



Una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo Pedralba 2000 en Pedralba. Fotografía: Paula Jaulín.

EL NOMBRE NO HACE LA COSA: NOMENCLATURAS/TAXONOMÍAS DE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ESPAÑA RURAL*

*THE NAME IS NOT THE THING NAMED:
NOMENCLATURES/TAXONOMIES OF
CONTEMPORARY ART MUSEUMS
IN RURAL SPAIN*

Jesús Pedro Lorente Lorente
Universidad de Zaragoza

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza

Resumen El mundo rural, mayormente identificado con las tradiciones campesinas, suele quedar fuera del radar de atención de las últimas tendencias culturales. Sin embargo, cada vez son más los pueblos españoles que tienen interesantes museos de arte contemporáneo, con esa u otra denominación. La variedad y cualidad de su colección derivan en gran medida de su(s) promotor(es) que, junto con el respectivo contexto local, son sociológicamente los principales configuradores de su perfil institucional, no siempre ajustado a las clasificaciones tipológicas del ICOM.

Palabras clave Museos, arte, contemporáneo, España rural.

Abstract The rural world, mostly identified with peasant traditions, is often left off the radar of the latest cultural trends. However, an increasing number of Spanish villages have interesting contemporary art museums, under this or any other name. The variety and quality of their collections derive to a large extent from their promoter(s) who, together with the respective local context, are sociologically the main shapers of their institutional profile, not always adjusted to ICOM's typological classifications.

Keywords Museums, Contemporary Art, Rural Spain.

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Museos de arte moderno/contemporáneo en España: su engarce territorial e internacional», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con fondos FEDER, y se enmarca dentro de las actividades del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

En la época de la Ilustración se fundaron muchos museos enciclopédicos, que irían diversificándose en la siguiente centuria, aunque los especializados en el arte más reciente todavía fueran por entonces un fenómeno exclusivo de las grandes ciudades. Pero ya en el siglo XIX se llegó a abrir algún museo rural monográficamente dedicado a un artista al poco de su fallecimiento, como la Gliptoteca Canoviana, visitable desde 1844 en Possagno, pueblo del Véneto donde había nacido el escultor Antonio Canova. En Compton (Surrey) crearía un ejemplo similar el pintor George Frederic Watts, quien inauguró en 1904 junto a su taller la Watts Gallery, un museo hoy denominado *Artists' Village*, pues también está dedicado a su círculo artístico en esa aldea. Por entonces vivían su apogeo las colonias de artistas en pequeñas localidades pintorescas, a menudo en parajes retirados, como Barbizon en Francia o Worpswede en Alemania, donde algunos fijaron su residencia de forma permanente, aunque más a menudo se juntaban durante estancias veraniegas, como los paisajistas daneses en Skagen, donde ya desde 1908 cuentan con un museo consagrado a ese colectivo artístico. En la España rural no tenemos ningún ejemplo tan temprano, pero con aquella doble genealogía museística podrían entroncar las dos taxonomías aquí distinguidas, para explicar simplíficadamente una realidad compleja. Este artículo propone tal dicotomía sin considerar los museos monográficamente dedicados a un artista, ni tampoco los museos locales que celebran en exclusiva la cultura e historia artística reciente de su municipio: el foco se centra en museos de arte contemporáneo con una mínima amplitud de miras digna de tal nombre, aun cuando no siempre figure en su apelativo, pues la nomenclatura es variadísima. Si el patronímico de las personas nos puede dar claves sobre su estirpe, a menudo

ocurre otro tanto con los museos; pero, como los seres humanos, las instituciones están también marcadas por su contexto. Los pueblos españoles donde, lejos de los epicentros del poder político y económico, han florecido museos de arte contemporáneo, más o menos fructíferos, deben su implantación a donaciones y legados de artistas o de otros agentes del sistema artístico, cuya personalidad les confiere una identidad peculiar. A menudo han sido plantones trasplantados desde fuera, a partir de un legado individual e incluso en forma de museo privado. A ellos va dedicada la primera parte de este ensayo, mientras que la segunda pasa revista a iniciativas colectivas cultivadas *in situ*. Como toda clasificación, se trata de un ejercicio intelectual artificioso pues, lejos de conformar dos polos contrapuestos, algunos ejemplos catalogados en la segunda categoría, podrían a la vez incluirse en la primera, o viceversa: son codificaciones para la reflexión museológica, ya que la realidad desborda siempre los encasillamientos.

LEGADOS MÁS O MENOS ESPECIALIZADOS, FUNDADOS POR EVERGETISMO EXÓGENO

Pocos pueblos son tan puntillosos terminológicamente como Fregenal de la Sierra (Badajoz), donde quieren mantener por una parte la Casa-Museo Eugenio Hermoso, dependiente del patronato de la Fundación Eugenio Hermoso-Legado Rosario Hermoso, instituida por los descendientes del pintor, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento, y por otro lado el Museo de Arte Contemporáneo de Fregenal, inaugurado en 2021 con las obras adquiridas anualmente a través del Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, convocado por el Ayuntamiento de Fregenal, la Diputación de Badajoz y la

Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura. Lo normal será que, por cuestiones operativas, se acaben fundiendo ambos museos, aunque mantengan dos sedes separadas. En otros pueblos no muy lejanos ya se han ido convirtiendo poco a poco en museos de arte contemporáneo no monográficos las instituciones locales fundadas gracias a los herederos de los respectivos epónimos, como el Museo Vázquez Díaz en Nerva (Huelva) o el Pérez Comendador-Leroux en Hervás (Cáceres) sin solución de continuidad, pues ya había otros colegas artistas representados en ambas colecciones fundacionales, luego considerablemente ampliadas. De hecho, el de Nerva se conoce también como Centro de Arte Moderno y Contemporáneo, designación igualmente muy apropiada, porque ahora es más numerosa la colección de arte contemporáneo posterior, compuesta por obras adquiridas en los certámenes nacionales Vázquez Díaz más fondos de artistas nervenses, a los que se dedica desde 2016 una exposición permanente, tal como hubiera sido la intención de Vázquez Díaz.

A menudo es la fervorosa devoción de los herederos y paisanos la que pretende imponer un invariable monocultivo en honor a una persona a quien quizá le hubiera hecho más ilusión ofrecer un espacio cultural donde sus obras fueran como árboles plantados junto a otros cultivos, para polinizar la floración artística en su querido pueblo. Fue el caso del pintor Rafael Zabaleta, que supo labrarse una carrera triunfal en Madrid y en toda España sin perder la vinculación con su pueblo natal, Quesada (Jaén), donde murió intestado en 1960 sin descendientes directos y sin haber culminado muchos de sus proyectos, en particular la creación de un museo y centro cultural municipal, para el que había pedido el apoyo de muchos amigos. Solo tres años

más tarde se inauguraría el museo que llevaría su nombre, a sugerencia de sus parientes, aunque en puridad no se trataba de una colección monográfica: además de obras firmadas por el homenajeado, también había importantes trabajos de colegas suyos, como Picasso, Miró, Manolo Hugué, Solana, o Canogar, luego complementados por las donaciones ligadas a otros dos quesadeños ilustres, Cesáreo Rodríguez-Aguilera y Ángeles Dueñas, grandes especialistas en arte y cultura contemporánea. Esa especialidad bien podría haberse proclamado en la denominación del museo, sobre todo porque en su seno se ha integrado el creado por la fundación cultural que gestiona el legado de la viuda de Miguel Hernández, Josefina Manresa, también nacida en Quesada.

Todo ello ejemplifica cómo, a partir del evergetismo personal, pueden converger en algún municipio rural amplios legados culturales venidos de lejos y que van más allá de lo que sería un mero museo monográfico, independientemente de cuál sea su denominación. Un ejemplo aún más elocuente es el museo creado en un recóndito paisaje extremeño por el artista alemán Wolf Vostell, quien encontró una naturaleza inspiradora en los canchales de Los Barruecos, un paraje cerca del pueblo cacereño de Malpartida, cuyo alcalde le ofreció un antiguo lavadero de lanas donde en 1976 inauguraron el Centro Creativo Museo Vostell-Malpartida. Vostell actuaría allí como gran factótum, pero sin que sus obras fueran protagonistas exclusivas ni de las exposiciones ni de la colección, que iría creciendo también gracias a las aportaciones de otros artistas españoles o europeos, culminadas en 1996 por la importante donación del coleccionista y mecenas Gino di Maggio, promotor internacional del movimiento Fluxus. Después se creó un consorcio público que, tras la muerte de Vostell en 1998, ha asumido la



Fachada del Museo de Arte Contemporáneo Mayte Spínola en Marmolejo. Fotografía: Ana Tirado.

continuidad de su peculiar apuesta conceptual, entre la Junta de Extremadura, la Diputación Provincial de Cáceres y el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres. De esta manera, las autoridades han culminado su apoyo a este singular museo de arte y cultura contemporáneos, donde desde 1999 también se puede visitar un Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias e Historia del Lavadero de Lanás de Los Barruecos, con el cual se integra aún mejor en el entorno social, pues inicialmente muchos lugareños no veían como prioritarias las inversiones públicas en esa institución, que les parecía ajena a su cultura local (Cortés, 2018).

Del mismo modo, muchos museos nominalmente dedicados un artista están abocados a diversificar sus apuestas, sobre todo en el ámbito rural, aunque incluso en las ciudades resulta difícil mantener una institución pública exclusivamente dedicada a un individuo, por muy genial que fuera. Hay nombres propios con gancho; pero

aún en el caso de los artistas con gran tirón de popularidad lo normal es que, para mantener un flujo regular de visitantes, se programen exposiciones y actividades con obras de otros artistas más o menos afines, a partir de lo cual llegarán donaciones o adquisiciones que, si no hay otro museo en la localidad adonde reconducirlas, acabarán convirtiendo en un surtido heterogéneo la fundación nominalmente dedicada a una persona individual. Desde el comienzo esta tipología museística ha quedado excluida de nuestro proyecto de investigación, para no vernos desbordados, pero muchas veces nos surge la duda taxonómica. En realidad, es difícil deslindar dos categorizaciones que suelen hibridarse. Es dentro de la categoría de museos monográficos donde la clasificación del ICOM inscribe aquellos que están dedicados a una personalidad singular, pero algunos de ellos son destacados miembros institucionales del CIMAM. Tanto es así, que a

veces llaman a confusión algunas variaciones de nomenclatura para designar un surtido muy similar, como ocurre con los apelativos del Museo de Arte Contemporáneo Casa Spínola en Azuaga (Badajoz) y el Museo de Arte Contemporáneo Mayte Spínola en Marmolejo (Jaén), ambos con muy similar planteamiento, constituyendo su núcleo central los trabajos de la pintora epónima, complementados con obras de artistas locales y muchas otras creadas por sus colegas internacionales del grupo «Proarte y cultura», fundado por esa aristocrática filántropa (Sáez Angulo, 2007). Salvando las distancias, también hay un común aire de familia entre los museos fundados por el pintor aragonés Luis Marín Bosqued quien, tras años de exilio en México por su militancia socialista, retornó a Zaragoza, donde recibió muchos homenajes, a los que quiso corresponder ofreciendo sus colecciones para crear un museo; pero ese proyecto solo se hizo realidad póstumamente gracias al entonces alcalde socialista de Alagón, un pueblo en la ribera alta del Ebro, donde acababan de rehabilitar el antiguo colegio jesuita como Casa de Cultura, en cuyo sótano se puede visitar desde 1990 el llamado Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano. Fue decisión muy pensada que no llevase el nombre del legatario, quien no tenía parientes ni conocidos en la localidad, donde convenía relativizar su protagonismo en el elenco inaugural, con solo treinta y seis trabajos suyos frente a más de sesenta obras menores de artistas amigos suyos, tanto mexicanos como españoles, que se esperaba seguir aumentando (Gil, 1990). Sería el Museo Marín Bosqued inaugurado tres años después en Aguarón, su pueblo natal, el expresamente dedicado a obras suyas y de su hijo José María; pero el edificio se ha ampliado para albergar

los cuadros de autores foráneos ganadores del premio de pintura que lleva su nombre. En cambio, la corporación municipal alagonense ha mantenido el MACH-M sin apenas cambios, salvo añadir cuatro o cinco cuadros de artistas con vinculación local, así que sigue siendo un testimonio del personal gusto artístico y museográfico que lo engendró.

Eso también tiene su encanto histórico y tal vez mereciera la pena conservarlo tal cual. Por definición, un museo de arte contemporáneo debería crecer incesantemente, pero a veces no ocurre así, e incluso conviene mantenerlo más o menos como antaño. Así lo hacen en el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, gestionado por la Fundación Juan March, que ha ido ampliando discretamente su sede y contenidos, pero sin querer desdibujar la idiosincrasia de una peculiar creación museística, concebida por el artista y coleccionista Fernando Zóbel en uno de los más icónicos edificios de la ciudad. También en la España rural hay otro museo privado comparable, en otra escala, por el conjunto artístico contemporáneo que forman continente y contenido: tal es el mérito del conglomerado creado en Galicia por el llamado Laboratorio de Formas, aunando esfuerzos entre artistas renovadores locales y los exiliados en Argentina. Miembro de ese grupo de creadores era Isaac Díaz Pardo, fundador de una fábrica de cerámica en Castro, pequeña población de la parroquia de Osedo, en el municipio coruñés de Sada. El éxito de esa empresa, que recuperó la tradicional porcelana de Sargadelos y también empezó a producir series limitadas de artistas contemporáneos, les permitió fundar en 1970 el Museo Carlos Maside, así llamado en honor al pintor discípulo de Castela, de quienes se consideraban seguidores los promotores. Fueron el propio Isaac Díaz



Vista exterior del Museo Galego de Arte Contemporáneo Carlos Maside en Osedo. Fotografía: Elisa Noronha.

Pardo y su amigo el pintor Luis Seoane quienes escogieron personalmente las obras de la colección de arte gallego desde los años 1930 y planificaron cada detalle de su instalación, varias veces ampliada hasta que encargaron al arquitecto Andrés Fernández Albalat construir al lado de la fábrica un edificio de tres plantas inaugurado en 1982, que sería cuatro años después denominado Museo Gallego de Arte Contemporánea Carlos Maside (Real, 2018). Díaz Pardo lo complementó luego con un complejo socio-cultural, al servicio de los trabajadores de la factoría, de sus visitantes y de los vecinos; pero la situación económica de la empresa hace años que ha dejado de ser tan boyante, así que ya no está bien representado el arte del siglo XXI y solo gracias a la Xunta de Galicia se mantiene todavía abierto como «museo musealizado». Es una histórica amalgama patrimonial que ofrece un muy coherente acervo de arte contemporáneo gallego.

Tanta o más consistencia de criterio pueden conservar, como testimonio de una época, pequeños museos fundados por algún historiador y crítico de arte, que representarían otra tipología híbrida de museo de arte contemporáneo y de homenaje monográfico a una personalidad ilustre. Es el caso del Museo de Arte Contemporáneo Antonio Manuel Campoy, abierto desde 1993 en el castillo de su pueblo natal almeriense, Cuevas del Almanzora, al que el antiguo redactor jefe de Radiotelevisión Española había legado su colección de arte, su archivo documental y hasta el mobiliario de su despacho, reconstruido en una de las salas a la manera de una casa-museo (Llaguno, 2019). Dos años más tarde se inauguraba en La Puebla de Cazalla el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, a instancias de su hermano Francisco, pintor y flamencólogo que había mantenido la residencia familiar en esta localidad sevillana, así que el gusto



Museo Zabaleta en Quesada. Fotografía: «Museo Zabaleta» por Er conde, bajo licencia PD.

artístico de ambos marcó indeleblemente su colección, aunque con el tiempo se ha hecho más heterogénea y actual, pues ha seguido creciendo gracias a las donaciones de artistas y a las adquisiciones realizadas con el apoyo del Ministerio de Cultura, la Diputación Provincial de Sevilla, la Caja de Ahorros San Fernando, la Fundación El Monte o el propio Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla (Rivero, 2021). Por su parte, el Museo de Arte Contemporáneo Ángel Miguel de Arce, abierto desde el año 2000 en la villa burgalesa de Sasamón, ya apenas muestra los ciento cincuenta cuadros donados a tal efecto por el sasamonense Ángel Miguel de Arce López, profesor y crítico de arte activo en Madrid. A partir de aquel núcleo artístico exógeno, el contenido se ha ido expandiendo y enraizando más en su contexto geográfico, pues concentra a menudo sus exposiciones y adquisiciones en artistas de la provincia de Burgos o su entorno.

En cambio, otras colecciones exóticas siguen cultivándose aisladas, a la manera de un jardín doméstico, como hace tras su jubilación el galerista Vicente García Cervera, natural de Pedralba (Valencia), adonde ha regresado tras haber regentado desde 1966 la famosa Galería Val i 30 en Valencia, trayéndose consigo el importante fondo artístico de la galería, un acervo personal de doscientas treinta obras, instalado en una céntrica casa de tres plantas, reformada a tal efecto y abierta al público desde 1991 con el nombre de Museo de Arte Contemporáneo Pedralba 2000, en cuyas salas están representadas varias generaciones artísticas, desde el Equipo Crónica, José María Yturralde, Rafael Canogar, Eva Mus, Manolo Páez o muchos neofigurativos postmodernos (García Jiménez, 2003). Es un museo privado en una casa particular, pero son ámbitos separados, pues las habitaciones familiares están en una parte no

accesible a los visitantes, que tras recorrer las laberínticas salas y galerías pueden sentarse a descansar en un jardín central de esculturas donde antes estaban el gallinero y huerto. No se han conservado los ámbitos, el mobiliario y los aparejos históricos, a diferencia de lo que hizo el galerista Evelio Gayubo cuando abrió al público de 1994 a 2002 su colección de arte contemporáneo en un antiguo molino harinero del Canal de Castilla en Abarca de Campos (Palencia), donde ahora hay un restaurante-museo. Más longeva ha resultado ser la Fundación NMAC Montanmedio Arte Contemporáneo en la Dehesa Montanmedio, una finca privada en el término municipal de Vejer de la Frontera, donde las barracas de lo que en su día fue un campo militar de tiro se han convertido en «invernaderos» que constituyen desde 2001 el epicentro de un museo –evitando ese nombre, aunque sea miembro institucional de ICOM–, donde cultivan con mimo, y explican con modernos programas educativos, proyectos *site specific* de arte en comunión con la naturaleza encargados a grandes artistas contemporáneos internacionales (Blázquez, 2003).

Tampoco se aviene exactamente al arquetipo de casa-museo el Palacio de Elsedo en Pámanes (Cantabria), una casa solariega del conde de Torre-Hermosa, adquirida en 1958 por el artista austriaco Luis Krassning, quien renovó su interior con arte contemporáneo y esa ha sido la línea mantenida a partir de 1971 por quienes le tomaron el relevo, el empresario santanderino José Luis Santos Díez y su familia, propietarios de la constructora Promur. De entonces data la idea de un museo, hecha realidad por sus herederos, José Luis Santos Tejedor y hermanos, que viven en Madrid, donde regentan una cadena de hoteles de lujo y otros negocios, haciendo de su rica colección de arte español contemporáneo su perfil

más social (Sánchez, Portilla, 2004). Elsedo Museo de Arte Contemporáneo (EMAC) es la marca con la que el Gobierno de Cantabria lo publicita, aunque a partir del cambio de milenio apenas ha habido nuevas adquisiciones y desde 2019 ya no hay horario regular de apertura al público, lo que dificulta su visita, que es preciso concertar previamente, para poder ver la parte del palacio que alberga su rica colección artística, distribuida entre el jardín y diversas salas de uso exclusivamente museístico, con una ordenación en cuatro secciones: una parte titulada Naturaleza Muerta, Objeto, Vida real; otra sobre Historia, Memoria, Sociedad; la dedicada al Paisaje, Materia, Entorno y la última centrada en el Desnudo, Acción, Cuerpo.

Otras colecciones privadas, en cambio, se musealizan en edificios públicos, habitualmente equipamientos históricos restaurados para los que se ha encontrado nuevo uso turístico-cultural gracias a la filantropía de algún mecenas contemporáneo. El coleccionista Antonio Pérez sería un caso ejemplar, pues ha proporcionado los contenidos para una red de museos en Cuenca y su provincia, mantenidos por la Diputación, a través de la fundación que lleva su nombre, tras firmar convenios con las corporaciones locales. La de San Clemente ofreció el edificio más señero en la plaza del pueblo, su antigua casa consistorial, obra maestra del arquitecto renacentista Andrés de Vandelvira, donde funciona desde 2006 el Museo de Obra Gráfica, mientras que en Huete otro monumental edificio del siglo XVI, el antiguo convento de Jesús y María, acoge desde 2015 el Museo de Fotografía. Aunque no lo especifique su denominación, son museos especializados en arte contemporáneo, como todos los de la Fundación Antonio Pérez, que al expandir sus sedes ha dividido por técnicas artísticas su inmensa

colección, sus exposiciones y actividades (Muñoz, 2018). En cambio, el conquinense Florencio de la Fuente, quien también distribuyó en varias sedes su colección, la repartió entre dos museos homónimos, pero sin ninguna articulación común: en el año 1994 hizo una gran donación de obras de la segunda mitad del siglo xx al Ayuntamiento de Huete, pero temiendo que no llegaría a ver materializada en vida su ilusión de crear con ella un museo, dejó depositada una variada selección en el Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente, inaugurado el año 2000 en la ciudad valenciana de Requena, y ya póstumamente se abrió en 2015 el Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente en Huete, sito en el antiguo monasterio de Santa María de la Merced, convertido en un gran centro cultural donde también están el Museo de Arte Sacro y el Museo Etnográfico y la oficina municipal de turismo (González-Calero, 2000). Por otra parte, los edificios reconvertidos también dan a veces nombre a los museos que albergan, aunque sean colecciones privadas, como el Museo de Arte Contemporáneo El Mercado en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) abierto desde 2011 en la planta alta del céntrico mercado construido en los años 60 con cerchas de hormigón pretensado, un contenedor muy apropiado para la colección Himalaya de arte contemporáneo español, depositada por el empresario infantino Julián Castilla, propietario de Viajes Himalaya.

ACERVOS COLECTIVOS EN «PUEBLOS CON ENCANTO»: DONACIONES DE ARTISTAS, CONVECINOS Y ENTIDADES

Mucho se ha escrito sobre los ecomuseos y museos comunitarios que, desde los años 1970, tanto han proliferado sobre todo en

territorios rurales, pero a partir de esa época se han generalizado igualmente otros ejemplos de cooperación horizontal entre museólogos y población local, cuya influencia convendría también reivindicar. No sería difícil encontrarles igualmente prestigiosa alcurnia francesa, citando precedentes como el museo inaugurado en 1950 en Céret, pueblecito pirenaico donde algunos artistas locales atrajeron en los veranos a otros colegas de la École de Paris, así que la colección se creó con las obras donadas por muchos de ellos. Era una práctica habitual en todo el mundo, que en España se hizo muy frecuente en la segunda mitad del siglo xx. Como quienes regalaban o legaban obras eran donantes vivos, no solía haber obras artísticas de épocas muy remotas en los museos así constituidos, que podrían considerarse museos de arte contemporáneo, aunque nominalmente no proclamasen esa especialización. Sin ser conscientes de ello, estaban dando forma a un paradigma museístico contrapuesto al MoMA neoyorquino, un modelo encumbrado en el mundo capitalista durante la Guerra Fría, frente al cual querían buscar alternativas muchos artistas, especialmente los militantes de izquierdas.

En ese contexto socio-político nació el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, fundado en 1969 e inaugurado en 1972 en el Palau del Batlle, una casa señorial que fue adquirida por la Diputación Provincial de Castellón y cedida al municipio a instancias del alcalde, Vicente Benet Meseguer, del funcionario municipal Juan Bautista Suller, y del pintor Gabriel Martínez Cantalapiedra. Ellos encabezaron, con el profesor y crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, el equipo de voluntarios que llevaron a cabo hasta 1975 la restauración del edificio y luego remozaron otros muchos, deseosos de hacer aún más atractivo este pueblo del Maestrazgo castellonense en



Tienda del MACVAC en Vilafamés, con obras de arte a la venta. Fotografía: Llúcia Fornals.

el que pronto empezaron a instalarse artistas y sus amigos. Tener vivienda en la localidad fue inicialmente propuesto como condición necesaria para estar representado en el museo, muy identificado con la colonia artística que se formó en su entorno. El propio Aguilera Cerni se compró casa allí. Pero eran muchos sus contactos con gentes del mundillo artístico deseosos de respaldarle con sus trabajos, desde otras partes de España e incluso del extranjero, que fueron aceptados con cordial agradecimiento. A la larga, como era habitual en la época, en Vilafamés se constituyó una colección heterogénea de arte predominantemente reciente, a base de donaciones o depósitos ofrecidos por artistas y coleccionistas.

A menudo se malograban otras iniciativas coetáneas muy semejantes, incluso en grandes ciudades, pero este museo rural prosperó y desarrolló su propia personalidad, lo cual bien puede considerarse un hecho insólito (Guttmann, 1991).

Tanto o más que en otros pueblos, los artistas aumentaron el encanto de Vilafamés y además fueron clave en la configuración del museo, cuyas colecciones se formaron tanto por donación como en depósito temporal o indefinido, con posibilidad de cambiarlas por otras más recientes o representativas, y hasta de dejarlas en venta, de forma que el museo sirviese a los autores como galería comercial. Esto se mantiene hasta hoy, pues los visitantes

del MACVAC todavía pueden comprar obras de arte en la tienda, por más que ahora en las calles cercanas hay bastantes establecimientos privados, conformando un interesante ecosistema artístico, que le da vida y colorido al pueblo, sobre todo en verano. Ahora bien, quizá la principal peculiaridad fue que los artistas no desempeñarían sólo el papel pasivo de cedentes de obras, pues a todo artista representado en el museo se le dio voz y voto para elegir y ser elegido en la Junta Rectora, de la que emanaría la Comisión Delegada responsable de la gestión del museo, tutelada por un patronato con representación municipal y provincial. Esta gestión participativa podría considerarse en sintonía con la *nouvelle muséologie*, por su apuesta comunitaria y territorial; pero también con una ideología política que estaría sin duda muy presente cuando en 1977 se aprobó reformar los estatutos y una nueva denominación: Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés. «Popular» era un añadido significativo de reminiscencias izquierdistas, pues con él Allende había ganado su campaña electoral en Chile, así que era una manera de identificar al museo con una ideología progresista, hasta el punto de que en esos nuevos estatutos se escribió un preámbulo donde se aboga por el respeto a los derechos humanos. También siguió presente en los nuevos estatutos del museo el objetivo de revitalizar la localidad, aunando la involucración personal de locales y foráneos con las aportaciones del Ayuntamiento, la Diputación u otras corporaciones (Blasco, 1995).

Ese modelo mixto de actuación horizontal e institucional fue la clave para la supervivencia, o no, de muchos otros museos de arte contemporáneo fundados en las postrimerías del franquismo (Lorente, 1998). Luego hubo un *boom* museístico por toda España tras la transferencia de las competencias en cultura

a las distintas comunidades autónomas, algunas de las cuales apostaron por crear centros especializados en arte contemporáneo; pero en sus respectivas capitales regionales o provinciales (Layuno, 2003). A las ciudades más pequeñas apenas llegaron las migajas de ese impulso político, aunque no faltaron ejemplos excepcionales, fundados con escasos medios y gran entusiasmo, gracias al empuje entusiasta de artistas y coleccionistas, a la manera de Vilafamés, cuyo espíritu «diferente» contagiaba a otros visionarios (Torrent, 2018). Fue el precedente manifiestamente emulado en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche, cuya colección también se formó gracias a artistas que podían donar, depositar e intercambiar sus obras, o en el Museo de Arte Contemporáneo de Pego, constituido a partir de las obras premiadas en un prestigioso certamen municipal de pintura, más las aportadas por la asociación de amigos del museo, artistas y galeristas (Castells, 2000). Aún más dificultoso fue el desarrollo de esa tipología museística especial en pueblos españoles, dependiendo de la conjunción de múltiples impulsos público-privados, a menudo aglutinados por una excepcional persona de gran influencia en círculos artísticos, a la manera de Vicente Aguilera Cerni en Vilafamés.

Así ocurrió también en Larrés, pequeña localidad oscense donde la Asociación «Amigos de Serrablo», presidida por Julio Gavín, restauró su castillo y abrió en 1986 un Museo del Dibujo (MUDDI), gracias a las donaciones de artistas de toda España, que no han cesado desde entonces. Gavín, excelente dibujante que fue el fundador y durante veinte años director del museo, no solo solicitó obras a sus conocidos y gentes afines en términos estéticos o de generación, sino que se propuso ofrecer un muestrario muy representativo del dibujo español desde finales del siglo XIX hasta las



Dibujo de Julio Gavín, tinta y lápiz de colores sobre papel, obra apadrinada por la familia Gavín-Calvo. Fotografía: Alfredo Gavín.

tendencias y artistas más jóvenes (Cremades, 2006). En recuerdo de quien con tanto éxito consagró gran parte de su vida a este proyecto, en 2006 se adoptó la nueva designación Museo del Dibujo Julio Gavín-Castillo de Larrés; pero, como en el caso del museo que lleva el nombre

de Vicente Aguilera Cerni en Vilafamés, no se trata de una colección personal ni que trasluzca un gusto particular. Y las semejanzas se podrían extender a muchas otras cuestiones, desde la involucración colectiva en la restauración del castillo, cuando se pusieron manos

a la obra larresanos y foráneos –incluido el propio Julio–, al actual dinamismo cultural de un núcleo histórico que parecía condenado a la despoblación. Larrés hace años que dejó de ser municipio; pero como pedanía de Sabiñánigo mantiene un atractivo patrimonial muy apreciado por los habitantes de ese moderno núcleo industrial y su comarca, así como por los turistas de paso hacia/desde el Pirineo. Prueba de ello es la diversidad de participantes que cada año aportan dinero a través del portal web en la campaña «apadrina una obra», cuyos nombres se colocan al lado de las escogidas revelándonos cuales son las piezas favoritas para sus fans. Así costean su mantenimiento, que también se asegura rotando anualmente el montaje: cada febrero cierran para retirar dibujos a las reservas y sacar otros a la luz, de manera que el público asiduo vaya descubriendo una selección cambiante de la colección, cuya preservación se asegura mejor gracias a esta rotación. El esbelto castillo, con sus hermosas vistas y tesoros artísticos, ha sido declarado BIC a instancias del museo, lo cual ha garantizado también la protección legal de la homogeneidad estética del entorno, evitando construcciones disonantes e impulsando las subvenciones institucionales.

No muy lejos, en otro valle pirenaico oscense, está el Museo de Escultura al Aire Libre de Hecho que, gracias a la iniciativa del escultor y activista Pedro Tramullas, se fue formando a partir de 1975 por acopio de donaciones de artistas, como tantos otros museos de arte al aire libre, muchos de ellos creados a instancias del escultor Pepe Noja, tanto en pequeñas ciudades como en enclaves rurales españoles (Lorente, 2012). Igualmente se formó a partir de obras enviadas de manera altruista por artistas la pinacoteca de Zarzuela del Monte, surgida a iniciativa

de Ángel Pérez Dimas, artista oriundo de esa localidad segoviana, quien con su paisano Pablo González «Gonza», también pintor, más la inestimable colaboración de su amigo el pintor granadino Manuel Ruiz Ruiz, pintor y crítico de arte, comenzaron en 1996 una campaña de solicitud de donaciones con tanto éxito que en enero del 2000 ya habían reunido más de trescientas obras, realizadas en diferentes técnicas pictóricas, musealizadas en la antigua casa del secretario municipal, en la Plaza Mayor. Ahora está registrada como Museo de Arte Contemporáneo y no solo hay pinturas sino también esculturas u otras técnicas artísticas actuales, explicadas a través de actividades didácticas en manos de personal cualificado, con un éxito de difusión más que notable para un pequeño núcleo rural, oportunamente situado entre Ávila y Segovia, dos ciudades Patrimonio de la Humanidad (Sánchez, 2007).

Fuera de las rutas más trilladas, hay casos en que es el encanto pintoresco de un pueblo lo que atrae de manera colectiva a los artistas y sus donaciones. Merece la pena destacar un pionero ejemplo surgido en la segoviana villa medieval de Ayllón, refugio veraniego favorito de muchos artistas contemporáneos venidos de Madrid quienes, al ceder algunos de sus trabajos al concejo, indujeron la fundación de un Museo Municipal, creado en 1965 y montado provisionalmente cinco años después en el propio edificio del Ayuntamiento. Su sede definitiva sería el Palacio del Obispo Vellosillo, un caserón construido en el siglo XVI y restaurado en 1978 para albergar la biblioteca, más una miscelánea arqueológica y la creciente colección de arte, abierta al público desde 1983 con un nuevo nombre: Museo Municipal de Arte Contemporáneo Obispo Vellosillo. Esa especialización está relacionada

con los cursos y estancias creativas programados desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, que tiene un consolidado programa de becas, cuyos beneficiarios cada agosto reciben de Ayllón alojamiento y materiales para sus trabajos, mostrados al final de su estancia en una exposición temporal, a condición de donar alguna obra al pueblo (García de Pablos, 2023).

Obviamente, el tipismo de un núcleo rural es solo una parte de la fórmula del éxito, completada por la necesaria simbiosis entre artistas, lugareños e instituciones, pero también por la cercanía de núcleos poblacionales o turísticos desde donde llegue el público, pues sin visitantes los museos no pueden ni mantenerse ni perdurar. En Porreres, pueblo del interior de Mallorca, hace años que están alcanzando un punto de saturación en los meses de temporada alta, pero todavía conserva el encanto que siempre atrajo a muchos foráneos, particularmente artistas, que siguen animando la vida cultural local. Por ejemplo, con exposiciones como las que se celebran anualmente con motivo de las fiestas de San Roque desde 1982, a partir de las cuales los autores de las obras expuestas hacen donaciones con las que se creó en 1986 un museo municipal de pintura, escultura, cerámica, dibujo y obra gráfica. En el año 2002, la colección fue trasladada al antiguo edificio del Hospital, donde el espacio expositivo se distribuye en la planta baja y dos pisos, en el primero de los cuales hay un salón de actos. Su acervo de arte contemporáneo es parecido al de Can Planes en Sa Pobla, villa no muy lejana donde antes se creó otro museo que denominaron específicamente Museu d'Art Contemporani de Mallorca, para distinguirse, pues no es la única oferta museística en el municipio.

Tampoco está muy definida la nomenclatura en el caso de Serrada, pueblo vinícola en la provincia de Valladolid, donde desde 1991 hay un conjunto escultórico y de murales pintados musealizado bajo el lema «Paseo del Arte», pero también, gracias a los premios Cosechero y Racimo, han ido formando un acervo generosamente aportado por los premiados, incluidos numerosos artistas, destacadamente Lorenzo Frechilla y su esposa Teresa Eguibar, así como sus herederos, que han donado toda su colección. Quizá sería más apropiado denominar «colección museográfica» este tipo de iniciativa cuando no se cumplen los requisitos del ICOM; de hecho, hay pintorescos pueblos de artistas que han optado por designaciones alternativas en esa línea. Por ejemplo Olmeda de las Fuentes, en la provincia de Madrid, donde vivieron muchos artistas de la Segunda Escuela de Vallecas, como Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Vela Zanetti, Francisco San José, o Pilar Aranda: sus casas u otras de los artistas posteriores que han seguido sus pasos son hitos de un itinerario llamado «La ruta de los pintores», donde además se incluyen más de catorce paradas en sitios con obras suyas, como la iglesia, el ayuntamiento, las casas donde vivieron –o viven– algunos de ellos y, sobre todo, el edificio que alberga la colección municipal, denominado Espacio Multicultural, porque se dedica sobre todo a exposiciones temporales y eventos de todo tipo. El museo no es propiamente ese edificio, sino que es el pueblo entero.

Ese mismo planteamiento, unido a una pintoresca ubicación, en la turística Serranía de Ronda, a poco más de una hora de Marbella, ha asegurado también el flujo de visitantes a Genalguacil, en la provincia de Málaga, que forma parte de Asociación de los Pueblos Más



Exterior del MAC de Genalguacil. Fotografía: Carmen Nájjar Martínez.

Bonitos de España. A su embellecimiento han contribuido mucho los artistas, llegados en buen número desde que en 1994 comenzaron unos encuentros veraniegos que les ofrecen gratis alojamiento, manutención y ayuda para sus materiales, a cambio de dejar alguna obra en el pueblo. Al principio fueron esculturas u otras intervenciones artísticas en las calles, pero en 2004 un antiguo molino de aceite fue inaugurado como Museo de Arte Contemporáneo Fernando Centeno, que lleva ese nombre en honor a quien había sido alcalde desde 1983 a 2003 y principal promotor de la revitalización del pueblo a través de las artes. Su colección permanente se denomina, desde el año 2011, «Genalguacil Pueblo Museo» y como tal se promociona

en medios periodísticos y artísticos muy influyentes, incluida la feria de ARCO, gracias a la conjunción de múltiples apoyos, desde la Diputación Provincial de Granada, o la murciana Galería T20, a una asociación de entusiastas que colaboran con su aportación personal y económica (Casado, García, 2020). Las intervenciones artísticas y todo el patrimonio generado por los creadores que han participado en los *Encuentros de Arte* y en *Arte Vivo* requerían conservación, estudio, explicación, difusión: son las tareas que realiza el Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil que promueve proyectos de producción propia con artistas y comisarios de referencia, al tiempo que cultiva la atención de público general y especialistas.

REFLEXIÓN FINAL

Ahora que las teorías postcoloniales nos han hecho más sensibles a las dialécticas de tras-culturación entre continentes, también deberíamos reconsiderar desde perspectivas rurales la historia de los museos de arte contemporáneo. Es una tipología museística surgida en las grandes ciudades, pero que ha ido expandiéndose a la España rural con muy diversas nomenclaturas, circunstancias y características. Los ejemplos aquí evocados parecían difíciles de clasificar, pero la estructura de este ensayo sugiere que a grandes rasgos siguen ciertos patrones sociales e históricos, con idiosincrasias propias en función de cada contexto: hay pueblos a los que les llegan colecciones exógenas de arte contemporáneo, y otros en los que iniciativas colectivas de artistas y activistas gestan museos de esa especialidad.

REFERENCIAS

- BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena (2003) «Fundación NMACMontenmedio Arte Contemporáneo», *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 1: 18-21.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (comp. y coord.) (1995) *Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés. Catálogo-guía*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- BOLAÑOS, María (2008) *Historia de los Museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón: Trea (2ª edición, revisada y ampliada).
- CASADO GARCÍA, Carmen y Malgara GARCÍA DÍAZ (2020) «Genalguacil, el museo habitado», *Diferents. Revista de Museus*, 5: 110-127. <https://doi.org/10.6035/Diferents.2020.5.7>
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María (2000) «Los museos de arte contemporáneo de la provincia de Alicante», *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»*, 41-42: 61-70.
- CORTÉS MORILLO, Josefa (2018) «Arte contemporáneo versus mundo rural o la identificación de arte y vida desde la periferia: El Museo Vostell Malpartida como paradigma» en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y Vicente MÉNDEZ HERNÁN (coords.) *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Universidad de Extremadura, 217-238.
- CREMADES SANZ-PASTOR, Juan Antonio (2006) «Veinte años del Museo de Dibujo de Larrés», *Serrablo*, 141: 18-25.
- GARCÍA DE PABLOS, Félix (2023) «Arte y cultura en el corazón de Ayllón», *El Adelantado de Segovia*, 12 de junio de 2023 <https://www.eladelantado.com/segovia/arte-y-cultura-en-el-corazon-de-ayllon/>
- GARCÍA JIMÉNEZ, Lola (2003) «Museos de arte contemporáneo y galerías de arte. Centros de exposiciones temporales», *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 8: 1-7.
- GIL IMAZ, María Cristina (1990) *Museo Contemporáneo Hispano Mexicano*, Alagón: Ayuntamiento de Alagón.
- GONZÁLEZ-CALERO GARCÍA, Alfonso (2000) «El Museo 'Florencio del Fuente' en Huete: una espléndida colección de arte contemporáneo», *Añil: Cuadernos de Castilla - La Mancha*, 21: 35-37.
- GUTTMANN, Beatriz (1991) *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*, Castellón: Diputación Provincial.
- LAYUNO, María Ángeles (2003) *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Gijón: Trea.
- LLAGUNO ROJAS, Antonio (2019) *El Museo Antonio Manuel Campoy en su xxv aniversario*, Fundación Antonio Manuel Campoy y Excmo. Ayuntamiento de Cuevas del Almanzora
- LORENTE, Jesús Pedro (1998) «Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo», *Artígrama. Revista del Depto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 13: 295-313. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artígrama/article/view/8519/7226>
- LORENTE, Jesús Pedro (2012) «Un experimento en la política cultural española de la postmodernidad: los museos municipales de escultura al aire libre fundados con donaciones de artistas» en DÍAZ BALERDI, Iñaki (coord.) *Otras maneras de musealizar el patrimonio*, Bilbao-Vitoria: Universidad del País Vasco-Artium, 169-190.
- MUÑOZ BASCUÑANA, Mónica (2018) «Fundación Antonio Pérez. La difusión del Arte Contemporáneo en la provincia de Cuenca», *Revista de Museología*, 73: 83-97.

PÉREZ GARCÍA, Carmen (2018) «Florencio de la Fuente: historia de una colección», *Revista de Museología*, 73: 112-117.

REAL LÓPEZ, Inmaculada (2018) *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside: memoria, compromiso e identidad*, Gijón: Ediciones Trea.

RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (ed.) (2021) *Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván*, La Puebla de Cazalla: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

SÁEZ ANGULO, Julia (2007) «Mayte Spinola. Artista e inspiradora de Museos», *Galería Antiqvaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, 265: 106-108

SÁNCHEZ RAMÍREZ, Ángeles (2007) «Museo de Zarzuela del Monte como experiencia rural», *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 12: 183-187.

SÁNCHEZ TORRALBO, Elena y José Luís PORTILLA SÁLCINES (2004) *Elsedo Museo de Arte Contemporáneo*, Santander: Ed. Punto de Partida-Gobierno de Cantabria.

TORRENT, Rosalía (2018) «El Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés. Notas sobre su historia y apuntes sobre su colección», en PÉREZ ORTÍZ, Isabel (coord.) *Una historia diferente: El Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 8-27.

Firma invitada

BIBLID [2530-1330 (2024): 8-25]



Complejo de Cerámica de Castro. Fotografía: «Indicador no complexo de Cerámicas do Castro» por Vilachan, bajo licencia CC BY-SA 3.0.