas andalusíes.

Sala II:

Arte Emiral y Califal

Superficie 54,76 m²

Centro: restos de la acequia y calle real de la Alhambra.

Sala III:

Periodo de Taifas e invasiones norteafricanas

Superficie 103,08 m²

Centro: gran yamur de la mezquita del Hatabín (Granada).

Sala IV:

Edificios nazaries de la ciudad de Granada. Inscripción fundacional y esculturas monumentales del Maristán y gorroneas de la Casa de los Girones

Superficie 82,14 m²

Centro: gran pila de abluciones de la mezquita aljama de la Alhambra.

Sala V:

Arte nazarí. Introducción y piezas más significativas, como la puerta de la Sala de Dos Hermanas en el Palacio de los Leones

Superficie 87,32 m²

Centro: Jarrón de las Gacelas.

Sala VI:

Arte nazarí. Producciones áulicas. Especialmente la cerámica en azul y dorado

Superficie 90,25 m²

Centro: jamuga de taracea.

Sala VII:

Arte nazarí. Cultura material. Vidrios, juguetes, cerámica doméstica y vidriada, etc.

Superficie 110,26 m²

Centro: gran pila de mármol del patio de Lindaraja (Alambra)

El recorrido por el museo constituye una aproximación al arte nazarí perfectamente complementaria a la visita de los palacios, pues nos contextualiza a éstos, mostrándonos los materiales cuya conservación ha sido excepcional y no pueden ser vistos en los propios palacios, tales como las comarías o cristales coloreados que se colocaban en los huecos de las celosías de yeso. Asimismo, nos presenta las sedas, alfombras, jarrones, y otras piezas del mobiliario que pudo emplearse en la Alhambra. Y, finalmente, se muestran las piezas de madera o yesería con su policromía original, lo que no es visible en el propio monumento, salvo que tengamos en cuenta los numerosos repintes que este sufrió en el siglo XIX y aún en el XX.

Esta última circunstancia es verdaderamente importante, ya que la imagen que hoy tenemos de los palacios se compone en buena medida de las sensaciones que se obtienen al observar el perfil alabastrino de las yeserías, subrayado por el claroscuro, y no por el torrente de color que tuvieron en origen. La impresión es similar a la que experimentamos cuando nos enfrentamos a una reconstrucción coloreada de la Atenea Partenos que Fidias realizó para el Partenón, o a la que podemos recibir visitando la reconstrucción de una pirámide maya en el museo de sitio de la ciudad maya de Copán (Honduras), bautizada con el significativo nombre de Templo de Rosa Lila.

La contextualización se completa con la muestra de objetos pertenecientes a la vida cotidiana: monedas, juguetes, un tablero de ajedrez, etc.

El público

Desde que la nueva exposición permanente se encuentra abierta al público con plena continuidad y sin cierres a lo largo de todo el año, esto es, desde 1998, los datos de público disponibles son los siguientes:

1998	308.380	visitantes
1999	263.492	II
2000	225.339	II

Estas cifras suponen que en el año 2.000 visitaron el museo el 10% de los visitantes que accedieron al Conjunto Monumental. Éstos permanecen en el conjunto una media de 3,5 horas para un recorrido de unos 3.750 metros de longitud. Los grupos tienen baja presencia en el museo, pues las visitas de turoperador, que actualmente presentan la mayor tasa de crecimiento, son visitas reducidas que no incluyen el museo. Pero el Patronato se plantea la potenciación de una visita cualificada como experiencia intelectual y estética. Se plantea la necesidad de incentivar tendencias positivas en este sentido, desincentivando al mismo tiempo aquellas que son poco favorecedoras de la conservación y la difusión. Y en este sentido el museo deberá jugar la parte que le corresponde.

El horario de apertura es de martes a sábado de 9 a 14:30 h. Éste será duplicado en el año 2001 gracias a la ampliación de plantilla. Confiamos en que esto suponga, automáticamente, la práctica duplicación del número de visitantes.

En términos absolutos, el número de visitantes es bastante elevado para el tipo de museo de que se trata, pues la media para los museos de Historia y Ciencias Naturales en España es de 70.000 y para los museos artísticos de 68.000. Incluso se encuentra por encima de la media para los museos de Ciencia y Tecnología que es de 140.000. Ahora bien, somos conscientes de que este éxito se debe a la capacidad atractiva del monumento y no a la del propio museo.

El número de visitantes está limitado a un máximo de 120. La capacidad de carga del museo ha sido calculada de la siguiente forma: si consideramos nueve horas de apertura a 120 visitantes por hora, seis días a la semana, en una visita media de 40 minutos de duración, resulta una tasa de 4,3 m² de superficie expositiva neta por visitante. Así, la capacidad de carga máxima anual sería de 526.500 visitantes¹³. Aún estamos lejos de esa cifra, pero se tiende a un incremento importante, habida cuenta de que la visita al Conjunto Monumental crece aproximadamente un 6% anual¹⁴. Hay que tener en cuenta que la ampliación de horarios hará aumentar considerablemente la afluencia de público al museo, pero no hasta duplicarla, ya que la afluencia al Conjunto Monumental es menor en horario de tarde. Por otra parte, está previsto abrir nuevas salas al público (una para exponer una alfombra¹⁵ y otra dedicada a la Alhambra cristiana), lo que aligerará la presión al distribuir una misma cantidad de público en una superficie mayor.

El control de acceso se realiza mediante unos tornos convencionales situados a la entrada y salida de la exposición permanente, de modo que cuando la cantidad de personas que se encuentran en el interior excede este máximo el torno se bloquea impidiendo el acceso en tanto en cuanto la cifra de visitantes no desciende por debajo de este número. Una señal luminosa informa a los visitantes de esta

circunstancia. Los tornos están conectados con un ordenador que permite la regulación de los parámetros y la realización de gráficas y estadísticos simples para la realización de informes.

Las diferencias observadas entre los años estudiados, a falta —de momento— de un estudio en profundidad, deben ser explicadas por las transformaciones en los recorridos generales del Conjunto Monumental, así como por las deficiencias detectadas en el procedimiento de conteo empleado en los años 1998-99, que ya han sido resueltas mediante el sistema que se acaba de mencionar.

El flujo de visitantes al museo es marcadamente turístico, con sus máximos en los meses de mayo, julio y agosto. La proporción de visitantes españoles es bastante baja (42%), así como la de grupos escolares, lo que nos habla nuevamente del carácter turístico de la visita y de la baja implantación en la propia ciudad de Granada, esto es, en el radio de acción inmediato de la institución.

En cuanto a las visitas explicadas, viene funcionando un servicio de guías voluntarios. Cada mañana, dos de ellos se encuentran disponibles en el propio museo para aquellos visitantes individuales o grupos que deseen beneficiarse de este servicio que los voluntarios realizan de forma totalmente altruista, y que es coordinado por la Jefa del Departamento de Conservación de Museos.

También de forma provisional podemos afirmar que el tiempo medio de permanencia en el museo es bastante bajo como para obtener un buen aprovechamiento de la visita, según hemos podido observar en ejercicios de seguimiento de público (tracking) realizados de forma preliminar gracias a la ayuda de los alumnos del Máster de Museología de la Universidad de Granada. Esta circunstancia debe ponerse en relación, nuevamente, con las características de la visita general al Conjunto Monumental, pues la visita al museo, como complemento, suele ser improvisada o va encaminada a rellenar los espacios de tiempo con carácter previo al ingreso a los palacios nazaríes para lo cual el billete de entrada marca una media hora concreta. A lo largo del año 2001 serán acometidos estudios de seguimiento que nos permitirán una estimación más fiable. Tras estos se realizarán evaluaciones sobre el comportamiento del público y la efectividad de la exposición.

No obstante y, entre tanto, unos informadores distribuidos en puntos estratégicos del recorrido, cuyo servicio ha comenzado a funcionar a principios del 2001 suplen esta carencia. El Centro de Interpretación, del que hablaremos a continuación, podría actuar a su vez como punto de información central. Por último, se está planteando la posibilidad de entregar información de mano acerca del museo a los visitantes que acceden al Conjunto por las taquillas principales (un 60% del total de la visita).

El Museo de la Alhambra Gestión de fondos y almacenes

Documentación

Los fondos ya registrados y catalogados según el antiguo sistema de cédulas de cartulina manuales será sustituido por el Paquete de Programas Odiseus, realizado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Éste se está implantando ya en varios museos-piloto de la Comunidad Autónoma.

Esta nos parece la mejor forma de informatizar los registros, independientemente de que en un futuro se pueda optar por otra aplicación informática, pues en teoría todas las bases de datos son trasvasables. Los trabajos comenzarán en el 2001 y tardarán varios años en finalizar.

Almacenes

La segunda y más importante medida a adoptar va a ser el desmontaje de las piezas instaladas en obra en su día para la realización de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán en el edificio denominado "Nuevos Museos". Puesto que este proyecto pasó a la historia y los espacios que ocupa van a ser completamente remodelados, se plantea la necesidad de desmontar la instalación.

En primer lugar, se han trasladado a los "Nuevos Museos" las unidades de almacenaje que se encontraban en la planta alta del Palacio de Comares (figs. 6 y 7), reuniendo así en un solo espacio todo el fondo almacenado, a excepción de las antiguas vitrinas y montajes expositivos del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, que permanecen en las plantas altas de los palacios del Mexuar y Comares. Éstos sólo serán trasladados cuando su contenedor definitivo en formato de reserva visitable esté dispuesto en el edificio "Nuevos Museos".

Las necesidades futuras se han estimado como sigue: un almacén de lotes de materiales procedentes de excavaciones y obras en la Alhambra. Una reserva visitable. Almacenes específicos para metales y tejidos, un almacén de "varios" para el almacenaje de piezas especiales de gran envergadura o bien maquetas y otros elementos que no forman parte en sentido estricto de la colección. Un área de servicio para contener la infraestructura empleada habitualmente en el museo. Y, finalmente, un área de investigación.

Se ha calculado el volumen precisado por cada uno de estos almacenes, se han estudiado las condiciones de conservación requeridas por cada uno de ellos, y se ha estudiado su relación topográfica con las dependencias de archivo y biblioteca, todo ello dentro del edificio de "Nuevos Museos". Actualmente estamos trabajando en el diseño de cada uno de los contenedores necesarios en los diversos forma-



tos de almacenaje. Asimismo, se ha realizado un estudio de accesibilidad mediante medios mecánicos desde el exterior a pie de estantería. El encargo arquitectónico ha sido ya formalizado, aunque no profundizaremos en él pues será objeto de otro artículo para el próximo número de la revista *Cuadernos de la Alhambra* en el que daremos cuenta de todos los aspectos relacionados con el almacén y los traslados que se están llevando a cabo.

Las iniciativas aquí expuestas, —realizadas o no—, tienden a generar una oferta diversificada para un público heterogéneo. Se plantean la forma de disponer unos niveles de comunicación jerarquizados y diferenciados en el marco de una preocupación democrática por atender los variados niveles de interés y profundidad en la concreción de la experiencia turística y cultural. Y, por otro lado, se anticipan a la tendencia general de los servicios a ser cada vez más personalizados. Se trata, en definitiva, de satisfacer la exigencia ética de explotar la potencialidad educativa del Patrimonio Histórico y al mismo tiempo respetar unas formas de aproximación al mismo libremente escogidas por aquellos que se muestran satisfechos con un acercamiento superficial.

Notas

1. Francisco Prieto-Moreno fue el fundador y dirigente de Falange Española de las JONS en Granada. Había colaborado desde la República con Pedro Bidagor, el gran teórico de la ciudad falangista y a la postre arquitecto director del Plan General de Ordenación Urbana de Sevilla de ese mismo año de 1946. Ambos habían firmado en 1933 un estudio sobre la reforma del Albaicín en la revista *Arquitectura*.
2. Decreto 3.390/1962, del Ministerio de Educación Nacional de 13 de diciembre, de creación del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, B.O.E. 29-12-1962.
3. Como por ejemplo el grupo de viviendas populares Rodríguez Bouzo, el edificio de viviendas de clase media de Avda. Calvo Sotelo nº 79, el Cine Aliatar, la urbanización del polígono universitario de la Facultad de Ciencias, el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, etc.
4. Prieto Moreno fue también responsable de la formalización teórica acerca de lo que desde un punto de vista historicista se consideraba era la esencia del carmen granadino: F. Prieto Moreno, *Los jardines de Granada*, Cigüeña, Madrid, 1952. Reedición por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia en 1983.
5. El museo granadino se había visto obligado a abandonar el convento desamortizado de Santa Cruz la Real comenzando una diáspora que le conduciría a unos bajos en la Casa Consistorial, después a una pequeña casa en la calle de los Arandas y, finalmente, a la Casa de Castril, donde terminó de instalarse en 1929 y aún permanece como Museo Arqueológico y Etnológico de Granada.
6. Entre ellas hay que destacar las dedicadas a la numismática y a los tejidos y alfombras. Véanse los correspondientes catálogos: A. Cabrera Lafuente, *Tejidos y alfombras del Museo de la Alhambra*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1997; A. Canto y T. Ibrahim, *Moneda andalusí en la Alhambra*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1997.
7. Teniendo en cuenta el presupuesto global (incluido catálogo) de 39.300.000 pts., esto supone un coste de 131,8 pts. por visitante. Esta cifra habla de una alta rentabilidad en términos cuantitativos, pues si comparamos el dato con los 25.000 visitantes que acudieron a la exposición sobre Carlos V celebrada el mismo año en el Hospital Real, con un presupuesto de 150.000.000 pts., resulta un coste de 6.000 pts. por visitante a las que hay que restar las 1.000 pts. del precio de la entrada. Además, los montajes de las exposiciones del Patronato suelen reciclarse reutilizando uno para varias exposiciones con ciertas transformaciones. Así, el de *Carlos V y la Alhambra* ha sido reutilizado para la exposición *El arte y tradición de los Zuloaga. Damasquinado español de la colección Khalili*. Naturalmente, no entramos a valorar aquí los términos cualitativos en ambos casos y, desde luego, pocas exposiciones alcanzan un coste tan alto. Otra cuestión es que en ninguno de los dos casos contamos con evaluaciones objetivas sobre el proceso de comunicación con el público.
8. Orden del Ministerio de Cultura de 18 de mayo de 1994.
9. Véase J. D. Dodds (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, The Metropolitan Museum of Art - Ediciones El Viso, Madrid, 1992.
10. Véase J. Bermúdez López (coord.), *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía - Editorial Comares, Granada, 1995.
11. Véase A. von Gladis y M. Scheffold (eds.), *Schätze der Alhambra. Islamische Kunst aus Andalusien*, Haus der Kulturen der Welt - Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía - Skira Editore, Berlín, 1995.
12. Para mayor información sobre los detalles técnicos de la instalación véase J. P. Rodríguez Frade, La recuperación del monumento. Rehabilitación y proyecto museográfico, en *El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, Patronato de la Alhambra y Generalife - Editorial Comares, Granada, 1995, pp. 107-166.
13. No obstante, una visita de 40 minutos resulta excesivamente optimista respecto a lo que pensamos que puede conseguirse. Más realista sería calcular una media de 20 minutos, con lo cual resulta una superficie disponible de 8,6 m² y una capacidad de acogida de 1.053.000 visitantes al año.
14. Los datos de la visita al conjunto monumental han sido extraídos de M. A. Troitiño Vinuesa et alii, *Estudio previo para la revisión del Plan Especial de la Alhambra y Aljares*. Documento previo de síntesis y diagnóstico, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1999.
15. A. Tejedor y M. Linares, La alfombra medieval del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. Acondicionamiento museográfico en la cripta del Palacio de Carlos V de la Alhambra, *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 32 (septiembre 2000), pp 130-133.