



Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Patrimonio Histórico y Territorial

UNA PROPUESTA DE EXPOSICIÓN: ESTAMPAS Y
FOTOGRAFÍAS DE MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS
ROMANOS DEL SIGLO XIX

AN EXHIBITION PROPOSAL: ENGRAVINGS AND
PHOTOGRAPHS OF 19TH CENTURY ROMAN
ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS

Autor: Carlos Cortés Faïd

Director: Saulo Rodríguez Lajusticia

Curso 2020 / 2021

Resumen

En el presente trabajo desarrollaremos una propuesta de exposición centrada en el uso de estampas y fotografías realizadas en el siglo XIX que muestren monumentos arqueológicos romanos. La disposición básica consistirá en exponer una estampa y una fotografía por cada monumento, de manera que puedan observarse desde perspectivas distintas. Además, se incluirá el desarrollo teórico de las diferentes partes que conllevan una exposición temporal.

Abstract

In the present work we will develop an exhibition proposal focused on the use of engravings and photographs made in the 19th century that show roman archaeological monuments. The basic arrangement will consist of exposing an engraving and a photograph for each archaeological element chosen, so that they can be seen from different perspectives. In addition, it includes the theoretical development of the different parts that involve in a temporary exhibition.

Palabras clave

Exposición, grabado, fotografía, monumentos.

Keywords

Exhibition, engraving, photography, monuments.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. CONTENIDOS Y DESARROLLO DEL MENSAJE	9
2.1. LAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN: EL GRABADO Y LA FOTOGRAFÍA	10
2.1.1. El grabado	10
2.1.2. La fotografía.....	14
2.2. LA PERSPECTIVA ARQUEOLÓGICA.....	16
2.3. EL PATRIMONIO MONUMENTAL EN EL SIGLO XIX	18
3. PLAN EXPOSITIVO	21
3.1. UBICACIÓN	21
3.2. DISPOSICIÓN Y CONFIGURACIÓN.....	23
3.3. PLANIMETRÍA Y RECORRIDO	23
3.4. DIFUSIÓN Y EDUCACIÓN	24
3.4.1 Difusión.....	24
3.4.2. Educación	25
3.5. PERSONAL.....	26
3.6. PLAN COVID	27
3.7. PRESUPUESTO Y FINANCIACIÓN	30
3.7.1. Presupuesto.....	30
3.7.2. Financiación	31
3.8. PROCESO DE EJECUCIÓN	31
3.8.1. Preparación.....	31
3.8.2. Exhibición	34
3.8.3. Clausura.....	35
4. CONCLUSIONES.....	36
5. ANEXO	37

5.1. LOCALIZACIÓN DE LA SEDE EXPOSITIVA	37
5.2. SALA DE EXPOSICIONES UC.....	37
5.3. PLANIMETRÍA	38
5.4. DISPOSICIÓN Y RECORRIDO.....	39
5.5. FORMULARIO DE SOLICITUD DE UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL	40
5.6. ELEMENTOS MUSEOGRÁFICOS	41
5.7. CATÁLOGO	46
6. BIBLIOGRAFÍA	61

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo desarrollaremos una propuesta de exposición temporal, plasmando a partir de una temática concreta y una selección de obras todos los aspectos que se requerirían para llevarla a cabo, desde la definición de su temática y contenido hasta de qué modo se llevaría a la práctica. Todo lo que aquí se plantea lo hacemos desde un plano hipotético, como un ejercicio práctico que aplique y desarrolle conocimientos adquiridos en nuestra estancia en el Máster en Patrimonio Histórico y Territorial de la Universidad de Cantabria (UC). La idea parte de la realización de las prácticas externas ofertadas dentro del máster en el Área de Exposiciones de la misma universidad¹. Para simplificar el planteamiento, la exposición se proyecta como si fuera a organizarse y producirse por la UC, actuando nosotros a la manera de un comisario o responsable principal. En este sentido, muchos de los elementos que aquí se expresan se han incluido teniendo en cuenta este factor.

Antes de comenzar a construir la propuesta debíamos elegir una temática, que resultó en un planteamiento que utiliza como elementos expositivos estampas realizadas mediante la técnica de grabado y fotografías procedentes del siglo XIX, mostrándose en ellas monumentos arqueológicos de época romana. Para llegar a ella nos inspiramos en la exposición que se estaba llevando a cabo a principios del 2020 en la Sala de Exposiciones de la UC, *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*, en la que pudimos participar mientras estuvo abierta gracias a que formaba parte de las actividades planteadas dentro de las prácticas antes citadas. A raíz de ella planteamos una exposición que recogiera algunas de sus características, como la temática monumental o el uso de la técnica del grabado. Para completar la idea, relacionamos estos elementos con los comienzos en el uso de la fotografía en el siglo XIX, planteándonos la posibilidad de comparar monumentos representados mediante dos técnicas diferentes, de modo que el espectador perciba dos miradas distintas de un mismo elemento. Por último, acotamos la temática a la Arqueología romana, seleccionada personalmente y gracias a que existían documentos suficientes para sustentar la propuesta. Todo ello queda explicitado en el título propuesto: *Estampas y fotografías de monumentos arqueológicos romanos del siglo XIX*.

El trabajo constará de dos partes, una primera dedicada al desarrollo de los contenidos de la muestra y la segunda centrada en el plan expositivo. El primer apartado estará centrado

¹ Agradecemos a Nuria García, directora del Área de Exposiciones de la UC, por su inestimable ayuda y colaboración a la hora de definir la temática, sus consejos sobre aspectos técnicos relativos a las exposiciones temporales y por las revisiones realizadas a nuestro trabajo.

en desarrollar el mensaje de la exposición, de modo que equivalga a una justificación científico-cultural que debe recoger cualquier proyecto de esta naturaleza. El plan expositivo, por su parte, recogerá el desglose de todos los elementos requeridos para que se pueda llevarse a cabo (permisos, sede, personal, difusión, presupuestos, etc.), incluyendo la propuesta museográfica y el proceso de ejecución.

Anteriormente hemos mencionado la exposición *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*, iniciativa que parte de Calcografía Nacional, sección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), estando comisariada por Juan Bordes, Académico Delegado de la Calcografía Nacional. Se expuso originalmente en la propia sede de la RABASF, en Madrid, y en 2020 recaló en Santander, exhibiéndose en la Sala de Exposiciones del Paraninfo en colaboración con la Universidad de Cantabria. Su origen parte de un proyecto de la Escuela Especial de Arquitectura, rama de la Real Academia de San Fernando y patrocinada por el Ministerio de Fomento. Dejó un resultado de 281 estampas pese a quedar el proyecto inconcluso por falta de financiación².

A modo de estado de la cuestión, haremos referencias a exposiciones que han tratado temas similares al nuestro que se hayan realizado en los últimos años y que nos han servido de referencia para desarrollar nuestro trabajo. Si en la anterior las obras exhibidas partieron de la técnica del grabado, la fotografía ha estado también presente en exposiciones en España cuya temática central eran los monumentos. Dos de ellas se consideran básicas para otros estudios posteriores: *La fotografía en España hasta 1900* (1983, comisariada por Luis Revenga y Cristina Rodríguez) y *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional* (1989, comisariada por Isabel Ortega y Gerardo Kurtz). La más reciente y en la que se aporta una visión completa sobre la fotografía arquitectónica es *Mirar la Arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX* (2015, comisariada por Delfín Rodríguez y Helena Pérez), exposición que organizó la Biblioteca Nacional de España³. Por último, citaremos una exposición exhibida recientemente sobre la obra de Jean Laurent, uno de los autores presentes en nuestra muestra, llamada *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*, organizada por el Ministerio de Cultura a través del Instituto de

² BORDES, J. (ed. y com.). 2014. *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Calcografía Nacional de la Real Academia.

³ RODRIGUEZ, D.; PÉREZ, H. (coms.). 2015. *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX. Fotografía monumental en el siglo XIX. Exposición: Biblioteca Nacional de España, Madrid, 3 de julio-4 de octubre de 2015*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, p. 12

Patrimonio Cultural de España⁴. Con estos ejemplos queremos atestiguar que los estudios y la divulgación sobre las temáticas que planteamos están muy presentes en la actualidad.

Los objetivos serán plasmar sobre el papel todos los elementos y pasos necesarios que requiere una exposición temporal, aplicando los conocimientos aprendidos. La intención última y más importante es la de desarrollar un proyecto relacionado con el patrimonio y plasmar una de las maneras por las que éste se divulga, mediante una exposición de obras gráficas en un espacio expositivo idóneo, para que este llegue a la sociedad, una de las finalidades de cualquier estudio o planteamiento que se haga en el ámbito del patrimonio cultural.

2. CONTENIDOS Y DESARROLLO DEL MENSAJE

La muestra expositiva consta de 30 obras gráficas, 15 estampas y 15 fotografías, correspondientes a 15 monumentos distintos. Realizaremos una aproximación a las técnicas del grabado y la fotografía, a sus obras y sus autores, así como a distintos aspectos que influyeron en su elaboración, como la situación de la Arqueología a lo largo del siglo XIX, además de algunos apuntes sobre el Romanticismo o la concepción del monumento.

Las obras escogidas pertenecen a fondos o colecciones de instituciones públicas estatales. Son las siguientes: Biblioteca Nacional de España (BNE), Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) y la Universidad de Cantabria. La búsqueda se ha realizado consultando los repositorios documentales gratuitos y de libre acceso de dichas instituciones. En el caso de la BNE, sus fondos son accesibles desde la Biblioteca Digital Hispánica, donde hay una gran cantidad fotografías y, sobre todo, de estampas. Los fondos fotográficos del IPCE son accesibles a través de la Fototeca, donde se hallan los fondos digitalizados. En nuestro caso las obras seleccionadas pertenecen al Archivo Ruiz Vernacci, uno de los más importantes en España de fotografía histórica. Fue adquirido por el Estado en 1975 y contiene alrededor de 40.000 negativos de vidrio realizados por varios fotógrafos entre 1858 y 1960, además de positivos de distintas épocas, sumado a otras adquisiciones o donaciones⁵. En estos fondos se alojan todas las fotografías relacionadas con Jean Laurent, a su vez las

⁴ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia. [Consulta: 30-12-2020]. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/la-espana-de-laurent-1856-1886un-paseo-fotografico-por-la-historia>

⁵ IPCE. MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Archivo Ruiz Vernacci. [Consulta: 28-12-2020]. Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca/fondos-de-la-fototeca/archivo-ruiz-vernacci.html>

más antiguas de la colección. Por último, en la UC tenemos las obras de Gustave Doré, pertenecientes a la Colección UC de Arte Gráfico, repositorio que conforma el Gabinete de Estampas Pedro Casado Cimiano y alberga más de 3000 estampas en la actualidad⁶.

2.1. LAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN: EL GRABADO Y LA FOTOGRAFÍA

Las dos técnicas más destacadas que se utilizaron para la representación de monumentos durante el siglo XIX fueron el grabado y la fotografía. Por ello explicaremos en qué consisten, expondremos un breve recorrido histórico y cómo se utilizaron durante el siglo XIX, además de mencionar a los autores y obras presentes en la muestra.

2.1.1. El grabado

El grabado engloba un conjunto de técnicas de arte gráfico que tienen como característica común la creación de imágenes a partir de los cortes o tallas efectuados sobre una matriz, que puede ser de madera, metal, piedra u otros materiales. Las dos categorías básicas de técnicas de grabado se definen por el sistema de impresión que utiliza cada una. El primer tipo corresponde la estampación en hueco, perteneciente al grabado calcográfico, cuya matriz de incisión es una lámina de metal. El segundo es el constituido por las técnicas de grabado a la fibra y la xilografía, cuyos procedimientos de grabado son realizados sobre un taco de madera. Es necesario diferenciar entre los términos grabado y estampa, que no son sinónimos. El grabado es una operación técnica y la estampa es un producto artístico, o también, el resultado final de un proceso de estampación de una matriz trabajada anteriormente, que puede estar grabada o no⁷.

El origen de la técnica del grabado tiene lugar en China a raíz de la invención del papel en el año 105 d. C y no aparece en Europa hasta el siglo XIII, época en la que se tiene constancia de los primeros grabadores, que solían ser orfebres, plateros o dibujantes. En un principio los grabados se realizaban sobre metal, pero con el tiempo se fueron utilizando otros materiales como la madera o la piedra. La utilización del grabado para retratar la arquitectura y los monumentos tiene un largo recorrido, ya incluso en el Renacimiento. A la altura del siglo XVIII es una técnica extendida en Europa que tiene entre sus temáticas

⁶ UNIVERSIDAD DE CANTABRIA. CAMPUS CULTURAL. Gabinete de Estampas Virtual de la UC. [Consulta: 26-12-2020]. Disponible en: <https://web.unican.es/campuscultural/exposiciones/gabinete-de-estampas>

⁷ BLAS, J.; CIRUELOS, A.; BARRENA, C. 1996. *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional., p. 112.

principales la representación de las ciudades o las obras de arte. Los italianos Piranesi y Canaletto son dos de los artistas más representativos y reconocidos, famosos por retratar las ciudades de Roma y Venecia, respectivamente. Con el influjo del Romanticismo, desde finales del siglo XVIII y hasta mediados del XIX, se desarrolló un género literario característico, el libro de viajes o los llamados repertorios pintorescos, donde las ilustraciones realizadas a partir de la técnica de grabado fueron protagonistas. En esta época comienzan a utilizarse nuevas técnicas de como la litografía o el aguafuerte combinado con la aguainta. De hecho, con la aparición de la litografía surge la necesidad de diferenciar entre grabado y estampa, puesto que esta técnica se producía transfiriendo la imagen mediante la tinta o un lápiz graso previamente depositado sobre la superficie dibujada de la piedra⁸.

Por otro lado, durante el siglo XIX también tiene lugar el desarrollo del Realismo como reacción de los excesos románticos. Así, en Francia, Alemania e Inglaterra comienza una corriente que busca captar elementos más próximos a la sociedad, desde el trabajo, la vida familiar, la cotidianidad o las ciudades, además de los avances tecnológicos⁹. La imagen se expandió gracias a su reproducción a gran escala en publicaciones periódicas y libros, siendo el testimonio gráfico un acompañante casi fijo desde entonces. En todo esto el grabado fue una técnica predominante, al menos mientras no se impuso de forma masiva el uso de la fotografía.

Entre las obras que componen la muestra encontramos diferentes técnicas de grabado: litografías, xilografías y calcografías. La litografía, como ya se ha mencionado, consiste en la utilización de un soporte de piedra calcárea, que tiene la capacidad para absorber la grasa y el agua. Se sirve de un lápiz o tinta de composición grasa mediante el cual el artista efectúa el dibujo sobre la superficie pulimentada o bruñida. La tinta o el polvo del lápiz grasos penetran en los poros de la piedra coincidiendo con la zona dibujada. Para estampar el dibujo se tiene que humedecer la piedra y pasar una rodillo empapado en tinta grasa. La estampación litográfica es plana, ya que la tinta se deposita en la superficie de la piedra, la cual no ha sido rebajada en las zonas blancas ni tampoco incidida por ningún instrumento¹⁰.

⁸ ROJAS, R. M. 2013. Breve historia de la técnica del grabado. *Magotzi*, 2(1). [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/e3.html>

⁹ *Ibid.*

¹⁰ BLAS, J.; CIRUELOS, A.; BARRENA, C. *Op. cit.*, p. 123

La calcografía o grabado calcográfico, por su parte, utiliza una plancha de metal lisa sobre la que se inciden surcos con instrumentos cortantes, como el buril, punzantes, como una punta de acero, o a través del uso de ácidos corrosivos que tienen la capacidad de atacar el metal disolviéndolo. Las tallas abiertas en la superficie metálica corresponden a la imagen de la estampa, lo que significa que este tipo de grabado va asociado a una estampación en hueco. Esta técnica de grabado posee muchas formas de proceder, incluso combinando simultáneamente varios procedimientos¹¹. La técnica calcográfica del aguafuerte, representada en nuestra muestra, es una técnica indirecta de grabado calcográfico donde la lámina se cubre de barniz protector sobre la que se dibuja con una punta metálica sin llegar a hacer surcos en ella. Tras ello se sumerge la lámina en una cubeta de ácido mordiente rebajado con aguafuerte, que ataca el metal y logra disolverlo en aquellas zonas en las que se ha hecho desaparecer el barniz. Una vez abiertas las tallas, se elimina el barniz sobrante, quedando lista para ser estampada¹².

Por último, tenemos la xilografía, definida por el uso de madera como matriz sobre la que trabaja el grabador y caracterizada también por su estampación en relieve, lo que significa que la imagen estampada corresponderá con aquellas zonas no rebajadas¹³.

2.1.1.1. Grabadores y obras

Aunque solo mencionaremos a los principales artífices de las obras, junto a ellos trabajaron toda una panoplia de grabadores, dibujantes, editores e impresores que hicieron posible su consecución. Con esto queremos dejar constancia de que estas obras suponían un trabajo colectivo en el que se aunaban fuerzas entre los especialistas y quienes impulsaban los proyectos.

Las estampas de origen más antiguo que hay en la muestra son de principios del siglo XIX y pertenecen a la obra de Alexandre de Laborde (1773-1842). Francés de nacimiento, viajó por toda Europa y estuvo ligado al poder político de su país, enrolado en las campañas de Napoleón por España y Austria. Ocupó varios cargos en España y Francia y realizó numerosos proyectos sobre Arqueología o viajes, entre otros. Con la intención de elaborar un inventario de lugares de España, inició, con la ayuda de la monarquía española y del gobierno francés, el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Acompañado de un numeroso equipo de artistas, recorrió durante varios años el país (1798-1806) para después

¹¹ *Ibid.*, p. 92

¹² *Ibid.*, p. 80

¹³ *Ibid.*, p. 152

plasmarlo en cuatro volúmenes de lujosa edición que incluía 349 grabados acompañados de sus descripciones. Esta obra estuvo en peligro de salir adelante debido al estallido de la guerra de independencia, lo que alargó el proceso de publicación, completándose en 1820.

Cronológicamente, el siguiente autor que tiene representación en la muestra es Francisco Javier Parcerisa (1803-1875). Pintor, dibujante y daguerrotipista español, es considerado como uno de los introductores de la litografía en España. Fue académico por la Real Academia de San Fernando de Madrid y destacó por las litografías realizadas para la obra *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865), un inventario de monumentos arqueológicos y arquitectónicos españoles acompañado de textos de Pablo Piferrer, Francisco Pi y Margall, José María Quadrado y Pedro de Madrazo¹⁴.

Gustave Doré (1832-1883), originario de Francia, fue un artista prolífico que dominó diversas facetas, como el dibujo, la pintura, la escultura, la acuarela, o las artes decorativas. Una parte de sus trabajos se recopilan dentro de la obra *Viaje por España (Voyage en Espagne)*, aunque generó una prolífica obra ilustrando, entre otras, grandes obras de la literatura. *Viaje por España* se realizó junto con Charles Devillier, cuyos textos acompañaron a la obra de Doré. Él se encargaba de los dibujos, siendo las xilografías realizadas por diversos autores. Viajó numerosas veces por España, retratando a sus gentes y costumbres, además de sus monumentos. Los dibujos tienen una vertiente más artística, más subjetiva, como impresiones de sus viajes, a diferencia del dibujo arquitectónico de otras obras de nuestra muestra, apareciendo de este modo como menos fieles a la realidad, pero con indudable valor. Su difusión por revistas y otras publicaciones de la época son una muestra de su importancia y del gusto de la época por este tipo de representaciones¹⁵.

Por último, aparece una obra de Andreas Pic de Leopold (1789-1860), un pintor y litógrafo nacido en Lemberg, en Polonia (actualmente llamada Lvov y situada en Ucrania). Llegó a España contratado como litógrafo del Real Establecimiento Litográfico que dirigía

¹⁴ MUSEO DEL PRADO. Parcerisa y Boada, Francisco Javier. [Consulta: 27-12-2020] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/parcerisa-y-boada-francisco-javier/2b53800d-d76d-46eb-bea2-bd9c050587c2>

¹⁵ DORÉ, G. 2010. El “Viaje por España”, de G. Doré, en la Colección UC de Arte Gráfico. *Exposición: Santander, Parainfo de la Universidad de Cantabria, 14 mayo-26 junio 2010*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 9-21.

José de Madrazo y situado en Madrid. También trabajó en distintos establecimientos litográficos de la capital, como el de Julio Donon¹⁶.

2.1.2. La fotografía

La RAE define a la fotografía como “procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor”. Se le otorga el valor de su invención a Louis Daguerre (1787-1852), primero en patentarla, aunque William Fox Talbot (1800-1877) creó otra técnica casi al mismo tiempo (calotipo). Supuso la culminación de un largo proceso de experimentación técnica desde la teorización del principio de la cámara y el uso de la cámara oscura¹⁷ durante el Renacimiento, hasta los primeros intentos de plasmar una imagen fija, ya con los inicios del siglo XIX. El daguerrotipo, nombre que le dio el propio Daguerre, tuvo una rápida expansión, llegando a España el mismo año de su invención y alcanzando a documentarse los primeros ejemplos de fotografía monumental en los años inmediatos. Se usó durante un tiempo, pero quedaría relegada debido a las mejoras técnicas introducidas por el calotipo. Patentada por Talbot en 1841, esta técnica mejoraba al daguerrotipo en que permitía multiplicar una misma imagen, siendo el primer proceso de positivo/negativo y sentando las bases de la fotografía moderna¹⁸. Pese a ello, no es hasta la aparición de la técnica del papel albúmina (también denominada copia a la albúmina o negativo al colidón) cuando se establece un procedimiento que aporta mejores prestaciones. Inventada en 1850 por Blanquart-Evrard (1802-1872), en un primer momento usaba clara de huevo para su preparación, aunque no tardaría en sustituir las claras por el proceso de colidón húmedo, en 1851, siendo desde entonces y hasta la década de 1890 la técnica fotográfica más usada¹⁹. Con su aplicación empiezan a aparecer con más regularidad los fotógrafos en España, siendo extranjeros como Charles Clifford los primeros en utilizarla.

La evolución técnica en el siglo XIX culminaría con la fototipia, técnica y procedimiento de reproducción sobre una capa de gelatina con bicromato extendida sobre cristal o cobre. Se inventó a finales del siglo y gozó de gran popularidad en la primera mitad del siglo XX, sustituyendo a la técnica del colidón. Hemos querido incluir un ejemplo de

¹⁶ MUSEO DEL PRADO. Pic de Leopold, Andreas. [Consulta: 27-12-2020] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/pic-de-leopold-andreas/64299105-6e06-4e9f-b31e-c0b1c88e524b>

¹⁷ NEWHALL, B. 2002. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili., p. 9

¹⁸ HACKING, J. 2015. *Fotografía: toda la historia*. Barcelona: Blume, p. 554

¹⁹ NEWHALL, B. *Op. cit.*, p. 60

esta tipología, la fotografía correspondiente a la muralla de León, de tal manera que complete la evolución de las técnicas fotográficas con más implantación del siglo XIX.

2.1.2.1. Fotografos y obras

El citado Charles Clifford (ca. 1819-1863) es considerado uno de los fotógrafos más importantes de la España del siglo XIX. Nacido en Gales, Gran Bretaña, desde 1850 se estableció en Madrid y trabajó hasta su muerte realizando fotografías por toda España, llegando a retratar incluso a Isabel II y su corte real²⁰. Se ha destacado su empeño por fotografiar los principales monumentos españoles y rescatarlos del olvido y el abandono por parte de las autoridades. Se le atribuye una forma especial de componer las imágenes, a menudo incluyendo personajes, y una gran capacidad técnica por la dificultad que requerían la elaboración de calotipos y la utilización del colidón. Hacia 1860 consiguió reunir el catálogo de imágenes más numeroso, original y relevante de España hasta entonces. Su actividad tuvo como referencia la obra patrocinada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Monumentos Arquitectónicos de España*²¹.

Jean Laurent (1816-1886) es considerado como el sucesor de la obra de Clifford, puesto que continuó la senda de retratar el patrimonio monumental de España. De origen francés, no comenzó su actividad como fotógrafo hasta 1855. Además de monumentos, también se especializó en retratos de estudio y en obras públicas²². Laurent contó con varios colaboradores y a partir de 1870 es más exacto entender su obra como colectiva bajo la firma “J. Laurent et Cie.” (o como suele aparecer en muchas fotografías, “J. Laurent y Cía.”)²³. Su método se puede considerar industrial²⁴ a tenor de la copiosa producción de fotografías, contándose por miles, y su obra, más que la búsqueda de maravillar al espectador tuvo un sentido más documental.

La otra firma con representación en la muestra es Hauser y Menet, una empresa de fotografía fundada en 1890 por los suizos Oscar Hauser Muller y Adolfo Menet Kurnstiner

²⁰ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Charles Clifford. [Consulta: 28-12-2020]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/43619/charles-clifford>

²¹ RODRIGUEZ, D.; PÉREZ, H. (coms.). 2015. Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX. Fotografía monumental en el siglo XIX. *Exposición: Biblioteca Nacional de España, Madrid, 3 de julio-4 de octubre de 2015*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 186-190

²² REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Jean Laurent y Minier. [Consulta: 28-12-2020]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/28026/jean-laurent-y-minier>

²³ RODRIGUEZ, D.; PÉREZ, H. (coms.). *Op. cit.*, pp. 185 y 190

²⁴ VARAS, I. G. 2006. La representación del monumento en el siglo XIX: Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental. *Papeles del partal*, 3, p. 66.

e instalada en Madrid²⁵. Destacaron por el uso de la técnica de la fototipia, que utilizaron hasta bien entrado el siglo XX.

2.2. LA PERSPECTIVA ARQUEOLÓGICA

Tras conocer las técnicas y a los autores de las obras, creemos conveniente aproximarnos al contexto en el que se hallaba la Arqueología en el siglo XIX para situar correctamente las piezas de la muestra. También apuntaremos algunas cuestiones básicas sobre Arqueología romana, ubicando la tipología y el origen de los monumentos retratados.

A lo largo del siglo XIX la Arqueología como disciplina científica aún estaba en proceso de asentamiento. Si en el siglo XVIII comenzaron a darse los primeros pasos relativos al interés por preservar el patrimonio nacional, en su caso con mayor interés sobre las antigüedades clásicas, no fue hasta la centuria decimonónica cuando se plasmaron las primeras normativas en la legislación. El punto de partida fue la Real Cédula de 1803, mediante la cual se otorgaba a la Real Academia de la Historia (RAH) la tarea de inspección general de las antigüedades que se fueran descubriendo y se exigía a las autoridades competentes la obligación de comunicar a la Academia cualquier hallazgo arqueológico. Pese a la relevancia de su promulgación, poseía una serie de lagunas que tuvieron que ser subsanadas con nuevas Reales órdenes a lo largo de todo el siglo, que fueron matizándola y mejorándola. Dando un salto en el tiempo, el siguiente escalón para la institucionalización de la Arqueología fue la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos, hecho efectuado en 1844. Mediante ellas se fijó el objetivo en proteger y catalogar los bienes expropiados por la desamortización de Mendizábal, pero también el de proteger y controlar directamente el patrimonio. Las distintas comisiones provinciales, dependientes de una Comisión Central establecida en Madrid, eran controladas por el Gobernador Civil de la misma, quien sería el encargado de responder por sus actividades ante la RAH y la RABASF. Otra de las funciones otorgadas a las Comisiones fue la creación de Museos Provinciales que acogieran los bienes antiguos que se encontraran dispersos, catalogándolos y conservándolos.

El siguiente paso fue la creación del Museo Arqueológico Nacional en 1867, en el mismo sentido de protección del patrimonio pero enfatizando un discurso de identidad nacional. Las mismas comisiones servirán de cauces para nutrir la colección del Museo. La

²⁵ NO8DO DIGITAL. AYUNTAMIENTO DE SEVILLA. Sevilla en la España Ilustrada de Hauser y Menet (1892-1894). [Consulta: 30-12-2020]. Disponible en: <https://www.sevilla.org/no8do-digital/expo-no8do/espana-ilustrada-hauser-y-menet>

culminación del proceso llegará ya en el siglo siguiente con la creación de una necesaria legislación global sobre excavaciones, plasmándose en 1911 con la promulgación de la Ley de Excavaciones Arqueológicas, suponiendo la instauración “oficial” de la Arqueología como disciplina científica en España²⁶.

Todo lo dicho nos lleva a indicar que la documentación utilizada en nuestro trabajo procede de un periodo en el que la Arqueología aun no tenía el desarrollo que alcanzaría entrado el siglo XX y que la gran mayoría de la documentación generada entonces en España sobre monumentos no tenía un carácter científico, al menos desde el punto de vista arqueológico. Los documentos presentes en el catálogo no fueron realizados por arqueólogos, lo que no evita que tengan interés desde el punto de vista de la Arqueología. Sirven para conocer su historia, como precedentes al posterior estudio o intervención de los distintos elementos desde un punto de vista científico, sobre todo en el caso de las fotografías, o para conocer cómo se documentaba el patrimonio cuando la disciplina aún se encontraba en proceso de institucionalización. Asimismo, también fueron importantes para conocer los monumentos antes de restauraciones o intervenciones realizadas *a posteriori*²⁷.

Sobre la Arqueología romana podemos afirmar que es muy diversa, que se puede encontrar en un vasto territorio y abarca un periodo cronológico de varios siglos. La presencia romana en la península ibérica comenzó en el año 218 a. C, con el comienzo de la Segunda Guerra Púnica, conflicto que enfrentó a las dos potencias del Mediterráneo occidental por aquellos tiempos, la propia Roma y Cartago. Se inició entonces un proceso de ocupación y conquista del territorio peninsular que, con diferentes fases, culminó en el 18 a. C, en tiempos de Augusto, con el fin de la Guerras Cántabras. Su presencia se alargó hasta comienzos del siglo V, cuando llegaron de los pueblos germanos y Roma perdió el poder en la península. En resumen, la provincia romana de Hispania fue testigo de un periodo político, cultural y urbanístico, entre otras cuestiones, de gran escala que dejó una huella material que alcanza nuestros días.

Hispania, durante al Alto Imperio (siglos I y II d. C), estuvo subdividida administrativamente en tres provincias: Tarraconense, Lusitania y Bética. *Tarraco* (Tarragona), *Emerita Augusta* (Mérida) y *Corduba* (Córdoba) fueron sus respectivas

²⁶ SÁNCHEZ, E. H.; BUSTAMANTE, M. (eds.). 2019. *Arqueología romana en la Península Ibérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 109-110

²⁷ GONZÁLEZ, S. 2006. La fotografía en la historia de la Arqueología española (1860-1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en el discurso histórico. *Archivo Español de Arqueología*, 79, p. 181

capitales y las ciudades que concentraron mayor poder administrativo. Aunque aparecen más lugares representados, la mayor parte de elementos de nuestra muestra se ubican en estas ciudades o en su entorno, destacando en cantidad los restos ligados a Tarragona y Mérida.

Desde el punto de vista de las tipologías arqueológicas resultan ser, sobre todo, ejemplos de arquitectura civil, muchos de ellos relacionados con la ciudad antigua y su urbanismo. Aparecen acueductos, elementos arquitectónicos construidos para traer el agua desde las fuentes, ríos o embalses hasta las ciudades; edificios de espectáculo, generalmente situados dentro de los límites amurallados de las ciudades (*civitas*) y enfocados al entretenimiento del pueblo, habiendo representación de dos teatros y un anfiteatro; los puentes, ubicados junto a las propias ciudades o salvando accidentes geográficos por las rutas de transporte que existían entonces, las vías romanas. La arquitectura militar se halla representada mediante el elemento defensivo urbano más relevante, la muralla. Otras tipologías presentes tienen que ver con el culto (Templo de Alcántara), elementos simbólicos, como los arcos, o pertenecientes al ámbito funerario (Sepulcro de los Escipiones).

Pese a que existan muchas más tipologías arqueológicas de época romana, una parte sustancial no se documentó durante el siglo XIX, no aparecen ilustradas mediante técnicas de grabado o fotografía, no se habían excavado o estaban desaparecidas. De igual manera, el paso del tiempo sigue haciendo mella en este patrimonio desde entonces, sea por acción o inacción humana o por erosión natural, pudiendo haber sufrido transformaciones profundas (Teatro de Sagunto), haberse restituido en buena parte (Teatro de Mérida), alterarse su entorno o, en el peor de los casos, haberse destruido.

2.3. EL PATRIMONIO MONUMENTAL EN EL SIGLO XIX

En la producción de las obras de la muestra influyeron multitud de factores que obedecen en gran medida a el contexto en el que se realizaron. En las siguientes líneas definiremos y apreciaremos la influencia que ejercieron algunos de ellos en la representación de los monumentos y en las maneras de ver el patrimonio.

El Romanticismo, aunque es un término muy amplio, con muchas aristas e incluso contradictorio entre sí, se hace necesario explicarlo por la influencia que ejerció en la percepción y representación de la realidad. Pese a la ambigüedad que guarda el término, Picoche, en relación con la literatura del siglo XIX, lo considera como “un conjunto de tendencias religiosas y satánicas, progresistas y reaccionarias, dirigidas a un pasado histórico y legendario, una voluntad de descubrir el mundo o el amor a la patria chica” que “no tiene

una meta definida”²⁸. Se ubica su origen en Inglaterra o Alemania a finales del siglo XVIII y se extendió en algunos lugares hasta bien entrado el siglo XIX, como en España. El apogeo del Romanticismo en España se sitúa hacia los años 30 de la centuria decimonónica, momento en el que se revalorizan, entre otros, el arte gótico y el medieval, lo que propiciará el aparición de una Arqueología Monumental, Artística o Arquitectónica. En este sentido, el movimiento romántico tuvo relevancia por el empuje que supuso para el asentamiento de una conciencia patrimonial²⁹.

Yéndonos unos años atrás, a inicios del siglo XIX, encontramos las obras que ilustran arquitecturas monumentales dentro de los llamados viajes pintorescos. Lo pintoresco, término proveniente del siglo XVIII, para Francisco Calvo Serraller induce a algo digno de ser pintado, de ser reflejado, es una visión que dota a la imagen de un esteticismo de sentimentalidad³⁰. Otro autor, Prince, lo utiliza como una categoría que “ocupaba un espacio intermedio entre lo bello y lo sublime”³¹. El género de los libros de viajes o repertorios pintorescos se caracterizaban por ir acompañados de ilustraciones de monumentos arquitectónicos con unas descripciones que iban desde el análisis histórico riguroso hasta otras más poéticas o evocadoras y fue el primer momento de producción masiva de imágenes de edificios monumentales³². Estos viajes, realizados sobre todo por extranjeros, tenían como objetivo conocer y documentar el patrimonio de otros lugares. España, poco integrada hasta entonces en los itinerarios que realizaban los extranjeros, comenzó a llamar la atención a raíz de un creciente interés por elementos de época medieval, sobre todo debido a nuevos gustos por lo gótico y lo oriental. Llegaron viajeros procedentes de Alemania, Inglaterra y Francia, atraídos por la riqueza de elementos de España, en gran medida proyectada por escritores de la época³³. Los monumentos del periodo clásico tuvieron más atención durante la centuria anterior, pero como se demuestra en este trabajo mantuvieron su representación, aunque no fueran los más abundantes.

²⁸ PICOCHÉ, J. 2015. ¿Qué es el Romanticismo? En: V. CARRERA, (ed. lit.). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional, El Bierzo, 14-18 de julio de 2015*. Andavira: Universidad de León, pp. 17-20.

²⁹ RODRIGUEZ, D.; PÉREZ, H. (coms.). *Op. cit.*, p. 61

³⁰ GÓMEZ, R. 2016. Fotografía y ruina en el siglo XIX: búsqueda y rememoración del tiempo pasado. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, p. 42.

³¹ LLORENS, N. 2007. Las escenas de paisaje en el Viaje a España de Alexandre Laborde. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 19, pp. 160-161.

³² VARAS, I. G. *Op. cit.*, pp. 63-64.

³³ RODRIGUEZ, D.; PÉREZ, H. (coms.). *Op. cit.*, p. 171

Los libros de viajes, obras características del siglo XIX, reflejaron en gran medida la mirada de la época. Se calculan más de un centenar de referencias sobre España publicadas en el extranjero, muchas de ellas tratando sobre los viajes. Destacaron autores como Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, Théophile Gautier en Francia o George Borrow y Richard Ford en Gran Bretaña³⁴. La primera mitad del siglo XIX tuvo como protagonistas en las ilustraciones de monumentos a las litografías, pero con la aparición y expansión de las técnicas fotográficas, a partir de 1850, más extranjeros fotógrafos se animaron a visitar la península, conviviendo la utilización de ambas técnicas, influenciándose entre ellas e incluso sirviéndose de apoyo, como atestigua el uso de la fotografía para la elaboración de grabados³⁵. Mientras avanza el siglo, los viajes pintorescos evolucionan hacia las llamadas excursiones fotográficas. El interés de los escritores por viajar y por la ciencia, incipiente a comienzos de siglo, se vio afianzado con la introducción de la fotografía. Además, el auge y relevancia de estos viajes se vio apoyada en las denominadas Misiones Heliográficas, patrocinadas por el gobierno francés, que tenían la finalidad de documentar el estado histórico de los monumentos, alcanzando a influir internacionalmente³⁶.

Dentro de la mirada romántica al patrimonio, se puede señalar la ruina como uno de los conceptos paradigmáticos que tiñen la atención a los monumentos. En el siglo XIX no todos los monumentos estaban en ruinas ni eran los únicos que interesaban, pero sí parece existir una fijación por aquellos elementos en decadencia evocadores de tiempos muy antiguos y cuyo estado de deterioro despierta ciertas actitudes y sentimientos. El culto a la ruina supone una “metáfora del mundo espiritual perdido”³⁷. Las narraciones de la literatura romántica la muestran con un carácter melancólico, nostálgico, aludiendo a la soledad, al abandono, la destrucción, al lugar solitario u olvidado³⁸. Por otro lado, resulta curioso cómo con la llegada de la fotografía muchos de esos lugares, lejos de alejar la idealización romántica, aportan indirectamente una mayor verosimilitud a relatos de terror y fantasía. Como nuestro trabajo no consiste en relatos, no ahondaremos en estas cuestiones, aunque sí nos interesa señalar cómo el ideal romántico reside en transmitir la recreación de cierta belleza que aporta la confluencia de los pasados con el tiempo de lo percibido. La ruina como elemento decadente por el que transita el tiempo configura un gusto hacia la degradación, lo desconocido y el

³⁴ *Ibid.*, p. 171-172

³⁵ BORDES, J. (ed. y com.). 2014. *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Calcografía Nacional de la Real Academia, pp. 26 y 28.

³⁶ GÓMEZ, R. *Op. cit.*, p. 47-48

³⁷ *Ibid.*, p. 40

³⁸ *Ibid.*

misterio de lo deshabitado o inhabitable³⁹. Muchas de las imágenes de los monumentos de la exhibición presentan un aspecto que se puede considerar ruinoso o degradado, encajando perfectamente dentro de los términos descritos.

Todo lo dicho se puede resumir en el gran protagonismo que adquirió el monumento en el siglo XIX, siendo un elemento privilegiado en las representaciones de la época. Ruskin le concedió a la arquitectura el valor de transmitir el paso del tiempo, un tiempo que la reviste de dignidad y de belleza, llegando a decir que “su gloria está en la edad”⁴⁰. Alois Riegl, por su parte, reconoce en la capacidad conmemorativa de la arquitectura uno de sus valores primigenios, que denomina “valor rememorativo intencionado” y coincide con el significado etimológico de “monumento” (derivado de *monere* = dar, transmitir), es decir, la “obra surgida de la mano del hombre que pretende transmitirse a la eternidad, mostrarse incólume y siempre viva en la conciencia de la posteridad”⁴¹.

Otro aspecto importante del monumento o de la arquitectura histórica es la capacidad que tiene de apreciar su valor con solamente captar su antigüedad. Pese a que para conocer el valor histórico del elemento sería necesario poseer unos conocimientos mínimos sobre ellos, en la actualidad la sociedad es capaz de estimar y darles valor sin necesidad de adquirir un bagaje cultural determinado. Este es un fenómeno que ocurre muy ligado al desarrollo de la cultura de masas⁴², que tiene su origen precisamente en el siglo XIX.

3. PLAN EXPOSITIVO

En este apartado pasaremos a describir todos los elementos que conllevarían la realización de una exposición temporal, como la sede, los elementos museográficos, el personal que se requeriría o la difusión, incluyendo un apartado final en el que se explica el proceso hipotético de ejecución desde que se proyecta una exposición de este tipo y hasta que finaliza con su archivado.

3.1. UBICACIÓN

La ubicación elegida sería la Sala de Exposiciones del Paraninfo de la UC, espacio utilizado habitualmente para exposiciones temporales organizadas por la propia universidad. Se ubica en una zona próxima al centro de Santander (C/ Sevilla, 6), a poca distancia de

³⁹ *Ibid.*, p. 40-41

⁴⁰ VARAS, I. G. *Op. cit.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*, p. 62.

⁴² *Ibid.*

algunos de los lugares más emblemáticos de la ciudad, como el Ayuntamiento o el Paseo de Pereda (Anexo 5.1 y 5.2). Las características técnicas de la sala son las siguientes:

- Superficie total de 184 m² y 59,40 metros lineales.
- Paredes fijas en Madera DM con altura media de 2,40 m en el perímetro de la Sala.
- Paneles móviles con ruedas de dos caras 4,50 x 2,40 m en madera DM.
- Sistema de iluminación:
 - o Carril con focos móviles (intensidad regulable).
 - o Lámparas halógenas encastradas al techo.
- Condiciones de seguridad: sistema de alarma y detección contra incendios, control de accesos al edificio, vigilante de seguridad en horario de apertura, sistema de vigilancia por cámaras en el edificio.
- Climatización y control de humedad mediante deshumidificadores.
- Atención en sala de los visitantes y posibilidad de realizar visitas guiadas y talleres didácticos adaptados a cada muestra.
- Rampas de acceso al edificio y entradas adaptadas.

Elementos como las paredes móviles o el sistema de galería para colgar obras mediante hilos y vitrinas desmontables, las cuales se incluyen entre las características, no se necesitarían en nuestra exposición. Se añadiría en la entrada de la sala un cartel de metacrilato de 1,5 x 2 metros a modo de indicador con el título de la exposición, su duración y los logos de las instituciones organizadoras o colaboradoras. También se podrá realizar una banderola horizontal de 1,20 x 4 metros que se ubicaría en algún lugar visible del exterior del edificio del Paraninfo a modo de cartel anunciador.

Se utilizará la iluminación propia de la sala, regulando la intensidad lumínica en función de las características que requiera el material expuesto, de manera que prevalezca su conservación. Para ello se tendrán en cuenta los materiales de la muestra, estampas en papel y fotografías, considerados “materiales muy sensibles”, por lo que se adaptará la iluminación para evitar su deterioro mientras estén expuestas (< de 50 luxes, 120.000 lux-horas al año, un máximo de 300 horas seguidas)⁴³.

La sala debe mantener unas condiciones estables de humedad relativa y temperatura, evitando posibles cambios bruscos. Por ello, se llevará un control continuado de ambos parámetros, ajustando la climatización y los deshumidificadores dentro de unos límites. Es

⁴³ GUTIÉRREZ, M. 2012. *Manual práctico de museos*. Gijón: Trea, p. 81.

importante poseer información sobre estudios climáticos de la sala antes de instalar los bienes culturales para conocer de antemano la incidencia de variables como la presencia de visitantes, que puede alterar los niveles de humedad y provocar condensaciones. La ventilación o aireación serán necesaria para evitarlo, además de limpiar adecuadamente el espacio para que no se produzca acumulación de suciedad y polvo⁴⁴. Asimismo, las obras también requerirán de un control, atendiendo a su embalaje, al estado de cada documento y sus enmarcaciones.

3.2. DISPOSICIÓN Y CONFIGURACIÓN

Plantaremos un recorrido y disposición lineal y unidireccional. Al comienzo se ubicará un texto introductorio, seguido de un apartado contextual en el que brevemente se expliquen las técnicas de grabado y fotografía y el contexto en el que fueron usadas (Anexo 5.6). Junto a ellos se podrían situar algunas de las obras, de modo que se permita ir conociendo el contenido de la muestra progresivamente. Tras este apartado se dispondrán sucesivamente las imágenes de los monumentos, siempre emparejada la estampa y fotografía correspondientes. Cada obra llevará consigo la cartela correspondiente con los datos de referencia (Anexo 5.7), pero además, cada monumento se acompañará de un pequeño texto que incluye información relativa al monumento, de tal modo que el visitante posea una información básica de cada elemento observado (Anexo 5.6).

Cada obra se presentará enmarcada en cuadros del mismo tamaño, aportando un aspecto homogéneo, sean del tamaño que sean las imágenes. Los marcos utilizados favorecerán la visibilidad y la conservación de las obras. Será preferible que las obras vengan enmarcadas y embaladas desde las sedes de origen, costeando la organización los gastos correspondientes. Para los textos explicativos, tanto el introductorio y los contextuales como los que acompañan a las obras, se utilizará serigrafía colocada directamente en la pared expositiva.

3.3. PLANIMETRÍA Y RECORRIDO

En el Anexo 5.4 hemos incluido, en base a la planimetría de la sala, una imagen de la disposición básica prevista para la exhibición. En ella hemos señalado un recorrido sugerido, de tipo arterial, aunque, aparte de los textos introductorios, el resto de las obras se pueden observar sin necesidad de recorrerla tal y como se especifica. Sería el recorrido ideal para

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79

que el flujo de visitantes sea ordenado y evitar obstáculos entre los mismos, procurando que la experiencia sea lo más agradable posible.

3.4. DIFUSIÓN Y EDUCACIÓN

3.4.1 Difusión

A la hora de plantearnos a quién queremos dirigir la exposición se deberían definir los grupos y tipos de población objetivo. *A priori*, podríamos afirmar que una exposición como la nuestra, planteada desde un ámbito académico, debe poder llegar a cualquier tipo de público. Puestos a concretar, se puede poner como ejemplos a toda la comunidad universitaria, estudiantes (desde educación escolar hasta la superior), así como a toda persona que tenga algún tipo de interés o curiosidad por el patrimonio. En general, es deseable favorecer una comunicación intergeneracional y la integración de las familias o estructuras sociales diversas⁴⁵, de tal manera que lo primordial sea facilitar el acceso a toda la población y tener vocación de servicio público.

La publicidad de la exposición es una parte esencial de cara a obtener una buena respuesta del público⁴⁶. En nuestro caso, al plantearse su organización desde una institución pública como es la UC, las labores de difusión se llevarían a cabo por departamentos especializados de la misma, aunque también podría actuar una persona específica a modo de *community manager* encargada de organizar entrevistas, enviar notas de prensa a los medios de comunicación, responsabilizarse de la elaboración y difusión de carteles y folletos o redactar un mensaje que se pueda enviar a toda la comunidad universitaria a través del correo electrónico institucional, así como a instituciones o asociaciones culturales y educativas. Del mismo modo, tendrá la responsabilidad de gestionar los actos públicos de la exposición, esto son, la inauguración y clausura de la exhibición, la presentación ante la prensa y el envío de invitaciones para los distintos actos públicos. A modo de complementos, se propondría la organización de otras actividades ligadas a la muestra, como visitas guiadas, conferencias, cursos, coloquios o talleres durante el tiempo que dure la exposición⁴⁷. En todo lo relativo a la difusión se trataría de implicar a instituciones públicas como el Ayuntamiento de Santander y el Gobierno de Cantabria para dar una mayor visibilidad y apoyo al proyecto.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 124

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 133-134

⁴⁷ MINISTERIO DE CULTURA. 2006. *Exposiciones temporales. Organización, gestión, coordinación*. Madrid: Subdirección General de Promoción de Bellas Artes. [Consulta: 27-12-2020] Disponible en: <https://es.calameo.com/read/000075335c170df373e7f>, pp. 99-101

La organización y difusión de la exposición requerirá del diseño, edición, impresión y distribución de diversos elementos físicos: carteles publicitarios, folletos, invitaciones, material didáctico y el catálogo de la exposición. El propio catálogo, que recopilaría la información y obras expuestas en la exhibición, se buscaría editar en formato físico en una cantidad limitada, pero también interesaría que existiese una edición digital para ofrecerla en libre acceso en la red, de tal manera que pueda llegar la información de la muestra a toda persona interesada⁴⁸. De cara a publicitar la exposición, sumado a todo lo mencionado, se podría elaborar un pequeño reportaje audiovisual que sirviese de presentación, pudiéndose encargar al Servicio de Comunicación de la UC o a alguna productora de audiovisuales, realizándose junto con el comisario de la exposición.

3.4.2. Educación

3.4.2.1 Visitas guiadas

Se ofrecerá la posibilidad de realizar visitas guiadas dirigidas a grupos de la que se encargará una persona expresamente preparada para esta tarea. Los objetivos fundamentales de estas visitas son la transmisión e intercambio de conceptos e ideas, el cambio respecto a las ideas y esquemas cognitivos previos, fijar la atención, apoyarse en la observación de detalles y despertar el interés y curiosidad del espectador⁴⁹. En definitiva, lo que se pretende es acercar más los conocimientos al visitante y que reciba una experiencia lo más enriquecedora posible.

Los contenidos de las visitas dependerán del tipo de grupos a los que se tenga que hacer frente, pudiendo ser estudiantes de niveles diversos, grupos con necesidades especiales, docentes, etc. A cada grupo se deberá adaptar la explicación, pudiendo fijarse en elementos más o menos concretos según las necesidades e intereses de cada uno.

3.4.2.2 Talleres didácticos

Para las visitas con carácter educativo, dirigidas a escolares y grupos con necesidades especiales, se plantea la opción de complementar las explicaciones con una serie de actividades didácticas que refuercen la visita y hagan más atractiva la exposición. De esta manera se plantea la realización de visitas-taller. La característica principal de este tipo de actividad es la profundización en determinados contenidos presentados en el mensaje expositivo. Requiere la implicación y participación de los usuarios, animándolos a poner en

⁴⁸ GUTIÉRREZ, M. *Op. cit.*, p. 134

⁴⁹ SANTACANA, J.; SERRAR, N. 2005. *Museografía didáctica*. Barcelona: Ariel, p. 153

práctica los aprendizajes construidos, a adquirir nuevos conocimientos y a descubrir y aplicar nuevos procedimientos a partir de dicha experiencia⁵⁰. Los objetivos de estos talleres son diversos, pero se pueden resumir en lo siguiente: introducir a los procesos de investigación de la disciplina de referencia, implicar al usuario desde una dimensión física y mental, afianzar los aprendizajes mediante la acción y transferir aprendizajes a otras situaciones similares⁵¹.

En las actividades didácticas se tendrá muy en cuenta el aspecto visual, por lo que las actividades irán principalmente dirigidas en ese sentido. Ejemplos de actividades podrían ser: dibujo libre de alguno de los monumentos (con la estampa o la fotografía de referencias), imaginarse escenas que pudieran ocurrir junto a esos monumentos en diversas épocas y plasmarlas mediante dibujos. También, aprovechando que las técnicas ocupan un lugar importante, se pueden realizar talleres sobre fotografía y grabado. Los talleres tendrían lugar en la propia sala o en los espacios anexos del Paraninfo, en función de la cantidad de personas presentes y del tipo de taller a realizar, y se ofertarían a lo largo del tiempo que durase la exposición.

3.5. PERSONAL

Para llevar a cabo las tareas se requerirá de una serie de trabajadores que se repartan la elaboración del proyecto y las diversas actividades a realizar. A continuación se desglosará el personal necesario y las tareas que asumirían⁵²:

- Comisario: es el autor del proyecto científico de la exposición. Puede ser de la propia institución que la organiza o alguien externo. Es el director científico y el encargado de elaborar el programa y el discurso, seleccionar los bienes culturales, facilitar los datos de contacto de prestadores, coordinar el diseño de montaje, elaborar textos básicos, coordinar el catálogo, redactar los textos, preparar el borrador del texto institucional, supervisar las pruebas de imprenta, etc. De las tareas de documentación, la búsqueda y elaboración del contenido, también se haría cargo el comisario. En general, al ser una exposición de pequeño tamaño, asumiría la mayor parte de las tareas de coordinación técnica (préstamos, gestión de la museografía y coordinación técnica del catálogo). También podría encargarse de algunas tareas

⁵⁰ *Ibid.*, p. 162

⁵¹ *Ibid.*, p. 164

⁵² GUTIÉRREZ, M. Op. cit., pp. 97-101

relacionadas con el protocolo y difusión de la muestra (inauguración, diseño de invitaciones, relación con la prensa, etc.).

- Conservador: la conservación preventiva y la supervisión del estado de las piezas serán tareas que lleve a cabo un restaurador.
- Especialistas en contenido: desarrollo por encargo de comisario de aspectos concretos del catálogo y las fichas de colección
- Diseñador: elabora el proyecto de diseño del espacio expositivo, incluyendo ubicación y distribución de objetos, itinerarios, circulación de visitantes, propuesta de iluminación, diseño de gráfica, y su aplicación a cartelas, rótulos, banderolas. Hace las veces de dirección técnica de montaje y supervisión. En nuestro caso estas tareas las podría asumir el propio comisario.
- Correos: cada institución que cede obras a la muestra trabajará con sus propios correos, encargados de transportar los bienes desde su origen hasta la sala de exposiciones y viceversa.
- Especialistas en instalación de bienes culturales: se contrataría a empresas especializadas en el montaje y desmontaje de colecciones.
- Personal de vigilancia y seguridad: el propio de la universidad.
- Especialistas en área de educación: se podría contar con un trabajador específico que asumiera las tareas de diseño y producción de talleres didácticos y material educativo, la organización de charlas y conferencias en torno al tema de la exposición, guías y visitas didácticas, etc.
- Empresa de edición del catálogo.
- Personal de limpieza y mantenimiento: al igual que con la seguridad, se contaría con el personal propio de la UC.
- Gestor o responsable de comunidades (*community manager*): un trabajador aunaría las funciones de coordinación de difusión y publicidad, asumiendo el trabajo de comunicación. Esto incluiría encargar todos los elementos publicitarios y de mercadotecnia (banderolas, carteles, anuncios en prensa, invitaciones, publicidad en redes sociales), así como de estudiar y evaluar la satisfacción de los visitantes, gestionar los actos de inauguración y clausura, la rueda de prensa, etc.

3.6. PLAN COVID

Debido al contexto de una pandemia mundial en el que nos encontramos mientras realizamos este trabajo, creemos conveniente hacer indicaciones sobre la manera a la que

eventualmente debería adaptarse nuestra exposición cumpliendo las normas y recomendaciones generales derivadas de una situación sanitaria excepcional. Para ello, seguiremos los protocolos que recomienda el ICOM⁵³. Adaptados a una tipología de espacio como la Sala de Exposiciones de la UC se seguirían los siguientes criterios:

- Antes de la llegada del público:
 - Definir un número máximo de visitantes e informar al público sobre ello. Esto se determina por la cantidad máxima de personas por metro cuadrado que tenga la sala que permita una distancia de seguridad de 1,5 metros entre cada visitante.
 - Estimar el tiempo medio de visita de manera que se puedan establecer franjas horarias.
 - Reserva previa por vía telefónica o correo electrónico.
 - Ampliación del horario de apertura.
 - Horario de apertura especial para ciertos grupos de personas (como por ejemplo, mayores de 65 años).
 - Denegación del acceso a personas que presenten síntomas de la enfermedad (en el caso de la COVID-19, fiebre, tos, etc.).
 - Notificación de las restricciones por la web.
- Acceso del público, adaptación del flujo de visitantes:
 - Evitar colas en la entrada o manejarlas.
 - Posibilidad de marcar líneas en el suelo para mantener la distancia mínima de 1,5 metros.
 - Distancia entre visitantes y elementos expositivos.
 - Separación de los flujos de entrada y salida, proporcionando un recorrido unidireccional de las salas.
 - Posibilidad de ofrecer visitas guiadas y ofertas educativas solo si se pueden respetar las distancia de seguridad entre los participantes. En ese caso, definir franjas específicas para grupos y restringir su tamaño. Al ya proyectar unas visitas guiadas en horarios diferentes de las visitas libres en condiciones normales, limitaríamos el número de personas de esas visitas guiadas o dividiríamos los grupos, de manera que no superen un cierto número.

⁵³ ICOM. Prepararse para la reapertura: garantizar la seguridad del público y del personal. [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://icom.museum/es/covid-19/recursos/prepararse-para-la-reapertura-garantizar-la-seguridad-del-publico-y-del-personal-2/>

- Refuerzo de medidas de seguridad en el acceso del público:
 - Instalación de dispensadores de desinfectantes de manos y colocación de señales de advertencia para alentar a los visitantes a respetar las medidas sanitarias.
 - Asegurar el acceso de los visitantes a los aseos, adaptando el acceso a las normas de distanciamiento vigentes.
 - Desinfección de elementos manipulables.
 - Las puertas permanecerán abiertas para asegurar una mejor ventilación.
- Restricción del acceso si es necesario: preferencia de uso de ascensores para personas con movilidad reducida. Desinfección de los botones después de cada uso.
- Personal de recepción y seguridad:
 - Personal de seguridad presente en la sala para asegurar distancia social y entre el visitante y las obras. Posibilidad de contratar personal adicional.
 - Proporción de dispositivos de protección adecuados a todo el personal, como mascarillas o desinfectantes (condición obligatoria para la apertura).
- Medidas de limpieza y conservación:
 - Aumentar los ciclos de limpieza.
 - Limpieza al menos diaria del espacio.

El ICOM también señala que los espacios que no se encuentren en condiciones de adaptarse a estas medidas es preferible que permanezcan provisionalmente cerrados.

En base a las recomendaciones señaladas, se podría realizar la exposición de una manera normal aunque se restringirían o eliminarían muchas de las actividades complementarias, como las visitas guiadas, las visitas-taller o las conferencias. También se plantearía, pensando en el interés general, la virtualización de la exposición, de tal manera que cualquier persona interesada en conocer sus contenidos pueda tener acceso a ella desde internet⁵⁴. Coincidiendo con el periodo pandémico y con la dificultad para que se pueda abrir salas o las restricciones que puedan darse en épocas como la presente, unido a una tendencia a la virtualización que no ha hecho más que aumentar en los últimos años, junto con las mayores facilidades que existen para llevarlo a cabo, creemos que es una opción estimable para nuestra exposición y a tener en cuenta para la difusión del patrimonio⁵⁵. Esto se vería

⁵⁴ ICOM. Cómo comunicarse a distancia con su público. [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://icom.museum/es/covid-19/recursos/como-comunicarse-a-distancia-con-su-publico/>

⁵⁵ La propia UC a través del Campus Cultural ha abierto visitas virtuales de varias exposiciones: <https://web.unican.es/campuscultural/Paginas/Exposiciones-Virtuales.aspx>

complementado por la mencionada digitalización del catálogo, con lo que se pondrían a disposición del público todos los recursos posibles.

3.7. PRESUPUESTO Y FINANCIACIÓN

3.7.1. Presupuesto

En el presupuesto aparecerán los apartados de acuerdo con las necesidades que requiere la exposición, apareciendo todos aquellos trabajos que requieran de la participación de una empresa o profesional y conlleven un gasto⁵⁶. No vamos a considerar cantidades por ser la exposición un mero supuesto, pero en la práctica habría que llevar a cabo una estimación de costes⁵⁷. Los apartados generales serán los siguientes:

- Comisariado.
- Diseño expositivo.
- Diseño del catálogo.
- Seguros.
- Embalaje y transporte. Incluye el gasto de los correos.
- Montaje y desmontaje.
- Publicidad.
- Edición del material divulgativo.
- Redacción de textos y fichas para el catálogo.
- Realización y/o positivado de fotografías para el catálogo.
- Trabajos de documentación.
- Restauración de piezas.
- Enmarcado.
- Producción audiovisual.
- Talleres y actividades de difusión.
- Servicio de vigilancia (a cargo de la UC).
- Servicio de limpieza (a cargo de la UC).
- Invitaciones.
- Acto inaugural. Incluye el gasto de autoridades.

⁵⁶ MINISTERIO DE CULTURA. *Op. cit.*, p. 49

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 51-52

3.7.2. Financiación

Nuestro proyecto no plantea en un principio la posibilidad de obtener ingresos, puesto que sería de acceso libre y gratuito. Por ello, la financiación tendría que ser de carácter público en su totalidad, siendo aportada por las administraciones e instituciones públicas, ya sean la UC, el Ayuntamiento de Santander o el Gobierno de Cantabria. Al proyectarse como una actividad de interés público y sin ánimo de lucro, se trataría de implicar en la medida de lo posible a las administraciones públicas o buscar subvenciones que permitan cubrir el máximo posible de los costes.

3.8. PROCESO DE EJECUCIÓN

En las siguientes líneas desglosaremos el proceso que se tendría que llevar a cabo para desarrollar la exposición. Previo a todo esto deben estar claros todos los datos del proyecto y plasmados en un calendario o proceso de ejecución que se divide en tres fases: preparación, exhibición y clausura.

3.8.1. Preparación

3.8.1.1. Solicitud de la exposición temporal

Para llevar a cabo una exposición temporal como la que estamos planteando se deben realizar una serie de pasos burocráticos. El primero consiste en la solicitud formal de una exposición temporal, para lo que se deberán cumplir una serie de condiciones técnicas y enviar una determinada documentación al Ministerio de Cultura y Deporte⁵⁸. Las condiciones son las siguientes:

- La sala de exposiciones para la que se solicita una exposición debe cumplir con los requerimientos técnicos necesarios para la exhibición de las obras en óptimo estado. Para su comprobación por parte del Ministerio de Cultura y Deporte, deberá cumplimentarse el “Cuestionario sobre Salas para Exposición Temporal”, debidamente cumplimentado en caso de no haber colaborado nunca el Ministerio o si hace más de diez años del envío el cuestionario.
- La institución solicitante, debe realizar una solicitud formal de la exposición cumplimentando el “Formulario de Solicitud de Exposiciones”, adjuntando en el envío el Cuestionario sobre Salas para Exposición Temporal en caso de ser necesario.

⁵⁸ MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. ¿Cómo solicitar una exposición? Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/prog-exposiciones-itinerantes/exposiciones-itinerantes-solicitar.html>

- Una vez aprobada la solicitud, se firmará un “Acuerdo de colaboración” entre la institución solicitante y el Ministerio de Cultura y Deporte.

La documentación corresponde a la entrega del Formulario de Solicitud de Exposiciones⁵⁹ (Anexo 5.5). En el caso de ser la primera colaboración entre las partes o haber transcurrido más de diez años desde que se cumplimentara el Cuestionario de Salas de Exposición temporal cumplimentado, deberá aportarse dicho documento⁶⁰, un plano de la sala para la que se solicita la exposición, un plano general del edificio en el que se encuentra la sala, un plano de la situación del edificio en el entorno urbanístico y fotografías de la sala, todo ello a la dirección postal o de correo electrónico del Ministerio.

3.8.1.2. Convenios

Debido a que nuestra muestra selecciona obras de instituciones distintas, se necesitará firmar un convenio con cada una de ellas, equivalente a un contrato de solicitud de las obras. Por tanto, nosotros, actuando desde la UC, firmaríamos un convenio con la BNE y el IPCE, detallando en ellos las obras deseadas, lo que nos lleva a unirlo con el apartado siguiente.

3.8.1.3. Préstamos

Una vez definidos los convenios, el siguiente paso es la petición del préstamo de las obras. Viene regulado por el artículo 1740 del Código Civil⁶¹ y conlleva toda una serie de obligaciones⁶². Hay que tener en cuenta la titularidad de los bienes culturales, que en nuestro caso pertenecen a instituciones públicas, por lo que se aplica la normativa básica de bienes pertenecientes al Estado⁶³.

Teniendo en cuenta estas premisas se procedería a realizar la solicitud, donde quedaría definida la relación total de los bienes que se requieren para la exposición, localizando las instituciones o colecciones y se enviaría la carta de solicitud de préstamo, adjuntando un

⁵⁹ Enlace al documento: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:4e0198c2-1719-4770-94ad-71aed485252c/pei-formulario-solicitud-exposicion-19.pdf>

⁶⁰ Enlace al documento: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:d6c17186-b673-4476-9dce-51a7cf61a6e2/pei-cuestionario-salas-exposicion.pdf>

⁶¹ “Por el contrato de préstamo, una de las parte entrega a la otra, o alguna cosa no fungible para que se use de ella por cierto tiempo y se devuelva, en cuyo caso se llama comadato, o dinero u otra cosa fungible, con condición de devolver otro tanto de la misma especie y calidad, en cuyo caso conserva simplemente el nombre de préstamo. El comadato es esencialmente gratuito.”

⁶² “Obligaciones del prestatario: conservar la cosa prestada; satisfacer los gastos necesarios para su uso; devolver la cosa prestada a la terminación del contrato; responder del objeto cuando se pierda, en cuyo caso se entregará el valor de la tasación pactada de la cosa; el propietario no responde de los deterioros que sobrevengan a la cosa prestada por solo efecto del uso y sin su culpa. Obligaciones del prestador: el prestador no puede reclamar la cosa prestada sino después de concluido el uso para que la prestó; respetar las condiciones del préstamo”. MINISTERIO DE CULTURA. *Op. cit.*, p. 75.

⁶³ MINISTERIO DE CULTURA. *Op. cit.*, p. 76

formulario de préstamo y otro documento en el que se detallarían las condiciones técnicas de la sala de exposiciones⁶⁴. Los documentos que necesitamos se encuentran en las citadas BNE e IPCE, además de la Colección UC de Arte Gráfico, que al ser propia de la universidad no requeriría de ninguna solicitud especial, puesto que se gestionarían internamente y solo habría que considerar el traslado de las obras.

3.8.1.4. Seguros

Antes de que se produzca movimiento alguno de las bienes es obligatorio contratar un seguro que cubra todo su trayecto, desde de que se descuelga, se desinstala o sale de los fondos hasta que regresa al mismo lugar. Esta modalidad de seguro se denomina “clavo a clavo”, abarcando entre 10 y 15 días antes y después del desarrollo de la exposición y contempla toda una serie de cláusulas específicas (seguro a todo riesgo, cobertura en caso de huelga, etc.)⁶⁵. Por descontado, en la solicitud del seguro deben aparecer datos como la duración de la muestra, la descripción de las obras, su valor o medidas de conservación, entre otras⁶⁶.

3.8.1.5. Transporte y embalaje

Una vez se han gestionado los préstamos y las autorizaciones pertinentes y se ha contratado una póliza de seguro, es cuando se puede iniciar el transporte de los bienes. De cara a disminuir los riesgos que puedan darse durante el movimiento de las obras, existen una serie de recomendaciones a seguir: la presencia de un correo experimentado, una comunicación efectiva, tener siempre la póliza de seguro antes de mover cualquier objeto (sin excepciones), controlar las opciones de carga, etc. Del mismo modo, dentro del espacio expositivo también deberá realizarse una planificación del recorrido de las obras, cómo van a introducirse o dónde se depositan.

Las estampas y fotografías podrían ser transportadas con un marco propio o sin él, lo que cambiaría algunas condiciones de embalaje. Si vienen directamente insertadas en el marco se requerirán cajas metálicas o de madera y con material que amortigüe de golpes y vibraciones. Será importante, sobre todo con las fotografías, que los embalajes tengan aislante térmico y de humedad que mantenga los parámetros ideales que eviten su deterioro, así como ser químicamente estables y neutros. Para moverlas, al ser de pequeño tamaño y peso, no requeriría de una maquinaria especial, más allá de carretillas o herramientas

⁶⁴ *Ibid.*, p. 78

⁶⁵ *Ibid.*, p. 103

⁶⁶ *Ibid.*, p. 83-84

similares. El tipo de transporte sería, con toda seguridad, terrestre, pues los fondos se sitúan en Madrid y en Santander, siendo además la opción menos costosa.

En todo caso, para la realización del transporte y la descarga de los materiales, se contrataría a una empresa especializada en este tipo de tareas, puesto que son las que nos ofrecerán más garantías de preservación de las obras y capacidad de adaptarse a las necesidades y tiempos que requiere una exposición temporal⁶⁷.

3.8.1.6. Montaje

Una vez se encuentren todos los objetos en la sala, se lleva a cabo su montaje a lo largo de la pared de la sala. Todos los bienes se revisan en el momento de desembalarse, debiendo realizar un informe de conservación. Mientras dura el proceso de montaje se deben evitar todos los riesgos posibles, retirando los materiales que no se utilicen, como los embalajes vacíos, manteniendo siempre limpia y despejada el área de trabajo y protegiendo los objetos que ya están colocados e instalados mientras se siga trabajando en la zona. Cuando los objetos estén instalados se procede a comprobar la correspondencia de las cartelas con su respectiva imagen y se verifica que los textos expositivos estén correctamente dispuestos. También será el momento de configurar la iluminación, revisar la temperatura e iniciar el control de la humedad relativa de la sala mediante deshumidificadores⁶⁸. Tanto para la instalación de los bienes como de los elementos museográficos (textos serigrafados) se contratarán empresas especializadas, asegurándonos de que el tratamiento de las obras y el diseño expositivo culminan de una manera óptima.

3.8.2. Exhibición

Esta fase supondrá la culminación del trabajo anterior, es el periodo de tiempo en que se presenta ante el público el proyecto ejecutado y se constatará la recepción que hace la sociedad de éste. Se compone de tres elementos: la inauguración, el mantenimiento y control y la comunicación y difusión.

3.8.2.1. Inauguración

Para su realización se deben llevar a cabo las gestiones protocolarias pertinentes para que las autoridades que se desea inauguren la exposición. También se tendrán que coordinar la edición de invitaciones, la presentación ante los medios de comunicación y los actos

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 86-91

⁶⁸ *Ibid.*, p. 91-95

inaugurales⁶⁹. Estará presente, como mínimo, un representante de cada institución que cede obras a la exhibición (BNE, IPCE, UC).

3.8.2.2. *Mantenimiento y control*

Desde el momento en que se inaugura la muestra se llevarán a cabo revisiones periódicas de la gráfica y los elementos expositivos, la seguridad y conservación de estos, la reposición del material divulgativo, la afluencia de público y una correcta atención al visitante⁷⁰.

3.8.2.3. *Comunicación y difusión*

Aunque la planificación de la publicidad y difusión se realizará desde antes de su inauguración, será mientras esté en funcionamiento cuando se incida más en este aspecto. Puesto que ya se ha desglosado anteriormente, no repetiremos la estrategia de comunicación y difusión, que engloba la propia publicidad, las actividades ligadas a la exposición (visitas guiadas, talleres didácticos, conferencias, etc.) y la elaboración de un catálogo. Todo lo que genere la exhibición de publicidad y reseñas será recopilado para la elaboración de un dossier de prensa⁷¹.

3.8.3. *Clausura*

Para poner punto final a la exposición desmontará la muestra, se devuelven los bienes prestados a cada entidad correspondiente, se lleva a cabo el análisis y evaluación de todo el proceso de la exposición y se archiva la documentación generada. Al igual que todos los pasos anteriores estará debidamente planificado.

Para llevar a cabo el desmontaje se realizará el proceso a la inversa del realizado para el montaje, incluyendo los correos y el transporte e informes de conservación o embalaje, terminando el proceso con la firma de las actas de devolución de los préstamos. La evaluación dejará constancia de la repercusión social, el balance económico, el cumplimiento de los objetivos y servirá como referencia para futuros eventos. Con el archivado de toda la documentación, además de dar por finalizada la exposición, se asegurará la conservación y protección de la información de cara al futuro⁷².

⁶⁹ *Ibid.*, p. 97

⁷⁰ *Ibid.*, p. 98

⁷¹ *Ibid.*, p. 99

⁷² *Ibid.*, p. 102

4. CONCLUSIONES

La elaboración de un proyecto expositivo requiere un proceso de elaboración largo y con una gran cantidad de elementos que se deben tener en cuenta. Con este trabajo hemos querido plasmar, en la medida de nuestras posibilidades, todos los elementos que deben estar presentes a la hora de embarcarse en este tipo de proyectos. También hemos intentado que quede constancia de las posibilidades, caminos y opciones que pueden surgir en el proceso de su elaboración, desde la temática misma hasta cómo se concluye. En referencia a ello hemos querido que conste un pequeño apartado sobre la situación actual que vive el mundo y el ámbito del patrimonio en concreto, planteando distintas alternativas ante imprevistos como una pandemia, de tal manera que los proyectos culturales y de carácter patrimonial puedan seguir realizándose incluso ante las mayores dificultades

Resumiendo lo visto en el trabajo, hemos observado la cantidad de elementos que puede aunar una exposición de pequeño tamaño. Por ejemplo, en referencia a las temáticas tratadas, la importancia de la técnica del grabado y la fotografía viene dada porque en su momento supuso la primera ocasión en la que la cultura visual llegó a ser masiva, o al menos empieza a ser muy popular en una época muy diferente a la actual, en la que nos encontramos rodeados de elementos audiovisuales y el acceso a la información se ha vuelto mucho más sencillo. En este sentido creemos que con este trabajo hemos logrado mostrar un pequeño aspecto de una época concreta con perspectiva, haciendo un ejercicio histórico de acercamiento a través de obras generadas durante el siglo XIX.

En definitiva, en este trabajo hemos realizado un recorrido por ámbitos como el patrimonial, las artes gráficas, la museografía o la historia, realizando, en nuestra opinión, un ejercicio completo y diverso relacionado con nuestra formación. Además, queremos dejar constancia de la importancia de los proyectos relacionados con el patrimonio cultural, reivindicando el apoyo e implicación de las instituciones públicas para que el conocimiento y el aprendizaje no dejen de formar parte de la vida de las personas, incluso en las épocas más complicadas.

5. ANEXO

5.1. LOCALIZACIÓN DE LA SEDE EXPOSITIVA



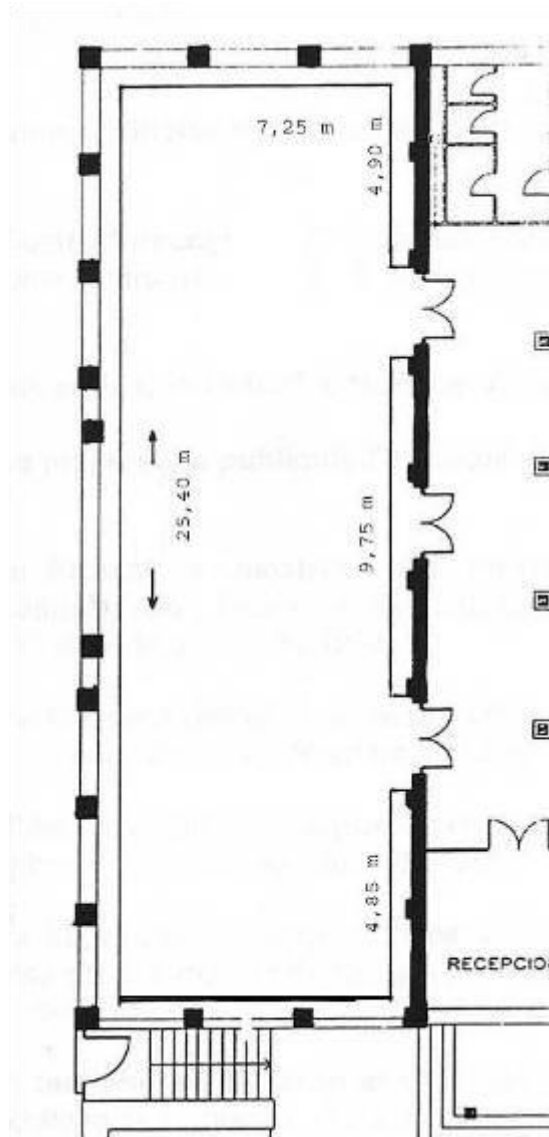
Plano satélite del centro urbano de Santander y la localización de la Sala de Exposiciones, ubicada dentro del Paraninfo de la Universidad de Cantabria. Fuente: Bing Maps

5.2. SALA DE EXPOSICIONES UC

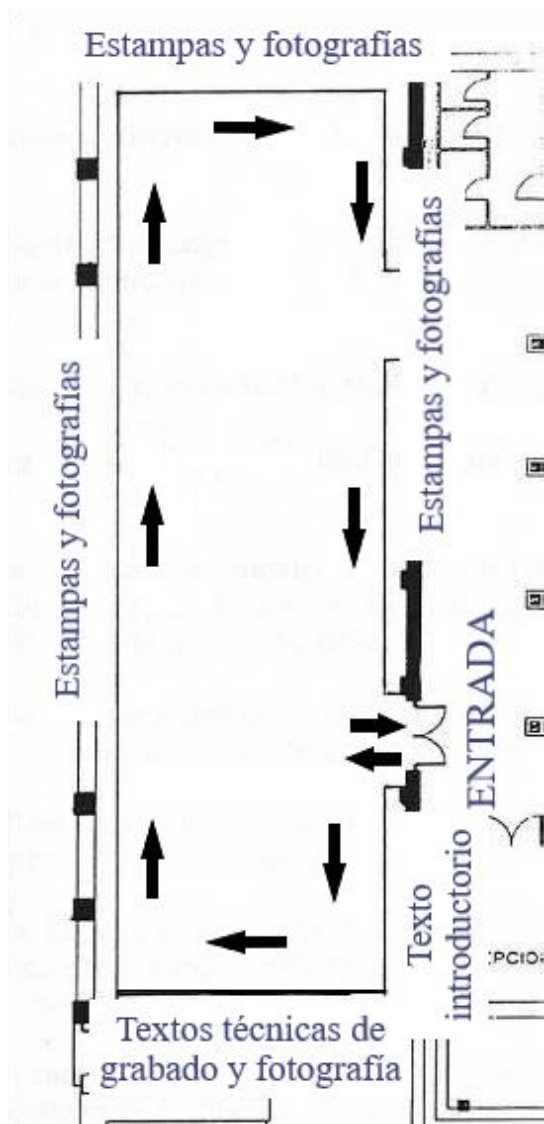


Fuente: <https://web.unican.es/campuscultural/Espacios>

5.3. PLANIMETRÍA



5.4. DISPOSICIÓN Y RECORRIDO



5.5. FORMULARIO DE SOLICITUD DE UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL

Programa de Exposiciones Itinerantes de Promoción del Arte



Formulario de Solicitud *Enquiry form*



Fecha <i>Date</i>	<input type="text"/>
Nombre de la institución <i>Name of your organisation</i>	<input type="text"/>
Dirección sala exposiciones <i>Address of exhibition space</i>	<input type="text"/>
Dirección de envío de documentación <i>Address for correspondence</i>	<input type="text"/>
Responsable y cargo (para firma de acuerdo de colaboración) <i>Responsible person & position (for the signature of the Agreement)</i>	<input type="text"/>
Persona de contacto y cargo <i>Contact name & position</i>	<input type="text"/>
Dirección de correo electrónico <i>Contact email</i>	<input type="text"/>
Teléfono <i>Phone number</i>	<input type="text"/>
Exposición que solicita <i>Exhibition you would like to borrow</i>	<input type="text"/>
Fechas deseadas <i>Preferred dates</i>	<input type="text"/>
Fechas alternativas <i>Alternative dates</i>	<input type="text"/>



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



PROMOCIÓN DEL ARTE

Fuente: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:4e0198c2-1719-4770-94ad-71aed485252c/pei-formulario-solicitud-exposicion-19.pdf>

5.6. ELEMENTOS MUSEOGRÁFICOS

- Texto introductorio

El monumento arquitectónico fue protagonista y ampliamente difundido en las representaciones gráficas del siglo XIX. El grabado, de larga tradición, y la fotografía, aparecida en ese siglo, fueron las técnicas más utilizadas para dar a conocer el patrimonio, aprovechándose del interés de viajeros que buscaron en España conocer lugares que les evocaba la literatura romántica. Junto con el incremento del interés científico y una mentalidad enciclopédica, se generaron multitud de obras gráficas que recopilaban y dieron a conocer las riquezas de tiempos pasados.

Entre las monumentos inmortalizados se encontraban aquellos procedentes de época romana. Elementos tan icónicos hoy, como el acueducto de Segovia, el puente de Alcántara o el teatro de Mérida, se pueden visualizar en esta muestra comparando dos representaciones distintas, mediante estampas y fotografías, incitando al espectador a observar dos formas diferentes de ver un monumento arqueológico en el siglo XIX.

- Textos sobre técnicas gráficas: grabado y fotografía

Grabado

Conjunto de técnicas de arte gráfico que tienen como denominador común la creación de imágenes a partir de cortes o tallas efectuados sobre una matriz. Esta puede ser de metal, madera, piedra u otros materiales. El grabado se puede dividir en dos categorías básicas, definida por el sistema de impresión que utiliza cada una. Un primer es la estampación en hueco, perteneciente al grabado calcográfico, cuya matriz de incisión es una lámina de metal. El segundo tipo es el correspondiente a la técnicas de grabado a la fibra y la xilografía, que utilizan un taco de madera en sus procedimientos de grabado. Distinguimos entre los términos de estampa y grabado, ya que el segundo responde a una operación técnica y la estampa no es más que un producto artístico, el resultado final de un proceso de estampación de una matriz trabajada previamente.

Utilizada en Europa desde la Edad Media, durante el siglo XIX ganó protagonismo gracias a la difusión de los repertorios pintorescos, los libros de viajes y de las publicaciones periódicas, siendo una técnica muy apreciada para la representación de monumentos arquitectónicos.

Fotografía

Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor. Aparecida en el mismo siglo XIX (1839), fue rápidamente difundida y utilizada para representar todo tipo de elementos de la manera más cercana a la realidad que ninguna técnica había alcanzado hasta entonces. La mejora progresiva de sus procedimientos y de la calidad del resultado fue dándole protagonismo a medida que avanzaba la centuria, aunque durante ese tiempo convivió con la técnica del grabado, influenciándose y apoyándose para la elaboración de obras, siendo los monumentos arquitectónicos una de las fijaciones destacadas, aupándose como una técnica documental básica que continua en la actualidad.

- Textos de los monumentos

1. Acueducto de Tarragona

El acueducto de Tarragona, también conocido como “les Ferreres” o “puente del Diablo”, tiene su origen en época de Augusto, a finales del siglo I a. C. Se encuentra a unos 4 kilómetros de Tarragona, ciudad a la que llevaba agua originariamente. Está fabricado en sillería, posee una longitud de cerca de 200 metros y se compone de dos pisos de arcadas, 11 en el inferior y 25 en el superior, alcanzando los 27 metros de altura en su parte más profunda.

2. Arco de Bará (Tarragona)

El Arco de Bará, construido hacia finales del siglo I a. C, marcaba el paso de la vía Augusta, calzada romana que unía la costa mediterránea desde Cádiz hasta los Pirineos. Se sitúa a unos 20 km de Tarragona, en la actual localidad de Roda de Bará. Ha sufrido numerosas restauraciones a lo largo de la historia y no conserva la parte superior, aunque si puede verse todavía una inscripción conmemorativa de Augusto.

3. Murallas de Tarragona

El origen de la cerca tiene lugar al poco de establecerse Roma en suelo peninsular y fundar la ciudad de Tarraco durante la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C). Desde una empalizada de madera en origen, fue evolucionando en tamaño y sustituyéndose por sillería.

4. Sepulcro de los Escipiones (Tarragona)

Monumento funerario construido hacia principios del siglo I d. C y situado junto a una de las antiguas vías romanas, la llamada vía Augusta, a pocos kilómetros de la ciudad de Tarraco. Se conoce tradicionalmente con el nombre de los generales romanos de época republicana, aunque los estudios han desmentido que fueran ellos los enterrados en él, siendo más probable que fueran familiares de un periodo posterior. Se conserva casi completo y contiene dos relieves que representan al dios Atis, una de las deidades protectoras de los difuntos.

5. Teatro de Sagunto

El teatro de Sagunto es originario del siglo I d. C y se tiene constancia de su uso hasta el siglo XVI. Para los romanos era el lugar de exhibición de obras teatrales y actualmente se ha vuelto a usar para representaciones tras una profunda remodelación y restitución.

6. Acueducto de Segovia

Construido en torno a principios del II d. C. el acueducto se ha mantenido desde entonces para llevar el agua hasta la ciudad, aunque actualmente no se utiliza para su cometido original. El acueducto completo tiene una longitud de 18 km, y en su parte más monumental tiene dos filas de arcadas, alcanzando los 28,5 metros en su parte más profundo, todo ello fabricado en sillería. Es uno de los acueductos romanos mejor conservados.

7. Murallas de León

La cerca de León tiene su origen en el primer siglo d. C, coincidiendo con la fundación de la ciudad a partir del campamento romano de la *Legio VII Gemina*. Ocupaba el perímetro de unas 20 hectáreas de superficie y fue durante una primera etapa básicamente una empalizada, siendo durante el siglo III reforzada con sillares. Durante su existencia ha sufrido numerosas destrucciones y reconstrucciones, conservándose actualmente solo una pequeña parte del perímetro original.

8. Teatro de Mérida

La inauguración del teatro de *Emerita Augusta* se sitúa en los años 15-16 a. C y su construcción fue propuesta por el cónsul Marco Agripa. Su graderío o *cavea* fue construido aprovechando en parte la ladera del cerro de San Albín. El frente de la escena, restituido en el siglo XX, contiene dos cuerpos de columnas de mármol junto con numerosas esculturas

representando diversas deidades. Llegó a alcanzar una capacidad de en torno a 6000 espectadores y en la actualidad sigue albergando representaciones teatrales y conciertos.

9. Acueducto de Mérida

Es uno de los tres acueductos que llegó a tener *Emerita Augusta* en época tardorromana. Su datación es incierta, aunque se suele situar a lo largo del siglo II d. C por criterios estéticos. Tiene zonas que alcanzan una arcada triple, con hasta 28 metros de profundidad. Su fabricación era mixta, compuesta de ladrillo en las bóvedas y sillería en los pilares.

10. Arco de Trajano (Mérida)

Data del siglo I d. C y su denominación trajana es arbitraria, dada por la tradición popular emeritense. Se situaba en el *cardus máximus*, la vía principal de las ciudades romanas que la cruzaba de norte a sur, y es probable que formara parte originariamente de una de las entradas a uno de los foros de *Emerita Augusta*, en este caso al de la colonia.

11. Puente de Alcántara (Cáceres)

El puente se situaría en una vía secundaria del viario romano, uniendo las localidades de *Norba Caesarina* con *Conimbriga* (Coimbra), dentro del ramal principal de la Vía de la Plata. Se sitúa en un cañón surcado por el río Tajo. Posee 194 metros de longitud y 71 de altura, con 6 arcos que lo sustentan. Su constructor fue *Caius Iulius Lacer* y sus obras terminarían en el 106 d. C. En medio del puente se levanta un arco del triunfo denominado de Trajano, de 10 metros de altura, aunque al que se conserva actualmente es una reposición del siglo XIX.

12. Templo de Alcántara (Cáceres)

Ubicado junto al Puente de Alcántara y formando parte de su conjunto monumental, es uno de los escasos ejemplos de conservación de un templo romano íntegro en España. Se construyó entre los años 104 y 106 d. C y estuvo dedicado al emperador Trajano. Posteriormente fue utilizado por los árabes y convertido en iglesia por los cristianos (como Iglesia de San Julián). Su constructor habría sido *Caius Iulius Lacer*, al igual que el puente.

13. Puente romano de Córdoba

Situado sobre el río Guadalquivir y unido a la ciudad de fundación romana Córdoba (*Corduba*), data del siglo I d. C. Posee una longitud de 331 metros y se compone de 16 arcos, aunque originalmente tuvo uno más. Es posible que la antigua vía Augusta pasara por él.

Actualmente se encuentra muy reformado y son escasos los restos originales de periodo romano.

14. Anfiteatro de Itálica



Recinto característico para la realización de espectáculos en Roma, fue construido en el siglo II d. C, posiblemente en tiempos de Adriano (117-138 d. C) y estuvo en uso hasta el siglo IV. Los ejes del óvalo exterior miden 153 y 132 metros, y los de la arena, 70,6 y 47,3 metros. Es considerado uno de los mayores anfiteatros del mundo romano, con una capacidad de hasta 25.000 espectadores.

15. Columnas de Hércules (Sevilla)

Actualmente ubicadas en la Almeda de Hércules, en Sevilla, aparecieron originalmente en otro espacio, pertenecieron a algún tipo de edificio sin definir, como un templo o un pórtico. Se datan a principios del siglo II d. C, en época de Trajano o Adriano. Las basas y fustes son originales, a las que se añadieron capiteles corintios de otra procedencia. Las estatuas que coronan las columnas actualmente son del siglo XVI y representan a Hércules y a Julio César.

5.7. CATÁLOGO

1. Acueducto de Tarragona

	
<p>Título: Acueducto Romano cerca de Tarragona, conocido hoy día por Puente de las Ferreras.</p> <p>Autor: Francisco Javier Parcerisa (lit., 1803-1875)</p> <p>Fecha: entre 1839 y 1865</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: grabado, litografía</p> <p>Soporte: papel</p>	<p>Título: Tarragona. El puente del Diablo o acueducto romano de las Ferreras</p> <p>Autor: J. Laurent y Cía.</p> <p>Fecha: entre 1860 y 1886</p> <p>Colección/Fondo: Instituto de Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p>

2. Arco de Bará (Tarragona)

	
<p>Título: Vista Pintoresca del Arco de Bará Autor: Alexandre de Laborde (1773-1842), François Liger (dib.), Georges Malbeste (grab., 1754-1843) Fecha: 1806-1820 Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España Procedimiento: grabado, litografía Soporte: papel</p>	<p>Título: Tarragona. Arco de Bará Autor: Jean Laurent (1816-1886) Fecha: 1866-1867 Colección/Fondo: Instituto de Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci Procedimiento: fotografía, papel albúmina Soporte: papel</p>

3. Murallas de Tarragona



Título: Restos de la antigua muralla de Tarragona

Autor: Alexandre de Laborde (1773-1842), Louis-Pierre Baltard (grab., 1764-1864)

Fecha: 1806

Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España

Procedimiento: grabado, aguafuerte y buril

Soporte: papel

261 x 320 mm (pl.)

Título: Tarragona. La Muralla Ciclópea

Autor: Jean Laurent (1816-1886)



Fecha: ca. 1870

Colección/Fondo: Instituto de Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz

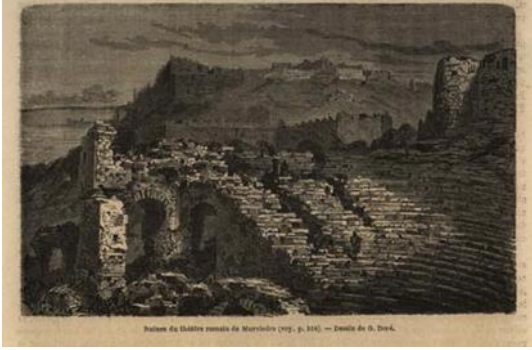

Vernacci Procedimiento: fotografía, papel albúmina

Soporte: vidrio



4. Sepulcro de los Escipiones (Tarragona)

	
<p>Título: Sepulcro de los Escipiones (alrededores de Tarragona)</p> <p>Autor: Francisco Javier Parcerisa (dib. y lit., 1803-1875), J. Donon (lit.)</p> <p>Fecha: entre 1839 y 1865</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: grabado, litografía</p> <p>Soporte: papel</p>	<p>Título: Tarragona. Torre de los Escipiones</p> <p>Autor: J. Laurent (1816-1886)</p> <p>Fecha: 1870/ 1860-1886</p> <p>Colección/Fondo: Instituto de Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p>

5. Teatro de Sagunto

	
<p>Título: Ruinas del teatro de Murviedro (Sagunto)</p> <p>Autor: Gustave Doré (1832-1883)</p> <p>Fecha: 1862</p> <p>Colección/Fondo: Colección UC de Arte Gráfico, Fondo Pedro Casado Cimiano</p> <p>Procedimiento: grabado, xilografía</p> <p>Soporte: papel</p> <p>95 x 90 mm (pp.)</p>	<p>Título: Sagunto (Murviedro). Interior del Teatro Romano</p> <p>Autor: Jean Laurent (1816-1886)</p> <p>Fecha: 1870</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: cartulina</p> <p>247 x 339 mm (pl.); 428 x 533 (pp.)</p>

6. Acueducto de Segovia

	
<p>Título: Acueducto de Segovia desde la plaza del Azoguejo</p> <p>Autor: Francisco Javier Parcerisa (dib., 1803-1875), S. Ysla (lit.), Labielle Barcelona (lit.)</p> <p>Fecha: entre 1839 y 1865</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: grabado, litografía</p> <p>Soporte: papel</p>	<p>Título: Acueducto Romano (Segovia)</p> <p>Autor: Jean Laurent (1816-1886)</p> <p>Fecha: 1870</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p>

7. Murallas de León

 <p>MURALLAS DE LEÓN</p>	 <p>LEÓN</p>
<p>Título: Murallas de León Autor: Francisco Javier Parcerisa (1803-1875), N. Crosa (lit.), J. Donon (lit.) Fecha: entre 1839 y 1865 Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España Procedimiento: grabado, litografía Soporte: papel</p>	<p>Título: León murallas antiguas Autor: Hauser y Menet Fecha: 1893 Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España Procedimiento: fotografía, fototipia Soporte: papel 254 x 320 mm (pp.)</p>



8. Teatro de Mérida

	
<p>Título: Ruinas del Teatro antiguo de Mérida</p> <p>Autor: Gustave Doré (1832-1883)</p> <p>Fecha: 1868</p> <p>Colección/Fondo: Colección UC de Arte Gráfico, Fondo Pedro Casado Cimiano</p> <p>Procedimiento: grabado, xilografía</p> <p>Soporte: papel</p> <p>159 x 242 mm (pp.)</p>	<p>Título: Mérida. Ruinas del teatro romano</p> <p>Autor: J. Laurent y Cía.</p> <p>Fecha: 1870</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p>

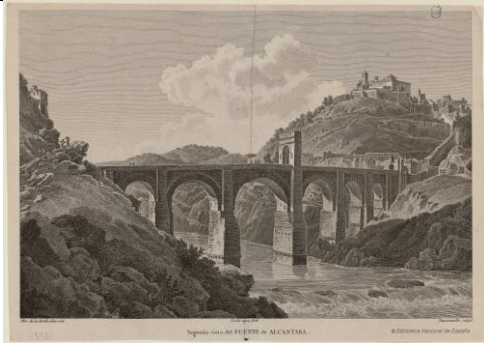

9. Acueducto de Mérida

 <p>Agueducto antiguo, à Mérida. — Dessin de Gustave Doré.</p>	
<p>Título: Acueducto antiguo, en Mérida Autor: Gustave Doré (1832-1883) Fecha: entre 1868 Colección/Fondo: Colección UC de Arte Gráfico, Fondo Pedro Casado Cimiano Procedimiento: grabado, xilografía Soporte: papel 95 x 160 mm (pp.)</p>	<p>Título: Badajoz. Acueducto de Mérida Autor: J. Laurent y Cía. Fecha: entre 1860-1886 Colección/Fondo: Instituto de Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci Procedimiento: fotografía, papel albúmina Soporte: papel</p>



10. Arco de Trajano (Mérida)

	
<p>Título: Arco de Triunfo en Mérida Autor: Alexandre de Laborde (1773-1842), Jean Jérôme Baugean (ag., 1764-1819), Benoist (grab.) Fecha: 1806-1820 Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España Procedimiento: grabado, aguafuerte Soporte: papel</p>	<p>Título: El Arco de Trajano Autor: J. Laurent y Cía. Fecha: ca. 1870 Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España Procedimiento: fotografía, papel albúmina Soporte: papel 345 x 253 mm (pl.); 490 x 365 (pp.)</p>



11. Puente de Alcántara (Cáceres)

	
<p>Título: Segunda vista del Puente de Alcántara</p> <p>Autor: Alexandre de Laborde (dib., 1773-1842), Frederich Geissler (ag.), François Jaques Dequevauvillier (grab., 1783-ca. 1848)</p> <p>Fecha: 1811</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: grabado, aguafuerte y buril</p> <p>Soporte: papel</p> <p>301 x 403 mm (pl.)</p>	<p>Título: Puente de Alcántara. Vista general tomada desde la parte del camino que conduce á la villa</p> <p>Autor: Charles Clifford (ca. 1819-1863)</p> <p>Fecha: 1859</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p> <p>316 x 407 mm (pl.); 415 x 569 mm (pp.)</p>



12. Templo de Alcántara

 <p>A detailed engraving of the Temple of Alcántara, showing a classical building with a pediment and a small bell tower on the roof. The scene is set in a landscape with hills and a river in the background.</p>	 <p>A black and white photograph of the Temple of Alcántara, showing the entrance with a pediment and columns. The temple is situated on a hillside, and the entrance is partially obscured by a structure, likely the bridge mentioned in the caption.</p>
<p>Título: Templo de Alcántara Autor: Alexandre de Laborde (1773-1842), François Liger (dib.), Jean Jérôme Baugean (grab., 1764-1819) Fecha: 1806-1820 Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España Procedimiento: grabado, litografía Soporte: papel</p>	<p>Título: Puente de Alcántara. Vista del templo de Cayo Julio Lacer situado en la entrada izquierda del Puente Autor: Charles Clifford (ca. 1819-1863) Fecha: 1859 Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España Procedimiento: fotografía, papel albúmina Soporte: papel 395 x 308 mm (pl.); 569 x 414 mm (pp.)</p>



13. Puente Romano de Córdoba

	
<p>Título: Vista General de Cordova</p> <p>Autor: Alexandre de Laborde (1773-1842), François Liger (dib.), Etienne Devilliers (grab., 1784-ca. 1844)</p> <p>Fecha: 1812</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: grabado, aguafuerte y buril</p> <p>Soporte: papel</p> <p>344 x 434 mm (pl.)</p>	<p>Título: Córdoba. Vista general de la ciudad.</p> <p>Autor: Charles Clifford (ca. 1819-1863)</p> <p>Fecha: 1862</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p> <p>293 x 433 mm (pl.); 440 x 594 mm (pp.)</p>

14. Anfiteatro de Itálica

	
<p>Título: Restos del Anfiteatro Romano (Sevilla la Vieja) /</p> <p>Autor: Andreas Pic de Leopol (lit., 1789-1860), Francisco de Leygonier (fot., 1812-1882), J. Donon (lit.)</p> <p>Fecha: 1856</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: grabado, litografía</p> <p>Soporte: papel</p> <p>160 x 237 mm</p>	<p>Título: Itálica. Ruinas del Anfiteatro</p> <p>Autor: Charles Clifford (ca. 1819-1863)</p> <p>Fecha: 1862</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p> <p>283 x 413 mm, sobre cartulina 440 x 594 mm</p>

15. Columnas de Hércules (Sevilla)

	
<p>Título: Columnas de Hércules de la Alameda Vieja</p> <p>Autor: Francisco José de Parcerisa (dib. y lit., 1803-1875), J. J. Martínez (lit.)</p> <p>Fecha: 1856</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España.</p> <p>Procedimiento: grabado, litografía</p> <p>Soporte: papel</p> <p>212 x 155 mm</p>	<p>Título: Sevilla. Alameda Vieja</p> <p>Autor: Charles Clifford (ca. 1819-1863)</p> <p>Fecha: 1862</p> <p>Colección/Fondo: Biblioteca Nacional de España</p> <p>Procedimiento: fotografía, papel albúmina</p> <p>Soporte: papel</p> <p>336 x 305 mm, sobre cartulina 440 x 594 mm</p>

6. BIBLIOGRAFÍA

- BLAS, J.; CIRUELOS, A.; BARRENA, C. 1996. *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- BORDES, J. (ed. y com.). 2014. *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Calcografía Nacional de la Real Academia.
- DORÉ, G. 2010. El “Viaje por España”, de G. Doré, en la Colección UC de Arte Gráfico. *Exposición: Santander, Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 14 mayo-26 junio 2010*. Santander: Universidad de Cantabria.
- FERNÁNDEZ, C. 2008. *Acueductos romanos de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GÓMEZ, R. 2016. Fotografía y ruina en el siglo XIX: búsqueda y rememoración del tiempo pasado. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, pp. 39-60.
- GONZÁLEZ, S. 2006. La fotografía en la historia de la Arqueología española (1860-1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en el discurso histórico. *Archivo Español de Arqueología*, 79, pp. 177-205.
- GUTIÉRREZ, M. 2012. *Manual práctico de museos*. Gijón: Trea.
- HACKING, J. 2015. *Fotografía: toda la historia*. Barcelona: Blume.
- ICOM. Cómo comunicarse a distancia con su público. [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://icom.museum/es/covid-19/recursos/como-comunicarse-a-distancia-con-su-publico/>
- ICOM. Prepararse para la reapertura: garantizar la seguridad del público y del personal. [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://icom.museum/es/covid-19/recursos/prepararse-para-la-reapertura-garantizar-la-seguridad-del-publico-y-del-personal-2/>
- IPCE. MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Archivo Ruiz Vernacci. [Consulta: 28-12-2020]. Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca/fondos-de-la-fototeca/archivo-ruiz-vernacci.html>

- LLORENS, N. 2007. Las escenas de paisaje en el Viaje a España de Alexandre Laborde. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 19, pp. 159-177.
- MEDEROS, A. 2010. Análisis de una decadencia. La Arqueología española del siglo XIX. El impulso isabelino (1830-1867). *CuPAUAM*, 36, pp. 159-216.
- MINISTERIO DE CULTURA. 2006. *Exposiciones temporales. Organización, gestión, coordinación*. Madrid: Subdirección General de Promoción de Bellas Artes. [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/000075335c170df373e7f>
- MUSEO DEL PRADO. Parcerisa y Boada, Francisco Javier. [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/parcerisa-y-boada-francisco-javier/2b53800d-d76d-46eb-bea2-bd9c050587c2>
- MUSEO DEL PRADO. Pic de Leopold, Andreas. [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/pic-de-leopold-andreas/64299105-6e06-4e9f-b31e-c0b1c88e524b>
- NEWHALL, B. 2002. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- NO8DO DIGITAL. AYUNTAMIENTO DE SEVILLA. Sevilla en la España Ilustrada de Hauser y Menet (1892-1894). [Consulta: 30-12-2020]. Disponible en: <https://www.sevilla.org/no8do-digital/expo-no8do/espana-ilustrada-hauser-y-menet>
- PICOCHÉ, J. 2015. ¿Qué es el Romanticismo? En: V. CARRERA, (ed. lit.). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional, El Bierzo, 14-18 de julio de 2015*. Andavira: Universidad de León, pp. 17-20.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia. [Consulta: 30-12-2020]. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/la-espana-de-laurent-1856-1886un-paseo-fotografico-por-la-historia>
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Charles Clifford. [Consulta: 28-12-2020]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/43619/charles-clifford>
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Jean Laurent y Minier. [Consulta: 28-12-2020]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/28026/jean-laurent-y-minier>

- RODRIGUEZ, D.; PÉREZ, H. (coms.). 2015. *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX. Fotografía monumental en el siglo XIX. Exposición: Biblioteca Nacional de España, Madrid, 3 de julio-4 de octubre de 2015*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- ROJAS, R. M. 2013. Breve historia de la técnica del grabado. *Magotzi*, 2(1). [Consulta: 27-12-2020]. Disponible en: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/e3.html>
- SÁNCHEZ, E. H.; BUSTAMANTE, M. (eds.). 2019. *Arqueología romana en la Península Ibérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- SANTACANA, J.; SERRAR, N. 2005. *Museografía didáctica*. Barcelona: Ariel.
- SEPÚLVEDA, L.; SILVA, M. A. 2017. *Las prácticas expositivas. Una guía para la producción de exhibiciones*. Ciudad de México: Ars Museográfica.
- UNIVERSIDAD DE CANTABRIA. CAMPUS CULTURAL. Gabinete de Estampas Virtual de la UC. [Consulta: 26-12-2020]. Disponible en: <https://web.unican.es/campuscultural/exposiciones/gabinete-de-estampas>
- VARAS, I. G. 2006. La representación del monumento en el siglo XIX: Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental. *Papeles del partal*, 3, pp. 49-69.