

Digital Humanities for the XXI Century Museum

BEST PRACTICES, NETWORKS, AND ACCESSIBILITY

In the contemporary sphere, museums have transcended their traditional role as mere repositories and exhibitors of cultural heritage. They have metamorphosed into bastions of exploration, where not only new perspectives of knowledge are sought. Interaction with works of art engenders a personal symphony of memories, emotions and enlightenment that is seamlessly woven into the fabric of culture. In deft response, the nascent field of Digital Humanities unfolds before art museums a landscape of opportunity where a unique juncture presents itself to dismantle prevailing social disparities between audiences and enrich the kaleidoscope of cultural enterprises. This volume delves into their fabric, recounts the odyssey of some museum bastions and illuminates their trajectories in recent years, a journey that weaves the fabric of their present and the tapestry of their tomorrow.

Ana María Cuesta Sánchez holds a PhD in Fine Arts from the Complutense University of Madrid, where she holds the position of Academic Secretary of the CAPIRE research group. His professional career has focused on museums, technology, and accessibility.

Ángel Pazos-López holds a PhD in Art History from the Complutense University of Madrid and is an Assistant Professor at the Rey Juan Carlos University, where he directs the INTERVISUALAB Laboratory. He has orchestrated various research initiatives related to museums, accessibility, and medieval art.

22 € TTC

ISBN : 978-2-490081-62-2



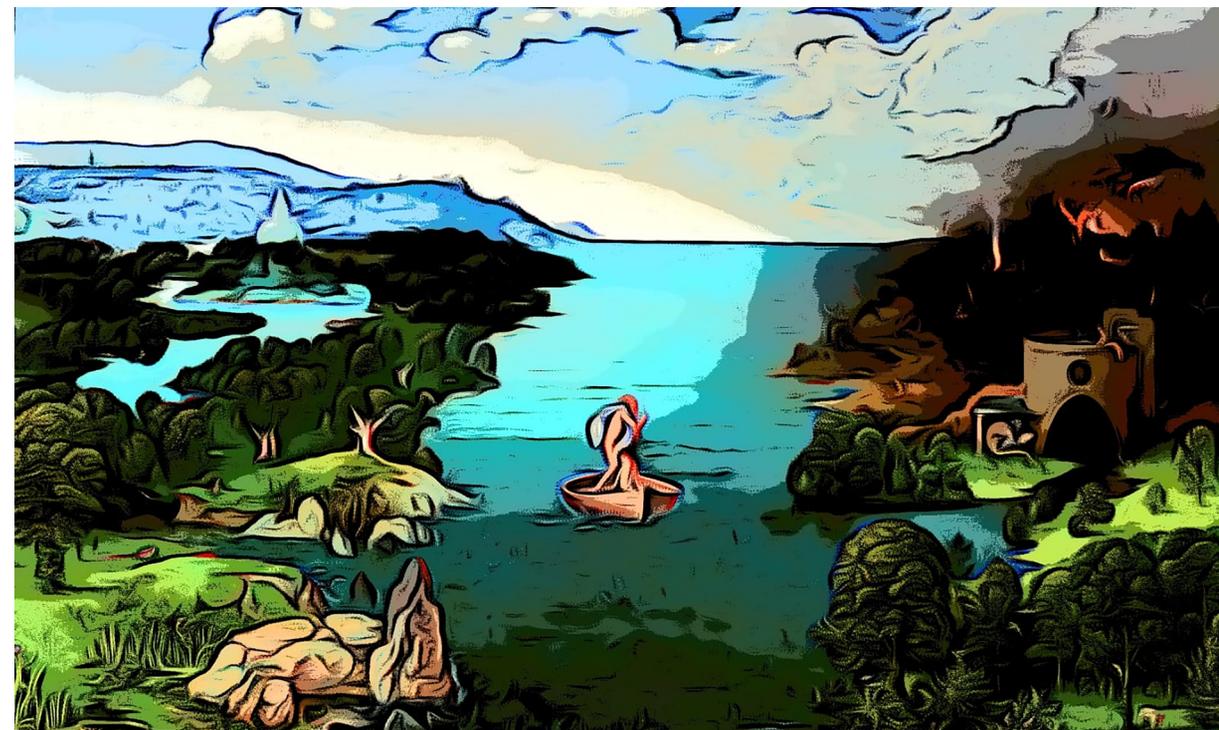
Digital Humanities
for the XXI Century Museum

A.M. Cuesta Sánchez – Á. Pazos-López (eds.)

Ana María Cuesta Sánchez and
Ángel Pazos-López (eds.)

Digital Humanities for the XXI Century Museum

BEST PRACTICES, NETWORKS, AND ACCESSIBILITY



Boleine

Digital Humanities
for the XXI Century Museum
Best Practices, Networks,
and Accessibility

Ana María Cuesta Sánchez
and Ángel Pazos-López (eds.)

BOLEINE
Paris

© Boleine, 2024.

Illustration de couverture : “Caronte”, de Sheila Adán Lledín, lauréate du concours de la *Quarantaine Iconographique* (2020).

Crédits images : *Charon ferries the dead to Hell*.

Ce travail a été financé grâce au programme d’activités de R&D Consorcio MUSACCES-CM, S2015/HUM-3494, financé par la Comunidad de Madrid et le European Social Fund.

Éditions Boleine
www.editions-boleine.fr
41, rue de Bourgogne
75 007 Paris

ISBN : 978-2-490081-62-2
Dépôt légal : mars 2024

For Isidora, with the hope that,
wherever she may be,
she can understand the meaning of this book.

To Diego, in the hope that he finds
the way these two worlds come together
in this book inspiring.

CONTENTS

INTRODUCTION

- Today's Museum, Tomorrow's Cultural Heritage. Challenges and Leading Actions in Digital Humanities, Networks, and Accessibility.
Ana María Cuesta Sánchez and Ángel Pazos-López 11

I. NETWORKS AND NEW CHALLENGES IN CULTURAL MANAGEMENT

1. El concepto de transparencia y la accesibilidad de los museos en España.
Kumar Kishinchand López 25
2. Aculturación Sostenible. Estudiando algunas ONG y OSC en comunidades indígenas del sur de México.
Fayna Sánchez Santana 47
3. ETPM, Encuentro Transfronterizo de Profesionales de Museos. Museos y Accesibilidad. 2012-2019.
Elena López Gil y Sol Martín 71
4. Un modelo para la gestión integral del patrimonio histórico-artístico y cultural de la Iglesia: el Museo de Arte Sacro de Orihuela.
Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel 91
5. El Museo de Arte Sacro de San Paio de Antealtares: retos y perspectivas.
Alejandro Morán Barrio 115

II. BUILDING NARRATIVES IN MUSEUMS

6. Linking Academic Research, Museum Architecture and Curatorial Practice: Alcino Soutinho's Exhibition at the Neorealism Museum.
Helena Barranha 139
7. El museo contemporáneo como espacio interactivo: arquitectura, museografía y museología en el Museo del Mañana.
Bianca Manzon Lupo, Diego Enéas Peres Ricca y Viviana Gormaz Vargas 161

8. La perspectiva de género: clave para una relectura museal.
Liliane Inés Cuesta Davignon y Ester Alba Pagán 183
9. New Inclusive Historical Discourses:
The Female Space in the Iberian Period as a Connecting Thread
for the Generation of New Narratives in Archaeology.
**Ana B. Herranz Sánchez, Carmen Rueda Galán,
Carmen Rísquez Cuenca, Francisca Hornos Mata and
Antonia García Luque** 205
10. The Iguaçu Regional Museum and its Audiences Institutional
and Autobiographical Narratives.
Michel Kobelinski 231

III. PARADIGMS OF INNOVATION WITH DIGITAL HUMANITIES

11. Museum Education in Cyberculture: Online Educational Activities
Undertaken by the Educational Sector (SAE) of the National Museum,
Rio de Janeiro, Brazil.
**Frieda Maria Marti, Andrea Fernandes Costa and
Edméa Santos** 253
12. Hack the Glass. Innovation, Technology and Heritage
at the Real Fábrica de Cristales de la Granja.
**María Luisa Walliser Martín, Pablo R. Prieto and
Susana Sancho Céspedes** 277
13. When Sculptures Were Colored. Digital
and Virtual Approach to Reverse Misinterpretation.
Cristiana Barandoni 301
14. Technical and Material Study of the Graphic Artwork by Rafael
Bordalo Pinheiro and the Dissemination of Results in a Museological
Environment. Future Applicability, Feasibility and Challenges.
Rita Nobre Peralta and Alice Nogueira 321
15. The Socialization of the Historical Heritage of
Morón de la Frontera Through the
Virtual Reconstruction of its Fortified Enclosure.
Juan A. Entrenas Hornillo 347

IV. APPS AND MODELS IN CULTURAL HERITAGE AND MUSEUMS

16. Designing Inclusive Innovations
to Facilitate Creativity and Learning.
Tim Coughlan 367
17. Innovación tecnológica al servicio de la conservación
y protección de colecciones en instituciones museísticas.
Necesidades para la gestión de riesgos y emergencias
en patrimonio cultural.
Estrella Sanz Domínguez 389
18. Art Museums on Web: An Observation
at Online Educational Actions.
Dorcas Weber 415
19. Google Arts & Culture.
Has the Imaginary Museum Come to Life?
Clara Reigosa Lombao 435
20. The Museographic Project ‘Ars Rituum’.
Digital Humanities and Visual Storytelling for Understanding
Medieval Liturgy on the Way of Saint James.
Ángel Pazos-López 453

V. SINGULAR PROPOSALS FOR FULL INCLUSION

21. Espacio MiniTEA: descubrir, crear y experimentar.
Paloma Tudela Caño 489
22. Hacia una abstracción inclusiva:
el Proyecto Kandinsky y los círculos personales.
**Fernando Echarri Iribarren y
M.^a Teresa Torres Pérez-Solero** 503
23. Museo, integración social y educación crítica.
Una propuesta lúdica desde el Castillo de Falset-Museo Comarcal
(Tarragona, España).
Eni Soriano y Óscar López Jiménez 521
24. The Problem of Accessibility in Musealising
the Human Remains from Leopoli-Cencelle (Viterbo, Italy).
Nicole Crescenzi 537

VI. EXPERIENCES IN SPECIFIC AUDIENCES

25. Un detective en mi cocina: experiencias accesibles en el Museo de Artes Decorativas de Madrid para personas en el espectro del autismo.
Carmen Molina Villalba 561
26. Taller de los sentidos: arte a la medida, arte inclusivo. D4all: clave para la participación de personas con TEA en los espacios culturales.
Beatriz Alcántara Alcalde y Victoria Díaz Zarco 585
27. The Alto de la Cruz Archaeological Site at Cortes in Navarre. A Proposal for Vulnerable People.
Patricia Castellanos Pineda and Glòria Munilla Cabrillana 607
28. Crepitantes: la visibilización de la fibrosis quística a través de propuestas artísticas y su divulgación en instituciones culturales.
M.^a Elisa González García 623

Today's Museum, Tomorrow's Cultural Heritage. Challenges and Leading Actions in Digital Humanities, Networks, and Accessibility

Ana M.^a Cuesta Sánchez and Ángel Pazos-López

Museums today, in addition to being spaces for the conservation and exhibition of cultural heritage, are also spaces for research and experimentation with new forms of knowledge. As places of knowledge, learning is not only generated from the objects or artefacts that are contained, exhibited, and guarded, but is also created from the human experiences of the public. By interacting with the works, audiences establish their own connections between memories, feelings, and knowledge with the material dimension of culture. This relationship between museum audiences and the discourses presented by museums in exhibitions and displays is one of the most important challenges we must face in the 21st century. To meet this challenge, the first twenty years of the century have focused on three areas of action which, in a coordinated way, can help us to bring the cultural heritage of museums closer to society: the processes of digitisation for the establishment of innovative practices, the construction of inter-institutional networks and alliances, and the search for full accessibility for all. In this book, *Digital Humanities for the XXI Century Museum. Best Practices, Networks and Accessibility*, these three dimensions are approached in an interconnected way to compile the way in which some museum centres have approached their present and future in recent years.

The emergence of technology, computing and digitisation processes revolutionised the latter part of the 20th century through major innovations such as the internet. It also brought about changes in the way humanistic knowledge was constructed. On the one hand, new means of access to scientific information were created, and databases and catalogues of information on paper files gave way to digital information infrastructures. On the other hand, new mechanisms for preserving information emerged with the advance of technology: from photography came documentary digitisation and from digital design and creation came virtual modelling. These innovative technological processes, as a new way of approaching knowledge of the human sciences, are known today as Digital Humanities, and are consolidating as a field of work with great potential for application to museums and cultural heritage.

The advance of digitalisation and the knowledge society has also produced a social oversaturation of information in which it is more

important to know how to discriminate the sources of knowledge to navigate the infinite amount of data and the overwhelming amount of information that is accessible to all. Museums have gone from being entities connected to each other by the human relationships of those who work in each entity, to being places that generate information and data that are analysed in real time by other institutions to improve their own cultural programming. This institutional intelligence, by which data is collected and analysed, must be accompanied by programmes to share good practices in safe and responsible alliances with users, the institution, and its own workers, as part of the corporate social responsibility that any entity must keep. For this reason, the constitution of networks and alliances between museums and cultural institutions, with which to face complex challenges in a coordinated way, is and will be one of the priorities to be worked on in the coming years.

It cannot be forgotten that any cultural programme must aim to satisfy an explicit or implicit user or public demand. For this reason, museums have been working for years to redefine their open access policies, to programme “for and with audiences” and to generate safe spaces for the emotional enjoyment of people, being aware of their differences, but including all people regardless of their diversity. The introduction of universal accessibility in the museum is not just a matter of installing ramps for wheelchair access or indicators written in Braille. It must involve redefining the museum’s own communication policies to include all people in its discourse, without falling into paternalism and without allowing itself to be dragged along by the hegemonic discourses created by the theories of post-modernity. In the end, the museum must stimulate the critical and creative thinking of its audiences and propose itself as a safe space for the ideological freedom that favours knowledge.

This book compiles twenty-eight good practices carried out in museums, art centres and cultural institutions that focus on solving some of the problems we have already mentioned. To this end, the book is structured in six multifaceted thematic sections: *Networks and New Challenges in Cultural Management*, *Building Narratives in Museums*, *Paradigms of Innovation with Digital Humanities*, *Apps and Models in Cultural Heritage and Museums*, *Singular Proposals for Full Inclusion* and *Experiences in Specific Audiences*. These sections allow the chapters to be arranged by thematic analogy, although in many cases different analyses are combined, creating new study perspectives that are applied both to theoretical and extrapolated cases and to individual cases of museums or institutions. For this reason, the result is a book with great richness and variety of cases, which increases and enhances the interdisciplinary

development of the specialists who have used it and who resort to their texts as a source of real experiences and applying them to other environments, but also for the general public that sees in its pages a constant enhancement of cultural heritage and a recognition of the good practices carried out by the institutions that take it.

A first section, entitled *Networks and New Challenges in Cultural Management*, includes the works of Kumar Kishinchand López, Fayna Sánchez Santana, Elena López Gil, Sol Martín, Alejandro Morán Barrio, Mariano Cecilio Espinosa, and Gemma Ruiz Ángel. All of them invite us to reflect on networks and the new horizons and challenges that 21st century society must face in terms of cultural management, mentioning unique spaces that require particular attention. Based on the development of the concept of transparency and the study of current legislation on this matter applied to museums, Kumar Kishinchand López unfolds in “El concepto de transparencia y la accesibilidad de los museos en España” a corpus of study on transparency Institutional and management of the collections in various Spanish institutions of reference such as the Thyssen Bornemisza National Museum, the TEA Tenerife Espacio de las Artes, and the Reina Sofia National Art Center Museum. Counting on the exposed models and strategies, Fayna Sánchez formulates the keys to the role of NGOs and CSOs in the conservation and preservation of the heritage of the indigenous communities of southern Mexico through the need to design a manual of good practices in sustainable acculturation, which allows counteracting the high rate of development in contrast to the rhythms of their culture.

The treatment of heritage with an inclusive and accessible perspective brings us closer to the contribution of Elena López Gil and Sol Martín, “ETPM, Encuentro Transfronterizo de Profesionales de Museos. Museos y Accesibilidad. 2012-2019”, where they present the results of the ETPM as a result of a need to integrate those professionals dedicated to heritage and those focused on the study of museology and accessibility, in order to publicize cutting-edge collaboration projects in a matter of Universal Accessibility. The study of strategic management models is completed with the contribution of Mariano Cecilio Espinosa and Gemma Ruiz Ángel, focused on the case of the Sacred Art Museum of Orihuela with the line of comprehensive planning of the historical-artistic and cultural heritage of the assets of the Church. For this model, a framework based on centralization, sustainability, and efficiency is proposed, whose backbone is the museum itself, as a centre for conservation, protection, research, dissemination, and recovery of cultural assets. These lines of work are illustrated with the case study of the Sacred Art Museum of Orihuela, the

object of the development of a diversified activity that culminates in the wide dissemination of the heritage of the diocese promoting the inclusion and participation of the whole society. Finally, Alejandro Morán Barrio studies a small museum in the city of Santiago de Compostela, the Museum of Sacred Art of San Paio de Antealtares (MASSPA), from a multi-focal perspective for its future renovation, addressing the function that this exhibition space should maintain and reflecting on the possibilities for its improvement on the 50th anniversary of its foundation.

The second section, *Building Narratives in Museums*, offers us an approach to narrative-making in museums, from the interactions between academic research and curating, to the influence of the museographical display on visitors' cognitive accessibility, narrative assimilation, and practical navigation of the museum. All these aspects are thoroughly addressed using case studies in America and Europe. Starting with a reflection on how academic work feeds the curatorial activity and vice versa, it is suggested that a closer and more permeable collaboration among all the disciplines in the museum benefit us all, having an impact on all stages of the creation and delivery of an exhibition. Architecture is undoubtedly a key element in this discussion. The boundaries between the museum as an architectural work and the museography that supports its content become more diffuse. This creates opportunities and tensions that, far from bringing definitive solutions, provide lessons in what works and what does not. A trial-and-error methodology that underpins all developing disciplines. Furthermore, upcoming narratives such as gender studies are getting more and more space within museums' approaches. Directly engaging with social commitment, visibility and coeducation, these perspectives challenge traditional readings of History, predominantly androcentric, and include other relevant views, such as biological-cultural cycles.

The chapter, "Linking Academic Research, Museum Architecture and Curatorial Practice: Alcino Soutinho's Exhibition at the Neorealism Museum", by Helena Barranha, opens the reflection on how we have traditionally thought of narrative-building in a museum as a succession of correlative but impermeable steps, starting in Academia and ending in the completion of the exhibition. Barranha explores the case of the Alcino Soutinho's exhibition, highlighting the particularities of exhibiting architecture, but also sharing insights on how back-and-forth, research-and-final product dynamics built the knowledge that was eventually displayed at the Neorealism Museum. As mentioned before, architecture is a recurrent both issue and solution when addressing the delivery of narratives in a museum. In the chapter "El museo contemporáneo como espacio interactivo: arquitectura, museografía y museología en el Museo del Mañana",

Bianca Manzon Lupo, Diego Enéas Peres Ricca, and Viviana Gormaz Vargas, use the Museo del Mañana of Brazil as a trigger to reflect about the interactions between the visitor and the museum as a conceptual but also architectural entity. The authors advocate for an integrative design and a real interaction. Accordingly, space is thought as a support to the narratives, aiming at generating reactions that lead to an active participation. This experience at the museum should create a bond and leave an everlasting educational and emotional impact on participants. Inclusive museography is, thus, particularly relevant, as it tackles the need to adapt content and form, and how accessible they are, seeking to be both attractive and useful for as many visitors' profiles as possible. Interactivity can be manual, cognitive, or social, and the challenge of visitors' physical but also social conditions should be considered.

Taking the focus towards upcoming and more inclusive narratives, the application of gender perspectives is addressed in the two following chapters. Firstly, in “La perspectiva de género: clave para una relectura museal”, Liliane Inés Cuesta Davignon and Ester Alba Pagán bring up the experience of a project “Relecturas. Itinerarios museales en clave de género”, which was developed in Valencia, Spain, in which several cultural institutions were engaged, creating holistic synergies to attract visitors while diffusing new readings on heritage, looking both at past and present social structures and behaviors. Additionally, the authors address their museographical reflections, as well as online presence and interaction with the audience. Secondly, Ana B. Herranz Sánchez, Carmen Rueda Galán, Carmen Rísquez Cuenca, Francisca Hornos Mata, and Antonia García Luque go beyond gender perspectives and also question the predominant androcentric approach in archaeology. By doing so, they aim to contribute to plural identities coeducation, acting as social agents, advocating for civic participation. This is underpinned by the impact the project had on neighbouring cultural institutions, which is also studied in the chapter. Continuing with the vision of the museum as a tool for coeducation and engagement, Michel Kobelinski presents the case of “The Iguaçu Regional Museum and its Audiences. Institutional and Autobiographical Narratives”. The museum also privileges an anthropological approach to current connections with local communities but also with visitors. In this aspect, they have led an impact evaluation mechanism focusing on self-perception in social media when visiting the museum. Lastly, the author reflects on the challenge of museums' engagement with national education in Brazil.

The third thematic block, *Paradigms of Innovation with Digital Humanities*, made up of five chapters, explores the practical cases in

which there is an innovative and exemplary use of technology applied to heritage and museums. According to this line of innovation applied to heritage, the chapter “Museum Education in Cyberculture: Online Educational Activities Carried Out by the Educational Sector (SAE) of the National Museum, Rio de Janeiro, Brazil” by Frieda Maria Marti, Andrea Fernandes Costa, and Edmea Santos. In it, the authors expose us in a unique way and through a paradigmatic case study, a discussion about the interactive use of social networks in the educational area of the National Museum of Rio de Janeiro. This approach is carried out after the tragic fire of 2018, in which the museum’s education strategies must be modified to ensure that its online activities are considered a benchmark of new thinking and museology in Brazil. Maintaining the common thread of the previous proposal and focused on the application of new technologies and languages for the documentation and conservation of cultural heritage, we find the chapter, “Hack the Glass. Innovation, Technology, and Heritage in the Real Fábrica de Cristales de la Granja” by María Luisa Walliser, Pablo Roger Prieto, and Susana Sancho Céspedes. In it, based on the development of the Hack the Glass project, they explore issues such as the survival of vitreous heritage and the use of technology for good conservation, not only focusing on the material point of view but also using the human potential of those of synergistic work to develop an innovative space for the conservation of intangible heritage through the survival of the glassmaker’s trade.

Focusing on this aspect of new museology and dissemination of heritage, we find the chapter by Cristiana Barandoni “When Sculptures Were Coloured. Digital and Virtual Approach to Reverse Misinterpretation”, focused on analyzing polychromy through the technological means deployed in the “MannInColours” research project. This study aims to promote a critical approach that investigates the methodology of design as a means of reflection and debate, thus being able to involve visitors with the different narratives to finally achieve their entertainment. To continue with a proposal focused on the new museology and technological innovation, we find the chapter by Rita Nobre Peralta and Alice Nogueira. In it, a corpus of work is developed from the material analysis of the Rafael Bordalo Pinheiro collection, which allows identifying the materials and techniques used to establish conservation protocols in addition to addressing effective strategies for the execution of digital media, such as augmented reality, that implement these new technological tools in the Rafael Bordalo Pihneiro Museum in Lisbon. And finally, we find the proposal of Juan A. Entrenas Hornillo dedicated to virtual reconstructions in the archaeological and historical heritage of the case of the fortress of Morón

de la Frontera. This approach leads us to the use of technological tools applied to heritage, which was already common in the field of archaeology, such as photogrammetric surveys, with the novelty of applying these models as the centre of the offer of accessible information values on architects, the historical, cultural, anthropological, and territorial of the place.

A fourth thematic section, *Apps and Models in Cultural Heritage and Museums*, explore models and technological frameworks in which to design and apply the caustics of museums, cultural and heritage spaces. Under this premise, this section begins with Tim Coughlan's chapter, "Designing Inclusive Innovations to Facilitate Creativity and Learning", focused on showing in a simple and effective way, how the various forms of technological design are applied to improve public participation in collaborative activities in museums, where they will be able to integrate their efforts in the different stages of the design and evaluation process through creative interaction tools. Continuing with these framework studies of technological innovation, we find the chapter by Estrella Sanz Domínguez, who bases her work on the application of these improvements in fields such as the conservation and protection of heritage based on the identification of already existing tools that allow the adaptation of resources to new challenges and threats that must be faced in case of emergencies of multiple natures. Focusing on the field of education and dissemination of museums, we find the chapter by Dorcas Weber "Art Museums on Web: An Observation at Online Educational Actions", which explores the role of the Internet and its relationship with museums in the matter of content dissemination, making an excellent and extensive reflection on how it is essential that institutions rethink their relationship with the web and the possibilities it offers them to reach different audiences.

In this aspect of the use of new technologies at the service of the public and society, we find the chapter by Clara Reigosa Lombao "Google Arts & Culture. Has the Imaginary Museum Come to Life?", in which virtual museums are considered as new spaces for the conservation and transmission of cultural heritage, despite their exclusion from the official definitions of museums. However, the author exposes us in an exceptional way as platforms such as Google Arts & Culture represent a paradigm of the virtual museum, capable of democratizing culture thanks to its location in the network and inclusion within the Google brand. To conclude this thematic section, Professor Ángel Pazos-López presents the innovative digital exhibition 'Ars Rituum', about medieval liturgy on the Pilgrims' Roads to Santiago de Compostela. The initiative provides, through immersive technologies and with different reading levels, a current vision of artefacts linked to Christian worship in the Middle Ages.

Through objects, images and melodies, virtual visitors can discover a new way of approaching the culture of the pilgrimage and a different way of experiencing virtual knowledge.

The fifth thematic section is devoted to *Singular Proposals for Full Inclusion*, gathering museum initiatives aimed at improving accessibility and social inclusion. On many occasions, accessibility is aimed at specific audiences that have traditionally been neglected by museums. In other cases, it is a way of building inclusive projects based on creativity and universal design. This is the case of the MiniTEA Space, developed in the chapter by Paloma Tudela Caño. It is an interesting project for the development of creative abilities, aptitudes and skills that contribute to the happy and complete growth of people in Tenerife Espacio de las Artes (TEA). The initiative goes beyond traditional educational programs, allowing young people to experiment with their creative side and fully develop their visual and plastic skills in a safe space. A parallel proposal was developed at the Museo Universidad de Navarra and is the subject of the following chapter entitled “Hacia una abstracción inclusiva: el Proyecto Kandinsky y los círculos personales”, by Fernando Echarri Iribarren and M.^a Teresa Torres Pérez-Solero. This university museum has been working for years on inclusive initiatives that aim to encourage the discovery of the participants’ inner world and link it to the spheres of their own experiences. The intention of their project to encourage discovery as a method of approaching art was complemented with the use of a creative plastic language.

Universal design and integration must address all phases of exhibition design. Eni Soriano and Óscar López Jiménez tell us in “Museo, integración social y educación crítica. Una propuesta lúdica desde el Castillo de Falset-Museo Comarcal (Tarragona, España)”, how they approached the renovation of the Municipal Museum of Falset, being responsible with the environment and with the users. In this sense, the vision of a museum centred on people and not on the objects themselves is in line with the new trends for museums in the 21st century. In other cases, the museum faces the challenge of engaging in dialogue with viewers through artefacts that are not simply objects. Nicole Crescenzi raises this question about “The Problem of Accessibility in Musealising the Human Remains from Leopoli-Cencelle (Viterbo, Italy)”. The difficulty of exhibiting human remains in current museum discourses is not new and is related not only to post-colonial currents, but also to current sensitivities to the dignity of the human person. Hence, the museumization of human remains must be approached with scientific rigour and social responsibility for a proper understanding of the historical function of the material artefacts.

Finally, the sixth section of this book, *Experiences in Specific Audiences*, deals with work related to the specific audiences at which certain museum activities are aimed. Programmes with and for all people require the singularity of certain groups which, due to their special characteristics, are not usually represented in the hegemonic discourses of museums. People on the autism spectrum were the target audience of the activity “A detective in my kitchen”, carried out at the Museo de Artes Decorativas de Madrid and which is the subject of the chapter by Carmen Molina Villalba. This museum, organised by the Sinteno Association, an entity focused on the universal accessibility of autistic people, mainly in cultural fields and specialised in museums and exhibitions, has designed an inclusive visit attending to the characteristics of people in the autism spectrum. The same group was the target of a “Workshop of the senses” presented by Beatriz Alcántara Alcalde and Victoria Díaz Zarco. Considering the paradigms of design for all people, the experience shows an interesting activity that gathers the sensorial expression of arts and focuses it to the target public of people with autism. For this purpose, they design an interesting activity to be developed in the exhibition rooms using pictograms and sensorial routes.

In some cases, the Digital Humanities help us to fully include specific groups through the design of interactive resources, such as those carried out by The Alto de la Cruz Archaeological Site at Cortes in Navarre. The chapter by Patricia Castellanos Pineda and Glòria Munilla Cabrillana addresses the challenges of bringing an archaeological heritage site closer to groups with special accessibility, specifically to people in situations of special vulnerability. The exhibition exhibits a milestone in the protohistory of Europe and does so in a responsible way with its audiences through a digital exhibition and 3D modelling. Finally, the chapter by M.^a Elisa González García presents some conclusions regarding the Crepitantes project, an initiative to make cystic fibrosis visible through artistic initiatives. The need to recognise and raise awareness in society about certain rare diseases and minority diversities makes this proposal a unique action in which the individual is given a voice and shows through artistic work their relationship with their disease, which can help to communicate their own experience and contribute to raising social awareness about it.

The initiatives compiled in this monograph show the sensitivity of researchers, museum professionals, company employees and social groups to improving the living conditions of citizens, always reminding us that the main mission of culture is its connection with the society of the present. For this reason, readers of the book will find a marked bias towards a more practical than theoretical orientation and special attention

to the problems related to the diversity of audiences, a latent concern in today's museums. This spirit of concern that inspires design for all people was the central argument of the international congress *The Museum for All People: Art, Accessibility and Social Inclusion*, held in the city of Madrid in April 2019. With the participation of more than 400 national and international specialists, the activity produced a series of remarkable reflections on the social function of museums and the need to plan cultural initiatives with all audiences in mind. Some of the texts in this monograph were discussed at this international congress in a preliminary version which, after the respective blind peer review process, now take the form of a book aimed at reflecting on the challenges of the museum in the 21st century, which completes an interesting programme of publications, some of which have already seen the light of day.

We would like to express our gratitude for the work carried out by the MUSACCES Consortium of the Community of Madrid for research into accessibility in museums. A field that in Spain had been very poorly researched until now had one of the most ambitious and interesting R&D programmes developed on the international scene, thanks to the work coordinated by Professor José María Salvador González, from the Complutense University of Madrid. We owe him our gratitude for his trust and support throughout the long editorial process of this book. Also, to Professor Teresa Nava Rodríguez who, thanks to her efficient efforts, provided us with the necessary funding and the editorial contact with the Boleine press for the effective publication of the work. It is also important for us to remember in these lines the effective collaboration of all those who have formed part of the Scientific Secretary's Office of the MUSACCES Consortium, with Sofía Gómez, Elvira Rodríguez, Alejandro Morán, Rubén de Diego, Isabel Lobón, Judit Faura and Miguel Rodríguez, all of whom at one time or another gave their effective support to the work of the editors of this book. We would also like to thank our scholarship holders and undergraduate and master's degree students who, during their research internships, collaborated in the many and varied activities proposed by our team. With their dynamism, freshness, and new ideas they have fanned our social flame, reminding us that students are the ultimate *raison d'être* of the University.

Finally, this book is dedicated to all museum professionals who spend their lives to preserving, studying, and disseminating the cultural heritage of today's museums so that it can be enjoyed by the citizens of tomorrow. To them, in a very special way, this monograph is dedicated in the hope that they will find in some of the twenty-eight initiatives that are compiled some good practice that they can replicate in their museums,

some experience that will make them reflect on their work or some initiative that will open their eyes to a more inclusive view, using technology in a responsible way to be able to solve the challenges of the museum in the 21st century.

I.

NETWORKS AND
NEW CHALLENGES
IN CULTURAL
MANAGEMENT

Un modelo para la gestión integral del patrimonio histórico-artístico y cultural de la Iglesia: el Museo de Arte Sacro de Orihuela

Mariano Cecilia Espinosa¹ y Gemma Ruiz Ángel²

1. Introducción

El concepto de Patrimonio Cultural de la Iglesia como patrimonio específico es complejo dada la magnitud, su diversa naturaleza y la variedad cultural e histórica de los bienes culturales que lo constituyen.³ Aunque fue definido en las XVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España como “el conjunto de bienes culturales que, a lo largo de los siglos, la Iglesia creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto, la evangelización y la difusión de la cultura. Son también creaciones artísticas, huellas históricas, manifestaciones de cultura y civilización”,⁴ es necesario realizar una reflexión en torno a su delimitación patrimonial para completar esta conceptualización genérica de acuerdo a su diversidad, así como al amplio y variado número de bienes culturales que componen el patrimonio eclesiástico.⁵

En sí misma su propia calificación genera distintas opciones a la hora de establecer el término adecuado. Algunos autores emplean el término de “patrimonio cultural eclesiástico”, en relación a la totalidad de bienes caracterizados por su interés cultural que están bajo la tutela de

1 Universidad de Murcia.

Correo electrónico: <mariano.cecilia@um.es>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-8524-1991>>.

2 Universidad de Alicante.

Correo electrónico: <gemma@museodeartesacro.es>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2753-2069>>.

3 Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación “De la desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, código: PID2020-115154GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

4 “Declaración de El Escorial”, *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información* no. 25-26 (1997): 10-11; “Crónica de las XVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España”, *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información* 25-26 (1997): 79-82.

5 No es el objeto de este estudio establecer una definición completa del Patrimonio Cultural de la Iglesia, pero si se pretende destacar la necesidad de un nuevo análisis para establecer una mayor precisión a la hora de definir adecuadamente el término.

las confesiones religiosas,⁶ otros lo citan como “patrimonio cultural de interés religioso”, entendido como aquellos testimonios históricos que presentan un interés cultural para el conjunto de la sociedad, además de valores espirituales para los creyentes.⁷ No obstante, en este trabajo se empleará el término patrimonio histórico-artístico y cultural de la Iglesia al objeto de intentar aglutinar la complejidad y la variedad tipológica de los bienes que lo constituyen, así como las denominaciones de patrimonio cultural eclesialístico y patrimonio cultural de la Iglesia como sinónimos de la anterior denominación.

La Iglesia como uno de los principales mecenas del arte durante siglos, fomentó la creación artística con fines evangelizadores para llegar a Dios por el camino de la belleza, *–via pulchritudinis–*. Estos aspectos han motivado que este patrimonio abarque todos los campos artísticos, desde la arquitectura, la pintura, la escultura, las artes decorativas, *–la platería, la rejería, la cerámica, el nácar, el textil, el bordado, el encaje–*, o el mobiliario, en un amplio abanico cronológico que se inicia en época paleocristiana y se prolonga hasta la actualidad con las expresiones del arte actual cristiano, actualmente en franca decadencia.

Además de su carácter estrictamente material, los bienes culturales eclesialísticos tienen una esfera inmaterial que no se debe olvidar, y que en los ámbitos de la conservación y la protección patrimonial revisten una extrema dificultad por su fragilidad dado su carácter cambiante al estar sometidos a variaciones en la liturgia, los usos o en las funciones que desempeñan en ceremonias, rituales o en las expresiones de la religiosidad popular. En este sentido, el patrimonio cultural de la Iglesia es susceptible que se haga de él un uso que lo desposea de su componente espiritual en menoscabo de sus valores culturales intangibles. Es sustancial ser consciente que la preservación de un bien cultural de estas características comporta conservar su naturaleza y finalidad, que en este caso refiere a la manifestación religiosa y cultural.⁸

6 José Vicente Segura, “El estatuto jurídico canónico del patrimonio cultural de la Iglesia católica”, *Anales Valencianos* 27 (1988): 118 y ss.

7 Raquel Tejón Sánchez, *Confesiones religiosas y Patrimonio cultural* (Madrid: Ministerio de Justicia, Secretaría General Técnica, 2013), 150 y ss.

8 Sobre el patrimonio cultural de la Iglesia y su gestión se recomienda la consulta de la tesis doctoral: Remedios Moril Valle, *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia* (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2008).

2. El patrimonio histórico-artístico y cultural de la Iglesia en España: problemáticas actuales

En la actualidad, un alto porcentaje de los bienes culturales inventariados que se conservan en el Estado español corresponden a la Iglesia católica a través de diferentes títulos –posesión, usufructo o propiedad–,⁹ aún a pesar de las dificultades históricas por las que ha atravesado en los últimos siglos, como las desamortizaciones eclesiásticas llevadas a cabo en el ochocientos por Juan Álvarez Mendizábal y Pascual Madoz, o la persecución religiosa de la década de 1930.¹⁰ En este sentido, España es la nación que posee mayor patrimonio eclesiástico de carácter cultural, superior en número a naciones tan relevantes como Italia o Francia,¹¹ lo que conlleva que sea un referente para el estudio de la evolución histórico-artística de la Iglesia católica en el ámbito europeo,¹² y por ende, la propia historia del arte occidental a través de sus distintos estilos internacionales y las particularidades de las escuelas locales.

A grandes rasgos los monumentos españoles de titularidad eclesiástica declarados como bienes de interés de carácter cultural representan el 33% del total, en más de 500 municipios españoles el único bien de interés cultural es la iglesia del lugar, aspectos que evidencian en primera instancia el amplio patrimonio de la Iglesia en España, y por otra parte, su relevancia identitaria, por lo que su conservación, recuperación y puesta en valor sobrepasa el ámbito eclesial para alcanzar caracteres representativos de las comunidades locales.¹³

En este sentido, el envejecimiento del clero cuyo número es actualmente insuficiente para gestionar adecuadamente un patrimonio tan amplio, así como su motivación personal que es ante todo pastoral, agrava una situación que ante la escasez de vocaciones actuales puede ser muy compleja en el futuro inmediato, significativamente, en el caso de las

9 Luis Labaca Zabala, “El patrimonio cultural de la Iglesia en España”, *RIIPAC, Revista sobre patrimonio cultural, regulación, propiedad intelectual e industrial* no. 3 (2013): 54.

10 Sobre este tema véase el último trabajo resultado de Arturo Colorado Castellary. *Patrimonio cultural, guerra civil y posguerra* (Madrid: Editorial Fragua, 2018).

11 “Pontificia Commissione per i Beni Culturali Della Chiesa, Relazione finale dell’inchiesta sui beni culturali della Chiesa in Europa, (8 junio 1998)”, in *Enchiridion dei Beni Culturali della Chiesa* (Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 1998), 373-387.

12 Paloma García Picazo, “Europa, sé tú misma. Cristianismo, cultura e identidad europea: la dimensión integradora del patrimonio cultural de la Iglesia”, *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información*, no. 21-22 (1995): 27-38.

13 Mariano Cecilia Espinosa, *El patrimonio cultural de la ciudad de Orihuela: Un modelo para la gestión integral de los bienes culturales* (tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2015).

órdenes religiosas que sufren hoy día una grave crisis que está conllevando el cierre de conventos, monasterios e iglesias, cuyas consecuencias materiales son el deterioro y el expolio de bienes culturales, o en la mejor de las opciones la concentración del patrimonio artístico en museos diocesanos. Por otra parte, la venta de edificios religiosos y su adaptación a otros usos, aunque se logre con ello la conservación edilicia, conlleva inevitablemente la pérdida de la funcionalidad original de los mismos, y, por tanto, la desaparición de sus valores intangibles.¹⁴

A este panorama hay que sumar la insuficiente inversión pública y privada para su recuperación y la propia crisis económica, lo que requiere de nuevos planteamientos y propuestas como es el caso del ejemplo que se analiza en este estudio. En este sentido, desde nuestro punto de vista, es imprescindible la creación de modelos de gestión integral y la colaboración institucional: Iglesia - estado - comunidades autónomas - administración local, así como la cooperación e implicación de la sociedad, dado la relevancia de este conjunto patrimonial, de amplia potencialidad económica, educativa y social que nos pertenece a todos.¹⁵

3. Un modelo para la gestión integral del patrimonio histórico-artístico y cultural de la diócesis de Orihuela-Alicante

El núcleo patrimonial de mayor relevancia del obispado de Orihuela-Alicante se sitúa en Orihuela, antigua capital de la antigua Gobernación de Orihuela y sede universitaria y episcopal,¹⁶ junto a su comarca, el Bajo Segura (gráfs. 1 y 2), que se cuantifica en siete edificios eclesiásticos considerados como bienes de interés cultural y doce inmuebles con la declaración de bienes de relevancia local. En estos espacios arquitectónicos se conservan numerosos bienes muebles de importancia artística entre los que destaca la obra maestra *La Tentación de Santo Tomás de Aquino* de Diego Velázquez, o la tabla renacentista italiana de *San Miguel Arcángel*.

14 Cecilia Espinosa, *El patrimonio cultural de la ciudad de Orihuela*.

15 La labor desarrollada por la Iglesia católica no ha sido justamente valorada y, a menudo, es desconocida o infravalorada. Sus organismos delegados han propiciado su preservación con actuaciones o particulares en las iglesias locales y a nivel general mediante la elaboración y publicación de normativas y recomendaciones para la conservación y la salvaguarda de los bienes culturales.

16 De la relevancia histórica de la ciudad de Orihuela, queda como testimonio un gran legado, casi exclusivamente de carácter eclesiástico, que constituye uno de los focos artísticos y culturales más destacados de todo el sureste español, imprescindible para comprender el desarrollo artístico del sureste en la interrelación de los focos más activos Murcia y la propia Orihuela.

En diferentes ciudades históricas de la diócesis como Alicante, mantienen edificios singulares declarados como bienes de interés cultural con categoría de monumento; la Concatedral de San Nicolás de Bari y la iglesia gótica de Santa María, así como un buen número de edificios considerados de relevancia local. Por su parte, en Elche se muestra anualmente en su basílica dedicada a la madre de Dios, un drama sacro-lírico que recrea la dormición, la asunción y la coronación de la Virgen María, *el Misteri d'Elx*, declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.¹⁷ Otros ejemplos patrimoniales se concentran en el interior, en las poblaciones de Villena y Biar, con un relevante patrimonio cultural, tanto mueble como inmueble, y en la zona costera en ciudades como Villajoyosa que conserva una interesante iglesia fortificada dedicada a Nuestra Señora de la Asunción.

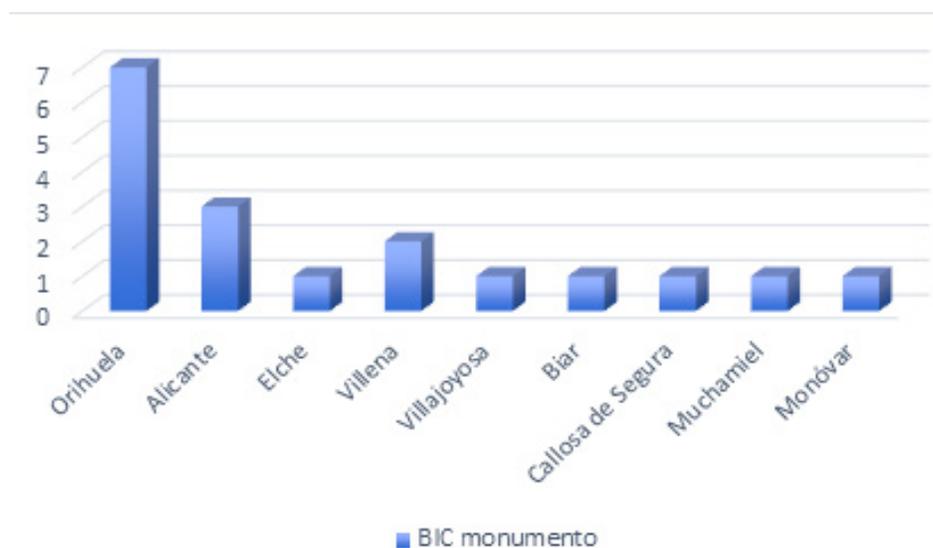


Gráfico 1. Distribución de los BIC eclesiásticos por poblaciones. Diócesis de Orihuela-Alicante. Datos actualizados a fecha de 2020. Fuente: autores.

¹⁷ El *Misteri d'Elx* fue inscrito en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (originalmente proclamado en 2001).

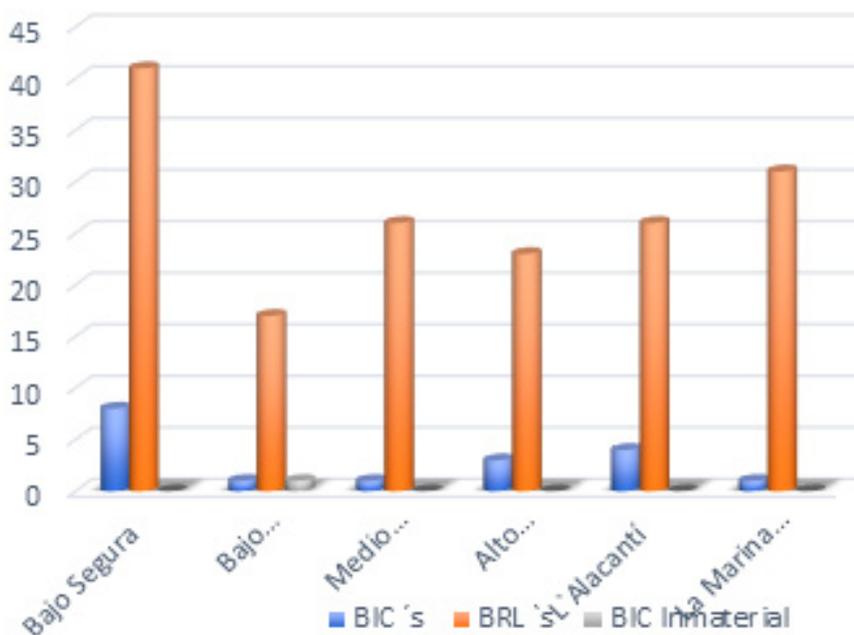


Gráfico 2. Distribución de los BIC y BRL eclesiásticos por comarcas que pertenecen a la Diócesis de Orihuela-Alicante. Datos actualizados a fecha de 2019. Fuente: autores.

Se debe considerar la dualidad del patrimonio eclesiástico dado que no se encuentra integrado exclusivamente por elementos materiales, sino que posee una significación, un simbolismo y un componente espiritual que constituye en sí un verdadero tesoro intangible, necesitado de protección dada su fragilidad. A este carácter inmaterial de los bienes culturales de la Iglesia, se suma la riqueza cuantitativa y cualitativa de las costumbres y tradiciones relacionadas con las creencias religiosas de los habitantes de los diferentes pueblos que conforman el obispado, surgidas desde el fenómeno de la religiosidad popular. Estas expresiones religiosas son un legado inmaterial único, aún por definir y proteger claramente por la administración valenciana, entre los que destacan el ya citado *Misteri d'Elx*, las celebraciones de la Semana Santa de Orihuela y Crevillente, declaradas como fiestas de Interés Turístico Internacional en los años 2010 y 2011, junto a la procesión de Domingo de Ramos de Elche, las procesiones del Corpus Christi de Alicante y Orihuela o la romería alicantina de la Santa Faz, por citar los ejemplos más representativos.

La diócesis dispone además de museos eclesiásticos de diversa envergadura. El principal, el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, que alberga la mayor colección artística de la provincia, el Museo de la

Virgen de la Asunción en Elche, el Museo Parroquial de Biar o los museos de la Semana Santa de Crevillente, Orihuela o Callosa de Segura. En lo que refiere al patrimonio documental, el obispado ha desarrollado un proceso de centralización y digitalización de sus documentos históricos en las nuevas instalaciones del Archivo Diocesano en el palacio episcopal de Orihuela, aspecto que se tratará más adelante.

El fondo bibliográfico antiguo se concentra en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Orihuela, una de las bibliotecas históricas de mayor relevancia de la Comunidad Valenciana. Su origen está vinculado al episcopado de Juan Elías Gómez de Terán (1738-1758) prelado que propició una cuantiosa dotación inicial. Posteriormente, tras la expulsión de los jesuitas, se enriquecerá con la suma de los fondos de la compañía que existían en las ciudades de Orihuela y Alicante. También se depositará allí la Biblioteca Episcopal de Orihuela constituida en 1774 en el Palacio Episcopal por el obispo José Tormo Juliá, de acuerdo a la Real Cédula de Carlos III (1771) donde se ordenaba a los obispos la creación de bibliotecas episcopales públicas en sus sedes diocesanas.¹⁸ Las donaciones y los legados de particulares y eclesiásticos han ido enriqueciendo hasta la actualidad los fondos de esta biblioteca que comprenden desde incunables hasta libros actuales, un inmenso legado bibliográfico formado aproximadamente por 20.000 volúmenes.¹⁹

Todo este valioso patrimonio cultural suscita los mismos problemas que a nivel estatal sufre el patrimonio eclesiástico. No obstante, las características propias de la diócesis de Orihuela-Alicante nos llevó a reflexionar sobre la necesidad de diseñar un modelo de gestión integral del patrimonio que asegurara la conservación, la recuperación y la puesta en valor de los bienes culturales que conserva la Iglesia diocesana. En este sentido, la primera característica destacada del patrimonio cultural diocesano es el amplio territorio que abarca y el importante número de bienes culturales que conserva. A estas dificultades hay que unir la escasez de recursos económicos en la situación de crisis en la que nos

18 Verónica Mateo Ripoll, *El clero y los libros: catálogo de la biblioteca del seminario de San Miguel de Orihuela (siglos XV-XVI)*, (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2002).

19 En el catálogo bibliográfico del patrimonio bibliográfico español se pueden consultar los fondos de la biblioteca del Seminario de Orihuela. Este proyecto estatal, en fase de desarrollo y en proceso continuo de ampliación y depuración, tiene como objetivo la catalogación de los libros y otros fondos bibliográficos, pertenecientes a las bibliotecas españolas, públicas o privadas, que por su antigüedad, singularidad o riqueza forman parte del Patrimonio Histórico Español, en cumplimiento de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español (BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985, acceso el 5 de noviembre de 2022, <<https://www.boe.es/eli/es/l/1985/06/25/16/con>>).

encontrábamos, lo que se podía paliar mediante una gestión y administración eficiente, sostenible y centralizada de los recursos patrimoniales para alcanzar objetivos sociales.

4. Centralización y gestión integral de los bienes culturales en la diócesis de Orihuela-Alicante: el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela

Al finalizar la Guerra Civil Española se instituye el Museo Diocesano de Arte Sacro y Documentos Históricos como heredero del Museo Nacional de Orihuela, instaurado por la República en 1937 con las piezas incautadas a la Iglesia y a la nobleza local merced a la labor del historiador oriolano Justo García Soriano. La colección artística tras sucesivos traslados permaneció expuesta al público en la Catedral de Orihuela hasta los primeros años del siglo XXI, un museo que mantenía una museografía donde primaba la acumulación, y la gestión patrimonial era mínima, limitada a la venta de entradas, prestamos de piezas para exposiciones temporales, –singularmente la obra de Diego Velázquez *La Tentación de Santo Tomás de Aquino*–, y restauraciones muy concretas.²⁰

A partir del año 2000 se inicia el proyecto de conversión del antiguo Palacio Episcopal de Orihuela en Museo Diocesano de Arte Sacro con la firma de un acuerdo de intenciones entre el Obispado de Orihuela-Alicante, la Generalitat Valenciana y el Excmo. Ayuntamiento de Orihuela que se fundamentaba en la recuperación arquitectónica y funcional de la antigua casa-palacio de los prelados oriolanos, declarado monumento nacional en 1975, y en avanzado estado de deterioro, para la conversión de sus principales espacios en un centro museístico para exponer la colección artística diocesana.²¹

En el año 2001 arrancan los trabajos de restauración del edificio, que se habilitó de forma temporal como una de las sedes expositivas de la exposición “Semblantes de la Vida”, organizada por la Fundación de

20 En 1953, el lienzo de Velázquez y la tabla de *San Miguel Arcángel*, por aquellos años atribuida a Bartolomé Bermejo, fueron trasladados a Madrid para su restauración en el Museo Nacional del Prado. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante A.D.O). Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela. Actas Capitulares*, nº 58, ff. 39v y 48r. Durante los años 1975-1976 se intervinieron en la Dirección General de Bellas Artes un importante número de piezas, en total 22, entre ellas *La Virgen de Gracia* (Anónimo, 1300) o la tabla de *La Presentación en el templo* (Anónimo, siglo XVI). Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca de obras restauradas.

21 A.D.O. Biblioteca auxiliar, “Acuerdo de intenciones entre la Generalitat Valenciana, el Ayuntamiento de Orihuela y el Obispado de Orihuela-Alicante para la rehabilitación integral y puesta en uso del Palacio Episcopal de Orihuela”, *Boletín Oficial del Obispado de Orihuela-Alicante*, 26 de junio de 2000, 28-29.

la Comunidad Valenciana “La Luz de las Imágenes” (2003), con una inversión de 7.200.000 euros, a cargo de la Consellería de Obras Públicas y Urbanismo de la Generalitat Valenciana. Tras concluir la muestra, se volvió a cerrar el inmueble a la espera de su adecuación como espacio museístico, aunque la falta de presupuesto dilató el proceso de recuperación final del antiguo Palacio Episcopal durante diez años.

En el año 2008, se trasladó hasta la Catedral de Orihuela desde la iglesia de Santa María de Alicante la Comisión Diocesana para los Bienes Culturales de la Iglesia, organismo diocesano encargado de la tutela del patrimonio cultural del obispado, renovando todos sus miembros y estableciendo su sede en el Archivo Catedralicio de Orihuela, ubicado en la Catedral de Orihuela. Uno de sus objetivos primordiales era reimpulsar el proyecto y lograr la puesta en marcha de la última fase de rehabilitación del edificio, consistente en la materialización de un nuevo proyecto museográfico.

Tras varios años de espera, en el 2010 comienzan los trabajos de adecuación museística, a cargo de la Consellería de Infraestructuras de la Generalitat Valenciana. A finales de ese año, y tras concluir la rehabilitación, se inicia el traslado de la colección artística desde la Catedral a su nuevo emplazamiento. De la misma forma, se decide ubicar en el mismo edificio, modificando el uso original, el Archivo Diocesano de Orihuela, Alicante, con los fondos documentales de la Catedral, Curia Diocesana, y parroquias históricas de la ciudad.²² El 24 de febrero de 2011, el obispo Rafael Palmero Ramos inaugura el nuevo Museo Diocesano de Arte Sacro, se establece el archivo histórico de la diócesis y la sede de la Comisión Diocesana para los Bienes Culturales de la Iglesia,²³ poniendo fin a un largo proceso de restauración y puesta en valor del edificio (fig. 1).

22 La centralización del patrimonio documental será paulatina y programada una vez que los recursos económicos lo permitan. El objetivo es conservar el mayor volumen de documentación posible procedentes del resto del territorio de la diócesis.

23 “Orihuela se convierte en la capital del Arte Sacro”, *Revista Ecclesia*, 24 febrero 2011, acceso el 5 de noviembre de 2022, <<http://www.revistaecclesia.com/content/view/23995/53/>>.



Figura 1. Sala “Velázquez”. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.
Fuente: autores.

Tras la finalización de los procesos de traslados y con la centralización del patrimonio documental y artístico más relevante de la diócesis en un mismo inmueble, se abrió la posibilidad de implantar un modelo de gestión integral del patrimonio cultural diocesano, que constituye la mayor parte de los bienes culturales de la provincia de Alicante, y sin lugar a duda los de mayor significación y relevancia.

El modelo que se expone a continuación pretende establecer unas líneas generales de organización y actuación, acordes con la realidad actual tanto social como del patrimonio cultural eclesiástico. En primera instancia, se partió desde la idea de centralizar la gestión patrimonial en un mismo edificio donde confluyeran el Museo Diocesano de Arte Sacro, el Archivo Histórico de la Diócesis y la sede de la Comisión Diocesana para los Bienes Culturales de la Iglesia, a los que se unió posteriormente, un centro de restauración, esta fue la base fundamental de este proyecto, sustentada en criterios de eficiencia. Para ello, la interrelación entre estas tres instituciones diocesanas debía ser indisoluble a nivel de gestión patrimonial, ya que entre sí se complementan y aportan los elementos necesarios para una adecuada administración de los bienes culturales que conserva el obispado (fig. 2).



Figura 2. Esquema de síntesis del modelo de gestión patrimonial propuesto para el patrimonio eclesiástico. Fuente: autores.

La dirección del patrimonio cultural diocesano recae en la Comisión Diocesana para los Bienes Culturales de la Iglesia. Este organismo sigue los modelos nacionales²⁴ y supranacionales²⁵ cuya misión es la tutela del

24 En España, la primera iniciativa se remonta al año 1960 cuando la Conferencia Episcopal consideró la necesidad de crear la Comisión de Liturgia, Pastoral y Arte Sacro, una actuación pionera y bastante significativa por lo que suponía la institución de una institución con estas competencias antes de que el Concilio Vaticano II impulsara definitivamente la creación de instrumentos de salvaguarda del patrimonio sacro en cada una de las iglesias particulares, mediante la implementación de comisiones para el arte sagrado. Es importante destacar que en abril de 1939 el obispado de Orihuela –de forma pionera– creó la Comisión de Arte y Liturgia, a iniciativa de su vicario general Luis Almarcha. Posteriormente, debemos destacar otros ejemplos de la buena predisposición de la Iglesia frente a su patrimonio, como la creación de la Junta Nacional del Tesoro Documental y Bibliográfico de la Iglesia Española (1969) y la aprobación del Reglamento de los Archivos Eclesiásticos Españoles (1976). Finalmente, en 1981 se creó dentro de la estructura organizativa de la Conferencia Episcopal Española, la Comisión Episcopal del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España de forma independiente de la Comisión de Liturgia, de la que dependía hasta ese momento. En la actualidad, este organismo marca las líneas generales de actuación referentes al patrimonio eclesiástico de España y organiza foros de debate, jornadas y encuentros en torno a su conservación y gestión.

25 Su red organizativa contempla una estructura supranacional, la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, cuya labor desarrollada en las últimas décadas ha sido muy significativa en lo que se refiere a la publicación de documentos relacionados con el patrimonio eclesiástico, que han servido para establecer las bases y los criterios de su gestión, orientando la intervención de las diócesis en este campo. En este sentido, las directrices marcadas desde la Santa Sede han obtenido resultados muy fructíferos con la creación a nivel nacional de las comisiones episcopales de patrimonio y a nivel diocesano, las comisiones del mismo nombre.

patrimonio histórico-artístico y cultural de la Iglesia entendida como el derecho y la obligación que tiene para proteger y conservar su patrimonio, y la gestión de los bienes de interés cultural: obras de arte, documentos históricos, patrimonio bibliográfico, así como el patrimonio de carácter inmaterial.²⁶

Sus principales objetivos se centran en el inventario y la catalogación de los bienes culturales del obispado, su conservación, promoción y difusión, el fomento de la investigación sobre la historia y el patrimonio eclesiástico desde el archivo histórico, la gestión turística de los recursos patrimoniales, la búsqueda de una sensibilización cada vez mayor en el seno de la Iglesia sobre los valores del patrimonio cultural, y contribuir a un mayor conocimiento en su dimensión catequética y evangelizadora. Esta comisión formada por expertos en diferentes campos: arquitectura, musicología, arte, historia, archivística o restauración, es la encargada de establecer las líneas de actuación patrimonial en la diócesis.²⁷ No obstante, la bandera de este proyecto por atractivo y prestigio social es el Museo Diocesano de Arte Sacro, que es la institución patrimonial de referencia en este proyecto.

4.1. El Departamento de Restauración: la conservación preventiva y la restauración del patrimonio mueble eclesiástico

La conservación y la restauración constituyen sendas disciplinas que permiten la salvaguarda y la protección de los bienes culturales, así como contribuyen a su estudio exhaustivo y desde otras perspectivas a las tradicionales.²⁸ La restauración de obras de arte, indistintamente de su naturaleza, sigue siendo necesaria, pero ha de afrontarse como una opción supeditada a la conservación preventiva, es decir, planteada siempre dentro del marco y las circunstancias que permitan mantener las condiciones de conservación antes y después de la intervención, con actuaciones totalmente reversibles en el futuro.

Uno de los problemas principales a los que se enfrenta la diócesis en el ámbito de la restauración es el económico y el alto número de bienes

26 A.D.O. Fondo Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, *Estatutos del Museo Diocesano de Arte Sacro de la diócesis de Orihuela-Alicante*. Art. 85.

27 La riqueza del conjunto organístico de la diócesis de Orihuela-Alicante ha motivado la creación de una subcomisión dedicada a este patrimonio formada por organeros y organistas. En este sentido, dicha comisión ha solicitado recientemente al gobierno valenciano la declaración singular de los órganos históricos de la diócesis como Bienes de Interés Cultural.

28 Ignacio González-Varas, *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas* (Madrid, Ediciones Cátedra, 2006).

culturales necesitados de intervenciones en muchos casos de urgencia para evitar su degradación. Hasta la fecha, la inversión pública en este tipo de actuaciones ha sido importante, fundamentalmente a través de la exposición temporal “Semblantes de la Vida”, organizada por la extinta fundación de la Comunidad Valenciana “La Luz de las Imágenes”, celebrada en el año 2003 en Orihuela. La iniciativa del *consell* valenciano por recuperar el patrimonio eclesiástico e impulsar el turismo cultural tuvo su continuidad en el ámbito diocesano con la exposición “La Faz de la Eternidad”, organizada por la misma fundación en Alicante en el año 2006, donde se invirtieron 13 millones de euros.²⁹ Estas inversiones no tuvieron su continuidad por la situación económica de la Generalitat Valenciana que motivó que los proyectos expositivos en Villena-Biar o en Elche no fructificaran, aspecto que culminó con la extinción de la citada fundación.

Si analizamos las actuaciones de restauración realizadas anteriormente a estos eventos se puede comprobar que son muy escasas y limitadas exclusivamente a las grandes obras del patrimonio diocesano, como por ejemplo las intervenciones ya citadas llevadas a cabo por el Museo Nacional del Prado en la década de 1950 en las piezas de *San Miguel Arcángel*, y *La Tentación de Santo Tomás de Aquino*, de Diego Velázquez. Asimismo, en la década de 1970 la Dirección General de Bellas Artes veintitún obras pictóricas del Renacimiento y Barroco, además de tres esculturas medievales de la colección del museo.³⁰

La situación de crisis económica donde la cultura fue una de las principales damnificadas con la drástica reducción de inversiones en el campo del patrimonio motivó el replanteamiento de nuevas opciones.³¹ Como se puede apreciar, las inversiones de fondos públicos que se han realizado en el patrimonio de la diócesis no responden a un modelo de gestión continuado y planificado sino a actuaciones puntuales con motivos muy específicos. Una de las posibilidades para restaurar las obras de arte necesitadas de intervenciones era la colaboración con centros de restauración de carácter público. No obstante, la realidad es que muchos de ellos no financian completamente los trabajos y como es el caso que

29 Se restauraron 60 pinturas, 38 esculturas, 14 tejidos, 22 piezas de orfebrería, 2 documentos y se realizaron diversas actuaciones arquitectónicas, en retablos y órganos de tres edificios eclesiásticos con declaración BIC: la concatedral de San Nicolás, el monasterio de la Santa Faz, y el convento de la Sangre de las Capuchinas.

30 Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Restauración de lienzos y tablas, procedentes del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela (Alicante).

31 Salvador Enguix, “La crisis complica el futuro de recientes equipamientos culturales”, *La Vanguardia*, 18 octubre, 2011, acceso el 5 de noviembre de 2022, <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20111018/54232075041/la-crisis-complica-el-futuro-de-recientes-equipamientos-culturales.html>>.

más nos afectaba, el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVCR) solamente sufraga el 50% de las actuaciones, con la dificultad añadida que a menudo sus proyectos de intervención alcanzan precios muy elevados e inasumibles por los propietarios de las obras que deben recurrir a subvenciones complementarias, también de carácter público, ya sea de origen local o provincial, y en otros casos a patrocinios privados.

Ante esta disyuntiva, se planteó la creación de un departamento de restauración donde podrían colaborar económicamente en este proyecto las asociaciones patrimoniales, los propietarios privados, las diferentes instituciones eclesiásticas bien sea la propia diócesis, el museo, las parroquias, cabildos o cofradías, beneficiándose, ya que los costes eran menores que en aquellas actuaciones subvencionadas parcialmente por la administración pública. De esta manera se cumplía una de las finalidades básicas de este modelo de gestión patrimonial, la implicación activa de la sociedad en la conservación de los bienes culturales, así como el fomento del mecenazgo y el patrocinio privado.

No obstante, esta propuesta no era en menoscabo de colaboraciones puntuales con los organismos públicos supralocales para restauraciones determinadas, principalmente las más costosas que suelen ser las arquitectónicas, pero siempre dentro de los criterios establecidos en un plan previo de carácter diocesano en el caso del patrimonio eclesiástico, a través de la comisión mixta Iglesia-Generalitat, tal como marca la legislación, y que resulte de interés desde el punto de vista económico. En el caso de que estas iniciativas surgieran de instituciones eclesiásticas externas, como por ejemplo en el seno de cofradías, hermandades, parroquias o conventos, es imprescindible la correspondiente autorización y el control técnico de la Comisión Diocesana para los Bienes Culturales, en cumplimiento del derecho canónico,³² quién a su vez gestiona los trámites administrativos con la Generalitat Valenciana de acuerdo con la legislación vigente.

Los resultados de esta iniciativa han sido muy fructíferos, desde el año 2011 se han restaurado con patrocinio privado numerosas piezas de la colección del propio museo, de la Catedral y de distintas parroquias del obispado. No obstante, han sido las cofradías y hermandades radicadas en territorio diocesano las que han colaborado estrechamente en las intervenciones recuperando su patrimonio e implicándose en la propia vida del centro museístico. Esto ha permitido investigar sobre el patrimonio

32 Derecho canónico. Canon 1189. “Cuando hayan de ser reparadas imágenes expuestas a la veneración de los fieles en iglesias u oratorios, que son preciosas por su antigüedad, por su valor artístico o por el culto que se les tributa, nunca se procederá a su restauración sin licencia del Ordinario dada por escrito; y este, antes de concederla, debe consultar a personas expertas”.

escultórico o textil y su estado de conservación, a la par que se han recuperado interesantes obras que habían sufrido malas *praxis*.

No obstante, la base principal de este proyecto se fundamenta en la conservación preventiva como fórmula a largo plazo para la correcta preservación y cuidado del patrimonio cultural, así como el establecimiento de criterios de urgencia patrimonial a la hora de intervenir las obras. En este sentido, el Museo Diocesano de Arte Sacro y el Archivo Histórico de la Diócesis ha puesto en marcha un sistema de monitorización y adquisición de parámetros ambientales con sensores inalámbricos que permite controlar al instante la situación ambiental de los espacios donde se conservan los bienes culturales. Con los datos que se recogen en un *software* específico se puede estudiar y analizar al instante el estado de conservación de las obras de arte, así como lograr el ahorro energético en los edificios. En el futuro esta tecnología se podría utilizar en lugares de culto, tal como se está experimentando en la actualidad con el control desde el museo de las condiciones ambientales de la Biblioteca de Fondo Antiguo del Seminario Diocesano.

Por otra parte, la manipulación de las obras de arte aunque parezca una cuestión de menor relevancia, es muy importante pues en el transcurso de la actividad diaria de un museo o en un lugar de culto, se producen determinadas actuaciones que implican un movimiento de los bienes culturales: internos o externos, —entre ellos, el préstamo de bienes culturales para exposiciones o uso litúrgico de las obras—, que obligan a que estas operaciones estén sometidas a un protocolo de actuación y supervisión del personal cualificado en el caso de museos, y a todo un proceso de mentalización y formación de los responsables de los templos, ermitas o cofradías, que son en la mayoría de los casos los custodios diarios de los bienes culturales eclesiásticos.

En general, los museos, junto con todas las instituciones que trabajan con colecciones, como depositarios de las tradiciones y creaciones culturales de nuestro país, deben ser impulsores de la política cultural y garantes de la preservación de nuestro patrimonio. Para que la conservación preventiva llegue a ser un elemento esencial de la política de conservación, queda todavía mucho trabajo que hacer desde la base. En este sentido, las instituciones responsables del patrimonio diocesano deben apostar por ello y aunque el camino es largo y dificultoso, es imprescindible dar a conocer estos procedimientos como fundamentales para la conservación de nuestros bienes culturales.

4.2. El Archivo Histórico: la investigación

En el proyecto inicial de adaptación del palacio episcopal de Orihuela como centro museístico no se contemplaba la integración en el edificio de los fondos documentales de la diócesis. La Comisión Diocesana para los Bienes Culturales propuso antes de la inauguración del nuevo museo la habilitación de espacios para albergar el archivo catedralicio, episcopal y los parroquiales de la ciudad de Orihuela, por un lado, para su adecuada conservación dentro de la política de centralización y, por otra parte, para dotar de las funciones de investigación al edificio, proyectado como un centro para la gestión integral de los bienes culturales (fig. 3).



Figura 3. Archivo Histórico de la Diócesis de Orihuela-Alicante. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Fuente: autores.

Desde entonces, este archivo desarrolla la función investigadora, tanto a nivel patrimonial general de la diócesis como específico del Museo Diocesano de Arte Sacro, en este caso, asumiendo como una de las funciones básicas que tienen encomendadas las instituciones museísticas. En este sentido, la investigación forma parte indisoluble del propio concepto de museo, cuyo objetivo prioritario, como centro de investigación y documentación, es el conocimiento de sus colecciones y del patrimonio cultural de la diócesis, tal como aparece reflejado en sus estatutos.³³

Se trata pues de un centro de investigación aplicada, en el sentido de que los resultados obtenidos tienen una transferencia inmediata para

33 A.D.O. Fondo Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, *Estatutos del Museo Diocesano de Arte Sacro de la diócesis de Orihuela-Alicante*. Art. 2º y 3º, correspondientes respectivamente a los objetivos y a las principales actividades del museo, 2005.

orientar las futuras adquisiciones, políticas de conservación, exposiciones, y las propias líneas de difusión del museo. No obstante, las posibilidades de estas instituciones como centros de investigación deben ser de mayor alcance, puesto que se consideraría insuficiente una labor investigadora limitada al conocimiento de la colección propia, su relación con la historia y el patrimonio cultural del obispado.

Otro de los aspectos de la investigación, es el acceso al investigador externo tanto a los fondos documentales, centro de documentación, biblioteca, colección del museo o a cualquier bien cultural del obispado. En la actualidad, el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, ofrece diferentes asesoramientos a los investigadores: el servicio de consulta e investigación (sala de investigadores), servicio de referencia, donde el personal del archivo asesora y orienta a los usuarios presenciales y virtuales facilitando datos sobre el tipo de fuentes bibliográficas y documentales que se pueden consultar en el centro, sobre la historia local, diocesana, y el arte; la búsqueda genealógica, el servicio digital que se encarga de la reproducción de documentos, la gestión de las solicitudes de reproducción documental y la digitalización de fondos y la biblioteca auxiliar, que está especializada en archivística, historia local y de la Iglesia. La biblioteca se completa además con una sección de referencia, así como con libros de otros temas relacionados, como la genealogía y la heráldica, o la biblioteconomía, entre otros campos.³⁴

Todas estas iniciativas transforman la investigación en un motor más para favorecer la proyección externa del museo y su presencia en la sociedad. Un centro que desde la investigación se abre a la sociedad a través de la educación y la difusión utilizando como recurso sus contenidos, es fundamental para la correcta gestión de los bienes culturales. En el caso de la divulgación, debe entenderse como una de los principales e imprescindibles exigencias de toda investigación.³⁵

Es pues necesario que en este marco se potencie la investigación sistemática, para el conocimiento y la comprensión de los bienes culturales y ser capaces de individualizar las singularidades de las obras patrimoniales para protegerlas, conservarlas y transmitir las. Desde nuestro punto de vista, el éxito de la gestión reside precisamente en el conocimiento completo y exhaustivo del bien patrimonial y la transferencia de estos conocimientos a la sociedad como destinatario final del patrimonio cultural.

34 Gemma Ruiz Ángel y Mariano Cecilia Espinosa, “Guía del Archivo Catedralicio de Orihuela”, *Cabildo Catedral de Orihuela* 1 (2008): 39-40.

35 Ricardo Olmos Romera, “Investigadores y museos: Una lectura entre otras muchas”, *Museo* 6 (2001-2002): 1-11.

5. Digitalizar para conservar, difundir e investigar: de la tutela a la difusión

Desde la segunda mitad del siglo XX se han producido importantes cambios tanto en el concepto de patrimonio cultural como en la política museística que transforma la concepción museográfica tradicional centrada en la individualidad de las piezas, hacia una exposición dirigida al público, el incremento de la oferta educativa y de la vertiente social en los museos. Tras la superación de la consideración del bien cultural como objeto, tesoro histórico y estético, se ha producido un avance hacia una visión más amplia que incluye el contexto físico, social, cultural y el reconocimiento del valor de uso del patrimonio, todo ello como referente y comprensión del sentido de pertenencia, así como de identidad de una comunidad a un territorio concreto.

En la actualidad, los centros museísticos se encuentran en una constante redefinición de sus funciones y de su concepto como institución multicultural y educativa, debido fundamentalmente a la revolución cultural que ha motivado el uso de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y la transformación digital de los procesos de trabajo y de gestión, impulsada forzosamente durante la pandemia mundial de la COVID-19. Estos avances tecnológicos y la digitalización marcan ya el nuevo camino de los museos y del patrimonio cultural en los ámbitos de la gestión, la museografía, la educación, la comunicación, la publicidad y el marketing.

En el ámbito del patrimonio eclesiástico las iniciativas de difusión de las últimas décadas han discurrido por otros caminos y ligadas a las grandes exposiciones organizadas por instituciones públicas o privadas que han contado con la estrecha colaboración de la Iglesia española. Entre estos proyectos destacamos algunas de las muestras expositivas más relevantes: “Thesaurus, el arte en los Obispos de Cataluña, 1.000-1.800” (Cataluña, 1985), “Millennium” (Cataluña, 1991), “Magna Hispalensis” (Sevilla, 1992), y a partir de 1988, el gran proyecto cultural de los once obispos de Castilla-León, denominado “Las Edades del Hombre”,³⁶ que ha creado su propia metodología expositiva, imitado o mejorado posteriormente y según el caso, en otras exposiciones organizadas por otras instituciones privadas o públicas, como el proyecto “Huellas” en Murcia³⁷ (2002) o el ciclo de exposiciones de la extinta Fundación de la

36 Olalla González Cuadrado, “Las Edades del Hombre: proyecto evangélico y cultural de la Iglesia de Castilla y León”, *Anuario de historia de la Iglesia* 19 (2010): 409-426.

37 Esta muestra expositiva que tuvo su primer escenario en la Catedral de Murcia acogió a 596.640 visitantes y continuó con la exposición “La ciudad en lo alto” en Caravaca de la Cruz (2003), posteriormente “Salzillo, testigo de un siglo” (2007), en el centenario del escultor murciano y “Floridablanca, la utopía reformadora” (2008) que se realizaron

Comunidad Valenciana La Luz de las Imágenes iniciado en 1999 en el ámbito valenciano.³⁸

El objetivo de difundir los bienes culturales de la Iglesia como un patrimonio de todos, así como la función evangelizadora para los cristianos, ha sido cumplido con creces con la atracción de un gran flujo turístico que ha reportado numerosos beneficios económicos, sociales y culturales en los lugares donde se han celebrado,³⁹ símbolo inequívoco de la rentabilidad del patrimonio histórico-artístico para la sociedad.⁴⁰ Estas exposiciones han marcado un antes y un después en el desarrollo del turismo cultural en nuestro país.

En el caso de la ciudad de Orihuela, la muestra “Semblantes de la Vida” constituyó el gran evento expositivo de la historia eclesial de la ciudad, centrada en la difusión del patrimonio cultural de la Iglesia diocesana. Por su parte, el ayuntamiento de Orihuela ha promovido o colaborado en los últimos años en diferentes muestras expositivas como “Sánchez Lozano” (2005) o “Salzillo, un escultor entre dos reinos” (2008).

Estas iniciativas han supuesto además un enorme esfuerzo económico con grandes inversiones que han repercutido positivamente en el inventario y restauración de piezas, en la investigación, la catalogación, la edición de publicaciones y recuperación de obras musicales. No obstante, estos proyectos han mostrado importantes carencias en el ámbito educativo, en la accesibilidad, en la integración social, y en la implicación de la comunidad local, ya que su principal objetivo era atraer turismo en masa.

Este modelo de difusión del patrimonio ya no es asumible ni sostenible en la situación actual de crisis económica y pospandemia, por lo que se abren nuevas posibilidades basadas en las nuevas tecnologías, la innovación cultural y sobre todo en la gestión integral del patrimonio, donde se incluyan proyectos educativos y sociales duraderos, y no de carácter efímero y coyuntural. En este sentido, se observa una tendencia actual en

en la ciudad de Murcia. Este proyecto de difusión y recuperación del patrimonio histórico-artístico ha sido patrocinado por la fundación Caja Murcia.

38 Esta fundación organizó entre los años 1999-2011 nueve grandes exposiciones: “Sublime” (Valencia, 1999), “Desconocida, admirable” (Segorbe, 2001-2002), “Semblantes de la Vida” (Orihuela, 2003), “Paisajes sagrados” (Sant Mateu, 2005-2006), “la Faz de la Eternidad” (Alicante, 2006), “Lux Mundi” (Xàtiva, 2007), “Espais de Llum” (Castellón, 2008-2009), “La Gloria del Barroco” (Valencia, 2009 -2010) y “Camins d’Art” (Alcoy, 2011).

39 Noelia García Pérez, “Huellas. Repercusiones del turismo cultural en la región de Murcia”, *Cuadernos de Turismo* 12 (2003): 119-130.

40 Eugenio García Zarza, “El turismo cultural en Castilla y León. El caso singular de las Edades del Hombre”, *Cuadernos de Turismo* 10 (2002): 23-67.

los museos de realizar micro exposiciones o programas culturales como “la obra invitada” que es fiel reflejo de la incapacidad económica actual para desarrollar las magnas y costosas muestras expositivas de los últimos años que quedan limitadas ahora a los grandes centros museísticos.

Ante este panorama global, las actuaciones encaminadas a la difusión de los bienes culturales giran en torno al uso de las TIC, la estrategia digital y la innovación cultural. De estos aspectos depende su difusión a nivel de marketing, y en los ámbitos turístico, educativo, social o cultural. Para ello, es necesario estudiar las características, necesidades y motivaciones del público, proyectar actividades como exposiciones temporales, más sencillas que las muestras expositivas de arte sacro de las últimas décadas, pero a su vez más efectivas en el campo educacional y social, elaborar programas culturales que permitan un mayor conocimiento de las colecciones y de lo que representan para la sociedad, el desarrollo de publicaciones donde tendrán prioridad las electrónicas de acceso abierto, la realización de recursos y actividades de carácter educativo permanente, el fomento del turismo cultural mediante campañas de difusión *online*, y la integración de la vida del museo en la comunidad local, a nuestro juicio, aspecto imprescindible para su desarrollo económico.

En este sentido, el museo desde su inauguración habilitó sendos espacios –una sala de exposiciones temporales y el claustro episcopal– para desarrollar periódicamente muestras expositivas de carácter temporal que han supuesto la dinamización del centro. Entre las numerosas iniciativas desarrolladas destaca la exposición “Il presepe. Un Belén Napolitano en Orihuela” (2017), que alcanzó la cifra de 60.000 visitantes, “Philippe de la Champagne” (2014), fruto del intercambio con el Museo del Louvre de la obra “San Pablo” del citado pintor de la corte de Richelieu, o de arte actual, como fue la muestra temporal “Retratos Sefardíes” (2016) del pintor Daniel Quintero, una apuesta por el arte contemporáneo y el ecumenismo.

Una de las apuestas más relevantes ha sido la digitalización del patrimonio documental de carácter histórico. Desde el año 2011 se han 830.000 digitalizaciones de documentos históricos, 3870 libros pertenecientes a 84 archivos eclesiásticos y se han indexado 1.553.938 registros que abarcan desde los años 1529 hasta 1900 pertenecientes a los índices de bautismos, matrimonios y defunciones de los libros sacramentales. Todo este archivo digital se puede consultar en el palacio episcopal de Orihuela y *online* a través de la web específica del archivo diocesano <www.archivodiocesano.com>.

6. La difusión más allá del turismo cultural: un museo para todos.

El turismo cultural es una de las vertientes más generalizadas para la divulgación y la puesta en valor de los recursos culturales de carácter patrimonial. La mayoría de las ciudades han centrado sus esfuerzos en este sentido como fórmula para alcanzar prestigio y fomentar el desarrollo local. En un afán de internacionalización de los bienes culturales hemos perdido otras opciones vinculadas al ámbito local y autóctono, que son imprescindibles para alcanzar la gestión integral del patrimonio.⁴¹ Es aquí donde aparecen la vertiente educativa, social y de participación e integración ciudadana dentro del binomio patrimonio-sociedad. Los museos pueden y deben actuar como agente de cambio social en el modelo actual de ciudad, donde se ha perdido el espacio tradicional de encuentro, comunicación e intercambio de ideas y opiniones, la plaza pública (el ágora griega) o los edificios de referencia como las catedrales.

Un museo, un monumento o un sitio histórico, puede dinamizar un centro urbano degradado, como por ejemplo ha sucedido en Vitoria (País Vasco), que a través de una actuación patrimonial innovadora basada en la aplicación de la arqueología de la arquitectura, la restauración de la Catedral de Santa María y su musealización, bajo la marca “abierto por obras” ha ayudado a la recuperación de su centro histórico. Otros ejemplos como la integración del Museo del Louvre (París, Francia) en la vida cotidiana de sus ciudadanos y visitantes, a través de la fusión del museo en la ciudad, mediante proyectos como el carrusel del Louvre y la parada del metro en el propio centro ha permitido la participación directa e interacción en la vida cotidiana de los parisinos y de los turistas.

El museo y la sociedad deben establecer un proceso de comunicación abierto, tanto de forma física como virtual. Las posibilidades que nos ofrecen la web 2.0 y las redes sociales es la participación por excelencia, donde los propios usuarios pueden crear, compartir contenidos y experiencias. De esta manera, los museos pueden facilitar la comunicación y la participación de los ciudadanos en la sociedad a través del patrimonio cultural, entendido como símbolo de su identidad y trasmisor de valores únicos.

En el esquema de síntesis del modelo de gestión integral del patrimonio histórico-artístico y cultural para la diócesis de Orihuela-Alicante se destaca un aspecto fundamental: la implicación en el proyecto de los entes sociales y en general, de la ciudadanía, en base a la idea de que el patrimonio cultural, aunque sea en este caso de propiedad privada,

41 María Sánchez Luque, “La gestión municipal del patrimonio cultural urbano en España” (Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2005), 457-461.

pertenece a la sociedad y toda su gestión cultural debe revertir a ella al finalizar el proceso de su gestión.

En este sentido, el museo se considera abierto, en contante cambio, en donde se pretende que los ciudadanos puedan vivir experiencias en torno a este espacio cultural como ente social vivo y dinámico. Para ello, se deben crear situaciones en su contexto que motiven al visitante, de ahí que la creatividad tenga que ser la característica principal de cualquier actividad que se desarrolle en el centro, junto al dinamismo que proporcionen iniciativas que promuevan la inclusión física y social, así como la diversidad cultural mediante talleres didácticos, actividades culturales, sociales, educativas o exposiciones temporales.⁴² Destacan los programas culturales que se han puesto en funcionamiento en el Museo Diocesano de Arte Sacro como “la obra comentada”, donde mensualmente se profundiza en el conocimiento de una obra y se difunde entre la ciudadanía mediante visitas guiadas y explicaciones especializadas, “el documento del mes” en donde se divulga un documento relevante del Archivo Histórico, o el proyecto “la escuela en el museo”.

Todo ello, debe tener como objetivo principal que los ciudadanos conciban el espacio museístico como un lugar de encuentro, para la comunicación y el diálogo. El establecimiento del binomio museo-ciudadano posibilita el desarrollo de una de las grandes potencialidades, su función educativa. Los museos se convierten así en instituciones formativas de un extraordinario valor⁴³ ya que son espacios únicos para la educación y lugares donde se guarda nuestra memoria. Para ello, deben trabajar en conjunción con la escuela y la universidad para alcanzar buenos resultados en el campo educativo. En este contexto, la función didáctica del museo pasa a erigirse como un elemento fundamental en la relación que se establece dentro de la propia institución con la sociedad.

En el caso del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela se han desarrollado diversas actividades de carácter educativo y cultural en sus instalaciones desde su inauguración en febrero de 2011. No obstante, la meta a alcanzar a medio plazo es la creación de un portal educativo *online* vinculado al museo y al patrimonio eclesiástico del obispado, similar a la iniciativa anteriormente citada, proyectada por el Thyssen-Bornesmiza⁴⁴

42 María del Carmen Valdés Sagiús, *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público* (Gijón: Trea, 1997).

43 Nuria Serrat Antolí, “Acciones didácticas y de difusión en museos y centros de interpretación”, en *Museografía didáctica*, coord. Joan Santacana Mestre y Nuria Serrat Antolí (Barcelona: Ariel, 2005), 103-205.

44 “Educa Thyssen”, Área educativa del Museo Thyssen-Bornesmiza, acceso el 5 de noviembre de 2022, <<http://www.educathyssen.org/>>.

o en el marco eclesiástico al proyecto Ícaro desarrollado por el Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya.⁴⁵

Con proyectos educativos de calidad y continuados en el tiempo están aseguradas la interacción con la comunidad local, el desarrollo de la función educativa del museo, y la transmisión de los valores intrínsecos de los bienes culturales. Se conseguirá además atraer a un público más amplio procedente de todos los perfiles sociales, que complementará a los visitantes de índole turística y permitirá profundizar en el conocimiento del patrimonio artístico que conservamos. Todos estos proyectos se diseñan tendentes a afianzar la identidad colectiva a través de la función social del patrimonio, en nuestro caso, a difundir la historia del cristianismo en el sur valenciano y su legado material e inmaterial, que forma parte indisoluble de los rasgos propios de nuestra colectividad.

7. Referencias bibliográficas

- Cecilia Espinosa, Mariano. “El patrimonio cultural de la ciudad de Orihuela: Un modelo para la gestión integral de los bienes culturales”. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, 2015.
- “Centro Ícaro”. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Acceso el 5 de noviembre de 2022. <<http://www.centroicaro.net/inicio.html>>.
- Colorado Castellary, Arturo. *Patrimonio cultural, guerra civil y posguerra*. Madrid: Editorial Fragua, 2018.
- “Educa Thyssen”. Área educativa del Museo Thyssen-Bornesmez. Acceso el 5 de noviembre de 2022. <<http://www.educathyssen.org/>>.
- García Pérez, Noelia. “Huellas. Repercusiones del turismo cultural en la región de Murcia”. *Cuadernos de Turismo* no. 12 (2003): 119-130.
- García Picazo, Paloma. “Europa, sé tú misma. Cristianismo, cultura e identidad europea: la dimensión integradora del patrimonio cultural de la Iglesia”. *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información* no. 21-22 (1995): 27-38.
- González Cuadrado, Olalla. “Las Edades del Hombre: proyecto evangélico y cultural de la Iglesia de Castilla y León”. *Anuario de historia de la Iglesia* 19 (2010): 409-426.
- González-Varas, Ignacio. *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- Mateo Ripoll, Verónica. *El clero y los libros: catálogo de la biblioteca del seminario de San Miguel de Orihuela (siglos XV-XVI)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2002.

45 “Centro Ícaro”, Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, acceso el 5 de noviembre de 2022, <<http://www.centroicaro.net/inicio.html>>.

- Olmos Romera, Ricardo. “Investigadores y museos: Una lectura entre otras muchas”. *Museo* 6 (2001-2002): 1-11.
- Ponce Sánchez, María Dolores. “Salzillo, testigo de un siglo. La implementación de la calidad en la gestión turística de un recurso cultural”. *Cuadernos de Turismo* no. 20 (2007):7-26.
- “Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa. Relazione finale dell'inchiesta sui beni culturali della Chiesa in Europa, (8 junio 1998)”. In *Enchiridion dei Beni Culturali della Chiesa*, 373-387. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 1998.
- Ruiz Ángel, Gemma, y Mariano Cecilia Espinosa, “Guía del Archivo Catedralicio de Orihuela”. *Cabildo Catedral de Orihuela* 1 (2008): 39-40.
- Sánchez Luque, María. “La gestión municipal del patrimonio cultural urbano en España”. Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2005.
- Serrat Antolí, Nuria. “Acciones didácticas y de difusión en museos y centros de interpretación”. En *Museografía didáctica*, coordinado por Joan Santacana Mestre y Nuria Serrat Antolí, 103-205. Barcelona: Ariel, 2005.
- Tejón Sánchez, Raquel. *Confesiones religiosas y Patrimonio cultural*. Madrid: Ministerio de Justicia, Secretaría General Técnica, 2013.
- Vicente Segura, José. “El estatuto jurídico canónico del patrimonio cultural de la Iglesia católica”. *Anales Valencianos*, no. 27 (1988): 118 y ss.
- Valdés Sagüés, María del Carmen. *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Gijón, Trea, 1997.
- VV.AA. *Semblantes de la Vida*, catálogo de exposición. Valencia: Fundación de la Comunidad Valenciana “La Luz de las Imágenes”, 2003.

Imprimé dans l'Union Européenne
Printgroup, Szczecin
Mars 2024

