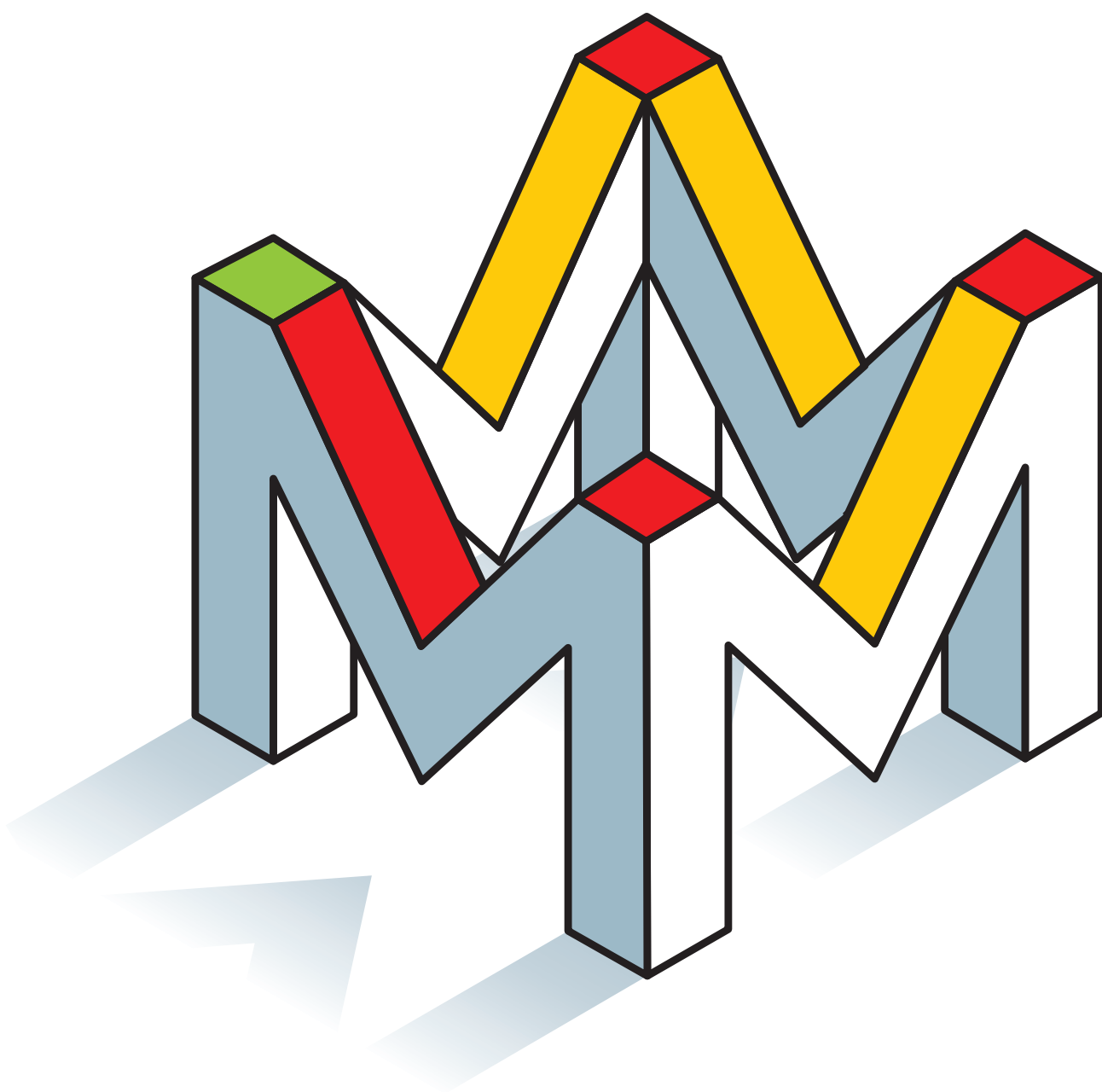


AUTORES Y TEXTOS MUSEOLÓGICOS

EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS



Título

Autores y textos museológicos en español y portugués

Edición y Coordinación

María Luisa Grau Tello (IAACC Pablo Serrano - Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública)

Inmaculada Real López (IPH Universidad de Zaragoza - Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública)

Textos

Esther Alsina

Lea Blezer

Almudena Caso

Duarte Manuel Freitas

Manuela García Lirio

Alejandra Gómez

María Luisa Grau Tello

Jesús Pedro Lorente

Ana Cristina Martins

Álvaro Notario

Inmaculada Real López

Alma Rodríguez

Ariadna Ruiz

Sofía Sánchez Giménez

Oriol Vaz

Ivan Vaz Romero-Trueba

Luis Walías

Diseño y maquetación

Rallo + Strader

Zaragoza-Lisboa, 2022

ISBN: 978-989-54405-6-6

Los contenidos de cada texto son responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

© de esta edición:

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa; Diputación General de Aragón; Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública; Universidad de Zaragoza; Asociación Aragonesa de Críticos de Arte; Asociación Española de Críticos de Arte.

© de los textos: Los autores**© de las fotografías:** Los autores**© de la gráfica:** Los autores

ÍNDICE

-
- 5 **Textos y su contexto:**
Hagamos memoria de las publicaciones museológicas ibéricas
María Luisa Grau, Jesús Pedro Lorente e Inmaculada Real
-
- 13 **O pensamento e a atuação de Waldisa Rússio Guarnieri**
Léa Blezer & Ivan Vaz
-
- 23 **La integración de lo cotidiano en la museología**
Alma Rodríguez
-
- 33 ***Da importância dos Museus Regionais, de Vergílio Correia: Texto, Contexto(s) y Repercusiones***
Duarte Manuel Freitas
-
- 43 **La visión crítica de los museos españoles durante la Segunda República a través de Juan de la Encina**
Álvaro Notario Sánchez
-
- 55 ***Surge et ambula.***
Víctor Balaguer y su templo del conocimiento: un museo para el mundo (1884)
Esther Alsina Galofré
-
- 65 **Mirándonos en el reflejo del Guggenheim.**
Publicaciones científicas en castellano en torno al Museo Guggenheim Bilbao
Almudena Caso Burbano
-
- 75 **Pioneros del *marketing* en España:**
génesis y desarrollo en el seno de los estudios museológicos
Luis Walias Rivera
-
- 87 **Museología pedagógica finisecular (xix-xx) a los dos lados del Atlántico.**
Cuatro experiencias: España, Portugal, Brasil y México
Ariadna Ruiz Gómez
-
- 99 **Rubín de la Borbolla, pionero en la museología mexicana**
Manuela García Lirio
-
- 107 **Comentarios e influencias para la creación de los primeros museos de farmacia en España a principios del siglo xx**
Alejandra Gómez Martín
-
- 117 **Un Grano de mostaza:**
el Museu del Joguet de Catalunya, bajo la pluma de sus pioneros poetas
Oriol Vaz-Romero Trueba
-
- 135 **«A tale of two cities». Arqueologia em museus ibéricos: visões, textos e contextos**
Ana Cristina Martins
-
- 147 **La nueva museología a través de sus textos en el IV taller del MINOM. Molinos-Teruel, 1987**
Sofía Sánchez Giménez
-

Textos y su contexto: Hagamos memoria de las publicaciones museológicas ibéricas

María Luisa Grau, Jesús Pedro Lorente e Inmaculada Real

Los congresos y reuniones científicas son foros prestigiosos de interlocución personal; pero en definitiva el lustre científico en cualquier disciplina del saber va construyéndose con los volúmenes editados, que en ocasiones no resulta justo denominar «actas» cuando la publicación final es ya muy distinta de las presentaciones orales. Así ocurre con este libro, cuyos contenidos no son exactamente los del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Críticos de Arte y V Foro Ibérico de Museología, celebrado en Zaragoza el 22 y 23 de octubre de 2021, aunque el resultado sea el fruto de aquel evento organizado en el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano bajo el título Autores y textos críticos en español y portugués. El programa y ponencias de aquella convocatoria no coinciden con el elenco de autores y estructura o contenidos de las páginas que siguen. Lo importante es que se ha culminado un círculo virtuoso de reflexión textual, en la que a partir de escritos históricos sobre museos y museología, tras intensos encuentros y deliberaciones, finalmente hemos engendrado nuevas ideas argumentadas por escrito. Al fin y al cabo, la escritura es un mecanismo de producción del pensamiento, tal como apunta un reciente manual titulado *Écrire la muséologie* (Mairesse & Van Geert, 2021: 7), en el que se señala luego la necesidad de que cualquier investigación sobre museos debe comenzar por un estado de la cuestión sobre las aportaciones y bibliografía previas. Es la regla habitual en cualquier disciplina científica, pero ha habido durante demasiado tiempo entre muchos museólogos una inclinación adamista, que les tentaba a hacer borrón y cuenta nueva con el pasado, sin apenas referencias al corpus académico anterior. Para no caer en tal error, hemos querido dedicar estas páginas de presentación a trazar los precedentes inmediatos de esta publicación colectiva hispano-portuguesa.

En primer lugar, hay que mencionar los congresos de la Asociación Española de Críticos de Arte, convertidos a partir de 2014 en eventos internacionales, en los cuales ha ido creciendo poco a poco la atención dedicada a los museos, pues el III Congreso Internacional, celebrado en Etopia, Centro de Arte y Tecnología del Ayuntamiento de Zaragoza en 2016, culminaba con una ponencia sobre los museos como vehículo de la crítica de arte (y el libro resultante se abría con una cita de Delfim Sardo, Presidente de AICA/Portugal entre 2012 y 2015, sobre las periferias del «campo negocial» en el arte contemporáneo: Biedermann & Lázaro Sebastián & Sanz Ferreruela, 2018) mientras que el IV Congreso Internacional tuvo en el madrileño Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía al menos cinco ponencias, alguna de ellas portuguesa, dedicadas a museos (Paredes, 2019). Siendo estas instituciones una parte insoslayable del sistema artístico en la Edad Contemporánea, siempre ha sido bastante frecuente que los críticos de arte les dedicasen artículos o libros. Por ello, la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte se ofreció a organizar, en colaboración con el grupo OAAEP, el V Congreso Internacional de AICA/Spain-AECA, que estaría dedicado a escritos sobre museos.

En segundo lugar, otra línea convergente de reuniones internacionales había comenzado en 2017 al celebrarse en Valladolid el I Foro Ibérico de Estudios de Museología, organizado por el Museo Nacional de Escultura en colaboración con grupos de investigación universitarios portugueses y españoles, entre los que estaba representado el grupo OAAEP (cf. la publicación resultante: Bolaños & Arnaldo, 2019). Del II Foro, que tuvo lugar en el Museo de Arte Antiga de Lisboa en

2018, se responsabilizó principalmente el Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, que luego publicó el libro digital *Os museus e a(s) sociedade(s): Teorias, contextos, histórias, experiências, desafios* (Baião & Silva, 2019). El Museo Arqueológico Nacional de Madrid fue en 2019 la sede del III Foro y de nuevo figuraba el grupo OAAEP entre los organizadores de este evento, que por primera vez tuvo un tema específico: la historia de los museos y de la museología (que más o menos coincide con el título del libro resultante: Arnaldo & Herrero & Di Paola, 2021). Igualmente monográfico, sobre exposiciones y montajes museográficos, fue el tema del IV Foro programado en Oporto, aunque por la pandemia no pudo celebrarse presencialmente en el Museo de la Facultad de Bellas Artes, siendo organizado por la Universidade do Porto 100% on line y también culminó en una publicación digital, sin edición en papel (Baião & Matos, 2021). A partir de ahí surgió la propuesta de que el grupo OAAEP y la AACA se encargaran de liderar la siguiente reunión, que volvería a tener un tema específico, abordando el estudio de los museos y la museología a través de los textos.

Era una opción pertinente para los críticos de arte y muy apropiada para un grupo de investigación especializado en la «esfera pública» del arte en la Edad Contemporánea, surgida según Habermas a partir del comentario de libros y prensa en los cafés, clubes y tertulias en el siglo XVIII y a lo largo del XIX. Los historiadores del arte sabemos bien, según las enseñanzas de grandes maestros como Julius von Schlosser, que la literatura artística es una de las bases sobre las que se fundamenta nuestra investigación. Por eso fue una inspiración para nosotros seguir el camino abierto por María Bolaños, pionera en compilar algunas de estas fuentes históricas escritas, de muy variada naturaleza, representativas de la ya centenaria evolución de la museología (Bolaños, 2002), una tarea que irían complementado luego algunas antologías con traducciones al español (Schmilchuk, 2003; Maleuvre, 2013), mientras que el proyecto de investigación *Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal* coordinado por Raquel Henriques da Silva en la Universidade Nova de Lisboa llevaba ya unos años realizando una modélica labor de recopilación y estudio (Soares & Baião & Oliveira, 2013).

También era muy afín el proyecto *Atlas Museo. Coordenadas culturales en la museología del presente* (RTI2018-096578-B-I00) liderado por Javier Arnaldo, al frente del grupo de investigación SU+MA en la Universidad Complutense y luego como Jefe del Centro de Estudios del Museo del Prado. Hubo pues concordancia general, a la que se sumaron muchos más investigadores en universidades y museos a ambos lados de la frontera, cuyo apoyo desde el comité científico nos ayudó primero a conseguir que nos llegaran tantas propuestas de participación y luego a seleccionar las más apropiadas. A todos ellos se unió además el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza, con su respaldo en la difusión y una subvención para la edición de este libro, del cual algunos ejemplares van a ser publicados en papel por el Gobierno de Aragón —detalle importante, pues la Diputación General de Aragón está en Scholarly Publishers Indicators— aunque sobre todo será difundido en PDF a través de las páginas web del IAACC, AICA/Spain-AECA, y el OAAEP.

Los textos analizados en este volumen son a veces cartas, documentos de archivo, crónicas u otros escritos que cabría considerar fuentes históricas primarias para la investigación museológica, mientras que en otras ocasiones se trata de artículos, libros u otras publicaciones críticas que, con el paso de los años, también hay que tener muy en cuenta como testimonios de las dialécticas discursivas que han ido marcando la evolución de nuestro ecosistema cultural, artístico y museístico. Seguramente dentro de algún tiempo se estudiará como elementos activos en ese «campo», según el concepto sociológico acuñado por Bourdieu, nuestras publicaciones museológicas actuales, ya sean revistas u otras publicaciones como ésta (Lorente, 2013; Carvalho,

2020). Entre ellas, hay además dos antecedentes cercanos que no podemos dejar de citar aquí, por su afinidad con nosotros, aunque no tuvieran relación directa con la estirpe genealógica que ha engendrado este libro colectivo.

Por una parte el Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola (SIAM) organizado en 2009 en Oporto por la Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, a instancias de Alice Semedo, quien no solo consiguió que la Universidade do Porto publicase luego digitalmente las actas en dos partes (Semedo & Nascimento, 2010) sino que además convenció a la Universidad del Museo Social Argentino para que se celebrase en Buenos Aires el segundo SIAM en 2010, con la colaboración de ICOFOM-LAC, aunque no llegaron a editar las actas. Todo lo contrario de lo que ocurrió con el III SIAM, organizado en 2011 en la Universidad Autónoma de Madrid por Mikel Asensio, quien siendo de Bilbao no iba a arredrarse ante nada grande, así que publicó poco a poco las colosales actas en ocho volúmenes (Asensio et al., 2012).

Paralelamente, otra red internacional que fue expandiéndose por diferentes centros iberoamericanos, son los Congresos Internacionales de Educación y Accesibilidad en Museos (CIEAM), el primero de los cuales fue organizado por el Museo de Bellas Artes de Murcia en 2010 (se editaron pre-actas, pero las actas nunca llegaron a publicarse), del segundo fue anfitrión en Huesca cuatro años después el Master de Museos de la Universidad de Zaragoza, que publicó las actas en dos volúmenes (Arranz & García Sandoval & Lavado Paradinas, 2015), el tercero estuvo especialmente dedicado al turismo y tuvo lugar en 2016 a la vez en el Vilamuseu de Villajoyosa y en el MARQ de Alicante, que editó las actas (Olcina et al, 2016), el cuarto versó en 2017 sobre cuestiones de formación y se celebró en el Museu Nacional dos Coches Lisboa, aunque de la publicación se hizo cargo el Vilamuseu (Picas & Portela, 2019), el quinto en 2018 se organizó en el Museo Marítimo de Barcelona, recayendo la edición del libro entre varias administraciones locales (Anguita, 2018) y el sexto en 2019 en Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, que también publicó las actas con el apoyo de diversas instituciones (Panelli, 2021).

Ojalá en el futuro algunas de estas iniciativas vuelvan a coser hilos de colaboración museológica entre instituciones e investigadores de habla española y portuguesa; quizá con el apoyo de la plataforma interestatal Ibermuseos, donde sería estupendo que se crease un repositorio en el cual poder acceder a todas estas publicaciones, asegurando así una más fácil disponibilidad y perdurabilidad de cara a la posteridad. Por ahora, lo más parecido a este servicio público lo está ofreciendo desinteresadamente una fundación privada, el Instituto Latinoamericano de Museos, en cuyo portal web hay una sección de publicaciones donde se pueden descargar gratuitamente más de mil documentos en PDF brindando acceso mundial a todo tipo de información especializada sobre museos o patrimonio de América Latina y el Caribe. Esperemos que acepten también dar cobijo a nuestra publicación, ya que hay algunos artículos dedicados a museos latinoamericanos. Con ellos iniciamos el primer capítulo titulado *Textos críticos de autores portugueses, latinoamericanos y españoles*, donde se rescatan algunas de las figuras más relevantes y sus contribuciones a la historia de la museología.

La gestora de proyectos museológicos Lea Blezer y el investigador Ivan Vaz de la Universidad de Porto, son los autores del artículo «O pensamento e a atuação de Waldisa Rússio Guarnieri» que profundiza en la trayectoria de la citada profesora y museóloga brasileña, y sus principales aportaciones a la historia de esta disciplina. Se trata de una figura clave que ha liderado el campo de la museología brasileña, impulsando instituciones como la Associação Paulista de Museologia en 1983, además propuso un nuevo concepto sobre el que también se detiene este estudio, el conocido *fato museal o fato museológico*.

A continuación, la investigadora independiente Alma Rodríguez contribuye en esta publicación destacando el componente social de los museos a través del artículo «La integración de lo cotidiano en la museología chilena», donde subraya el papel que ha desempeñado la arqueóloga Grete Mostny que sentó las bases de la museología en América Latina. Dentro de su extensa trayectoria, destaca por haber sido la fundadora del Centro Nacional de Museología en América Latina, presidenta del Comité Chileno de Museos y organizadora de las primeras Jornadas Museológicas Chilenas que celebró con el fin de detectar las principales necesidades de los museos en la apertura a la sociedad.

Este primer capítulo concluye con el investigador Duarte Manuel Freitas de la Universidade Autónoma de Lisboa y el tema de estudio titulado «Da importância dos museus regionais, de Vergílio Correia: Texto, contexto(s) y repercusiones». En este artículo nos acerca a la museología portuguesa a través de la figura de otro arqueólogo, del que destaca entre sus aportaciones las realizadas en el *Museu Machado de Castro* donde vuelve a rescatar el patrimonio preexistente. Asimismo, conseguirá poner en valor la misión, el prototipo y el alcance de los museos regionales portugueses y creará una amplia bibliografía especializada en museología.

Este repaso por los autores portugueses y latinoamericanos se complementa con la contribución de Álvaro Notario, profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, titulada «La visión crítica de los museos españoles durante la Segunda República a través de Juan de la Encina». El autor se centra en un periodo clave para la museología española, el primer tercio del siglo xx, que destacó por los nuevos planteamientos que surgieron en materia de cultura con el objetivo de modernizar la nación. Entre la intelectualidad del momento, el autor destaca la figura de este crítico de arte que terminará siendo el director del Museo de Arte Moderno. Sus aportaciones a la prensa del momento son claves para el avance de la museología por su espíritu renovador cuyo análisis se extendía al panorama museístico a nivel nacional.

El siguiente capítulo titulado *Reflexiones para una historiografía desde una perspectiva transversal*, tiene como objetivo hacer una lectura amplia y diacrónica de la evolución de algunos de los principales hitos de la historia de la museología desde el pasado hasta la actualidad. Tomando como punto de partida la contribución de la profesora Esther Alsina de la Universitat de Barcelona, destaca el estudio dedicado a Víctor Balaguer titulado «Surge et ambula. Víctor Balaguer y su templo del conocimiento: un museo para el mundo (1884)». Este artículo se centra en la Biblioteca Museo Víctor Balaguer, una figura polifacética que ha dejado un extenso legado cultural gracias al cual se ha podido investigar sus reflexiones sobre museología y su amplio conocimiento en la museografía del panorama museístico decimonónico, que le permitió crear su propia biblioteca museo.

Analizado este caso de finales de siglo xix damos el salto a la modernidad para comprobar el proceso evolutivo de los estudios de esta disciplina. A través de la investigadora Almudena Caso de la Universidad de Zaragoza, nos acercamos a las publicaciones más recientes sobre el impacto de los museos en el entorno en el que han sido creados. En su artículo titulado «Mirándonos en el reflejo del Guggenheim. Publicaciones científicas en castellano y portugués en torno al museo Guggenheim Bilbao» se propone analizar la relación de esta institución museística con el territorio desde las fuentes documentales y la bibliografía que se ha generado al respecto destacando a sus principales autores.

Una lectura museológica que se complementa con el profesor Luis Walias Rivera de la UNED, que en su artículo titulado «Pioneros del marketing en España. Génesis y desarrollo en el seno

de los estudios museológicos», desarrolla su principal línea de investigación, el marketing en los museos. El autor advierte de cómo los tiempos están cambiando y la tecnología está jugando un papel determinante en el ámbito de museología al que se están incorporando nuevos agentes sociales, al mismo tiempo que está apareciendo una bibliografía creciente sobre este tema en las dos últimas décadas.

A continuación se presenta el capítulo *Museología didáctica: de la crítica a la práctica*, donde se contrapone la labor de teóricos y pedagogos en la gestación de museos y la historia de la creación de tres casos concretos de museos a través de diversas fuentes documentales. El primer artículo es el de Ariadna Ruiz (Universidad Complutense de Madrid) «Museología pedagógica finisecular (XIX - XX) los dos lados del Atlántico. Cuatro experiencias de España, Portugal, Brasil y México» donde la autora establece un marco histórico del tema al abordar el papel que desempeñaron una serie de pedagogos que se convirtieron en impulsores de los primeros museos pedagógicos creados en los citados países entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX: Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío o Adolfo Coelho y Alice Pestana son las referencias en los casos de España y Portugal, respectivamente. A ellos se suman José Menezes Vieira y su esposa Carlota Menezes Vieira, como creadores del Pedagogium en Brasil, y el caso de México con sus Misiones Culturales. El continente americano es también el escenario del siguiente artículo, presentado por Manuela García Lirio (Universidad de Granada) y dedicado a «Rubín de la Borbolla, pionero en la museología mexicana». De manera complementaria a lo expuesto en el artículo de Ariadna Ruiz, García Lirio aborda la labor y el legado posterior de Rubín de la Borbolla, como director y como fundador de instituciones museísticas de su país natal, autor del programa general de museos para México, impulsor de la profesionalización del personal de museos o renovador de la práctica museográfica, todo ello fruto de su defensa del museo como herramienta para el progreso educativo de la sociedad.

Tras este repaso a los principales profesionales que desde la pedagogía y la antropología impulsaron la fundación de museos, el capítulo incluye dos estudios de casos concretos. Alejandra Gómez Martín (Universidad Complutense de Madrid) presenta «Comentarios e influencias para la creación de los primeros museos de farmacia en España a principios del siglo XX» donde, a través de un amplio repertorio de textos y documentos de archivo, traza las referencias nacionales e internacionales que determinaron las experiencias de Rafael Folch Andreu, como fundador del Museo de la Farmacia Hispana de la Universidad Complutense de Madrid, y de Rafael Roldán y Guerrero a través del Museo de la Farmacia Militar, ubicado en el Centro Militar de Farmacia de la Defensa en Colmenar Viejo. De lo científico se da el salto a lo lúdico con «Un grano de mostaza: el Museu del Joguet de Figueres bajo la pluma de sus pioneros y poetas» el artículo que Oriol Vaz-Romero (Universitat de Barcelona) dedica a la labor de Josep Maria Joan Rosa como coleccionista y fundador del primer museo de juguete de España, analizando un conjunto de textos de intelectuales y críticos, como Joaquim Folch i Torres o Manuel Vázquez Montalbán, que trasladan el ambiente y las críticas que conducirían a la fundación del museo en 1982.

En el capítulo final, que lleva por título *De la arqueología a la nueva museología: la presencia de la huella portuguesa*, Ana Cristina Martins (Instituto de História Contemporânea da NOVA FCSH) presenta el artículo «A tale of two cities. A arqueologia em museus ibéricos: visões, textos e contextos» la influencia que el Museo Arqueológico Nacional (España) ejerció en Portugal, propiciando la creación del Museu Nacional de Arqueologia (Portugal), todo ello visto a través de la variada naturaleza de textos (científicos, literatura de viajes, guías etc) que dieron a conocer en el país luso la labor del MAN. El último artículo es «La Nueva Museología a través de sus textos en el IV taller del MINOM. Molinos (Teruel) 1987» de Sofía Sánchez (Comarca del Maestrazgo)

que analiza las aportaciones que Felipe Lacouture y Miriam Arroyo realizaron en el citado encuentro, organizado por Pierre Mayrand y Mateo Andrés, en defensa de la Nueva Museología, teorías que se aplicarían en el territorio del Maestrazgo a través del patrimonio.

La publicación de este libro y la celebración del V Foro Ibérico de Estudios Museológicos y del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Críticos de Arte han sido posibles gracias a la implicación, trabajo y colaboración de un sinfín de personas. A ellos nos dirigimos a continuación. En primer lugar, queremos agradecer a los miembros del comité científico su participación en la selección de ponencias (Esther Alba. Universitat de València; Amaia Arriaga. Universidad Pública de Navarra; Haizea Barcenilla. Universidad del País Vasco; María Bolaños. Museo Nacional de Escultura; Daniel Lesmes. Universidad Complutense de Madrid; Jesús Pedro Lorente. Universidad de Zaragoza; Matteo Mancini. Universidad Complutense de Madrid; Juan Manuel Monterroso. Universidad de Santiago de Compostela; Óscar Navajas Corral. Universidad de Alcalá de Henares; Rosa Perales Piqueres. Universidad de Extremadura. Teresa Reyes. Presidenta del Consejo Ejecutivo de ICOM-España; Nuria Rodríguez Ortega. Universidad de Málaga; Joana Baião. IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, LAM-GM, Instituto Politécnico de Bragança; Helena Barranha. Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; Ana Carvalho. CIDEHUS-Universidade de Évora; Clara Frayão Camacho. DGPC, IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; Raquel Henriques da Silva. IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; Susana S. Martins. IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; Lúcia Almeida Matos. IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Universidade do Porto; Maria de Jesus Monge. Presidenta de ICOM-Portugal. Directora del Museu-Biblioteca da Casa de Bragança) así como a los coordinadores de mesa (Joana Baiao, Rosa Perales Piqueres, Matteo Mancini, Haizea Barcenilla, Ana Carvalho y Óscar Navajas) que, junto a Guillermo Juberías y Almudena Caso como secretarios, contribuyeron al perfecto desarrollo de este encuentro. No podemos olvidar a Aitor Pérez, el técnico que supervisó el desarrollo informático, y a Paco Rallo, que puso la nota de belleza al diseñar la identidad gráfica del encuentro y de esta publicación.

Ángeles Layuno ofreció una brillante conferencia que inauguraba dos jornadas de ponencias que no habrían sido posibles sin la implicación de Désirée Orús (presidenta de Asociación Aragonesa de Críticos de Arte) y Miguel Ángel Chaves (presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte) responsables de que este encuentro haya tenido lugar en Zaragoza y más concretamente en el IAACC Pablo Serrano, gracias a la colaboración brindada por su director Julio Ramón.

A todos ellos, a todos los ponentes y asistentes, gracias.

Referencias citadas

- Anguita, Yolanda et al (ed.) (2018): *5è Congrés Internacional Educació i Accessibilitat a Museus i Patrimoni. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona-Institut Municipal de Persones amb Discapacitat-Museu Marítim de Barcelona.* Descargable en <https://www.mmb.cat/wp-content/uploads/2019/02/Actes-5%C3%A8-Congr%C3%A9s-Intenracional-dEducaci%C3%B3-i-Accessibilitat-a-museus-i-patrimoni.-vol-1.pdf>
- Arnaldo, Javier; Herrero, Alicia; Di Paola, Modesta (eds.): *Historia de los museos, historia de la museología: España, Portugal, América.* Gijón: Trea.
- Arranz, Almudena; García Sandoval, Juan; Lavado Paradinas, Pedro (eds.) (2015): *Museos y patrimonio en y con todos los sentidos: Hacia la integración social en igualdad.* Huesca, Master de Museos-Universidad de Zaragoza.

Descargable en https://www.mastermuseos.es/wp-content/uploads/sites/2/2017/03/VOLUMEN_1.pdf; también en https://www.mastermuseos.es/wp-content/uploads/sites/2/2017/03/VOLUMEN_2.pdf y https://www.mastermuseos.es/wp-content/uploads/sites/2/2017/03/VOLUMEN_3.pdf

Asensio, Mikel et al (eds.) (2012) *SIAM: Series de Investigación Iberoamericana en Museología*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid con la colaboración de ICOM-CE Volumen 1: Gestión de colecciones: documentación y conservación Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_1._gesti_n_de_colecciones_a_o_3_. Volumen 2: Museos y Educación. Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_2.museos_y_educaci_n_a_o_3_. Volumen 3: Gestión de Audiencias. Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_3._gestti_n_de_audiencias. Volumen 4: Nuevos museos, nuevas sensibilidades. Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_4_nuevos_museos_nuevas_sensibilidades. Volumen 5: Colecciones científicas y patrimonio natural. Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_5_colecciones_cienti_ficas_y_patrimonio_natural. Volumen 6: Historia de las Colecciones e Historia de los Museos. Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_6_historia_de_las_colecciones_historia_de_los. Volumen 7: Criterios y Desarrollos de Musealización. Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_7.criterios_y_desarrollo_de_musealzaci_n. Volumen 8: Museos y Arquitectura. Consultable en https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_8_museos_y_arquitectura_a_o_3_

Baião, Joana & da Silva, Raquel Henriques (eds.) (2019). *Os museus e a(s) sociedade(s): Teorias, contextos, histórias, experiências, desafios*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Consultable en <https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/12/os-museus-e-as-sociedades-teorias-contextos-histc3b3rias-experic3aancias-desafios.pdf>

Baião, Joana & Matos, Lúcia Almeida (eds.) (2021). *Estratégias de exposição: História e práticas recentes*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Consultable en https://institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2021/07/estrategias-de-exposicao_2021-1.pdf

Biedermann, Anna; Lázaro Sebastián, Francisco J.; Sanz Ferreruela, Fernando (coords.) (2018): *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Consultable en <https://puz.unizar.es/img/cms/PARA%20LA%20WEB/9788416935680.pdf>

Bolaños, María (2002): *La memoria del mundo: Cien años de museología, 1900-2000*. Gijón, Trea.

Bolaños, María y Arnaldo, Javier (dirs.): *Museologías: Teorías, contextos, experiencias, retos*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.

Carvalho, Ana (2020): «Building the field of museum studies in Portugal: the role of publications», *MIDAS* [Online], 2020, 12 <http://journals.openedition.org/midas/2611>

Lorente, Jesús Pedro (2013): «Las revistas de museos y museología en español y portugués: una exploración panorámica a ambos lados del Atlántico», *Anais do Museu Paulista* volúmen 21 nº 1 (2013) dossier: Tendências Contemporâneas de Reflexão sobre Museus e Museologia, p. 77-90. Descargable en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0101-471420130001&lng=pt&nrm=iso

Mairesse, François; Van Geert, Fabien (2021): *Écrire la muséologie. Méthodes de recherche, rédaction, communication*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.

Maleuvre, Didier (2013): *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia, CENDEAC (ed. orig. inglés, 1999).

Olcina Domènech, Manuel et al (eds.) (2016): *Actas del III Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio: Accesibilidad e inclusión en el turismo de patrimonio cultural y natural*. Alicante, Diputación de Alicante-MARQ. Descargable en <https://www.marqalicante.com/Publicaciones/es/3er-Congreso-Internacional-de-Educacion-y-accesibilidad-en-museos-y-patrimonio-P149.html>

Panelli Sarraf, Viviane et al (eds.) (2021): *Anais do 6º Congresso Internacional de Educação e Acessibilidade em Museus e Patrimônio*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP-Instituto Itaú Cultural- Museu de Arte Moderna de São Paulo. Descargable en <https://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2019/03/Anais-do-6o-Congresso-Internacional-de-Educacao-e-Acessibilidade-em-Museus-e-Patrimonio.pdf>

Paredes, Tomás (dir.) (2019): *Crítica de arte, crisis y renovación*. Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte. Consultable en <https://aicaspain.org/wp-content/uploads/2020/06/Libro-Cr%3ADtica-de-Arte-FINAL.pdf>

- Picas do Vale, José; Portela, Margarida (coords.) (2019): *4º Congresso Internacional Educação e Acessibilidade em Museus e Património Formação para a Inclusão: a Acessibilidade Universal é exequível?* Vila Joiosa: Vilamuseu. Descargable en <https://vilamuseu.es/en/publicacion/actas-del-4o-congreso-internacional-de-educacion-y-accesibilidad-en-museos-y-patrimonio-lisboa-batalha-2017/12>
- Schmilchuk, Graciela (comp.) (2003): *Museos: Comunicación y Educación. Antología comentada*. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Consultable en https://issuu.com/luisarturo_rosado/docs/museos_5_comunicacion_y_educacion
- Semedo, Alice; Nascimento, Elisa Noronha (coords.) (2010). *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Oporto: Universidade do Porto, 2 vols. Descargable en <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8035.pdf> y <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8034.pdf>
- Soares, Luís; Baião, Joana; Oliveira, Leonor (2013): “«Fontes para a história dos museus de arte em Portugal». Um projeto, muitos projetos...”, *MIDAS*, 2013, n. 2: <http://journals.openedition.org/midas/272>

O pensamento e a atuação de Waldisa Rússio Guarnieri

Por Léa Blezer & Ivan Vaz¹

Esse artigo visa contextualizar a atuação e a produção da professora e museóloga brasileira Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, demarcando sua presença nos debates nacionais e internacionais de fundamentação profissional, disciplinar e científica da Museologia; propõe-se também apresentar e discutir muito rapidamente alguns dos conceitos desenvolvidos por ela, especialmente o *fato museal* ou *fato museológico*.

Nascida em 1935, a museóloga teve uma longa trajetória nas instituições públicas brasileiras, tendo iniciado sua carreira em 1957 como funcionária pública do Estado de São Paulo, atuando principalmente na área administrativa, e concluindo em 1959 o Bacharelado em Direito. Seu contato profissional com a área cultural e, mais especificamente, o universo dos museus, se deu em princípios da década de 1960, em que, segundo Maria Cristina Bruno, «Chegou a esse mundo pelas percepções sobre a mudança do Estado, pelas rotas da causa pública e pela compreensão sobre a necessidade da qualificação profissional» (BRUNO, 2000: 22). Em 1977 faz o mestrado (com o tema *Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*), e em 1980 o doutorado, na Escola Pós-Graduada da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP.

Responsável por diversos projetos de implementação de museus —como o projeto para o Museu da Indústria e a Estação Ciência— entre finais da década de 1960 e a década de 1970, Rússio ainda é a principal idealizadora, em 1978, da primeira pós-graduação em Museologia do país, na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, contribuindo ativamente na profissionalização e na discussão acadêmica do campo museológico local. Exemplos concretos de sua liderança estrutural para o campo da Museologia no Brasil foi a fundação da Associação Paulista de Museologia em 1983; sua eminente participação na luta pela regulamentação da profissão de museólogo em 1984; e em 1985, na consolidação do Conselho Regional de Museologia de São Paulo. Também é digno de nota seu ativo engajamento político com as causas democráticas, como foi o caso da organização realizada por Waldisa Rússio para participação da Associação Paulista de Museólogos no ato *Diretas Já!*, que marcou o cenário da redemocratização do Brasil em 1984.

Em um plano internacional, desde ao menos 1977 esteve envolvida nas discussões do ICOM (*International Council of Museums*), e do nascente ICOFOM (*International Committee for Museology*), acerca da Museologia enquanto uma disciplina autônoma e científica. No âmbito do Conselho Internacional de Museus – ICOM, nos centraremos na década de 1980, momento em que se pensou tanto a institucionalização do saber museológico, quanto as reflexões de cunho epistemológico e gnoseológico da Museologia enquanto disciplina acadêmica, e que atingiram discussões maiores no âmbito do comitê interno acerca de suas questões teóricas, o ICOFOM.

Este comitê se dedicou a importantes discussões, que passavam por questionamentos coletivos acerca da Museologia, que investigavam seu caráter científico, ponderavam o lugar que esta disciplina poderia ocupar perante as áreas de conhecimento científico, quais os seus limites e reciprocidades em relação a outras áreas, etc. Estes debates, que ocorreram muito no plano

¹ leablezer@gmail.com ORCID: 0000-0002-7824-4908
vazivan@gmail.com BD14-E0C4-A22F

internacional, especialmente colocados por pensadores do Leste Europeu preocupados com estas questões,² podem ser verificados através de diversos documentos e textos³ que se ocupam de registrar e analisar a memória da Museologia. Pode-se verificar, através de tais documentos, que Waldisa Rússio, participou ativamente de tais discussões, não apenas refletindo sobre as questões já colocadas acima, como também preocupada com a formação museológica profissional e acadêmica.

Sobre tais debates que se seguiram à criação do ICOFOM, especialmente a partir da Conferência Trienal do ICOM em 1977, em Moscou e na antiga Leningrado (hoje São Petersburgo), Marília Xavier Cury coloca que:

Nesse momento, e nos anos posteriores, os objetivos do ICOFOM eram a definição de museologia, a constituição de um sistema de conhecimento museológico, o desenvolvimento de um programa de ensino universitário da museologia e a compreensão das interrelações da museologia com outros campos de conhecimento, tais como a filosofia, a antropologia social e cultural, as ciências políticas e da informação. A meta era a configuração da museologia como um campo de estudo independente. A partir de então, vários encontros foram organizados e a produção teórica de seus membros começa a ser publicada no *MuWoP – DoTraM – Museological Working Papers – Documents de Travail sur la Muséologie*, que contou com as edições em dois números, em 1980 e em 1981 (e publicado em 1982). Ressalte-se que, nesse momento, já se fazia a distinção entre a museologia – os aspectos teóricos dos museus – e a museografia – o trabalho prático que ocorre nessas instituições, ou seja, a museologia não era tida como conjunto de práticas. (CURY, 2008: pp. 46-47, grifos nossos).

Já no primeiro número da publicação dos *MuWoP/DoTraM*, lançou-se a fundamental questão: *Museologia, ciência ou apenas trabalho prático?* Apesar das discussões suscitadas e da falta de uma resposta concreta que se perpetua até os dias atuais, esta pergunta ainda imprime uma força basilar ao campo da Museologia. A razão se aloca no fato de ir ao cerne deste campo no que se refere a ambos aspectos da questão proposta, independentemente do posicionamento adotado. O que ela revela são facetas que configuram a Museologia, seja ela ciência aplicada, autônoma, área do saber ou disciplina acadêmica, a dizer: qual seria sua função básica e quais seriam suas atividades, sobre qual objeto?

Se optamos pela primeira resposta – ciência – há a necessidade da formulação de quais seriam seus objetos, métodos e terminologias específicos. Não obstante, se apenas a considerarmos trabalho prático, o foco ainda permanece em operacionalizações objetivas que seriam especificamente suas, pois, há muito, chegou-se ao consentimento de que a Museologia é uma área particular do saber humano, se destacando de disciplinas afins.

De todas as formas, podemos considerar este debate, além de vivo, relevante, pois é sobre um questionamento das premissas que regem o campo museológico que ele se assenta e, como tanto, sobre sua própria função, seja no delineamento de práticas em um fenômeno particular do ser humano —o museu—, seja sobre suas possibilidades de autonomia teórica como ciência, como o campo que pensa estas duas relações.

² Dos autores verificados, destacamos a produção de: Zbynek Stránský, Anna Gregorová, Flora Kaplan, Vinos Sofka, Klaus Schreiner; além de Georges Henri Rivière, Mathilde-Bellaigue, Peter Van Mensch e Tomislav Sola.

³ Sobre o assunto, ressaltamos as seguintes produções: *Museological Working Papers: Interdisciplinarity in Museology*. Stockholm: Internacional Committee for Museology, 1982.; e *Icofom Study Series*. Suécia: Internacional Committee for Museology, 1983.

Um ponto relevante que se ressalta da leitura destes documentos é o de promover a circulação de produção escrita acerca da Museologia, daí a ideia de fazer os *MuWoP* serem periódicos que discutissem as questões teóricas. Também devemos chamar a atenção para o contexto histórico em que essas publicações foram realizadas, durante a Guerra Fria e frente à uma divisão bipolarizada de mundo. Os *MuWoP* não pretendiam um consenso, mas uma promoção de debates, para que houvesse, então, um delineamento de conceitos básicos próprios da Museologia, começando, então, pelo questionamento sobre esta última.

Podemos destacar ainda, dentre as diversas perspectivas apresentadas no debate, a noção de Museologia enquanto o estudo de uma relação específica entre o sujeito e a realidade. Ao tentar fazer uma revisão das definições do termo «Museologia», a obra «Conceitos-chave de Museologia» (2014) apresenta cinco acepções distintas do mesmo. Dentre elas, o conceito que haveria se construído justamente nos debates presentes no ICOFOM nas décadas de 1980 e 1990, e que:

Apresenta a museologia como o estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade, estudo no qual o museu, fenômeno determinado no tempo, constitui-se numa das materializações possíveis. [...] Essa abordagem particular, voluntariamente criticada (a vontade de impor a museologia como ciência e de cobrir todo o campo do patrimônio aparece, a muitos, como pretensiosa), não é menos fecunda que os questionamentos que ela pressupõe. Assim, decorre dessa perspectiva a noção de que o objeto de estudo da museologia não pode ser o museu, sendo ele uma criação relativamente recente na história da humanidade. (Desvallées; Mairesse, 2014: p. 62, grifos nossos).

No processo de fundamentação como campo, a Museologia procura se distanciar da exclusividade das atividades de museus, ainda que as tenha como referência. Comentando sobre este assunto, Francisca Hernández Hernández aponta que tanto Zbynek Stransky quanto Judith Spielbauer «[...] coincidem em assinalar que o museu não pode ser considerado um fim em si mesmo, senão como um meio que possibilita a relação entre a pessoa e a realidade, na qual o museu sempre representa uma realidade fragmentária»⁴ (Hernández, 2006: p. 75, tradução nossa).

O museu, tal como usualmente o concebemos, seria, afirma Stransky, apenas uma das «[...] formas de objetivação de uma específica relação do homem com a realidade que emergiram ao longo da história».⁵ (Stransky, 1981: p. 21, tradução nossa) Ainda, segundo o autor, a Museologia, como uma ciência, «[...] não pode existir sob a dependência objetiva do museu, isso limitaria sua contribuição de conhecimento a apenas esta esfera e às necessidades práticas de seu desenvolvimento» (Ibidem: p. 21, tradução nossa).⁶

Anna Gregorová complementa esta visão ao postular:

Nem o museu (enquanto um edifício ou uma instituição), nem seus objetos, coleções ou institutos podem formar o objeto da museologia, uma vez que podem ser concebidos como arquitetura ou

⁴ No original: «[...] coinciden en señalar que el museo no puede ser considerado como un fin en sí mismo, sino como un medio que posibilita la relación entre la persona y la realidad, en la que el museo siempre representa una realidad fragmentaria». Hernández. F. H. *Planteamientos Teóricos de la Museología*. Espanha: Ediciones Trea, 2006. p. 75 (tradução nossa).

⁵ No original, o trecho completo é: «We must realize that the museum is only one of the forms of objectivization of a specific relation of man to reality that has risen throughout history. The museum has – as we can document – its pre-forms and this is not a single given form, but it will continue changing and in the future it will have eventually completely new forms». Stransky. Z. Questions are gates leading to the truth, In: *MuWop* 2, 1981. p.21. (tradução nossa).

⁶ No original: «Museology as a science cannot exist in objective dependency on the museum, this would limit its study contributions to this sphere only and to the practical needs of it's development». *Ibidem*. (tradução nossa).

construção. As coleções não podem formar o objeto da ciência da museologia uma vez que são o objeto de estudo de outras disciplinas científicas (a saber, as descritivas), também aplicadas em outras instituições de caráter não-museal.

[...]

Correlacionada à definição de museologia, chegamos à seguinte definição de museu: *Um museu é um instituto no qual a específica relação do homem com a realidade é naturalmente aplicada e realizada*. (Gregorová, 1980: p.20, grifos da autora, tradução nossa)⁷

A Museologia se constitui pelo processo da relação. Há a realidade e há o Homem, e as atitudes desse Homem para com essa realidade definem as formas e as projeções do fenômeno museu.

Sob este viés, retomamos Stransky, que primeiro define a Museologia como uma «área de um campo específico de conhecimento, focado no fenômeno do museu»⁸ (Stransky, 1980: p. 44, tradução nossa), mas que tem seu objeto de estudo na relação entre Homem/realidade através da musealidade.

Derivando sua concepção das proposições de Stransky, Anna Gregorová a define como

[...] a ciência que estuda a específica relação do homem com a realidade, consistindo na intencional e sistemática coleta e conservação de objetos inanimados, materiais, móveis e, majoritariamente tridimensionais, documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade

[...] (GREGOROVÁ, 1980: p. 20, tradução nossa)⁹

São reveladoras estas visões, pois, os conceitos de museu que os diferentes autores têm condicionam, de alguma maneira, a definição de Museologia que desenvolvem. A retirada de foco das atividades de museu como objeto de estudo da Museologia, participa de uma consciência quanto à função social dos museus e da Museologia e da ampliação de seus espectros de análise e inserção na sociedade.

Anaildo Baraçal, autor que analisa o pensamento de Stransky nos *MuWoP's* e, também, se dedica ao estudo deste em relação a outros autores, como Gregorová, coloca que o autor:

Na consideração museológica à luz da realidade, identifica 3 grupos de problemas fundamentais: o museu e a realidade, o museu e a sociedade e os problemas terminológicos em conexão com a análise das funções do museu. Propõe-se a uma abordagem analítico-indutiva, por um método dedutivo, uma síntese que permita formular logicamente a definição de museu e museologia. [...]

⁷ No original: «Neither the museum (as a building or an institution), nor its objects, collections, or institutes can form the subject of museology, since they can be conceived as architecture or a building. The collections cannot form the object of the science of museology, since they are subject to study by other scientific disciplines (namely descriptive ones), applied also in other institutions of non-museum character. [...] In connection with the definition of museology we have arrived at the following definition of the museum: *A museum is an institute in which the specific relation of man to reality is naturally applied and realized*». Gregorová. A. Museology – Science or just practical museum work?. *MuWoP* 1, 1980. p. 20 (tradução nossa. Grifos da autora).

⁸ No original: «The term museology [...] covers an area of a specific field of study focused on the phenomenon of the museum». Stransky. Z. *Muwop* 1, 1980. p.44 (tradução nossa).

⁹ No original: «Museology is a science studying the specific relation of man to reality, consisting in purposeful and systematic collecting and conservation of selected inanimate, material, mobile, and mainly three-dimensional objects documenting the development of nature and society [...]». Gregorová. A. Museology – Science or just practical museum work?. *MuWoP* 1, 1980. p. 20.

Destaca o aspecto sintético e interdisciplinar da museologia e ressalta que a definição de museologia não pode se basear sobre o museu nem sobre os objetos colecionados. As instituições não são objeto da ciência. As coleções são objetos de outras disciplinas científicas. (Baraçal, 2008: pp.28-31).

A discussão terminológica da delimitação entre Museologia e Museografia se intensifica neste mesmo eixo de expansão. A necessidade da separação das atividades de museu e do pensamento sobre tais atividades e sobre o museu lança luz sobre o teor e as funções da Museologia frente às instituições museais. Ainda que sejam termos e atividades absolutamente recíprocos, é justamente a partir dos anos 1960 que se consolida a necessidade de se precisar cada qual. O estatuto e a finalidade da Museologia se interpõem na medida em que se pretende uma ciência autônoma, que olha e age sobre o museu, mas não se resume a ele.

É necessário notar que tanto Stransky quanto Gregorová são muito citados em vários textos de autoria de Waldisa Rússio, que utiliza uma concepção de Museologia enquanto uma ciência jovem, ainda em construção, aliando-a àquela visão de estudo de uma relação específica com a realidade. Sobre esta última questão, Peter Van Mensch (1994) faz um importante apanhado geral dos autores acima citados. Ele explica que muitos consideram Stransky como «pai» dessa concepção, pelo fato de ter definido, em 1980, o objeto da Museologia como:

Uma abordagem específica do homem frente à realidade cuja expressão é o fato de que ele seleciona alguns objetos originais da realidade, insere-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades. (Stransky apud. Mensch, 1994: p.11).

Portanto, a noção da Museologia enquanto o estudo de uma relação específica entre o Homem e a Realidade pode ser verificada através de diversos autores – como Stransky, Gregorová, Neutuspny, e Schreiner, entre outros – a quem Rússio Guarnieri irá se referenciar e, muito rapidamente, dialogar.

Em 1981, faz para os *Museological Working Papers n°2 – Interdisciplinarity in Museology* um artigo contendo aquela que seria, talvez, sua mais decisiva contribuição ao pensamento museológico, o conceito de *fato museal* ou *fato museológico*. Em interlocução direta com os autores acima citados, entre outros de áreas afins (para citar apenas um, Émile Durkheim¹⁰), Rússio Guarnieri propõe como objeto da Museologia a relação específica entre os sujeitos e a realidade, mediada pela herança cultural e suas instituições (e institucionalizações). Em sua definição do *fato museal*, lê-se:

O objeto da museologia é o *fato museal* ou *fato museológico*. O *fato museológico* é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor – e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. [...] Essa relação profunda entre homem e objeto (objeto, ideia, criação), que constitui o *fato museal* ou *fato museológico*, se estabelece no recinto institucionalizado do museu. [...] Entre homem e objeto, dentro do recinto *museu*, a relação profunda depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto museu como *agente de troca* museológica.

Na verdade, o homem toma, agora, consciência do objeto enquanto parte do mundo natural e o transforma em imagem, ideia-conceito, o que significa que ele o incorpora ao mundo intelectual, «internalizando-o». (Guarnieri in: Bruno, 2010: pp. 123-124, grifos da autora).

¹⁰ Especialmente a obra *As regras do método sociológico*.

Para Rússio Guarnieri, a Museologia é «a Ciência do Fato Museológico, entendido sempre em um processo, e constituído pela *relação profunda* entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade, da qual o Homem também participa, num cenário institucionalizado, o Museu». (Guarnieri in: Bruno, 2010: p. 138, grifos da autora). E completa: «Sem perderem a conotação, as contradições de nossa época possibilitam uma reflexão crítica que ultrapassa o Museu para preocupar-se com o Fato que nele (museu) acontece». (Ibidem, 2010: p.138).

Este pensamento é fundamental para Waldisa desenvolver uma tríade estruturante da Museologia, que irá reverberar pelas mais diversas perspectivas teóricas e experiências práticas: as relações entre Sujeito/Objeto/Cenário. A partir das noções de edifício, coleção e público —como os elementos do fazer e do pensar museológicos—, Waldisa abstrai estas entidades e não as toma em uma unidade funcional, ampliando suas capacidades conceituais e performáticas, uma vez que só existem como tal na própria relação, que é estabelecida, *circularmente*, pela Museologia (por exemplo, o espaço museal não é dado a partir da sua forma/edifício, mas, sim, ele é um espaço performático instituído como cenário museológico, há uma diferença de categoria sobre o espaço).

Como colocado pela autora, é sob o olhar do sujeito que o objeto se realiza, ou seja, adquire certos sentidos ao ser deslocado ao contexto museal. Isto é fundamental, não mais museu, mas museal, se fala do pensamento, da ação e de um fenômeno/processo, não somente da instituição. Dentro desta perspectiva, sujeito/objeto/cenário se confundem em uma circularidade permanente, configurando uma realidade (ou uma parte do real). É sob esta dinâmica que a Museologia aplicada —museu, fenômeno, processo— é capaz de mais do que guardar ou comunicar, estabelecer ligações com o que há de tangível na produção humana —mesmo sendo ela mesma uma dessas produções— e, na mesma medida, com o que há de mais inefável.

Como nos diz Maure: «[...] a museologia é uma ciência que tem por objeto o estudo do papel do museu nos fenômenos de fabricação e de representação de um patrimônio». (Maure apud Bruno, 2000: p.19, tradução nossa). Consideramos a Museologia algo além dos museus —e o próprio museu não como apenas instituição, mas como fenômeno—, incorporando-os em seus procedimentos de salvaguarda e comunicação, de enquadramento, mas extrapolando-os. De toda forma, a citação nos parece pertinente pois desnaturaliza o patrimônio, colocando-o dentro de um sistema de «fabricação e de representação», onde a Museologia é um dos agentes.

Como tanto, voltando às funções museológicas e, necessariamente, às relações, cada um daqueles elementos —sujeito/cenário/objeto— possui, ao longo do tempo, características e intenções que os possibilitam enquanto fatores de e em determinadas realidades que se tornam patrimoniais. O grande salto da Museologia enquanto um campo autônomo e aplicado do conhecimento, um campo que busca sair do pensamento descritivo para o analítico (Stransky, 1980), está na percepção do seu papel como também um agenciador. Como nos diz Pedro Cardoso sobre o conceito de *Objeto* na Museologia:

O *Objeto* é sempre uma *zona-de-impacto* e um *acontecimento-de-fronteira* entre a consciência e o agir humano. Em termos práticos e concretos, são sempre desses *Objetos* que o Patrimônio é feito. Mas desses, ainda por cima, apenas daqueles que no decurso da história humana adquiriram uma *Relevância* maior do que a dos outros. É este conceito de *Objeto* que a museologia estuda e gere. (CARDOSO, 2014: p.123, grifos do autor).

Este argumento nos interessa pois demonstra como não só os objetos, mas, também, o sujeito e o cenário, são inflexionados e como a Museologia os produz e/ou apropria e interpreta. Se o conceito de *Objeto* que a Museologia *estuda e gere* é o *Objeto* enquanto *zona-de-impacto*, sua validade

epistemológica não está em si, mas no impacto e, ao mesmo tempo, na zona em que ele se dá —não é mais uma questão ontológica, mas fenomenológica (Hein, 2000). É neste sentido que percebemos os três elementos— sujeito/cenário/objeto – em reciprocidade, pois o objeto só existe enquanto tal em um cenário (zona) e estes só são percebidos a partir da consciência do sujeito, que (re)age sobre eles. A Museologia, como campo de estudo, cria e, ao mesmo tempo, problematiza a *Relevância*, ela dota de significado e destaca do mundo certos aspectos da realidade enquanto os estuda e concretiza. Aproveitando a imagem formulada por Cardoso e relacionando-a aos termos propostos por Guarnieri, *a Museologia é uma zona/cenário onde se produz e estuda o impacto entre o objeto e o sujeito*, este impacto é o fato museal.

Ao afirmar que «Entre homem e objeto, dentro do recinto *museu*, a relação profunda depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto museu como *agente de troca* museológica» e que «[...] o homem toma, agora, consciência do objeto enquanto parte do mundo natural e o transforma em imagem, ideia-conceito, o que significa que ele o incorpora ao mundo intelectual, ‘internalizando-o’» (Guarnieri in: Bruno, 2010: p.123-124, grifos da autora); a autora toca em dois pontos fundamentais dos quais fala Cardoso: a consciência do sujeito em sua relação e ação com a realidade e a consciência e a *interferência* do *cenário* nesta mesma relação. Ao falar do museu como *agente de troca* ela introduz este espaço (zona/cenário) na própria definição das possibilidades de interação do sujeito com o objeto, definindo graus de consciência, interferência e realidade.

Para Guarnieri, a definição do fato museal é a operação que possibilita essa tomada de consciência e o contato do sujeito consigo mesmo enquanto parte da realidade. Através da musealização dos objetos, o museu realiza sua intenção de criação e adquire reconhecimento público:

Essa relação profunda entre homem e objeto (objeto, ideia, criação), que constitui o fato «museal» ou fato museológico se estabelece no recinto institucionalizado do museu. Essa ideia de instituição é útil porque ela cobre bem, tanto o pequeno museu quanto o grande museu tradicional, passando pelo ecomuseu [...]

O que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado, e o *reconhecimento público* (o mais amplo possível) de que é efetivamente um museu, isto é, uma autêntica instituição. O museu é o local do fato «museal»; mas para que esse fato se verifique com toda sua força, é necessário «musealizar» os objetos (os objetos materiais tanto quanto os objetos-conceito). (Ibidem: pp.124-125, grifos da autora).

Se, portanto, «[o] museu é o local do fato ‘museal’; mas para que esse fato se verifique com toda a sua força [...] é necessário ‘musealizar’ os objetos» (Ibidem: p.125), o processo de musealização altera não apenas o estatuto dos objetos, mas o próprio espaço onde estes objetos se encontram, uma vez que o que o processo de musealização faz é alterar a própria relação estabelecida entre estes três fatores do fato: o homem, o objeto e o cenário.

A musealização como a operação fundamental e específica de Museologia, é uma operação reflexiva e associativa que supõe, além da ação, a representação sobre o objeto. Esse grau «virtual» do objeto, dialeticamente, é aquilo que garante que suas ações de preservação e comunicação sejam performadas. Ou seja, o objeto, dentro de um museu, só «atua» como tal, porque há uma relação, uma associação, que o torna possível, exatamente, como objeto de museu, sendo salvaguardado e exposto.

Esta linha epistemológica (e fenomenológica), portanto, entrelaça as funções sociais, culturais e científicas do museu às atividades correspondentes de salvaguarda e comunicação, e, com isso,

consegue não só ativar uma cadeia operatória museológica, como, também, desenvolver o pensamento sobre esta mesma cadeia, ampliando-a para além do ponto restrito do museu, convocando e antecipando ações que se espalham por um campo alargado de preservação da memória e do patrimônio, tendo no ser humano seu vetor.

Apesar de sua morte prematura, Rússio Guarnieri desenvolve ainda questões relevantes quanto à interdisciplinaridade em Museologia, sua sistematização científica, sua profissionalização e ensino, sobre as ações cotidianas e técnicas em museus (museografia), influenciando diversos autores brasileiros (Bruno, Chagas, Brulon, Scheiner, Cury) e estrangeiros, especialmente latino-americanos e europeus (Mensch, De Varine, Coutinho, Nazor, Rusconi, Decarolis).

A finalizar, fundamentalmente, propõe a Museologia como uma ciência social aplicada, uma disciplina reflexiva que se volta aos processos de criação, proteção e comunicação das memórias e identidades, mais do que aos seus produtos ou suportes. Para ela, o museólogo é um *trabalhador social* e o conhecimento museológico lida com a realidade e a história, sendo racional e sistemático, mas, também, pragmático:

[...] um conhecimento científico que se renova ou rejuvenesce com o auxílio da prática e do empírico, compreendidos aqui como experiência vivida, a atividade consciente que, no momento de visão e re-visão e da leitura e re-leitura do mundo, do real, do natural, ajuda a construção e o desenvolvimento do cultural, do conceitual, do histórico. (Guarnieri in: Bruno, 2010: p.130).

Bibliografia

- Araújo, Léa Blezer (2017). A tecitura de uma Museologia paulista: tramas do ensino pós-graduado em São Paulo. Dissertação de mestrado, Museologia, Universidade de São Paulo.
- Baraçal, Anaildo (2008). *Objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský*, [Dissertação de Mestrado] Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.
- Boylan, Patrick (2004). *The ICOM Curricula Guidelines for Museum Professional Development and the Extension of ICOM's official role into the Living Intangible Heritage*, in: ICME Papers. Acesso em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icme/pdf/Conference_papers/2004-2005/ICME_2004_boylan.pdf; em:10/01/2017, às 11:59.
- Brulon Soares, Bruno (2012). A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio/MAST* (V.5) (Nº 2). Rio de Janeiro.
- (2012). Magia, musealidade e musealização: conhecimento local e construção de sentido no Opô Afonjá. *Revista Musear* (Nº1). Ouro Preto: UFOP.
- Bruno, Maria Cristina Oliveira (2000). *Museologia: a luta pela perseguição ao abandono* [Tese de livre-docência], São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- (2006). Museologia: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*, (n.25), Lisboa.
- (org.) (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional* (Vols. I e II). São Paulo: Pinacoteca do Estado.

- (2011). «Os Museus servem para transgredir: um ponto de vista sobre a museologia paulista». *Museus: O que são, para que servem?*. SISEM-SP – Sistema Estadual de Museus de São Paulo (org.). São Paulo: ACAM Portinari; Secretaria de Estado da Cultura.
- Cardoso, Pedro (2014). O que é a museologia?. *Cadernos do CEOM – Museologia Social* (Ano 27 - Nº 41).
- Cury, Marília Xavier (2008). Museologia – marcos referenciais. *Cadernos do CEOM – Museus : Pesquisa, acervo, comunicação* (Ano 18, n.21). Chapecó : UniChapecó.
- Desvallées, Andrés; Mairesse, Françoise (Ed.) (2014). *Conceitos-chave de Museologia*. Florianópolis: FCC.
- Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo (2010). O conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: Bruno, M. C. O (Org.) (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional* (V.1). São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: Bruno, M. C. O (Org.) (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional* (V.1). São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- Sistema da Museologia (1983). In: Bruno, M. C. O (Org.) (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional* (V.1). São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- Gregorová, Ana (1980). Museology – Science or just practical museum work? *MuWop 1*, Stockholm: ICOM.
- Interdisciplinarity in Museology (1982). *MuWop 2*, Stockholm: ICOM.
- Hein, Hilde (2000). *The museum in transition: a philosophical perspective*. Washington: Smithsonian Books.
- Hernandéz, Francisca Hernández (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Espanha: Ediciones Trea.
- ICOM (1980/1981). *Museological Working Papers - MuWop* (Nº 1, 2) Estocolmo: ICOM.
- Mensch, Peter van (1992). *Towards a methodology of museology*. [Tese de PHD]. University of Zagreb.
- (1994). O objeto de estudo da museologia. *Pretextos Museológicos* (n.1) Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF.
- Stransky, Zybnek (1980). *Muwop 1*. Stockholm: ICOM.
- (1982). Questions are gates leading to the truth. *MuWop 2*, Stockholm: ICOM.
- (1990). Para uma definição de uma teoria de museus. *Cadernos Museológicos* (Nº 3). Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro do Patrimônio Nacional.
- Vaz, Ivan Gomide Ramos (2017). *Sobre a Musealidade*. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo.

La integración de lo cotidiano en la museología

Por Alma Rodríguez¹

Ahora que la mayoría de las sociedades están cada vez más adiestradas en la contemplación desmedida —casi hipnótica— de imágenes que fluyen a través de diferentes medios, conviene discernir sobre los cambios y avances que esta nueva era del consumo exigió y exige entorno a la divulgación del patrimonio cultural y sus productos: los bienes culturales y en el centro de todo, los museos, custodios de las herencias de la cultura y de las memorias. Estas instituciones han abandonado su autoridad decimonónica para intervenir como un lugar de mediación entre la sociedad y los objetos culturales, donde las musas de entonces y las masas de ahora, han conquistado el devenir de su existencia. Lejos del afán coleccionista que permaneció desde la Ilustración hasta bien entrado el siglo xx entre los objetivos fundamentales de estas instituciones, ahora los museos deben asumir nuevas responsabilidades en superación de sus fines más ortodoxos como han sido la adquisición, restauración y custodia de sus colecciones. A partir de los años ochenta, el cambio de paradigma se asienta en la misión social del museo, en su integración y presentación a una sociedad que discurría ajena al fenómeno. Transformaciones que ampliaron los campos conceptuales de los museos, ya no solo concebidos como los grandes centros del saber, sino también como un lugar para la educación, la investigación y el deleite, al servicio de la sociedad y su desarrollo (ICOM, 2007).



Museo del Louvre. París, 2021. Foto: Alma Rodríguez.

Cada una de estas cuestiones ha sido objeto de estudio de la ciencia que ha acompañado al museo, de manera muy reservada, desde su remota existencia. Como parte del conocimiento teórico del mismo, la museología se ha ocupado a lo largo del tiempo de la reflexión y revisión de los métodos, estructuras y objetivos que son propios de los museos, a lo que se añadió el conocimiento práctico a través del campo de la museografía. Dada la actitud cambiante de las instituciones museísticas, en armonía con las propias revoluciones culturales, la museología se ocupó entonces, del estudio y la investigación del fenómeno social que atañe al museo, además de establecer las bases de sus metodologías dentro de sus funciones como guardianes y

¹ alma.ogrove@gmail.com ORCID: 0000-0002-3496-9982

Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte

emisores del patrimonio. Los primeros tratados muestran la importancia de actuar sobre la adquisición, catalogación y preservación de las colecciones de los museos, cuando todavía su función social era percibida casi de manera aislada, hecho que verá su transformación en la segunda mitad del siglo xx cuando abandone la distinción que Adorno (1962) proporcionó al comparar los museos con «mausoleos»; contenedor de tesoros, elitistas y aislados para atender al carácter social, convirtiéndolo en un lugar de experiencias, de identidad y diálogo, provocando un espacio de confrontación dialéctica entre el museo y el público. Fue la Nueva Museología la que transformó la estanqueidad de los museos que mantenían su condición enciclopédica e ilustrada para reclamar un rol activo y político que lo unificaría con la sociedad y su entorno. A partir de este momento, se desarrolló un pensamiento museológico a nivel internacional que clamaría la apertura de los museos hacia nuevos horizontes expositivos, educativos y a la puesta en valor de su patrimonio cultural en conjunto con la sociedad. Lejos de enumerar los cuantiosos tratados, textos y publicaciones que han reparado en la materia, se ha pretendido indagar en las victorias y afinidades que han surgido a lo largo del siglo xx y xxi entorno a la integración de la vida cotidiana dentro del museo y fuera de él, así como en los factores que posibilitaron las transformaciones en la nueva forma de mirar al museo y al arte, desde que ambos abandonan su condición aurática para servir a la sociedad. Se ha llevado a cabo un paralelismo desde el análisis del pensamiento de autoras y autores de distintas épocas y procedencias para comprender el alcance del museo como fenómeno social, de masas y su desarrollo en el tiempo. La diversidad de percepciones entorno al cambio de paradigma, confluyen en promover la accesibilidad del conocimiento al público y a la sociedad en general, pero también se han preocupado por la difusión e introducción de las buenas prácticas entorno a la gestión del patrimonio cultural dentro de los museos, de los planes de conservación preventiva o de los sistemas de documentación y comunicación. Además de estudiar las colecciones y su valor histórico-artístico, el público se ha comenzado a preocupar por el «qué conservamos, cómo lo conservamos y porqué lo conservamos», cuestiones que deben estrechar vínculos entre emisores y receptores de ese patrimonio y que han causado un efecto favorecedor en la toma de conciencia de los grupos sociales hacia la salvaguarda de los bienes culturales, en cualquiera de sus formas y manifestaciones. Hecho que no hubiese sido posible sin la crisis de identidad que conquistó el panorama museístico de los años ochenta, considerando que tras los fracasos sucedieron muchos éxitos. Desde ese momento, la definición de museo y museología ha venido siempre acompañadas del componente social y ha estado en constante revisión. Es tal vez, que los museos, como la naturaleza misma, poseen la facultad de experimentar la metamorfosis en sus estructuras vitales para desarrollarse en sus formas y funciones, de ahí que, en la actualidad, siga asistiendo a cambios y a la conquista de nuevos retos.

Grete Mostny y el desarrollo del pensamiento museológico en Latinoamérica: El caso chileno

Grete Mostny sentó las bases de la museología en América Latina. Arqueóloga austríaca y nacionalizada chilena inició en la Universidad de Viena estudió Egiptología, estudios africanos y Prehistoria, posteriormente, en 1938 realizó un doctorado en Filología e Historia Oriental en la Universidad de Bruselas, título que no pudo recibir hasta finalizar el conflicto bélico por la inminente anexión de Austria con Alemania y la persecución nazi a los judíos —la familia de Mostny era judía—. Tras un obligado exilio, en 1939 acompañada de su madre, pisa la tierra chilena, a la edad de 25 años.

Su trayectoria en el campo de la arqueología primero y posteriormente en la museología será clave para el desarrollo del museo moderno en el país, influencia que ejerció desde el Museo Nacional de Historia Natural de Chile, donde llegará a asumir la dirección en el año 1964. Su quehacer en el museo se concentró en tres ejes estratégicos principales: la conservación, la

investigación y la difusión. Desde estos tres niveles, Mostny manifestó la idea del museo como centro de educación, reparando en el elemento cotidiano como instrumento necesario para integrar dentro de la institución museística a la comunidad. A partir de la creación de nuevos programas educativos, comunicativos y el interés por la accesibilidad de todas las personas a los centros, logró fortalecer la investigación científica y aplicó las técnicas de documentación a sus fondos y colecciones para aumentar el interés del público con las piezas expuestas en sus salas.

Mostny rompió con el hermetismo del museo clásico como contenedor de bienes para otorgarle un enfoque activo. Sus viajes y visitas a otros museos del mundo inspiraron una filosofía del cambio al aplicar y repensar, —en un momento donde las instalaciones y los recursos eran escasos—, mejoras para la conservación de las obras y estimular el conocimiento de los visitantes a través de la difusión científica de las colecciones que el museo recibía.

Participó de forma muy activa en la creación de la Asociación de Museos Chilenos (1959), que con el tiempo se convertiría en el Comité Chileno de Museos. Ya como directora del MNHN y una amplísima trayectoria en el campo de la arqueología y museología, entra en contacto con la comunidad científica y museológica internacional. Su idea del museo moderno se nutrió de la destacada participación en varias organizaciones y comités, sirva de ejemplo su paso por el ICOM como representante de los museos chilenos. En 1968 crea el Centro Nacional de Museología, pionero en América Latina. Años más tarde, como presidenta del Comité Chileno de Museos organizó las primeras Jornadas Museológicas Chilenas con el fin de debatir sobre las necesidades de los museos, sus públicos y el rigor científico de las investigaciones que en ellos se desarrollaban.

En ese mismo año estrena el primer número de los Anales del Museo de Historia Nacional de Chile con su publicación *Los museos como instituciones educativas*, donde Mostny destaca el rol educativo de los museos como una necesidad dentro de los grupos sociales. Para la autora, el museo moderno debe alcanzar un sistema de conocimiento integral constituido por tres ejes fundamentales: la conservación, investigación y educación. Este último será la causa que transforme los principios del museo tradicional dejando atrás su pasado aristocrático para «servir a la colectividad, sin distinción de edad o nivel cultural» (Mostny, 1968). A pesar de distinguir tres valores y cada uno con sus respectivas funciones, sus objetivos eran comunes a un mismo camino, el de la educación.

Como centro de conservación e investigación, admitió Mostny la necesidad de formar profesionales para catalogar las piezas y disponer en el museo objetos bien documentados, siendo ésta una labor fundamental en materia de conservación. El resultado del estudio de las colecciones debía presentar una visión real del objeto en su relación con el entorno y el ser humano, ya que solo en este sentido podían ser comprendidos.



Museos Vaticanos, 2019. Foto: Alba Portasany

Sin embargo, la mayor de las aportaciones, en este caso, en el desarrollo de la museología en Chile y consecuentemente, en Latinoamérica surge de la idea que Mostny proclama y perseguirá durante toda su trayectoria; la integración de la educación y de los sistemas educativos al museo. La divulgación de material didáctico y científico fue uno de sus grandes propósitos dentro de los objetivos de la institución que dirigió a través de la creación de distintos departamentos, lo que llevó a la especialización de los servicios que el museo disponía y a planificar proyectos más allá del factor básico de la exhibición (Mostny, 1968). Convirtió al museo en un agente activo para la comunidad y el desarrollo cultural del entorno en el que convivió:

La doctora no cesó en su idea de darle gran impulso al museo. Montó exposiciones para ciegos, habilitó salas didácticas para enseñar las riquezas naturales del país: el cobre, el carbón, el petróleo, la pesca. Recogió del extranjero la idea de las maletas científicas, con las cuales el Museo Nacional de Historia Natural viajaba por el país difundiendo el conocimiento en forma portátil (Acevedo y Mouat, 2014, p.25).

Su espíritu enérgico y decidido condujo a Mostny a plantear nuevas formas de comunicación y diálogo que dieron lugar a la creación de actividades prácticas donde el personal del museo mostraba a la comunidad los trabajos cotidianos sobre el espacio y las colecciones, donde compartían experiencias prácticas de conservación, exhibición e investigación, lo que supuso el desarrollo de un nuevo concepto de intercambio, no tanto basado en los objetos expuestos sino en los procesos que eran necesarios para exhibirlos y preservarlos. Con esta visión, el museo pasaba a ser un espacio de creación, de reflexión y opinión, una oportunidad de mediación entre la sociedad y su patrimonio, vinculado no solo al pasado, sino también con el presente y futuro de la comunidad que representa con el fin de razonar, estimular la imaginación y afinar la sensibilidad con una sociedad que, hasta el momento, había permanecido ajena al devenir de su existencia (Mostny, 1968).

El pensamiento visionario de Grete Mostny situó al Museo Nacional de Historia Natural como un referente internacional dentro del campo de la museología y en un organismo de gran impacto para la sociedad chilena. Como directora de la institución logró poner en práctica un ingente conocimiento que nunca se olvidó de compartir, así como museóloga y arqueóloga no cesó en la difusión de material científico que contribuyó de forma sustancial al desarrollo del pensamiento museológico en Chile y Latinoamérica. Sin embargo, el reconocimiento y puesta en valor de su legado ha sido tardío e insuficiente a pesar de su destacada participación en la introducción de una *Nueva Museología* dentro del país, orientada hacia los intereses de los sujetos y no tanto a los objetos, en defensa de la educación y enseñanza como un medio imprescindible para la creación del «museo integral», propuesta que Mostny llevó a la célebre mesa redonda, conocida como *Mesa de Santiago de Chile* organizada por la UNESCO en el año 1972 y de la cual resultará la *Declaración de Santiago*, un hecho que se destaca cada vez que se revisa la historia de los museos occidentales, «pues amplió la mirada de la profesión, decantando la mirada social que el museo deseaba tener, perspectiva sobre la cual ya no hubo vuelta atrás» (Ruíz, 2015).

El museo integral

En la actualidad, la presencia de departamentos educativos o gabinetes didácticos dentro de la estructura organizativa de los museos parece indiscutible. No obstante, desde el punto de vista histórico, ha sido arduo el camino para establecer la transformación de sus objetivos y funciones entorno al concepto reinante de mausoleo de tesoros, elitista y anacrónico para considerarlo como el hijo predilecto de la cultura (Guasch, 2008). Han tenido que concurrir muchas reflexiones a lo largo del tiempo para que sistemas como la educación o la investigación, se incluyeran como un elemento inseparable del propio concepto.

La tesis doctoral de Macarena Ruiz Balart (2015), *Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia*, desarrolla la evolución de la museología en el territorio latinoamericano, dedicando especial interés en el caso chileno. Ruiz Balart atiende a la paradoja de lo global y lo local, a definir los museos de las pequeñas comunidades desde el punto de vista de la democratización de la cultura, sumando al pensamiento de Mostny nuevos planteamientos que versan sobre el enfoque social integrador de las instituciones museísticas. Reflexiona sobre los conceptos de pluralidad y democratización en contra de la noción conservadora del museo que defiende que lo coleccionado es el corazón del museo, pero, según Ruiz, su verdadero núcleo y razón de ser son las personas:

Hoy el museo debe ser un espacio abierto, vivo, integrado a la sociedad, democrático, que no discrimine y que nos presente o nos muestre nuevas miradas de lo que es y ha sido el humano y el mundo que habitamos. El museo nace para su comunidad, para la sociedad, para las personas. Su servicio debe ser conectar el presente con el pasado y entregarle valor a la historia. Esto es lo fundamental de todo (Ruiz, 2015).

La historia de los museos en Latinoamérica ha devenido subordinada a la propia herencia colonizadora y de conquista de los pueblos originarios del continente. Durante el siglo XIX, los procesos de independencia sembraron el camino hacia la incipiente consolidación de los museos en América Latina a favor de la recuperación de su identidad e historia, como el propio reflejo del momento social que estaba sucediendo con el nacimiento de las jóvenes repúblicas. Aunque el peso de la tradición del museo decimonónico europeo prevaleció hasta bien entrado el siglo XX, a partir de los años setenta comienza a perder hegemonía la exhibición pasiva de objetos para velar por los intereses de los individuos y comunidades. Tras la *Mesa de Santiago de*



El pan nuestro de cada día, Héctor Francesch. A Coruña, 1977.

Exposición «Plan de Rescate» en el espacio eLEFANTE330, Comisariada por María Marco. Foto: Culturadeseu

Chile los museos latinoamericanos se comprometieron por primera vez con la realidad de la vida regional y comunitaria, se percataron de su *quehacer* y asumieron que los medios que disponían debían ser puestos al servicio de la sociedad (Ruiz, 2015).

Al igual que Mostny, Macarena Ruiz muestra un especial interés por el desarrollo del museo integral, lo que la autora vincula al modelo de museo regional o comunal que concibe como un fenómeno permanente, pero no infinito, donde las colecciones no están inmóviles, sino que presentan nuevos discursos y propuestas para potenciar el interés por parte de las personas, un lugar que difunda el conocimiento y lo disponga accesible al público, que es la base de su existencia; «cuando un museo no se abre al público de manera cotidiana, este pierde su calidad de tal, transformándose en una bodega de objetos» (Ruiz, 2015). Un enfoque que preserva lo que había planteado Mostny años atrás a favor de la mirada social del museo, de su democratización, diversidad y accesibilidad.

La visibilidad de los procesos más allá de los objetos

La introducción de conceptos como pluralidad, democratización, accesibilidad o gestión al lunfardo museístico, deriva en gran parte de los progresos sociales del mundo contemporáneo y sus artífices dentro del campo de la museología que comprendieron al museo como un elemento integrador indispensable para las comunidades; un espacio en movimiento, democrático y público.

La nueva perspectiva de cambio en el concepto de museo y museología se fue asentando en las políticas culturales a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, cuando las transformaciones ya eran evidentes y el museo se convirtió en un fenómeno de masas. A partir de este momento, la actitud renovadora y activa de los museos se vinculó a la estructura organizativa de la gestión, con misiones y retos que cumplir para alcanzar sus propósitos. Hecho que ha dirigido a autoras y autores a reflexionar sobre las nuevas estrategias que imperan en los museos para «romper las barreras del público», tal y como sostiene el historiador español Javier Gómez Martínez (2011), cuando se refiere al concepto de transparencia dentro de estas instituciones, apoyada sobre la creación de actividades que rentabilicen los recursos preexistentes en el museo para hacer públicos, espacios que hasta el momento habían sido considerados privados. Emplea el ejemplo de los museos que recurren a convertir sus almacenes en lugares visitables, aquello que antes era un procedimiento puntual, es ahora una estrategia generalizada que concede visibilidad a los procesos, circunstancia que va más allá de la actividad: es la accesibilidad y la transparencia al declarar «el derecho que tiene todo ciudadano a saber qué se compra, o en este caso, cómo se administra lo que es suyo» (Gómez, 2011). Así, la rutina diaria del museo se ha convertido en un aclamado objeto de exposición, haciendo accesible lo cotidiano de la vida en los almacenes, en los montajes y en los talleres de conservación y restauración: el *behind the scenes* asimilado ahora por una museografía crítica amparada en la idea de hacer públicos espacios y procesos hasta el momento se mantenían en secreto.

Algunos casos prácticos a los que recurre el autor muestran la variedad de los modelos de actuación y destaca lo ocurrido a partir de los años setenta en el panorama museográfico internacional cuando las instituciones abrieron sus depósitos y almacenes al público. Uno de los primeros en promover estas experiencias fue el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica de Vancouver en el año 1976, así como el proyecto *Collections of People* del University College London en Gran Bretaña o el *Open Storage* del Henry R. Luce Center for de Study of American Art en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, como pioneros



Exposición en el Espazo EMAO: *O cadro colga da parede coma un arma de caza ou un sombreiro*. Vigo 2012-2013. Proyecto de Ania González. Foto: Culturadeseu

en abrir sus almacenes al público a través de exposiciones, cursos y encuentros. En España, la práctica del *making of* se fue introduciendo tímidamente en la estructura didáctica de los museos a semejanza de sus precursores. Ejemplo de ello ha sido el curso *Prado oculto. La vida secreta del museo: conservación, restauración, replicación*, organizado por el Museo del Prado en el año 2010, en el que mostraban a los asistentes el proceso de restauración de las tablas renacentistas *Adán y Eva*, de Durero. En ese mismo año, se inaugura el Museo de la Evolución Humana de Burgos con la exposición temporal *Making off. Cómo se hizo el montaje expositivo*, en la que los visitantes «podían conocer los entresijos de su infraestructura cultural» (González, 2010).

Gómez Martínez (2011) sostiene que los cambios exponenciales en los procesos educativos y divulgativos poseen una extraordinaria semejanza con lo acontecido en educación universitaria, donde habitan dos modelos contrapuestos; uno de grandes asignaturas teóricas enfocado en la investigación y otro, en el trabajo práctico, en competencias. Declara que es este último el que define el nuevo sistema. Por ello, atribuye estos nuevos desafíos a un planteamiento no jerárquico, sino dialógico, como un proceso interactivo entre el estudiante y el docente; lo mismo ocurrirá entre el visitante y el conservador, no solamente centrado en los contenidos sino en «enseñar a aprender poniendo el acento en los procesos» (Gómez, 2011). Si bien estos nuevos discursos han transformado la mirada tradicional del museo por su enfoque integrador, cabe destacar un cierto hermetismo para romper la dinámica de la «espectacularización» del patrimonio cultural, la que sacraliza los objetos y los convierte en verdades absolutas incuestionables, lo que es contrario a toda forma de aprendizaje, pues las confrontaciones dialécticas y la pedagogía de la pregunta definen la cualidad de razonar de una sociedad comprometida con el desarrollo del conocimiento individual y colectivo.

La conquista de las masas y la pérdida del aura

Las innovaciones museográficas que han proporcionado las ciencias de la información han estimulado un pensamiento museológico orientado a la crítica y a la confrontación personal con las piezas de los museos y con sus discursos. Así lo entiende la doctora en Historia del Arte, María Bolaños Atienza en *Los museos, las musas, las masas*, un texto que remueve la conciencia de la tradición museística para proclamar un irrefutable cambio dentro de su poder comunicativo, a la par que las masas navegan en su conquista del espacio, el éxito del museo recae en su comprensión de institución cultural y plural. Para llegar a ello, los museos han tenido que intervenir en la imposición de certezas absolutas condicionadas por el dogmatismo ilustrado y la ambición enciclopédica, para alcanzar una nueva mirada que «consiste en colocarse fuera de la experiencia condicionada y a la vez dentro [...] en suma, hablar de aquel mundo desde éste» (Atienza, 2011). Lo que la autora proclama es la necesidad de romper con la narrativa clásica y fomentar el «pluralismo de la identidad cultural» hacia la recomposición de aspectos ignorados por el museo tradicional para vivir una experiencia activa donde se interponga la imaginación, la curiosidad y los intereses de las personas sobre los discursos inmóviles y lineales; «arrebatarle la tradición al conformismo» que destituye la experiencia de lo irreplicable como, según Bolaños (2011), pidió Walter Benjamin.

El autor alemán planteó que la unicidad, el aura de una obra de arte, forma parte de una tradición que discurre a la par de un fundamento ritual, éste forma la unión del objeto artístico material con el valor de uso original y único. El concepto de arte —así como el concepto de museo— ha estado sometido a su función ritual hasta que surge el culto a la belleza en la Edad Moderna. A partir del Renacimiento, el primitivo valor cultural, que representa el carácter mágico-religioso de las obras de arte, sufre la secularización, transmuta su condición de «halo místico» al arte por el arte (Benjamin, 1939), la idea del arte puro que la estética idealista de Immanuel Kant anunciaba en 1790 con la publicación de la *Crítica del juicio*. Se pudo pensar que esta nueva doctrina del arte traería consigo la emancipación de los principios academicistas e ilustrados que supondrían la libertad creativa del individuo, la liberación del ritual. Para Benjamin, el primer modo de reproducción revolucionario fue la fotografía y ésta al perder su carácter de obra única y original descansa en la idea de arte puro, al que se le escapa toda función social y religiosa.

El valor cultural de la imagen dejó paso a un valor exhibitivo, en el que el arte se libera del ritual que lo había encarcelado, —en contraposición al idealismo estético de Friedrich Hegel para el cual, el arte «muere» si es despojado de su misión espiritual, de su significado metafísico— pero en la época de la reproductibilidad técnica el potencial de visibilidad de la imagen aumenta y la obra ritual pasa a ser una obra donde prima su función artística.

En relación a los conceptos de unicidad y autenticidad, Walter Benjamin levantará el principio fundamental que cambiaría la historia de la estética para siempre; la pérdida del aura. Entendida como la manifestación irreplicable de una lejanía (Benjamin 1939), casi como un encargo metafísico, intrínseco en la obra de arte desde que es creada. Ésta, porta consigo un valor que va más allá de la materialidad, el valor cultural que afecta a la percepción espacio-temporal, a su singularidad irreproducible. Algo ha cambiado en la actualidad para considerar que, cuanto más se reproduce un objeto artístico —desde cualquier medio y forma— más se genera un componente *aurático* sobre el original.

Así como el arte perdió el aura por ser susceptible de reproducción, los museos se despojaron del velo maya de la tradición para liberarse de discursos autoritarios, vacíos y anacrónicos. De

la misma forma que el filósofo alemán predijo a principios del siglo xx desde su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Bolaños demanda la superación de la autoridad moral del conocimiento absoluto a favor de una apertura renovadora —sin discursos condicionados— que jamás pondrá en peligro su aptitud para convocar experiencias sensibles con el público y sus colecciones, ya que, «la valía de un legado artístico se comprueba en su capacidad de entablar diálogo» (Atienza, 2011). La autora anima a los museos a aprender de las bibliotecas en tanto que preguntan a los usuarios por sus intereses, no como una experiencia que condicione sus contenidos, sino como una buena práctica para la exploración de discursos novedosos y sugerentes. Se trata de usar estos recursos para democratizar el conocimiento y hacerlo público. Los museos han tenido que recurrir a los medios de comunicación para introducirse en la cultura de masas y reafirmar su ubicuidad.

Según Guasch Ferrer, Andreas Huyssen en *Los museos como medio de masas*, entendió el éxito del museo como uno de los más destacados síntomas de la cultura occidental en la década de los años setenta y ochenta:

La obsolescencia de la sociedad de consumo halló su «contrapunto» en una «museomanía» implacable. El papel del museo como «lugar elitista», como bastión de la tradición y de la cultura elevada empezó a ceder su terreno al museo como «medio de masas», como «incomparable marco» de una *mise en scène* espectacular y de una sin par exuberancia operacional (Huyssen, 2002, citado por Guasch, 2008).

Dada la velocidad y sofisticación de los avances tecnológicos y científicos, la era de información y la tecnología se ha introducido para siempre dentro de la política de los museos, por esta razón, han tenido que plantearse normas y estándares promovidos por organizaciones y organismos internacionales para velar por la salvaguarda de sus propósitos a favor de la divulgación del conocimiento activo. Cabe pensar después de todo que, desde el siglo xx los museos asisten a un proceso de constante renovación y búsqueda de nuevos retos estratégicos que satisfagan las necesidades de los individuos y avanza a la par de los mismos. Los objetos culturales se resignifican en cada época en tanto que las sociedades le otorgan nuevos sentidos, amplían su significado a la vez que atraviesan generaciones garantizando su supervivencia. Lo mismo acontece con sus guardianes, los museos, éstos deben sumergirse en el acontecer de las revoluciones culturales y promover un conocimiento no gobernado que sea de todos y para todos, que intervenga en la sociedad y camine junto a ella. Como aquello que Mouat (2014) declaró a propósito del pensamiento visionario de Grete Mostny: «siempre con los ojos vivos clavados en el futuro».

Bibliografía

- Acevedo, N., Mouat, F. (2014). Grete Mostny (1914-1001). *Museo Nacional de Historia Natural de Chile*, pp. 5-37.
https://www.mnhn.gob.cl/sites/www.mnhn.gob.cl/files/images/articles-5237_archivo_01.pdf
- Adorno, T.W. (1962). «Museo Valéry-Proust». *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, pp. 187-188.
<https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/adorno-theodor-1955-prismas.pdf>
- Bolaños Atienza, M. (2011). Los museos, las musas, las masas. *Museo y Territorio*, nº4, pp. 7-13.
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/41723>
- Gómez Martínez, J. (2011). Estrategias de museografía crítica para romper las barreras con el público. *Museo y Territorio*, nº4, pp.133-141.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4096936>

- González, M. (5 de octubre 2010). «El MEH hurga en los entresijos de su equipamiento». *ABC*.
https://www.abc.es/espana/castilla-leon/hurga-entresijos-equipamiento-201010050000_noticia.html
- Guasch, AM. (2009). *El papel de las instituciones artísticas en la actualidad*. Universidad de Barcelona, pp.141-143.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/08guasch.pdf>
- Ruiz Balart, M. (2015). *Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia*, Vol.1 [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. Repositorio Institucional.
<http://hdl.handle.net/10016/22943>
- Mostny, G. (1968). Los museos como instituciones educacionales. *Anales del Museo de Historia Natural*, nº1, pp.11-16.
<https://www.mhmv.gob.cl/publicaciones/anales-del-museo-de-historia-natural-de-valparaiso-volumen-1-1968>
- Museo del Prado (2010). *El Prado oculto: la vida secreta del museo: conservación, restauración, replicación: Universidad Complutense: cursos de verano 2010 / Amigos del Museo del Prado*. Folleto.
<https://www.museodelprado.es/recurso/el-prado-oculto-la-vida-secreta-del-museo/5a54b3c9-1182-4ec6-bdd9-c7585a919f29>
- Walter, B. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. [Versión de 1939]. Casimiro.
- ICOM (2007, 24 de agosto). Definición de museo. Consejo Internacional de Museos.
<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

Da importância dos Museus Regionais, de Vergílio Correia: Texto, Contexto(s) y Repercusiones

Por Duarte Manuel Freitas¹

Ecce Homo: Vergílio Correia

El nombre de Vergílio Correia (1888-1944) se encuentra asociado al desarrollo de las áreas de historia del arte, arqueología y etnografía durante la primera mitad del siglo xx, pues cuenta con una prolífica producción científica que todavía, en la actualidad, se considera históricamente fundamentada, cimentada en un conocimiento profundo de las fuentes e impoluta de consignas y prédicas nacionalistas.

Poco se conoce sobre su infancia en Régua, donde nació en 1888. De allí pasó, en 1906, al contexto académico que se vivía en la *Universidade de Coimbra*, donde se licenció en Derecho en 1911, aun cuando demostró desde muy temprano poca apetencia por los meandros jurídicos, que acabó dejando por su interés en los estudios arqueológicos y patrimoniales (Carvalho, 1946: V-VII; Freitas, 2019: 82-84).

Su formación teórico-práctica continuó en Lisboa en el *Museu Etnológico Português* a partir de 1912, donde fue uno de los discípulos de José Leite de Vasconcelos. Esto le permitió participar en diferentes excavaciones arqueológicas, sobre todo en el sur del país y en Condeixa-a-Velha (Carvalho, 1946: IX; Leal, 2002: 263).

En 1915 transitó al *Museu Nacional de Arte Antiga*, donde fue nombrado *conservador*, cargo que mantuvo hasta el año 1921. La conflictiva relación que sostuvo con el director, José de Figueiredo, y que excedió la mera divergencia entre académicos, lo llevó a salir, de manera un tanto extemporánea, de dicha institución (Freitas, 2016: 88-93; Baião, 2015: 193-201).

En el mismo año, se incorporó a la planta docente de la *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, donde impartió clases hasta su muerte, en las disciplinas de Arqueología e Historia del Arte (avelãs nunes, 1993: 283; carvalho, 1946, V-XIX). En 1929 sustituyó a António Augusto Gon-



Vergílio Correia con traje académico de la *Universidade de Coimbra* (c. 1940). © Archivo Museu Nacional de Machado de Castro.

¹ duartemanuelfreitas@gmail.com ORCID: 0000-0002-6764-6872

Profesor asistente en la *Universidade Autónoma de Lisboa*. Investigador integrado al *Centro de Investigação em Ciências Históricas* de la *Universidade Autónoma de Lisboa* y del *Centro de História da Sociedade e da Cultura* de la *Universidade de Coimbra*. El autor agradece encarecidamente el auxilio en la traducción al español del presente estudio a los alumnos del doctorado de la *Universidade Autónoma de Lisboa* Andrea Imaginario Bingre y António Cal Gonçalves.

calves al frente del *Museu Machado de Castro* (Freitas, 2016: 84-87), acumulando dicho cargo y la dirección del *Diário de Coimbra* a partir de septiembre de 1937 (Dr. Vergílio Correia, 1937: 1).

En el ámbito del desarrollo de la museología portuguesa, la contribución dejada por Vergílio Correia fue verdaderamente significativa. Su labor en el *Museu Machado de Castro* –entre 1929 y 1944– se caracterizó por una profunda remodelación del complejo arquitectónico (un antiguo palacio episcopal), gracias a su *know how* como arqueólogo, lo que permitió el «despertar» del patrimonio preexistente. En ese aspecto, se destaca:

- el inicio del desentrañamiento del criptopórtico de la *civitas aeminiensis*;
- la reconstitución de las *facies* medievales de la Iglesia de São João de Almedina y la respectiva integración en el discurso expositivo (Freitas, 2016: 205-260).



Reconstrucción *in situ* del claustro prerrománico de la Iglesia de São João de Almedina. *Museu Machado de Castro* (c. 1936). © Archivo Museu Nacional de Machado de Castro.

Se evidencia también su importancia en la preservación del *oppidum* de *Conimbriga*, cuyas ruinas conoció a profundidad desde su juventud, siendo responsable por diferentes campañas arqueológicas. En 1936, Correia discutió sobre la necesidad de aprovechar dicha estancia, y propuso la fundación de un espacio museológico anexo a las ruinas, debidamente integrado con la sociedad local (Correia, 1936: 1; Correia, 1940a: 1; Gonçalves, 1971: 35-38). Su muerte, ocurrida de manera repentina el 3 de junio de 1944, no le permitió la plena realización de este deseo, que solo se concretó con la fundación del *Museu Monográfico de Conímbriga*, en 1962 (Freitas, 2020: 9-10).

Asumiendo una museología donde la arqueología jugaba un papel fundamental, no solo como disciplina sino también como vertiente eminentemente práctica sobre un complejo arquitectónico o un determinado territorio, Vergílio Correia definió por escrito tales concepciones museológicas respondiendo a la siguiente pregunta:

«Como se faz um Museu? Pois como se vê: estabelecendo um plano e executando-o, criando as secções indispensáveis, não deixando perder elementos, vigiando os desaterros e as reconstruções, de modo a recolher tudo quanto é antigo, tudo quanto vai levar às colecções, o claro-escuro das cousas que morreram... e que perduram»² (Correia, 1935: 1).

De la importancia de los museos regionales

Se pretende, con la presente ponencia, efectuar un análisis crítico y contextual de un documento poco conocido en el ámbito académico, titulado *Da Importância dos Museus Regionais*, publicado en 1930 en la revista científica *Biblos*, y que refleja su participación, como conferencista, en los museos de Lamego y de Bragança, los días 24 y 27 de abril del mismo año (Correia, 1930).

En este, Vergílio Correia se propuso comprender la misión, el prototipo y el alcance de los museos regionales portugueses, en un intento por enmarcarlos conceptualmente, cosa que, para entonces, el propio Estado, en tanto instituidor de organizaciones museológicas en varios puntos de la provincia, no había efectuado en las normas legales que estableció.

En el contexto museológico estructurado a partir del 26 de mayo de 1911, los museos regionales son presentados en la ley como la solución ideal para el acondicionamiento del espolio disperso por todo el país, aun cuando el legislador no tuviese el cuidado de definir su regulación, y se limitase meramente a referir la eventual génesis como prototipo del tono descentralizador que la ley profesaba (Decreto n.º 1, 26-05-1911). Tales intentos iniciales condujeron, en el corto plazo, al nacimiento y la readaptación de trece museos regionales, entre 1912 y 1924, los cuales estuvieron bajo el arbitrio de diferentes administraciones: desde la administración central, pasado por los ayuntamientos y la *Junta Geral do Distrito* (Freitas, 2016: 44-53; Gouveia, 1985: 147-184; Gouveia, 1993: 177-198).

En las conferencias de 1930, Vergílio Correia defendía que,

Além de manancial perpétuo de evocação histórica, o Museu, escrínio de preciosidades documentais e artísticas: – é uma escola para ricos e pobres; é o verdadeiro relicário do civismo de um país ou de uma região; e deve ser também o espelho fiel desse país ou dessa região³ (Correia, 1930: 319).

Al destacar como característica fundamental el reflejo de una realidad geográfica, realza sobremanera la necesidad de que los museos regionales o provinciales –esta última, designación de su preferencia– creen una «sala cívica» calcada de los museos cívicos italianos, cuyos contenidos permitirían el ennoblecimiento de la memoria histórica local, poblada de acontecimientos relevantes y de personalidades eminentes (Correia, 1930: 325).

En este aspecto, los museos pasarían a gozar del referido estatuto de «relicario del civismo», por exponer y difundir la voz singular de una provincia, contribuyendo, según razonamiento, «[...] *para a formação e robustecimento do coral grandioso [da] Pátria una e indivisa*»⁴ (Correia, 1930: 325).

² «¿Cómo se hace un museo? Pues, como puede verse, estableciendo un plan y ejecutándolo, creando las secciones indispensables, evitando que se pierdan elementos, vigilando las excavaciones y las reconstrucciones, de modo a recoger todo cuanto es antiguo, todo lo que lleva a las colecciones, el claroscuro de las cosas que murieron... y que perduran».

³ «Además de fuente perpetua de evocación histórica, el Museo, cofre de joyas documentales y artísticas: –es una escuela para ricos y pobres, es el verdadero relicario del civismo de un país o de una región, y debe ser también el espejo fiel de ese país o región».

⁴ «[...] en la formación y robustecimiento del coro grandioso [de] la Patria una e indivisible».

Trasluce, como lema, la unidad de la patria/nación a partir de la diversidad cultural de cada región o, como el autor prefiere, de las «pequeñas patrias», no en el sentido disidente (o separatista) que se le pueda atribuir, sino como enaltecimiento de las peculiaridades locales que conducirían a un mejor conocimiento del todo nacional.

Para un superior reflejo de su demarcación geográfica, el museo regional debería exponer un acervo asentado en la clásica tríada de objetos de arte, arqueología y etnografía. Aun cuando el espolio artístico de relevancia pudiera haber migrado a los museos nacionales,

*Ficaram, pois aos Museus Regionais, apenas as espécies que podemos denominar de arte regional, além do lastro de objectos pre-históricos e romanos, e das espécimes etnográficas que em alguns se começaram reunindo. E é precisamente essa circunstância que os torna sumamente interessantes. Sem tal particularismo indígena seriam apenas sombras ou ecos amortecidos dos Museus Nacionais*⁵ (Correia, 1930: 326).

La «[...] *nota mais sentida, viva, alegre e acessível*»⁶ es dada por las colecciones del ámbito etnográfico, ya que expresan particularidades únicas, distintas de una región a otra, y que aún podrían encontrarse presentes en el mundo rural (Correia, 1930: 326).

En suma: del pensamiento de Vergílio Correia aquí expuesto, se desprende la afirmación de aquellas estructuras museológicas del ámbito provincial que mejor reflejen las especificidades de determinada circunscripción, a través de una muestra de elementos de arte, arqueología y etnografía –áreas igualmente estimadas por el propio investigador, pues en ellas recaen sus objetos de estudio– y la creación de espacios de memoria histórica, las denominadas «salas cívicas», que colaboren con el resguardo de la identidad regional.

Si se encaminaran por una lógica de organización expositiva próxima a la de los museos nacionales –de carácter más específico, que inciden en una sola área o colección–, los espacios museológicos de cariz regional tendrían dificultades en afirmarse como instituciones culturales y educativas por no cumplir con su misión de reflejar, dentro de sus cuatro paredes, los arquetipos del contexto geográfico donde se insertan.

En 1935, en un artículo redactado para el *Diário de Coimbra*, Vergílio Correia confirma, más de una vez, esa premisa fundamental:

*A formação de um museu provincial não obedece a regras lizas, [...] visto que a sua existência e progressos dependem das condições de vidas pretéritas e presentes, da região onde for criado. Os três museus do Estado, de que a Beira se orgulha não se parecem. As cidades de Coimbra, Aveiro e Viseu, diferentes no passado histórico-artístico, diversas no território que encabeçam, separadas nos factores idiosincráticos, revela nos seus museus que possuem a sua vida distinta, mesmo desprovidos, como se encontram ainda, de secções etnográficas, aquelas onde a fisionomia regional mais se acentua*⁷ (Correia, 1935: 1).

⁵ «Quedaron, pues, a los Museos Regionales, apenas las especies que podemos denominar arte regional, además de objetos prehistóricos y romanos, y de los especímenes etnográficos que en algunos se comenzaron a reunir. Es precisamente esta circunstancia la que los hace sumamente interesantes. Sin tal particularismo autóctono, apenas serían sombras y ecos debilitados de los Museos Nacionales».

⁶ «[...] *nota más sentida, viva, alegre y accesible*».

⁷ «La formación de un museo provincial no obedece a reglas transversales, [...] visto que su existencia y progresos dependen de las condiciones de vida pasadas y presentes, de la región donde sea creado. Los tres museos del Estado, de que la Beira se enorgullece, no se parecen. Las ciudades de Coímbra, Aveiro y Viseu, diferentes en su pasado histórico-artístico, diversas en el territorio que encabezan, separadas por los factores idiosincráticos, revelan

Crítica a las tesis de João Couto

La defensa de los vectores inherentes a los museos regionales llevó a Vergílio Correia a criticar las tesis de João Couto, leídas en septiembre de 1941, durante *el II Congresso Transmontano* (Couto, 1941), que enaltecían la necesidad de formación de conservadores de museos a través de pasantías de tres años en Lisboa en el *Museu Nacional de Arte Antiga*,⁸ instituidas desde 1932 y reguladas en el año siguiente:⁹

*À camada dos conservadores auto-didactas, disse [João Couto], que devia seguir-se outros indivíduos formados dentro das normas científicas de museografia, formação dependente de um estágio de três anos no Museu das Janelas Verdes. A esta primeira sugestão obtemperaria eu, se estivesse presente no Congresso Transmontano, que a formação de um Conservador não depende exclusivamente da frequência do nosso primeiro Museu de Arte Antiga durante alguns anos. Um Conservador de Museu não é mera criação burocrática, mas sempre o resultado de uma vocação do temperamento de uma dedicação pelo estudo especializado e que uma e outro são infelizmente raros*¹⁰ (Correia, 1942a: 1).

Entre otras consideraciones, el director del *Museu Machado de Castro* reflexionó, de igual manera, sobre lo que considera como una lógica centralista de la principal institución museológica del país:

*O Museu das Janelas Verdes é diferente de qualquer outro Museu e não me parece talhado para Museu normal. Ora são precisamente as diferenças que existem entre os museus que tornam insuficientes a preparação estagiária para a direcção de qualquer museu provincial. Podem os estagiários aprenderem, sob a proficiente direcção do Sr. dr. João Couto, a organizar as colecções. Mas isso basta? [...] Considere-se que cada Museu Regional tem o seu carácter sendo portanto multiformes no aspecto. Cada Museu Regional tem âmbito próprio pré-histórico, arqueológico, arte antiga, arte moderna e, dentro das últimas, quantas especialidades! Como conciliar todas estas variedades com regras de conduta cosmopolitas perfeitamente lógicas em grandes museus, tão des-cabidas nos pequenos agregados museográficos?*¹¹ (Correia, 1942a: 1).

En efecto, es visible su preocupación por impedir la contaminación de los museos regionales por las prácticas del *Museu Nacional de Arte Antiga*, en tanto que la formación ofrecida, basada

en sus museos que poseen una vida distinta, incluso estando desprovistos, como se encuentran aún, de secciones etnográficas, aquellas donde la fisionomía regional más se acentúa».

⁸ También conocido con el nombre de *Museu das Janelas Verdes*.

⁹ La formación de los conservadores de museos a cargo del *Museu Nacional de Arte Antiga* se previó inicialmente en el *Decreto n.º 20 985* (07-03-1932), regulándose a lo largo del tiempo por las siguientes normas jurídicas: *Decreto n.º 22 110* (12-01-1933); *Decreto n.º 39 116* (27-02-1953); *Decreto-Lei n.º 46 758* (18-12-1965).

¹⁰ «A los conservadores autodidactas, dijo [João Couto], deberían seguir otros individuos formados dentro de las normas científicas de la museografía, formación dependiente de una pasantía de tres años en el *Museu das Janelas Verdes*. A esta primera sugerencia objetaría yo, de haber estado presente en el Congreso Transmontano, que la formación de un Conservador no depende exclusivamente de frecuentar nuestro primer *Museu de Arte Antiga* durante algunos años. Un Conservador de museo no es mera creación burocrática, sino el resultado de una vocación del temperamento de una dedicación por el estudio especializado y que tanto la una como el otro son infelizmente raros».

¹¹ «El *Museu das Janelas Verdes* es diferente a cualquier otro museo y no me parece ajustado a un museo normal. O bien son precisamente las diferencias que existen entre los museos las que hacen insuficientes la preparación de las pasantías para la dirección de cualquier museo provincial. Pueden los pasantes aprender, sobre la proficiente dirección del doctor João Couto, a organizar colecciones. ¿Pero eso es suficiente? [...] Debe considerarse que cada museo regional tiene su carácter, siendo, por lo tanto, multiformes en ese aspecto. Cada museo regional tiene un ámbito propio prehistórico, arqueológico, arte antiguo, arte moderno y, dentro de estas últimas, ¡cuántas especialidades! ¿Cómo conciliar todas estas variedades con reglas de conducta cosmopolitas perfectamente lógicas en grandes museos, que no tienen cabida en los pequeños agregados museográficos?».

en una pasantía cumplida en una institución de alcance nacional, y dedicada exclusivamente a los meandros artísticos, podría acusar lagunas en la representación de una especificidad regional (CORREIA, 1940b: 1; CORREIA, 1942a: 1; CORREIA, 1942b: 1).

Aun así, las tesis de João Couto prevalecieron sobre la visión regionalista de Correia —que también poco hizo por darlas a conocer más allá de la prensa local—, de modo que la formación trienal de conservadores en el *Museu das Janelas Verdes* se mantuvo inalterada.

Repercusiones de una museología como «espejo de una región»

En una visión de conjunto, si nos apoyamos en la realidad museológica de la llamada «edad de oro» durante el *Estado Novo*, esencialmente en las décadas de 1930 y 1940, el prototipo pensado por Vergílio Correia como paradigma de un espacio identitario de una provincia —basado en la importancia de las colecciones de arte, arqueología y etnografía—, estuvo presente (aunque con algunas variantes y diferentes grados de concreción) en la configuración de los museos locales, aun cuando no nos parece obvio un vínculo con su pensamiento en específico. Esto resulta, con mayor probabilidad, de una aplicación en cierto modo empírica, dadas las colecciones disponibles, conjugada con lo que podemos considerar de *zeitgeist* (o espíritu de la época) (Freitas, 2016: 53-65).

Además de las contribuciones teóricas sustentadas por Correia, el moldeado de un panorama museológico local y regional también se robusteció con las reflexiones posteriores provenientes de otras individualidades ligadas a la cultura portuguesa, como João Couto (en el referido II Congreso Transmontano de 1941) o por Mário Cardoso, presidente de la *Sociedade Martins Sarmento*, que, ya en 1935, apeló a la creación, en cada distrito o provincia, de «[...] *museus especializados em etnografia contemporânea, onde se abrigassem todos os elementos para o estudo da actividade social do nosso povo, nas suas variadíssimas modalidades e aspectos*». ¹² (Cardoso, 1936: 8). Se esboza, de esta forma, una clara preferencia por contenidos expositivo que reflejan la tradición, el folclor y la artesanía, instituyéndose como componentes fundamentales en la especificidad de los museos de carácter local.

El propio poder central simpatizó y apoyó los valores conservadores que brotaban de un típico *modus vivendi* rural y pacato, no siendo del todo incongruente la defensa y el enaltecimiento de los distintos usos y costumbres que ayudarían a explicar la diversidad cultural de la metrópolis y, en mayor escala, del Imperio colonial, en aquel estribillo geográfico tantas veces repetido: «do Minho até Timor». ¹³ como hilo conductor de la unidad de la nación (Freitas, 2016: 53-65; Damasceno, 2010).

La proliferación de instituciones museológicas con el referido carácter aumentaría en el país durante y después del año 1940 como consecuencia del éxito mediático de las conmemoraciones de los centenarios ¹⁴ (Acciaiuoli, 1998; Damasceno, 2010). No olvidemos el exponente máximo de la utilización ideológica de una museología de incidencia etnográfica como espejo de las idiosincrasias regionales, en el patrimonialmente aglutinante y centralista *Museu de Arte Popular*, instituido en la capital de la metrópolis (Oliveira, 2019).

¹² «[...] museus especializados em etnografia contemporânea, donde se abrigasen todos los elementos para el estudio de la actividad social de nuestro pueblo, en sus variadíssimas modalidades y aspectos».

¹³ «desde Miño hasta Timor».

¹⁴ Se refiere a los centenarios de la nacionalidad (1143) y de la recuperación de la independencia (1640).

Finalmente, y frente a las concesiones museológicas defendidas por Vergílio Correia, tratemos de responder a una interrogante pertinente a nuestro entender: ¿hasta qué punto el *Museu Machado de Castro*, dirigido por este y enmarcado legalmente, solo a partir de 1932, en la categoría de organismo regional,¹⁵ fue un reflejo práctico de las ideas defendidas en las mencionadas conferencias de 1930?

Luego del primer año de su administración como director, Vergílio Correia enmarcó dicho espacio museológico en el ámbito regional, aun cuando no fuera esa su misión, en tanto que se asentaba sobre el *leitmotiv* de las llamadas artes industriales, tan queridas al fundador António Augusto Gonçalves (Freitas, 2016: 69-87).

Para tal efecto, organizó, en 1931, la apertura de un contexto expositivo muy próximo al concepto de sala cívica, denominada *Coimbra Antiga*, donde se exponían documentos gráficos que remitían a la evolución histórica de la urbe (Coimbra Antiga, 1931), reuniendo doce retratos «[...] *de artistas, constructores e animadores, antigos e modernos, que concorreram para a edificação e adorno urbanos*» (Museu Machado de Castro, 1931: 252).¹⁶



Sala «Coimbra Antiga» del *Museu Machado de Castro* (c. 1931). © Archivo Museu Nacional de Machado de Castro.

En un análisis, ya publicado por nosotros, sobre la *mise en scene* durante su dirección (1929-1944), se constata que la presencia de un acervo acorde a las disciplinas de la arqueología y el arte provenientes de los espacios religiosos de la ciudad/región, así como la marcada presencia de la historia local, a partir de la mencionada sala cívica, contrastó con la total ausencia de una vertiente marcadamente etnográfica, aun cuando desde temprano había sido deseada e, incluso, planificada por Correia para los cuadrantes del complejo arquitectónico que el museo pretendía ocupar (Freitas, 2021).

¹⁵ El *Museu Machado de Castro* pasó a ser considerado museo regional a través del *Decreto n.º 20 985* de 07 de marzo de 1932.

¹⁶ «[...] de artistas, constructores y animadores, antiguos y modernos, que concursaron para la edificación y adorno urbanos».

Aun así, el propio director, en 1935, no dejó de comprender la excepcional calidad del acervo expuesto en la institución que regía, cuya relevancia artística en el país, particularmente destacada en la estatuaria pétrea gótica y el llamado *renascimento coimbrão*, abriría posibilidades de elevación a otro estatus:

*À escultura se concede [...] a maior importância. Por ela, de facto, o Museu se superioriza, com as suas admiráveis séries que vão da época romana ao século XVIII. Conto mesmo que um dia —talvez não muito distante— o Museu de Coimbra seja considerado, oficialmente, o Museu Nacional de Escultura, tal como o de Valladolid, em Espanha*¹⁷ (Correia, 1935: 1).

Si bien no pudo lograr, en la institución que dirigió, la realización plena de los fundamentos teóricos de afirmación regionalista —debido a su fallecimiento en 1944—, el esfuerzo de Vergílio Correia quedará atado a los primeros intentos por pensar la museología portuguesa más allá de sus grandes espacios centrales.



Museu Machado de Castro, sala del Renacimiento (c. 1935-1940). © Archivo Museu Nacional de Machado de Castro.

¹⁷ «A la escultura se concede [...] la mayor importancia. Por ella, de hecho, el Museo se supera, con sus admirables series que van de la época romana hasta el siglo XVIII. Cuento con que un día —tal vez no muy lejano— el Museo de Coímbra sea considerado, oficialmente, el Museo Nacional de Escultura, tal como el de Valladolid, en España».

Bibliografia

- Acciaiuoli, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Baião, Joana (2015), *Museus, Arte e Património em Portugal, José de Figueiredo (1871-1937)*, Casal de Cambra: Caleidoscópio/Direção-Geral do Património Cultural.
- Cardoso, Mário (1936), *Museus e monumentos nacionais no desenvolvimento do turismo*, Lisboa.
- Carvalho, Joaquim (1947), [Prefácio], em CORREIA, Vergílio, *Obras*, vol. I, Coimbra, Por ordem da Universidade, V-XIX.
- Coimbra Antiga (1931), *Catálogo da Sala de Documentação Gráfica e Cidadina*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Correia, Vergílio (1920), *Arte e arqueologia: estudos, impressões, críticas & comentários*, Lisboa.
- (1930), «Da importância dos museus regionais», *Biblos*, VI, 318-328.
- (1935), «Arte e arqueologia. Como se faz um museu», *Diário de Coimbra*, 1689, 7 de maio de 1935, 1-4.
- (1936), «Conimbriga. A mais importante cidade romana do centro de Portugal», *Diário de Coimbra*, 1902, 25 de maio de 1936, 1.
- (1940a), «Um museu em Conimbriga», *Diário de Coimbra*, 3190, 29 de janeiro de 1940, 1.
- (1940b), «Museus Regionais», *Diário de Coimbra*, 3202, 12 fevereiro de 1940, 1.
- (1942a), «Museografia», *Diário de Coimbra*, 3887, 5 de janeiro de 1942, 1.
- (1942b), «Museologia», *Diário de Coimbra*, 3888, 12 de janeiro de 1942, 1-4.
- Couto, João (1941), *Congressos e conferências do pessoal superior dos museus de arte*, Lisboa.
- (1962), «Aspectos do panorama museológico Português», *Ocidente*, LXIII (296), 309-314.
- (1963-1964), «Aspectos do panorama museológico Português», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, V (2), 3-5, URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/Vol5/N02/N02_master/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga_V5_N02_1963-1964.PDF
- Damasceno, Joana (2010), *Museus para o povo português*, Coimbra: Imprensa da Universidade, URL: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0195-3>
- «Dr. Vergílio Correia» (1937), *Diário de Coimbra*, 2 364, 10 de setembro de 1937, 1.
- Freitas, Duarte Manuel (2016), *Museu Machado de Castro. Memorial de um Complexo Arquitetónico Enquanto Espaço Museológico*, Casal de Cambra: Direção-Geral do Património Cultural/Caleidoscópio [versión tesis doctoral: FREITAS, Duarte Manuel (2015), *Memorial de um Complexo Arquitetónico Enquanto Espaço Museológico: Museu Machado de Castro (1911-1965)*, 2 vol., Coimbra, Policopiado, Tese de Doutoramento em História, Especialidade em Museologia e Património Cultural, apresentada à Universidade de Coimbra, URL: <http://hdl.handle.net/10316/86939>]
- (2019), «Correia, Vergílio», en Ferreira, Maria Emília, Monteiro, Joana d'Oliva, Silva, Raquel Henriques da, *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, 1.^a edição, Lisboa: IHA-NOVA, 82-84, URL: <https://doi.org/10.34619/nsnm-vxrb>

- (2020), *Para uma árvore genealógica museológica: o caso singular do Museu Machado de Castro*, «MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares», 11, 1-18, URL: <https://journals.openedition.org/midas/2127>
- (2021). «O conjunto duplamente museu, pelo continente e conteúdo: afirmação de uma identidade expositiva no Museu Machado de Castro (1931-1944)», en Polónia, Amélia; Ribeiro, Fernanda; Pereira, Gaspar Martins, *et al.*, «Não nos deixaremos petrificar». *Reflexões no centenário do nascimento de Victor de Sá*, Porto, CITCEM/FLUP, 229-258, URL: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/18709.pdf>
- Gonçalves, António Nogueira (1971), «Evocação da Obra do Doutor Vergílio Correia», *II Congresso Nacional de Arqueologia*, Coimbra: Oficinas da Gráfica de Coimbra, 35-38.
- Gouveia, Henrique Coutinho (1985), «Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo», *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, 1 (1), 147-184.
- (1993), «A evolução dos museus nacionais portugueses. Tentativa de caracterização», en *Homenagem a J. R. dos Santos Júnior*, Instituto de Investigação Científica e Tropical, Lisboa, 1993, 177-198.
- Leal, João (2002), «Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa», *Etnográfica*, VI (2), 251-280, URL: <http://hdl.handle.net/10071/14770>
- «Museu Machado de Castro (1931). Sala de Coimbra Antiga», *Arte Arqueologia*, I, 249-252.
- Nunes, João Paulo Avelãs (1993), *A História Económica e Social na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1911-1974). Ascensão e queda de um paradigma historiográfico*, Coimbra, Policopiado, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de Portugal, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, URL: <http://hdl.handle.net/10316/9801>
- Oliveira, Alexandre (2019), *Herança de António Ferro. O Museu de Arte Popular*, Casal de Cambra: Caleidoscópio/Direção-Geral do Património Cultural.
- Pimentel, Cristina (2005), *O sistema museológico português (1833-1991). Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*, Lisboa: FCT/FCG.
- Portugal. Ministério da Educação Nacional (1953), Decreto-lei n.º 39 116, *Diário do Governo*, Série I, 38 (1953-02-27), 431-432. URL: <https://files.dre.pt/1s/1953/02/03800/04310432.pdf>
- (1965), Decreto-lei n.º 46 758, *Diário do Governo*, Série I, 286 (1965-12-18), 1696-1705, URL: <https://files.dre.pt/1s/1965/12/28600/16961705.pdf>
- (1932). Decreto n.º 20 985, *Diário do Governo*, Série I, 56 (1932-03-07), 431-436, URL: <https://files.dre.pt/1s/1932/03/05600/04310436.pdf>
- (1933), Decreto n.º 22 110, *Diário do Governo*, Série I, 10 (1933-01-12), 51-52, URL: <https://files.dre.pt/1s/1933/01/01000/00510052.pdf>
- (1911), Decreto n.º 1 de 26-05-1911, *Diário do Governo*, Série I, 124 (1911-05-29), 2244-2247, URL: <https://files.dre.pt/1s/1911/05/12400/22442250.pdf>
- «Sala de Coimbra Antiga» (1931), *Arte e Arqueologia*, I, 249-252.
- Sanchez-Canton, F. S. (1934), «Le Nouveau Musée national de sculpture de Valladolid», *Mouseion*, 25-26 (I-II), 84-105.
- Secções de Arte e Arqueologia* (1941). *Catálogo-guia*, Coimbra: Coimbra Editora.

La visión crítica de los museos españoles durante la Segunda República a través de Juan de la Encina

Por **Álvaro Notario Sánchez**¹

La Segunda República se caracterizó por su idiosincrasia intelectual, formada por personas cultivadas y comprometidas con la política de su tiempo, lo que supuso nuevos planteamientos, que con más o menos éxito, dieron lugar a un panorama totalmente distinto al anterior, enfocado en la educación y el impulso a la cultura. Como apunta Bécarud, realmente se puede plantear la idea de una «dictadura de los intelectuales» durante las cortes constituyentes y el bienio azañista, e incluso en los últimos meses del Frente Popular. A sus responsables se les ha llegado incluso a acusar de haber querido monopolizar el poder, con un espíritu de «desquitarse así de la larga marginación que tuvieron que sufrir desde principio de siglo» (Bécarud y López Campillo, 1978: 34-35). En cualquier caso, esta situación influyó de forma determinante en la mejora y modernización del sistema educativo con Marcelino Domingo como ministro de Instrucción Pública.

Una institución de referencia, en la que se formaron personalidades como Azaña, fue la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, creada en 1907, dependiente de la Institución Libre de Enseñanza, que tuvo gran protagonismo en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (MIPBA) durante este periodo. De ella nació la famosa Residencia de Estudiantes en 1910, que tuvo su momento álgido durante la Segunda República, entre cuyos principales proyectos, destacó la reestructuración del Museo Pedagógico Nacional o las Misiones Pedagógicas (Egido León, 2010: 392 y 393).

Por otro lado, desde la Dirección General de Bellas Artes del MIPBA se desarrolló la estrategia cultural de la Segunda República, que pretendió modernizar la nación a través de un conjunto de políticas educadoras en el más amplio sentido. Apoyados por los distintos ministros que ocuparon esta cartera, los cambios en la dirección trajeron como principal consecuencia la interrupción de los programas marcados en cada periodo, pero también supusieron la renovación de ideas, que lejos de ser dispares, se complementaban.

En este sentido, destacaron en la dirección, Ricardo de Orueta, cuya preocupación por la protección del patrimonio quedó reflejada en un complejo aparato legislativo sobre la salvaguarda de los bienes artísticos² y Eduardo Chicharro, que dedicó sus mayores esfuerzos a la proyección de los artistas españoles tanto fuera como dentro de nuestras fronteras, especialmente con la formulación de las Exposiciones Nacionales (Cabañas Bravo, 2009: 172-173).

Sus objetivos comunes tuvieron, además, un carácter internacional, que dio sus frutos en la celebración de la Conferencia de Museos de 1934 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la capital. Este hito histórico sirvió para situar a nuestro país en el panorama cultural a nivel mundial y en el que confluyeron los más destacados estudiosos y gestores de los museos para abordar el espacio museístico, desde el punto de vista arquitectónico (García Bascón, 2017).

¹ alvaro.notario@uclm.es ORCID: 0000-0002-5377-1293

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Castilla-La Mancha. Esta investigación se inserta en el proyecto «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (RRIAFE) I+D+i, PGC, MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00.

² Las acciones de la DGBA fueron estudiadas desde los primeros años de la democracia por Álvarez Lopera, entre otros, en su tesis doctoral, defendida en 1982 bajo la dirección de Pita Andrade. ÁLVAREZ LOPERA, José (1982), *La política de Bellas Artes del gobierno republicano durante la guerra civil*, Madrid: CSIC.

Se puede afirmar que los museos ocuparon un papel principal dentro de las políticas culturales republicanas, centradas tanto en la mejora de los históricos museos españoles como en el impulso de los museos provinciales y municipales, completamente abandonados, o la apertura pública de los palacios reales.

La promoción de la artesanía y la puesta en valor del arte popular fueron las claves para la creación de los efímeros museos republicanos, que fueron entendidos como instrumentos educativos. Por medio de los museos se pretendió alfabetizar a la población, haciéndola partícipe de la protección del patrimonio como bien comunitario a proteger para las generaciones futuras, un trabajo que hubo de reforzarse en los primeros días de la Guerra Civil.

De la crítica a la dirección del Museo de Arte Moderno

El crítico de arte español Ricardo Gutiérrez Abascal, conocido como Juan de la Encina, fue uno de los más reputados gestores culturales del primer tercio del siglo xx. Sus columnas de arte en el diario madrileño *La Voz* hasta 1931 y en el periódico *El Sol*, desde el inicio de la República, reflejaron los nuevos vientos de cambio en el panorama cultural español. Sus contactos con la intelectualidad, que forjaron las bases de la Segunda República, le hicieron formar parte del Patronato del Museo de Arte Moderno, para posteriormente convertirse en su director en el verano de 1931.

Durante la guerra civil, a finales de 1938, viajará junto a su familia a México, invitado por el General Lázaro Cárdenas para colaborar con labores docentes en la Casa de España en México, creada el 1 de julio de ese mismo año. Solo volverá a España en un viaje que le ayudará a cerrar asuntos personales en España entre 1955 y 1956. A su vuelta definitiva a México, donde falleció en 1963, tal y como recuerda su hijo Leopoldo, dijo: «Mi España se ha acabado, ahora existe una diferente a la que no sé si regresaré» (Gutiérrez de Zubiaurre, 1998: 96).

A través de sus escritos en la prensa española republicana es fácil reconocer el espíritu renovador de este momento en materia cultural y, específicamente, en el ámbito de los museos. Junto a sus textos, los de Vegué Goldoni, Manuel Abril o Méndez Casal conformaron la crítica de arte de este primer lustro de los años treinta. En la elocuencia de sus columnas de prensa se esbozaron las problemáticas más diversas de la política museística del momento y el dinamismo cultural que palpitaba en cada uno de los proyectos, a veces truncados (Brihuega, 2016: 67-68).

Su papel al frente del Museo de Arte Moderno y las sucesivas dudas sobre este proyecto dieron lugar a profundas reflexiones sobre su reformulación. Para conocer un poco más las primeras impresiones del propio Gutiérrez Abascal, merece toda la atención una entrevista que le hicieron en el mismo periódico en el que tenía su sección de arte, el diario *El Sol*. En ella se percibían muchos proyectos, pero también



Caricatura de Juan de la Encina. *El Sol*, Madrid, 23 de julio de 1931, p. 61.

cautela a la hora de hacerlos públicos en un momento tan temprano. Sin embargo, en sus palabras se advertía la intención de renovar por completo el museo, requiriendo mayores subvenciones al gobierno:

— ¿Tiene usted ya un plan que oriente su labor?

— Por lo pronto creo que hay que variar totalmente la base económica del Museo. Con la consignación actual no se puede hacer nada de provecho. ¿Cómo el Estado español pudo imaginarse que con dotación tan mezquina podía tener un Museo de Arte Moderno decoroso? Hay, pues, que aumentar considerablemente esa consignación en el próximo presupuesto. [...] No hacen falta cantidades muy grandes, pero desde luego hay que aumentar la actual, y al mismo tiempo hay que dar a la Junta de Patronato autonomía completa en ese respecto.

— ¿Está usted conforme con el criterio que se sigue para adquirir las obras?

— En general, no. [...] Hay que suprimir también toda relación de dependencia del Museo con las Exposiciones nacionales o cualesquier a clase de Exposiciones. Según la organización actual, el Museo tiene que recibir algunas de las obras que premian los Jurados de las Exposiciones. En mi concepto, en el Museo no debe ni puede entrar ninguna obra que no haya sido elegida por la Junta de Patronato (Anónimo, 23 de julio de 1931: 1).

El mismo director, en una de las primeras entrevistas que concedió a la prensa, y sabedor de que esta problemática espacial no se podría solucionar con reformas, ya apuntó su idea de trasladar el museo a un nuevo espacio. Así, la Biblioteca Nacional podría terminar de expandirse por sus salas y el arte de vanguardia tendría, por fin, un espacio acorde a la misión del museo en este nuevo régimen republicano:

— ¿Cree usted que está bien instalado el Museo de Arte Moderno?

— No, señor; el local actual es inservible. No tiene condiciones de luz y es pequeño. Además, según tengo entendido, la Biblioteca Nacional lo necesita para una mejor organización de, sus servicios y lo reclama insistentemente.

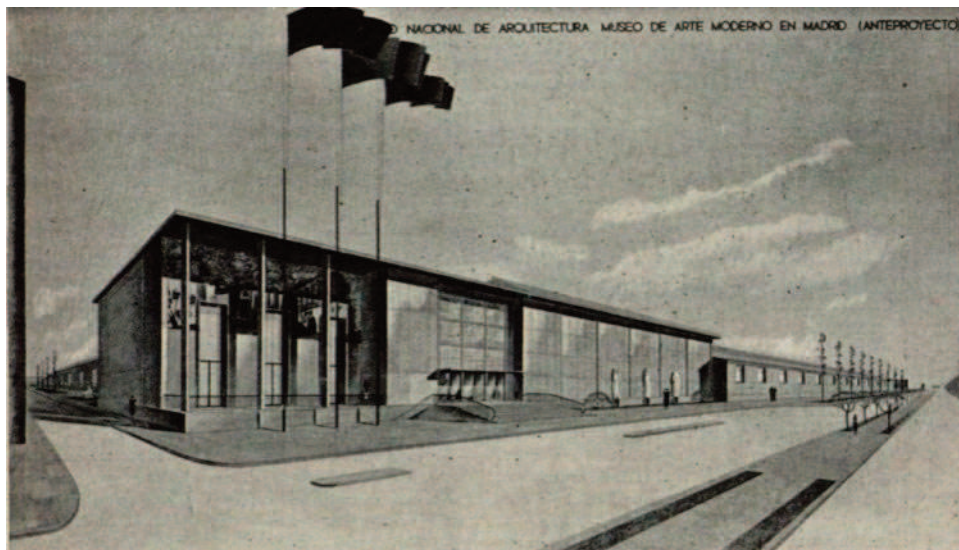
— ¿Dónde instalaría usted el Museo?

— Se hace indispensable construir un edificio espacial para instalar también como anejo una biblioteca y una colección de reproducciones de las obras maestras del arte del pasado siglo y del presente, ya que se hacen ahora reproducciones con tal perfección, que casi parecen las obras mismas. Entiendo que, sin mucho gasto, excluyendo todo conato de pompa exterior e interior, la arquitectura actual sabrá resolvernos ese problema si el Estado acoge nuestros proyectos (Anónimo, 23 de julio de 1931: 1).

Pese a que, finalmente, este proyecto arquitectónico no pudo llevarse a cabo, la institución vivió un momento de modernización sin precedentes. Al calor de la reforma de las Exposiciones Nacionales, las muestras del Museo de Arte Moderno supusieron un impulso a la vanguardia artística de nuestro país, llenando de aires renovados los históricos muros del Palacio de Biblioteca y Museos, que Juan de la Encina quería abandonar para dotar al museo de un edificio acorde. En la búsqueda del reconocimiento del arte nuevo, junto a las innumerables transformaciones del espacio que lo acogía para finalmente pensar en un nuevo edificio, la obra más importante del museo fue la renovación del discurso artístico.

Entre las exposiciones que se celebraron en los breves años de la República, merecen ser destacadas la relativa al Arte Francés Contemporáneo, la de Pintura Indígena Peruana, en 1934,

además de las monográficas, dedicadas a Benjamín Palencia, en 1932, Joaquín Torres García, en 1933, Pablo Gargallo, en 1934, o Fortuny en 1935, sin olvidar la última dedicada a Max Ernst en la primavera de 1936 (Jiménez Blanco, 1989: 36-39). El propio Moreno Villa, narraba en 1944 sus impresiones sobre el gran avance que experimentó el museo, en el que él mismo expuso en 1932: «En la sala de exposiciones de este museo, que se modificó y mejoró mucho durante la República, bajo la dirección de Juan de la Encina, presenté yo, hacia el año 32, más de 40 obras entre óleos, puntas secas y dibujos» (1944: 163).



Proyecto de García Mercadal para el Museo de Arte Moderno. *El Herald de Madrid*, Madrid, 13 de diciembre de 1933, p. 16.

La República de los museos

La gestión de los museos durante la Segunda República no puede tratarse como un conjunto de acciones similares aplicadas por la administración. Cada institución actuó en base a las necesidades de ese momento, solicitando los recursos oportunos al organismo pertinente. Tanto los centros nacionales de mayor calado y peso histórico, como los museos provinciales, pasando por las iniciativas locales, tuvieron que requerir la ayuda gubernamental para dar el esplendor merecido a sus museos. Aunque la tónica general fue la dejadez de estos espacios en los años previos a la implantación de la República, el nivel de precariedad no era el mismo en todos ellos, como tampoco lo fue el grado de respuesta con el cambio de régimen.

En cualquier caso, la Segunda República fue un periodo muy fructífero para los museos españoles y, aunque no todos experimentaron las mismas mejoras, fue una realidad generalizada. Como toda cuestión de calado político, también en el ámbito cultural, se priorizaron los proyectos que tenían una estrecha relación con las líneas estratégicas del ideario republicano (Bolaños Atienza, 2008: 362-367).

En este sentido, junto a las reformas estructurales del emblemático Museo del Prado, destacó sobre todas las actuaciones republicanas la reformulación del Museo de Arte Moderno, como ya hemos avanzado. Sin embargo, junto al Museo de Arte Moderno, Juan de la Encina ejerció un papel muy importante en la revisión de los museos españoles. En sus textos se perciben las intenciones de cambio, el espíritu renovador de los gestores culturales y las direcciones de los museos, pero también se observa el escaso apoyo gubernamental y, consecuentemente, la falta de recursos económicos para favorecer el desarrollo de los proyectos planteados.

El único museo que realmente contó con el respaldo institucional fue el Museo del Prado, considerado el buque insignia de la cultura española. Dirigido por Pérez de Ayala, pero realmente

conducido por Sánchez Cantón, experimentó numerosas reformas que Juan de la Encina reflejó en sus columnas:

Casas valetudinarias, polvo, polilla: tales son, amigo Cándido, buena parte de los museos de España. Tenemos, como sabes, un museo prócer —el del Prado—. Polvo y polilla fue también hasta hace poco. Hoy el Prado reluce, con un resplandor tal vez en algún punto recargado; pero reluce, y la polilla y el polvo han perdido decididamente la batalla en su recinto. El del Prado es, pues, en esta hora un museo cuya organización hace honor a los que la rigen. Bien es verdad que para él son todos los mimos de que es capaz el Estado español en ese orden de cosas. De los otros museos nacionales no puedo decirte lo mismo, ¡oh, Cándido!, y bien que me pesa, pues, a pesar de la diligencia de quienes los rigen, siguen trascendiendo a lamentable senectud. Bien es verdad que los optimistas empedernidos—¿para qué evocar nuevamente el nombre de tu maestro? —no perdemos la esperanza de que también algún día les llegará su polvo y a su polilla el glorioso San Martín. Todo se andar, que en España siempre acabamos haciendo las cosas, aunque las tomamos con calma (Encina, 10 de enero de 1932: 1).

Como pone de manifiesto en estas líneas Juan de la Encina a principios de 1932, el Museo del Prado, en línea con la dejadez generalizada que padecían los museos, había sufrido un grave abandono en las décadas precedentes. Sin embargo, la República puso soluciones a esta situación desde su instauración (Bolaños Atienza, 2014: 82).

La cristalización del proyecto cultural del gobierno republicano supuso la creación de nuevos museos, respondiendo a la necesidad de difundir el patrimonio artístico español de forma universal y a la conservación de las obras. Los museos que se crearon en este tiempo suponían también el reflejo de lo que se entendía por cultura, algo muy distinto a épocas anteriores. No se fundaron grandes pinacotecas, sino museos que ensalzaban de algún modo la historia y la cultura españolas, ideas todas en la línea de la Generación del 98. Además de la creación de nuevos museos, se trabajó en la línea de la reorganización de los ya existentes a través de nuevos patronatos, así como en las condiciones de acceso.

Tal y como lo define María Bolaños, en consonancia con el esplendor literario y artístico, podemos referirnos a este tiempo también como una Edad de Plata para los museos. Aunque el periodo anterior fue fructífero en la generación de una estructura que propiciara el turismo a través de la Comisaría Regia, que daría como principales resultados en este ámbito la creación de las casas museo de la Vega Inclán —la Casa Museo del Greco en Toledo, la Casa Cervantes en Valladolid y el Museo Romántico— la tónica general en las instituciones museísticas fue la escasez de recursos. En la mayoría de los casos, los museos más antiguos, que empezaban a cumplir su primer centenario, se habían convertido en almacenes de obras de arte, sin un discurso claro y nada atractivo al visitante (Bolaños Atienza, 2008: 360-362).

Esta situación de desidia gubernamental hizo que los responsables de los museos y sus trabajadores, que no contaban con medios económicos para reformular estos espacios, se centraran en la documentación de sus bienes, dejando a un lado la museografía acumulativa en que se veían inmersos. Pese a la triste realidad de estos «almacenes de baratijas, desordenadas y mal tratadas», como diría Orueta, la corriente institucionista iluminaba el panorama cultural con su aire renovador que, aunque centrado en la enseñanza, llegaría a los museos (Bolaños Atienza, 2014: 83-84).

En las columnas de arte de Juan de la Encina existen constantes reflexiones sobre las reformas que se desarrollaron en el resto de los museos españoles, ofreciendo al lector amplias informaciones relacionadas con los avances que experimentó la República en materia museológica.

El carácter crítico de sus crónicas, que enriquece con sus impresiones, hace de sus textos testimonios verdaderamente útiles para la comprensión de las dificultades que atravesaron estas instituciones:

Fuera de la fundación Osma, o sea del Instituto del conde de Valencia de don Juan, que no depende del Estado, el Museo del Prado era el único que mostraba una faz decorosa y digna de un gran museo europeo y en ello desde fecha bien reciente. Los otros, todos los grandes museos de España —los de Madrid, sin excepción alguna; los de Barcelona, Sevilla, Valladolid, Valencia, etc. etc. — eran, con esta o la otra diferencia de matiz, como tristes desvanes, en los que las aguas corrientes de la historia hablan sedimentado al azar restos más o menos brillantes de pasadas grandezas. Eran la cosa más melancólica del mundo, equivalente en cierto modo a una lectura del Quijote en edad madura, y habla que ser aficionado a las artes hasta la frontera de la manía o de la chifladura para frecuentarlos. Muchas veces, al encontrarme yo en ellos, cruzándome en las salas de aquellos camaranchones con otros visitantes, me sentía un tanto doliente de necrofilia. [...] Me sentía necrómano, y la historia del arte y la arqueología española se me antojaba en puras variantes de la necromanía (Encina, 15 de noviembre de 1933: 1).

En este sentido, Juan de la Encina, atribuye un papel muy importante a los directores de los museos, quienes, sin apenas recursos, supieron reposicionar durante este periodo a los museos como instituciones culturales de primer orden:

Yo no sé si todos los que actualmente inspiran y dirigen los museos españoles han sentido ese horror mío. Pero el caso es que todos o casi todos se han propuesto reformar sus casas, unos con más brío, otros con menos; pero todos se han puesto a la tarea de despojar a los museos de ese aire sepulcral que antes tenían. Si yo fuera hombre de los que hacen ilusiones en esta indiferente España, tal vez pudiera atribuirme alguna parte en la impulsión de tales reformas, pues algo he predicado en ese sentido con la palabra y el ejemplo; pero la verdad es que en España han entrado en los últimos años de una manera firme y eficaz los conceptos más actuales y vivos de la organización de museos, y que estos conceptos han florecido en la dura y apelmazada tierra nacional y han fructificado en cuanto el Estado ha querido prestarles algún calor y protección. La tierra estaba sembrada desde hacía tiempo, y en cuanto ha llegado un tibio soplo de buen temple de la primavera, ha reverdecido (Encina, 15 de noviembre de 1933: 1).



Vista general del Museo de Artillería a finales de 1932.
Nuevo Mundo, Madrid, 4 de noviembre 1932, p. 16.

Ejemplo de ello fue Ricardo de Orueta que, bajo la DGBA, hizo de los museos lugares renovados en los que plasmar el ideario republicano y, al igual que las escuelas, se convirtieron en motores de cambio para la sociedad. Esta transformación no solo fue en su aspecto formal, con las conocidas obras de mejora en los edificios decimonónicos que contenían las colecciones más antiguas, sino principalmente en su esencia. María Bolaños refuerza esta idea sobre los museos republicanos cuando dice que «se imponen como un emblema de la modernidad, en el que el arte alcanza un estatuto nuevo, marcado por la libertad de su acceso» (2014: 88).

En suma, el museo como institución democratizadora se convirtió en el espacio propicio para transmitir a los ciudadanos la esencia del ideario republicano, enfocado en la promoción de la identidad nacional como principal riqueza, con la reordenación de colecciones y nuevas adquisiciones. Los pueblos que conformaban España constituían el patrimonio cultural de mayor entidad y así debía reflejarse en las salas de los museos. Esto hizo que, además de rescatar a las instituciones históricas, descuidadas en el periodo anterior —salvo el Museo del Prado—, este periodo se caracterizara por el nacimiento de nuevos proyectos de corte etnográfico y el resurgimiento de los absolutamente olvidados museos provinciales, tanto arqueológicos como de Bellas Artes.

Ejemplos dignos de mención son el Museo Arqueológico Provincial de Toledo que, junto al Archivo Histórico, pasó a ocupar en 1935 el recién restaurado Hospital de Santa Cruz; el Museo de Cáceres fue inaugurado en la histórica Casa de las Veletas, que fue alquilada a los duques de Fernán Núñez en 1933 para tal fin; el Museo Provincial de Alicante, que inauguró un nuevo montaje expositivo en 1932, aunque esta vez en su sede primigenia; o el Museo de San Sebastián asumía el nombre del nuevo espacio que acogió su colección en el Convento dominico de San Telmo, con los murales que para la ocasión pintó José Luis Sert en 1932 (García Fernández, 2007: 38-40).

Debates sobre los palacios republicanos

Por otro lado, Juan de la Encina planteó la poliédrica cuestión de la musealización de los palacios reales, al debatirse la posible combinación del uso cultural de estas antiguas moradas reales con las funciones de representación y residencia oficial del presidente de la República. De esta manera, surgió la necesidad de encontrar una nueva función para estos palacios, optándose por la apertura pública como testimonio de la historia pasada del país, condensada en las bellas arquitecturas palaciegas y las obras de arte atesoradas por la monarquía de todos los estilos y épocas. Al mismo tiempo, se planteó la búsqueda de un estilo arquitectónico *republicano*, reflejo del nuevo sistema de gobierno.

Junto a los debates previos y los que aún quedaban por resolver sobre qué dependencias palaciegas debían abrirse al público, las divagaciones sobre el uso museístico del palacio seguían apareciendo en prensa, la mayor parte de las veces con la intención de dar consistencia al proyecto. Juan de la Encina, en un ensayo publicado por *El Sol* en diciembre de 1931, miraba al pasado reflexionando sobre la importancia de la representación de la República, incluso preguntándose si existía un *gusto republicano*, un tipo de edificación tan coherente con el ideario del nuevo régimen como para acoger la casa presidencial:

Hemos llegado ya, amigo Cándido, a lo más arduo del tema. ¿Cuáles han de ser las directrices del gusto que ha de presidir la ejecución del Palacio Presidencial? Si viviéramos en una época de estilo único y bien determinado y preciso, la respuesta sería paladina y de lo más fácil, pero ¿dónde está el estilo de nuestra época española? [...]; no sé cómo se podrá dar con el estilo de la casa presidencial. En ese caso, mejor será que siga en el antiguo Palacio Real, hoy Palacio Nacional, con su estilo

de otro tiempo, de otra cultura, de otra organización estatal. No sé qué te diga... Lo cierto es que ese estilo ni es ni puede ser el de la República. Esa gran fábrica, como ya te dije, se ha convertido espontáneamente, por una especie de fatalidad histórica, en museo, y eso debe ser: museo, el de la dinastía borbónica. Nada más. (Encina, 20 de diciembre de 1931: 12).

Sin llegar a contestar a esa pregunta concluyó que, si existiera, desde luego, la imagen de la República no podría ser la del antiguo Palacio Real, por lo que su único destino era ser transformado en un museo de historia, tal y como se decidió finalmente. Sin embargo, no deja de ser interesante esta reflexión del crítico de arte sobre la necesidad de encontrar un estilo propio que representara a la República, debiéndose diferenciar de la imagen monárquica, pero con la dignidad y decoro imprescindibles para legitimar el nuevo régimen.

Por otro, la intelectualidad republicana advirtió la necesidad de salvaguardar el patrimonio real que ahora estaba en manos del Estado y que no era accesible a los ciudadanos. En esta línea, también existieron proyectos museológicos para acoger lo más destacado de las colecciones reales, siendo el principal ejemplo el proyecto del Museo del Coche y Arte Popular acompañado de una convulsa historia que lo llevaría a convertirse en el papel en el Museo de Armas y Tapices, que, al igual que el nuevo inmueble para el Museo de Arte Moderno, tampoco vería la luz (Notario Sánchez, 2020: 173-174).

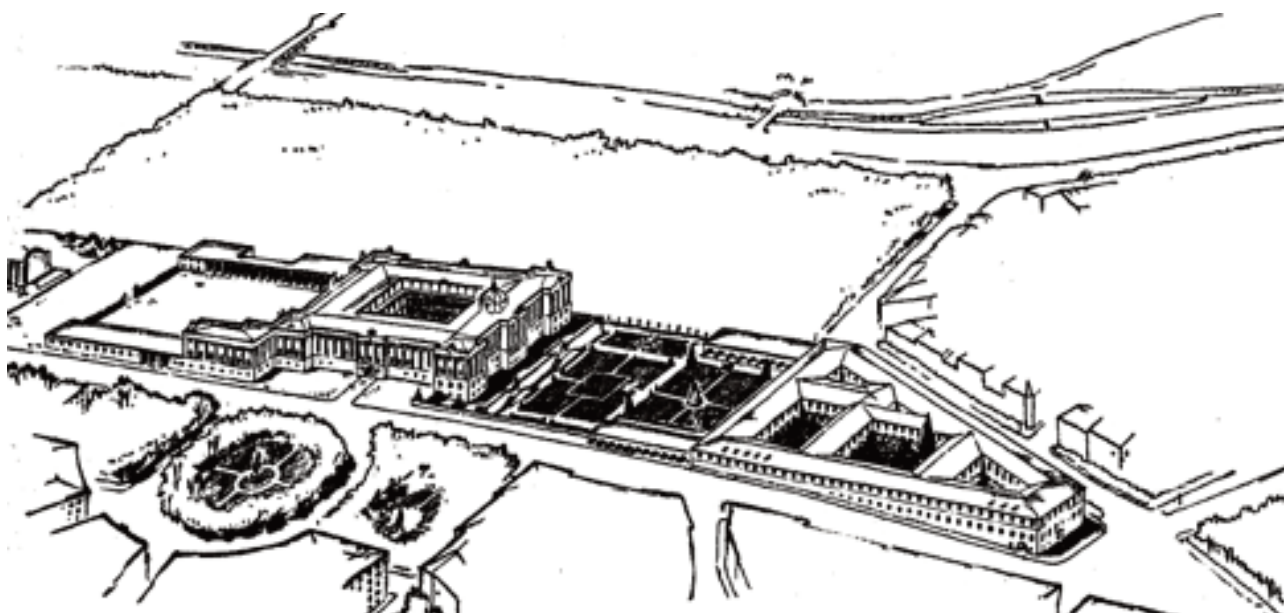
Si bien el proyecto urbanístico planteaba la demolición de este conjunto arquitectónico para la ampliación de la calle Bailén, hubo partidarios de la conservación, al menos parcial, de este edificio de recuerdo alfonso, entre ellos Juan de la Encina. Para él, la solución ideal era construir una pequeña ciudad de museos, teniendo en cuenta la necesidad de espacios para albergar las colecciones de carruajes, antes conservados en el edificio que se destruyó:

Los arquitectos a quienes he consultado creen, como yo, que, en efecto, esa parte tiene valor arquitectural muy apreciable, y no le ha parecido mal mi proyecto de realizar allí un 'pueblecito de museos'. Allí pudieran ir los museos pequeños de Madrid, que hoy se hallan en malas condiciones, y probablemente son poco visitados. Bien pudiera suceder con ellos, una vez instalados en esa forma, lo que ha sucedido con el Museo Nacional de Arte Moderno, que, a partir de su reforma, se ve muy concurrido, y los domingos suele estar lleno (Encina, 13 de septiembre de 1932: 4).

El pueblo español y la democratización cultural republicana

Para la República, y en concreto para Orueta, los museos servían como escenario de asimilación de la historia, como herramientas vivas para la transmisión de la cultura hispana a través de su patrimonio artístico, cuyo concepto ampliaron hasta llegar a la inmaterialidad de las tradiciones de sus pueblos, su música, sus lenguas o su indumentaria. De esta manera, se pretendió recuperar una idiosincrasia nacional que se iba desvaneciendo en los últimos tiempos y que la República quería recuperar como principal argumento para el nuevo despertar: el pueblo español como patrimonio cultural, orgulloso creador y preservador de sus riquezas históricas y contemporáneas.

En otras palabras, la musealización del «pueblo español» fue quizá el proyecto más ambicioso y original de la Segunda República, un plan de gran envergadura y cuya base estaba en las raíces más hondas del ideario republicano. Parte de este entramado cultural fueron las Misiones Pedagógicas, que, entre sus programas de teatro, cine y literatura, incluía el Museo Circulante, que acercó a todos los rincones del país las copias de las obras más emblemáticas de la pintura española. Pero, por encima de todos, el gran proyecto etnográfico fue el Museo del Pueblo Español (Grau Lobo, 2016: 256-257).



Croquis anónimo que contemplaba la construcción de jardines y la conservación de parte de las Caballerizas. *El Sol*, Madrid, 13 de septiembre de 1932, p. 4.

Siguiendo el gusto novecentista por las casas museo, que plasmara el marqués de la Vega Inclán, la Segunda República también supuso el cénit de la musealización de palacetes y viviendas de personalidades distinguidas que, con el rigor de la época, se adecuaron para ensalzar figuras históricas y contemporáneas. Revestía gran interés la contextualización de las obras en la intimidad de las estancias en que fueron concebidas, aura que permitía un acercamiento mucho más efectista a literatos y poetas como Cervantes o Lope de Vega, que a la vez se querían potenciar como enseñas nacionales.

Lo mismo ocurriría con pintores como Sorolla, Rusiñol o Romero de Torres que, con sus diferentes grados de repercusión en el panorama internacional de su tiempo, fueron fieles representantes de la idiosincrasia de sus regiones. Así, reflejaron en sus obras la tradición de sus pueblos en labores y festividades, a través de escenas costumbristas cargadas de símbolos autóctonos, plasmadas en los rostros de sus paisanos y el horizonte de sus paisajes (Francés, 1932: 29-32).

También en sus talleres y viviendas se respiraban sus raíces, desde el palacete madrileño de inspiraciones andaluzas en el que terminó sus días el pintor valenciano, al Cau Ferrat de aquel pueblo catalán de pescadores o el bello taller cordobés de la Plaza del Potro. Estos espacios, además de poner en contexto la obra con su creador, encerraban los secretos de las pinturas, dándole al visitante la oportunidad de conocer más de cerca a estos artistas a través de la arquitectura que los rodeaban.

Pese al dinamismo de los gobiernos progresistas de la Segunda República, la brevedad de sus mandatos, el convulso panorama general del país y la veloz llegada de la guerra, hicieron que no se comprendiera la modernidad de sus proyectos. Juan de la Encina supo reflejar en sus columnas el ingente esfuerzo que hicieron las personas al frente de los museos, arropados por el espíritu modernizador de la República. Él mismo vivió en el Museo de Arte Moderno las dificultades a las que se enfrentaron estas instituciones.

La vanguardia pretendida y los obstáculos del camino concurrieron en una realidad efímera de gran entusiasmo y, pese a no alcanzar plenamente todos los objetivos pretendidos, se vivió un

momento de renovación sin precedentes. Así, en 1933 el insigne crítico de arte dibujó un esperanzador panorama para el futuro de los museos españoles, referentes culturales de la nación:

Los museos de España —casi todos los museos de España— están viviendo horas de sobresalto y resurrección. Aquel su vivir somnoliento y admirable, en el que la acción más ilustre la realizaban de consuno el polvo y la polilla —grandes enemigos de la historia artística y colaboradores de la nada— se ha desquiciado de pronto, y lo que era sueño letal se ha trocado en prurito de actividad y reforma casi febril. Yo no sé si en el tiempo que lleva rigiendo a España ha hecho mucho o poco la República —me inclino a creer que no se ha dormido—; pero si en todas las actividades nacionales hubiera habido un deseo de reforma y mejora equivalente al que está actuando en los Museos, probablemente a estas horas España tendría un aspecto de nación remozada, sana y en pie, que seguramente aún no ha adquirido [...]. Estamos, pues, permítaseme la expresión, en una especie de primavera de museos. Por sus cámaras taciturnas y sombras ha pasado el nuevo concepto de arquitectura de la luz. Se han rasgado sus muros espesos y opresores, y en lugar de la opacidad de la piedra o de ladrillo, se ha puesto la transparencia del cristal. La luz ha traído consigo la denuncia del polvo, y con la huida del polvo secular y la tiniebla han entrado y se han extendido por los muros los colores gozosos y los nobles (Encina, 15 de noviembre de 1933: 1).

Bibliografía

- Álvarez Lopera, José (2019), *La política de Bellas Artes del gobierno republicano durante la guerra civil*, Madrid: CSIC (1982).
- Anónimo (1931) «Juan de la Encina estudia un plan de reorganización del Museo de Arte Moderno», *El Sol*, Madrid, 23 de julio, p. 1 (Entrevista a Juan de la Encina).
- Bécarud, Jean y López Campillo, Evelyne (1978), *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Bolaños Atienza, María (2008), *Historia de los museos en España*, Gijón: Trea, (1997).
- (2014), «Una Edad de Plata para los museos» en María Bolaños Atienza y Cabañas Bravo, Miguel (Dir.), *En el frente del Arte. Ricardo de Orueta. 1868-1939*, Madrid, Acción Cultural Española, pp. 80-111 (Catálogo de exposición).
- Brihuega, Jaime (2016), «Las artes plásticas y la Segunda República. Un modelo de estrategia política», en Idoia Murga-Castro, I. y López Sanchez, José M^a (Eds.), *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid: Pablo Iglesias, pp. 65-76.
- Cabañas Bravo, Miguel (2009), «La Dirección General de Bellas Artes Republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 326, pp. 169-193.
- Egido León, Ángeles. (2010), «La cultura institucionista, Azaña y la Segunda República» en Manuel Suárez Cortina (Coord.), *Libertad, armonía y tolerancia: la cultura institucionista en la España contemporánea*, Madrid: Tecnos, pp. 390-428.
- Encina, Juan de la (1932), «El museo del pueblo español», *El Sol*, Madrid, 10 de enero, p. 1.
- (1933), «La reforma de los museos», *El Sol*, Madrid, 15 de noviembre, p. 1
- (1931), «La casa del presidente», *El Sol*, Madrid, 20 de diciembre de 1931, p. 12.
- (1932), «Una apasionante cuestión artística. El pleito de Caballerizas y el Palacio de Oriente comentario a dos soluciones técnicas», *El Sol*, Madrid, 13 de septiembre de 1932, p. 4.

- Francés, José (1932), «Nuevos museos de la República: Sorolla en Madrid, Rusiñol en Sitges y Romero en Córdoba», *Nuevo Mundo*, Madrid, 1 de enero de 1932, pp. 29-32.
- García Bascón, Antonio José (2017), *La Conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Granada: Universidad de Granada (Tesis Doctoral).
- García Fernández, Javier (2007), «La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)», *e-rph*, pp. 3-45.
- Gutiérrez De Zubiaurre, Leopoldo (1998), «Juan de la Encina: notas biográficas. 1939-1963» en Fernando Chueca Goitia, (e. a.), *Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883 - 1963*, Madrid, MNCARS, pp. 73-96 (Catálogo de exposición).
- Grau Lobo, Luis (2016), «El ‘Museo del Pueblo’: una pequeña remembranza», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº11-12, pp. 251 - 261.
- Jiménez-Blanco, M^a Dolores (1989), *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid: Alianza.
- Moreno Villa, José (2006), *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid: Visor (1944).
- Notario Sánchez, Álvaro (2020), «La demolición de las Reales Caballerizas y los proyectos de un fallido museo republicano: Del Museo del Coche y Arte Popular al Museo de Armas y Tapices», *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, nº41, pp. 171-180.

Surge et ambula.

Víctor Balaguer y su templo del conocimiento: un museo para el mundo (1884)

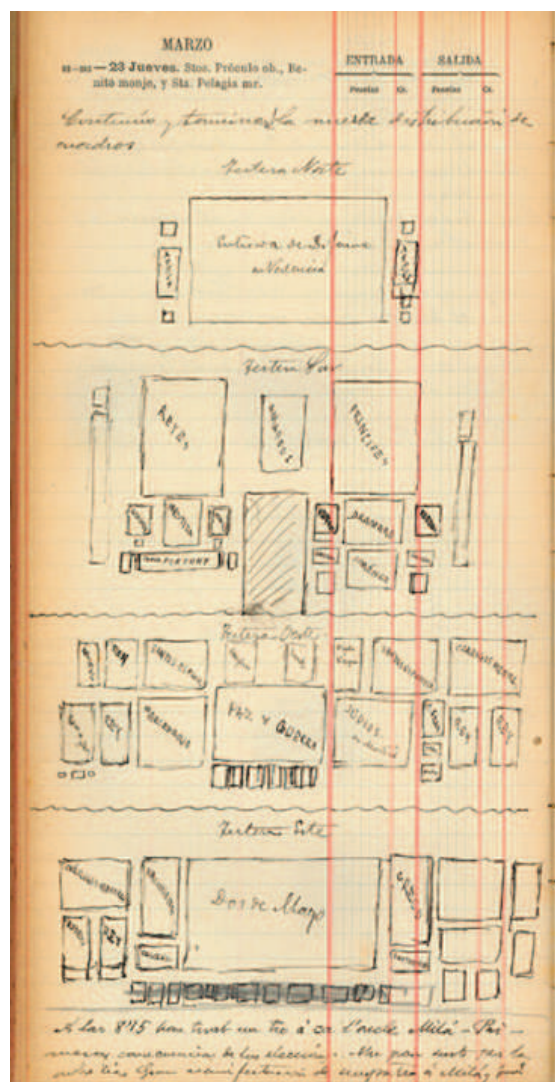
Por Esther Alsina Galofré¹

El presente estudio tiene como objetivo dar a conocer una joya patrimonial de final del siglo XIX, situada en la ciudad de Vilanova i la Geltrú, en la provincia de Barcelona. Dicha institución patrimonial es la Biblioteca Museo Víctor Balaguer, fundada en el año 1884 por el político, historiador, poeta y dramaturgo catalán don Víctor Balaguer i Cirera (Barcelona, 1824 – Madrid, 1901).

Víctor Balaguer fue un político liberal que ocupó distintos cargos de relevancia en la España de finales del siglo XIX, tras la restauración borbónica. Balaguer fue ministro en las carteras de Fomento y Ultramar, y su escaño vitalicio como senador lo mantuvo en una posición privilegiada, residiendo en la ciudad de Madrid durante muchos años. Cabe mencionar que Balaguer fue considerado uno de los intelectuales y escritores más influyentes del siglo XIX español y un enérgico impulsor del movimiento cultural de la Renaixença en Cataluña.

Gracias al estudio de los documentos y de la fluida correspondencia que Víctor Balaguer intercambió con las personas de su máxima confianza y que estuvieron estrechamente vinculadas con su institución, hemos podido conocer aspectos tan interesantes como el porqué de un proyecto cultural de gran ambición, su concepción museológica, el ideario y la «hoja de ruta» de dicho centro dedicado al arte y al saber, así como los detalles museográficos que permiten tener conocimiento de uno de los museos más eminentes que se crearon en el siglo XIX.

En primer lugar es pertinente contextualizar la época en la que tuvo lugar la fundación de la Biblioteca Museo Víctor Balaguer. Por este motivo, debemos situarnos en la localidad costanera de Vilanova i la Geltrú en el transcurso del decenio de 1880. En el siglo XIX la ciudad vivió una expansión urbana muy importante gracias al impulso de la burguesía industrial, que promovió la edificación de la mayor parte



Dietario de Joan Oliva con un esquema sinóptico de la distribución de los cuadros en la testera norte, sur, oeste y este de la Pinacoteca. Página correspondiente al 23 de marzo de 1893. Biblioteca Museo Víctor Balaguer: Vilanova i la Geltrú. CL Oli (Dietari).

¹ estheralsina@ub.edu ORCID: 0000-0003-0839-9207

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona. Miembro de GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani) y del Proyecto I+D «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entresiglos (XIX-XX)».

de los equipamientos de uso público, como por ejemplo la estación del Ferrocarril, servicio del cual se inauguró en el año 1881.

Sin embargo, fue una época de gran tristeza para Víctor Balaguer debido a que en junio de 1881 murió su esposa, la sra. Manuela Carbonell Català. Balaguer se sumió en un profundo duelo, del que emergió con la proyección de un gran proyecto cultural que le sirvió como gran estímulo para la última etapa de su vida (Rosich, 2009: 40). Así pues, fue en este preciso momento cuando Balaguer emprendió una magna obra, traducida en la creación de una especie de academia cultural que sería la Biblioteca Museo que llevaría su nombre.

Cabe decir que Víctor Balaguer estuvo implicado en el proyecto ferroviario de Vilanova i la Geltrú gracias a su posición como diputado. El 7 de enero de 1882 Balaguer compró al empresario villanovés Francesc Gumà i Ferran (1833-1912), promotor de la llegada del ferrocarril a Vilanova, unos terrenos con una superficie de unos 3.000 m² para construir la Biblioteca Museo. En este contexto de desarrollo económico de Vilanova i la Geltrú la ciudad acogió la inauguración de la Exposición Regional, que tuvo lugar el día 28 de mayo de 1882. Dicha exhibición permitió visitar, durante seis meses, importantes secciones de agricultura, industria y arte, entre otras. Con motivo de la gran muestra se colocaron veinticuatro cuadros procedentes del Gobierno, cedidos a Víctor Balaguer para su futuro museo. El origen de estas obras se halla en el entonces conocido como Museo de la Trinidad y dicha colección surgió de la desamortización de Mendizábal en 1835 y 1836, y en los años '70 fue integrada al Museo del Prado. Sólo una pequeña parte del fondo del Museo de la Trinidad se incorporó al Museo del Prado, mientras que las obras restantes quedaron depositadas en el Ministerio de Fomento.

Entre los años 1882 y 1884 en la explanada en frente de la estación de tren tuvo lugar la construcción del edificio que albergaría la Biblioteca Museo Víctor Balaguer, concebido como un templo clásico, obra del maestro de obras Jeroni Granell i Mundet (1834-1889). Se trataba del primer edificio creado de nueva planta en Cataluña para cumplir las funciones de biblioteca y a la vez museo. Finalmente, en el año 1884 Víctor Balaguer veía cumplido su ambicioso sueño al inaugurar esta gran institución pública en Vilanova i la Geltrú. A pesar de que Balaguer había nacido en Barcelona, escogió esta ciudad como marco de su soñado proyecto museológico, en agradecimiento hacia sus ciudadanos, ya que gracias a su apoyo y voto había empezado su carrera política. Entre sus objetivos más inmediatos estaba el de acoger el depósito de pinturas enviadas desde Madrid, que no es otro que el que llegó en verano de 1882 y expuesto en la Exposición Regional, y que fue incrementándose poco después.

Debido a la falta de espacio que adolecía el Museo Nacional del Prado, inaugurado setenta años antes, sus responsables se vieron obligados a ceder en depósito parte de su colección a diversas instituciones oficiales y museos provinciales. Ciertamente, aunque la Biblioteca Museo Víctor Balaguer no era un museo provincial, sí gozó desde el principio del suficiente prestigio como para ser una de las primeras depositarias de dicha cesión. Fue así como sus muros acogieron uno de los más antiguos depósitos conocidos del Prado y por poner un ejemplo, en julio de 1883 se notificó la entrega de quince cuadros, entre ellos la magnífica pintura *La Anunciación* del Greco (Alsina, 2015: 30-44; Alsina, 2016: 1449-1473). No fue casual la exhibición de dicho depósito en Vilanova i la Geltrú, pues Víctor Balaguer era una personalidad destacada de la vida política y cultural de la época y por tanto gozaba de una situación privilegiada.

El edificio del museo se erigió con un estilo decorativo que corresponde a un periodo de investigación historicista propio de la arquitectura europea de finales del siglo XIX, con un resultado ecléctico y sorprendente. La inscripción bíblica en latín *Surge et Ambula* —Levántate i camina—



Aspecto de la Pinacoteca, en el año de su inauguración, 1884. Imagen procedente de un álbum fotográfico realizado por Areñas. Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú. CLF 10/3.6.

preside el friso, y los esgrafiados que decoran las paredes de las fachadas son obra del artista Josep Mirabent i Gatell (1831-1899). Estas imágenes nos ofrecen escenas alegóricas sobre arte, literatura, ciencias y detalles de simbología propios de la masonería, de la que Balaguer era miembro.

El día 26 de octubre de 1884 Víctor Balaguer pronunció las siguientes palabras como discurso de la inauguración de su Biblioteca Museo: «Quiero que quede instituido para Biblioteca, para Museo, para Centro de Instrucción y de Enseñanza, para que aquí se funden cátedras, clases, centros artísticos y académicos, para que aquí finalmente, en este recinto, hallen amparo toda honesta expansión del espíritu, toda legítima aspiración del ingenio, toda noble emulación del alma.» (Balaguer, 1885). No existía ningún otro precedente museológico de estas características en España y con esta magna empresa cultural ideada para la enseñanza, Víctor Balaguer se desprendió de su fortuna y de su apreciada colección de libros, y con ello daba «mucho más que todo ello junto; os entrego mi alma», tal y como reflejó en el discurso pronunciado en la inauguración.

Si la proyección del edificio representó una gran empresa, el planteamiento museográfico no careció de importancia y magnitud. Para conocer los detalles del diseño del interior del edificio, así como la disposición de los objetos artísticos y de los libros, es imprescindible dar a conocer el contenido de las cartas intercambiadas entre Víctor Balaguer y las personalidades de su máxima confianza. Para empezar, el ya citado Francesc Gumà tenía conocimiento de la planificación de la institución e informaba del avance de las obras al fundador, que por aquel entonces residía



Aspecto de la Pinacoteca, en el año de su inauguración, 1884. Imagen procedente de un álbum fotográfico realizado por Areñas. Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú. CLF 10/3.9.

en Madrid: «Quedaré un salón de lectura magnífico y un salón para el Museo magnífico también, pudiendo utilizar este para cualesquier velada que convenga. Uno y otro salón pueden llevar una galería corrida interiormente que permitirá la mayor cabida de objetos y volúmenes. [...] / Inconvenientes del proyecto: 1º que estando tan separados los distintos cuerpos que lo constituyen, se hace mal el servicio de aseo y vigilancia que son tan necesarios en estos edificios. [...] / 3º que este edificio no tiene más que un salón destinado a lectura lo que hace que no puedan celebrarse en él actos públicos que tan relacionados están con la institución.»²

Por su parte, el 4 de abril de 1882 Jeroni Granell transmitió a Balaguer la siguiente opinión referente a las estanterías de la sala dedicada a la Biblioteca: «Celebro mucho que tenga la idea de construir los anaqueles y estanterías de la librería de madera de pino al natural con barniz [...]. Esta madera tiene la ventaja sobre todas las otras su tono severo que con algunos filetes de color se puede decorarle en carácter con el estilo del edificio.»³

Además, entre otras personalidades de máxima confianza de Víctor Balaguer que trabajaron en la organización del museo, encontramos al bibliotecario Joan Oliva i Milà (1858-1911), responsable de la biblioteca mientras Balaguer residía y trabajaba en Madrid, y por otro lado el coleccionista y empresario Josep Ferrer i Soler (1852-1927) y el escritor y abogado Manuel Creus i

² Carta de Francesc Gumà a Víctor Balaguer, 17-7-1881. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Epistolari de Joan Oliva, Oliva/605.

³ Carta de Jeroni Granell a Víctor Balaguer, 4-4-1882. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Epistolari de Joan Oliva, Oliva/610.

Esther (1856-1944), ambos miembros de la Junta Directiva y conservadores del Museo, aunque sin cargo profesional ni sueldo, a diferencia de Oliva. Cabe mencionar, pues, que el carácter profesional que se dio al responsable de la biblioteca no se otorgó nunca al personal encargado del Museo, tal y como se publicó en el *Boletín*: «Para atender a la conservación y fomento, y al importe de los sueldos del personal, compuesto por ahora, del bibliotecario don Juan Oliva y Milà y un conserje, ya que el cargo de conservador del Museo lo desempeñan gratuitamente los vocales de la Junta don José Ferrer y Soler y don Manuel Creus Esther, dispone la institución de los recursos facilitados por el fundador y de las subvenciones anuales [...]» (Puig, 1884: 2). Todos ellos y Balaguer tuvieron una comunicación constante a través de cartas durante los primeros años de la institución, clave para conocer cómo se fue gestando.

El compromiso de Joan Oliva hacia su trabajo como bibliotecario, al que imprimió su carácter metódico, ordenado y con una hoja de ruta muy clara, lo llevó a realizar viajes por Francia e Inglaterra con el objetivo de conocer modelos de bibliotecas europeas. Por poner un ejemplo, Oliva visitó la Biblioteca del Museo Británico en Londres, donde A. E. Roy, Jefe del Departamento de Libros Impresos, le mostró «aquellas inmensas salas atestadas de libros. [...] Tomé y guardo las notas de cuanto aprendí en esta larga lección práctica de Biblioteconomía, y me he convencido de la exactitud de las observaciones y enseñanzas contenidas en el precioso manual antedicho (*Nouveau manuel complet pour l'arrangement, la conservation et l'administration des Bibliothèques*), publicado en 1841 por el bibliotecario parisien M. Constantin.»⁴ El intercambio de sugerencias y opiniones entre Joan Oliva y Víctor Balaguer era tan constante y detallado que en noviembre de 1882 Oliva recibió por parte de Balaguer una serie de ideas sobre armarios tras visitar el Archivo de Alcalá.

A lo largo de los años que precedieron a la inauguración de la Biblioteca Museo, hubo un ir y venir de cartas entre dichos prohombres y Víctor Balaguer. En octubre de 1882, Oliva tenía como referencia las bibliotecas que había visitado para el diseño de la de Vilanova: «Como es costumbre en todas las bibliotecas que he visitado, los estantes inferiores sirven para la colocación de los volúmenes de mayor tamaño, después de verificada la clasificación por materias, hecha ya por el método científico, experimental de Fortia Urbano, ya por cualquiera de los adoptados en muchas bibliotecas principales.» En esta misma carta Oliva hizo constar un cálculo de libros que podían colocarse en la sala, y que representaban 17.500 ejemplares —los que cabían en el piso inferior—, y adjuntó a Balaguer un boceto de los armarios realizado por los carpinteros.⁵

Después de haber tratado los detalles de la disposición de la Biblioteca, es interesante comentar cómo se llevó a cabo la estructuración de la parte destinada a Museo y de las salas que debían acoger los objetos de arte. Sin embargo, existe poca documentación sobre este aspecto. Manuel Creus, amigo de Víctor Balaguer y quien además desempeñó el cargo de director del *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*, le hacía llegar al fundador sus criterios acerca de la distribución y colocación de los cuadros, y le informaba del avance de las obras arquitectónicas. Él mismo comunicó a Balaguer que el carpintero Escofet había recibido órdenes de colocar unas barras de hierro para colgar los cuadros de gran formato. En cambio, Creus sugirió encastar unas fajas de madera cada medio metro donde colocar los cuadros con comodidad y sin ver ninguna barra, para obtener una «bella y práctica colocación de los cuadros [...] lo que daría como natural resultado un gran aprovechamiento del plano de la pared.»⁶

⁴ Carta de Joan Oliva a Víctor Balaguer, 12-9-1882. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Epistolari de Joan Oliva.

⁵ Carta de Joan Oliva a Víctor Balaguer, 11-10-1882. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Epistolari de Joan Oliva, Oliva/3.

⁶ Carta de Manuel Creus a Víctor Balaguer, 31-5-1883. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

Por su parte, un año antes de inaugurar el Museo, Víctor Balaguer escribió a Manuel Creus desde Madrid: «Para el Museo, va una olla cineraria con resto humanos hallada en las cercanías de Emérita regalo de D. Vicente Barrantes. Dentro la vasija, envueltos en un papel, y de dicha procedencia, hay algunos bronce rotos uno de ellos una fíbula. [...] El poeta Jacinto Verdaguer entregará a V.V. el devocionario que ha usado S.M. la reina madre y que ella ha tenido la bondad de regalarme para el Museo. Esta obra no es para estar oscurecida en un estante de la biblioteca pues tan importante es el autógrafo que la avaladora, que es menester exponerla abierta en el cuerpo central de la vitrina». En la misma carta Balaguer insistió en que debía promocionarse el Museo debido a que la reina creía que solamente existía la parte dedicada a Biblioteca.⁷

A pocos meses de la inauguración de la Biblioteca Museo, Manuel Creus proporcionó algunos detalles muy concretos sobre el diseño de la pinacoteca y la colocación de los cuadros, teniendo muy en cuenta la luz del espacio: «Hemos resuelto colocar a los lados del ‘velum’ una tela para modificar la luz, pues el sol echaba a perder los cuadros. [...] Sugranyes está dando la última mano a las cuatro figuras que ocupan los plafones del vestíbulo. Hay ya listos los retratos de los Sres. Vidal, Cabanyes y Samá. Los ‘sgrafiati’ sí que continúan durmiendo el sueño de los justos.»⁸ Poco después, Creus siguió comentando cómo evolucionaba el proyecto y su interés en que el visitante tuviese conocimiento de las piezas que se expondrían: «Estoy ultimando una lista de todos los objetos que contienen las vitrinas (una de las cuales con todo lo moderno ha pasado al comedor) para darla a la imprenta, al objeto de que, por medio de tarjeta, los visitantes se enteren.»⁹

Por esas mismas fechas, Joan Oliva escribió a Víctor Balaguer ofreciéndole detalles acerca de la colocación de los cuadros. Son datos que nos hacen comprobar la importancia que se le dio a la luz natural del espacio y las distintas soluciones que se emplearon para no dañar las obras pictóricas: «En tres días en que el Sr. D. José Ferrer y Soler se ha estado ocupando de la colocación de los cuadros, han quedado todos, respectivamente en sus puestos definitivos, produciendo un efecto sorprendente, ya ahora, en conjunto y en detalle la Sala-Museo que a mi parecer tiene tanto aspecto de Museo nuestro Salón, como lo tiene de Biblioteca la nuestra. [...] Ya colocados todos los cuadros está el Sr. Ferrer y Soler trabajando en el arreglo de unos biombos transparentes que se pondrán debajo del tejado de cristal, para que sin impedir el paso del aire, quede la luz tan suavizada y tan igual que todos los cuadros puedan mirarse de cualquier punto del salón, sin que los reflejos del sol molesten para nada.»¹⁰

A diferencia de la Biblioteca, el montaje del Museo tuvo un cierto punto de improvisación, pues no se sabía con gran exactitud qué objetos iban a llegar, no se seguía una ordenación clara y las pinturas compartían espacio con grabados, fotografías, esculturas, cerámicas, piezas de numismática y de arqueología, entre otras. Asimismo, la colocación de los cuadros respondió a un deseo de llenar el espacio del Museo, tal y como el fundador escribió desde Madrid un año después de la inauguración: «Lo mando todo, bueno y malo para que esto último sirva para cubrir paredes en los pasillos.»¹¹ Balaguer también hizo referencia a una escultura y describió detalladamente cómo debería colocarse: «Esta hermosa obra de arte [*Himeneo*] es una acabada figura desnuda de gusto griego, que no puede estar arrimada a una pared, porque casualmente las

⁷ Carta de Víctor Balaguer a Manuel Creus, 24-12-1883. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

⁸ Carta de Manuel Creus a Víctor Balaguer, 26-7-1884. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Epistolari de Joan Oliva, Oliva/121.

⁹ Carta de Manuel Creus a Víctor Balaguer, 2-8-1884. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

¹⁰ Carta de Joan Oliva a Víctor Balaguer, 28-7-1884. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Epistolari de Joan Oliva, Oliva/123.

¹¹ Carta de Víctor Balaguer a Manuel Creus, 15-7-1885. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.



Aspecto de la Pinacoteca, en el año de su inauguración, 1884. Imagen realizada por Carlos Bertazioli. Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú. CLFC 2/1.1.

espaldas de ese desnudo es lo más bello que tiene la estatua. Indispensablemente, y sobre este pedestal de metro y medio, ha de colocarse en centro del salón. Sobre esta base puede V. calcular la colocación de las demás obras. [...]»¹²

Una vez inaugurada la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Manuel Creus relató en el *Boletín* cómo quedó la organización del espacio, empezando por la Pinacoteca y especificando que había colecciones de objetos para las que se había realizado una decoración especial: «Los cuadros antiguos que la constituyen cubren por entero las paredes del gran salón destinado al efecto, pudiéndose apreciar debidamente el mérito respectivo de cada tela, gracias a la luz cenital que reciben modificada por un rico *velum*, que decora al propio tiempo el hueco de la claraboya por la que aquella penetra. [...] Los cuadros modernos decoran las paredes de uno de los salones y del vestíbulo de la parte, de edificio destinada a habitaciones particulares del fundador de la Institución las que ha habido necesidad de convertir en Museo a causa del gran número de objetos con que éste ha ido sucesivamente enriqueciéndose. [...] Importante y numerosa es la colección de cuadros chinos y japoneses que ocupa las paredes de otro salón, decorado *ad hoc* [...]». A pesar de detallar los espacios y colecciones que conformaban el Museo en el momento de su inauguración, en el *Boletín* Creus dedicó más atención a la Pinacoteca que a la sección de grabado, fotografía, vaciados, escultura, indumentaria y joyas. (Creus, 1884: 6-8).

¹² Carta de Víctor Balaguer a Manuel Creus, 17-7-1886. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

A pesar de la importancia que se le dio a la organización del espacio dedicado a las obras y objetos artísticos, en el momento de la fundación de la Biblioteca Museo se hizo evidente que los libros tenían más protagonismo que las obras de arte, debido a que la organización de la Biblioteca estuvo más clara desde los inicios y la llegada de las donaciones bibliográficas fue más elevada. A modo de resumen y para tener una idea un poco más clara del contenido de la institución, añadiremos que la Biblioteca Museo abrió sus puertas con la colección privada de Víctor Balaguer, que contenía 25.000 libros y 400 objetos entre pintura, cerámica, joyas, monedas, muebles...

La Biblioteca Museo Víctor Balaguer fue concebida como un gran contenedor y generador de cultura en mayúsculas, pues no incluyó solamente libros y obras pertenecientes a las Bellas Artes, sino que en sus salas lucían bienes de valor artístico, arqueológico y etnológico. Balaguer fue enriqueciendo su conjunto bibliográfico y artístico gracias a los contactos que le permitían, por un lado, su papel como diputado en las Cortes y por otro lado, gracias a las múltiples donaciones de obras y de objetos muy variados que fue recibiendo durante la construcción del Museo y de forma posterior a la inauguración. Entre las donaciones destaca el fondo egipcio del diplomático, escritor y egiptólogo Eduard Toda i Güell (1855-1941), que proporcionó al Museo varios objetos entre los cuales se hallaba una momia infantil, así como la colección filipina, oriental y precolombina que también encontraron un espacio expositivo en la institución.

Afortunadamente podemos conocer la disposición de las obras de arte gracias a una serie de fotografías realizadas durante los primeros años de trayectoria de la Biblioteca Museo. Dichas imágenes, de gran importancia documental, muestran cómo la disposición de las obras cambiaba con rapidez, a la vez que Balaguer iba viendo crecer los fondos. Entre los años 1884 y 1901 ingresaron 1.892 objetos y 429 como donación propia de Víctor Balaguer, que reuniría objetos pertenecientes a distintos lenguajes artísticos como artes decorativas, pintura, escultura y curiosidades orientales. Sin embargo, no se le puede considerar un coleccionista, sino una persona con una gran influencia y prestigio que consiguió aunar una amplia biblioteca y un fondo artístico de gran valor. Debemos matizar que si bien el gran volumen de libros que tenía Balaguer eran suficientes para hablar de una biblioteca de referencia antes de la inauguración, no ocurre lo mismo en el caso de los objetos de carácter histórico y artístico, cuya cantidad fue inferior (Rosich, 2009: 39-61). Podemos describir a Víctor Balaguer como un hombre de libros, más que de arte, pues su biblioteca era muy importante, variada y significativa.

Si actualmente visitamos el Museo Víctor Balaguer, comprobaremos que el espíritu metodológico de estructuración interna que se fue aplicando para ordenar las donaciones y depósitos en las salas y vitrinas, mantuvo la filosofía con la que el Museo abrió sus puertas en 1884. En la época de su apertura había un gran culto al objeto, al que se le añadía cierto carácter de funcionalidad y ordenación estética, tan propios de la museografía del siglo XIX. Gracias a las fotografías consultadas en el Archivo de la Biblioteca, hemos podido saber que en 1916 en el Salón Isabel se exponían objetos arqueológicos de alfarería, metálicos y líticos, y una fotografía fechada tres años más tarde muestra que el Salón María estuvo dedicado a la escultura.

A día de hoy, la Biblioteca Museo Víctor Balaguer mantiene el espíritu museográfico del siglo XIX aunque con cambios significativos, pero sin dejar de mantener su esencia original. La Pinacoteca acoge la magnífica colección pictórica y los cuadros de gran formato, así como se exponen las pinturas en depósito del Museo del Prado, que fueron renovadas con motivo del levantamiento del depósito de la obra cumbre, la *Anunciación* del Greco en 1981. La Biblioteca contiene la esencia de una época singular para la institución y en el resto de espacios se expone una admirable colección de objetos de gran valor histórico y artístico que convierten esta institución en una joya patrimonial del siglo XIX.

Bibliografia

- Alsina Galofré, Esther (2015), «L'Anunciació del Greco, emblema del Museu Víctor Balaguer des dels orígens de la seva pinacoteca», *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 30-40.
<https://raco.cat/index.php/ButlletiBalaguer/article/view/312720> [Consulta: 1-1-2022].
- (2016), «Crónica de *La Anunciación* (1597-1600). Una pintura entre dos museos», en Esther Almaracha; Palma Martínez-Burgos; Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1449-1473.
- Balaguer, Víctor (1885), *Discursos académicos y memorias literarias*, Madrid: Manuel Tello.
- Comas Güell, Montserrat (2007), *La Biblioteca Museu Balaguer, un projecte nacional català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Creus Esther, Manuel (1884), «El Museo», *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*, núm. 1, 26-10-1884. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 6-8.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=528 [Consulta: 4-1-2022]
- Puig, Enrique (1884), «Historia de la Fundación», *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*, núm. 1, 26-10-1884. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 1-3.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=528 [Consulta: 4-1-2022]
- Rosich, Mireia (2009), «El Museu en els orígens». Quina col·lecció tenia Balaguer abans d'obrir el Museu?, *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 39-61.
<https://raco.cat/index.php/ButlletiBalaguer/article/view/226001> [Consulta: 1-1-2022]
- Trullén, Josep Maria (dir.) (2001), *Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Guia de les col·leccions del Museu*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

Mirándonos en el reflejo del Guggenheim.

Publicaciones científicas en castellano en torno al Museo Guggenheim Bilbao

Por Almudena Caso Burbano¹

La presente comunicación se centra en la revisión de literatura de carácter académico que versa sobre el impacto que los museos de arte contemporáneo tienen en el tejido local de los territorios en los que residen. Si bien este tema tiene un alcance amplio, en el presente texto abordaré de forma específica el caso del Museo Guggenheim de Bilbao. Para ello, y por el carácter de revisión bibliográfica de esta comunicación, he escogido tres publicaciones que, desde una mirada poliédrica, estudian dicha institución como un caso de impacto no sólo en el entorno bilbaíno, sino en el propio campo del conocimiento desde el que la estudian.

Los textos seleccionados provienen, deliberadamente, de campos diversos. El primer texto nos ofrece una mirada sobre el edificio del Museo Guggenheim Bilbao desde un estudio de su arquitectura. El segundo texto investiga sobre dicha institución como un proyecto cultural imbricado en las lógicas globalizadoras de finales del siglo xx, y ahonda, desde una mirada museológica, en las lógicas tensiones de convivencia entre la cultura global y local. En tercer y último lugar, se trata de una publicación procedente del campo de la economía que estudia los componentes de carácter social, político, cultural y económico que han propiciado que la fundación de este museo haya sido un caso de éxito.

De forma específica e introductoria, el primer texto se trata del libro *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*, escrito por María Antonia Frías (2001). La autora realiza una importante aportación a la literatura sobre el Museo Guggenheim de Bilbao al analizar las cualidades sensoriales del edificio y su importante influencia en la experiencia de este, así como del arte que alberga. Frías describe cómo las particularidades arquitectónicas de este edificio interpelan a nuestros sentidos de tal modo que se produce una experiencia estética hasta el momento más relacionada con la contemplación de una obra de arte que con la visita a una construcción.

En segundo lugar, el capítulo de libro *Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local*, escrito por la catedrática y crítica de arte Anna María Guasch (2007) presenta la idea de museo global y transnacional en el contexto histórico en el que el Museo Guggenheim de Bilbao fue planificado, construido e inaugurado. Este texto aporta una revisión crítica a los procesos museológicos globales que inicia este museo y que han tenido un impacto considerable en el campo de la museología contemporánea.

Por último, el artículo *Arte y economía, un matrimonio de conveniencia: El museo Guggenheim en Bilbao*, publicado por varios autores (Plaza et al., 2010), estudia el caso del Museo Guggenheim Bilbao como ejemplo paradigmático del uso de una institución cultural como motor de transformación económica en Bilbao y su pertenencia a la lógica del museo franquiciado.

¹ casoalmudena@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7824-4908

"Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales", financiado por la Secretaria de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (PGC2018-094351-B-C41) (MICINN/FEDER). Miembro del grupo de investigación OAAEP y de IPH de la Universidad de Zaragoza.

El interés en recopilar y presentar estas tres publicaciones provenientes de diversos campos del conocimiento, como son la arquitectura, la museología y la economía, radica en proponer un pequeño estudio que presente, si bien de forma parcial, la recepción crítica que ha tenido el Museo Guggenheim Bilbao en el campo académico desde su inauguración hasta la actualidad. Asimismo, parece importante dar luz en un solo texto a la diversidad de aproximaciones investigativas que este museo ha promovido, líneas de trabajo que demuestran la complejidad de este caso de estudio y su impacto en diversos campos del conocimiento. La intención en el desarrollo del presente texto es, por tanto, interdisciplinar y con voluntad incluyente, al tratar de reflejar la diversidad de discursos, lecturas, autores y autoras.



Vista del Museo Guggenheim de Bilbao. Foto: Almudena Caso.

El Museo Guggenheim Bilbao es un edificio

Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao.

María Antonia Frías

Este texto de María Antonia Frías, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao* fue editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra en el año 2001. En él, la autora nos introduce en un viaje descriptivo, analítico y conceptual en torno al edificio que alberga y representa el Museo Guggenheim de Bilbao. A través de un meticuloso análisis de la experiencia de recorrer el edificio desde su exterior hacia su interior, Frías nos presenta un detallado retrato de las formas y volúmenes, materiales, significados y también de la experiencia senso-perceptiva que esta pieza arquitectónica provoca en el visitante. En relación con este último parámetro, la autora pone énfasis en la cualidad particular de este edificio para promover su lectura y recorrido a través de los sentidos, generando un espacio arquitectónico que interpela, por tanto, al cuerpo del visitante y a su posición e interacción con el espacio.

A este respecto, en el capítulo dedicado a Arquitectura y Percepción Frías (Frías, 2001), destaca el uso de formas curvas orgánicas, y la capacidad de éstas para la evocación a través del pensamiento poético. Es decir, para la generación de significados a través de la experiencia sensitiva. Tal y como apunta Frías, unos rasgos arquitectónicos nos invitan a dar un cierto significado, mientras que otros, también presentes en el edificio, nos invitan con sus formas a proponer otras conjeturas. En este sentido, la lectura se parece más a la respuesta que podemos desarrollar frente a una obra escultórica. Tal y como dice Frías esto no hace más que darle más entidad a la propuesta arquitectónica.

En este sentido, estas formas orgánicas generan interpretaciones más bien figurativas. El volumen del edificio recuerda parcialmente a las formas de los barcos de vela, peces o incluso serpientes. Asimismo, la autora explica cómo el hecho de que este edificio no sea contrastable con nuestra idea preestablecida de lo que es un edificio acentúa el propio interés perceptual del mismo. Es decir, tenemos una experiencia con el edificio del Museo Guggenheim de Bilbao muy similar a la que tendríamos con su maqueta ya que lo vemos como un objeto de arte. Asimismo, el hecho de que, por la propia naturaleza del edificio, se den diferentes experiencias de este dependiendo de la localización desde la que se mire (ya que no es lo mismo verlo desde el Ayuntamiento o desde el parque de doña Casilda, por ejemplo) nos hace comprender que este edificio está hecho para ser visto desde fuera y desde diversos puntos, y no solo para ver en él o desde él.

Según nos explica Frías, es en esta idea de arquitectura-percepción y arquitectura-objeto donde encontramos una conexión directa con la escultura. De hecho, según comenta la autora, esta era una de las preocupaciones de Gehry, que la obra fuera comprendida como una escultura más que como un edificio. Pero tal como comenta Frías esa percepción sería limitada ya que la experiencia arquitectónica del edificio no es sólo la que podemos tener de su parte exterior sino la que tenemos en su completitud (Frías, 2001).

En relación con la arquitectura del interior del edificio, en el capítulo Percepción del Interior la autora explica la distribución del museo trazando como eje principal el atrio central del que parten de forma radial las diferentes salas de exposiciones. La autora expone que dichas salas de exposición tienen tanto formas orgánicas como formas más convencionales. A lo que añade, como dato documental, cómo las salas orgánicas fueron diseñadas por Frank Gehry mientras que las salas convencionales fueron solicitadas por el equipo vasco. Es importante recalcar que algunas piezas se han diseñado específicamente para esas salas orgánicas tal como es el caso de las obras monumentales de Richard Serra.

En relación con el tránsito por el interior del edificio, Frías explica cómo las formas envolventes, así como las formas curvas alabeadas y las formas libres no ofrecen pista alguna al visitante sobre la estructura del edificio. Por tanto, poder conocer y re-conocer la distribución o el edificio dependen de una visita obligada y fundamentada en los sentidos. Frías nombra lo visual en lo táctil y en la senso-percepción espacial o propiocepción, la sensación de nuestro cuerpo en el espacio museal. Es interesante como la autora habla del espacio táctil. Se refiere a él como un espacio táctil percibido visualmente a través de la luz y el color, pero también un espacio percibido cenestésicamente a través del movimiento del cuerpo en el espacio. Por último, habla de un espacio acústico de ecos tanto reales como imaginarios. Tal y como afirma la autora

«Espacio táctil, escultórico, objetual; pero más allá de este, espacio táctil en un sentido amplio, de presiones y succiones, que pone en juego todos los recursos arquitectónicos, el comportamiento de los materiales, en su estructura aparente y en su textura, en el juego con las fuerzas de la gravedad, del viento —real o figurado— en sus deformaciones o flexiones» (Frías, 2001, p.22).

Por último, me gustaría retomar a una idea de Frías que me parece espacialmente bella. Volviendo a las obras de Serra, diseñadas *ad hoc* para ese espacio expositivo de forma orgánica, Frías defiende que estas piezas no hacen más que de apoyo a la comprensión cenestésica del propio museo. La autora explica cómo recorrer los laberintos y espirales creados por Serra no hacen más que entrenar al cuerpo para después recorrer el espacio museístico con la misma curiosidad sensorial. Me parece una idea en gran consonancia con la experiencia corpórea que hemos tenido las y los visitantes en este museo. Tal y como dice Frías, «En los actuales museos continente y contenido pueden condicionarse mutuamente» (Frías, 2001, p.21). Esto me parece una idea brillante que aúna arquitectura y arte contemporáneo teniendo el Museo Guggenheim Bilbao como precursor y modelo.



Vista del Museo Guggenheim de Bilbao. Foto: Almudena Caso.

El Museo Guggenheim Bilbao no solo es un edificio

Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local.

Anna María Guasch

Capítulo del libro *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*
editado por Anna María Guasch y Joseba Zulaika y publicado por Akal en 2007.

Como respuesta inevitable a la eclosión de la globalización en los sectores económicos, industriales, en la producción y consumo, en la comunicación, Anna María Guasch presenta en este capítulo de libro al Museo Guggenheim de Bilbao como un ejemplo de institución cultural global.

Para ello la autora se adentra en este paradigma global amplificado y en proceso de experimentación. Describe la estructura histórica en la que las capitalidades reconocidas mundialmente lo eran por valores estancos, como son la producción (Bilbao, Manchester, entre otras) consumo, o cultura (entre otros posibles valores). La autora relata cómo, debido a los procesos globalizadores, dicha estructura muta a una forma más extendida, en forma de red que cubre todo el planeta y en la que las nuevas capitalidades o nodos, aparecen y se convierten en nuevos núcleos de producción y consumo. Esta transformación se da, en gran parte, por la liberalización de los puntos de producción, el consiguiente aumento del transporte de mercancías, y por extensión, la mejora en las comunicaciones. En este ambiente de transformación de los modos de producción y consumo, Guasch explica como Thomas Krens fue pionero en aplicar esta incipiente lógica de mercado al campo de la cultura.

[...]Fue muy lúcida la idea de Thomas Krens de crear un modelo de museo como 'lingua franca' en el que la palabra geopolítica sustituyese a la de geografía y la de identidad a la de estilo, y en el que lo «local» conviviese en igualdad de condiciones con lo internacional. Un museo como 'marco vacío', como un conjunto de formas abstractas y atemporales que sería implementado por las narrativas del lugar, por sus metáforas y sus simbolismos particulares» (Guasch, 2007, p.194)

Podemos ver aquí dos acercamientos diferentes. Por un lado, Thomas Krens tiene una gran visión al comprender la potencialidad del museo franquiciado, al multiplicar los puntos de acceso al consumo de la oferta cultural de la Fundación Solomon R. Guggenheim por el planeta. Es decir, es pionero en aplicar las lógicas globalizadoras de mercado al campo de la cultura institucional, particularmente al campo de los museos. Por otro lado, según mi entender, desde una perspectiva un tanto más ingenua, Krens entiende que este tipo de espacio museal será paisaje de interculturalidades, término tan cercano a los discursos globalizadores. Es decir, que su museo franquiciado, representación material de las lógicas globalizadoras, entrará en conversación de forma orgánica con lo local en igualdad de condiciones, y que de este modo se creará una tercera entidad artística única e intercultural.

Como nota crítica, me parece interesante subrayar las claras connotaciones que tiene este pensamiento con la potencial promoción del colonialismo cultural contemporáneo, Tal es el caso de Ery Cámara en su texto «El Museo Franquiciado: Un instrumento de colonización cultural», publicado en el mismo volumen que el texto de Guasch que nos ocupa. Esta visión, como veremos a continuación, probablemente la desarrolle más el que recibe el proyecto, que el que lo promueve, lógicamente.

La autora narra que, ante este paradigma, Krens encontró Bilbao, una ciudad fuera del *mainstream* y que acogió el proyecto. Tal y como narra Guasch, lo que Krens no podía prever es que este territorio, Bilbao y por extensión Euskadi, cuenta con un complejo entramado cultural no solo a nivel social, político y económico, sino identitario que se halla en fuerte y activa relación con el paisaje, la ideología, y lo que Guasch nombra como «mentalidad premoderna» (Guasch, 2001, p.194). La autora describe, a través del trabajo de María Jesús Funes, *La salida del silencio* (1998), esta mentalidad como un arraigo en la comunidad, un sentimiento de solidaridad interna, la sacralización de lo propio, la importancia de lo simbólico, y de lo local. Tal y como explica Guasch: «Bilbao no era en ningún caso un contendedor neutral...» (Guasch, 2011, p.194)

Como bien sabemos el encuentro entre el proyecto de Krens y la población de Bilbao y de Euskadi no ha sido un remanso de paz. El choque entre las lógicas globalizadoras en un territorio tan conectado con lo propio y lo local, han sido un campo de experimentación para conocer hasta dónde se puede generar un museo franquiciado, y cuáles son sus puntos débiles y fuertes.

Asimismo, ha servido para entender hasta dónde se puede resistir una localidad al paso inexorable del neoliberalismo cultural. Con grandes detractores entre el tejido artístico local, entre los que se encontró Oteiza, el proyecto de implantación del museo se hizo posible, como bien sabemos, gracias a un instinto político casi incomprensible pero acertado (tal y como ha demostrado el tiempo). Lo cual demuestra el poder que puede tener la cultura para la regeneración económica y paisajística de un núcleo urbano a través de su inserción en los destinos culturales mundiales.

En este campo entre dos aguas, cabe preguntarse que tipo de relación se ha generado entre el museo y el sistema del arte local. Guasch responde a esta pregunta del siguiente modo «...el Guggenheim no se hizo vasco, ni la cultura vasca ha influido en el programa del Guggenheim internacional y, a tenor de las cifras de visitantes oficiales, cada vez se ha producido una mayor desconexión entre el museo y el lugar» (Guasch, 2007, p. 197). Cabe preguntarse donde queda ese encuentro entre lo local y lo global, si es posible y en que términos. En términos numéricos, y según narra Guasch, entre 1997 y 2004 se han desarrollado algunas exposiciones con artistas vascos. Se desarrolló una exposición temporal sobre un artista vasco: «Chillida 1948-1998» en 1999. También se programó una exposición temática en la que se contó con varios artistas vascos: «La torre herida por el rayo. Lo imposible como meta». En lo referente a las muestras de la colección permanente se cuenta con dos exposiciones que incluyeron artistas del panorama vasco: «Arte Contemporáneo vasco y español», 1999; «Transparencias», 2003.

El Museo Guggenheim Bilbao es un dinamizador económico

Arte y economía, un matrimonio de conveniencia: El museo Guggenheim en Bilbao.

Plaza, B.; Galvez-Galvez, C.; González-Flores, A.; Mas Serra, E.

En este artículo las autoras analizan el posible impacto que la creación de un museo puede tener en la reactivación económica de un núcleo urbano. Particularmente, se focalizan en el caso del Museo Guggenheim Bilbao como ejemplo paradigmático del uso de una institución cultural como motor de transformación urbanística y económica.

Las autoras explican que las lógicas de mercado global han alcanzado el campo de la cultura, y ya se reproducen varios museos como el Louvre, el Pompidou, el Hermitage o el Guggenheim New York en el año 2010, fecha de publicación de este artículo. Particularmente, en ese año el proyecto de Museo Guggenheim Bilbao ya se había consolidado como un caso de éxito en la recepción de un museo franquicia. En este sentido, las autoras explican como

Bilbao pasará a la historia como el laboratorio de un museo como reactivador económico y museo globalizado. Por primera vez en la Historia un museo —el Guggenheim de Nueva York— abre una sucursal (realmente una franquicia) en un país extranjero. Comienza la internacionalización de los museos. Por segunda vez en la Historia —la primera fue el Tate-Liverpool— se concibe un museo para el crecimiento económico, cuando hasta la década de los ochenta los museos se concebían como instrumentos de difusión cultural (Plaza et al., 2010, p.2)

Enmarcando el caso de Bilbao dentro de una corriente mayor, que engloba otras ciudades de Occidente en declive, como es el caso de Manchester, Glasgow o Pittsburgh, las autoras identifican una tendencia de reconvertir las ciudades industriales en «ciudades emprendedoras». Esta corriente entiende que la ciudad es responsable de la dinamización económica local, y que, por

tanto, y dentro de la lógica globalizadora, debe atraer actividades pertenecientes al sector servicios. Esta lógica obliga a la ciudad a ser, por tanto, atractiva y a mejorar su imagen. En el caso de Bilbao, su voluntad de transitar de una ciudad industrial, ya en crisis, a una ciudad de servicios es canalizada por el sector público con el apoyo del sector político. Si bien la construcción del museo forma parte de un Plan Estratégico para el Bilbao Metropolitano, que incluye la construcción de otras infraestructuras atrayentes, la propuesta de promover un museo en la ciudad está, tal y como explican las autoras, mediada por un interés eminentemente económico.

Una vez identificado este paradigma de los museos franquicia, las autoras identifican los factores de éxito que están presentes en la viabilidad y consecución de estos proyectos culturales de alto riesgo, tomando como estudio de caso el Museo Guggenheim de Bilbao. Para ello, presentan los factores que fueron responsable de la eficacia del proyecto. Los dividen en tres bloques :



Vista interior del Museo Guggenheim de Bilbao. Foto: Almudena Caso.

- 1) Condiciones referentes a la construcción y gestión del museo
- 2) Factores geográficos y de entorno
- 3) Otras políticas públicas que inciden en la eficacia del proyecto

Dentro de las condiciones referentes a la construcción y gestión del museo, las autoras identifican sub-factores como son:

- Grado de identificación entre el Museo original y el «Museo importado» y sus ciudades de ubicación. Para las autoras el hecho de que exista la colección de Peggy Guggenheim en Venecia hace más creíble la existencia de una franquicia en Bilbao.
- Elevada Visibilidad Internacional. Sub-factor relacionado con el turismo como motor económico. Según las autoras, contar con un edificio emblemático funciona como medio para alcanzar visibilidad a nivel global, que se convierta en un icono de la ciudad, lo que a su vez ayuda a promover los flujos de visitantes.
- La fuerza de la marca. Según las autoras la creación de marca del museo y de la ciudad no fue solo conseguida a través del edificio en sí, sino que el hecho de que la marca Guggenheim apoyara el museo y la ciudad fue decisivo para conseguir una marca fuerte. Asimismo, una marca fuerte, atrae al turismo.

- Calidad de las exposiciones. En este sentido, las autoras demuestran como, entre 1997 y 2007 se han desarrollado exposiciones de gran impacto a nivel de público asistente. Este tipo de exposiciones son *blockbusters* y están programadas en temporada alta entre mayo y octubre.
- Modelo de gestión del Museo. Las autoras explican como la planificación del museo ha tenido en cuenta la mercadotecnia, es decir un cuidadoso estudio de mercado, prospección de visitantes y estudios de viabilidad.
- Publicidad continua. Planificación estratégica y presupuestaria de publicidad constante.
- Estabilidad y continuidad de los promotores del Museo. Los promotores del proyecto apoyan financieramente al museo a lo largo de su existencia. Las autoras explican como el apoyar económicamente a un proyecto de este tipo solamente en sus inicios es un error, ya que esto influye directamente en el fracaso de la iniciativa.

En lo referente a los factores geográficos y de entorno, las autoras identifican tres conceptos de trabajo,

- Localización geográfica y accesibilidad. Este punto hace referencia al número de habitantes en el entorno del museo y la accesibilidad desde otros destinos internacionales. En este parámetro se estudian los modos de llegar al destino y de moverse en el destino, en este caso Bilbao.
- La influencia de la prensa y de Internet. «La visibilidad global es un requisito imprescindible para que un museo se convierta en un eficaz motor de la economía, y esto no sería posible sin las nuevas tecnologías de la información y comunicación, en concreto, Internet». Las autoras llevan acabo una investigación, analizando artículos en el New York Times que tuvieran la palabra Bilbao entre 1997 y 2007. En el análisis de datos recabados se ve como hay un aumento considerable de menciones a la ciudad a partir de la apertura del museo en 1997, siendo prácticamente inexistente para este medio con anterioridad.
- Implicación de la comunidad local. Las autoras miden este concepto a través de Los amigos del museo que tiene un volumen considerable de participación, siendo en 2010 el tercer grupo en Europa, solo después del Museo del Louvre y Tate Modern. También utilizan otro indicador como son los sponsors públicos y privados que apoyan el proyecto. Las autoras explican que en 2010 el museo contaba con 150 sponsors corporativos, siendo el 70% de la autofinanciación.

Por último, en lo referente al tercer factor, titulado «Otras políticas públicas que inciden en la eficacia de los museos como reactivadores económicos», las autoras identifican temáticas relacionadas con el turismo y la mejora de la productividad del sistema,

- La generación de turismo. Las autoras señalan que el turismo es estacional y que, por lo tanto, se han diseñado líneas de actuación en dos direcciones:
- Diversificar la productividad de la ciudad, buscando sectores de alto valor añadido y baja estacionalidad.
- Mejorar la productividad del sistema. Esto implica invertir en infraestructura cultural y urbana a la par que mejorar la eficiencia y la productividad (subida coste suelo es un problema) En este sentido, las autoras explican como desde la década de los 80 se han desarrollado en

el País Vasco una política de inversiones para mejorar las infraestructuras tanto físicas como productivas.

Recapitulación

Cada uno de los textos seleccionados es una aportación a un campo del conocimiento que se vincula al Museo Guggenheim Bilbao. En primer lugar, el texto de María Antonia Frías (2001), presenta dicho museo como un caso paradigmático de arquitectura expandida, en el que la senso-percepción juega un papel vital en el disfrute estético de esta pieza arquitectónica, equiparándola a la experiencia que se tiene ante una obra de arte.

Por otro lado, Anna María Guasch (2007) ubica este museo dentro de las lógicas globalizadoras y problematiza el encuentro entre lo global y lo local en la generación de discursos culturales en igualdad de condiciones, y en términos interculturales. Por último, el texto de Beatriz Plaza et al. (2010) identifica los parámetros necesarios para que un museo franquicia sea un caso de éxito como motor de cambio urbanístico y de mejora económica.

Bibliografía

- Frías Sagardoy, M. A. (2001). *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*. Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra.
- Funes, M. J. (1998). *La salida del silencio movilizaciones por la paz en Euskadi, 1986 -1998*. Akal.
- Guasch, A. M. (2007). Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local. En A.M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Akal.
- Plaza, B., Galvez-Galvez, C., Gonzalez-Flores, A. y Mas Serra, E. (2010). Arte y economía, un matrimonio de conveniencia: El museo Guggenheim en Bilbao. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales*, Vol. XIV(núm. 335).
- Pollack, S. (2006). *Apuntes de Frank Gehry* [documental].
- Tellitu, A., Esteban, I. y González Carrera, J.A. (1997). *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. El Correo.

Pioneros del *marketing* en España: génesis y desarrollo en el seno de los estudios museológicos

Por Luis Walias Rivera¹

El *marketing* de museos cuenta, desde la perspectiva meramente occidental, con un destacado bagaje. Más de medio siglo de acertada actuación, estudio y desarrollo abalan su éxito. Pero en el caso español la realidad es bien diferente. Se ha teorizado, superficialmente, sin llegar a grandes conclusiones, replicando reiteradamente las propuestas anglosajonas, con limitados avances. La práctica es habitualmente inexistente, una anomalía, a excepción de la distorsionada perspectiva *online*. Con el devenir de los años, en cierta medida, su enfoque se ha radicalizado, vinculándose a posiciones neoliberales y mercantilistas, propias de un capitalismo acentuado. Quizá el excesivo apego patrio a un sistema museológico de marcada tendencia mediterránea junto a una financiación de origen público, más o menos garantizada, sean los máximos responsables tanto de su casi nula implantación como del trasiego desapercibido ante la mirada de profesionales e investigadores.

Por estos y otros motivos, que no dejan de ser estructurales, la mercadotecnia no ha arraigado con la suficiente solvencia en nuestro entramado museístico. Son escasos los centros culturales que cuentan con áreas gerenciales específicas de *marketing*. En el mejor de los casos el mercadeo marcha lastrado, diluyéndose sutilmente o incluso quedando sepultado bajo la difusa e enciclopédica sombra que supone la comunicación (Dabara, 1994: 25).

En los dos últimos años, empujado por la pandemia de COVID-19 y aupado por el periodo de confinamiento, el *marketing* parece retomar el camino, eso sí, siguiendo una senda rigurosamente *online*. Ha resurgido a lomos de la difusión, apoyándose en el desarrollo de estrategias digitales, con el objeto de alcanzar la árida ficción que implica la monetización de la experiencia (Riaño, 2020). Sin embargo, su versión más tradicional, *offline* o tangible, aquella que representa la esencia del *marketing* estratégico y operativo, deambula errática y condenada al ostracismo.

Hubo un tiempo, hace apenas algunas décadas, en el que la realidad fue bien distinta, apuntando a un plausible despegue, que por el devenir de nuestra idiosincrasia acabó abortado. Durante dicha época se proyectaron cuidadosamente, aunque no exentos de cierta timidez, los cimientos de un proceso que pudo haber eclosionado cambiando el rumbo y la historia de los museos. Un grupo de historiadores del arte, museólogos y arqueólogos remaron al unísono y en una misma dirección, adentrándose con valentía en un territorio inexplorado, realmente tenebroso y desconocido para la casuística española del momento. Con la mirada fija en el oeste, incluso más allá del Atlántico, se configuraron durante el último cuarto del siglo pasado como pioneros del *marketing* de museos. Sus aportaciones, en muchos casos, pasaron desapercibidas, pero también hicieron fortuna, como las presentadas a continuación.

El pistoletazo de salida, sutil pero certero, vino de la pluma de Aurora León Alonso (1948-1999) con *El museo: teoría, praxis y utopía* (1978). Esta prestigiosa catedrática y profesora de Historia del Arte, tanto en la Universidad de Huelva como en la Universidad de Sevilla, desarrolló un acercamiento fugaz a conceptos propios del mercadeo. Su investigación, planteada desde la perspectiva de la gestión, tomó forma en una España carente de noción alguna sobre el *marketing* de

¹ luwalias@santander.uned.es

ORCID: 0000-0002-0540-6814

Miembro del Grupo de Investigación de Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Cantabria.

museos. Había pasado algo más de una década desde que Philip Kotler ensambló cultura y mercado en *Marketing Management. Analysis, Planning and Control* (1967), obra donde extrapoló con éxito los procesos mercadotécnicos empresariales hacia el ámbito de la cultura (Colbert y Cuadrado, 2003: 24). Y, tan solo, nueve años desde su regreso junto a Sidney J. Levy para acotar el concepto de *marketing* de museos a través del artículo «Broadening the concept of marketing» (1969), publicado en el *Journal of Marketing*. Ambos economistas, en este caso, fijaron su mirada sobre la estrategia diseñada por el que fuera director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, entre 1967 y 1977, Thomas Hoving (1931-2009). El entonces conductor del *Met* optó por vincular *happenings* al desarrollo de las exposiciones del museo, intentando así atraer la atención del público. La táctica generó excelentes resultados, en cuanto al interés y número de visitantes, permitiendo la identificación, tipificación y posterior implementación del *marketing* en estos contenedores culturales (Kotley y Levy, 1969: 11).

En ese sentido, el carácter primigenio de las teorías propuestas por Aurora León la avalaron como una auténtica pionera. No desarrolló exactamente la puesta en escena del *marketing* de museos en España, pero sí marcó un antes y un después, por lo menos desde el punto de vista de la literatura científica y la teorización del proceso, al romper una lanza a favor de su irrupción. Entendía a los museos como lugares que debían estar orientados hacia la sociedad, haciendo un maravilloso ejercicio de inclusión. De ahí que la ciudadanía pudiera exigir, de forma responsable, contenidos, objetivos y servicios a un espacio diseñado exclusivamente para ella. Estas instituciones, a su vez, debían dar respuesta a las necesidades, réplicas o demandas, planteadas por los diversos públicos, como paradigma mercadotécnico, convirtiéndose en un servicio cultural real (León, 1986: 75-76).

Tras la fugacidad de Aurora León, el *marketing* de museos se sumergió en una especie de latencia prolongada hasta la publicación, quince años después, de *Museología: introducción a la teoría y la práctica del museo* (1993), por Luis Alonso Fernández (1944-2016). Este profesor de Museología de la Universidad Complutense de Madrid, conservador del desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo y director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, fue el encargado de resucitar el proceso. Para ello recogió en su obra, desde una perspectiva singularmente economicista, la importancia que para el museo tenían la gestión y la administración como auténticos garantes de la conservación, la exhibición, la difusión e incluso del acrecentamiento del rico patrimonio español. A través de este ejercicio reflexivo intentó establecer las bases o, mejor dicho, los principios de la rentabilidad sociocultural de los museos, mediante la unión de economía y museología. La suma de ambas originó el concepto de «empresa museística», así como los neologismos de «museoeconomía» y «economuseología».

Estos términos persiguieron la autosuficiencia del sistema, creando en los museos un modelo similar al de una empresa de pequeño tamaño y tipología marcadamente artesanal. Su misión consistía en la producción de bienes culturales (Alonso, 1993: 319-321). Dicha situación recordaba, en cierta medida, a la extrapolación de la mercadotecnia tradicional al ámbito de la cultura propuesta por el visionario Philip Kotler en la ya mencionada *Marketing Management. Analysis, Planning and Control* (1967). La empresa museística vaticinada por Luis Alonso Fernández debía constituirse como un espacio de animación e interpretación, con capacidad suficiente para valorar las características tanto ambientales como patrimoniales de los bienes culturales que albergaba o producía, poniendo así de relieve las interrelaciones existentes entre la realidad del museo y la economía.

Apenas un año más tarde, con el terreno economicista bien abonado, se produjo la incursión de una serie de principios extremadamente mercadotécnicos. Esta fue capitaneada por Francisca Hernández Hernández, arqueóloga y profesora de Museología de la Universidad Complutense



Detalle del patio del Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres.

de Madrid, a través de su *Manual de museología* (1994). Dicha publicación, absolutamente revolucionaria, enunciaba con total descaro los posibles beneficios surgidos del «pecaminoso» matrimonio entre museos y *marketing*. En ella se hacía referencia a la mutación sufrida por unos espacios que habían dejado atrás el concepto de mero contenedor condenado a la conservación de bienes culturales o científicos. Los museos lograron así virar el rumbo, por lo menos en el ámbito anglosajón, transformándose en lugares de acogida y encuentro en los que primaba la museografía, la programación de actividades y, por supuesto, el cuidado del público. Estos espacios culturales, gracias al cambio radical sufrido, habían aumentado exponencialmente su volumen de visitantes. Dicho hecho no respondía a la simple casualidad, sino a la significativa acentuación de la atención al público y sus intereses surgida de un cambio sustancial en la mentalidad de los responsables museísticos. Estos administradores, renovados en psique, intentaron revitalizar, de forma contundente, sus instituciones mediante la proyección de una imagen innovadora y el establecimiento de relaciones, cada vez más estrechas, con diversos interlocutores y, por supuesto, públicos. Este proceso edificó una vinculación exitosa entre museos, cultura y audiencias, seduciendo cada vez a un mayor número de visitantes. Francisca Hernández analizó la política empleada por estos gestores, identificando claramente en su seno el concepto de *marketing* (Hernández, 2001: 288).

A la luz de este discurso irrumpió, por primera vez, la mercadotecnia en el imaginario museístico español. Lo hizo con fuerza, sin medias tintas, de forma directa y concisa, bajo un apartado específico del *Manual de museología* denominado «Los museos y el *marketing*», donde también se reconocía la ausencia práctica de este proceso en la casuística patria. Esta profesora emérita



Acceso principal al Museo Guggenheim Bilbao.

observó, de modo análogo, la importancia de la que el mercadeo era garante, tanto para mejorar la imagen del museo como para garantizar su adecuado desarrollo desde una perspectiva cultural, turística y, por supuesto, económica. El alcance de estos objetivos implicaba, además del *marketing*, el uso de técnicas propias de la publicidad y la comunicación. Francisca Hernández

repetía, cual mantra, que la atracción de visitantes, en un entramado tan competitivo como el cultural, debía valerse del acertado ejercicio de la mercadotecnia. Para garantizar su éxito el *marketing* tenía que hacerse acompañar de técnicas propias de la museología anglosajona, sin obviar el temible modelo de gestión liberal norteamericano (Kotler y Kotler, 2001:56-86), como eran la promoción de ventas, la publicidad, la distribución de productos o la investigación de mercados. La política de promoción y venta, implementada a través de las relaciones públicas o la publicidad, interpretaba un papel estelar. Esta era capaz de crear una atmósfera de interés y simpatía en torno a la organización y sus productos culturales. Dichas iniciativas tenían por objeto dar a conocer el museo, animando a los diversos públicos a la visita como experiencia placentera.

El *marketing* implicaba satisfacer las necesidades de unas audiencias cada vez más exigentes. No quedaba otra salida. Era preciso seguir las dinámicas del mercado, a pesar de enfurecer a un receloso gremio museístico que desconfiaba de la naturaleza economicista vinculada a la mercadotecnia. La idea de la cultura como producto de mercado, que podía ser adquirido o vendido sin tener en cuenta sus clásicas dimensiones, no entusiasmaba demasiado. Francisca Hernández, sin embargo, asumía la necesidad de adecuación, por parte de los museos y sus profesionales, al devenir que marcaban los nuevos tiempos, proclamando sumisión a la publicidad, las relaciones públicas o el *marketing*, evitando así perder el ritmo competitivo (Hernández, 2001: 288-289) impuesto por del mercado. Esta intrépida pionera, sin embargo, cometió un error reiterado por gran parte de los investigadores del *marketing*, que consistía en la identificación inexacta de herramientas como la publicidad, la comunicación o las relaciones públicas con el propio proceso mercadotécnico.

Siete años después, en 1998, una pequeña revolución tomó forma en nuestro país. Esta tuvo lugar gracias a la labor de un grupo de investigadores, a los que podemos denominar como «generación del 98» de pioneros del *marketing*, cuya pluma e inspiración fue orientada por una serie de relevantes acontecimientos. La génesis del movimiento eclosionó gracias a la llegada de eminentes obras procedentes del ámbito anglosajón. Estas exponían los parabienes del *marketing* propios del modelo norteamericano de gestión. Se trataba de auténticos manuales de cabecera, futuros evangelios de la mercadotecnia museal que, escritos por autorizados gurús, fueron incluso traducidos al castellano. Entre otras obras destacaron: *Museum Management* (1994), de Kevin Moore; *The Manual of Museum Management* (1997), de Barry Lord y Gail Dexter Lord y *Museum Strategy and Marketing* (1998), de Neil Kotler y Philip Kotler, así como sus respectivas traducciones: *La gestión del museo* (1998), *Manual de gestión de museos* (1998) y *Estrategias y marketing de museos* (2001).

A todo lo anterior se sumó, el 18 de octubre de 1997, la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao, obra del prestigioso arquitecto Frank Gehry. Dicha institución desembarcó en nuestro país con infinidad de procesos mercadotécnicos en su maleta. Estos estaban implementados por, el entonces director del entramado Guggenheim, Thomas Krens. Dicho visionario, garante de una tremenda concepción comercial, buscaba generar riqueza a través de sus museos franquicia, objetivo alcanzable mediante la eficiente gestión financiera (Hernández, 2001: 78-79) y elevadas cifras de visitantes. Suya era la cita «La seducción: ese es mi negocio» (Castro, 1998: 131). El Museo Guggenheim Bilbao se estructuró gerencialmente a imagen y semejanza de su matriz neoyorquina, el Solomon R. Guggenheim Museum, donde el *marketing* ocupaba una posición preeminente de cara a la atracción de públicos y financiación.

Estos acontecimientos dieron alas a los revolucionarios de la «generación». Como a Francisca Hernández Hernández, que ejerció de colaboracionista necesaria al reeditar su *Manual de museología* (1998). Ese mismo año, curiosamente, ocupó la palestra cultural y museística un nuevo

perfil investigador. Los pioneros, hasta ese momento, eran historiadores o historiadores del arte, todos ellos especialistas en museología y próximos al ámbito académico. De repente, siguiendo la senda marcada por los padres fundadores del mercadeo norteamericano, un economista alejado, en principio, del mundo cultural tomó la palabra para reiterar que el *marketing* iba más allá de la simple concepción empresarial, dado que presentaba una serie de aplicaciones y utilidades tangibles en el campo de las instituciones culturales (Villacañas, 1998: 11-12). Manuel Antonio Fernández-Villacañas Marín, profesor de Organización Empresarial en la Universidad San Pablo CEU, experto en la comercialización e investigación de mercados, secundó a Philip Kotler y a las teorías expuestas en *Marketing management. Analysis, planning and control* (1967). Este investigador planteó desde su obra *Marketing social de la cultura: difusión y cambio cultural* (1998), surgida de una lección magistral durante la apertura del curso académico, una visión conjunta y solvente de los conceptos supuestamente yuxtapuestos del *marketing* y la cultura. Estos, lejos de presentarse como heterogéneos y distantes, podían complementarse fácilmente mediante una acción cooperativa. De este nexo surgía el potencial oculto de una mercadotecnia que, aún por desarrollar en el ámbito del patrimonio español, hacía las veces de catalizador, favoreciendo la difusión cultural. El mercadeo, además, contaba con una gran capacidad para modernizar la perspectiva patrimonial existente, garantizando así el progreso sociocultural de la población. Como pionero, este economista, apostaba por el uso convergente de mercadotecnia y cultura. Pero, lo hacía, precisando una gerencia profesional del *marketing* cultural mediante el empleo de la metodología científica. Esto implicaba relegar tanto la intuición como el amateurismo en su desarrollo (Fernández-Villacañas, 1998: 62).

Durante ese mismo año la arqueóloga Rosa Campillo Garrigós publicó *La gestión y el gestor del patrimonio cultural* (1998). Esta obra reiteró la posición economicista de los miembros de la «generación del 98». La influencia anglosajona, mercantilista y liberal de su autora saltaba a la vista, precedida por una dilatada experiencia laboral como directora general del Patronato de la Fundación Ciudad de Cigüenza, asesora en CLI Consultores, técnico de *fundraising* en la Fundación Universitaria San Pablo CEU o consultora técnica de proyectos en el Instituto de Rutas Culturales Europeas del Consejo de Europa.

La gestión y el gestor del patrimonio cultural no hacía una mención exclusiva o temática al ámbito de los museos. Rosa Campillo llegaba a ellos de forma transversal, aunque quedaban reflejados a la perfección dentro del amplio espectro que implicaba el abanico del patrimonio. De igual modo actuaba con sus profesionales, englobándolos bajo una óptica generalista en la figura del gestor. En esta representación se trataron cuestiones propias de los ámbitos museísticos y mercadotécnicos, como la función del público, el concepto comunicación, el establecimiento de relaciones entre los medios y la sociedad, la persuasión o la publicidad como instrumento de política comercial.

El *marketing*, por su parte, estaba definido desde una perspectiva totalmente empresarial. Rosa Campillo entendía la mercadotecnia como la ejecución de una serie de actividades vinculadas a los negocios. Su objetivo consistía en conducir los bienes y servicios, generados por los productores, hasta los clientes o usuarios. Para alcanzar dicho fin era absolutamente necesario analizar la conducta del consumidor. Pudo observar, de esa forma, cómo una vez satisfechas las necesidades básicas, a través del consumo de bienes económicos de primera necesidad, se planteaban otras motivaciones de tipo psicosocial. Estas solo podían satisfacerse mediante la adquisición de una serie de productos novedosos y garantes de cierto simbolismo sociocultural, ajenos en la mayoría de los casos a la mera cuestión económica. El prestigio social que suponía el consumo cultural, especialmente entre los líderes de opinión, favorecía además el interés en estos productos por parte de la sociedad.

En un sentido similar, las marcas y bienes publicitados correctamente podían mutar hasta adquirir un destacado peso social para el consumidor. Esto otorgaba a la publicidad un papel protagonista en el proceso del *marketing*, siempre que el producto fuese el adecuado. Si a esta ecuación se sumaba la variante calidad su consumo podría dilatarse en el tiempo, debido al interés de las audiencias en seguir disfrutando del mismo. Esta situación, en su conjunto, podía redirigirse con éxito hacia el ámbito de los museos, como habían expuesto Philip Kotler y Sidney J. Levi en 1969. Sin embargo, no estaba exenta de inconvenientes varios. Era común, por ejemplo, encontrar deficiencias en la presentación de los productos, incorrecciones en la orientación a las audiencias o errores en la adaptación al público. La autora de *La gestión y el gestor del patrimonio cultural* entendía que estas cuestiones erráticas afectaban de lleno a los museos españoles. Pudo observar, también, cierta sintomatología compartida con edificios y monumentos históricos. Los espacios museísticos, según ella, se contemplaban como simples almacenes de objetos, lugares prácticamente ininteligibles para el público general, encaminados hacia el disfrute de las élites y los especialistas. De ahí la necesidad de una estrategia publicitaria global, dentro del proceso mercadotécnico, capaz de identificar los objetivos a alcanzar, el diseño y elaboración del mensaje, la elección de los medios de difusión, el calendario de ejecución, su presupuesto o incluso la designación de los medios de control. Las campañas publicitarias dependían del plan de *marketing*, contemplando unos objetivos coherentes con el resto de los elementos planificados y empleados en las acciones promocionales. Dichos fines no entraban en contradicción con la publicidad, permitiendo que la atracción de clientes y la venta caminasen juntas. El producto, de esa forma, se daba a conocer correctamente, diferenciándose entre la competencia, al tiempo que lograba modificar la actitud de los consumidores a su favor, garantizando adquisición y disfrute (Campillo, 1998: 209-212).

Esta pionera, en conclusión, apostaba por la extrapolación de un número destacado de técnicas y conocimientos del mundo empresarial al ámbito de la gestión del patrimonio cultural. Situaba a la publicidad en el epicentro del proceso, considerándola primordial en el estímulo de la demanda y el consumo. Entendía, además, que si el *marketing* había sido diseñado para que los productos comerciales alcanzasen el éxito en los mercados nada debía impedir su eficacia en el ámbito cultural. Gracias a la convergencia entre publicidad y mercadotecnia los bienes culturales podrían introducirse con mayor solvencia en el corazón de la realidad social, garantizando así excelentes resultados.

La perspectiva museal, llegados al nuevo milenio, no cambió en exceso con respecto a la aplicación del *marketing*. Continuó su desarrollo e incluso ganó adeptos, amparada en la ejecución de estudios y ensayos que analizaban la práctica de la gestión económica en los museos. Luis Alonso Fernández realizó una labor ejemplarizante en este sentido. Ocho años después de la publicación de *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo* retornó con una revisión temática actualizada bajo el título de *Museología y museografía* (2001). En esta obra reflexionaba abiertamente sobre las posibles causas de la penetración del *marketing* en los museos. Entendía que una serie de cuestiones legales y financieras, surgidas de la gestión y la administración de estos contenedores culturales, habían infectado rápidamente al sector. Para identificar la génesis del contagio optó por incidir en las continuas demandas de la sociedad a favor de mejores préstamos en los servicios museales. La respuesta a estas exigencias pasaba por implementar, dentro de los órganos directores de los museos, la figura de especialistas en *marketing* y gerencia empresarial, cuya tarea consistía en transformar a los contenedores culturales en pseudoempresas obsesionadas con la búsqueda del éxito comercial. Para ello era preciso atraer recursos y arrancar audiencias de las garras de una sociedad de consumo amparada por el libre mercado (Alonso, 2001; 317-318). Aunque no lo mencionó, Luis Alonso Fernández hacía referencia de forma indirecta a la necesaria práctica mercadotécnica como respuesta a un mundo cada vez más competitivo.

Para terminar esta retrospectiva, sin desvirtuar el concepto pionero ni superar en exceso el límite temporal establecido en los albores del cambio del milenio, nos trasladaremos hasta el año 2002. Justo en ese instante la historiadora del arte María Bolaños Atienza, profesora de la Universidad de Valladolid y posterior directora del Museo Nacional de Escultura, publicó *La memoria del mundo: cien años de museología. 1900-2000*. Como precursora del mercadeo museístico optó por una solvente inmersión en la cuestión, utilizando insistentemente el concepto «márketing» (Bolaños, 2002: 333). Su línea argumental, de reiterada cadencia teórica, marchaba claramente influenciada por la obra de Luis Alonso Fernández. Analizó con detalle las posibles causas asociadas a la llegada del proceso a España. Tomó como referente, al igual que otros pioneros, el artículo de Philip Kotler y Sidney J. Levy, «Broadening the Concept of Marketing» (1969), en el que se definía por primera vez el concepto de *marketing* de museos (Kotler y Levy, 1969: 11-13).

Desde una perspectiva absolutamente economicista aseveró que la eclosión de la mercadotecnia estaba vinculada a cuatro factores. Estos respondían al crecimiento y modernización del museo, el aumento del turismo cultural, el encarecimiento de unos servicios cada vez más sofisticados y las dificultades para la eficiente financiación de los mismos. Creía necesario, de igual modo, el desarrollo de un análisis pormenorizado y adecuado de las figuras tanto del público como del no público, con la sana intención de conquistar a ambos. Sus teorías pretendían garantizar con adecuación la supervivencia del museo, aunque requerían de una virulenta mutación en el interior de estas organizaciones. María Bolaños era sabedora de la importancia que representaba el *marketing* para unos museos donde conservadores y directores se habían volcado en la ingente labor de preservación que conllevaba el legado puesto bajo su custodia. Este «empeño», sin embargo, implicaba que un público cada vez más exigente evitara definir a estos espacios como mausoleos aburridos y ajenos de frío mármol. Dicha situación denotaba una decadencia clara y aguda. De ahí que, las respuestas a esta y otras cuestiones que lastraban el futuro de los museos españoles se encontraban únicamente en el adecuado uso y desarrollo de la mercadotecnia (Bolaños, 2002: 333-334).

La obra también reflejaba trazas empáticas, al analizar el *marketing* desde una perspectiva más social. Este proceso no debía entenderse como una mera función propia del ámbito empresarial o vinculada en exclusiva al mundo de los negocios. Según María Bolaños, una parte importante de la población interiorizaba el mercadeo como un proceso constante de búsqueda y fomento de consumidores. Pero esa aseveración no era del todo correcta. Esta investigadora matizaba el *marketing* como un proceso que, además de vender productos, intentaba llegar a la complacencia del consumidor mediante el proceso denominado «ingeniería de la satisfacción del cliente» (Bolaños, 2002: 334). La mercadotecnia ahondaba, de esa forma y una vez más, en la búsqueda y resolución de las necesidades secundarias de la sociedad. Cuando la ciudadanía avanzaba más allá del estadio en el que la adquisición de alimento, vestido o refugio eran sus máximas preocupaciones comenzaba a plantearse cómo dar respuesta a otras necesidades sociales previamente ignoradas. Entre ellas se encontraba el consumo cultural y, por supuesto, la visita a los museos, una válvula de escape capaz de solucionar el exceso de tiempo libre y avidez intelectual. Este hecho recordaba, además de a Rosa Campillo, a la estrategia seguida por el Príncipe Alberto de Inglaterra y Henry Cole, en 1835, con objeto de garantizar la visita al primigenio South Kensington Museum, futuro Victoria and Albert Museum. National Museum of Arts and Design. Ambos eran conocedores de la disposición de tiempo libre por parte de los trabajadores ingleses decimonónicos. Plantearon su museo como un espacio de distracción y ocio al que acudir, más allá del *pub*, tras el final de la jornada laboral. De esa forma, además de disfrutar, adquirirían nuevos conocimientos culturales (The Victoria..., 1991: 6-7).



Obras vinculadas y propias de los pioneros del *marketing* de museos.

Cabe resaltar, como conclusión general y una vez más, que los pioneros representados en estas páginas fueron los responsables de introducir las bases primigenias del *marketing* de museos en España, abriendo camino a otros investigadores que, haciendo lo propio, continuaron exitosamente con su labor. Eso sí, optaron por una excesiva teorización de la práctica, dado que no implementaron sus propuestas más allá del papel. Las teorías expuestas se apoyaban sobre una serie de características comunes que otorgaban cierta singularidad a la cuestión. El análisis general, por ejemplo, desvelaba una desmedida superficialidad, quizá asociada a la innegable cadencia de la tradicional museología mediterránea y al excesivo temor que el mercantilismo propio del *marketing* pudiese acarrear (Ames, 1998: 35-46). Este recelo, sin embargo, no impidió el abrazo constante y descarado a las teorías museológicas anglosajonas (Gómez, 2002: 77-97), valedoras de una gerencia mucha más liberal (Wu, 2007: 149). Se observó, por otro lado, cierta repulsa hacia el patrón de gestión norteamericano que, aun tenido en cuenta, resultaba radicalmente opuesto al liviano discurso de los pioneros, menos economicista y neoliberal. En su conjunto se desprendía como solución una irrefutable cadencia hacia el modelo híbrido o mixto propio de los museos franceses, donde las fuerzas del mercado, junto a la gerencia del *marketing* se abrían paso con delicada sutileza (Tolebem, 2011: 285-288). Otra de las cuestiones características, común en su totalidad, fue la constante equiparación errónea entre conceptos, herramientas y procesos. Dichos investigadores, al igual que gran parte de la sociedad, equiparaban la demarcación mercadotécnica con las funciones e instrumentos propios del proceso, embarullando las técnicas de venta o los estudios de mercado (Serra, 2002: 35) al mismo tiempo que convertían en sinónimos conceptos tan dispares como comunicación, publicidad, difusión o *marketing* (Garde, 2011: 13-14). Tan solo resta mencionar que, como punto final, la línea argumental

de estos precursores optó por perpetuar el *modus operandi* de la mercadotecnia tradicional. Esta tendencia, propia de una perspectiva comercial del siglo pasado, se definía por la seducción o atracción del público mediante el uso de rudimentarias técnicas, estrategias o engaños basados en la creación de necesidades artificiales, intentando hallar respuesta a una oferta artificial, generada de la nada y carente de demanda.

La actualidad se representa firme, aunque parecida, como un punto y seguido a la historiografía aportada por estos autores. En apenas dos décadas tanto los investigadores como las obras publicadas han ganado en valor y relevancia dentro de un proceso imparable, que podemos considerar vivo y en constante evolución. La influencia anglosajona continúa su proceso de erosión, aunque con un perfil más bajo del augurado. La falta de inversión pública, azuzada por una constante crisis del sistema, y un mundo cada vez más globalizado son hoy en día sus máximos valedores. Por otro lado, el proceso mercadotécnico ha mutado. El *marketing* de museos sigue innegablemente seduciendo audiencias, o por lo menos intentándolo, pero lo hace desde un punto de partida más inteligente, empírico y eficaz. Su principal objetivo pasa por indagar las demandas reales de la sociedad, evitando crear falsos deseos o expectativas artificiales que redirijan a los públicos hacia consumos indeseados (Godín, 2020: 20-24) y, por lo tanto, puntuales. Esto implica dar respuesta a las auténticas necesidades, generadas tanto por las audiencias como por los propios bienes culturales e, incluso, las organizaciones que se encargan de su custodia (Martínez-Vilanova, 2017: 231-232). Todo ha cambiado, pero el objetivo sigue siendo idéntico. Este proceso genera productos y servicios que, en forma de recursos, gestionan las vicisitudes planteadas por la sociedad, dando lugar a un sistema limpio y transparente, sin exageraciones ni argucias, capaz de adaptar la oferta a las necesidades o demandas reales de los consumidores (Merleau-Ponty, 2014: 275), pero nunca al revés.



Volumen este y acceso al Centro Botín, Santander.

Finalmente, es preciso mencionar un cambio sustancial en la figura del investigador. Por el lado teórico observamos una vuelta a los orígenes. No estamos ante la monopolizada presencia de historiadores, historiadores del arte, museólogos o conservadores. La batuta también es dirigida, actualmente, por economistas, como el ya mencionado Rafael Martínez-Vilanova, profesor del ESIC y autor de *Realidad y posibilidades del marketing en los museos españoles* (2017). Incluso desde el punto de vista práctico, antes ausente debido a la excesiva teorización, surgen perfiles tan singulares como el de Marga Meoro, periodista a la vez que magnífica Directora de Marketing y Desarrollo en el Centro Botín de Santander.

Bibliografía

Alonso, Luis (1993), *Museología: introducción a la teoría y la práctica del museo*, Madrid: Istmo.

— (2001), *Museología y museografía*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Ames, Peter J. (1998), «Conjugar la misión con el mercado. Un problema para la gestión moderna de los museos», en Kevin Moore (ed.), *La gestión del museo*, Gijón: Trea, pp. 35-46.

Bolaños, María (ed.) (2002): *La memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*, Gijón: Trea.

Campillo, Rosa (1998), *La gestión y el gestor de patrimonio cultural*, Murcia: Editorial KR.

Castro, Federico (1998), «Museos, patrimonio y sociedad», en Federico Castro y M^a Luisa Bellido (eds.), *Patrimonio, museos y turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 123-142.

Colbert, François y Manuel Cuadrado (2003), *Marketing de las artes y la cultura*, Barcelona: Ariel.

Dabara, Francisco Javier (1994), *Estrategias de comunicación en marketing*, Madrid: Dossat 2000.

Fernández-Villacañas, Manuel A. (1998), *Marketing social de la cultura: difusión y cambio cultural*, Elche: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U.

Garde, Virginia (2011), «La comunicación en el museo», en Esther Jodar y Mar Sanz (coord.), *Actas de las terceras jornadas de formación museológica. Comunicando el museo*, Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 13-22.

Godin, Seth (2020), *Esto es marketing. No uses el marketing para solucionar los problemas de tu empresa: úsalo para solucionar los problemas de tus clientes*, Barcelona: Alienta.

Gómez, Javier (2002), «Museo y galería. Pragmatismo y hedonismo en la museología anglosajona», *Tras-dós: revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 4, pp. 77-97.

Hernández, Francisca (2001), *Manual de museología*, Madrid: Síntesis.

Kotler, Neil y Philip Kotler (2001), *Estrategias y marketing de museos*, Barcelona: Ariel.

Kotler, Philip (1967), *Marketing management. Analysis, planning and control*. Englewood Cliffs y Nueva Jersey: Prentice-Hall.

Kotler, Philip y Sidney J. Levy (1969), Broadening the concept of marketing, *Journal of Marketing*, 33, 11-13.

León, Aurora (1986), *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Cátedra.

- Lord, Barry y Gail Dexter LORD (1998), *Manual de gestión de museos*, Barcelona: Ariel.
- Martínez-Vilanova, Rafael (2017), *Realidad y posibilidades del marketing en los museos de España*, Gijón: Trea.
- Merleau-Ponty, Claire (2014), «Las museologías participativas. Asociar a los visitantes a la concepción de las exposiciones», en Jacquelin Eidelman, Mélanie Roustan y Bernadette Goldstein (comps.), *El museo y sus públicos: el visitante tiene la palabra*, Barcelona: Ariel, pp. 273-278.
- Moore, Kevin (1998), *La gestión del museo*, Gijón: Trea.
- Riaño, Peio. H., (2020, 19 de octubre), «Los museos buscan rentabilizar su presencia en la red», *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2020-10-19/los-museos-buscan-rentabilizar-su-presencia-en-la-red.html>.
- Talebem, Jean-Michel (2011), *La Nueva era de los museos: las instituciones culturales se enfrentan al reto de la gestión*, Murcia: Nausícaä.
- The Victoria & Albert Museum. Text by the Curators* (1991), Londres: Scala.
- Wu, Chin-Tao (2007), *Privatizar la cultura*, Madrid: Akal.

Museología pedagógica finisecular (XIX-XX) a los dos lados del Atlántico. Cuatro experiencias: España, Portugal, Brasil y México

Por Ariadna Ruiz Gómez¹

Museos y misiones pedagógicas españolas

Con el primer gobierno liberal de la Restauración se puso en marcha el Museo Pedagógico Nacional, que se creó por Decreto Ley de 6 de mayo de 1882 (Indígoras Gutiérrez y Hernández Fraile, 1991). El proyecto nació a través de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) (Jiménez-Landi Martínez, 2010), que llevaba funcionando seis años, influida por la creación de centros y enclaves pedagógicos, artísticos y científicos, tales como la Residencia de Estudiantes, promovida y dirigida por Francisco Giner de los Ríos.

Giner de los Ríos defendía el pensamiento del alemán Friedrich Krause, el krausismo. Este movimiento salvaguarda la tolerancia académica y la libertad de cátedra en contra del dogmatismo. Además, el modelo estuvo apoyado por Ortega y Gasset y los intelectuales de la Generación del 14.

El museo se instaló en Madrid y tuvo como primera denominación Museo de Instrucción pública o Primaria (1882). En cuanto a su dirección, el cargo lo desempeñó Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), profesor de Historia del Arte. El museo tenía como única finalidad *la de poner al alcance de los maestros y de la Enseñanza Primaria, las innovaciones y los métodos de la misma, realizados en España y en el extranjero* (El Museo Pedagógico Nacional. 50.000 fichas de materias. Cursillos de Capacitación. Préstamos de Libros 1941, 85). Durante la intervención de Cossío, en la Conferencia Internacional de Educación, que se desarrolló en Londres en 1884, expuso que el museo tenía como propósito ser un espacio de progreso en cuanto a educación y pedagogía.

Asimismo, fue el propio Cossío quien planteó que el Museo quería *contribuir al estudio de los problemas modernos de la pedagogía, dar a conocer en España el movimiento pedagógico extranjero y ayudar a la formación de los maestros* (Valverde s. f.: 2).

La buena crítica extranjera lo posicionó como uno de los centros europeos de referencia, así como *núcleo de ilustración europea o gran clave de comunicación con el mundo culto* (Posada, 1904: 74-87). Dado el éxito, la institución pasó a llamarse Museo Pedagógico Nacional, lo que conllevaba ampliar sus funciones a diferentes niveles de enseñanza.

Debemos recordar que las estancias del museo no se centraron en exclusiva en ser un espacio de recopilación y transmisión, sino también en ser una institución de investigación e innovación pedagógica, trabajando las áreas que no habían conseguido atender las escuelas normales y las universidades.

Sus funciones se concentraron en la compilación y exposición de material docente y educativo, así como la transmisión de conocimiento entre los pedagogos. Pero la gran novedad fue la de

¹ lorearui@ucm.es

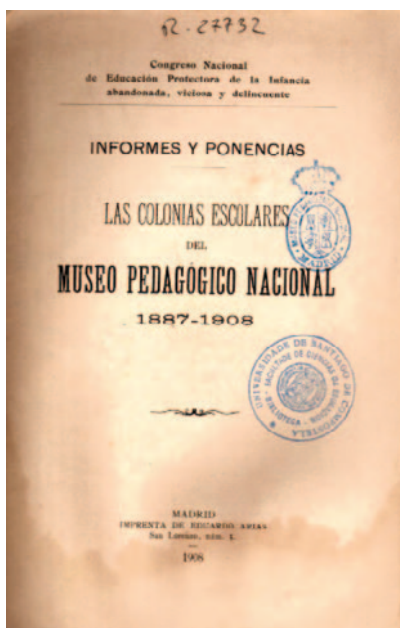
ORCID: 0000-0001-8030-3551

crear una institución de investigación para la creación e innovación, con un laboratorio de antropología pedagógica y otro de física y química.

La composición de las salas seguía el esquema tradicional de los museos pedagógicos europeos: mobiliario escolar; material didáctico (mapas, láminas, etc.), proyectos arquitectónicos de centros escolares inaugurados en el país, modelos de trabajos escolares y muestras de caligrafía.

Dentro de la línea de trabajo que estableció la dirección del museo estaba la de hacer itinerante el proyecto. La idea era llevar el Museo Pedagógico a las regiones más alejadas de la capital.

Se propusieron mejorar la enseñanza para las clases populares, difundir la cultura a través de las expresiones artísticas, haciéndolas llegar a todos los rincones del país. La itinerancia se consolidó a través del proyecto de *Las Colonias Escolares* del Museo Pedagógico Nacional.



Actas del encuentro *Las Colonias escolares del Museo Pedagógico Nacional*.

El proyecto se lanza en el verano de 1883. Desde Madrid parten hacia el norte, Santander, Asturias, Picos de Europa y León, para dirigirse después a Galicia y por último a Lisboa. Es aquí cuando se produce el encuentro entre los museólogos y pedagogos portugueses y comienza una relación ibérica de intercambio de conocimientos entre ambos directores de los museos.

Con la proclamación de la República, en 1931 Cossío consigue materializar un proyecto que ya había planteado en 1882, pero que no había tenido posibilidad de llevarlo a cabo, lográndolo a sus 74 años. A esta edad contaba con un gran bagaje profesional gracias a su labor dentro de la Institución Libre de Enseñanza y del Museo Pedagógico. Así que, con el nombramiento del nuevo Gobierno y la creación del Patronato de Misiones Pedagógicas, el 29 de mayo, se le designa director. Este nombramiento le proporcionó poner en marcha, dentro del Patronato de Misiones Pedagógicas, el Museo Ambulante.

Cossío destacó en muchas ocasiones la necesidad de trasladar el arte a los pueblos, de acercar a los campesinos las obras de los grandes maestros que estaban en los museos ya que, a diferencia de las personas que vivían en la ciudad, no tenían acceso a la misma cultura (Cossío 1969: 168-169).

Años después de la puesta en marcha del Museo Pedagógico Nacional se recoge la misma idea en el decreto fundacional del Patronato de las Misiones Pedagógicas, indicando que su objetivo residía en llevar a las gentes, *con preferencia a las que habitaban en localidades rurales, [...] de modo que todos los pueblos de España, aún los más apartados, participen de las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos* (Alcalá-Zamora y Torres y Domingo y Sanjuán, 1931: 1033-34).

Las actividades que se realizaron respondían a tres objetivos claramente definidos: fomentar la cultura general, orientar a los maestros en las nuevas líneas pedagógicas y educar en valores ciudadanos a las poblaciones rurales. Además, el director dejó indicado que había que hacerlo de manera lúdica y participativa.

En esta línea, el presidente del Patronato escribió unas palabras que solían leer los misioneros en la misma inauguración de cada una de las exposiciones, para presentar el Museo: *Las Misiones*

añaden hoy algo nuevo, dirigido, como todo lo suyo, a educar la inteligencia y el goce del pueblo. Un Museo de Pintura, que irá circulando de pueblo en pueblo. Un Museo muy pequeñito, muy reducido, muy pobre, pero, al fin, un Museo, no para los que han viajado, para los que han ido a Madrid o siquiera a las capitales de provincias [...] (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934: 109).

Por tanto, la intención original era la de acercar al pueblo las grandes obras de arte pictóricas a través de copias. Como no era viable sacar las piezas de los museos, se decidió realizar buenas copias, a tamaño natural, de las obras que resultaran pertinentes (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934: 105).

El proyecto concluyó con el alzamiento militar de 1936. Los misioneros se encontraban por la provincia de Cuenca y tuvieron que dejar las piezas de la exposición en el Ayuntamiento de Motilla del Palancar y volver lo antes posible a Madrid.

Museu Pedagógico Português y sus investigadores

Durante el siglo XIX la educación pública en Portugal tenía muchas carencias. La oscilación política, la inestabilidad social y económica que sufría el país no ayudó para que las instituciones gubernamentales vieran la necesidad de ocuparse de la enseñanza y educación de las clases sociales más desfavorecidas.

La problemática se extendía a la escasez de escuelas, hecho que fue una constante en la enseñanza pública. Esta situación fomentó la filantropía, como la realizada por Joaquim Ferreira dos Santos, Conde de Ferreira (1782-1866). A su muerte donó dinero para la construcción de ciento veinte escuelas, tanto para niños como niñas de educación primaria, en los municipios que fueran *cabeças de concelho*.

Además, se incluyó el mobiliario y la construcción de las viviendas de los maestros de todas las escuelas. La mayoría de estos colegios se construyeron entre 1870 y 1886, coincidiendo con el desarrollo de los museos pedagógicos (AA. VV. 1987: 53).

Algunas de estas escuelas han llegado hasta nuestros días restauradas y convertidas en pequeños museos, como el Museo de Arqueología e Historia Hipólito Carbaço, en Alenquer, cerca de Lisboa, o el Museo del Pescador, en Montijo, en el distrito de Setúbal.

En este contexto las tendencias pedagógicas que se desarrollaban en Europa tuvieron acogida en Portugal. Es por ello que, tan solo unos meses más tarde de la inauguración del Museo Pedagógico español (1882), concretamente el 1 de julio de 1883, se creó el Museo Pedagógico portugués, en la Escuela de Santarém de Lisboa. En septiembre Cossío llegó al país vecino con el fin de ayudar en la organización del Museo Pedagógico luso, que había creado el pedagogo Adolfo Coelho (Hernández Díaz, 2009: 11-12).

Adolfo Coelho (1847-1919) fue investigador autodidacta y reputado miembro de la Generación del 70, que se dedicó a estudiar en profundidad las teorías de la pedagogía alemana para introducirlas en Portugal (Fernandes, 1973). Entre todas ellas sintió interés por las ideas de Friedrich Froebel (1782-1852), el cual, hacía una acérrima defensa de la educación de los niños en sus primeros años de vida, con la idea de que se convirtiesen en personas creativas y cultas. A su vez, las teorías de Froebel estaban basadas en la tendencia del suizo Johann Pestalozzi, quien había fundado los jardines de infancia, con la idea de emplear el juego como motor pedagógico para que aflorase la creatividad, sin impedir en ningún caso su espontaneidad.



Primera página de la revista *Froebel: Revista de Instrução Primária*. 21 de abril de 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Estas ideas podemos conocerlas porque fueron recogidas en diversas publicaciones como en la titulada *Froebel: Revista de Instrução Primária* (Coelho, 1882: 2). El periódico de Lisboa *Diário de Notícias* (O museu pedagógico, 1883) también se hizo eco de las diferentes actividades que inauguraba Coelho en el Museo Pedagógico.

Uno de los intereses del director fue nutrir al Museo Pedagógico de material bibliográfico, por lo que creó una gran biblioteca, con las más modernas y punteras publicaciones europeas en materia de pedagogía y didáctica (Hernández Díaz, 2009: 11).

El sistema que planteó para que los pedagogos se formasen en el museo, y para que este se convirtiera en un espacio de creación, estaba en relación con los principios del ILE de España, así como con los idearios pedagógicos de renovación docente del movimiento internacional. Los miembros de la generación del 70 plantearon unos intereses dirigidos a la mayor proyección de la imagen cultural de Portugal, lo que influía notablemente en los planteamientos museológicos.

Desde España se siguió la trayectoria del proyecto luso durante las últimas décadas del siglo XIX (Marques Pereira 2013, 257 y ss.). Buena muestra es cómo Cossío, aprovechando su recorrido de Las Colonias Escolares viajó a Portugal en septiembre de 1883, para conocer el proyecto y colaborar con su homólogo portugués, Coelho (García Eguren, 2010: 69).

Las experiencias de Portugal fueron estudiadas y comparadas con las españolas. Son destacables los trabajos de Joaquín Costa o Francisco Giner de los Ríos. Este último publicó, entre 1879 y 1930, diferentes artículos en el BILE, los cuales versaban sobre educación, pedagogía y los museos de Portugal. Podemos destacar el título *Rápida ojeada a los Museos de Lisboa* (Giner de los Ríos, 1880: 105-6). Asimismo, desde su trabajo en el ILE, Joaquín Costa estudió las Escuelas Ambulantes en Portugal, escribiendo también en el BILE sobre ello (Costas, 1882: 228-29). Sin duda, una figura poco conocida, y que ha pasado desapercibida, es la de Juan Valera. Miembro del ILE, escritor y diplomático español que viajó y vivió en Portugal y Brasil, por lo que pudo conocer los proyectos homólogos de estos países.

Sin embargo, la persona clave para este traspaso de conocimiento entre ambos países fue Alice Pestana (1860-1929). La figura de esta pedagoga es interesante para conocer los estudios y trabajos pedagógicos ibéricos. Haciendo un recorrido por su vida se puede ver cómo se convirtió en bisagra entre las tareas portuguesas y españolas.

A nivel biográfico debemos destacar que pertenecía a una familia acomodada, a través de la cual obtuvo una excelente educación. Gracias a su formación trabajó como periodista en *The Financial and Mercantil Gazette* de Lisboa. Entre los años 1888 y 1893 viajó por Europa, comisionada por el Gobierno de Portugal para visitar Francia, Suiza e Inglaterra, con el objetivo de investigar sobre las condiciones de la educación femenina y la aplicación que podría tener en Portugal.

Su maestro y referente intelectual fue el profesor universitario de Coímbra, Bernardino Machado, el cual llegó a ser ministro de Asuntos Exteriores, del Interior y en dos ocasiones presidente de la República. Machado en 1890 le invitó a la Academia de Estudos de Lisboa, allí le presentó a

su amigo Giner de los Ríos. A partir de este momento comparten conferencias en diferentes congresos y reuniones creando lazos de amistad por su mutuo interés por la pedagogía. Así pues, Giner de los Ríos le introduce en la Institución Libre de Enseñanza y le presenta a sus miembros. A partir de este momento, Pestana comienza a colaborar activamente con el ILE. Una vez en el equipo del ILE, analiza la situación y evolución de la educación en ambos países. En 1902 presenta su tesis *O que deve ser a instrução secundária da mulher? (¿Cuál debería ser la educación secundaria de una mujer?)*.

Al conocer de primera mano el Museo Pedagógico y el Museo Ambulante que Cossío había desarrollado en España, se le hizo cercano analizar la situación portuguesa, escribiendo con gran claridad sobre las escuelas ambulantes de su país (Pestana, 1915).

Con su incorporación al ILE, su trabajo tuvo una doble función la de producción investigadora y la de docente en la institución. Lo que simultaneó con su cooperación con Concepción Arenal (1820-1893), y su implicación en el movimiento pro-infancia en España (Pestana 1924: 14). Del mismo modo se preocupó por la reinserción de los niños delincuentes defendiendo tratamientos centrados en la ayuda, la corrección, la educación y la pedagogía (Pestana, 1935). En 1899, preocupada por la situación de las mujeres portuguesas fundó y presidió la Liga Portuguesa de la Paz, considerada la primera organización feminista en Portugal. A través de la organización acudió a la Conferencia de Paz de La Haya representando a la Liga.

La República portuguesa (1910-1926), aún con sus muchas limitaciones, comenzó a aplicar nuevas propuestas educativas, como la reforma de la universidad de Coímbra o la creación de las universidades de Oporto y Lisboa. En esta tendencia reformadora, también se plantearon iniciar reformas en los museos y bibliotecas. El trabajo iniciado por Adolfo Coelho permaneció, incluso se incrementó durante la Primera República de Portugal (1910), sin embargo, con la llegada de la dictadura del Estado Novo, de Antonio Oliveira Salazar en 1926, estos proyectos desaparecerían (Mogarro, 2013: 76).

Por tanto, observamos que en ambos países hubo desde el siglo XIX actuaciones más o menos decididas a crear museos de corte pedagógico. La evidencia del estudio de estos proyectos nos muestra como sus planteamientos plasmaban tendencias educativas, pedagógicas y de interés porque el patrimonio artístico fuera de uso general, público y social.

Museos escolares y pedagógicos brasileños

Para hablar de los proyectos pedagógicos y museológicos de este país, no debemos perder de vista la realidad social brasileña. Desde el siglo XVI Brasil pasó a ser colonia portuguesa, lo que hizo que la producción agrícola y minera se apoyase en el trabajo de esclavos de origen africano e indígena. Esta situación fue una realidad hasta el siglo XIX. Aún después de la llegada de la independencia de Portugal en 1822, la esclavitud se siguió practicando. De hecho, Brasil fue el último país en abolir la esclavitud, que llegaría en 1888.

En esta situación es comprensible entender que la educación estaba centrada en los miembros de la élite social y económica. Al resto de la población, campesina y esclavos, no se les priorizaba.

A mediados del siglo XIX, Brasil quiso aumentar su visibilidad en el panorama internacional, emulando la modernidad de los países más avanzados. Para comenzar su aperturismo se involucró en las exposiciones universales, viéndolas como plataformas para la exhibición de las riquezas del país.

Debido al origen esclavista de la producción de las riquezas brasileñas, los abolicionistas ingleses y franceses criticaron duramente al país, especialmente durante la Gran Exposición de Londres en 1862.

Como reacción, el gobierno brasileño buscó reconfigurar su imagen para paliar las malas críticas y los aspectos negativos. Por ello, durante esta etapa abundaron las fotografías que se alejaban de la verdadera composición de la sociedad del país, mostrando a personas de etnia blanca, concretamente de la élite social y en donde a los africanos (presumiblemente esclavos) y sus descendientes se les diese un buen trato (Schuster y Buenaventura, 2017: 62-65).

La abolición llegó con la revolución industrial, por lo que se produjo un fuerte éxodo de los territorios rurales a las ciudades, donde se asentaron nuevas industrias. Además de la población campesina que se trasladó a las ciudades, en la última década del siglo XIX y principios del XX fomentaron la inmigración europea, obteniendo cinco millones de emigrantes europeos, principalmente, procedentes de Alemania, Italia, Polonia, Portugal y España, así como una nutrida colonia japonesa.

Aún con esta situación de marcada desigualdad, encontramos figuras interesadas en las innovaciones pedagógicas, que miran a los planteamientos más innovadores del contexto internacional. El interés de estos intelectuales los llevó a participar en congresos, foros y reuniones donde se hablaba de educación, instrucción y pedagogía (Morillo Morales, 2015: 157). Acudieron a las Exposiciones Internacionales de Londres y París que se había celebrado desde mediados del siglo. Dentro de estos espacios de debate se defendía que la enseñanza fuese obligatoria y universal. En ellas se exponían materiales y métodos pedagógicos. También estaban suscritos a revistas especializadas.

Desde esta tendencia de modernizar la educación brasileña, en 1870 surge la idea de crear un museo pedagógico como el de los países europeos. La investigadora María Helena Cámara Bastos apunta que parte del interés era aprovechar la participación en las Exposiciones Universales, *representar la modernidad educativa brasileña* de aquel momento (Bastos, 2002a: 258). Para la inauguración del primer museo pedagógico habría que esperar una década. El museo vio la luz el 2 de diciembre de 1883, cuatro meses después de que se pusiera en marcha el proyecto de Coelho en Portugal. Como sucedió con los proyectos ibéricos, Brasil tampoco contó con apoyo gubernamental, el proyecto se gestó de manera privada y se abrió paso gracias a los profesores y pedagogos.

Este primer museo se ubicó en la capital, Rio de Janeiro. Se bautizó como Museu Escolar Nacional, aunque en realidad sus funciones eran las de un museo pedagógico. Contaba con un importante acervo que había sido donado por la *Primera Exposición Pedagógica*, que se celebró en Rio de Janeiro en 1883 (Fuchs, 2009: 63). Ejercía las funciones de centro de investigación para educadores y pedagogos, pero también abría al público dos veces a la semana y el domingo todo el día y en algunas épocas se acogía exposiciones escolares anuales.

Un momento relevante para la evolución de esta tipología de museos en Brasil vino dado por la proclamación de la República en 1889, cuando se fundó el primer ministerio con competencias en educación (Ghiraldelli, 1987: 18).

Un año después, se nombró ministro a Benjamin Constant (1836-1891), seguidor de la filosofía francesa de Auguste Comte. Consecuente con esta línea teórica fundó el positivismo en Brasil.

El nuevo ministro, viendo la acuciante falta de profesorado, organizó la Escuela Normal para maestros.

Gracias al impulso y la demanda de Benjamin Constant, en 1890, se pone en marcha el nuevo museo pedagógico, el *Pedagogium*, que sustituiría al extinto Museu Escolar Nacional. En este caso el *Pedagogium* contaba con unas competencias claras y definidas. Al igual que su predecesor se erigió en la ciudad carioca y su impulsor fue un matrimonio de pedagogos y educadores José Menezes Vieira y su mujer Carlota Menezes Vieira. El primero fue su director durante siete años, entre 1890 y 1897 (Bastos, 2002a, 2002b; Lima da Silva, 2018; Souza y Santana, 2012).

La tendencia pedagógica que siguieron los Menezes Vieira fue la del alemán Fröebel, aplicada a las necesidades de Brasil. Esta recogía la metodología que implementaba la gimnasia en el aula, el aprendizaje mediante un museo escolar, exposiciones artísticas, etc.

Se volcaron en que el Museu Pedagogium estuviera dotado de los avances educativos más punteros para ofrecérselos a sus usuarios, que en su mayoría eran estudiantes de magisterio y docentes. Además, tenía un servicio de información para los profesores y alumnos, una biblioteca con préstamo gratuito, exposición y difusión de materiales didácticos, tratados de metodología y pedagogía, catálogos y memorias de congresos y conferencias. También, se ofertaron cursos, conferencias, se llevaron a cabo exposiciones escolares anuales, para enseñar el material didáctico y las piezas realizadas por los profesores y estudiantes.

Además del proyecto museal, Menezes editó la revista *Pedagogium* que estuvo en activo el tiempo que estuvo en la dirección. El objetivo que tenía era el de difundir y motivar a los docentes en las más modernas innovaciones pedagógicas, con el fin de que lo aplicasen a los centros escolares, con la idea de que estos dotasen a los centros de un museo escolar, gimnasio, patio y jardín de recreo (Bastos, 2002a: 274).

Los esfuerzos de los Menezes dieron sus frutos y esto llevó a que se abrieran diferentes museos pedagógicos por el país, como es el del Estado de Alagoas en mayo de 1891, el cual, siguiendo la tendencia, publicó mensualmente su *Revista de Enseñanza*. Unos años después, en 1896, también se inauguraría el Instituto Pedagógico Paulista en São Paulo.

A pesar de que el recorrido de Menezes al frente del museo duró tan solo seis años, su impronta se notó a nivel nacional. Tanto es así que el proyecto estuvo en activo durante veinte años. Una vez cerró en 1919, su trabajo de difusión ya estaba hecho, y es algo que se puede percibir puesto que en esos años hubo una gran proliferación de proyectos a lo largo de la geografía brasileña.

La investigadora Leontina Busch indagó sobre estos proyectos y a través de ella podemos saber que los estados brasileños se dotaron de museos pedagógicos entre 1924 y 1935: Sergipe (1924), Salvador de Bahía (1925 y 1935), Minas Gerais (1927), Rio Janeiro (1929), Maranhão (1932), Piauí (1933), Pernambuco (1934) y Distrito Federal (1935) (Pausini 2019: 131-132).



Portada del libro de Leontina Silva Busch. Universidade de São Paulo.

Lo cierto es que la realidad de estas intervenciones estaban al mismo nivel que la de los proyectos europeos, sin embargo, los utilizaron una minoría privilegiada, tanto por parte del profesorado como de los alumnos, que pertenecían a la élite cultural y social. La situación del momento revela una gran carencia de centros escolares por el territorio brasileño, por lo que su prioridad durante años fue la de alfabetizar a la población (Santos Ribeiro, 1989: 70).

Misiones culturales mexicanas

El contexto del que partimos para la gestación del proyecto fue el de un país que a finales del siglo XIX continuaba siendo rural. En 1895, el 79,8% de la población estaba asentada en pequeños poblados en el campo. La mayoría eran indígenas que no hablaban español y la tasa de analfabetismo en mayores de 15 años rondaba el 82,1% (Granja Castro, 2010: 66). En este sentido, la mayor urgencia era la alfabetización que se antojaba como el gran reto del país.

La Ley de Enseñanza Obligatoria fue impulsada por Porfirio Díaz en 1888 y en ella se indicaba que la educación debía ser uniforme en todo el territorio, laica y gratuita. El mayor problema para conseguir el objetivo era que en los núcleos rurales no existían escuelas donde los niños pudieran acudir a formarse. Como solución se propuso la figura de *maestro ambulante*. La tarea tenía semejanzas con las de sus colegas españoles de las Misiones Pedagógicas. Igual que ellos, su función fue la de recorrer el país e ir a los lugares donde hubiera necesidades formativas.

Joaquín Baranda, el ministro de Instrucción Pública se propuso reducir el analfabetismo. Para ello creó la Escuela Normal de Profesores e inmediatamente fundó más de doscientas escuelas para la formación de los maestros. A pesar de todo, la realidad fue que el medio rural apenas recibió ayuda durante el Porfiriato.

Sería durante el gobierno del presidente Álvaro Obregón y con el Primer Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México, cuando se impulsó el proyecto de las Misiones Culturales durante la década de los años veinte. Así se creó un sistema de mediación para poner en marcha escuelas que dependieran de los maestros ambulantes, que pasaron a llamarse *maestros misioneros*. Se aconsejó no emplear el término *maestro ambulante*, porque las funciones eran otras, como el instruir a futuros maestros (Fell, 1989: 223). La idea era poder resolver el aislamiento de la población indígena y campesina y equipararlas al progreso que se había alcanzado en la ciudad.

Una vez que los maestros estaban formados, se construían edificios específicos, escuelas, para acoger a los alumnos, incluso se levantaron edificios anexos como teatros al aire libre. Dentro de los intereses gubernamentales estaba el de que los espacios de enseñanza hicieran las veces de reunión, celebración de festejos y de exposición de arte. El objetivo principal era que las actividades educativas y culturales quedasen integradas en las rutinas de la comunidad.

De manera específica, en las directrices del ministerio se aconsejaba que se creasen *museos escolares*, donde se presentaran los productos y recursos naturales de la región (Fell, 1989: 175).

La metodología empleada implementó la educación informal, es decir, usar recursos como el teatro, el arte, el cine y la radio, para motivar e interesar más rápidamente al alumnado. Además, se editaron revistas educativas que no iban solo dirigidas a los maestros, sino también a la población rural, y entre ellas cabe destacar *El Maestro Rural* y *Revista de Educación*.

En cuanto al trabajo artístico de las Misiones Culturales, debemos destacar el papel de Fernando Gamboa, artista, museólogo y maestro ambulante (Gamboa, 1930). Gamboa ejerció como pro-

fesor de arte y educación plástica para maestros rurales en las Misiones Culturales. Gracias a su figura (Molina, 2005: 117) y acervo documental privado, la presente autora ha podido conocer la documentación inédita sobre las pautas que la Secretaría de Educación Pública (SEP) se marcó.

Así pues, las misiones planteaban llevar a cabo un museo ambulante, con un objetivo plural, ya que por un lado debían centrarse en las enseñanzas plásticas y por otro reconocer el valor de la artesanía y del arte popular que se desarrollaba en cada pueblo o comunidad.

La Secretaría les pedía a los misioneros dos informes al año, en los que tenían que aportar datos sobre la evolución de múltiples aspectos relacionados con las inquietudes del gobierno y de las propias actividades y responsabilidades.

A través de sus escritos personales, así como los documentos que Gamboa mandaba a la Dirección de Misiones Culturales, y los informes que esta le remitía, podemos conocer de primera mano la labor que se realizó por los pueblos del país, cómo se organizaban las casas del pueblo, los museos escolares, los museos ambulantes o los pedagógicos.

Huelga decir el marcado carácter político que tenía el proyecto, por el que se buscaba reforzar el patriotismo en las zonas rurales. Este cariz aparece representado y recogido en la documentación epistolar entre Gamboa y la Dirección de las Misiones Culturales.

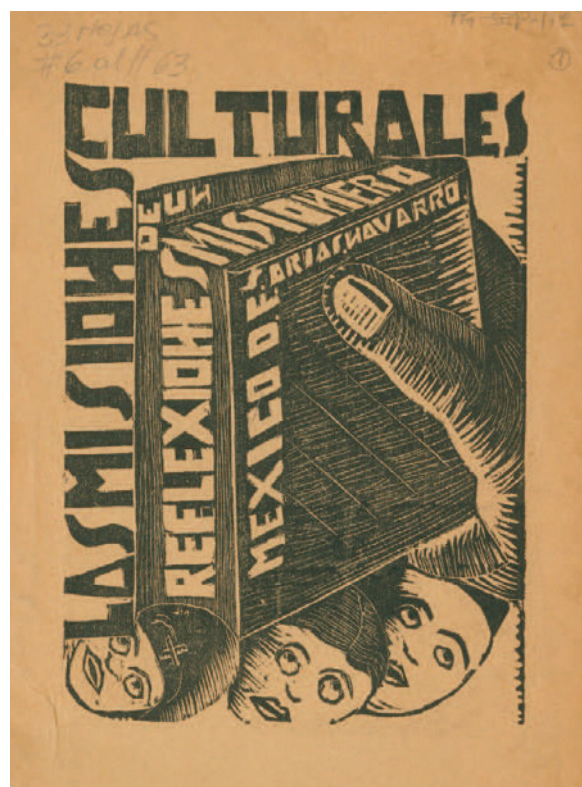
Las Misiones Culturales, llamadas ambulantes o itinerantes, presentaron continuidad en la década de los treinta, aunque fueron diluyéndose. De este modo, tuvieron progresión y evolución en el tiempo, ya que a raíz de ellas se forjaron otras instituciones, como la Escuela Rural Mexicana o las Casas del Pueblo-Industrias Rurales.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido se ha destacado la excelsa labor que se llevó a cabo durante la década de los años ochenta del siglo XIX. Se convirtió en un momento de verdadera ebullición para la museología pedagógica. En este periodo se generó un gran interés por implementar los recursos de los maestros, con el fin de alcanzar las más modernas técnicas de aprendizaje para los alumnos.

Es por ello que, las diversas corrientes positivistas que toman los diferentes pedagogos encuentran de gran utilidad disponer de los museos como herramienta de educación, formación y transmisión para los docentes y los discentes en este cambio de siglo a uno y otro lado del Atlántico.

De este modo, la pedagogía, la ética y la estética quedaban unidas, y comenzaba a emerger un nuevo entendimiento del museo, el cual buscaba alejarse de la imagen de institución inaccesible y superior, para convertirse en un espacio para el aprendizaje, la pedagogía y el disfrute.



Cartel de las Misiones Culturales. México, años veinte del siglo XX. Imagen de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C. (2017).

Bibliografía

- Alcalá-Zamora y Torres, Niceto, y Domingo y Sanjuán, Marcelino (1931), «Decreto del Patronato de Misiones Pedagógicas, a propuesta del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes». *Gaceta de Madrid* (150): 1033-34.
- AA. VV. (1987), *Muitos Anos de Escolas Volume I, 1.ª parte: Edifícios para o Ensino Infantil e Primário até 1941*. Ministério. ed. Direção-Geral dos Equipamentos Educativos Ministério da Educação e Cultura. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, Direção-Geral dos Equipamentos Educativos.
- Bastos Camara, Maria Helena (2002a), «Pedagogium: templo da modernidade educacional republicana brasileira (1890-1919)». En *Pro patria laboremus: Joaquim José de Menezes Vieira, 1848-1897*, ed. Maria Helena Camara Bastos. Bragança Paulista, São Paulo: Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa em História da Educação: EDUSF, 251-350.
- (2002b), *Pro patria laboremus: Joaquim José de Menezes Vieira, 1848-1897*. Bragança Paulista, São Paulo: Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa em História da Educação: EDUSF.
- Coelho, Adolfo (1882), «Froebel: revista de instrução primária». I(1): 8.
- Cossío, Manuel Bartolomé (1969), «Carácter de la Educación Primaria. Escuelas rurales y urbanas (1929)». En *Manuel B. Cossío y la educación en España*, ed. Joaquín Xirau. México: Ariel, 168-69.
- Costas, Joaquín (1882), «Escuelas ambulantes en Portugal». *BILE* (VI): 228-29.
- «El Museo Pedagógico Nacional. 50.000 fichas de materias. Cursos de Capacitación. Préstamos de Libros». 1941. *Revista nacional de educación* (1): 85-88.
- Fell, Claude (1989), *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM).
- Fernandes, Rogério (1973), *As ideias pedagógicas de F. Adolfo Coelho*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Gulbenkian de Ciência.
- Fuchs, Eckhardt (2009), «All the world into the school: World's Fairs and the emergence of the school museum in the nineteenth century». En *Modelling the future: exhibitions and the materiality of education*, Comparative histories of education, ed. Martin Lawn. Oxford, United Kingdom: Symposium Books, 51-72.
- Gamboa, Fernando (1930), *Decada 1930 No Title*. Archivo Promotora Fernando Gamboa A. C., Ciudad de México.
- García Eguren, Marta (2010), *Relación museo-territorio e implementación didáctica. Museo de la Escuela Rural de Asturias*. Universidad de Oviedo.
- Granja Castro, Josefina (2010), «Procesos de escolarización en los inicios del siglo XX. La instrucción rudimentaria en México». *Perfiles Educativos* 32(129): 64-83.
- Giner de los Ríos, Francisco (1880), «Rápida ojeada a los Museos de Lisboa». *BILE. Boletín Instituto Libre de Enseñanza* IV: 105-6.
- Ghiraldelli, JR. P (1987), *Educação e movimento operário no Brasil*. São Paulo, SP, Brasil: Cortez, Autores Associados.
- Hernández Díaz, José María (2009), «Influencias alemanas en la educación española e iberoamericana (1809-2009). Congreso Internacional Iberoamericano. Conclusiones» ed. José Luis Hernández Huerta. *Foro de Educación* (11): 259-69.
- Idígoras Gutiérrez, Begoña, y Hernández Fraile, Paloma (1991), «Catalogación de antiguos fondos de la biblioteca del Museo Pedagógico (y IV)». *Revista de educación* (294): 485-97.

- Jiménez-Landi Martínez, Antonio (2010), *Breve historia de la Institución Libre de Enseñanza (1896-1939)*. Madrid: Editorial Tébar Flores.
- Lima Da Silva, Alexandra, ed (2018), *Sujeitos em movimento: instituições, circulação de saberes, práticas educativas e culturais*. 1ª Ed. Curitiba: Editora e Livraria Appris Ltda.
- Marques Pereira, Maria y Dos Anjos, Lourdes (2013), «Antero de Quental y la Generación del 70 en el Diálogo Peninsular». Universitat de les Illes Balears.
- Molina, Carlos (2005). «Fernando Gamboa y su particular versión de México». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27(87): 117-43.
- Morillo Morales, Julia (2015), *Las exposiciones universales en la literatura de viajes del siglo XIX*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- Mogarro, Maria João (2013), «Patrimonio educativo e modelos de cultura escolar na historia da educação em Portugal». *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación* (22): 67-102. «O museu pedagógico». 1883. *Diário de notícias*.
- Patronato De Misiones Pedagógicas (1934), *Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-Diciembre de 1933*. Madrid: S. Aguirre Impresor.
- Pestana, Alice (1915). *La educación en Portugal*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- (1924), «En la Casa Escuela Concepción Arenal». *BILE* (XLVIII): 14-15.
- (1935), *El protectorado del niño delincuente. Un ensayo de educacion correccional*. Madrid: Imprenta J. Cosano.
- Posada, Adolfo (1904). «El Museo Pedagógico Nacional». *Nuestro Tiempo* IV(40): 74-89.
- Santos Ribeiro, Maria Luísa (1989), *História da educação brasileira: a organização escolar*. Sao Paulo, SP: Cortez Editora, Editora Autores Associados.
- Schuster, Sven y Buenaventura, Alejandra (2017), «Entre blanqueamiento y paraíso racial: el Imperio de Brasil y la legitimación visual de la esclavitud en las exposiciones universales». En *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX-XX*, eds. Sven Schuster y Oscar Daniel Hernández Quiñones. Bogota, Colombia: Ed. Universidad de Rosario, 59-91.
- Souza Dos Reis Mariano, Verônica y Siqueirade Santana, Josineide (2012), «Joaquim Menezes Vieira e Rabelo Leite, Tobias: médicos e professores (1875-1890)». En *VI Colóquio Internacional «Educação e Contemporaneidade»*, São Cristóvão-SE, Brasil, 1-9.
- Valverde, A. «La biblioteca y el archivo del Museo Pedagógico Nacional (1882-1942)». *Residencia Residencia* (8).

Rubín de la Borbolla, pionero en la museología mexicana

Por **Manuela García Lirio**¹

Introducción

Rubín de la Borbolla (1907-1990), es considerado como uno de los antropólogos mexicanos que formó parte de esa generación de personajes destacados que instauraron las bases y desarrollaron las instituciones culturales y humanísticas en las que se plasmaron los principios de la Revolución Mexicana. A esto, añade Bertha Teresa Abraham Jalil, que, sus conocimientos, profundos y diversos en varias disciplinas, fueron aplicados en importantes proyectos en los ámbitos de la arqueología, el indigenismo, la educación, la museografía, así como el rescate e impulso de las artesanías y del arte popular, tanto en México como en América Latina.

En lo que se refiere al sector de la museología, fue un auténtico pionero al presentar el programa general de museos para México. Este fue firmado en mayo de 1959, anterior a la fecha de 1964, considerada como el esplendor de los museos en México, ya que en septiembre de ese mismo año tuvo lugar la inauguración de cuatro museos en el país: el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo Anahuacalli, el Museo Nacional de Virreinato en Tepotzotlán y el Museo de Arte Moderno.

Sin embargo, Rubín de la Borbolla, cinco años antes redactó el proyecto, en el que incluía un análisis sobre el estado actual, la transformación, incremento, museos que faltan, nuevos edificios, proyectos arquitectónicos, número de museos en el país, tipos de museos y distribución geográfica.

Además, el Doctor Daniel F. Rubín de la Borbolla, fue creador de una nueva concepción en la museografía que mostró en diversos museos de México, transformándolos en recintos vivos y didácticos y sentando las bases de la museografía contemporánea.

También fue fundador y primer director de instituciones como la Escuela Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares y el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM. Se desarrolló también en el ámbito internacional como primer director técnico del Centro Interamericano de Artes e Industrias Populares (CIDAP) de la Organización de Estados Americanos (OEA).

Su papel en el ámbito de la museología fue tan relevante que recibió el encargo por parte de la UNAM, de la creación del Museo Universitario de Ciencia y Arte, siendo posteriormente su fundador y su primer director, llevando actualmente su nombre. Tuvo también a su cargo las cátedras de Antropología y Museografía en la UNAM.

En definitiva, Rubín de la Borbolla, humanista y precursor, vio en los museos un instrumento muy importante para la educación de su país.

¹ magali@ugr.es ORCID: 0000-0001-7734-8142

Es miembro del grupo de investigación HUM806 Andalucía-América: Patrimonio cultural y relaciones artísticas de la Universidad de Granada.

Rubín de la Borbolla y los museos en México

Su nombre completo es Daniel Fernando Rubín de la Borbolla. Nació en la Ciudad de Puebla, el 4 de junio de 1907. Fue estudiante de antropología, docente, catedrático, promotor de arte popular y organizador de bibliotecas y de museos, entre otras labores... por lo que, en definitiva, podríamos estudiar a Rubín de la Borbolla desde distintas y múltiples perspectivas.

Trabajó y colaboró con varios organismos Nacionales e Internacionales dedicados a la cultura, especialmente en el ámbito de patrimonio, de las artesanías y de los museos, siendo este último el que ocupará el núcleo principal de las siguientes líneas.

Su interés por el coleccionismo viene a raíz de sus estudios en Antropología física, los cuales desempeñó entre los EE.UU. e Inglaterra. Esto hizo que en 1930 fuera nombrado Jefe del Departamento de Antropología Física del Museo Nacional de Arqueología y Etnografía e Historia.

Su vocación por la preservación y exhibición del patrimonio fue confirmada a raíz de las colaboraciones que desempeñó con Alfonso Caso en las excavaciones de Monte Albán y Mitla, en Oaxaca, especialmente con el descubrimiento de la tumba 7.

Todo ello le llevó a impulsar en 1938 la Fundación del Departamento de Antropología donde promovió las carreras de Física, Etnografía, Arquitectura y Lingüística.

En 1942 se fundó la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENHA) en la cual asumió la dirección hasta la fecha de 1947, año en que pasó a tomar la dirección del Museo Nacional de Antropología. Como Director, tuvo la responsabilidad de reestructurar todo el Museo Nacional encargándose de actualizar su museografía.

Sensible a la necesidad de profesionalizar a los trabajadores de museos, diseñó cursos como Museografía, Técnicas de conservación y restauración, Dibujo Arquitectónico, Dibujo para museógrafos, Conocimiento sobre fotografía y maquetas e Historia del Arte.

En 1951 llevó a cabo una de sus principales labores, la inauguración del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares. Todos esos logros lo convirtieron, junto a Miguel Covarrubias y el museógrafo Fernando Gamboa en promotores de la museografía moderna de México.

Dos años más tarde, en 1953, se le encomendó el encargo de trasladar todas las escuelas y facultades a la Ciudad Universitaria, ubicada al sur de Ciudad de México. A la par del diseño del Campus, comenzó a promover la actividad cultural en la vida universitaria mediante las exposiciones, llevando a cabo los siguientes proyectos expositivos: «Exposición francesa de publicaciones científicas», «Caricaturas de la revolución» y «Exposición de libros universitarios en Biblioteca Central».

En lo que se refiere al sector de la museología, fue un auténtico pionero al presentar el programa general de museos para México. Adolfo López Mateos, abogado y político mexicano encargó al antropólogo y humanista mexicano Rubín de la Borbolla este primer diagnóstico. Este fue concluido el 22/05/1959, una fecha clave para la evolución y desarrollo de los museos de la capital de México.

Dicho diagnóstico consta de 10 apartados e incluye un análisis exhaustivo de lo que hay y lo que falta en los museos mexicanos. Además, en este diagnóstico, Rubín de la Borbolla define el museo

como «la más libre y democrática institución de cultura. El aula y la biblioteca implican ya una cierta selección. El museo imparte enseñanza a cualquier visitante que viene por voluntad propia, sin imponerle condiciones de admisión, de asistencia a cursos, ni requisitos de conocimientos previos, y sin obligarlo ni siquiera a dar su nombre» (Rubín, 1959:195) y define al pueblo mexicano frente a la ciencia y la cultura de la siguiente manera: «Aunque el público visitante no es todo igual, puesto que hay escolares, niños, jóvenes y universitarios; adultos especializados y aficionados, gente culta e ignorante; analfabeta o letrada, etc... hay un interés humano primario: la curiosidad y el sentido de la observación, innatos en el hombre» (Rubín, 1959:196).

En el momento de redacción, México apenas contaba con cuatro Museos Nacionales, muy deficientes, para atender las necesidades científicas, tecnológicas, culturales y artísticas de cerca de treinta millones de habitantes.

En el apartado 4– *Museos que faltan*, menciona por primera vez los museos universitarios «la Universidad construyó un enorme edificio para Museo Universitario de Ciencias y Arte, pero hasta la fecha no se ha iniciado su organización y funcionamiento. En los estados no exige ningún movimiento en favor de esta índole». Este diseño, en un principio recibió el nombre de Museo de Arquitectura. Será el mismo Rubín de la Borbolla, quien por asignación del entonces Rector de la Universidad, el Dr. Nabor Carrillo, formalizó como el primer museo universitario en febrero de 1960, y entonces fue definido como Museo Universitario de Ciencia y Arte (MUCA).

Los primeros proyectos que abarcó este nuevo museo fueron varias exposiciones: «Arte precolombino del Golfo», «Primer salón de pintura estudiantil» y «Los tesoros artísticos del Perú». Todo ello hizo que el MUCA se convirtiera en un referente cultural a nivel nacional e internacional, en el que Rubín de la Borbolla desempeñó su labor como Director entre 1959-1965.

Pero ¿Qué supuso la creación de este museo para la UNAM? Hasta el momento, la Universidad Nacional Autónoma de México, contaba con cuatro museos universitarios; las galerías de la Antigua Academia de San Carlos, el Museo de Geofísica, el Museo del Chopo y las salas de exposiciones de la Casa del Lago. Todos ellos incorporados a la UNAM desde 1929, excepto este último ejemplo, la Casa del Lago que fue incorporada en 1959. El inconveniente es que estas instituciones culturales quedaban dispersas por toda la ciudad de México. Por lo que en este caso, el MUCA abarcó tres aspectos: un entorno específico (Ciudad Universitaria), un edificio específico y un público específico, sin cerrar las puertas al resto de la sociedad.

Sin embargo el MUCA se pensó como un escaparate para exhibir el quehacer de los universitarios en todas y cada una de las disciplinas a las que se orienta la universidad como son las ciencias y las artes, englobando además las humanidades.

En palabras de Rubín de la Borbolla, el museo es la Universidad abierta, tiene que ser un museo dinámico, sin colecciones permanentes, que se dedica a las ciencias, las artes, que además incluya a las humanidades y en general a todas las disciplinas relacionadas con el quehacer universitario. El museo universitario debe ser la universidad popular libre y en él se fomentará la autoeducación de todos los componentes de la educación.

La creación del MUCA, supuso, por lo tanto, un espacio de vanguardia para la Ciudad de México, junto a lo que hasta el momento eran los museos, el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Arte Moderno y el Museo de Historia Natural, los tres ubicados en el Parque de Chapultepec; el Museo de la Ciudad de México y el Museo del Virreinato.

A día de hoy, según afirma la Dra. Luisa Fernanda Rico Mansard en su última publicación (2020), la UNAM cuenta con 25 ejemplos de museos universitarios. Además, añade que, la variada oferta de servicios, diseños y temáticas expositivas ha dado a los museos universitarios más presencia y visibilidad en la ecología cultural del país. No solo constituyen un valor agregado de la universidad, sino también se han convertido en instituciones con personalidad propia, que sobrepasan los objetivos meramente académico-culturales, para satisfacer necesidades de índole política, económica, social, turística y recreativa. La mayoría de los museos universitarios realiza las mismas actividades que el resto de los museos, pero posee algunas características que los distinguen de los demás. Destacan, principalmente: la intencionalidad original y la procedencia de las colecciones, la comunidad académica que respalda el trabajo «tras mamparas y vitrinas» y el público meta al que se dirigen. (Rico, 2020: 24).

Al conjugarse los factores de crecimiento en la experiencia museológica y museográfica en el MUCA, el Museo Universitario del Chopo y la Galería Universitaria Aristos, se hizo más evidente la necesidad de crear un centro regulador para las actividades de los museos. A pesar de todas las objeciones, se inició el proyecto contando con el apoyo de la coordinación de Humanidades y de personajes tan importantes en el ámbito de la cultura mexicana como el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y Don Fernando Gamboa. (Sigal y Macedo: 1996: 26).

En enero de 1980 quedó constituido el Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM) bajo la dirección de Rodolfo Rivera González, llevando a cabo las siguientes funciones específicas: la investigación en el área de los museos, el estudio, clasificación y conservación de colecciones y material museográfico existentes en la UNAM; la coordinación de los museos y galerías dependientes de la UNAM que lo soliciten en todo lo relativo a proyectos museológicos; la formación de técnicos y especialistas en el campo museográfico; la organización y divulgación de sus actividades; dar asesoría museística a las dependencias que lo soliciten y mantener intercambio cultural con museos y galerías del país y del país extranjero y conocer y relacionarse con las dependencias que realizan actividades culturales asociadas a programas museológicos.

MUCA. Primer museo universitario de la UNAM

Es necesario dedicar un apartado a profundizar en la trayectoria del que fue una de las principales aportaciones de Rubín de la Borbolla a la museología mexicana.

El Museo Universitario de Ciencias y Arte merece una especial atención al tratarse del primer museo universitario inaugurado en Ciudad Universitaria. Fue concebido por el arquitecto José Villagrán, como un gran espacio abierto de 2.700 m² y más de cinco metros de altura donde se podía presentar prácticamente cualquier cosa, manchar y perforar las paredes, derramar ácidos corrosivos en los pisos de placas de cemento, cercenar la amplitud del espacio, aislar elementos, crear laberintos, oscurecer los techos, meter grúas, automóviles o pinturas renacentistas, altares barrocos, delicados Monet... lo que fuera (Debroise, 2008:18). No obstante esa función de *Kunst-halle*, de laboratorio de arte vivo, poco a poco dio paso a la exhibición de una colección permanente, aun cuando no estaba equipado para ello, ya que los arquitectos nunca imaginaron este incremento patrimonial y no lo dotaron de bodegas, fuera de algunos estrechos espacios «de tránsito» (Debroise, 2008:20).

Nace como un museo dinámico, con la libertad de ofrecer a la sociedad el ambiente propicio para la educación y difusión del conocimiento. Al no estar sujeto al compromiso de exhibir un acervo propio, como en los museos tradicionales, se le da la oportunidad de mostrar diversas



Museo Universitario de Ciencias y Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. Foto: Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas. Ciudad de México (México).

colecciones y experiencias creativas, a fin de despertar el constante interés del público y garantizar su regreso.

Paulatinamente la universidad comenzó a recibir importantes donaciones que se fueron agrupando en el museo y se empiezan a conformar sus colecciones entre las que se encuentran piezas de arqueología, artesanía nacional e internacional, reproducciones de piezas de museos y arte contemporáneo. En este incremento el acervo tuvo un importante protagonismo a través de la exposición *Tres Décadas de Expresión Plástica*, al recibir 194 donaciones de reconocidos artistas integrado por pinturas, pasteles, dibujos, acuarelas, esculturas, collages, murales, tapices...

Su estratégica ubicación junto a la Facultad de Arquitectura y frente a la Biblioteca Central y Rectoría, facilitó su desarrollo y crecimiento. Inaugurado en febrero de 1960 por Daniel F. Rubín de la Borbolla, continuó su trayectoria de la mano de críticos de arte, gestores y aristas como Olivier Debrouse, Silvia Pandolfi o Helen Escobedo. La historia del museo comienza a decaer en el momento en que Graciela de la Torre recibe el encargo de crear un Museo de Arte Contemporáneo en Ciudad Universitaria. Desde la inauguración del MUAC en noviembre de 2008 se juega con la simultaneidad de ambos espacios expositivos. Pero ya en 2009, la oferta cultural contemporánea se agrupa en el MUAC, como único espacio, consolidándose como el gran referente de museo universitario en la actualidad. Finalmente, según se recoge en la Gaceta UNAM,² el inmueble del

² «[...] Que el 16 de febrero de 2015 se publicó en Gaceta UNAM el Acuerdo por el que se crea el Consejo Consultivo del Museo Universitario de Ciencias y Artes a través del cual se establece que la Facultad de Arquitectura le corresponda la administración, el resguardo y operatividad de dicho Museo. En virtud de que el MUCA no cuenta con colecciones artísticas para mantenerlas en exposición permanente estableció un sistema de intercambio con instituciones extranjeras de cultura y con las universidades estatales para organizar exposiciones temporales». Publicado en Gaceta UNAM, 10 de enero 2019.



Interior del Museo Universitario de Ciencias y Arte. Ciudad Universitaria. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (México). Foto: Manuela García Lirio.

MUCA pasa a ser administrado por la Facultad de Arquitectura al no contar con colecciones artísticas.

En definitiva, el Centro de Investigación y Servicios Museológicos reafirmó que el proyecto inicial que diera génesis al Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), derivó en una multiplicidad de experiencias en las que, además de cumplir con los objetivos para los que fue creado, se convirtió en el laboratorio de experimentación museográfica más importante del país, permitiendo la preparación de personal que dirige hoy día importantes museos y que fue consolidando un importante acervo que seguirá incrementando el patrimonio de la universidad.

En la actualidad, todo el patrimonio del MUCA es gestionado por el MUAC, incluso todo el archivo documental, que forma parte de *Arkheia*. Ahí es conocido como Archivo histórico. En la publicación «Antes de la Resaca», Sol Henaro señala que «Si hubo un agente que fungió como responsable de las adquisiciones de obra artística para el entonces Museo Universitario de Ciencias y Arte, fue Edgardo Ganado Kim ya que no fue hasta 2004 cuando la maestra Graciela De la Torre instituyó oficialmente el cargo de curador de la colección a Olivier Debroise» (Henaro, 2016:13). Sin embargo, Rubín de la Borbolla abordó un papel fundamental en la gestión institucional.

La memoria de Rubín de la Borbolla: Centro de Documentación de Rubín de la Borbolla

Desde el año 1993 se puso en marcha el Centro de Documentación de Rubín de la Borbolla, dirigido por su hija Sol Rubín de la Borbolla.

El archivo, la fototeca y la sección especializada en arte popular de su biblioteca, forman el núcleo principal del Centro Daniel Rubín de la Borbolla, el que irá enriqueciéndose con las aportaciones y los trabajos de instituciones e investigadores en este campo. El centro está dedicado a promover y difundir las artes populares mexicanas por medio de servicios de documentación e información, investigaciones enfocadas en los diferentes ámbitos de la producción artesanal, apoyos al rescate y exhibición de piezas y colecciones con un alto valor artístico y etnográfico.

Entre sus funciones, destacan: recoger y documentar todos aquellos esfuerzos que se han hecho en México en favor del arte popular y las artesanías, manifestar la importancia y el papel que las expresiones artísticas artesanales tienen en el conjunto de la cultura nacional, estudiar los mecanismos por medio de los cuales la producción artesanal se está adaptando al proceso de modernización económica de la sociedad.

En palabras de Sol Rubín de la Borbolla, son numerosas las acciones que se han venido dando en nuestro país en favor del arte popular y las artesanías, desde propuestas con las que pintores como el Dr. Atl quisieron enriquecer el diseño de la cerámica con motivos prehispánicos. (Rubín, 1993).

En definitiva, este centro pretende que en México exista una institución depositaria de la memoria de los esfuerzos realizados en este campo; que sea la primera referencia para todos aquellos estudiosos del quehacer artesanal; que logre conjuntar los diversos enfoques planteados en la promoción, la investigación, el rescate y la exhibición de la producción artesanal; que mantenga relaciones estrechas con instituciones afines en otros países; que divulgue por medio de publicaciones los esfuerzos realizados.

Aunque su memoria se sigue custodiando en dicho centro, también se siguen realizando eventos como el *Seminario Fundadores de la Antropología Mexicana del siglo xx: Daniel Rubín de la Borbolla y Eusebio Dávalos Hurtado*, que tuvo lugar el pasado mes de julio de 2021.

En el ámbito de los museos, su principal investigadora, la maestra Bertha Abraham Jalil, ha conseguido a través de numerosas investigaciones, mantener viva su memoria. Especialmente a través de *Daniel F. Rubín de la Borbolla (1907-1990) Testimonios y Fuentes*, una de sus publicaciones en las que trata las numerosas entrevistas que le realizó a su maestro.

También fue objeto de estudio del número 1 de la *Revista Digital Más Museos*, centrada especialmente en los museos universitarios de Ciudad Universitaria. Una revista que surge en el contexto del Seminario Universitario de Museos y espacios Museográficos, liderado por la Dra. Luisa Fernanda Rico Mansard.

Conclusiones

A través de estas líneas hemos visto como Daniel Rubín de la Borbolla, no solo fue un pionero en el ámbito de la museología mexicana, sino desde una amplia perspectiva cultural. A través de los numerosos encargos que ha ido abordando a lo largo de su vida ha demostrado su compromiso por lo cultura, huella que han heredado quienes estuvieron trabajando con él, junto a su entorno más cercano.

La maestra Bertha Abraham Jalil se convirtió en colaboradora estrecha desde el año 1972, pionera también en el estudio de los museos universitarios y primera directora del museo universitario Leopoldo Flores en la ciudad de Toluca, de la Universidad Autónoma del Estado de México. También sus hijas, Sol y María de la Paz Rubín de la Borbolla, quienes siguen poniendo en valor la memoria de su padre, desde todas sus perspectivas multidisciplinarias a nivel internacional.

En definitiva, Rubín de la Borbolla fue un auténtico creyente en la educación como un medio de impulsar a la humanidad. Fue pionero en México, desde una perspectiva museológica con un enfoque multidisciplinario, así como también en cuanto a la profesionalización de la antropología.

Siempre estuvo convencido de la importancia del servicio a los demás, de manera que siempre enfocó sus conocimientos y relaciones a ello. Su formación e inquietudes también lo llevaron a impulsar los museos y las bibliotecas como medios para la autoeducación y la capacitación de los individuos.

Bibliografía

- Abraham, Bertha T. (2006) *Daniel Rubín de la Borbolla: su pensamiento humanista en acción*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- (2012) *El museo universitario de Ciencias y Arte de la UNAM. Crónica de una institución de Vanguardia (1959-1979)*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- (2015) *Museología en Toluca. Experiencias y futuros deseables*. Toluca: Ayuntamiento de Toluca.
- Bellido, M^a Luisa. (2007) *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. Gijón: Trea.
- Debroise, Oliver (2008) Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM. Una revisión. En: *INFORME*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García, Manuela (2021) *Museos y colecciones universitarias de arte en el ámbito iberoamericano*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Henaro, Sol (2016) *Antes de la resaca. Un debate de los 90 en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Malo, Claudio (1991) *El Dr. Daniel Rubín de la Borbolla. Su obra, su legado*. En: *Daniel F. Rubín de la Borbolla. Presencia, Herencia*. México: CIDAP.
- Morales, Luis G. (2000) La nueva museología mexicana. En: *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad*. Madrid. N^o 20, pp. 25-29.
- (2007) Vieja y nueva museología en México. En: Bellido, M^a Luisa. *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. pp. 343- 374.
- Rico, Luisa Fernanda. (2020) *Senderos museográficos de la UNAM*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rubín, Daniel (1959) *Proyecto del Programa General de Museos para México*. Fondo Documental Museo Nacional de México, 1831-1964. Archivo histórico del Museo Nacional de Antropología, Vol. 177, exp. 45.
- Rubín, Sol (1993) *Centro Daniel Rubín de la Borbolla, documentación e investigación en arte popular y artesanías*. Ecuador: Cuenca.
- Sigal, Silvia y Macedo, Elia (1996) *Centro de Investigación y Servicios Museológicos. Génesis y Trayectoria (1980-1996)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Comentarios e influencias para la creación de los primeros museos de farmacia en España a principios del siglo xx

Por **Alejandra Gómez Martín**¹

Introducción

El objetivo de este estudio es la recuperación y el análisis de la documentación existente relacionada con la creación de los museos de historia de la farmacia en España en la primera mitad del siglo xx. De esta manera, hemos conseguido interpretar en clave museológica los testimonios de algunos de sus fundadores, concretamente los de Rafael Folch Andreu (1881-1960), fundador del Museo de la Farmacia Hispana, y Rafael Roldán y Guerrero (1888-1965), fundador del Museo de la Farmacia Militar, para así comparar las influencias y motivaciones de ambos.

La finalidad última de este trabajo es la creación de un archivo específico en el Museo de la Farmacia Hispana que compile la documentación dispersa previa a su inauguración en 1951 y que ayude a reconstruir la historia del Museo a través de las fuentes en prensa (Hemeroteca ABC) y archivos (Archivo General UCM, Archivo de la Cátedra de Historia de la Farmacia de la Facultad de Farmacia UCM).

Este trabajo está lleno de fragmentos transcritos de las propias fuentes pero he considerado que era el lugar y la forma idónea de hacer llegar el pensamiento que hubo detrás de la gesta de estos museos siendo la temática del Foro la que es.

Presentación de los personajes

En primer lugar, presentamos a Rafael Roldán y Guerrero² (Sevilla, 1888 - Madrid, 1965), quien fue un farmacéutico militar y el fundador del Museo de la Farmacia Militar. Este museo tuvo su sede, desde 1933, en el Laboratorio Central de Medicamentos de la calle Embajadores de Madrid; actualmente está ubicado en el Centro Militar de Farmacia de la Defensa en Colmenar Viejo tras una nueva renovación museográfica integral. Entre 1927 y 1942, Rafael Roldán estuvo vinculado como profesor auxiliar a la Cátedra de Historia de la Farmacia y Estudio Comparado de las Farmacopeas Vigentes de la Universidad de Madrid. Es allí donde se entrelazan las vidas de nuestros protagonistas pues conoce y trabaja codo con codo con el catedrático de Historia de la Farmacia y fundador del Museo de la Farmacia Hispana, Rafael Folch, y con su hijo, Guillermo Folch. Para divulgar sus investigaciones sobre historia de la farmacia, escribe en revistas profesionales y funda el Boletín de la Farmacia Militar en 1923, y el Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia en 1950.



¹ museofar@ucm.es ORCID: 0000-0002-9717-7296

Es miembro del grupo de investigación Heuresis. Grupo de Estudios de Historia de la Farmacia, Legislación farmacéutica e Historia de las Ciencias Naturales. Universidad Complutense de Madrid.

² En la imagen, retrato de Rafael Roldán y Guerrero. Archivo Fotográfico de la Real Academia Nacional de Farmacia. Fondo Rafael Roldán. Creative Commons. Public Domains.

En 1923, durante el IX Congreso de la Asociación Española para el progreso de la Ciencias (Salamanca), en 1927, en el XI Congreso de la Asociación Española para el progreso de las Ciencias (Cádiz) y en 1933, en el VII Congreso Internacional de Medicina y Farmacia Militares (Madrid) realizará exposiciones con piezas históricas vinculadas con la historia de la farmacia.

Precisamente, en el Boletín de Farmacia Militar de 1925, firmado por el Subinspector Farmacéutico Ezquerro del Bayo se decía lo siguiente:

«En un grupo de compañeros entusiastas de la profesión ha germinado la idea de crear un pequeño Centro donde puedan reunirse cuantos elementos sirvan para enaltecer la Facultad a que pertenecemos y conservar la memoria de quienes se distinguieron en servicio del Ejército. [...] Forma parte de ese mismo proyecto tener dispuestas, para poder llevarse en cualquier momento a Exposiciones relacionadas con nuestra misión social, una antigua farmacia portátil y vitrinas adecuadas donde exhibir primeras materias y productos de elaboración de nuestros laboratorios [...] Esta idea hace ya años la han realizado países más progresivos que el nuestro, donde, si se cuida preferentemente de la vida económica del farmacéutico, no se olvidan cuantos medios tiendan a hacerle respetable entre sus conciudadanos [...] Así en el Ejército se han formado los Museos de las diferentes Armas; de Artillería, Ingenieros, Infantería, etc... quedando nuestra profesión al margen, a pesar de tener un abolengo tan antiguo como el mundo y una misión más altruista y noble [...] Pues bien, todo esto ha ido poco a poco desapareciendo de nuestras oficinas y laboratorios, para ir a poblar las estanterías de los museos arqueológicos y de artes industriales de países más ricos e ilustrados» (Huerta:1993, pp. 32-33).



En segundo lugar, vamos a presentar a Rafael Folch Andreu³ (Montblanch, Tarragona, 1881–Madrid, 1960), quien fue catedrático de historia de la farmacia desde 1915, además de fundador, en 1951, del Museo de la Farmacia Hispana de la Universidad Complutense de Madrid. Fue miembro de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria antes y después de la Guerra Civil, algo importante pues le permitió reservar un espacio sobre plano para el futuro Museo desde el principio de la construcción de la nueva Facultad de Farmacia.

En 1948, con motivo del I Congreso hispano luso de Farmacia, celebrado en la Facultad de Farmacia (Madrid), se inauguró la «Sección de Historia», preámbulo de lo que tres años más tarde se convertiría en el Museo de la Farmacia Hispana.

También participó en el Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia desde 1950. Su hijo, Guillermo Folch Jou (1917-1987), continuó con el legado paterno asumiendo la dirección del Museo con posterioridad.

El estrecho vínculo entre Rafael Roldán y Rafael Folch ha quedado demostrado con la carta que escribió Rafael Roldán a favor del Rafael Folch para poder reincorporarse a la docencia después de la Guerra Civil tras la evaluación del Juez Instructor para la depuración del personal docente.

Ambos inician así sus caminos y compartirán influencias a la hora de crear los dos museos de historia de la farmacia más importantes de España.

³ En la imagen, retrato de Rafael Folch Andreu. Archivo Fotográfico de la Real Academia Nacional de Farmacia. Fondo Rafael Roldán. Creative Commons. Public Domains.

Importancia de la iniciativa del archivo del Museo de la Farmacia Hispana. Documentos que cambian la historia

A raíz de la participación en este V Foro de Estudios Museológicos, han salido a la luz diversos documentos de vital importancia para reescribir la historia del Museo de la Farmacia Hispana que se hallaban en el Archivo General de la Universidad Complutense. El ejemplo más importante son los escritos que certifican que Rafael Folch sí fue director del Museo de la Farmacia Hispana y no sólo fundador, como se creía hasta entonces. A continuación, enumeraremos estos documentos donde destaca en uno de ellos la preocupación por la falta de personal especializado en los trabajos de conservación y documentación del museo:

— Carta del Decano de la Facultad de Farmacia al Rector de la Universidad de Madrid pidiendo que dejen seguir a Rafael Folch como director del Museo de la Farmacia Hispana a pesar de su próxima jubilación. 10 de abril de 1951:

«[...]No contento con ello ha sido el fundador del Museo de Historia de la Farmacia que aunque no ha sido inaugurado oficialmente, se sirve para la enseñanza y ha sido motivo de admiración tanto de los españoles como de los extranjeros que han honrado con su visita nuestra Facultad [...]» De esta manera, se le permite «continuar en su labor didáctica y administrativa y muy especialmente Director del Museo de Historia de la Farmacia que honra a la Facultad y a la Universidad española y que como se ha dicho su fundador representando su trabajo la labor de muchísimos años [...]»

— Carta del Decano de la Facultad de Farmacia al Rector de la Universidad de Madrid pidiendo personal de conservación y catalogación para el Museo de la Farmacia Hispana. 13 de abril de 1951. Archivo General de la UCM: «Pero no basta tener un museo sino que es preciso conservarlo y catalogarlo a medida que éste se va ampliando, labor que hasta ahora ha desempeñado su Fundador [...]»

— Comunicado del Decano de la Facultad de Farmacia del nombramiento de Director interino del Museo a Rafael Folch y gratificaciones anuales. 1952: 3000 pesetas del presupuesto del Museo y se solicitan otras 3000 pesetas a cuenta del presupuesto general de la Universidad.

— Nombramiento rectoral de Rafael Folch como Director del Museo de la Farmacia Hispana. 1952.

— Nombramiento del Decano de la Facultad de Farmacia de Director Honorario de Rafael Folch y de Director del Museo a su hijo Guillermo Folch. 1954.

Fuentes de inspiración: exposiciones, viajes, museos, prensa y catálogos

Consultando el Archivo General de la UCM, el Archivo de la Cátedra de Historia de la Farmacia y la hemeroteca de ABC, hemos podido rescatar y leer las primeras impresiones y comentarios de Rafael Roldán y Rafael Folch sobre los museos, colecciones y exposiciones que fueron fuente de inspiración para estas dos personalidades.

Como experiencia pionera, destaca la *Exposición de antigua cerámica española*, organizada por la Sociedad Amigos del Arte, en un pabellón instalado en el Palacio de Liria en 1910. En su libro *Cerámica Farmacéutica*, Rafael Roldán dice que constituyó un acontecimiento artístico digno de la Sociedad que la organizó y la llevó a efecto. Detalla que hubo 28 piezas de farmacia, según extrajo del Catálogo General.

[...] «La instalación no puede ser más espléndida, ni más bellos los ejemplares expuestos. De ricos tapices de La Real fábrica se destacan sobre los muros, en columnas y consolas y en adecuadas vitrinas, los más bellos productos de Alcora y Manises, de las fábricas del Retiro y la Moncloa y de



Recreación de una botica árabe medieval. Museo de la Farmacia Hispana. Universidad Complutense de Madrid

Talavera. [...] En todas aquellas piezas, de singular mérito, se puede estudiar la historia de esta industria artística, desde los días en que le dieron fama universal los ejemplares de la cerámica hispano-árabe hasta el pasado» (Roldán, Benito, 1928: 74-77).

Y es en esa misma publicación donde, por primera vez, consta la preocupación ante el riesgo de pérdida del patrimonio farmacéutico y la necesidad de crear un museo específico, sobre todo de cerámica:

«Hay, pues, que evitar a todo trance que los farmacéuticos españoles no se interesen en el estudio de cuantas vasijas o material farmacéutico antiguo pase por su mano... Y que dentro de la profesión puedan los farmacéuticos dedicarse a reunir material para formar colecciones particulares que den idea de la cultura profesional española, y evitar que otros, con menos conocimientos, exploten estas riquezas sin otro provecho que el suyo... Todo menos que por indolencia dejemos que salga de nuestro país lo que constituye el mayor galardón de nuestra historia, y cada farmacéutico debe ser un defensor celoso de la gloriosa tradición de nuestra profesión. Asimismo, deseáramos que cuantas entidades se interesan por estos estudios intensificaran sus medios, al objeto de ir creando centros donde pudieran irse adquiriendo ejemplares, para reunir colecciones que servirían de base a la formación de un Museo de Cerámica farmacéutica nacional.» (Roldán, Benito, 1928: 1-2).

Además, se enumeran colecciones de cerámica farmacéutica ya existentes en Europa. En Francia detalla la Farmacia Central de los Hospitales, el Museo Henry-Fialon de la Facultad de Farmacia, los museos de Louvre, de Cluny, los Inválidos, el de Artes decorativas de Sevres, el Hospital Necker...; en Inglaterra, la colección de Sir William Pope; en Italia, la colección de M. Burkhar Reber, la colección de A. Castiglioni; en Austria la colección-museo del Dr. Winkler, en Innsbruck; en Holanda, la colección profesor Van der Wielen, Dr. F. van Leyden, Heer, M. de Jong, Museo farmacéutico de Finnis, en Helsingfors; y en España, la colección de Guillermo J. Osma en el Instituto Don Juan y la colección Félix Boix.

Otra publicación importantísima de Rafael Roldán fue el artículo en *ABC*, en la sección «De arte y ciencia» titulado «Los museos de Nuremberg y Munich y sus instalaciones de Farmacia y Alquimia», en 1929, del que transcribimos un fragmento en el que se nombra a Rafael Folch y su futuro museo:

«Admirables por todos conceptos son las instalaciones de diversa índole presentan los renombrados Museos de Nuremberg y Munich: la amplitud de éstas, su propiedad y el lujo de detalles que en ellas se observan, la reproducción exenta de lugares, utensilios, maquinaria, etc. bien de época pretérita o actual, hacen de aquellos Museos escuela de aprendizaje para jóvenes y viejos, lugar de admiración para el trabajo continuado de la humanidad. Al contemplar las magníficas instalaciones de Alquimia y Farmacia de los Museos citados entristece el ánimo pensar que en España no poseemos cosa semejante [...] ¿Se perderá lo existente por el abandono e incuria de los hombres? Seguramente, no. Un profesor meritísimo, el doctor D. Rafael Folch y Andreu se ocupa en la actualidad con paciencia de benedictino en recolectar cuanto de notable y el interés histórico para la Farmacia se conserva aún en nuestra Patria, para poder formar en su día, cuando esta Facultad se traslade a la futura Ciudad Universitaria, un Museo de Farmacia retrospectiva que igualará seguramente a lo ya descrito de los Museos alemanes. Su Majestad el Rey D. Alfonso XIII que tanto se interesa por el progreso y bienestar de España conoce y alienta esta iniciativa del sabio profesor que es seguro logrará ver realizada si no le falta el apoyo y desprendimiento de los farmacéuticos españoles» (Roldán, 1929: 6-7).

Por su parte, Rafael Folch, que, en 1928, ya efectuó un viaje de estudios por Berlín, Núremberg y Múnich y era seguro conocedor de dichos museos, participa en Basilea, en 1934, en el Congreso de Historia de la Farmacia. Esa participación quedó reflejada en un cuadernillo donde resumía el contenido de las ponencias y las actividades en las que participaban, pero también escribió la siguiente declaración:

«hace unos años hicimos con nuestro amigo Sr. Roldán para que los farmacéuticos españoles nos prestaran ayuda en la instalación de un Museo de Historia en nuestra Facultad. Pocos acudieron al llamamiento y entre estos pocos se presentaron dos propuestas que de ningún modo podíamos admitir. Estas dos propuestas precisamente motivaron un decaimiento tan grande en mi ánimo que me impidió el que renovara la petición, razón por qué nuestro Museo sigue una marcha muy lenta, ya que me limito a adquirir todo aquello que me es posible, dados los pocos recursos con que cuenta para ello la Facultad.» (Folch, 1934: 4).

Cabría destacar del Congreso de Basilea que Rafael Folch fue el único representante español: representaba a la Facultad de Farmacia y a la Unión Farmacéutica Nacional, bajo los auspicios de la Gesellschaft für Geschichte der Pharmazie a la que pertenecía el Dr. Joaquín Cusi, amigo de Folch y creador del Museo de la Farmacia de Masnou del que hablaremos más adelante. En la comisión estaba Dr. D. Juan Anton Häfliger (1873-1954), profesor del Instituto Farmacéutico de Basilea y fundador del Pharmazie-Historisches Museum de la Universidad de Basilea en 1925. El punto más interesante del día 18 en la junta general fue la necesidad de implantar la enseñanza de la Historia de la Farmacia en todas las Universidades y un museo nacional de farmacia en cada país:

«Difícil será resumir la abundancia y la riqueza de fuentes históricas que hemos podido ver en Basilea. Häfliger, con motivo del congreso, organizó una exposición y visita guiada en la planta baja del Gewerbemuseum con material procedente de la Biblioteca de la Universidad, de los archivos de la Ciudad y del Safranzunft y de la colección particular del farmacéutico R. Alther de St. Gallen. También se organizó una visita guiada al Museo de Historia de la Farmacia de Suiza. Además, se dejó tiempo para visitar otros museos. Häfliger, en una cena, dijo que cada nación debería escoger un lugar donde centralizar en un Museo histórico de carácter nacional las riquezas farmacéuticas pretéritas que hoy se hallan dispersas». (Folch, 1934: 5).

«Cuando en el año 1924 se hacían en la Universidad de Basilea los preparativos para implantar la enseñanza de la Historia de la Farmacia, se encontraron con que no contaban con material alguno para emprender esta labor. Ni Biblioteca, ni material de demostración, ni objetos de Museo se hallaban a mano. Todo ello se empezó a reunir partiendo de la colección privada del Dr. Häfliger que contenía libros, cerámica, medicamentos anticuados o de poco uso, recetas... La Universidad regaló otros, con la idea y la esperanza de llegar a fundar un buen Museo. Una de las personalidades más meritorias en este sentido, fue el actual Director del Instituto Farmacéutico de Basilea el Profesor Dr. Enrique Zörnig quien acogió la idea con todo cariño, procurando local necesario para ello y logrando que la colección y la enseñanza tuvieran domicilio propio. [...] Nos daremos cuenta de su valor cuando digamos que está asegurada de incendios y robo por 100.000 francos suizos [...] No es posible describir en pocas páginas toda la riqueza que contiene el Museo. Además de tener instaladas dos oficinas de Farmacia, una del siglo XVII y otra de la época del Imperio, y dos laboratorios, uno de ellos alquimista, consta de numerosos armarios y vitrinas donde se halla ordenado el material» (Folch, 1934: 3-4).

Otro de los referentes y modelos para los museos de historia de la farmacia españoles fue la *Farmacia de los ciervos de Öhringen*. *Germanisches National Museum de Núremberg*, en la Exposición permanente del Área de medicina y artesanía. Según el artículo en *ABC* de Rafael Roldán que citamos anteriormente:

«Sólo pasaremos rápida ojeada por aquellas instalaciones que, por razón del oficio, llamaron más poderosamente nuestra atención. Fue una de ellas la admirable farmacia del siglo XVII, dotada de abundante y selecto material, en la que no falta el más pequeño detalle. [...] Inmediata a esta habitación encuéntrase otra en la que se halla instalado un laboratorio farmacéutico de aquella época. [...] No lejos de allí hállase un laboratorio alquimista del siglo XVII, reproducido con exacta precisión, en donde la variedad de utensilios y aparatos corre pareja con la abundancia. La sala de las brujas suelen llamar a este departamento, de cuyo techo pende un caimán» (Roldán, 1929: 6-7).



Recreación de un laboratorio alquimista. Museo de la Farmacia Hispana. Universidad Complutense de Madrid

También tomaron como ejemplo el *Deutsches Museum de Munich*, fundado en 1925. Según el artículo de Rafael Roldán:

«El Museo de Munich presenta otra instalación de laboratorio alquimista del siglo XVI mucho mayor que el de Nuremberg, más amplia e incluso con más propiedad. No es esto extraño porque el Museo de Munich, construido de nueva planta para este objeto e inaugurado hace pocos años, presenta sus instalaciones con tan buen gusto y esplendidez que difícilmente pueden ser superadas. Encuéntrase también en este Museo una reproducción de farmacia Antigua construida según el proyecto del professor Franz Zelle, constituyendo un conjunto de gran valor histórico y artístico. Tanto las estanterías como los botes, utensilios, provienen en gran parte de antiguas farmacias del sur Bávaro y del Tirol...»

Y desde su creación, siempre fue referente el *Museo de la Farmacia Alemana. Castillo de Heilderberg*, fundado en Munich en 1937 pero que, con la destrucción del edificio del museo en 1943, fue trasladado de sede, reubicado y reabierto en el castillo de Heidelberg en 1957.

A raíz de las visitas realizadas con motivo de congresos y viajes personales, se fue forjando la idea de crear en España un museo similar, con elementos característicos para poder enseñar la historia de la profesión farmacéutica a través de las piezas adquiridas mediante donaciones de profesionales o compradas en anticuarios. Incluso, se reflexionó sobre la idoneidad de la instalación de las recreaciones de laboratorios alquimistas para la ilustración de esta fase histórica precursora de la ciencia química.

La experiencia pionera del Museo Cusí de Masnou

En España, el precedente del Museo de la Farmacia Militar y del Museo de la Farmacia Hispana fue el Museo Cusí de Masnou. Sobre este museo trabajó Francesca Niubó en su tesis doctoral de 2019.

Joaquín Cusí i Furtunet (Llers, Gerona, 1879–Barcelona, 1968) siempre quiso formar un museo de Farmacia y Medicina por lo que era un gran coleccionista. Tanto es así que llegó a comprar la farmacia del Real Monasterio de Santa María de Nájera de Logroño.

En la revista que comenzó a publicar en 1931 resumiendo artículos científicos, *Analecta Terapéutica*, se publicaba un apartado dedicado al Museo de Farmacia y Medicina Retrospectivas, donde la sección «Museo en formación» con las donaciones y compras más recientes recordaba a los farmacéuticos que podía participar en la creación del museo donando. (Niubó, 2019: 52-55).

Rafael Folch dice en una entrevista en prensa (conservamos el artículo pero ninguna referencia al periódico ni la fecha): «Los primeros que consiguieron una meta brillante fueron los doctores Cusi, quienes en Masnou fundaron un pequeño museo particular donde han logrado reunir a más de una farmacia del siglo XVIII con su agradable botamen y cajonería, objetos diversos pertenecientes a la profesión, así como cuadros, grabados y fotografías relacionados con la Historia de la Farmacia y la Medicina.»

Así que podemos considerar el Museo Cusí, sin lugar a dudas, una de las principales influencias nacionales y pionero de los museos de historia de la farmacia.

Publicaciones posteriores a 1934

Con posterioridad a 1934, fecha del Congreso de Basilea, hemos encontrado otras publicaciones interesantes que nos aportan datos y referencias sobre cómo fue el pensamiento que estaba detrás de los fundadores de los primeros museos de farmacia en España.

Por ejemplo, en «Un título de boticario del 1783», de 1934, se resumen las donaciones recibidas enumerando objetos y donantes y, también, se hace referencia a las motivaciones que deben llevar a los farmacéuticos a donar objetos históricos al Museo. Realmente, detrás del Museo, hay una preocupación real por la pérdida del patrimonio histórico en ventas que están dirigidas a compradores de otros países. Se trataba de sensibilizar al profesional farmacéutico y hacerle amar su profesión e historia para generar el sentimiento de protección y valía de un patrimonio farmacéutico que se estaba disgregando por otros países y no estaba siendo valorado en su justa medida:

«En el viaje que en el pasado mes de Agosto hicimos a Gijón para constituir el Tribunal que entendió en las oposiciones a la plaza de Director del Laboratorio del Colegio de Farmacéuticos de Asturias, el compañero Don Lorenzo Díez Giménez, Director Gerente del Centro Farmacéutico Asturiano, me obsequió con un título de boticario extendido en 1783, acerca del que voy a dar una nota escrita expresamente para ser publicada en el Boletín del Colegio citado. Antes, sin embargo, quiero agradecer públicamente al donante, por el regalo con que me ha honrado, y manifestarle que, para asegurar su conservación, lo he depositado, convenientemente exornado, en la Facultad de Farmacia de Madrid. Figura pues en el Museo de Historia de la Farmacia Española que desde hace algunos años estoy organizando y que hoy ya cuenta con numerosísimos objetos, algunos de gran valor, que el día de mañana encontrarán sitio adecuado y digno, en el edificio que para la Facultad se ha levantado en la Ciudad Universitaria. Es mi costumbre el obrar de esta manera, siempre que al hacerme un obsequio de índole hitóricofarmacéutica, no me indique expresamente el donante, que se opone a ello, hecho en el que en una sola ocasión me he encontrado. Así posee el Museo muchos botes de procedencia diversa, en los que abundan los talaveranos, remitidos por distintos compañeros tales como D. Isidoro García, de Miranda; D. Joaquín Cusí, de Masnou; Doña Candelaria Mora y D. Ildefonso de la Heras, de Madrid; D. Juan Torrentó, de Gironella y muchos otros más. Asimismo, posee morteros de distintas épocas procedentes del citado Sr. Cusí, del compañero Sr. Ferret y Robert de Sitges y de otros, entre los que me merece especial mención uno en madera de la Farmacia Carreras, de Bordils (Gerona) fundada en 1668 y que desde aquella fecha hasta nuestros días han empleado sucesivamente sus propietarios para pulverizar el alcanfor. Poseemos un botiquín homeopático donativo de D. Carlos Rodríguez de la Flor; una muceta que perteneció al Dr. D. Manuel Jiménez, catedrático que fue de la Facultad de Farmacia de Madrid en la asignatura de Química inorgánica, obsequio de su biznieto D. Venancio Rodríguez Jiménez; el birrete que fue del primer catedrático de Orgánica de nuestra Facultad, de la cual fue Decano, así como Rector de la Universidad D. Manuel Ríoz y Pedraja, regalo del difundo D. José Úbeda y Saráchaga, etc. Etc. Destinada al Museo es la copia de la Farmacia del Hospital de Tavera de Toledo que figuró en la Exposición de Sevilla, generosamente donada a la Facultad por D. Aurelio Gamir, de Valencia, así como custodiamos para él, el valioso material que se ha podido reunir perteneciente al antiguo Colegio de San Fernando, de Madrid, y todo aquel que el que escribe ha podido ir adquiriendo con la ayuda económica que le ha prestado la Facultad. Entre este se halla el botamen completo de una Farmacia sietecentista de Puigcerdá; un mortero de bronce de 115 kilogramo de peso, artísticamente fundido en 1811, que perteneció a la botica de Santo Domingo de Silos y toda la colección de vasijas de vidrio que fueron también de la botica del citado Monasterio. Sirvan estas líneas de llamamiento a todos los farmacéuticos y en especial a los asturianos, quienes, como oriundos de la región donde empezó la Reconquista, han demostrado siempre gran amor a la Patria; y patriótico es el contribuir a reunir en un Museo todo el material de la Farmacia española pretérita que se encuentra diseminado y que poco a poco sale furtivamente por las fronteras para enriquecer a los Museos extranjeros. Tenga en cuenta el farmacéutico que posee objetos antiguos de Farmacia a los que rinde devota

veneración, que con el tiempo caerán en manos de otros que no sentirán igual afecto, ni por la profesión, ni por la historia y, que por ello entenderán que es mejor convertirlos en unas miserables pesetas, cuando, desde el punto de vista espiritual, no son los objetos de esta índole susceptibles de tasación. Mayormente, pueden y deben desprenderse de ellos, en bien de la cultura española, aquellos que consideran que no poseen valor alguno los objetos pretéritos de Farmacia que a ellos pertenecen. Cosas sin importancia para unos, pueden ser de gran aprecio para los demás» (Folch, 1934: 3-5).

También hemos encontrado un borrador para una carta de la Facultad de Farmacia al Rector o al Ministerio solicitando presupuesto para la conservación y ampliación del Museo de la Farmacia Hispana. 1948-1950?. Archivo General UCM 134/10-26, 11.

En la Guía del Museo de Historia de la Farmacia Hispana, se vuelve a hacer hincapié sobre la relación entre el conocimiento, el aprecio y la protección del patrimonio farmacéutico: «Más esto no es suficiente pues son cosas dispersas, gotas de agua que se pierden en la inmensidad del mar, por no existir en ellos continuidad alguna que permita formar un concepto de la evolución de la Farmacia. Para conseguir esa unidad, para poder presentar una síntesis de una profesión, es necesario conocerla y, más, sentir cariño por la misma» (Folch, 1951, pp. 1-2).

Y concluyo este recorrido con las palabras de Rafael Folch en su artículo «Los preparados galénicos de antaño», de 1959, para el Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia:

«El modo como se ejerce actualmente nuestra profesión es tan distinto de cómo se ejercía en tiempo pasados, que los jóvenes farmacéuticos de hogaño no pueden darse cabida cuenta de la inmensa labor y paciencia que aquella requería, especialmente para preparar las numerosas composiciones que los médicos exigían. Para ello debían conocer un número extraordinario de plantas y drogas medicinales procedentes del reino vegetal que justifica plenamente el hecho de que su ciencia favorita fuera la Botánica, en tanto que el farmacéutico de hoy, sin descuidar la Farmacognosia, se ve obligado a dar preferencia a la Química Orgánica, a la Biología y a la Microbiología si quiere estar al corriente de los adelantos que ha experimentado la Terapéutica y la Farmacia a partir de los primeros años del siglo actual. Esto ha repercutido también en la disposición de las oficinas de farmacia, pues actualmente son tan diferentes de los que eran, que parece increíble que en un poco más de medio siglo hayan experimentado un cambio tan radical. Aquellos antiguos y magníficos botes de loza que dieron justa fama a Talavera, a Alcora, Puente del Arzobispo y a otras fábricas españolas, así como los más modernos de porcelana que, como sus precursores, ostentaban frecuentemente bellos rótulos que indicaban los frutos, semillas, gomas y drogas en general que contenían, han desaparecido en la mayoría, por no decir en todas las oficinas. Y lo mismo ha sucedido con los cajones que pintados al óleo en su cara exterior se indicaban en ellos además de curiosos y bellos adornos, el contenido de las hierbas que el farmacéutico cotidianamente debía usar; con las jarras de cristal, tallado o no, y frascos de vidrio opalino provistos todos de su correspondiente tapón esmerilado, propios unas y otros para conservar los jarabes y las aguas que a diario el médico prescribía; con los de menor tamaño en los que conservaban las tinturas y otros medicamentos que no precisaban de una reposición en grandes cantidades y que generalmente se disponían en sendos y vistosos cordialeros; o con los más antiguos Ojos de Boticario en los que, y en cajoncitos especiales artísticamente pintados, se guardaban las piedras preciosas y otros productos sólidos que por su elevado precio exigían una vigilancia especial por parte del farmacéutico, etc., etc. Todo, todo ello ha salido de las oficinas de farmacia para ingresar en los Museos, especialmente en los de Historia de la Farmacia, que cual el de nuestra Facultad los guarda con el mayor cariño y orgullo por considerarles reliquias de un glorioso pasado de nuestra profesión. Y lo mismo podríamos decir de la antigua rebotica de la que actualmente se encuentran a faltar aquellas redomas, tan numerosas como curiosas, que contenían los aceites y bálsamos, así como otros de los muchos botes en los que se conservaban gran número de ungüentos a los cuales tan aficionados estaban los médicos de tiempos pretéritos, especialmente los anteriores al siglo XIX. Hoy en las oficinas de farmacia

no se ven más por doquier, que especialidades farmacéuticas que obligan al farmacéutico a poseer un fichero para poder hallar una determinada en un momento dado, algo así como la necesidad que de él tiene un bibliotecario para hallar rápidamente el libro que un lector le solicita en una determinada ocasión..» (Folch, 1959: 3-4)

Conclusiones

Las motivaciones que impulsaron la creación de estos modelos se fundamentaron en la necesidad de conservar la memoria del oficio farmacéutico para dar valor a la profesión entre los propios profesionales y también entre los alumnos, siendo una forma de enaltecimiento de la Facultad de Farmacia. Imitando otros modelos internacionales, se consiguió dignificar una profesión con siglos de historia y dar nota de la evolución en la elaboración de los medicamentos. Además, otro de los objetivos cumplidos era evitar la diseminación de las piezas en otros museos de carácter general o su salida a otros países. A día de hoy, siguen siendo museos para la docencia y el aprendizaje, además de estar abiertos al público general.

Bibliografía

- Folch, Rafael (1934) «El Congreso de Historia de la Farmacia celebrado en Basilea» en *La voz de la farmacia*.
- (1934) «Un título de boticario del 1783», pp. 3-5.
- (1951) *Guía del Museo de Historia de la Farmacia Hispana*. Madrid: Facultad de Farmacia.
- (1959), «Los preparados galénicos de antaño», en *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, pp. 3-4.
- Folch, Guillermo y Puerto, Javier (1982). *Medicamento, historia y sociedad. Estudios en memoria del profesor Rafael Folch Andreu*. Madrid: Universidad Complutense.
- Huerta, María Paz (1993). «El Museo de Farmacia Militar», en *Militaria. Revista de Cultura Militar*, 5, pp. 31-34. Madrid: Editorial Complutense.
- Niubó, Francesca (2019), *Joaquim Cusí i Furtunet (1879-1968): emprendedor, coleccionista y mecenas, fundador de los Laboratorios del Norte de España (1902-1974) y del Museo Cusí de Farmacia*. (Tesis doctoral), pp. 52-55.
- Roldán y Guerrero, Rafael y Benito del Caño, Ciro (1928). *Cerámica farmacéutica*. Catálogo *Cerámica Farmacéutica. Apuntes para su estudio*. Madrid: Imprenta de Jesús López.
- Roldán y Guerrero, Rafael (1929) «Los museos de Nuremberg y Munich y sus instalaciones de farmacia y alquimia», en *ABC*, 10 de febrero, pp. 6-7.
- Roldán, Rafael (1975). *Diccionario biográfico y bibliográfico de autores farmacéuticos españoles*. Madrid: Real Academia de Farmacia. T. II, pp. 237-249.
- Salabert, Miguel de (1951?) «El Museo de la Farmacia Hispana. De lo poco visto y que debe verse».

Un Grano de mostaza: el *Museu del Joguet de Catalunya*, bajo la pluma de sus pioneros poetas

Por Oriol Vaz-Romero Trueba¹

Cuarenta años han pasado desde que el Museu del Joguet de Catalunya abrió sus puertas en el Antiguo Hotel París. La efeméride convierte a la colección de Josep Maria Joan Rosa, su fundador, en el más antiguo y extenso museo de España dedicado al juguete y la cultura material de la infancia. Sin embargo, entristece comprobar que la retrospectiva *Europa Ludens*, organizada con ánimo integral por el Musée du Jouet de Mechelen, omite la existencia de este nuestro museo. Celebrada entre abril y octubre de 1992 en vísperas de la unificación de los doce primeros Estados miembro, la muestra *Europa Ludens* pretendía dar a conocer las diferentes colecciones y museos del juguete aflorados en los países que acababan de firmar el Tratado de Maastricht, el 12 de febrero de 1992, entre los que se encontraba España y del que el segoviano Nicolás Martínez Fresno fue embajador en Bélgica en aquel año. Veinticuatro museos aparecieron en el catálogo, incluyendo el entonces recientísimo Museu Valencià de la Joguina de Ibi y único citado para nuestro país, aún cuando el Museu del Joguet de Catalunya llevaba más de diez años existiendo en su sede actual de Figueras.

Tan peculiar arca de Noé atesora una modalidad de patrimonio demasiadas veces desdeñada por los académicos, historiadores del arte y especialistas en la cuestión, como demuestran los textos clásicos sobre museología (Henri Rivière, 1993: 171). Por desgracia, que allende nuestras fronteras se haga el vacío a los éxitos culturales de la España moderna no es algo nuevo. En cambio, resulta doloroso comprobar que tamaño desinterés por el juguete surja de la propia intelectualidad española, excepción hecha, cada uno en su género, de Carmen Bravo Villasante, Alberto Balil y José Corredor-Matheos. Dejades que clama al cielo más que nunca a tenor del ingente trabajo de enmienda que nuestros colegas europeos y americanos han logrado en las últimas décadas con relación a su propia historia de la infancia y su patrimonio lúdico.

Acaso la «laguna española» en esta cuestión pueda excusarse a resultas del modelo de coleccionismo latino, que a menudo antepuso el concepto clásico de *gloria*, como sinónimo de «honor» y «gravedad», en la selección de las obras de arte, así como una presentación que favoreciese el gozo estético (Taylor, 1945: 12-15; Gómez Martínez, 2006: 31). ¿Qué gloria puede hallarse en un viejo juguete? Sobre el particular, precisaríamos de una mirada fuera de lo común, sensible a otra índole de esplendor, capaz de maravillarse con una belleza sepultada en lo ordinario. En cambio, el modelo anglosajón de las *Wunderkammer* (Schlosser, 1988: 233-235), alzado sobre el naturalismo y subjetivismo de corte protestante, insistía en apreciar «las maravillosas obras del Creador a través de las también maravillosas obras de su humana criatura» (Alexander, 1996: 53). De ahí, por ejemplo, que T. S. Eliot afirmase en sus *Notes towards the definition of Culture*: «incluso el más humilde de los objetos materiales, que es producto y símbolo de una particular civilización, es un emisario de la cultura de la cual proviene» (Eliot, 1948: 92).

El juguete, como una espada medieval o unas castañuelas, se convierte así, invocando a Hannah Arendt, en un «testimonio objetivo de la subjetividad humana» (Arendt, 1958: 157). Sin embargo,

¹ ovaztrueba@gmail.com / ovazromerotrueba@ub.edu ORCID: 0000-0001-8192-2047

Es miembro del ERC Locus Ludi: The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity, Université de Fribourg, Suiza

el juguete posee *algo* que la espada medieval y las castañuelas no poseen. Como recipiente simbólico, se transforma, deforma y reforma al paso de cada civilización, adentrándose en la dimensión del mito una vez ésta da paso a la siguiente. Pues la función que brindamos al juguete depende estrechamente de las representaciones que nos hacemos de la infancia y del lugar que ésta ocupa en una determinada sociedad (Brougère, 1995: 71-72). Nuestros fantasmas sobre la niñez flotan en océanos de virtualidad, pues responden a nuestro pasado tanto como excitan las ideas que nos hacemos de nuestro futuro. En cierto modo, niñas y niños han sido y siguen siendo la diana predilecta de las proyecciones del adulto, distintas unas de otras según las épocas (Chombart de Lauwe, 1984: 185-209). En este sentido, un museo de la infancia y de los juguetes no deja de ser el intento de cristalizar todas esas proyecciones, de conservarlas «de una vez para siempre», incluso, a veces, a pesar de ellas.

El juguete museografiado: un reclamo romántico

Antes de proseguir, conviene recordar que un juguete en vitrina ha dejado de ser, en sentido estricto, «juguete». Ya no puede ser jugado por el niño. Ha sido desgarrado de los asombros de una infancia particular, separado de ese *logos* que, por un breve espacio de tiempo, le prestó un alma y un movimiento irrepetibles. Se ha vuelto *golem*, «materia tonta», una carcasa sin vida (Idel, 2008: 14, 26, etc.). Bien lo describe Charles Baudelaire cuando retrata los sentimientos del chiquillo tras eviscerar su muñeca: «Mas, ¿dónde está el alma?», se pregunta la traviesa criatura, a lo que el narrador responde, «aquí comienzan el estupor y la tristeza» (Baudelaire, 1853: 54; 1961: 530).

Peana, cartela y vitrina son dispositivos que entierran al juguete antiguo en el camposanto de los fetiches. El objeto queda sometido a la presentación aséptica y a las reglas de culto del monumento lapidario, imposibilitando el jovial manejo de antaño. En su lugar, sufre el impúdico asesto de los «expertos» —adultos que ya no saben ni quieren jugar sino con las palabras—. Aunque el juguete de museo ha perdido la voz del niño, conserva, el susurro de todo un pueblo: sus formas, colores, materiales, mecanismos, lugar de fabricación y de exhumación constituyen un mapa de circunstancias que nos permite restituir algunos pedazos de una memoria colectiva tiempo ha esfumada.

Como trataremos más adelante, la colección iniciada en la década de 1960 por Josep Maria Joan Rosa en Figueras obedece a una experiencia familiar traumática. Pero responde asimismo a un *Sehnsucht* cuyos efectos aún perduran en la Europa actual. Nos referimos a la revolución filosófica y pedagógica fraguada en el atañor del Romanticismo, cuyos partidarios se arrogaron el credo rousseauiano del «niño-salvaje», una criatura reverenciada por su alejamiento de la civilización y por la resultante «pureza» de su genio creador (Brougère, 1995: 63-96; Bosetti, 1997: 19-54; Aguirre Romero, 1998). En el imaginario romántico, el niño es capaz de fabricar mundos propios. Como si de un demiurgo se tratase, concierta sus fantasías a placer (Kind, 1936; Sandner, 1996). En cambio, el adulto, sometido al imperio de su experiencia, percibe una realidad regulada por su razón instruida. ¿No proclaman el retorno a lo indómito los escritos pedagógicos de Fröbel y Jean Paul, las odas a la niñez de Novalis, Hölderlin, Wordsworth y Shelley, las pinturas de Otto Runge, la literatura de Brentano (Schaub, 1973), los cuentos de Hoffmann y también las *Kinderszenen* de Robert Schumann? En estas y otras muchas composiciones románticas, la representación de la niñez y de la naturaleza, convertidas respectivamente en Edad de Oro y en su territorio sagrado, buscan satisfacer un mismo ideal poético: la búsqueda de un Absoluto inmanente, así como la necesidad de un mito o *paradis artificiel* con el cual tratar de alcanzarlo.

Para el ser romántico, la infancia no solo posee un valor autobiográfico, esto es, la niñez de cada persona. Abraza por igual un significado más abstracto, que podríamos llamar «infancia de la

humanidad» y también «del arte» (Verneau, 1890; Deonna, 1931: 360, 357). El filósofo alemán Jean Paul alegaba en su *Levana* (1807): «bien sabemos que hay un tiempo en que la fantasía crea con más vigor que la adolescencia misma; y es en la niñez cuando igualmente fabrican los pueblos sus dioses, y no hablan sino con lenguaje poético» (Jean Paul, 1920: 137). Del mismo modo que, medio siglo después, en *Le Spleen de Paris* (1857-1864), Baudelaire declaraba que el juguete es la primera iniciación del niño al arte:

Esta facilidad para contentar su imaginación confirma la espiritualidad de la infancia en sus rudimentos artísticos. El juguete es la primera iniciación del niño en el arte o, más bien, es la plasmación primera, hasta el punto de que, llegada la madurez, las obras perfeccionadas no darán a su espíritu los mismos calores, ni el mismo entusiasmo ni la misma fe. (Baudelaire, 1961: 583).

En definitiva, allí donde arraigó el último espíritu romántico, con su peculiar mixtura de saturnina nostalgia, pietismo modernista y panteísmo mágico, brotaron ansias intelectuales de primitivismo y folclore infantil. De este modo, la patrimonialización del juguete en la Francia de principios del siglo xx no fue un hecho aislado, sino el retumbo de lo que había sucedido en los territorios anglosajones y eslavos, a saber: la creación de protomuseos del juguete como expresiones de la «memoria viva» de cada nación, pues no olvidemos que el «nacionalismo cultural» es otro de los productos del Romanticismo europeo (Müller-Funk, Schuh, 1999; López Sastre, 2010: 87).

Del fértil desierto catalán al grano de mostaza de un visionario ampurdanés

Aunque la creación del Museu del Joguet tenía lugar en Figueras en 1982, los folcloristas catalanes ya habían abonado el tema de los juegos, canciones y juguetes infantiles desde finales del siglo xix. Valga recordar obras como *Jochs de la infancia* de Francisco Maspons (1874), *Jochs y joguines* de Eduard Vidal Valenciano (1893), así como los trabajos de Aureli Capmany, Rossend Serra Pagès y Joan Amades. También llama la atención que los diálogos reunidos bajo el título *Días geniales ó lúdricos*, obra de una vasta erudición histórica compuesta hacia 1626 por Rodrigo Caro no gozase de una primera edición hasta 1884 a cargo de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Algo se movía en aquella España finisecular para que las diversiones de la «gente menuda» empezasen a conquistar el gusto de sus variopintos lectores.

En el ámbito del coleccionismo, es preciso mencionar el repertorio de juguetes del polifacético Apel·les Mestres, el del pintor y escenógrafo Oleguer Junyent, continuado por su sobrina María, figurinista y restauradora, así como el de la ilustradora y escritora Lola Anglada (Capellà Simó, 2015: 18-20). De todos ellos, Mestres fue el que mayor esperanza albergó de legar su colección al Museo de Barcelona. En una entrevista realizada por Modest Sabaté (1909-1986), el anciano artista se dolía con la siguiente anécdota de la poca importancia que en España se había otorgado a la cuestión:

Un buen día recibí del entonces alcalde de la ciudad un oficio informándome de la pretensión de fundar un museo pedagógico y, sabiendo que yo poseía una colección de juguetes, que hiciese el favor de fijar las condiciones de la cesión. Mi respuesta fue que estaba dispuesto a donar mi colección al museo. Luego de tres días, recibo la visita de dos delegados municipales. Les dije que recogiesen todo cuanto fuere de su interés; tan sólo una condición les puse: la de construir una vitrina apropiada. Los dos delegados salieron de mi casa [con las manos vacías] para no volver a saber nada más de ellos ni del asunto (Mestre, Sabaté, 1930: 6).

Como recuerda Capellà Simó, eran muchos los que deseaban un Museo de Juguetes para Barcelona, pero resultó un ideal frustrado. Tras el fallecimiento de Mestres en 1936, su colección pasó

a manos del Ayuntamiento de Barcelona y más tarde, en 1942, se instaló en el Museo Etnológico (Capellà Simó, 2015: 20), donde aún descansa en el práctico ostracismo. Sobre todo lo anterior, es inevitable destacar la colección de Frederic Marès (1893-1991), donada a la ciudad de Barcelona en 1946 para inaugurar, dos años más tarde, su propio museo en el antiguo Palacio Real de los Condes de Barcelona. Entre la ingente cantidad de objetos congregados, más de medio millar corresponden a figuritas automátatas y trenes de juguete, marionetas y casas de muñeca, peonzas, yoyos, juegos de cartas, cajas de música, zoótropos, linternas mágicas, juegos de mesa, máscaras, teatrillos, dioramas y otros objetos destinados a la infancia, incluidas las famosas etiquetas de «chocolatines». El propio Marès, a sus ochenta y cinco años, confesaba que el origen de su colección no podría comprenderse sin el vínculo con los objetos de su niñez en Portbou:

Con apenas cinco años, quedé fascinado por los envoltorios de los chocolatines que mi madre nos compraba. [Por dentro, eran como de] papel de plata, [por fuera, eran] azules, encarnados y ribeteados de oro, con un cromo de dos niños jugando. En una cajita, guardaba los papeles, uno sobre otro. Pero un día me di cuenta de que era mucho más interesante guardarlos con el chocolatín entero, sin abrirlo. [...] Fíjese que prioricé la belleza del objeto al deseo de comerlo [...]. Enseguida me percaté de la belleza encerrada en los objetos insignificantes [...], me emocionaba en ellos y era para mí una cosa muy seria (Marès, 1978: 2'45-7'55 min.).



Joaquim Folch i Torres, "Juguetes antiguos: museos y colecciones", *Destino*, 18/856, 2-I-1954, 9-11.

La Barcelona de 1900 era un centro juguetero gravitado alrededor de sus diversas fábricas, comercios especializados, colecciones particulares y proyectos pedagógicos modernistas (Corredor-Matheos, 1981: 50 y sigs; Capellà Simó, 2014: 225; 2016: 339). Es significativa la primera traducción al catalán de un fragmento del discurso que Claretie ofreció durante el *Premier Congrès International d'Éducation et de Protection de l'Enfance* (1905), versión que se publicó bajo el título «Les joguines i l'educació» (Claretie, 1907: 33-34).

Sin embargo, en la Ciudad Condal nada se movería en favor de los juguetes infantiles hasta que un céfiro del norte vino a sacudirla. La primera edad del figuerense Josep Maria Joan Rosa, nacido en el difícil año de 1940, conforma el epicentro de todo cuanto acometerá ese niño eterno condenado a crecer. Juan Soto Viñolo (1933-2017), siete años más joven de J.M.J.R., define bien aquella infancia, compartida por muchos de su generación:

Lo que la escasez y el Régimen nos prohibieron, como ocurre siempre, lo suplimos con imaginación. Nos inventamos los juguetes, nos hicimos patinetes con cojinetes a bolas, espadas, corazas, caballos y los disfraces con trapos o restos de cortinas, teatrillos de polichinelas y marionetas, trenes y camiones con cajas de zapatos, cometas con hojas de periódicos engomados con harina mojada. Con un perchero roto, una rueda y una cuerda, Josep María Rosa se hizo su primer juguete, que instaló en la rebotica de la tintorería paterna en Figueras. [...] (Soto Viñolo, 2009, 49).

Tras pasar nueve años en las Escuelas de La Salle, Rosa trabajó en la tintorería familiar durante cinco años. Si bien, su mente y su corazón permanecían en un secreto lugar sembrado de dibujos y fantasía. Tanto caló su vocación creativa, que su familia le permitió trabajar en el taller de un arquitecto local, donde permaneció como delineante durante dos años. A partir de entonces, comenzó a estudiar el bachillerato nocturno con el fin de trasladarse a Barcelona y cursar estudios superiores de arquitectura. Su llegada a la capital catalana acaeció en 1959 y combinó su formación universitaria con un trabajo en el bufete del aparejador Jordi Galí Figueras, dedicado al interiorismo y a la realización de cineramas.

Según nos desvela Rosa, el detonador de su pasión juguetera se remonta a 1959, cuando, de vuelta a su Figueres natal, descubre que el baúl de sus juguetes había sido arrojado al vertedero a resultas de una reforma de la casa familiar. Rosa recapitula con cierto lustre baudeleriano los tesoros de aquella caja: un «gran oso», un teatrillo Seix Barral (c. 1915), alrededor del cual solían congregarse sus camaradas de juego callejeros, un Mecano traído de Liverpool (c. 1920) y un cine NIC, patentado por los hermanos Nicolau Griñó de Barcelona en 1931. A semejanza de los ritos iniciáticos de los antiguos niños griegos y romanos que, al llegar a la adolescencia, debían entregar sus juguetes en los templos de Dionisos y Afrodita, amontonados por sus sacerdotes en fosas residuales, la infancia del joven ampurdanés se había esfumado con aquel baúl.

Quizás la añoranza de aquellos objetos de cuando era pequeño fuese el motivo que me impulsó a recoger juguetes allí donde se hallasen. Dio también la casualidad de que apareció un nuevo material, el plexiglás, que era más blando y perecedero que el plástico, [...] y también menos duradero [Ralston, 2007]. La novedad llevó a que muchas tiendas quisieran desprenderse de todos aquellos hermosos juguetes fabricados a principios del siglo XX. Se vendían casi regalados (Joan Rosa, 2021).

En contraste con los moldes de inyección para fabricar figuras de plástico, la producción de juguetes de madera y de hojalata requería de un proceso más complejo y de una mayor manipulación. El fabricante debía diseñar las plantillas, recortar las planchas y montarlas, encajar las cuerdas y mecanismos para que la pieza funcionase. En la década de 1960, «Barcelona era un hervidero comercial en el que podía adquirirse de todo». Compraba todo cuanto le llamaba la atención, no sólo muñecos y cachivaches infantiles, a pesar de que estos eran lo más asequible. Joan Rosa y Pilar Casademont, museóloga y cómplice vital del coleccionista, solían recorrer la calle Balmes husmeando en papeleras y contenedores, curioseaban en las ferreterías de su barrio, la Villa de Gracia, y en los desguaces de los grandes almacenes, en busca de nuevos artefactos, para arreglarlos (Munárriz, 1982: 43; Planas, 2001: 21). En una entrevista realizada por el periodista Joan Guillaumet (1922-2014), nuestro devoto colector exponía el proceso de esta guisa:

Alguna vez han llegado a mis oídos rumores de que algún establecimiento dedicado a la venta de juguetes cesaba en el negocio. Yo me personaba allí y echaba un vistazo. Pedía que me enseñasen sus existencias. Me llevaban a veces a dependencias recónditas, donde se amontonaban muñecas y juguetes del año de la pera, que hacía muy largo tiempo habían pasado de moda. Algunos muñecos estaban sucios, rotos y acusaban el prolongado abandono. Empezábamos entonces a hablar de precio y por poco dinero me quedaba con todo. Luego, cuando ya lo teníamos en casa, mi mujer y yo nos dedicábamos a su restauración en los ratos libres (Guillaumet, 1975: 4).

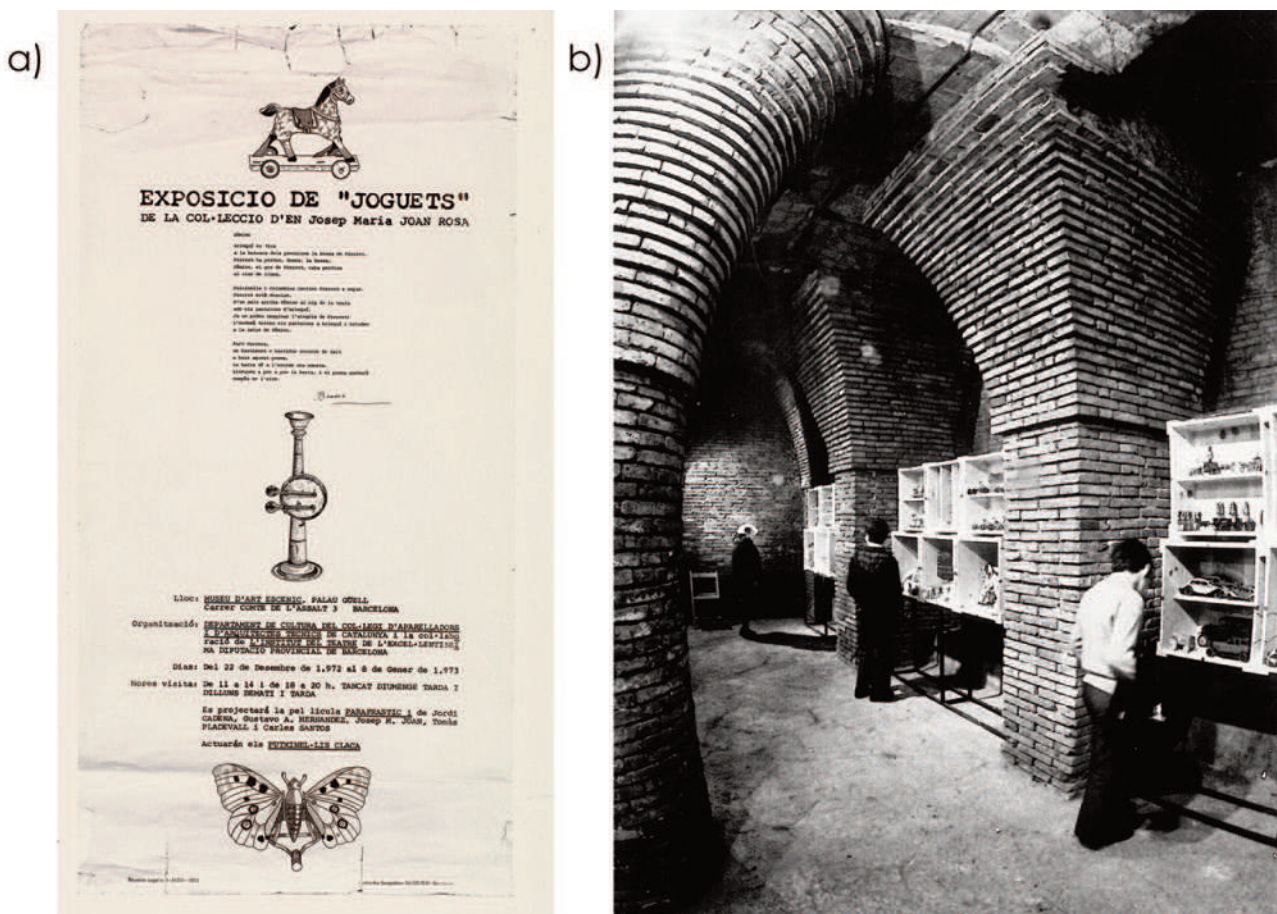
Una de sus primeras adquisiciones fue un pato autómatas y un payaso, comprados a Pere Teixidor, el juguetero de Can Llaunetes, un taller situado en la calle Perelada. «Para aquellos jugueteros y comerciantes —admite Josep Maria—, me había convertido en una especie de san Nicolás o de Papá Noel, pues me llevaba todos los juguetes que allí encontraba. Y como ya no podía amontonarlos en la pensión donde vivía, comencé a llevarlos a mi casa», el piso figuerense de la calle Doctor Burgas, para colocarlos en cajas y estanterías (Arranz, 2021). Así se expresó el escritor Narcís Pijoan en 1965 sobre aquel protomuseo y su propietario: «es uno de esos hombres que comprenden la tragedia humana y que se niegan, no obstante, a caer en ella», una especie de niño que «goza del reino de los cielos, con su propio mundo milagroso, de imaginaciones cándidas, romántico», en medio de su «cementerio de desechos» (Pijoan, 1967: 1-3). Años después, Guillaumet añadiría: «nos sentimos presos como por una especie de magia benigna, haciéndonos retroceder en el tiempo, a lejanas sensaciones, que ya creíamos pasadas del todo, pero que todavía descubrimos latentes en nuestro ser». Aquellos insignificantes artefactos son los que «nos habían hecho abrir unos ojos como melones cuando pasábamos delante de los escaparates de los bazares durante los días del cielo navideño». Entre todos, «Josep Maria Joan calcula que debe de tener dentro de su casa alrededor de unos ocho mil juguetes» (Guillaumet, 1975: 5). Fue a finales de la década de 1960 cuando Casademont y Joan Rosa empezaron a barruntar la idea de abrir su colección al público.

El artículo del historiador, pintor, museólogo y crítico de arte Joaquim Folch i Torres, publicado en la revista *Destino* con motivo de la fiesta de los Reyes Magos de 1954, se convirtió en una especie de profecía para el proyecto de Joan Rosa:

Yo diría a cuantos conservan con amor un juguete —y creo que no son pocos— que en las colecciones y museos hallarán en su día un refugio digno que les permita ser conservados durante el relativo ‘para siempre’ de las cosas humanas. Las cosas que pertenecieron a nuestra infancia, y entre ellas principalmente los juguetes, suelen darnos, cuando somos mayores, una sensación muy directa de la fugacidad del tiempo. [...] Documentos del pasado, pues, a estos juguetes [...] que se guardan en las colecciones y los museos, los años, al pasar, añadieron a la carga sentimental que lleva cada uno ese interés más general de ser reflejo de aspectos de la vida privada de otros tiempos. Por consiguiente, debemos concederles categoría de material histórico, por lo cual se justifica el que modernamente hayan merecido la atención de quienes, velando por la conservación de todo cuanto pueda ilustrar la vida del pasado en el presente y en el futuro, fundaron en los museos públicos las secciones de juguetería antigua (Folch i Torres, 1954: 9).

Valga recordar que, en sus viajes por Europa Occidental, Folch i Torres había conocido el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, que guardaba ejemplares de juguetes romanos y medievales, el Bávaro de Múnich —no así la escuela de Sonneberg, que había quedado del lado comunista—, el de Artes Decorativas de La Haya, la colección de Artes Industriales de Basel, los de Cluny y Carnavalet en París, así como el ya citado de Bethnal Green (Folch i Torres, 1954: 9-10). El catalán concluye con este deseo:

UNA CARTA A LOS REYES MAGOS PARA EL AÑO QUE VIENE. Voy a escribirla, si Dios quiere, y a echarla en el buzón de nuestra benemérita asociación de ‘Amigos de los Museos’, pidiendo a los divinos Magos que en la próxima festividad de los Reyes de 1954 nos traigan, si puede ser bien instalada en nuestro Museo de las Artes Decorativas, tras los balcones del Palacio de la Virreina, una exposición de todos los juguetes antiguos que existen en Barcelona. Los que se guardan en el propio Museo [...], en el de Industrias y Arte Popular del Pueblo Español de Montjuich y en el Museo Marés. Y los ejemplares de las colecciones de la señora Junyent de Armengol, de la señorita Lola Anglada, de don Manuel Rocamora, de doña Paquita Bosch de Salvans, de la señorita Carreras Candi, de don Joaquin Renart. Y de las otras que puedan existir (Folch i Torres, 1954: 11).



a) Joan Brossa, Cartel de la Exposició de «juguets» de la col·lecció d'en Josep Maria Joan Rosa, Palau Güell: del 22 de Desembre de 1972 al 8 de Gener de 1973, Centro Ina Serigráfico, 1972, Barcelona: Arxiu fotogràfic Municipal, reg. 24108, cota 45.4/1108; b) Vista de la exposició, 23-XII-1972 © Museu del Jugué de Catalunya/Josep Maria Joan Rosa, 2021.

También desde Madrid, en diciembre de 1969, el crítico de arte José Rodríguez Alfaro había publicado una breve columna titulada «Más de quinientas fábricas para abastecer a los Reyes Magos» acompañada del titular «la poesía se ha refugiado en los juguetes tecnológicos» (R. Alfaro, 1969: 24). En ella, Alfaro discurre: «sería muy interesante la creación de un museo del juguete» y reconoce que «actualmente existen algunos buenos coleccionistas». Nombra al pintor abstracto Manuel Hernández Mompó, de cuya poco estudiada colección de juguetes tenemos alguna noticia (García-Berlanga, 1958: 11-12; Prados de la Plaza, 1978: 11, 14, 16). Pero nada se dice del coleccionista de Figueras.

Algunos años más tarde, todavía en Barcelona, Joan Rosa cumplió el deseo expresado a los Reyes Magos tanto por Folch i Torres como por Alfaro. Corría el año 1971 cuando organizó la primera exposición de su colección. Algunos amigos y admiradores, como el pintor y crítico de arte José María de Sucre, Manuel Vázquez Montalbán y un joven Javier Mariscal fueron los instigadores de tamaña empresa. De hecho, parece que el propio Vázquez Montalbán fue quien sugirió a Joan Rosa la idea de mostrar su colección de juguetes aprovechando los aires navideños de la ciudad (Arranz, 2021).

Navidad de 1972: la exposición en el Palau Güell

El lugar escogido fue el Palau Güell, a donde Rosa trasladó desde Figueras una selección de objetos y se mandaron construir vitrinas de madera para la ocasión. La muestra se instaló en el

sótano, las antiguas caballerizas que Gaudí levantó sobre columnas flexionadas de ladrillo y cerámica, donde la Diputación ya había organizado talleres y exposiciones relacionadas con el teatro: *El Teatre de Cavall Fort* y *Wilfried Minks, realizaciones escenográficas* (1972), ya que en él se alojaba la sede del Museu d'Art Escènic desde 1957.

Gracias a las amistades y a la tenacidad de Rosa, el acontecimiento quedó señalado en los anales de la cultura barcelonesa: por un lado, el montaje contó con la intervención del grupo de teatro independiente Putxinell·lis Claca, formado en 1968 por los titiriteros Joan Baixas y Teresa Calafell — algunos de cuyos diseños habían sido realizados por Joan Miró (García Muñoz, 1986: 51-52; Baixas, 1991: 14-20)—. Se creó asimismo, y por primera vez en Barcelona, una película titulada *Parafràstic 1*, un film de 16 milímetros con el fin de «devolver a la vida» los estáticos juguetes de las vitrinas. La empresa corrió a cargo del cineasta Jordi Cadena, del guionista Gustavo Hernández, del fotógrafo Tomàs Pladevall, con música compuesta por Carles Santos. A su vez, la amistad entre J.M.J.R. y Joan Brossa condujo a que este último diseñase el cartel de la exposición (Brossa, 1982: 232).

El formato de la muestra fue pionero en España al aunar obras físicas, imagen en movimiento, sonido y performance teatral, todo ello envuelto en la piel del castillo gaudiniano. Tal fue la



Pau Barceló (fotografías), Exposición de juguetes, Palau Güell, actividad cultural del Colegio de Aparejadores, 22 de diciembre de 1972, b/n, 18 x 24 cm, Barcelona: MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques), reg. 327628, top. F 418-02.

afluencia de público y el éxito mediático cosechados que diversas instituciones clamaron por convertir el evento en una muestra itinerante.

Debemos calibrar el triunfo en base a la salud cultural de aquella Barcelona, marcada por la apatía de las autoridades en relación con la promoción de la cultura popular. Era una época propicia para las iniciativas privadas y los hervideros de cultura marginal, como el caso de Populart, la pequeña «tienda» situada en la calle Montcada regentada por Maria Antonia Pelauzy (Pibernat, 2016: 215-231). El propio Vázquez Montalbán, que había escrito a menudo sobre «la sentimentalidad popular» hacia la infancia, el deporte y el folclore, consideraba «los juguetes [...] como la ‘carne’ del esqueleto de la Historia» de un país, coincidiendo en este punto con lo expresado, años antes, por Folch i Torres (Bellomi, 2010: 95-96).

La reivindicación montalbaniana de los juguetes y los juegos deportivos revela su posicionamiento frente al desfavor mostrado por la alta cultura en general y por la ortodoxia marxista en particular hacia las expresiones de la «cultura del pueblo», entre las que podemos incluir también la canción, los seriales radiofónicos y la gastronomía. Pues todo ello, según Montalbán, configuraba una subcultura necesaria, capaz de satisfacer la «necesidad épica de las personas» (Osua, 2015: 164):

Por eso son importantísimas las piezas subculturales, porque se convierten en huellas de la sentimentalidad, moralidad, sabiduría convencional y por lo tanto en índices del comportamiento de las masas. Este carácter de huellas prescinde de la delincuencia superestructural perpetuamente ejercida sobre la cultura de masas (Vázquez Montalbán, 1972: 10, 44).

El ensayista ya había reivindicado en la revista *Triunfo* el concepto cultural de *camp*, extraído de la obra *Against interpretation* (1964) de la guionista y filósofa estadounidense Susan Sontag: «El camp es también, como dice la Sontag, un tierno sentimiento, un cierto franciscanismo visual con el que el intelectual puede contemplar los restos de todo tipo de batallas: temporales, históricas, personales, sentimentales», batallas que el juguete recoge en su propia objetualidad y mediante los imaginarios colectivos que transporta (Vázquez Montalbán, 1969: 35). Por ende, no es de extrañar que el escritor dedicase varios artículos a la exposición del Palau Güell. Los dos principales son «La noche de los juguetes vivientes», publicada en *Triunfo*, y «Sueños de latón», aparecida en la Revista *CAU de construcción, arquitectura y urbanismo*.

En el primero de ellos, Vázquez Montalbán afirma haberse pasado por el piso figuerense de Joan Rosa y se atreve a calificarlo de «antimuseo» y a su propietario de «visionario arqueólogo» del pueblo. En él, confiesa el escritor, miles de piezas de «carnes de entreguerras o posguerra con huellas de niños que dejaron de serlo» duermen en habitaciones, baúles, repisas, estanterías. Y su propietario rompe el hieratismo de la vitrina museística y las apresa entre sus manos: una tras otra, las devuelve a la vida dándoles cuerda y «revive sus glorias pasadas con una aplicación de artista viejo, aterrorizado por la jubilación». En esa visita nocturna a Figueras, el escritor reconoce que esos «juguetes vivientes», a los que llama también «empecinados cuerpecillos», provocan un revoltijo de sensaciones, entre el pánico y la ternura, la ingenuidad y el terror, «habitantes del pozo oscuro [...] de la conciencia infantil de los mayores». Y concluye:

Como recién llegados de una excavación, estos juguetes están cansados de tan largo viaje. Enseñaron el color y el movimiento a sus niños patrones. Les enseñaron el ademán afortunado, el error, la avería, la vejez, la muerte. [...] Entre estos juguetes y los de nuestros hijos hay la misma distancia

corporal y espiritual que la que hay entre nuestros mayores y nuestros hijos. Para nuestros mayores no tiene sentido jugar con plástico o con la magia eléctrica. Para nuestros hijos no tiene sentido un juguete viejo, que obliga excesivamente la imaginación y el deseo (Vázquez Montalbán, 1973a: 31).

En «Viejos sueños de latón», Vázquez Montalbán admite que la sociedad barcelonesa de los años setenta había quedado hechizada por la publicidad del «juguete de consumo», destronando así al «juguete amigo» de comienzos del siglo xx, que considera un «cómplice» necesario del niño. En el ocaso del juguete tradicional, «un hombre ha tenido la paciencia de recoger juguetes de la prehistoria del consumo», dice Montalbán. «La precaria carne de lata de estos juguetes ha alcanzado la protección post-mortem de este poeta de Figueras» y por eso podemos considerarlos en última instancia «como auxiliares antropológicos inestimables» (Vázquez Montalbán, 1973b: 47).

Los editores de *La Vanguardia* dedicaron una de las primeras portadas en color del rotativo dominical a la obra de Joan Rosa con cuatro columnas de Nuria Munárriz. Muchos que hasta entonces ignoraban dicha colección se interesaron por ella. Es el caso del poeta J. V. Foix. Con motivo de un homenaje oficial por su relación con las tierras ampurdanesas, Foix habría dicho, antes de salir de Barcelona: «pero iremos al Museu del Joguet» —por este nombre se conocía ya el apartamento «anti-museo» de Figueras—, pues en la entrevista de *La Vanguardia* Joan Rosa declaraba que todo aquel que quisiera ver su colección tenía las puertas abiertas de su casa. Tuviron parejo afán otras personalidades de la cultura, como Joan Brossa, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats o Modest Cuixart.

Entretanto, cabe mencionar la iniciativa del sector juguetero de Ibi, que en el verano de 1976 consiguió transformar una escuela local en el primer museo de juguetes abierto al público. Sin embargo, la muestra de más de ochocientas piezas sólo podía desplegarse durante los meses no lectivos del verano. En septiembre, las vitrinas, mesas y pasillos retomaban su función docente original, por lo que la iniciativa fue lo más parecido a un intenso pero efímero fogonazo (Pérez, 1976: 14). De hecho, no será hasta 1986, año de nacimiento de la fundación formada por el Ayuntamiento de Ibi, la Cooperativa Payá, la Generalitat Valenciana y la entonces Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, que se asienta una sede definitiva para el Museu Valencià del joguet d'Ibi (Avilés Valls, 2013: 174-179), inaugurada en 1990.

En cambio, la ronda de exposiciones itinerantes que generó la exposición del Palau Güell llegaría a mejor puerto años antes que el proyecto de Ibi. Entre 1973 y 1982, la colección de Joan Rosa itineró por Gerona, Olot y Bañolas, Granollers, Mataró, Terrasa, Tarragona y Lérida, también por Zamora y llegó hasta el Palacio de Congresos de Perpiñán en 1981. Además, J.M.J.R. aprovechó aquellos años para recorrer Europa y Estados Unidos y explorar decenas de museos. En Londres, conoció de primera mano el Museo Pollock y el de Bethnal Green, hoy conocido como Victoria & Albert Childhood Museum. En Alemania, viajó por Turingia y Baviera, hasta llegar al *Spielzeugmuseum* de Núremberg, que había abierto sus puertas en 1971 en el palacio renacentista de la familia Haller. La experiencia internacional de Joan Rosa fue clave en el desarrollo de los acontecimientos futuros:

Cuando ya acarreaba a mis espaldas unas sesenta exposiciones con el fondo de mi colección, tuve ocasión de visitar por primera vez, en la ciudad de Núremberg, un museo enteramente dedicado a los juguetes, de entre los más de doscientos cincuenta que hay sobre este tema en toda Europa. Dicha visita me sirvió sobremedida para comprender cómo podía organizar y presentar de manera estable el fondo de una colección de juguetes (Planas, 2001: 21).

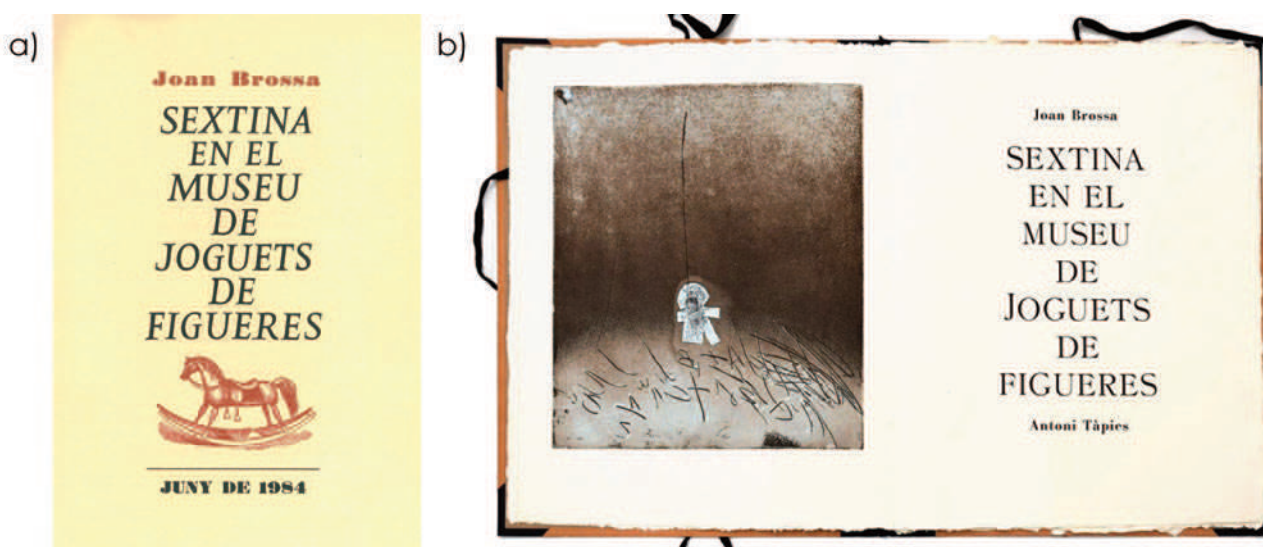
Este «coleccionista de ilusiones», como le llamó Jaume Guillaumet en 1980, confesó entonces cuánto le agradaría que el ayuntamiento de Figueras vislumbrase la oportunidad que supondría para la ciudad el disponer de un museo de juguetes. Sobre todo, en un momento en el que el Teatro-Museo Dalí, inaugurado en 1974, iba a integrar la futura Fundación Gala y Salvador Dalí, colocando así a Figueras en el mapa museístico internacional (Guillaumet, 1980: 9).

Un árbol en cuyas ramas anidarán pájaros de toda clase

Antes de concluir nuestra intervención, es menester transcribir aquí el fragmento de san Mateo con el que hemos titulado esta ponencia: «El Reino de los Cielos se parece a un grano de mostaza que uno siembra en su huerta; aunque es la más pequeña de las semillas, cuando crece es más alta que las hortalizas [...] y vienen los pájaros a anidar en sus ramas» (Mt. 13: 31-35). Sin duda, la parábola evangélica se aviene con ese niño-viejo figuerense, «abstraído en su reino de los cielos» como rezaba Pijoan, reino formado por humildes artefactos cuya diminuta semilla, plantada veinte años atrás, no sólo echó raíces en terreno rocoso, sino que se convirtió en el mayor museo de su clase en nuestro país.

A principios de 1980, todavía se alzaba en la rambla principal de Figueras uno de sus más renombrados edificios: el Gran Hotel París, palacete del siglo XVIII, levantado por el ingeniero militar Pedro Martín Zermeno para la familia Albert y Terradas (Fontbona: 1982: 23). Según cuenta J.M.J.R., el Corte Inglés estuvo tentado de quedarse con el edificio. Mas, he aquí que la Providencia dispuso que el empresario Lluís Durán Simón, buen conocedor de la familia Dalí y amigo personal de J.M.J.R., se encontrase entre los más de 90.000 visitantes que pisaron la exposición de Joan Rosa en Perpiñán. Conmovido por lo que allí contempló, Durán llamó al coleccionista para cederle el espacio del antiguo Hotel París como sede definitiva para su museo de juguetes.

No sin aprietos técnicos y penurias materiales, el 18 de junio de 1982 abrió sus puertas el «Museu del Joguet», como certificó el lingüista Francesc B. Moll (Sabater Siches, 1990: 185). Al concluir su primer año de vida, la colección había alcanzado 20.000 visitas a lo que hay que sumar la llegada de donaciones privadas, que obligó a establecer una política de adquisiciones. Ejemplo de ello fue la donación del caballito de cartón del por entonces ministro de sanidad y



a) Joan Brossa, *Sextina en el Museu de Joguets de Figueres*, portada de la primera edición, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, junio de 1984; b) Carpeta con una *Sextina* de Joan Brossa y tres aguafuertes de Antoni Tàpies, 1985, 48 x 37 cm, núm. 23/75, Figueras: Museu del Joguet de Catalunya, 100296.

consumo Ernest Lluch, que tuvo lugar en 1985. Él mismo señaló ante la prensa que se trataba del regalo más importante de su vida, guardado celosamente en su casa hasta aquel día. Sin embargo, Lluch lo cedió con agrado a Joan Rosa «por si ello anima a otras personas a donar juguetes dignos de figurar en este interesantísimo museo, único en España» y que Joan Brossa acababa de bautizar como el «mejor museo del Ampurdán». De hecho, el poeta catalán donó algún que otro juguete, fotografías de infancia y creó para el museo pequeñas obras de teatro mímico, como *Les Angunies d'en Titella* y *La Família encantada* (George, Lladó, 2019: 114-115). En el segundo aniversario del museo, el fundador de Dau al Set quiso dedicarle una *Sextina*, dando lugar a una carpeta ilustrada con tres aguafuertes de Antoni Tàpies. El poema surrealista de Brossa celebra el éter nostálgico que se paladea en cada una de las salas y vitrinas del museo, dando pábulo a uno de sus temas predilectos: el vértigo que el tiempo excava en el ser ante la conciencia de su propia finitud:

La vida ha ido tumbándonos. Sopla en el hombre un deje de fiesta y feria, pues sólo el invierno cuenta sus días [...]. Sentís en vuestros adentros los frutos de estas salas en las que polvo de ceniza no decora la hierba. Vieja alegría estas salas os endulza...»

Joan Rosa recibió la llamada telefónica de la escritora Anna María Dalí (1908-1989). La hermana del pintor, ya entrada en años, había encontrado su juguete favorito y estaba dispuesta a entregarlo al museo. Fabricado en 1910 por la casa alemana de Margarete Steiff, se trata de un osito de peluche con el que ella y su hermano Salvador travesaban a diario. Sus padres, Salvador Dalí, notario de Figueras, y su esposa, Felipa Domènech, lo compraron durante un viaje a París. Como recuerda Anna María, lo sentaban en una pequeña silla de mimbre, a veces acicalado con sombrero, para acompañar a la familia durante las comidas. En 1925, el pelele llegó a manos de Federico García Lorca, durante su estancia estival en Cadaqués. Al ver que el osito no tenía nombre, el poeta granadino lo bautizó como «Don Osito Marquina», pues, según adujo, «seguramente este juguete es pariente del dramaturgo Eduardo Marquina porque se le parece mucho» (Rodrigo, 1981: 118). Lo mencionó asimismo en dos cartas firmadas desde Granada, la primera en agosto de 1927:

El Osito me ha puesto una postal contándome no se que cosa de Marquina y diciéndome que casi me habéis olvidado pero que él no puede olvidarme por la admiración que me tiene y por lo bien que lo he tratado. Dentro de unos días le mandaré un bastón. Te ruego se lo digas. Saluda a tu hermanito el tontito (¿sabes?) ¿chabes?

Y la segunda en noviembre del mismo año:

...He estado cuatro días malísimo con cuarenta grados. He tenido una grave intoxicación, y gracias a Dios que no me he muerto [...] Yo no puedo escribir mucho porque tengo la cabeza mareada. Esto lo hago en prueba de cariño y amistad pirulita. A Don Osito Marquina le contestaré muy pronto. Es mono y remono (García Lorca, 1994: 983, 998).

En los comienzos del museo, el poeta y dramaturgo Josep Palau Fabre (1917-2008) legó uno de los más preciados juguetes contruidos por su padre, el poliédrico artista Josep Palau Oller (1888-1961). Nos referimos al señor «Ciril·lo», muñeco de madera que encarna a uno de esos mozos de transporte con gorra y traje azules que trabajaban en la Estación de Francia a principios del siglo. Tanto fascinó la figurita al poeta Joan Salvat-Papasseit que éste escribió: «...en Barcelona, Josep Palau i Oller piensa y fabrica deliciosos juguetes, como este hombrecillo de nariz aguilena, joroba y grandes orejas, que empuja una carreta. [...] Su belleza rivaliza con los últimos juguetes expuestos en Bellas Artes con motivo de la exposición de Arte Francés» (Salvat-Papasseit, 1917: 680).



a) Don Osito Marquina, tejido y mimbre, 40 x 22 x 23 cm; b) Josep Palau Oller, madera, pintura y tejido, 21 x 13 x 31 cm; c) Pez con ruedas fabricado por un artesano japonés hacia mediados del siglo xx, donación de Guy Selz, madera pintada, 12 x 4,5 x 23 cm; d) de izquierda a derecha: muñecos eróticos confeccionados por Madame Zka, tejido bordado, celuloide, plástico, 50 x 18 x 6,5 cm, 36 x 14 x 8,5 cm; Figueras: MJC, 100249, 103064, 111811, 111141, 111142. Las imágenes de los muñecos de Madame Zka proceden de la revista *La Brèche. Action surréaliste*, 2 (mayo de 1962), pp. 32-35, figs. 3, 8, 9.

Corría el verano de 2001 en la playa de Grifeu cuando Palau i Fabre susurró a Joan Rosa: «Ciril·lo nació el mismo año que yo, en 1917, pero él vivirá muchos más años, porque está en buenas manos, y me gustaría que, alguna vez, cuando yo ya no esté, se acordara un poco de mí y de cuando jugábamos juntos».

Poco a poco fueron llegando donaciones como una caja de figuritas plomo representando la procesión del Corpus Christi de Barcelona, fabricadas en Valencia por el taller de Víctor Lleonart hacia finales del siglo XIX. También engrosaron las filas de la colección los instrumentos del Mago Zaratra, un muestrario de muñecas de todo el mundo perteneciente a Estela Folch, puzzles de Francesc Castanyer, la capa pluvial de juguete que vestía el escritor Carlos Fages de Climent, con la que simulaba repartir el Viático a los moribundos de Figueras. Gracias al tesón de J.M.J.R. llegaron obras de artistas como Francesc Abad, Frederic Amat, Joan Rabascall, Josep Guinovart y Albert Ràfols Casamada, Terry Berjowitz, Aube Breton, Guglielmo Achille Cavellini, la orquesta de juguete de Pascal Comelade, Claes Oldenburg, Javier Mariscal, Modest Cuixart, Josep Obiols y Agàpit Borràs.

Hasta 1995, el Museu del Joguet de Figueras siguió siendo una institución privada abierta al público, capitaneada por el propio Joan Rosa y Pilar Casademont. Ante la dificultad de mantener el recinto en su óptimo funcionamiento, y tras el anuncio de la puesta a la venta del terreno, el matrimonio sintió la apremiante necesidad de transformarlo en fundación. Comportaba la cesión gratuita de toda su colección a la nueva entidad, pero sólo así se logró que se involucraran las administraciones públicas. La propiedad del edificio quedó en manos del cabildo figuerense y la Fundación Museu del Joguet de Catalunya obtuvo la cesión de uso. Como recuerda el escritor y parlamentario Josep Maria Salvatella i Suñer, el proyecto de J.M.J.R. encendió «calurosos elogios en boca de los representantes de los grupos parlamentarios» y gozó de una «insólita unanimidad» (Salvatella, 1998: 37-38). Fue un período en el que se acometieron reformas y acondicionamientos del antiguo hotel, hasta que el 12 de diciembre de 1998 el museo volvió a abrir sus puertas. Tanto durante el primer período, entre 1982 y 1995, como tras su reapertura, el 12 de diciembre de 1998, el museo y fundación recibieron numerosos premios autonómicos, nacionales e internacionales que vienen a reconocer la exitosa trayectoria y crecimiento de este grano de mostaza.

Entre las adquisiciones más extravagantes, Rosa se hizo en 1999 con la colección de muñecos, silbatos y objetos de arte popular que el artista Guy Selz había recogido a través de sus viajes por el mundo. Esta «colección de colecciones» fue donada por sus hijos Dorothee y Philippe en 1999 (Altaió, 2010). Fruto de la misma colaboración, llegó al Museu del Joguet un conjunto de muñecos de trapo sexualizados, tejidos por la misteriosa «Madame Zka», paciente interna de un hospital psiquiátrico de París, y que interesaron sobremanera a André Breton. En 1962, Selz les dedicó un artículo ilustrado con fotografías en la revista surrealista *La Brèche*. El propio Guy Selz había obtenido tan curioso botín gracias a la mediación de su amigo, Jean Dubuffet, quien los conservaba en su casa (Thompson, 1995: 59).

Hoy, el museo posee siete espacios expositivos y discursivos, un archivo y centro de documentación nutrido por miles de libros, catálogos, fotografías, cartas y documentos originales inéditos que merece ser explotado más de lo que ya empieza a serlo por los propios conservadores del museo. También son dignas de mención, como en la parábola de san Mateo, la cantidad de especies voladoras que anidan en él, pero también aquellas que Joan Rosa y su equipo envían a otras instituciones de la región, cargadas de juguetes, postales, cuentos ilustrados, como la penitenciaría de Figueras, la Asociación de Enfermos de Alzheimer o Cáritas Alt Empordà, por citar solo algunas de ellas.

Es cierto, como señalaba Soto Viñolo, que este museo de J.M.J.R. Es «el gran escaparate sentimental de nuestros recuerdos infantiles», pues aquí están «quietas pero en movimiento nostálgico» miles de piezas autobiográficas (Soto Viñolo, 2009: 50). En este sentido, aunque el museo siempre ha tenido una vertiente que lo empareja con el Museo Sentimental de Frederic Marès, el Museu del Joguet de Catalunya no es, y nunca ha sido únicamente, un «templo para nostálgicos de tiempos mejores». Entre otras cosas, porque cada vez quedan menos visitantes capaces de reconocer en esta colección un recuerdo vívido de su propia infancia. Tal y como quería desde el principio J.M.J.R., el museo es «una sólida aportación a nuestra arqueología cultural e industrial», a la historia de la mentalidad popular de Cataluña, del conjunto de España y algo también de su diálogo, no siempre fácil, con el resto de Europa. En una entrevista de Martí Font, Joan Rosa confesó:

Nunca ha sido del todo un museo exclusivamente del juguete', explica, 'en 1984, por ejemplo, hicimos una exposición de galletas que tuvo un eco extraordinario'. Y tampoco se identifica con cierto tipo de coleccionista que valora el objeto en función de su precio. 'Nosotros tenemos algunas piezas que valen mucho dinero, pero las ponemos junto a cosas que no valen nada. Los coleccionistas que vienen y miran la gran pieza se sorprenden de que este junto a otros menores. Pero nosotros no intentamos exponer cosas importantes, sino darle un sentido a la totalidad' (Martí Font, 2010).

A lo largo de estas páginas, no hemos dejado de referirnos a Joan Rosa como «coleccionista», aunque él ya decía en 1980 que no colecciona juguetes de manera estricta, sino que más bien «los guarda». A su juicio, la diferencia estriba en que «el coleccionista es un señor que busca poseer, por sistema, una muestra representativa y completa de un objeto determinado, ya sean sellos, mariposas o coches en miniatura [como sería el caso de Marès]. Lo que yo hago es algo mucho más sencillo. Colecciono, si hemos de hablar así para ser más precisos, juguetes de todo tipo, de todas las épocas y de todos los países, pero sin la preocupación de los catálogos, ni de poseer series completas. Me guió sólo por el principio muy subjetivo de aquello que me cautiva, aquello que se me antoja como parte de la memoria popular y que podría dar forma a algún tipo de museo, casi antimuseo, del juego y de la ilusión» (Guillamet, 1980: 9).

Sin duda, le quedan territorios históricos por conquistar, lagunas que colmar, quizá hacia un pasado anterior al siglo XIX, y también seguir mirando a ese futuro que está por escribir, en el que «los videojuegos aíslan a los niños» cada vez más, según advierte Joan Rosa. Pero este museo dispone ya de materia suficiente para reconstruir eso que el Ejecutivo actual llama —aunque yerre en la falta de pluralidad de su contenido—, «memoria histórica» de este nuestro país. Pues, como recordaba Eliot, incluso un «humilde» juguete habla de todo un pueblo, de toda una civilización si somos capaces de hacerle hablar y de escucharlo. Esto último emparenta a Joan Rosa con el ideal filosófico de grandes pioneros como Bartram, del mismo modo que su deseo de ensalzar la industria juguetera catalana le vincula con el prisma de Kuntze y Staudinger. Pero quizá el rasgo más significativo de Joan Rosa es su capacidad de seguir soñando a sus ochenta y dos años con nuevos proyectos y seguir abriendo las puertas de su casa a todo el mundo, pequeños y mayores, poderosos y humildes, artistas y científicos, tradicionalistas y post-humanistas de todo pelaje. Pues J.M.J.R. ha comprendido algo que sólo unos pocos han comprendido en Occidente: «que al tirar del hilo del juguete, viene tras él la totalidad del hombre», con todo su mundo (Corredor-Matheos, 1999: 12), haciendo del juego una realidad trascendente para nuestra alma y sin importar los surcos de la edad.

Bibliografía

Aguirre Romero, Joaquín María (1998), «Niño y Poeta: la mitificación de la infancia en el romanticismo», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, vol. 3, núm. 9, url: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero9/ninoroma.html> (cons. 29-IX-2021)

- Alexander, Edward P. (1996), *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, Walnut Creek: Altamira Press.
- Altaió, Vicenç *et al.* (2010), *La col·lecció de col·leccions de Guy Selz*, Barcelona, Figueras: Actar, Arts Santa Mònica, Museu del Joguet de Figueras.
- Arendt, Hannah (1958), *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.
- Arranz, Marta (2021), «Josep Maria Joan Rosa: 'Més que el joc, crec que ha canviat la manera de jugar'», *Hora Nova*, pub. 1-X-2019, cons. 5-X-2021, url: <http://www.horanova.cat/josep-maria-joan-rosa-mes-que-el-joc-crec-que-ha-canviat-la-manera-de-jugar>
- Avilés Valls, Pilar (2013), «El Museo Valenciano del Juguete de Ibi, un proyecto en marcha», *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 62 (Ejemplar dedicado a: *Joguets. Un siglo de historia del juguete en Alicante*, coord. José Ramón Valero Escandell y Alfonso Payá Benedito), 174-179.
- Baixas, Joan (1991), «¡El trabajo teatral es asunto vuestro! Miró, Saura, Matta y el 'Teatre de la Claca'», *Puck. El títere y las otras artes*, núm. 2, 14-20.
- Baudelaire, Charles (1853), «La morale du joujou», *Le Monde Littéraire*, 17-IV-1853, 54; recogido en *Oeuvres complètes*, París: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, 530.
- Bellomi, Paola (2010), «El concepto de 'cultura' en la revista *Triunfo* (1970-1978): el aprendizaje de la libertad», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, núm. 14, 85-108.
- Bosetti, Gilbert (1997), *L'enfant-dieu et le poète: Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble: Université Stendhal, ELLUG.
- Brossa, Joan (1982), *Ball de sang (1941-1954)*, Barcelona: Crítica.
- Brougère, Gilles (1995), *Jeu et education*, París: L'Harmattan.
- Capellà Simó, Pere (2014), «La història de la joguina: estat de la qüestió d'una reconstrucció disciplinària», *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, núm. 24, 219-242.
- (2015), «El col·leccionisme de joguines a Catalunya en temps de Lola Anglada», en: Bonaventura Bassegoda, Ignasi Domènech (eds.), *Antics i nous col·leccionistes: Materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona, etc.: Universitat Autònoma de Barcelona, col. «Memoria Artium», 13-38.
- (2016), «La industria de la muñeca en España a través de sus invenciones, 1883-1914», *El futuro del pasado*, núm. 7, 355-405.
- Chombart De Lauwe, Marie José (1984), «Changes in the representation of the child in the course of social transmission», en Robert M. Farr, Serge Moscovici (eds.), *Social Representation*. Cambridge, París: Cambridge University Press, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 185-209.
- Claretie, Léo (1902), «Les joguines i l'educació», *Futurisme. Revista Catalana*, vol. 1, núm. 2, 15-VI-1907, 33-34.
- Corredor-Matheos, José (1981), *La Juguina a Catalunya*, Barcelona: Edicions 62.
- (1999), *El Juguete en España*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Díaz, Aurora (1995), *Petita història del Museu del Joguet de Catalunya*, Barcelona: Editorial Mediterrània.
- Eliot, T. S. (1948), *Notes Towards the Definition of Culture*, London: Faber & Faber.
- Folch i Torres, Joaquim (1954), «Juguetes antiguos: museos y colecciones», *Destino*, núm. 856, 2-I-1954, 9-11.
- Fontbona, Francesc (1982), «Cermeño, Pedro Martín», *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona: GEC, vol. 5, 23.
- García Berlanga, Luis (1958), *Siete notas sobre pintura y algo de Hernández Mompó*, Madrid: Ateneo, «Cuadernos de Arte».

- García Lorca, Federico (1994), *Obras, VI, Prosa, 2, Epistolario*, ed. Miguel García-Posada, Madrid: Akal.
- García Muñoz, Francisco (1986), «La claca», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 1986, 51-52.
- George, David, Lladó, Jordi (2019), *La 'commedia dell'arte' a Catalunya*, Alicante: Union de Editoriales Universitarias Españolas.
- Gómez Martínez, Javier (2006), *Dos museologías: las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Trea.
- Guillamet, Joan (1975), «En el filo de la ilusión. Juguetes salvados del olvido», *El Correo Catalán*, 5-I-1975, 4-5.
- Guillamet, Jaume (1980), «Totes les joguines de la nostra infantesa», *Avui*, 5/1.438, 19-XII-1980, 9.
- Gutiérrez Montañés, María (2021), «Josep Maria Joan i Rosa y el Museu del Joguet: un ejemplo de interés por el juguete nipón», *Mirai. Estudios Japoneses*, 5, 205-211.
- Idel, Moshe, El Golem. *Tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un hombre artificial*, trad. Florinda F. Goldberg, Madrid: Siruela.
- Joan Rosa, Josep Maria (2021), *Entrevista a Josep Maria Joan Rosa, Museu del Joguet, Figueres*, 1-IV-2021, Herva Films, pub. 6-V-2021, cons. 4-X-2021, url: https://www.youtube.com/watch?v=rV4AsHi_pL8
- Martí Font, J. M. (2010), «Más allá del juguete. El Museu del Joguet de Catalunya adquiere una nueva dimensión con la Colección de Colecciones de Guy Selz», *El País*, Barcelona, pub. 28-I-2010, cons. 7-II-2022, url: https://elpais.com/cultura/2010/01/28/actualidad/1264633201_850215.html
- Munárriz, Núria (1982), «Juguetes rescatados del olvido», *La Vanguardia*, núm. 35.943, 10-I-1982, 43.
- Osua, Jordi (2015), «Intelectualidad y deporte: el análisis crítico y subcultural de Manuel Vázquez Montalbán en la década de 1970», *Cercles. Revista d'Història Cultural*, núm. 18, 163-179.
- Pérez, Ángel [Shapan Press] (1976), «Primer museo español del juguete en Ibi (Alicante)», *Diario de Burgos*, año 86, núm. 26.356, 17-VIII-1976, 14-15.
- Pibernat, Oriol (2016), «Popular: basar d'artesanía i Ateneu de la Cultura Popular», en Àlex Mitrani (ed.), *L'interiorisme comercial com a patrimoni: una aproximació des del món del disseny*, Barcelona: EINA, GRHED, 215-231.
- Pijoan, Narcís (1967), «Joguines antigües, J.M.J.», *VII Fira del Dibuix i de la Pintura, Figueres*, Figueras: Casino Menestral Figuerenc, 1967, 1-3.
- Planas, Xevi (2001), «Josep Maria Joan i Rosa, l'ànima del Museu del Joguet», *Revista de Girona*, núm. 211, marzo-abril de 2001, 16-23, 132-139.
- Prados de la Plaza, Francisco (1978), *H. Mompó*, Bilbao: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, «Serie Pintores».
- Rivière, Georges-Henri (1993), *La Museología. Curso de museología/textos y testimonios*, trad. Antón Rodríguez Casal, Madrid: Akal.
- Rodrigo, Antonina (1981), *Lorca, Dalí: una amistad traicionada*, Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Alfaro, José (1969), «Más de quinientas fábricas para abastecer a los Reyes Magos...», *Hoja del Lunes de Madrid*, año III, núm. 1602, 8-XII-1969, 24.
- Sabaté, Modest (1930), «Joguines i col·leccionistes», *La Veu de Catalunya*, año 15, núm. 10.480, 5-I-1930, 6.
- Sabater Siches, Ernest (1990), *Diccionari ideològic*, Barcelona: Barcanova.
- Salvat-Papasseit, Joan (1917), «En Josep Palau i els nens», *Vell i Nou*, año 3, núm. 57, 15-II-1917, 12/680.

- Salvatella Suñer, Josep Maria (1998), *De la patria més bella i estranya: cròniques parlamentàries*, Gerona: Brau.
- Schlosser, Julius von (1988), *Las Cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid: Akal.
- Soto Viñolo, Juan (2009), *Los años 50: una historia sentimental de cuando España era diferente*, Madrid: La Esfera de los Libros.
- Taylor, Francis Henry (1945), *Babel's Tower: The Dilemma of the Modern Museum*, Nueva York: Columbia University Press.
- Thompson, Christopher W. (1995), *L'autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, París: L'Harmattan.
- VV.AA. (1992), *Europa Ludens. 24 Speelgoedmusea...*, catálogo de la exposición celebrada en el Speelgoedmuseum Mechelen, del 25-IV-1992 al 11-X-1992, Mechelen: Centrum voor Speelgoed en Volkskunde.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1969), «De la *kulturkampf* a la *culturcamp*», *Triunfo*, año 24, núm. 394, 20-XII-1969, 32-35.
- (1972), *Cancionero general del Franquismo (1939-1975)*, Barcelona, Lumen, tomo I.
- (1973a), «La noche de los juguetes vivientes», *Triunfo*, año 27, núm. 536, 6-I-1973, 31.
- (1973b), «Viejos sueños de latón», *CAU. Revista de Construcción, Arquitectura y Urbanismo*, núm. 18, 46-47.

«A tale of two cities». Arqueologia em museus ibéricos: visões, textos e contextos

Por Ana Cristina Martins¹

«E onde tem o homem de trabalho, no nosso tempo,
vagares para essa complicada educação
que exige viagens, mil leituras, a longa frequência dos museus,
todo um afinamento particular do espírito?
Os próprios ociosos não têm tempo»

Queirós, 1945

Nota de abertura

O século XIX constitui um fervilhar de novidades em todos os domínios da existência Ocidental que são paulatinamente estendidas a outras dimensões, sejam elas geográficas ou culturais. Novidades e realidades que são, elas próprias, consequência e motivo de processos de afirmação identitária, individual e coletiva, registados um pouco por todo o território europeu, com reflexos mais ou menos imediatos na construção de agendas ideológicas e políticas. Trata-se, porém, de uma edificação que exige instrumentos, meios, vias e espaços de divulgação e propaganda mais adequados a uma nova sociabilidade exigente e diversificada nos seus interesses, finalidades e fruições. Por isso também, a par de mecanismos de forjamento, reforço, recontextualização ou recuperação de factos históricos indispensáveis a determinadas legitimações, independentemente da sua natureza, expressão e alcance, Oitocentos notabiliza-se por uma sucessão de narrativas históricas.

Não basta, todavia, escrever história. Há que torná-la inteligível a quem ela se dirige para fortalecer anseios identitários rivalizados agora, com maior densidade, nas esferas cultural, científica e tecnológica a funcionarem como barómetros de desenvolvimento nacional. Neste novo e competitivo cenário emerge uma sucessão de estabelecimentos de ensino, laboratórios, bibliotecas, museus, salões literários, galerias de arte e sociedades eruditas. Lugares de produção e apresentação de conhecimento e de património aos quais se associa, por vezes, um amplificante ritmo editorial destinado a responder, ao mesmo tempo que a suscitar, a curiosidade intelectual, mesmo nas paragens mais recônditas da Ocidentalidade coeva (Carnino, 2015; Holmes, 2010).

A par de monografias e periódicos nacionais e internacionais, os museus constituem espaços privilegiados através dos quais é possível viajar. Viajar no tempo, mas também por paisagens (nomeadamente emocionais) e culturas distintas e amiúde desconhecidas. Expediente tanto mais importante quando o analfabetismo e a iliteracia dominam e urge asseverar novas formas sustidas em estruturas de pensamento de recorte liberal e positivista.

Efeito e alicerce da contemporaneidade, os museus acolhem e expõem materiais selecionados consoante as narrativas compostas para afirmação de ideias e ideais. Torna-se por isso fundamental organizar os seus recintos e conceber instrumentos específicos de orientação e divulgação de quem os visita, a exemplo de guias e catálogos, enquanto se planeiam conferências destinadas a públicos mais vastos, como estudantes, investigadores ou simples curiosos, sejam

¹ ana.c.martins@zonmail.pt ORCID: 0000-0002-3148-7849

Investigadora contratada do IHC – Polo da Universidade de Évora IN2PAST. Investigadora colaboradora da UNIARQ-Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa.

eles nacionais ou estrangeiros. Nada que impressione, propriamente, as elites sociais, económicas e culturais desta Europa em permanente mutação que faz mergulhar nas ‘viagens filosóficas’ e no *Grand tour* o seu gosto pelo desconhecido e antigo. São estas elites que cumprem uma rota que os inteira do carácter monumental da cultura clássica e renascentista, ao mesmo tempo que apreendem a variedade de protocolos de Estado e ingressam em importantes redes de conhecimento pessoais. São ainda estes descendentes das principais famílias aristocráticas e burguesas europeias que percorrem grandes distâncias e atravessam diversidades culturais registadas ao correr da pena em diários de viagem, em correspondência trocada e em artigos dados à estampa em jornais e revistas mundanas, culturais e científicas, assumindo, por vezes, a forma romaneada e à guisa de roteiros de viagem procurados por uma das mais recentes indústrias da época: a turística (Withey, 1997).

Museus com coleções arqueológicas em Portugal: apontamentos

Embora profundamente fragilizado na sequência das invasões francesas, da perda do território –e ouro–, do Brasil, das lutas liberais e dos avultados empréstimos contraídos junto de entidades estrangeiras, Portugal não permanece à margem deste processo de liberalização de costumes e de mentalidades escorado no ideário liberal, sobretudo após a assinatura da ‘Convenção de Évora



Palácio da Bibliotheca [Palácio de Recoletos, Madrid], gravura de Rafael Bordalo Pinheiro, extraída de *O António Maria*, Ano VIII, p. 630.



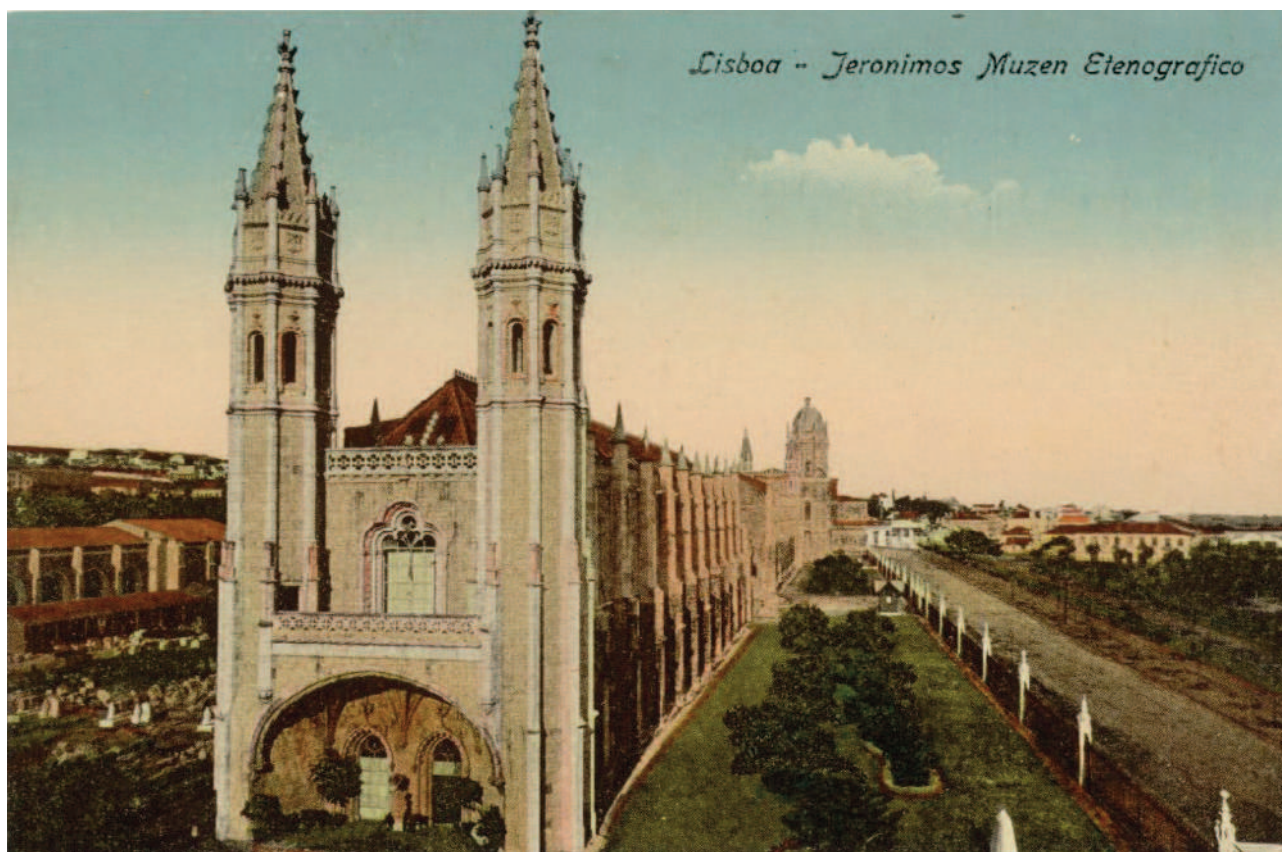
Panorâmica parcial da área descoberta do Museu Arqueológico do Carmo em finais do século XIX [autor anónimo].

Monte' (1834). Ao contrário, assiste à abertura de alguns espaços com coleções arqueológicas (Barros, 2015).

Não dispõe, é certo, do número e da variedade de museus como os registados, por exemplo, em Espanha (Bolaños, 1997). Nada, todavia, que impeça as elites portuguesas de viajar. Com efeito, além de cursarem outras geografias, os representantes de algumas das famílias notabilizadas do país permanecem exilados em cidades como Londres e Paris na sequência das lutas fratricidas instaladas entre liberais e miguelistas. Nestes epicentros do progresso ainda envolto em resquícios românticos e de animados debates epistemológicos, parte expressiva do futuro intelectual português inspira-se, molda-se e anima-se a extrair a sua pátria da ignorância, obscurantismo e inércia (Gusdorf, 1984: 146).

Regressados deste exílio político, encoraja-os a perspetiva de contribuírem para o desenvolvimento do seu país, reformando o ensino das artes, das letras e das ciências. Envolvem-se, por conseguinte, na luta pela instituição da salvaguarda patrimonial; na formação de museus e bibliotecas; na expansão da rede escolar e liceal; na instituição de academias de belas-arts; na criação de mais unidades de ensino superior; na organização de exposições artísticas, agrárias e tecnológicas, assim como de congressos dedicados a diferentes temários, à semelhança do que observavam nas cidades que os tinham acolhido no estrangeiro.

Assim se compreende que, em 1880, Lisboa receba, com sucesso, a 9.^a sessão do *Congrès International d'Anthropologie et d'Archeéologie Préhistoriques* (CIAAP), num momento em que o interesse pela arqueologia parece afirmar-se no território por força do empenho de entidades individuais e coletivas, quase todas a título privado, fundando-se sociedades eruditas, academias,



Panorâmica geral da antiga entrada principal do Museu Etnográfico Português (hoje Museu Nacional de Arqueologia. Inícios do sec. XX).

periódicos e museus (Martins, 2003 e 2005). Passo a passo, o país assiste à constituição, aqui e além, mercê, com frequência, de impulsos isolados, de importantes coleções e núcleos museológicos, quer nas três cidades mais relevantes –Lisboa, Coimbra e Porto–, quer em localidades do interior do território (Martins, 2016 e 2020). Neste quadro, são os arqueológicos ou com arqueologia que parecem sobressair por resultarem, na maioria dos casos, da atividade de amadores com profissões liberais, e permitirem recolher objetos com os quais se ambiciona definir identidades próprias associadas a determinadas geografias e constituir coleções privadas.

Pertencendo às elites, os pioneiros (maioritariamente masculinos) da arqueologia em Portugal viajam pela Europa, leem e escrevem também em francês, dominando, por vezes, o inglês, o alemão, o castelhano, o italiano e o latim. Deslocando-se a países, como França, Itália, Alemanha e Inglaterra, atravessam amiúde Espanha, estadeando nalgumas das suas cidades. Paragem obrigatória nestes trajetos, Madrid acolhe-os e parece não os desiludir na sua busca de novidades e conhecimento. Além de puderem assistir a artes de palco, têm a oportunidade de aí deambular por novos espaços de sociabilização liberal, como as amplas avenidas pontuadas de jardins, assim como de assistir a palestras, consultar bibliotecas, visitar museus e adquirir as mais recentes edições dadas à estampa. Destes périplos e de observações de recorte social, incluindo recensões críticas a vias e meios de transporte, hospedarias e hotéis, dão por vezes conta em crónicas publicadas em jornais e revistas literárias que os ajudam a cultivar amizades que lhes serão importantes na constituição de projetos culturais, designadamente museológicos (Martins, 2003 e 2005).

Museus, literatura de viagem, guias e escritos científicos

Instalado provisoriamente no *Casino de la Reina*, o *Museo Arqueológico Nacional* (MAN) (1867) é apreciado, desde o primeiro momento, por viajantes portugueses.

A atenção concedida a este equipamento cultural resultará do ainda muito escasso número de espaços museológicos existentes em Portugal. Além de iniciativas privadas, como a da 'Real Associação dos Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses' (AAP) (1863), com o seu 'Museu Arqueológico do Carmo' (MAC) (1864), o país dispõe de poucos museus, conquanto existam coleções de referência, a maioria pertencente a membros da nobreza, do clero e da alta burguesia comercial e financeira, e a instituições culturais e científicas, entre as quais universidades.

Ademais, mesmo em relação ao MAC, parece singrar um silêncio algo incómodo nalgumas publicações utilizadas por viajantes estrangeiros, especialmente espanhóis (Guia, 1872). Um silêncio que poderá refletir o desconhecimento ou - o que será menos abonatório -, a insignificância conferida nalguns círculos sociais e intelectuais ao conteúdo e forma deste espaço museológico. Um silêncio que é, por vezes, entrecortado por duras críticas, referindo-se laconicamente que *vale bien poco* (Díaz y Pérez, 1877: 469).

Ausência que, não sendo exclusiva do MAC nem de autores estrangeiros (Germond de Lavigne, 1872; *Las Grandes...*, 1909), começa a ser superada por nacionais ao concederem uma atenção maior a espaços com coleções, sejam eles museus ou não, sejam eles de arqueologia ou não. Silêncio que é, seguramente, desconfortável, urgindo contrariá-lo «para manifestar bem forte que o povo português descende de uma raça de heróis e sabe honrar os seus antepassados.» (*Guia...*, 1898: 1). Asserção enquadrável no sentimento generalizado do Portugal de finais de Oitocentos, na sequência do humilhante, para o país, 'Ultimato inglês' (1890), quando está em causa a soberania europeia sobre Angola e Moçambique, que se procura combater deste então, nomeadamente com a comemoração, em 1898, do IV Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia. Também assim se entende que, mais de um século transcorrido, se afirme, em plena vigência do 'Estado Novo' (1927/33-1974), que o Museu Etnográfico/Etnológico Português (MEP) (1893) exhibe «ricas colecções de dezenas de milhares de objectos *documentam* as origens, evolução e características do povo português – a sua *personalidade étnica e cultural* – desde a idade da pedra até à actualidade.» (Gonçalves, 1960: 22. Nossos itálicos).

A verdade é que, quase três décadas decorridas sobre a inauguração do MAC e a um ano de distância da criação, por decreto, do MEP, um dos guias de Lisboa publicados em Portugal sinaliza monumentos a visitar, assim como,

um rico e bem organizado *gabinete numismático e archeologico* [da Bibliotheca Nacional]² [...] *Museu Anthropologico* e *Museu de Geologia*³ [...]. Tanto a historia natural do homem, como a geologia, estão n'estes museus sucintamente expostas e classificadas para que os visitantes profanos á sciencia possam tirar algum fructo da sua visita. // *Museu Archeologico* – No largo do Carmo [...] encerra preciosidades de muito valor; medalhas, azulejos, moedas, livros, desenhos, mosaicos romanos, objectos da *idade da pedra*, etc.⁴ // [...] *Museu Nacional de Bellas Artes* // Possui [...] outras *preciosidades antigas*

(*Pequena...*, 1892. Nossos sublinhados)

² Mencionado ainda em 1923, nas páginas 16 e 17 do *Guia de Lisboa. Publicada pela Empresa Promotora de Turismo*.

³ Em 1872, uma das obras espanholas referira-se a este museu como contendo *magníficos gabinetes de Mineralogía. Geología y Paleontología* entre os quais figuravam coleções compostas de materiais reunidos por pioneiros dos estudos pré-históricos em Portugal, mencionando alguns dos sítios onde tinham sido obtidos, numa evidência do interesse do autor pelo assunto e o modo como se preparara para a redação do guia (Montero, 1872: 53).

⁴ Conteúdo respeitante ao MAC repetido *grosso modo* noutras publicações, a exemplo do *Guia itinerário do Visitantes de Lisboa* dado à estampa em 1898, na sua página 43, ou no *Guia de Lisboa. Publicada pela Empresa Promotora de Turismo*, saído a lume em 1923, na página 18. Outro guia, claramente editado após a remodelação finissecular do MAC (Martins, 2005), refere constar este espaço «de excelentes exemplares a instruírem a archeologia histórica e pre-historica, petrificações, modelos de ruínas celebres do Egypto, Grecia e outras partes, tudo servido por catálogos.» (*As bellezas*, [sd]: 64).

Cenário que se mantém até 1884, com a fundação, em Lisboa, do Museu Nacional de Arte Antiga e Arqueologia e a instituição do MEP por iniciativa do filólogo, etnógrafo, arqueólogo e professor universitário, José Leite de Vasconcelos (1858-1941) (Coito, Cardoso e Martins, 2008), no mesmo ano (1893) da abertura ao público da ‘Exposição Histórico-Americana’ no local onde virá a ser instalado o MAN.

Herdeiros da ‘literatura de viagem’ Setecentista, os guias de viagem não ignoram a relevância dos museus na formação das populações, na criação e fortalecimento de identidades e unidades nacionais, assim como no incremento do turismo. Por isso referem a sua existência. Divergem, no entanto, em termos de qualidade e quantidade informativa, contradizendo, por vezes, a relevância de museus e coleções «Leitor! preciso advertir-te que não te fallarei dos museus, dos monumentos, das ruas e praças, *prolixamente descritas nos Guias.*» (Torrezão, 1888: 11. Nosso *italico*). Não obstante, os guias são fundamentais para compreendermos o momento e o modo como os espaços museológicos são introduzidos nos circuitos turísticos em resultado do definitivo reconhecimento social (ainda elitista) da sua importância.

Alguns guias publicados em Espanha abrangendo Madrid dão-nos conta da curiosidade que o MAN desperta em Portugal assim que é inaugurado (Martins, 2017). É certo que os guias se diferenciam no conteúdo e na forma. Variabilidade que decorrerá dos conhecimentos, interesses e estilos dos seus autores, mas também da tipologia de viajante aos quais eles são dirigidos. Encontramos, por conseguinte, guias que se limitam a referir a existência do MAN e o interesse geral das suas coleções. Outros há mais descritivos e informativos, nomeadamente acerca do horário de abertura ao público, o mesmo sucedendo nos dedicados a Lisboa e a espaços museológicos lisboetas.⁵ Mas também nos deparamos com guias que introduzem hipérboles relativas ao lugar do MAN no panorama museológico europeu e outras menções negativas quanto à desadequação do edifício que o alberga (*Ibid.*). Informes e apreciações que descortinamos de igual modo em guias elaborados por reconhecidos intelectuais e estudiosos ibéricos (*Ibid.*).

Divisamos também outras tipologias autorais. Entre elas, a de portugueses que começam a apresentar o MAN em guias de viagem editados em Portugal. Neles se realça a importância das suas coleções agrupadas em quatro secções, ainda que se refira ser *pena que o edifício em que existe não reúna as condições precisas* (Mello *apud* Martins, 2017). Avaliação apenas possível graças aos conhecimentos científicos e culturais do seu autor (aristocrata) que, como outros, possui o empenho e os recursos fundamentais à realização deste tipo de viagem. É o caso de quem se dedica aos estudos históricos, artísticos e arqueológicos, assim como ao temário museológico.

Alguns, como Gabriel Pereira (1847-1911), procuram além-fronteiras modelos específicos de atuação passíveis de adaptar à realidade portuguesa, incluindo a lisboeta que podia ter *uma collecção assim, ou superior; e nada temos* (Pereira *apud* Martins, 2017), num momento em que o país prepara a secção portuguesa da ‘Exposição Colombina de Madrid’ (1893), inaugurada no edifício para o qual o MAN será transferido em breve (Silva, 2012). Outros buscam em museus estrangeiros, como o MAN, objetos que possibilitem estabelecer paralelos com materiais recolhidos em território português (Martins, 2017). Outros, ainda, fazem confluir nas suas atividades

⁵ «*Arqueológico do Carmo* – Nas ruínas da igreja do Carmo. Entrada todos os dias excepto 2.^{as} feiras – Largo do Carmo. [...] *Etnológico Português* – Numa das naves do convento dos Jerónimos. Entrada todos os dias uteis das 10 ás 4 da tarde. [...] *Numismático* – Todos os dias uteis das 12 ás 15 horas.» («Tourist», 1924: 110. Nossos *italicos*). «O que em Lisboa deve vêr-se. Museu (dias e horas de visita) [...] – *Arqueológico*, nas ruínas da igreja do Carmo, das 11 ás 17 12, excepto ás 2.^{as} feiras; entrada 1\$00 [...] *Etnológico Português*, numa dependência dos Jerónimos; entrada livre nos dias úteis das 12 ás 16 horas.» (*Plantas...*, 1930: II. Nossos *italicos*).

académicas e profissionais curiosidade científica e preocupações museológicas que instam a um contacto permanente com outras realidades, a exemplo da vida e obra de J. L. de Vasconcelos, decano da arqueologia e da etnografia portuguesas (Coito, Cardoso e Martins, 2008).

Com efeito, o MAN começa a ser procurado de modo crescente por portugueses, mormente na segunda metade do século XX. Procura entendível pelas redes de conhecimento científicas que vão sendo tecidas entre os dois lados da fronteira, pela proximidade geográfica e pela facilidade de entendimento idiomático, mesmo que o francês continue a predominar nos contatos internacionais. Trata-se, porém, de uma busca reduzida considerando o universo de quem, em Portugal, se interessa e se dedica à atividade arqueológica. Sobretudo quando a única instituição pública portuguesa que a ela se consagra, o MEP, possui um quadro próprio e permanente de funcionários, mas escasso. Por isso, à semelhança do que vem sendo registado noutras geografias, nomeadamente europeias, os cultores da arqueologia no país detêm, salvo um ou outro caso (Martins, 2009),⁶ profissões que designaríamos na atualidade de 'liberais' ou cumprem funções que lhes permitem dispor do tempo de modo mais flexível, a exemplo de sacerdotes e militares. Acima de tudo, temos professores, incluindo universitários, advogados, médicos, farmacêuticos, professores primários e liceais, empresários e latifundiários. Indivíduos que, na maioria dos casos, gostariam de ter abraçado, em exclusivo, a investigação arqueológica, mas que a tal são impedidos por razões variadas, transformando, assim, uma paixão num passatempo que acaba por raiar as esferas do profissionalismo, embora a título gracioso (Martins, 2009, 2016 e 2020).⁷

Deste ainda pequeno universo da realidade arqueológica portuguesa, destacamos Eugénio Jalhay (1891-1950). Padre jesuíta, ensina em solo português e espanhol enquanto se dedica com afinco à arqueologia, especialmente pré-histórica. Dedicção que lhe permite integrar uma ampla rede nacional e internacional de produção, transmissão e receção de conhecimento científico que lhe é favorável no cumprimento de alguns projetos.

Desconhecemos o momento e a razão do seu primeiro contato com Madrid. Sabemos, isso sim, que, com pouco mais de 30 anos, se desloca à capital espanhola em 1922 para analisar as coleções arqueológicas aqui existentes. O MAN é, obviamente, um dos lugares contemplados, visitando-o a 27 de dezembro. Acompanha-o Hugo Obermaier (1877-1946), agora catedrático de *História Primitiva del Hombre* na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Madrid (Martins, 2017). E. Jalhay fica deveras agradado com o que observa nas salas do MAN. Desde logo, com a afabilidade dos funcionários. Depois, com a *sala reservada* e a secção de numismática (Jalhay *apud* Martins, 2017). É, no entanto, particularmente atraído por um objeto áureo encontrado em Portugal e vendido ao MAN pelo proprietário. Situação apenas possível por lacunas registadas na legislação patrimonial portuguesa (Martins, 2017).

Dez anos volvidos, será a vez do militar, pré-historiador e colaborador de E. Jalhay, Manuel Afonso do Paço (1895-1968), se deslocar a Madrid. Nesta continuação, elabora, a pedido da Secção de Pré-história da Associação dos Arqueólogos Portugueses (Lisboa, 1863), à qual pertence, um relatório circunstanciado acerca da organização dos museus espanhóis, num ano - 1933 -, em que o Ministério da Instrução Pública (1913-1936) português passa a dispor de uma Junta Nacional de Escavações e Antiguidades.

⁶ Caso de António Augusto da Rocha Peixoto (1866-1909), professor na Escola Industrial do Infante D. Henrique, bibliotecário no Ateneu Comercial e diretor da Biblioteca Pública e do Museu Municipal do Porto.

⁷ Casos do catedrático de medicina Joaquim M. Fontes (1892-1960), do advogado António dos Santos Rocha (1853-1910) e do filho de um grande latifundiário albacastrense, Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916).

Outras vozes se juntam gradualmente a estas miradas portuguesas lançadas sobre o MAN. Vozes procedentes de quem ambiciona especializar-se em determinadas áreas do conhecimento arqueológico e para quem a formação universitária portuguesa é insuficiente para o futuro que almejam. Por isso partem para o exterior com bolsas do Instituto de Alta Cultura (1952-1976), nalguns casos com destino a Espanha graças ao convénio firmado entre este organismo estatal português e o *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) (1939).



São os casos dos jovens licenciados João M. Bairrão Oleiro (1923-2000), da Universidade de Coimbra, e Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003), da Universidade de Lisboa. São ambos bolseiros em Madrid em finais dos anos 40 e 50 onde pretendem dedicar-se à arqueologia e arte clássicas. Aqui frequentam aulas de Antonio García y Bellido (1903-1972) e por ele são orientados nas investigações que levam a cabo no Instituto 'Rodrigo Caro' e no MAN, ou ainda por Blas Taracena Aguirre (1895-1951), diretor do museu e secretário do 'Instituto Diego Velázquez' do CSIC. Experiências e formações consequentes nos seus distintos percursos.

Foto de Manuel Bairrão Oleiro,
adaptada de *O Arqueólogo Português*, Volume 18 (2000 - ed. 2003), p. 8.

Reflexões finais

Seja por inexistência de um museu similar em Portugal; pela importância que vai assumindo no quadro geral da museologia europeia; pela sua proximidade geográfica à fronteira portuguesa ou, ainda, pelo papel que as suas coleções podem desempenhar no desenvolvimento de estudos e de projetos de investigação comuns, o MAN está presente junto das elites culturais e científicas portuguesas desde o primeiro instante da sua abertura ao público. Presença que adquire também uma dimensão gráfica, mormente na forma de literatura de viagem, guias turísticos, peças jornalísticas, relatórios, artigos científicos e troca epistolar, particular ou institucional. Uma presença que acaba por divulgar mais amplamente o MAN, concorrendo, também assim, para o aumento do número dos seus frequentadores e visitantes, independentemente da sua tipologia, origem, motivação e propósito. Mais do que isso, esta divulgação potencia um acréscimo de interesse pelas suas coleções por parte de futuros arqueólogos que assim convergem no estreitar de relações científicas, pessoais e institucionais, e na produção, transferência e receção de conhecimento e património. Mas os canais institucionais firmados entre o IAC e o CSIC não são estranhos a este processo. Até porque lhes cumpre incrementar e dilatar a cultura científica para prestígio dos dois regimes políticos que representam. Proximidade científica por vezes traduzida em colaborações concretas e conclusivas, a exemplo do que sucede em arqueologia:

Nesta emulação científica, é Portugal, *nação pequena e relativamente com poucos cientistas*, quem mais tem a lucrar. Sós talvez não fôramos capazes de levar a efeito estes congressos científicos; *auxiliados pelo nobre exemplo e pela organização da Associação Espanhola para o Progresso das Ciências*, a qual, dotada de recursos que não tem a Portuguesa, até já recebe, em os numerosos volumes que imprime, os trabalhos dos cientistas portugueses, somos capazes de nos apresentar condignamente

(Tavares, 1925: 367. Nossos itálicos)

Acresce que as análises menos positivas direccionadas ao cenário arqueológico português, incluindo museológico, não se grafam apenas em idiomas estrangeiros, como o castelhano. Elas são redigidas também em português e inseridas em guias turísticos destinados ao público nacional, comentando-se, por exemplo, no início dos anos 40, que as coleções principais do MEP, agrupadas nas secções de arqueologia, antropologia e etnografia, se encontram *deficientemente instaladas* (Guia, 1941: 58).⁸

Mas as apreciações mais contundentes lançadas ao panorama museológico nacional, em especial arqueológico, nem sempre é inconsequente. Há quem, dedicado ao progresso da ciência no país e munido dos saberes essenciais, proponha soluções consistentes. Assim sucede com os já mencionados bolseiros Costa Arthur e Bairrão Oleiro (*vide supra*). Nos relatórios pormenorizados que remetem periodicamente ao IAC, introduzem sugestões específicas e concordantes nalguns aspetos, fruto, certamente, dos percursos e das experiências espanholas que ambos perfilham. É o caso de um relatório lavrado por Bairrão Oleiro do qual reproduzimos aqui apenas um breve trecho. Nele entrevemos uma profunda crítica ao estado dos museus em Portugal, nomeadamente ao MEP, ainda que de modo indireto, e um conhecimento atualizado sobre o movimento de popularização cultural e educativa em marcha na Europa sob o signo de teorias anglo-saxónicas e debates gerados no seio da *Conferencia Internacional de Museos* (Madrid, 1934) (Costa, 2012):

VII – *Criação*, logo que as circunstâncias o permitam, de um *Museu Nacional de Arqueologia* em edifício que reúna as necessárias condições museológicas. [...]. *Transformar*, progressivamente, os nossos museus arqueológicos [...] de *simples armazéns de antiguidades em centros de estudo e de educação*, de modo que possam interessar tanto ao público culto como ao inculto, ao sábio, ao estudante, ou ao simples curioso. VIII – *Criação*, nesse Museu Nacional, de uma *oficina de restauração* [...] convenientemente apetrechada e dispondo de pessoal especializado [...] e onde os museus de provincia pudessem enviar objectos a tratar. [...] IX – *Criação* de um *laboratório fotográfico*, no mesmo museu; com pessoal que pudesse ser requisitado pelos museus do país para serviços da sua especialidade, e que ajudasse à organização do ficheiro fotográfico nacional.

(Oleiro, 1950. Nossos itálicos)

Ainda que sucintamente, percorremos deste modo alguns exemplos de literatura de viagem e de guias turísticos que nos permitem compreender o momento e o modo como os museus arqueológicos e com coleções arqueológicas ingressam nas suas páginas. Circunstância decursiva da aceitação social do papel da arqueologia no processo de “(re)construção” identitária, ao mesmo tempo que a intensifica, numa compreensível interdependência relacional. Ademais, estas fontes, ao mesmo tempo primárias e secundárias, possibilitam entender as ligações, mesmo que invisíveis e inconfessáveis, firmadas em determinados contextos entre ciência, património, coleções, museus, territórios e comunidades. Ligações que ocasionam, como nos nossos dias, emoções e memórias essenciais para perceber opções e reações, tanto do ponto de vista do investigador, quanto do observador, seja ele autor, recetor ou ambas as coisas. Pormenores identificados também noutras fontes primárias, nomeadamente nas que, por motivos diversos, se destinam a permanecer à margem do conhecimento público, como nos casos dos relatórios científicos cujos conteúdos haverá que cotejar com as narrativas oficializadas.

Estamos, por conseguinte, perante uma página da história da arqueologia e dos museus com coleções arqueológicas de ambos os países que merece ser aprofundada, designadamente pelo cruzamento que admite com a história da cultura e das mentalidades, do lazer e do turismo. Por

⁸ Noutros guias acrescenta-se que o MEP «Tem também uma secção estrangeira para estudo comparativo.» (*As bellezas*, [sd]: 64).

isso prosseguiremos este escrutínio, localizando, identificando e analisando outras fontes que permitam, de forma comparada e com recurso a metodologias próprias da investigação da história, da história da ciência e da arqueologia, compreender melhor as tipologias de conexões criadas em torno destes espaços científicos e culturais e, com elas, as redes pessoais e institucionais geradas ao nível da produção de conhecimento e de património arqueológico, ao mesmo tempo que avaliar o seu impacto no progresso científico dos dois países.

Lisboa, inverno de 2021-2022
(ainda em plena pandemia do COVID-19)

Agradecimentos

Ao comité organizador do encontro do qual resulta o presente texto, por todo o trabalho e compreensão. O texto agora apresentado foi produzido no âmbito do projeto de investigação financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com a ref. UID/HIS/04209/2020.

Bibliografia

- Tourist. Guia de Lisboa - Guide de Lisbonne = Lisbon Guide* (1924), Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 135 pp.
- Bolaños, Maria (1997), *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón: Ediciones Trea.
- Carnino, Guillaume (2015), *L'invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris: Éditions du Seuil.
- Catálogo das obras de arte executadas por artistas portugueses enviadas á exposição internacional de Madrid em 1871 pela comissão nomeada pelo governo portuguez e expostas em Lisboa nos dias 6 a 13 de setembro (1871)*, Lisboa: Typographia Universal.
- Coito, Livia Cristina (1999), «Epistolário de José Leite de Vasconcelos», Sup. *O Arqueólogo Português*, N. 1, Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.
- Coito, Livia Cristina, Cardoso, João Luís e Martins, Ana Cristina (2008), *José Leite de Vasconcelos. Fotobiografia*, Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia / Editorial Verbo, 320 pp.
- Costa, Madalena Cardoso da (2012), «João Rodrigues da Silva Couto e a 'inovação museológica' em Portugal no século XX (1938-1964)», *Series Iberoamericanas de Museología*, 6: 137-151.
- Díaz Y Pérez, Nicolás (1877), *De Madrid a Lisboa: impresiones de un viaje*, Madrid: Establecimientos Tipográficos de M. Minuesa, 474 pp.
- Exposición Histórico-Americana. Catálogo especial de Portugal (1892)*, Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra.
- Germond De Lavigne, Alfred (1872), *Espagne et Portugal*, Paris: Simon Raçon et comp., 367 pp.
- Gonçalves, António Manuel (1960), *Museu de Lisboa. Guia*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 35 pp.

- Guia de Lisboa. Publicada pela Empresa Promotora de Turismo* (1923), Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 24 pp.
- Guia do Viajante em Belem* (1872), Lisboa: Editores Rolland & Semiond, 160 pp.
- Guia itinerário do Visitantes de Lisboa. Brinde que os Grandes Armazéns Grandella & C.^a oferecem aos seus clientes em comemoração do IV centenário da descoberta da Índia* (1898), Lisboa: A Liberal – Officina typographica, 96 pp.
- Guia turística de Lisboa* (1941), Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 185 pp.
- Gusdorf, Georges (1984), *L'Homme romantique*. Paris: Éditions Payot.
- Holmes, Richard (2010), *The age of wonder – how the romantic generation discovered the beauty and terror of science*. London: Vintage.
- Jalhay, Eugénio (1923), «Uma visita de estudo a algumas colecções arqueológicas da Madrid». *Brotéria*. V. XXI, fasc. 1, Braga: Tip. A Electricidade de Augusto Costa e Mattos, p. 107-115.
- Martins, Ana Cristina (2003), *Possidónio da Silva (1806-1896) e o elogio da memória, Um percurso na arqueologia de Oitocentos*, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- (2005), *A Associação dos Arqueólogos Portugueses na senda da salvaguarda patrimonial. 100 anos de (trans)formação (1863-1963)*, Texto policopiado. Tese de Doutoramento em História apresentada à Universidade de Lisboa.
- (2008), «José Leite de Vasconcelos (1858-1941) no contexto da política de salvaguarda patrimonial», *O Arqueólogo Português*, S. IV, 26: 183-252.
- (2009), «António Augusto da Rocha Peixoto (1866-1909) no contexto da arqueologia contemporânea (um brevíário)», *Boletim cultural de Póvoa de Varzim*, V. 43: 191-210.
- (2012), «António dos Santos Rocha (1853-1910) e a arqueologia na viragem do novo século», In Vilaça, R. & Pinto, S., eds. lts. - *Santos Rocha, a arqueologia e a sociedade do seu tempo*, Figueira da Foz: Casino da Figueira da Foz, 13-39.
- (2016), «Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916) e a arqueologia em Castelo Branco na viragem para o século XX: textos, contextos e (des)venturas», *II Congresso Internacional de Arqueologia da Região de Castelo Branco, Castelo Branco: Sociedade dos Amigos do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior*, pp. 25-60.
- (2017), Lisboa – «Madrid: miradas portuguesas sobre o Museo Arqueológico Nacional», In Carretero Pérez, A., Papí Rodes, C. & Ruiz Zapatero, G. (eds.). - *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN - Arqueología de los Museos: 150 anos de la creación del Museo Arqueológico Nacional*, 21-23 de marzo de 2017, Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- (2020), «Páginas da vida de um jovem arqueólogo: Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916)», *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares* [online]. <http://journals.openedition.org/midas/2141>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.2141>
- Mello, D. António José de (1888), *Guia rápido do viajante em Madrid*, Lisboa: Typographia de Eduardo Roza.
- Montero, Gervasio (1872), «De Madrid a Lisboa: impresiones de un viaje a Baños», Ciudad Real: Establecimiento Tipográfico del Hospicio, 77 pp.

- Oleiro, João Manuel Bairrão (1950), [texto manuscrito]. Instituto de Alta Cultura Livro n.º 3 Fls. 80 Proc. N.º 4515. 09.07.1950. /0468/5 – 2.º volume.
- Ortigão, Ramalho (1916), *Pela terra alheia. Notas de viagem. 1878-1910*, Lisboa: A Editora L.da.
- (1993), *Cartas a Emília. Introdução, selecção, fixação do texto, comentários e notas Beatriz Berrini*, Lisboa: Lisóptima Edições / Biblioteca Nacional.
- Pequena Guia de Lisboa* (1892), Lisboa: Typographia da Casa Catholica, 67 pp.
- Plantas e guia de Lisboa para 1930* (1930), Lisboa: Livraria Enciclopédica, 45 pp.
- Queirós, Eça de (1945), *Notas contemporâneas*, Lisboa: Livraria Lello & Irmão.
- R, L. L. de. (1874), *Madrid en el bolsillo. Guia práctico del viajero en Madrid*. Ano I, Madrid: Imprenta de Andrés Orejas.
- Rios, Fernandez de los Rios (1876), *Guia de Madrid*, Madrid: Imprenta de Aribau y C.ª.
- Silva, José Miguel Pimenta (2012), *Portugal no IV Centenário do Descobrimento da América (1892-1893)*, Texto policopiado. Mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Souza, Jacintho António de (1862), *Relatorio da visita aos estabelecimentos scientificos de Madrid, París, Bruxellas, Londres, Greenwich e Kew*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Tavares, Joaquim da Silva (1925), «Congresso Scientifico Luso-Espanhol», *Brotéria*, S. 2, v. I: 367.
- Torrezão, Guiomar (1888), *Paris (Impressões de viagem)*, Porto: Livraria Civilização.
- Umbert, Pedro (1909), *Las Grandes Ciudades: Roma Madrid Lisboa Atenas Tokio*, Barcelona: Henrich y C.ª, 259 pp.
- Valverde, Emilio (1890), *Plano y guia del viajero en Madrid*, Sexta Edición. Madrid: [sn].
- Vasconcelos, José Leite de (1915), *De Campolide a Melrose. Relação de uma viagem de estudo (Filologia, Etnografia, Arqueologia)*, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 178 pp.
- Viagens de Coelho de Carvalho. Madrid, Barcelona, Nice, Mónaco. Cartas e notas destinadas a Cesario Verde em 1884* (1888), Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, Editor.
- Withey, Lynne (1997), *Grand Tours and Cook's Tours: A History of Leisure Travel, 1750-1915*, New York: William Morrow & Co.

La nueva museología a través de sus textos en el IV taller del MINOM. Molinos-Teruel, 1987

Por **Sofía Sánchez Giménez**¹

El MINOM, Movimiento Internacional de la Nueva Museología, compartió muchos de los textos teóricos que generaron sus miembros, pero estos no siempre fueron publicados o sus publicaciones no tuvieron el alcance que deberían haber logrado.

En los primeros años de andadura de dicho movimiento se celebró en Molinos (Teruel) el IV Taller Internacional de Nueva Museología, que reunió a algunas de sus personalidades más destacadas. En los estatutos del MINOM, se había establecido una periodicidad anual para la celebración de cada taller internacional. Estos talleres debían fomentar el conocimiento del país que acogía, la itinerancia, la contribución a la formación de los participantes y el empleo de métodos activos de comunicación y de cambio. Al finalizar el evento, se reunieron las ponencias de los asistentes, con la perspectiva de publicar unas actas que nunca se llegó a concretar. La procedencia de los autores de los textos era muy variada, como corresponde a este movimiento internacional, con una buena representación de origen iberoamericano y lusófono.

El interés de los textos reside en que funcionó a modo de toma de temperatura para evidenciar la vitalidad del movimiento. Alguna de sus reivindicaciones y su espíritu, permearon en las iniciativas museológicas que se llevaron a cabo en las siguientes décadas en Molinos y en el Maestrazgo, permitiendo constatar su viabilidad. A partir de su estudio podemos comprobar, además, cómo se logró imponer una visión antropológica, en consonancia con la evolución de la museología acelerada por la revolución cultural de finales de los 60'; y política, inducida en parte por los organizadores del taller, Pierre Mayrand, presidente del MINOM y Mateo Andrés, miembro del consejo de administración y promotor del proyecto museológico en Molinos.

Muchas de las ideas que se trasladaron desde las ponencias presentadas en el IV Taller de Molinos, continúan vigentes en la actualidad. Los riesgos de imponer una actitud colonialista en los museos; la necesidad de generar un museo reflexivo y comprometido alejado de la instrumentalización política en la que suelen caer los museos tradicionales, las estrategias para impulsar el desarrollo rural; o la relevancia de la pedagogía, son algunos ejemplos que muestran la militancia de los autores y el carácter social del museo que promueven.

Teniendo en cuenta la escasa difusión de la teoría neomuseológica en España, este artículo pretende animar un proceso de recuperación de la historia y las ideas de la Nueva Museología que permita retomar sus presupuestos ante los retos actuales a los que se enfrenta la museología pospandémica y que requieren una amplia reflexión sobre el papel de las comunidades en los museos.

En el I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores celebrado en Valladolid, explicaba la trascendencia del IV Taller del MINOM que transcurrió en Aragón durante los primeros años de andadura del movimiento (Sánchez, 2012). Entonces me encontraba en el inicio de mi tesis doctoral pero ya-

¹ sofiasanchez77@hotmail.es ORCID: 0000-0002-3918-2484

Técnico de Patrimonio Cultural en la Comarca del Maestrazgo (Teruel) y Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza.

comenzaba a entender la importancia de recuperar la memoria del proceso museológico que transcurrió en Molinos (Teruel) desde inicios de los años ochenta, para la historia de la museología en España y de la Nueva Museología internacionalmente. No la historia de las grandes instituciones de prestigio, sino la de experiencias innovadoras desde lugares alejados de los centros económicos del país que llegaron a ser verdaderamente transformadoras de su entorno.

En este V Foro y con un bagaje mucho más amplio de la teoría neomuseológica, me atreveré a destacar el valor de las aportaciones de los museólogos y trabajadores de museos conocidos internacionalmente que llegaron a Molinos en 1987 invitados a impartir una conferencia o una ponencia en el marco del taller del MINOM. La mayoría de los asistentes y prácticamente todos los ponentes eran miembros del ICOM y del MINOM.² Quienes no pudieron asistir enviaron sus textos para ser publicados en las actas que se preveía editar tras la celebración del evento.

Como ya se explicaba en aquel artículo, el hilo conductor del taller fue: «Los retos ideológicos de la nueva museología. De las teorías a las prácticas», y se lanzaban algunas preguntas que especialmente los cuatro ponentes elegidos para las conferencias principales debían atender:

«¿Cómo se traducen las ideas en la acción y la realidad?, ¿Se corresponden las tomas de posición teóricas con las formas de acción llevadas a cabo por el Movimiento y por sus miembros?, ¿Cuáles son sus impactos y cuáles son las ideologías subyacentes?, ¿Podemos encontrar un denominador común o debemos considerar la acción museológica de la nueva museología como el reflejo de la diversidad de las sociedades y de sus elecciones fundamentales?» (Andrés, 1987).

Durante el I Taller de Nueva Museología, celebrado en Quebec en 1984, nació el MINOM, aunque fue en el II Taller celebrado en Lisboa cuando se crea de forma oficial con una estructura organizativa. El taller portugués se dedicó a reflexionar sobre los museos locales y su papel en la defensa del patrimonio cultural y el desarrollo de los pueblos. También se incidió en el papel de los poderes públicos y los representantes locales en los museos. El siguiente taller en Toten (Noruega) quiso centrarse en los museos al aire libre y profundizar en la identidad y en el papel del museo en relación a las minorías étnicas de las regiones árticas. Se atendió especialmente a las intenciones y las prácticas de la Nueva Museología preparando el terreno para el siguiente evento programado en Molinos (Andrés, 1986).

Pierre Mayrand, a cargo del ecomuseo de Quebec, y Mateo Andrés, incitador y director del Museo de Molinos, fueron los organizadores del encuentro en Aragón. Ambos tenían en común sus sólidas convicciones políticas y se esforzaron resaltar la actitud militante y comprometida de la Nueva Museología que como veremos se revela a través de las presentaciones que se desarrollaron aquellos días.

En el informe que René Rivard, como responsable de Interpretación de los parques canadienses, presentó a la Asociación de los Museos de Canadá sobre el resultado del IV taller celebrado en Molinos, destacaba las intervenciones de Alpha Oumar Konaré y Sven Lindqvist, ambas encaminadas a una reflexión: «sobre nuestro trabajo en museología y sobre el papel del museo en nuestras sociedades pluralistas e industrializadas». También Mateo Andrés en el artículo publicado en el boletín, sobre el IV Taller, comenzaba hablando de estos dos museólogos, que tuvieron un

² El listado de **comunicantes** es el siguiente: Hugues de Varine, René Rivard, Miriam Arroyo, E. Antzoulitou-Retsila, A. Pistofidis, Rosario Carrillo, A. N. Davydov, A. A. Kuratov, V. M. Lopstjko, A. Hut, T. Hasselrot, Kno-Ning Chen. De todos ellos, Mateo Andrés me aclaró que no pudo asistir Hugues de Varine, pero compensó su ausencia desplazándose para el encuentro bajo el título: «Arte y religiosidad», celebrado el año siguiente en 1988 y enviando un artículo.

notable protagonismo en el transcurso del evento. Alpha Oumar Konaré, vicepresidente del ICOM, subrayó:

«Los retos que se presentan a la nueva museología en un momento en el que casi todos se dicen partidarios de una dinámica de cambio: cómo el museo debe permitir al hombre trabajar en su propio desarrollo social, sobre la orientación del personal cualificado como animador social con una estructura administrativa que debe favorecer la rotación de los especialistas para que puedan estar en contacto con las poblaciones, los problemas que se plantean al tratamiento del objeto y por extensión al patrimonio con respecto a su uso colectivo, los simulacros de participación de la población y los criterios de una perspectiva democrática de trabajo» (Andrés, 1987: 3).

En la línea de una comunidad empoderada que tomase las riendas de su futuro y también pudiese reflexionar sobre su pasado, Sven Lindqvist, bajo el título: «The Dangerous Museum», expuso lo que podía constituir un método de investigación y exposición que fue ilustrado con el ejemplo concreto de la presentación conjunta de ocho series de hechos de la Historia de la Industria de Asbestos en Suecia, representados en forma de «el museo peligroso». Relacionado con el movimiento «Excava allí donde estás», título de un libro de Lindqvist, que llevó a la acción a muchos grupos de obreros de Suecia que comenzaron a interesarse por investigar y exponer su propia memoria profesional, se encontraba la propuesta de crear un «museo peligroso» que nadie querría promover por explicar las causas y consecuencias del trabajo en la industria del asbesto.³

Pierre Gaudibert,⁴ por su parte, examinó los criterios y los indicadores que permiten situar la orientación ideológica del museo, remitiéndose al tiempo en sus dimensiones de pasado, presente y futuro en el movimiento dialéctico que los relaciona, desembocando en las vías que pueden abrirse para una Nueva Museología de los museos de arte (Andrés, 1987: 3).

Pero en este artículo, como se corresponde con el llamamiento del V Foro Ibérico, destacaré la aportación Felipe Lacouture como ponente principal y de Miriam Arroyo como comunicante por ser Iberoamericanos y presentar sus textos en español.

Felipe Lacouture fue invitado junto a Alpha Oumar Konaré, Sven Lindqvist y Pierre Gaudibert, a presentar una conferencia amplia que iniciase el debate en torno al tema del taller. Su conferencia ha sido publicada recientemente, por el ICOFOM LAC junto a una compilación de artículos del autor acompañados de un prórrogo de Carlos Vázquez (Vázquez, 2021). Además, en 2018, se

³ En la línea de democratizar la investigación y que no siguiese únicamente acotada al ámbito universitario, además de despertar una conciencia crítica en la clase obrera, se encontraba la propuesta de Lindqvist, que tenía también que ver con la producción de conocimiento de grupos de adultos y proclamaba:

El análisis sistemático y empírico de su entorno es necesario a las clases populares para controlar y mejorar sus condiciones de vida, las experiencias en las fábricas, los molinos, las minas, los barcos constituyen un saber social hasta ahora escondido y que no ha sido sistematizado (Lindqvist, 1991: 106-112).

⁴ Pierre Gaudibert había sido conservador del Museo de Arte Moderno de la Villa de París, desde 1966 hasta 1977, donde creó el departamento de Animación-Investigación-Confrontación (ARC), de carácter innovador, promovía la relación directa entre artistas, obras y visitantes. Desde 1977 a 1985, dirigió el Museo de Grenoble. En el Museo Nacional de Artes de África y Oceanía (MNAAO) desde mediados de la década de 1980 hasta su retiro en 1994, fue responsable de construir una colección de arte africano contemporáneo. El resumen de su trayectoria es extraído del llamamiento para participar en unas conferencias que promueve el Instituto Nacional de Historia del Arte en Francia, del 25 al 27 de noviembre de 2020, con el objeto de reflexionar sobre las aportaciones de Gaudibert en *Pierre Gaudibert: activista, crítico, sociólogo de arte, museo experimentador. Conferencia internacional*, París / Grenoble, Institut National d'histoire de l'art, diciembre de 2020 en <https://www.inha.fr/fr/recherche/appels/appels-a-contributions/appels-passes/en-2020/pierre-gaudibert-militant-critique-sociologue-de-l-art-experimentateur-de-musee.html> [Consultado: 1 de septiembre de 2021]

publicó una reflexión sobre la labor de Lacouture en los museos mexicanos y su aportación a la museología en el plano internacional que resultó de las conversaciones que en 1991 mantuvo con Carlos Vázquez y que nos permite conocer mejor su trayectoria vital y museológica.

Desde 1976 hasta 1982 dirigió el Museo Nacional de Historia dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Como arquitecto en aquellos años realizó la remodelación del castillo de Chapultepec para convertirlo en nueva sede del museo. También fue jefe del Departamento de Museos y Exposiciones del INAH del que depende la red de museos de México (Vázquez, 2018).



Felipe Lacouture, durante la celebración del IV Taller del MINOM, frente al edificio de los lavaderos que se adaptó como sala de exposiciones del Museo de Molinos. Imagen cedida por Mario Moutinho.

Probablemente su presencia en el taller de Molinos, como la de Miriam Arroyo Kerriou, se debiese sobre todo a la invitación de Pierre Mayrand. El museólogo canadiense nos recuerda, en la «Gaceta de los Museos» creada por Lacouture, en un número especial en homenaje suyo, cómo tras el primer taller del MINOM en Quebec se celebró el segundo encuentro en Oaxtepec, en 1984, dirigido por Lacouture donde se firmó la Declaración del mismo nombre. Reconoce la importancia del mexicano en los inicios del MINOM pero dice perderle la pista después de Oaxtepec, aunque en 1987 podemos verlo en las fotografías en Molinos con un atuendo tradicional mexicano no demasiado lejos de Mayrand. También habla Mayrand de Miriam Arroyo como elemento de conexión entre las relaciones que se habían establecido entre Quebec y México (Mayrand, 2004: 20).

El ecomuseo de Quebec, la Casa de los Museos comunitarios de México y los ecomuseos franceses son las experiencias que justifican y fundamentan el origen y desarrollo del Movimiento Internacional de Nueva Museología.

En su presentación para el IV taller (Lacouture, 1987) Lacouture comienza explicando como, a partir del pensamiento de De Varine y de Rivière, el nuevo museo será un territorio, un patrimonio

y una comunidad, de donde surgió el trinomio contrapuesto del museólogo canadiense René Rivard, MUSEO/TERRITORIO, COLECCIÓN/PATRIMONIO, PÚBLICO/COMUNIDAD.

Rivard había sido invitado a la reunión de Oxatepec junto a Pierre Mayrand como representantes de los museos quebequenses tres años antes, en 1984, recogiendo esta idea en su intervención. De la reunión resultó una declaración que coincide con las nociones y fórmulas que presentan Felipe Lacouture y Miriam Arroyo en sus intervenciones en Molinos (*Memoria del seminario...*, 1984).

Tras introducir cómo nace el nuevo museo, se remonta al origen del museo tradicional férreamente vinculado al coleccionismo. Cita a la museóloga checa Ana Grégorova anunciando que la museología es el estudio del acercamiento y relación del hombre con su realidad. A partir de esta concepción el mexicano aclara que la constitución de colecciones es un hecho humano al tomar conciencia el hombre de la continuidad de la realidad, al adquirir sentido histórico.

Teniendo en cuenta que el coleccionismo se encuentra en el origen del museo y que el acopio de objetos del coleccionista no es una acción neutra sino intencionada Lacouture destaca la importancia de la selección de los objetos por su significado, por su simbolismo. Así comienza a desarrollar su visión crítica de la historia de los museos. Intenta desentrañar la ideología del coleccionismo en América Latina criticando al mismo tiempo el proceso de dominio europeo sobre el mundo y la transferencia de riqueza hacia Europa que dio prestigio a los grandes museos nacionales, descontextualizando los objetos e impulsando la concentración patrimonial.

Para Lacouture, los grandes museos occidentales son fruto de la expansión imperialista que creó grandes bancos de objetos culturales. América Latina y sus jóvenes naciones trataron de emular a Occidente siendo uno de los mejores ejemplos el Museo Nacional de México.

La «Concentración Patrimonial» se debía a dos razones, a una conservación de las piezas más económica y sobre todo a las necesidades del discurso que debía destacar los significados que interesaban al especialista.

Esta visión se puede trasladar a otros contextos, al plano local y todavía no está superada. Resulta eterno el dilema entre trasladar las piezas a museos oficiales en núcleos urbanos con mayores posibilidades de garantizar su salvaguarda o mantenerlas en el lugar de origen esforzándose por ofrecer posibilidades de mostrarlo de manera que contribuya al desarrollo local a través de la actividad cultural y de la atracción turística.

En el caso del Museo de Molinos en el momento en que se desarrollaba el taller, en 1987, se intentaban garantizar las condiciones para exponer y almacenar las colecciones que se iban sumando y demostrar su capacidad para preservarlas al mismo tiempo que se vinculaban al desarrollo del pueblo. Una actividad frenética con exposiciones, jornadas, nuevas salas de exposiciones con sus vitrinas y elementos expositivos modernos e innovadores formaban parte del panorama que pudieron encontrar los museólogos visitantes.

Para ilustrar la Concentración Patrimonial Lacouture nombra los Mármoles de Elgin (gran friso de las Panateneas) en el Museo Británico y la Victoria de Samotracia en el Museo del Louvre. Lacouture no hace concesiones, es crítico y claro:

«El Museo del Louvre es un «momento en la cultura», alegaron mil voces ante las amenazas de modernización. Sí, decimos nosotros, un momento del dominio europeo sobre el mundo y un momento



Miembros del MINOM y asistentes al IV Taller durante la celebración de las jornadas en el interior de la ermita de San Nicolás. Archivo de Mateo Andrés.

de transferencia de riqueza hacia Europa y de concentración de la misma en ella. Son las grandes unidades europeas y norteamericanas el ejemplo más acabado de lo que puede ser la «concentración patrimonial».

Según Lacouture la «concentración patrimonial» viene aparejada a la «monumentalidad» propias ambas de la política imperialista de Europa occidental y Norteamérica. Y pasa a citar al filósofo marxista Althusser quien define los Aparatos Ideológicos del Estado entre los que incluye: el religioso, escolar, familiar, jurídico, político, sindical, de información y el cultural. En este último se incluirían los museos y también los monumentos. Dice Lacouture:

«Como verdaderos aparatos ideológicos del Estado, los museos cumplen su función claramente y, así se reproducen como verdaderos templos al nacionalismo, al prestigio a y a la cultura nacionales».

Ahora que podemos ver en las noticias de actualidad los monumentos públicos que están siendo derribados, destruidos, decapitados por su simbolismo colonialista, a partir de las protestas globales del movimiento Black Lives Matter, para en algún caso resignificar esos espacios de forma más acorde a los valores sociales actuales, es fácil pensar que aquel museo que funcione como un monumento simbólico, estático e inamovible, tendrá, en este momento de revisión y cuestionamiento de lo establecido, mayores dificultades para seguir influyendo en la sociedad que aquel que sepa adaptarse a los cambios, un museo en continuo movimiento.

En México, tanto el impulso al Museo Nacional de Antropología, como el extraordinario apoyo del Estado a la museografía mexicana, respondían a la necesidad de prestigiar la nación, como altamente culta y civilizada. La concentración y el nacionalismo caracterizaban al museo tradicional. Por el contrario, Lacouture recomendaba: «la comunicación ha de ir en dos direcciones, del museo al público y del público al museo».

Proponía el apoyo a los métodos de investigación de las ciencias sociales para conocer la reacción del público en los museos, aunque aclaraba «ante el escándalo de muchos» y es que la resistencia a los cambios será la tónica entre los colegas del ámbito de los museos.

En su artículo Lacouture además de Althusser cita también a Umberto Eco,⁵ que en su *Obra Abierta* contrasta el arte barroco con el del renacimiento:

«Si la espiritualidad barroca se ve como la primera clara manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas, es porque aquí, por vez primera el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra, tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento».

Este discurso es trasladado por Lacouture a la confrontación entre el museo tradicional y el ecomuseo:

«El ecomuseo era esencialmente participativo, la comunicación es espontánea y efectiva y así lo pregonan y lo desea la Nueva Museología. La Vieja Museología, no plantea mayormente conocer las reacciones del individuo, y como hemos ya dicho, es preferencialmente unívoca e impositiva. Este monolitismo, casi siempre presente, no permite el desarrollo de la obra abierta en concepción museográfica. La obra abierta que es comunicación y participación en actitud democrática; esencialmente humana y motivadora de vivencias existenciales».

El ecomuseo, además, dentro de su propuesta de activación comunitaria, colocaba el «saber popular» y la «memoria colectiva» al lado del conocimiento científico.⁶ En la Declaratoria de Oaxtepec se afirmaba que el ecomuseo ha de ser para nuestros pueblos «un acto pedagógico para el ecodesarrollo».

En su intervención Lacouture resumía una idea que perfectamente se aplica a este desarrollo práctico mostrado en la comunicación de Miriam Arroyo:

«Abrir el museo plantea enormes posibilidades para la museología y su futuro, abrirlo al espacio, al patrimonio integral y a las comunidades para que gestionen el suyo propio. Nos referimos al territorio-patrimonio-comunidad y a todo lo que de ello se desprende».

Por último, en cuanto a la confrontación del nuevo y el viejo museo, los museólogos que proclaman las bondades de la Nueva Museología insisten en que esta no es contraria al museo tradicional, pero que este debe evolucionar. En relación a ello, Lacouture refuerza la idea de que el museo tradicional no debe desaparecer:

«Tiene aún una función importante que cumplir en la sociedad, pero modificando y ampliando sus acciones en gran medida. La nueva museología parte del mismo hecho de confrontación hombre-realidad del viejo museo, del que la ha tomado como principio y este es el punto de contacto [...]».

⁵ Umberto Eco se convirtió para los defensores de las ideas de la nueva museología en un lugar común. Estos no solo compartían una visión coincidente sobre cómo debía darse la transformación de los museos, sino que también compartían referentes. La educación y la comunicación son la base del nuevo museo y por ello se interesaban especialmente por los textos del educador y filósofo brasileño Paulo Freire y del semiólogo y filósofo Umberto Eco. Mateo Andrés llegó a invitar a Umberto Eco a las jornadas de Arte y semiótica que debían seguir al IV Taller, precisamente porque entendió que para que se pudiese dar una efectiva comunicación entre el museo y los habitantes de Molinos, debía comenzar por que estos compartiesen el código para interpretar la obra de arte. (Sánchez, 2021: 142).

⁶ La presentación de Miriam Arroyo Kerriou para el IV Taller del MINOM mostrará cómo se aplicaron estas características atribuidas al ecomuseo en la metodología empleada para la creación del museo comunitario.

Desde luego, del artículo desarrollado por Lacouture se deduce la valentía para ser crítico sobre el desempeño de la institución donde había trabajado. Si quería ser motor de transformación y lograr que el museo avanzase hacia planteamientos más innovadores no podía andarse con paños calientes. Como hemos visto, profundiza en las motivaciones ideológicas del estado asociadas a la labor de los museos en México siendo él mismo parte del grupo de conservadores, técnicos y trabajadores de estos museos.

El movimiento de la Nueva Museología estaba formado en gran parte por personal y miembros de la dirección de los museos. Querían transformar desde dentro las instituciones, hacerlas evolucionar formando parte. Su perspectiva no era exógena sino a partir del conocimiento en profundidad del funcionamiento ordinario de sus respectivas instituciones. Aunque tenían también el mismo perfil los más resistentes a los cambios propuestos.

Este aspecto es también común a su colega Miriam Arroyo sobre quien Lacouture dice en sus conversaciones con Carlos Vázquez que:

«Es una mujer de primera, muy callada; creo que le ha tocado encargarse de la parte crítica del desarrollo de esta nueva visión de la museología en México vista desde las instituciones oficiales, tan anquilosadas, y ella discretamente ha llevado a cabo su labor con mucha dificultad y muy humildemente, pero con mucha inteligencia y constancia. En otra parte del libro añade: ha logrado un departamento que no da brillo al Instituto ni a los gobiernos de los estados, porque ¿quién quiere un museo, un ecomuseo? Realmente muy poca gente entiende lo que es eso, y además creen que es de ecología, y lo es, entre otras muchas cosas. Sin embargo, creo que el futuro idóneo sería que el Estado aflojara y la población civil participara activamente con su propio patrimonio entendido como propio y no del Estado». (Vázquez Olvera, 2021).

Arroyo fue una trabajadora incansable en el proyecto de la «Casa del Museo» de México que emergió a partir de los planteamientos del Museo Nacional de Antropología y del Instituto Nacional de Antropología. El museo vivía de espaldas al entorno que le rodeaba, se consideraba una institución elitista y aunque había intentado ser más accesible, no es hasta la creación de la «Casa del Museo» cuando se logra.

Si la nueva museología se revelaba a través de sus prácticas y estas eran compartidas en los talleres, la presentación de Arroyo en el IV taller devino casi en una receta para poder aplicar describiendo fases, aciertos y errores (Arroyo, 1987).

El primer lugar elegido para desarrollar el experimento fue la Zona Observatorio un conjunto de barrios que estaba compuesto de unas 43.000 personas de las cuales solo una parte vivía allí permanentemente. Tenían bajo nivel educativo con altas tasas de analfabetismo. La población activa estaba formada por trabajadores manuales y había un porcentaje alto de trabajadores ocasionales o desempleados. Era un grupo de población ajeno completamente al Museo Nacional de Antropología (Hauenschild, 1988: 87).

Mario Vázquez Ruvalcaba dirigió en sus inicios el proyecto en 1972. En ese mismo año en la mesa redonda de la UNESCO celebrada en Santiago de Chile se define el «museo integral» y se le atribuye a Vázquez la definición (Perea, 2015). Solo dos años más tarde, en 1974 Miriam Arroyo pasa a formar parte del equipo de trabajo como educadora. (Hauenschild, 1988: 90). La «Casa del Museo» pretendía «integrar al museo a la vida cotidiana de la comunidad a la que debe servir» y no se formulaba al revés. Cumplía con el mandato de la reunión de Santiago de Chile. Era el museo primero el que debía aportar e integrarse en la realidad de su entorno y no

las personas las que se habían de sumar a la actividad del museo. Del todo inviable resultará a algunos para museos de ámbito nacional o regional que bastante tienen con hacer una correcta gestión de sus colecciones, con garantizar su conservación y renovar sus exposiciones. Pero si algo caracterizaba a estos transformadores era su predeterminación. Siete años tardó el equipo multidisciplinar de expertos en museografía, urbanismo, antropología y promoción social del que formaba parte Mirian Arroyo en desarrollar la metodología que aplicará el museo comunitario. Dice Arroyo:

*«El primer acierto de La Casa del Museo fue sacar fuera de sus paredes al Museo Nacional de Antropología de México y tratar de integrarlo a la vida cotidiana de los grupos sociales a los cuales inhibía y por lo cual no lo visitaban».*⁷

En el comienzo del proyecto se dieron algunos pasos en falso. En la primera experiencia en la Zona Observatorio lo más esencial fue decidido por el equipo del museo, los horarios, el contenido, la museografía e incluso la actividad de animación semanal que era planificada desde fuera sin tener incluso que ver con el tema expuesto. Aunque la experiencia no fue acertada respecto a los objetivos asumidos, sirvió para detectar los fallos y corregirlos sin desmoralizarse, emprendiendo un nuevo proyecto en una nueva zona. Un museo en movimiento y actualización constante, donde se mimaba el proceso más todavía que el resultado, una oportunidad para ajustar la metodología que acabaría desembocando en una efectiva acción comunitaria.

Esta segunda experiencia ubicada en el Pedregal de Santo Domingo, se mejoró la promoción social y se logró la aceptación del proyecto por la comunidad. Esta tomó las decisiones y los especialistas pasaron a un segundo plano guiando, orientando a los grupos de trabajo que discutían e investigaban sobre los temas de las exposiciones. El museo había dado un gran paso para integrarse en la comunidad que decidirá en adelante los horarios, las actividades y se responsabilizará de la custodia de las exposiciones.⁸

Era un proyecto con carácter antropológico que rescataba la memoria histórica y probocaba el intercambio cultural. El museo comenzaba a ser un medio de comunicación y educación. Pero en esta ocasión el fallo estuvo en la dependencia de la comunidad hacia la orientación de los especialistas que les impedía ser del todo autónomos y autogestionarios.

La última experiencia se desarrolló a finales de 1979 en el colegio de la comunidad de la colonia de Aviación Civil de Ciudad Nezahualcoyotl. Esta vez la prioridad fue capacitar a las personas

⁷ Y esto nos recuerda mucho al proyecto de Antoine de Bary surgido en 2001 a partir de su trayectoria de intervenciones públicas y exposiciones que incluía los Mâts, como el de Molinos, bajo el título: *El Musée Hors Les Murs*. En el De Bary proponía un museo abierto, que saliese al encuentro de la gente, dirigido a un público que no era el habitual en los museos y galerías de arte (Sánchez, 2021: 206).

⁸ En un lugar intermedio entre estas dos experiencias podríamos ubicar el trabajo realizado más de una década más tarde en la exposición de la Sala de Ecosistemas del museo de Molinos dirigida por Jesús Dorda. En esta sala no partieron de una colección que debía conservarse, sino que se construyó un discurso museológico que explicaría los ecosistemas de Molinos y en base a ello se realizó la búsqueda y selección de piezas para ilustrarlo. La colección de objetos que se exponía en las vitrinas fue seleccionada por Jesús Dorda, según lo interesante de cada paisaje y para recabar datos, reunir y catalogar las piezas se contó con el trabajo de los alumnos de la escuela-taller. El museo implicaba a jóvenes del entorno y salía de sus cuatro paredes. La gente se convertía en sujeto y objeto del museo al mismo tiempo, aunque no era la comunidad de forma voluntaria la que participaba, sino unos alumnos de la escuela-taller, «cautivos» por las directrices marcadas desde el propio taller encaminadas a lograr unos objetivos de aprendizaje. En la sala de ecosistemas, estos jóvenes recibían formación, al estilo de los cursos de museología popular ensayados en Quebec y Noruega, donde empleados y voluntarios, en su mayoría vecinos de la región, adquirían unas nociones sobre las herramientas de trabajo en el museo gracias a las cuales los colaboradores participaban en la programación y actividad del museo (Sánchez, 2021: 179).

que habrían de hacerse cargo del museo. Formaron a una selección de 48 estudiantes del colegio según sus aptitudes e intereses.

Mientras tanto, Miriam Arroyo sentía, como Felipe Lacouture, la incompreensión de sus colegas. Las autoridades de las que dependía el Museo Nacional de México como promotor apostaban por esta innovadora experiencia, pero los especialistas del ámbito de los museos la consideraban: «caprichosa, superflua e inútil» y consideraban que desperdiciaba los recursos económicos y humanos. Para Arroyo esto evidenciaba lo anquilosado que estaba el museo tradicional.

Debido a esa oposición y la falta de financiación, en 1980 finalizó la experiencia. Pero tres años después con un cambio de administración en el Instituto Nacional de Antropología e Historia nació el PRODEFEM (Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos) que creaba museos escolares y comunitarios en la provincia de México a través de una red de promotores de museos capacitados para tal fin. El nuevo programa permitió sistematizar y aplicar la metodología ensayada en La Casa del Museo y nacieron así los Museos Comunitarios.

El nuevo museo se convertía en un medio de comunicación y de educación no formal, que contribuiría al progreso de las comunidades. Por el contrario, el museo tradicional carecía de planificación, sus tres proyectos básicos: el de investigación, arquitectónico y museográfico, estaban desvinculados.

En el momento de redactar esta presentación el programa estaba en su etapa de consolidación habiendo capacitado a más de ochenta promotores de museos en los estados de Chihuahua, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo y Tlaxcala. Un ejemplo de éxito que presenta Arroyo acompañada en Molinos por otra miembro de su equipo, Cristina Antunez.

Conclusiones

Lacouture y Miriam Arroyo defendían un nuevo paradigma representado en el museo abierto a otras disciplinas, preocupado por su público y que exploraba nuevas estrategias de comunicación. Un paradigma que se interpretaba en el entorno tradicional del museo como inútil, innecesario y ajeno.

Y aunque hoy nos parezca una confrontación superada y todos los museos deseen implementar programas educativos y medir la comprensión y actitud de su público, se siguen despreciando voces que provienen de la acción museológica en entornos periféricos y que reclaman mejorar los cauces de participación, la implicación de las comunidades, lo que debería ser un objetivo firme, aunque a veces pueda resultar inalcanzable.

En todos los relatos presentados en el transcurso del IV Taller, se revelaba una toma de posición ideológica en la que la comunidad cobraba un nuevo protagonismo, adoptando un papel activo en su propio desarrollo y aprovechando las herramientas puestas a su servicio por la Nueva Museología.

Mucho de lo expuesto se quiso aplicar en la creación de un territorio musealizado llamado Parque Cultural del Maestrazgo y seguro que fue deudor en gran parte de las ideas lanzadas en el evento.

En el folleto con el programa del taller se lanzaba esta pregunta: ¿Es utópico querer emprender una reforma en el seno de las instituciones museológicas establecidas? la respuesta la tenemos

en los museos de México. Lo que resulta utópico es la prolongación en el tiempo del carácter autogestionario de estas experiencias que fueron posibles en un momento y en un lugar concretos.

El ejemplo de los museos comunitarios mexicanos fue relevante por lograr mostrar una metodología a través de la cual las comunidades eran empoderadas y participaban en la educación y la salvaguarda del patrimonio cultural. La experiencia del Maestrazgo si bien tuvo en cuenta estos aspectos e intentó capacitar a la población y organizarla para tomar decisiones desde lo local, desplazó su interés hacia el patrimonio como motor de desarrollo como motor económico fomentando el turismo y las industrias artesanas. Su aportación a la Nueva Museología fue esa conexión entre dicha corriente y el desarrollo local.

Los aspectos más importantes de las presentaciones de Lacouture y Arroyo fueron coincidentes con las conclusiones a las que habría de llegar el taller: que la Nueva Museología se ha de definir por la práctica antes que por una teoría impuesta a las comunidades procurando principalmente el desarrollo y transformación de la sociedad.

Y esa fue la hoja de ruta que se trató de implantar en Molinos durante los siguientes años y hasta la creación del Parque Cultural del Maestrazgo.

Bibliografía

Andrés Huesa, Mateo (diciembre de 1986), *Informe preparatorio del IV Taller Internacional de Nueva Museología*, en Sistema de Interpretación y Gestión de Núcleos Documentales SIGNUD 1986-083-04.

— (diciembre de 1987) «Los retos ideológicos del nuevo museo», en *Boletín D'Ambasaguas*, Asociación Cultural Amigos de Molinos Pueyo D'Ambasaguas, nº 13, diciembre de 1987.

Arroyo, Miriam (1987), Sin título, en Sánchez Giménez, Sofía (2021) *Del Museo al Centro de Interpretación. De la Nueva Museología al Parque Cultural del Maestrazgo*, Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Zaragoza, pp. 579-597.

Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Planeta Agostini, (Traducción de Rosé Berdagué, Título original: *Opera aperta*, 1962).

Hauenschild, Andrea (1988), *Caims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*, Whashington D. C., Smithsonian Center for Education and Museum Studies.

Lacouture Fornelli, Felipe (1987), *Museo, política y desarrollo en visión retrospectiva y presente: México y América Latina*, dossier del IV Taller Internacional de Nueva Museología, no publicado, Archivo de Mateo Andrés.

Lindquist, Sven (1991), «El movimiento 'Excava allí donde estás'», *Avempace. Revista de Investigación y reflexión*, nº1, Instituto de Bachillerato Avempace, Zaragoza, pp. 106-112.

Mayrand, Pierre, «Revolucionario de los museos», *In memoriam Felipe Lacouture. Gaceta de Museos*, nº1, INAH, noviembre de 2004, p. 20.

<https://docplayer.es/41988915-N-o-v-i-e-m-b-r-e-n-u-m-e-r-o-0-1-gaceta-de-museos-in-memoriam-felipe-lacouture.html> [Consultado: 5 de septiembre de 2021].

Memoria del seminario Territorio-Patrimonio-Comunidad (Ecomuseos), el hombre y su entorno (1984), Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Oaxtepec-Morelos, en Sistema de Interpretación y Gestión de Núcleos Documentales SIGNUD 198403304.

Perea, José Luis (2015). «Primavera de 1991 La nueva museología en Oaxtepec, Morelos», Mario Vázquez, *Obra museológica y museográfica. Gaceta De Museos*, n° 60, pp. 60-67, en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/5628>

Sánchez Giménez, Sofía (2021) *Del Museo al Centro de Interpretación. De la Nueva Museología al Parque Cultural del Maestrazgo*, Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Zaragoza, pp. 579-597.

Vázquez Olvera, Carlos (2004), *Felipe Lacouture Fornelli*. Museólogo mexicano, INAH, México. https://books.google.es/books/about/Felipe_Lacouture_Fornelli.html?id=x6iLDwAAQBAJ&redir_esc=y [Consultado: 5 de octubre de 2021].

— (2004), «Coincidencias profesionales», *In memoriam Felipe Lacouture. Gaceta de los Museos*, n1, INAH, noviembre de 2004, pp.16-19, <https://docplayer.es/41988915-N-o-v-i-e-m-b-r-e-n-u-m-e-r-o-0-1-gaceta-de-museos-in-memori-am-felipe-lacouture.html> [Consultado: 5 de septiembre de 2021].

— (comp.) (2021), «Felipe Lacouture Fornelli», *Teoría Museológica Latinoamericana. Textos fundamentales*, n° 4, Olga Nazor ICOFOM, 2021, https://icofom.mini.icom.museum/wpcontent/uploads/sites/18/2021/08/Icofom_FelipeLacouture_03.pdf [Consultado: 5 de octubre de 2021].

