

MANUAL DE MUSEOLOGÍA

Javier Royer

PROYECTO EDITORIAL
CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Director:
Javier Fernández del Moral

Áreas de publicación:

PERIODISMO
Coordinador: *Mariano Cebrían*

BIBLIOTECAS, ONOMÁSTICA Y DOCUMENTACIÓN
Coordinador: *José López Yápez*

MANUAL DE MUSEOLOGÍA

Francisca Hernández Hernández

Índice

Introducción	9
CAPÍTULO 1: HISTORIA DEL COLECCIONISMO: DE LA COLECCIÓN AL MUSEO	13
1.1. El coleccionismo en la Antigüedad	14
1.2. El coleccionismo durante la Edad Media	16
1.3. El coleccionismo durante el Renacimiento	16
1.4. El coleccionismo Manierista	17
1.5. El coleccionismo durante el s. XVII: el Ashmolean Museum de Oxford	19
1.6. El coleccionismo en el s. XVIII: creación del Louvre	23
1.7. Características de los Museos Norteamericanos	28
CAPÍTULO 2: HISTORIA DEL COLECCIONISMO EN ESPAÑA	35
2.1. El coleccionismo desde los Reyes Católicos hasta Fernando VII. Creación del primer museo español: el Museo del Prado	37
2.2. La Desamortización y las Comisiones Provinciales de Monumentos: Creación de los Museos Arqueológicos y de Bellas Artes	46
2.3. Situación actual de los museos españoles	54
CAPÍTULO 3: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE MUSEO ..	63
3.1. Definición de museo	67
3.1.1. Concepciones teóricas	67
3.1.2. Aportaciones del ICOM	69
3.2. Museología y Museografía	71
3.3. Nuevas orientaciones de la Museología	73
3.3.1. La nueva museología	74
3.3.2. Ampliación conceptual del museo	75
3.3.3. El museo descentralizado	77
3.3.4. Racionalización de la gestión del museo	78
3.3.5. El museo-mercado	78

Primera reimpresión: septiembre 1998
 Segunda reimpresión: septiembre 2001
 Diseño de cubierta: JV Diseño gráfico

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

© Francisca Hernández Hernández
 © EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
 Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
 Teléfono 91 593 20 98
<http://www.sintesis.com>

Depósito Legal: M. 30.777.001
 ISBN: 84-7738-234-7

Impreso en E. pañ. Printed in Spain

Este libro ha sido editado acogido al amparo de la normativa del Ministerio de Cultura sobre ayudas a la edición de obras integrantes del patrimonio literario y científico español.

3.3.6. La conservación "in situ" 79

3.4. Crisis de identidad del museo 80

3.5. El Consejo Internacional de Museos 83

CAPÍTULO 4: ADMINISTRACIÓN, GESTIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LOS MUSEOS 85

4.1. Dependencia administrativa de los museos 86

4.1.1. Los Museos y las Comunidades Autónomas 86

4.1.2. Museos de Titularidad Estatal y gestión directa del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos 89

4.1.3. Museos de Titularidad Estatal transferidos a las Comunidades Autónomas 93

4.1.4. Museos de Titularidad Estatal gestionados por diversos Ministerios 96

4.1.5. Museos Estatales gestionados por diferentes Organismos Públicos 99

4.1.6. Museos Privados y Fundación de Corporaciones 101

4.1.7. Museos Eclesiásticos 103

4.2. Gestión y organización de un museo 105

4.2.1. Área de conservación e investigación 106

4.2.2. Área de difusión 107

4.2.3. Área de administración 107

4.2.4. Dirección 108

4.3. El personal de los museos 108

4.3.1. Conservadores 110

4.3.2. Ayudantes 110

4.3.3. Restauradores 111

4.3.4. Otros profesionales 111

4.3.5. Programas de formación 113

CAPÍTULO 5: PROGRAMAR UN MUSEO 117

5.1. Elementos básicos de una programación 121

5.2. Actividades fundamentales del museo 122

5.3. Organización espacial 124

5.3.1. Áreas públicas 124

5.3.2. Espacios privados 124

5.3.3. Espacios de servicios 130

5.4. Financiación de los museos 130

5.4.1. Política estatal 131

5.4.2. Sector legislativo 133

5.4.3. Ayudas indirectas 134

5.4.4. Nuevas tendencias 134

CAPÍTULO 6: LAS COLECCIONES 135

6.1. La documentación de las colecciones 136

6.2. Sistemas de documentación 137

6.2.1. Instrucciones para la redacción del Inventario General de 1942 137

6.2.2. Sistemas de documentación para museos según las orientaciones del ICOM 141

6.2.3. Los Sistemas de Documentación y el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal 155

6.3. La informatización de las colecciones 157

6.4. La investigación en los museos 160

6.4.1. Biblioteca 161

6.4.2. Laboratorios 161

6.4.3. Proyectos de investigación 162

7: LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS 165

7.1. Los primeros proyectos de edificios de museos y su evolución histórica 167

7.1.1. El siglo XIX 167

7.1.2. El movimiento moderno 171

7.1.3. Segunda mitad del siglo XX 172

7.2. El programa y el proyecto de un museo 175

7.2.1. Rehabilitación-ampliación 175

7.2.2. Adaptación de edificios 177

7.2.3. Museos de nueva planta 180

7.3. Tipología de museos 183

7.3.1. Grandes complejos culturales 183

7.3.2. Museos Nacionales 184

7.3.3. Museos de Arte Contemporáneo 185

7.3.4. Museos de la Ciencia, la Técnica y la Industria 186

7.3.5. Museos Cívicos y Monográficos 187

7.3.6. Galerías y Centros de Arte Contemporáneo 187

7.4. Los espacios de las salas de reserva 189

8: LA EXPOSICIÓN 201

8.1. La exposición como medio de comunicación 202

8.1.1. El objeto 205

8.1.2. Reproducciones 207

8.1.3. Fotografías 207

8.1.4. Lenguaje 208

8.1.5. Gráficos 209

8.1.6. Maquetas 209

8.1.7. Espacios expositivos 209

8.1.8. El público 210

8.2. Las vitrinas 211

8.3. Formas de presentación 215

8.3.1. Museos Arqueológicos 216

8.3.2. Museos Etnológicos 217

8.3.3. Museos de Bellas Artes 219

8.3.4. Museos Científicos 220

8.4. Exposiciones temporales 224

8.4.1. El Catálogo 228

8.5. Exposiciones itinerantes 228

8.6. Exposiciones del futuro 230

9: CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES ...	231
9.1. La conservación de los fondos de un museo	233
9.1.1. La conservación atmosférica	234
9.1.2. La humedad relativa	237
9.1.3. La temperatura	241
9.2. La iluminación	242
9.2.1. Fuentes de luz	243
9.2.2. Factores de alteración de los objetos	250
9.3. Protección de los bienes culturales	251
9.3.1. Los robos en los museos	252
9.3.2. Protección contra daños diversos	258
9.3.3. Protección contra incendios	260
10: ACCIÓN CULTURAL Y EDUCATIVA DE LOS MUSEOS	263
10.1. Los departamentos de Educación y Acción Cultural	266
10.1.1. Estructura	266
10.1.2. Objetivo	268
10.1.3. Programas educativos	274
10.2. Asociaciones de Amigos de los museos	281
11: CAMBIOS SOCIALES Y NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA MUSEOLOGÍA	283
11.1. Los museos y la civilización del ocio	284
11.2. Los museos y los "mass media"	286
11.3. Los museos y el marketing	288
11.4. Recursos y economía de los museos	289
11.5. Las nuevas tecnologías aplicadas a los museos	292
11.6. Los nuevos sistemas educativos y los museos	295
11.7. El museo en una sociedad posmoderna	296
Bibliografía	299

Introducción

El estudio que presentamos a continuación es fruto de una larga experiencia como Profesora Titular de la disciplina de Museología, adscrita al Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid. Dicha disciplina tuvo, por primera vez, un reconocimiento académico en los planes de estudio que se pusieron en marcha a finales de los años setenta. Durante esa época, surge una gran preocupación y sensibilización por los temas relacionados con nuestro patrimonio cultural, hecho que tiene su explicación en la constante evolución de la sociedad que alcanza un mayor nivel cultural y educativo al disponer de más tiempo libre para el ocio y que, en consecuencia, demanda una mayor participación en el campo de la cultura, exigiendo a los poderes públicos una respuesta adecuada a sus deseos.

Podemos afirmar que el interés por la conservación, investigación, protección y difusión del patrimonio presenta un doble objetivo: por una parte, presta una esmerada atención a su misión educativa, dirigida a un amplio público con el objeto de ofrecerle la posibilidad de disfrutar de nuestro patrimonio y, por otra, trata de preservarlo y de transmitirlo a las generaciones futuras. Es en esta línea desde la que deseamos ofrecer un nuevo concepto de museo que no se restringe solamente al museo-institución, sino que trata de ampliar su objeto de estudio y su acción a todo el patrimonio cultural que queda configurado dentro del entorno del museo, prestando especial atención a su medio natural, sus formas de vida, sus tradiciones y costumbres, asumiendo de esta manera una concepción integral del patrimonio.

Si realizamos una revisión detallada sobre el lugar que ocupa la Museología dentro de la bibliografía española, observamos que existe un gran vacío y su presencia resulta casi inexistente. No ha sido éste un campo que hayamos cultivado con excesivo esmero, a pesar de que la riqueza de nuestro patrimonio cultural así lo exigiera. Pretendemos aportar nuestro pequeño grano de arena en el proceso de reflexión y análisis del fenómeno museológico con la pretensión de animar a otros especialistas a que también lo hagan, exponiendo sus puntos de vista y sus reflexiones personales sobre el tema. Nunca como hoy, necesitamos contrastar diferentes visiones sobre el concepto de museo.

El acceso social a la cultura ha provocado lo que se viene denominando un "fenómeno de masas" que está posibilitando a amplias capas de la sociedad el participar en todas y cada una de las ofertas culturales que hace algunas décadas les estaban vedadas porque eran privilegio exclusivo de una élite social, económica y

democráticamente bien situada. Y es la democratización de la cultura produce unas consecuencias políticas y económicas que obligan a los poderes públicos a dar respuestas adecuadas y a poner los medios necesarios para canalizar las demandas del público, de forma que el uso social de los Bienes Culturales sea una realidad, al tiempo que su difusión no altere ni ponga en peligro su integridad y su buena conservación.

Podemos afirmar que una de las ofertas más importantes de la actualidad son los museos, cuyas actividades y exposiciones temporales provocan un movimiento de masas que evidencian la atracción del público por actos culturales y sociales de esta naturaleza, al tiempo que nos han servido como punto de partida y de reflexión para analizar el fenómeno museístico desde sus orígenes hasta nuestros días.

Empezamos este trabajo con una exposición histórica sobre el coleccionismo europeo y americano, que nos ofrece la oportunidad de constatar cómo el origen de los museos va a tener un peso específico en el futuro desarrollo de estas instituciones. En la actualidad, los conceptos de museo público y museo privado están siendo objeto de revisión con el propósito de dinamizar e impulsar dichas instituciones, que han de dar respuestas satisfactorias a la sociedad de nuestros días.

Un segundo apartado lo hemos dedicado a presentar, brevemente, la historia de los museos españoles porqué estamos convencidos de que, solamente desde una perspectiva histórica, es posible comprender hasta qué punto se han visto influenciados en su origen y desarrollo por los diversos avatares políticos y sociales que han tenido lugar a lo largo de la historia de España.

Del concepto de museo aplicado a una colección o a una simple acumulación de obras, cuya funcionalidad en muchos casos es puramente decorativa, se ha pasado a entender el museo como un lugar arquitectónico en el que la ubicación esencial de las obras lleva a la contemplación y deleite de las mismas, para desembocar en la búsqueda de una relación entre la obra y el público dentro de un contexto socio-cultural determinado.

La razón de ser del museo, que desde un primer momento se identificó como un instrumento para la conservación de sus fondos y para asegurar su transmisión a las futuras generaciones, se amplía a otros muchos testimonios que han cambiado su antiguo estatus de no museable a museable y que pueden albergarse bien en el interior del museo o que son físicamente intrasferibles y han de continuar permaneciendo en sus contextos originales.

El tema de la administración, gestión y organización de los museos, ha de ser contemplado dentro de un marco más general de la gestión del patrimonio. Así, la Constitución Española establece que las Comunidades Autónomas tienen competencias exclusivas en todo lo relacionado con el patrimonio cultural. Cada una de ellas cuentan con los mecanismos adecuados para la gestión y el ejercicio concreto de su propio patrimonio.

Aplicar, actualmente, el concepto de gestión a las instituciones museísticas es pura entelequia, pues más bien se trata del mantenimiento y administración, que de gestión propiamente dicha. Y esto, porque para hablar de gestión se ha de tener una idea muy clara sobre los objetivos, la planificación y la política a seguir, cosa que no sucede en nuestra administración pública. Se evidencian, pues, unos

cambios donde se da cabida a sistemas mixtos de participación pública y privada. Y, lógicamente, los resultados de una buena gestión han de tener una incidencia social importante, puesto que pueden generar nuevos puestos de trabajo, así como una mejor especialización en los mismos orientados a labores más específicas.

El capítulo dedicado a la programación de un museo expone la necesidad de obtener, previamente, una visión global del mismo, trabajo que ha de ser fruto de una colaboración interdisciplinar, de manera que la morfología y la funcionalidad se adecúen a los objetivos y fines del museo. El estudio de las colecciones, su inventario y catalogación, se considera como una tarea prioritaria a cualquier otra actividad. La aplicación de sistemas de documentación actualizados e informatizados abren nuevas posibilidades a la investigación y difusión de los fondos. Los tres capítulos siguientes poseen un contenido más explícitamente técnico o museográfico. La creación de un espacio destinado a albergar y exponer una colección museal, además de ser un acto creativo arquitectónico, ha de tener en cuenta el discurso científico y la relación de todos sus componentes, incorporando incluso técnicas y tecnologías modernas que resalten la exposición y protejan las colecciones para, finalmente, hacerlas comprensivas y agradables al público.

Otro de los apartados de este estudio hace referencia a la actividad difusora del museo y a la necesidad que éste tiene de dar respuestas a las demandas culturales del público que reclama programas renovados y atractivos. La aplicación de las nuevas técnicas de información y comunicación pueden ofrecer un mejor servicio a la comunidad y los Departamentos de Educación y Acción Cultural pueden, con sus programas educativos, contribuir al desarrollo de un mejor conocimiento de los museos por parte de niños, jóvenes, adultos y mayores. También hemos elaborado un apartado sobre las perspectivas de la museología en un futuro próximo, que ha de estar preparada para afrontar los retos que las nuevas tecnologías le plantean y para adaptarse a los nuevos modos de vida en los que se dispone de un mayor tiempo libre para el ocio y para la educación.

El propósito que nos ha guiado al elaborar este trabajo no ha sido otro que el de apuntar unas líneas orientativas con las que el lector puede o no estar de acuerdo, pero que, en todo caso, le brindan la posibilidad de reflexionar sobre la institución museal en su triple dimensión científica, cultural y educativa. Este tendrá a su alcance la oportunidad de gozar y disfrutar del rico patrimonio cultural, presente siempre en sus diversas manifestaciones artísticas y culturales. El museo, santuario de la obra de arte y centro de animación cultural, se ha convertido en el cauce más adecuado para mostrar y transmitir a la sociedad actual su propia razón de ser y su auténtica identidad cultural. La misión de los profesionales de los museos consistirá en ser simples vehículos de transmisión de los conocimientos, a fin de mostrar una nueva imagen del museo como centro educativo, dinámico y creativo que está siempre al servicio de una sociedad pluralista y democrática.

HISTORIA DEL COLECCIONISMO: DE LA COLECCIÓN AL MUSEO

Al abordar el proceso de formación del Museo en un intento de encontrar sus raíces, observamos que es su colección o colecciones lo que le infiere su singularidad y, en definitiva, su razón ontológica. Partiendo de este hecho, hemos creído conveniente iniciar el presente estudio ofreciendo una visión general de la historia del coleccionismo. Entendemos por "colección" aquel conjunto de objetos que, mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se encuentra sujeto a una protección especial con la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres.

Partiendo de esta definición, podemos afirmar que el coleccionismo se ha venido desarrollando a lo largo de todas las etapas históricas, considerándose como el origen de los museos. Es evidente que el hecho de coleccionar obras de arte es tan antiguo como la noción de propiedad individual y ha sido fomentado por todas las culturas e Instituciones. Así, Farones, Emperadores, Monarquías e Iglesias reflejan sus diversas motivaciones de orden político, religioso o de prestigio social a la hora de reunir sus colecciones. Paralelamente a este coleccionismo institucional o público, se ha desarrollado un coleccionismo privado o particular (Cooper, 1963).

Muchas son las causas que han llevado al coleccionismo, pero nosotros las resumiríamos en cuatro: el respeto al pasado y a las cosas antiguas, el instinto de propiedad, el verdadero amor al arte y el coleccionismo puro.

Algunos autores distinguen una jerarquización o especialización dentro del mundo del coleccionismo:

- a) Los primeros coleccionistas del siglo XVI o "curiosos" reunían cosas raras e insólitas, a veces, verdaderos juegos de la naturaleza.
- b) Más tarde, aparece el "amateur", cuyo criterio de elección es su propio placer o, al menos, la contemplación de la belleza del objeto.
- c) El coleccionista propiamente dicho. Éste será el grado más avanzado, más culto y más especializado. Desea reunir series de colecciones y va a la búsqueda del objeto que le falta para completar dichas colecciones (Rheims,

A lo largo del siglo XX y, de manera especial, en el momento presente lo que en otros tiempos fue privativo de la Iglesia, de la Realeza o de la Aristocracia, se ha convertido en un fenómeno mucho más amplio, cuyos protagonistas principales son una nueva clase burguesa y adinerada que ha formado importantes colecciones. En ellas se mezcla el interés por el arte y el placer coleccionista con el afán de invertir e, incluso, de especular. Si contrastamos este fenómeno con el coleccionismo del siglo XIX, vemos cómo el coleccionista decimonónico compraba obras de arte, no tanto como inversión económica cuanto por la fascinación que le producía la obra en sí, por el mecenazgo hacia el artista y también por prestigio personal. En general, el coleccionismo ha sido practicado con más frecuencia por los países que gozaban de mayor estabilidad política o poderío económico, como Estados Unidos o, en la actualidad, Japón.

1.1. El coleccionismo en la Antigüedad

Algunos autores han querido remontar el origen del coleccionismo al Antiguo Oriente, donde se observa ya una acumulación de tesoros artísticos procedentes de botines de guerra. Uno de los documentos más antiguos en los que se apoya esta teoría es el saqueo de Babilonia por los Elamitas en el año 1176 a. de C., cuyos expolios fueron expuestos públicamente para su contemplación. También sabemos que el palacio de Nabucodonosor recibió el nombre de "gabinete de maravillas de la humanidad". En Egipto, el coleccionismo fue realizado por los faraones y sacerdotes, quienes encargaron una serie de producciones que fueron depositadas en los santuarios, en las tumbas y en los palacios. Muchas de estas obras se encuentran expuestas en los Museos de El Cairo, El British o El Louvre.

En Grecia comenzó a utilizarse, por vez primera, la palabra "Museion". Esta se aplicaba tanto a los santuarios consagrados a las Musas dentro de la mitología griega, como a las escuelas filosóficas o de investigación científica, presididas por las Musas, protectoras de las Artes y de las Ciencias. Los recintos sagrados fueron los lugares donde se guardaban las obras de arte que se exponían en los peristilos de los templos. En otros casos, se construían alrededor de los templos pequeños monumentos o "Thesaurus" donde se recibían los exvotos de los fieles. Uno de los más conocidos es el tesoro de los atenienses en Delfos (s. V a. de C.). Estos tesoros podemos considerarlos como los primeros núcleos museológicos que surgieron espontáneamente como consecuencia de la religiosidad popular.

El contenido de estos tesoros consistía en objetos de oro, plata y bronce, así como otras materias preciosas. Los sacerdotes actuaban como verdaderos guardianes de estas colecciones, pues se encargaban de realizar los inventarios donde se detallaban los datos del objeto: nombre, materia, peso, nombre y nacionalidad del donante, nombre del dios al que se realizaba la ofrenda y la fecha de ingreso. Toda esta información se ha conservado gracias a los archivos en mármoles hallados en algunos templos. También se tienen noticias de las primeras medidas que se adoptaron para la conservación de obras de arte. Según Pausanias, en Atenas se empecinaban los escudos votivos para evitar su corrosión.

Este mismo autor hace referencia a la Pinacoteca que estaba situada en el ala norte de los Propileos, hoy desaparecida, pero que puede considerarse como la primera galería de pintura.

Durante varios siglos, Grecia fue un centro importante de la vida artística. El plan de Pericles para embellecer Atenas obedeció a un programa estético y político, proceso que culminaría durante el período helénístico en el que muchas de las ciudades eran museos de antigüedades. En ellas se desarrollaba un arte exquisito y popular, apareciendo la concepción individualista del artista que firma sus obras, frente al anonimato de la etapa anterior. El nombre de Museo, aplicado por primera vez a una Institución, surge en Alejandría con la creación del Museion, fundado por Ptolomeo II en el año 285 a. de C. En él se reúnen poetas, artistas y sabios, dividiéndose en varios espacios: salas de reunión, observatorio, laboratorio, jardines zoológicos y botánicos y, sobre todo, la biblioteca que reunía más de 700.000 volúmenes manuscritos. Aquel tenía carácter de universidad y estaba considerado como un centro cultural. Actualmente, existe un proyecto para reconstruir dicha biblioteca, recrearla nuevamente y unir la a todos los centros de documentación y archivos del mundo mediante red informática.

En la cultura romana, la palabra Museum designaba villa particular, donde tenían lugar reuniones filosóficas, término que nunca se aplicó a una colección de obras de arte. Sin embargo, los romanos adquirieron gran cantidad de obras a través de botines de guerra o de compras, pues representaba un elemento de prestigio social. Pueden considerarse ejemplos de saqueos el de Verres en Sicilia y el de Marcelo en Siracusa, de forma que al final de la República había ya importantes colecciones, siendo una de las más famosas la de Lúculo. La existencia de estas colecciones impulsó a Vitrubio a dar unas orientaciones para su exposición. Aconsejaba éste que las pinturas se colocaran en gabinetes orientados al norte, mientras que las bibliotecas debían orientarse al este.

Agripa (63-12 a. de C.) consejero de Augusto, en uno de sus discursos recomendó que se expusieran públicamente las obras artísticas que decoraban los palacios y jardines de algunas personalidades importantes. Entre las colecciones se encuentran piezas de orfebrería, marfil, bronce, maderas nobles, tapices, piedras preciosas y esculturas griegas originales y copias.

También estaban de moda las villas cercanas a las ciudades, siendo una de las más famosas la del Emperador Adriano, en Tívoli. Las excavaciones realizadas en este lugar han proporcionado el conocimiento exhaustivo de uno de los conjuntos histórico-artísticos más interesantes del mundo romano, de forma que la serie de edificios, jardines y esculturas constituían un auténtico museo al aire libre, según la terminología actual. No obstante, el enorme incremento de las colecciones a lo largo de todo el Imperio y la opinión del pueblo de contemplar estas obras motivó a los gobernantes a exponerlas en lugares públicos. De esta manera, la ciudad de Roma llegó a convertirse en un gran museo, existiendo un mercado de arte en las vías sagradas que provocó la venta de falsificaciones o copias como obras auténticas y la realización de restauraciones que llevaron, incluso, a la pérdida de la obra original.

1.2 El coleccionismo durante la Edad Media

Con la caída del Imperio Romano surgen nuevas culturas en Europa. Se inicia la formación de "tesoros" que incluyen objetos variados: relicarios, piezas de orfebrería litúrgica, manuscritos, vestiduras litúrgicas, piedras preciosas, etc. Estos tesoros se guardaban en los ábsides de las Iglesias o en salas especiales de las catedrales y monasterios. Uno de los más importantes es el de Carlomagno, custodiado en Aquisgrán. Puede decirse que con la Edad Media se inicia un nuevo coleccionismo desarrollado de una manera especial por la Iglesia-Institución, que se convierte en el centro de mundo artístico. Se concibe el arte como una forma de enseñanza que se imparte en los monasterios y tiene su reflejo también en los campos de la literatura y de las ciencias. Las cruzadas van a constituir un acontecimiento importante en la formación de estos tesoros. El saqueo de Constantinopla, en 1204, proporcionó un importante botín, surgiendo los tesoros de San Marcos en Venecia y de la Sainte Chapelle en París. Esta acción de "atesorar" más que de coleccionar será el germen de los Museos de la Iglesia: diocesis, monasterios, catedrales, parroquias y conventuales.

A partir del siglo XV, comienza a abandonarse la idea del tesoro que considera el objeto sólo en su valor material y simbólico y se resalta el valor histórico, artístico y documental. De este tipo de movimiento, uno de los mejores representantes es el Libro de Berry (1408-1418). Su colección, constituida por objetos diversos como tapices, reliquias, orfebrería, "cosas raras" y libros, algunos de ellos con miniaturas, representa la transición entre el tesoro de la Edad Media y los tiempos modernos.

1.3 El coleccionismo durante el Renacimiento

El Renacimiento supuso la revalorización del mundo clásico y de todas las culturas antiguas. Se inician ahora los primeros viajes a Oriente, Grecia y Egipto. Las colecciones renacentistas se conciben como elemento de prestigio, por lo que las grandes familias italianas de los Sirezzi, los Rucella y, sobre todo, los Medici sienten un gran interés por la adquisición de obras de arte. En Roma, uno de los primeros coleccionistas fue el papa Pablo II, seguido por Julio II, León X y Pablo III. Este último formó una inmensa colección gracias a las excavaciones que, en realidad, constituyeron auténticos "saqueos" realizados en diversos monumentos romanos. El humanista Paolo Giovio retiene en su palacio de Como, hacia 1520, una serie de objetos que constituyen lo que se ha considerado el museo histórico más antiguo del mundo, hecho que impulsó a Vasari a escribir su historia del arte italiano "Le Vite", publicada en 1550.

En Italia el coleccionismo se alimenta, además de obras de arte, de objetos del mundo natural: minerales, especímenes botánicos y zoológicos. No obstante, se diferencian las obras realizadas por los hombres "artificialia", de las cosas de la naturaleza, "naturalia", quedando éstas relegadas a un segundo plano y constituyendo gabinetes "museum naturale" (Fig. 1), cuya concepción es diferente a los "Wunderkammer" de Alemania o a la "Chambre des Merveilles" de Francia.

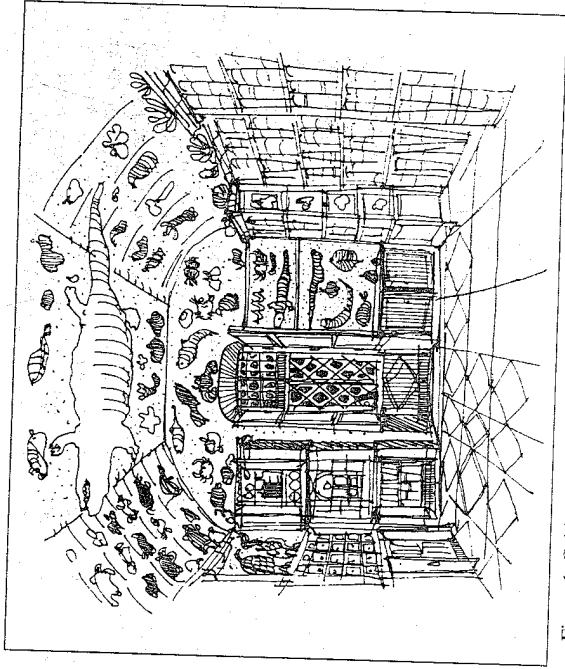


Figura 1. Gabinete de curiosidades (según Giraudy y Bouilhet, 1977: 18)

Los ecos del esplendor cultural y artístico de Italia pronto llegaron a Francia, país que inicia el coleccionismo de manos de Francisco I. Éste se interesa, en primer lugar, por la pintura, adquiriendo cuadros de Leonardo de Vinci, de Miguel Ángel y de Ticiano, entre otros. En su afán de completar la colección compra antigüedades en Italia. Todas estas obras quedan instaladas en el palacio de Fontainebleau. Por su contenido, puede considerarse como una colección renacentista, pero el tipo de presentación prelude ya el manierismo que se impondrá en la segunda mitad del siglo XVI en el propio palacio de Fontainebleau, con la presencia de "gabinetes de curiosidades" o salas de pequeñas dimensiones que albergaban objetos raros y preciosos (Impey y Macgregor, 1985).

1.4. El coleccionismo Manierista

El movimiento Renacentista que penetró por los Alpes a finales del siglo XV no tuvo consecuencias inmediatas en el norte y centro de Europa. Será en la segunda mitad del siglo XVI y parte del XVII cuando aparezcan las "cámaras artísticas" (Schlosser, 1988) en Amberas, Praga, Munich y Dresden. El archiduque Fernando del Tirol reunió una serie de colecciones en el castillo de Amberas, cerca de Innsbruck, siendo la armería la mejor colección de la época formada con piezas antiguas y contemporáneas. La segunda colección, la biblioteca, llegó a tener 4.000 volúmenes encuadernados en piel y ordenados por secciones. La tercera, o "cámara

ra artística", era de contenido muy variado. Los objetos se guardaban en armarios de madera y estaban clasificados según su naturaleza y técnica empleada.

Puede considerarse éste como un claro ejemplo del coleccionismo manierista que reunía una "Kunstskammer" o gabinete de arte, una "Schatzkammer" o gabinete de curiosidades de la naturaleza, una "Rüstskammer" o guardarropa de armaduras de parada y, en definitiva, todo lo que constituye un museo de historia. Durante este período, el gabinete de arte era el menos desarrollado en favor del gabinete de curiosidades que contenía, entre otros, objetos varios y abortos de la naturaleza o espectáculos monstruosos a los que asignaba un carácter metafísico: retratos de enanos, gigantes, etc. El "Rüstskammer" es una colección muy característica del mundo germánico.

Una de las colecciones más peculiares del manierismo, cuyo esplendor se desarrolla a finales del siglo XVI, es la de Rodolfo II de Praga, archiduque de Austria, rey de Hungría y de Bohemia, quien finalmente fue nombrado rey de los romanos en 1576, fijando la residencia imperial en Praga. Este monarca es considerado dentro del grupo de coleccionistas que buscan lo más raro, lo más difícil de conseguir y la pieza de mayor antigüedad. Es ayudado por personas o agentes que le informan sobre el movimiento de colecciones artísticas en Europa, considerándose como el principal comprador del norte de Italia. A su vez, Praga era el lugar de reunión de todos los artistas europeos. Esta colección estaba instalada en cuatro habitaciones del palacio de Praga. Dado que el desorden era total, no es de extrañar que no exista un inventario exacto de las mismas, a excepción de la galería de pintura con casi un total de 800 cuadros, de la que se conserva una descripción temática de los mismos, aunque no se menciona el nombre del artista. Esta colección era guardada celosamente por Rodolfo, estando los cuadros tapados por cortinas que solamente se retiraban para su propia contemplación.

La colección artística ducal de Munich se inició durante el reinado de Guillermo IV (1508-1550), pero será con Alberto V (1550-1579) cuando tenga lugar la formación de una cámara artística. Para ello, mandó construir un edificio junto al antiguo palacio con el fin de albergar la cámara artística y la biblioteca. A él se debe la aportación más importante de los fondos de esta colección, entre los que se encuentran algunas joyas de gran valor. El tercer gran mecenas fue Guillermo V (1579-1597). El inventario de obras, realizado al año siguiente de su muerte, alcanza la cifra de 3.407 y en él aparecen objetos de arte asociados a otros elementos curiosos. Su sucesor Maximiliano I (1597-1661) se interesó, sobre todo, por la arquitectura y por la pintura, siendo Dürero su autor preferido. En su residencia reunió las mejores obras en una estancia conocida por la "Camer-Galeria", situada junto a su dormitorio. Con los sucesores de Maximiliano se pierde el interés por la cámara artística y se inicia un nuevo tipo de coleccionismo más especializado, donde la pintura ocupa un lugar preferente.

La colección de Dresden tiene su origen en el tesoro artístico formado por Ernst August hacia 1560. Consta, fundamentalmente, de instrumentos técnico-físicos, relojes y algunos cuadros; y diversos objetos de la naturaleza. De 1671 tenemos una descripción realizada por Beutel, encargado de la misma: Cámara I: Instrumentos mecánicos; Cámara II: Vasos preciosos; Cámara III: Cofrecillo de

tesoros y cuadros artísticos; Cámara IV: Objetos artísticos matemáticos; Cámara V: Espejos artísticos; Cámara VI: Objetos de la naturaleza; Cámara VII: Figuras de piedra, metal y otros materiales.

Podemos afirmar que se trata en todos los casos de colecciones muy variadas, constituidas por plantas, minerales, objetos artísticos y otros elementos de interés, formando un tipo de coleccionismo ecléctico que tendrá su momento álgido en el Manierismo. Se instalan en los grandes palacios, se clasifican y se ordenan. Al mismo tiempo, existe una mayor preocupación por su colocación y surgen algunas colecciones sistemáticas sobre temas concretos: retratos de emperadores, escultura clásica, armas, etc. Sin duda, debemos considerar el siglo XVI como el momento, a partir del cual, se forman los grandes patrimonios artísticos nacionales de Europa en torno a las Casas Reales, donde se gestarán los grandes Museos Europeos. Paralelamente, se desarrolla un coleccionismo particular, muy inferior cuantitativamente, aunque tiene el mismo contenido, función y criterio expositivo.

1.5. El coleccionismo durante el siglo XVII: el Ashmolean Museum de Oxford

El siglo XVII va a constituir un período muy singular puesto que, a la consolidación de las colecciones monárquicas del siglo XVI, va a suceder un intenso movimiento de obras en toda Europa que dará lugar a importantes transformaciones de las mismas. Una de las transacciones más conocidas fue la compra de la colección de Gonzaga de Mantua por Carlos I de Inglaterra. A su vez, la inmensa colección de este monarca fue confiscada por el gobierno puritano y sus obras fueron vendidas en pública subasta entre 1650 y 1653, beneficiándose de ella el rey de España, la reina Cristina de Suecia, el archiduque Leopoldo Guillermo y el cardenal Mazarino, entre otros. Cristina de Suecia trasladó su colección a Roma.

La nota más destacada de este siglo es el acceso al coleccionismo de una nueva clase social: la burguesía que surge en los Países Bajos como consecuencia de una intensa actividad comercial. Apoyándose en este hecho como vía de ascenso en su *status* social, sus símbolos lo constituirán la posesión de grandes viviendas, y los objetos valiosos como muebles, orfebrería, cristales venecianos o las obras artísticas de pintura, escultura, dibujo y grabado. De esta forma, aparece en Amberes un nuevo género de pintura denominada "Pintura de Gabinetes" que se desarrollará a lo largo de este siglo. Representan pequeñas habitaciones llenas de cuadros, de esculturas, de diversos objetos y de importantes personajes, sustituyendo a los "Kunstskammer" de Centroeuropa.

La aparición de este nuevo género se debe a los gobernadores españoles de los Países Bajos. Entre ellos, destaca la figura del archiduque Leopoldo Guillermo, quien nombró a Teniers conservador de su colección en 1647. Conviene resaltar el papel que, dentro del mundo coleccionista de la época, desempeñó el archiduque. Con él se dio el paso definitivo de la colección ecléctica y universal a la especialización en pintura (Díaz y Royo-Villanova, 1992: 18), así como la difusión de estas colecciones a través de las reproducciones de su galería, que encarga a Teniers. A todo ello, hay que sumar la edición de un catálogo impreso o "Theatrum Pictoricum" realizado, igualmente, por David Teniers y publicado en 1660. No cabe duda que la mayoría de los cuadros que representaban galerías tenían como objetivo prin-

principal dar a conocer directamente su colección a amigos y coleccionistas. Como ejemplo de ello, tenemos que la Galería del Prado fue regalada a Felipe IV. Constituyen un documento importante de las obras representadas dado que en los marcos puede leerse el nombre del autor y el número de inventario de la colección real, conservándose en la actualidad once cuadros de gabinetes (Fig. 2).

A lo largo del siglo XVII existe un importante comercio de obras de arte. Las adquisiciones se realizan en ferias como las de Saint Germain, en París, o la Leipzig, en Alemania. En Amberes, a partir del siglo XVI, la venta de objetos de arte estaba reglamentada por el gremio de San Lucas y las transacciones se realizaban a través de exposiciones organizadas por los propios pintores. Durante el siglo XVII, Amsterdam es el centro artístico europeo por excelencia, cuyas ventas se canalizan por medio del sistema moderno de subastas públicas, con perito tasador, catálogo de venta y vocador. Los agentes actuaban como intermediarios entre comprador y vendedor, aunque no faltaron los coleccionistas que practicaban personalmente este comercio, como se refleja en el caso del cardenal Mazarino.

Aunque existía un estricto control en dicho comercio debido a la exigencia de la calidad y autenticidad de la obra, y a pesar de darse la penalización de las falsificaciones de obras de arte, el mercado estaba inundado de ellas y para realizarlas se contrataba a artistas jóvenes o cambio de su manutención. Así, en 1621, Giulio Mancini escribió un libro titulado "Considerazioni sulla pittura", en el que se explica la forma de distinguir los originales de las copias:

"Los que quieren vender copias como originales, a menudo las ahuman con el humo de la pipa; burlesca, de tal suerte que las pinturas toman una cierta apariencia,

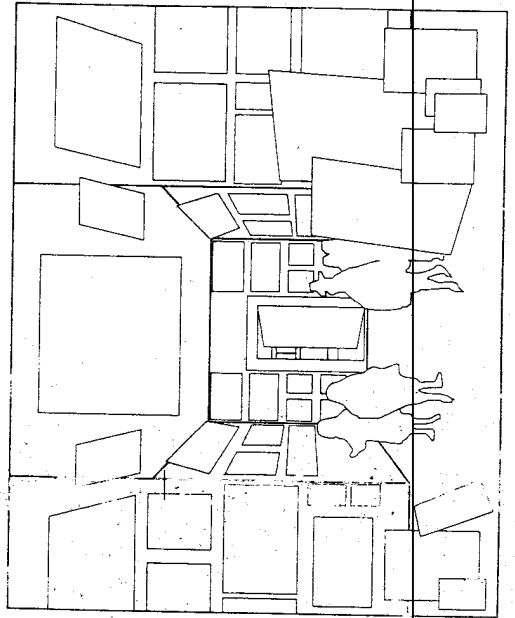


Figura 2. Galería de pinturas, según Díaz y Royo-Villanova, 1992: 55)

semejante a la que da el tiempo, y parecen antiguas, quitándole así al color todo aspecto de nuevo; además para perfeccionar el engaño, toman maderas viejas y pintan en ellas" (Bazin, 1969: 86).

También los pintores participaron en este comercio artístico, tanto como compradores de coleccionistas como de compradores. Uno de los ejemplos más elocuentes es el de Rubens, consejero artístico de Felipe IV, que compaginó su vida de artista con la de agente, experto y marchante. Dentro de este siglo, debemos resaltar la figura de Luis XIV como protector de las artes y las letras, labor que pudo llevar a cabo a través de su ministro Colbert. De este modo, se impulsó el incremento de las colecciones mediante la adquisición de la colección de Mazarino y la del banquero Jabach. Esta última fue el origen de la sección de dibujos del Louvre. Como protector de las letras, este monarca funda la Biblioteca Real que se convertirá, más tarde, en Nacional.

Podemos decir que el siglo XVII cierra una de las etapas más importantes del coleccionismo, cuyas características más destacadas son la actividad comercial y los grandes movimientos de obras de arte que afectan incluso a colecciones enteras. Este coleccionismo es debido a compras y a intercambios como objetos de regalo entre embajadores, nobles y monarquías. Nos encontramos en un momento en el que no existía ninguna traba legal que impidiera la libre circulación de las mismas. Solamente dos colecciones permanecen intactas: la del Vaticano y la de los Médicis. La formación e independencia del comercio artístico tuvo sus consecuencias. Los artistas se especializaron en distintos géneros, al no trabajar sólo por encargos, vendiendo sus obras a clientes desconocidos, el arte viene considerado como mercancía, aparece la figura del marchante, el mercado se inunda de copias y de falsificaciones y surge la especulación, llegándose a afirmar que:

"los cuadros son oro en barras; no ha habido jamás mejores adquisiciones. Los venderéis siempre por el doble cuando queráis" (Bazin, 1969: 87).

Antes de finalizar el siglo XVII, concretamente en 1683, tuvo lugar la creación del primer museo organizado como Institución Pública, el Ashmolean Museum de Oxford (Overell, 1986). Su origen se basó en la colección privada de la familia Tradescant a lo largo de dos generaciones (MacGregor, 1983). El contenido era muy ecléctico, reuniendo en su interior piedras, animales, plantas e instrumentos científicos. Dichas colecciones estaban abiertas al público en un edificio conocido con el nombre de Tradescant's Ark, llegándose a editar, en 1656, un libro titulado "Musaeum Tradescantianum". A la muerte del último heredero, la colección pasó a la familia Ashmole, quien la legó a la Universidad de Oxford, cumpliéndose así el deseo de los Tradescant.

El museo se instaló en un edificio construido para este fin en 1683, se amplió con un laboratorio de química y una biblioteca y se nombró un conservador cuyo primer encargo fue elaborar un catálogo en latín. Poco después, en 1713, se redactó un reglamento (Bazin, 1969: 145) (Fig. 3) que contemplaba una serie de normas en las que se hacía referencia a la administración del museo, la elaboración de catálogos e inventarios, las funciones del conservador, las horas de visitas y el pre-

cio de la entrada, que era proporcional al tiempo de la visita, pero se reducía si la misma se realizaba en grupo. La creación de este museo muestra que, ya en este momento, existía un ambiente apropiado que reclamaba que las diversas colecciones privadas pudieran ser contempladas por el público. Sin embargo, su fundación no tuvo las resonancias que, un siglo después, tendría la creación del Museo del Louvre, pues sirvió de punto de referencia obligada para la creación de todos los Museos Nacionales Europeos.

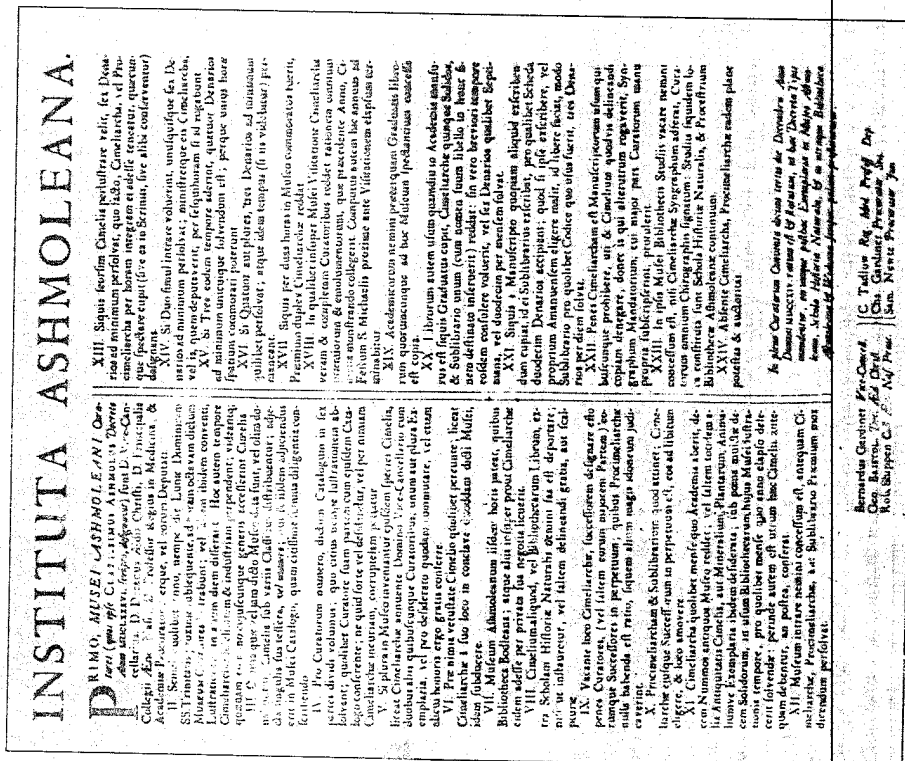


Figura 3. Estatutos del Ashmolean Museum de Oxford (según Bazin, 1969: 145)

1.6. El coleccionismo en el siglo XVIII: creación del Louvre

Varios son los acontecimientos que se suceden a lo largo de este siglo y que van a tener repercusión en el campo del coleccionismo. En 1738 se inician las excavaciones arqueológicas en Herculano, ciudad que ya se había descubierto en 1689, y en 1748 se comienzan los trabajos en Pompeya, teniendo como patrocinador a Carlos III. Las numerosas y diversas colecciones arqueológicas de bronce, esculturas, medallas y pequeños objetos fueron expuestas en las salas de la villa real de Portici, donde aún se conserva el rótulo de "Herculanense Museum". Este hecho dió un impulso a los estudios arqueológicos y, en consecuencia, a la formación de colecciones que se convertirían en la base de los futuros museos de este tipo.

Otro dato importante fue la creación de las Academias de arte en la segunda mitad del siglo, coincidiendo con el cambio en el gusto artístico del Rococó al Neoclasicismo. Se crearon las de Viena (1770), Berlín (1786), Madrid (1752), Venecia (1757) y Londres (1768) (Pevsner, 1982: 103), que siguen las orientaciones de la Real Academia de Pintura y Escultura de París. Entre sus actividades hay que destacar la realización de exposiciones que atraían a un gran público. Sus fondos serán el germen de algunos Museos como la Pinacoteca Brera. Las transformaciones sociales de este siglo ponen fin al arte cortesano y dan comienzo al arte burgués. La crisis financiera hará de París un lugar de venta de obras de arte e Inglaterra ocupará el lugar de Francia como centro de la vida cultural, fundándose en Londres las casas de subastas Christie's (1766) y Sotheby's (1744) (Marín-Medina, 1988a).

A lo largo del siglo XVIII van surgiendo ya algunos museos, se publica en 1727 un tratado con el nombre de "Museumographia", obra de un marchante de Hamburgo, Gaspar F. Neickel, escrita en latín, donde se dan consejos o normas sobre la exposición de los objetos, la manera de conservarlos y su estudio. Uno de los ejemplos más ilustrativos de la transformación de una colección principesco en museo se observa en Viena. El emperador Carlos VI de Austria encarga al Conde Alton realizar una exposición sobre las colecciones de la Corona. Dicha exposición se llevó a cabo entre 1720 y 1728 en el edificio de Stallburg. La disposición se hizo de la siguiente manera:

"Enmarcados con orlas negras adornados con rocalla dorada, los cuadros se consideraban como simples elementos decorativos; todas las escuelas estaban allí mezcladas; la elección de los cuadros estaba hecha mirando solamente el formato y el asunto, sin tener en cuenta para nada la calidad de los mismos; muchas obras maestras se habían descartado mientras otras figuraban al lado de pinturas muy mediocres; dominaban los retratos y las composiciones barrocas; para obtener efectos simétricos, ora se achicaban, ora se ampliaban las telas" (Bazin, 1969: 158).

Años más tarde, en 1778, por iniciativa de José II, se centralizaron las colecciones imperiales en el Palacio de Belvedere, bajo la dirección de Chrétien de Mechel. Su labor consistió en la publicación de un catálogo, los cuadros recupera-

En sus dimensiones originales, la exposición se realizó sistemáticamente, siguiendo un criterio cronológico y por escuelas (Fig. 4), y se abrió al público tres veces por semana, insistiendo en el carácter pedagógico de dicha presentación. Otro de los acontecimientos importantes de este siglo fue la donación que hizo la última representante de los Médicis de todas sus colecciones al Estado de Toscana, con la única cláusula de que no salieran de Florencia. Este hecho explica que la colección de los Médicis sea la única que se haya conservado hasta nuestros días.

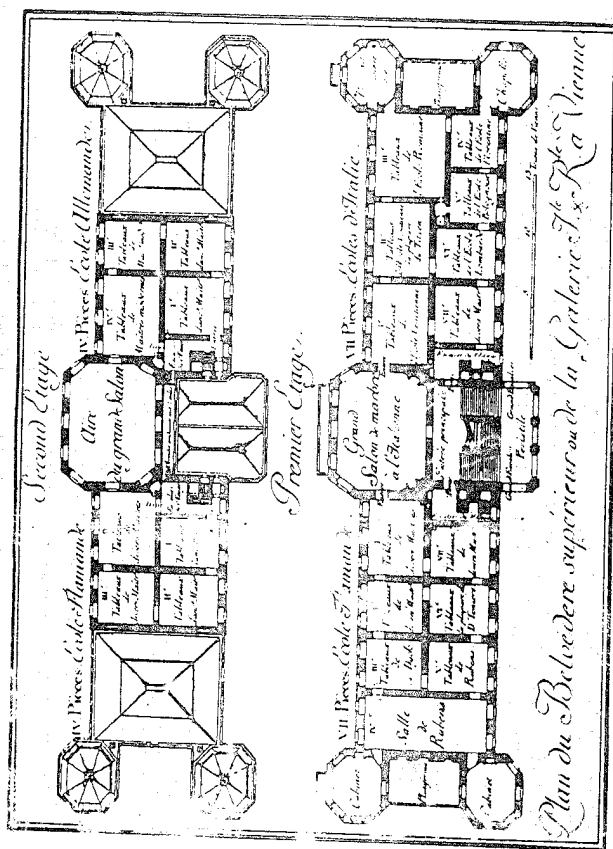


Figura 4. Ordenación de la galería de cuadros de la Corona en el Palacio de Belvedere en 1778 (según Bazin, 1969: 157)

Algunos autores fijan la evolución de los museos en tres etapas: la Alejandrina o creación del "Museion", la Renacentista o "Protolistoria" del Museo y la Revolución Francesa o creación del Museo del Louvre. La creación del Museo del Louvre está estrechamente vinculada a las colecciones de la Corona. Éstas se inician con Francisco I (1515-1547), quien formó una importante Pinacoteca en el Palacio de Fontainebleau. Continuator de este coleccionismo fue Luis XIV. Su ministro de Hacienda, Colbert, convierte la cultura y las artes en su programa político aumentando considerablemente las colecciones de la Corona que pasan de 200 a 2.000 cuadros y se distribuyen por los palacios del Louvre, Tullerías y Versalles. En estos recintos, el cuadro formaba parte del

mobiliario y debía adaptarse a los espacios hasta el punto que, a veces, era necesario modificar el tamaño de la obra.

Durante el siglo XVIII, la opinión francesa comienza a mostrar gran interés por contemplar las colecciones reales. Hacia mediados del siglo, escritores como Voltaire y Diderot expresan la opinión de que el patrimonio artístico debe exponerse en el Palacio del Louvre. Ante esta situación, el rey decidió en 1750 instalar una parte de sus colecciones en el Palacio de Luxemburgo, exposición que duró hasta 1779. Como anécdota, podemos señalar que no se ponía el nombre del autor ni de la obra para que los visitantes lo adivinaran.

Con la subida al trono de Luis XVI, se nombró director de los edificios reales a Anguillier (1774-1791), quien propone que se expongan al público todas estas colecciones. Sin embargo, antes desea completar las lagunas existentes en las mismas mediante una política de compras. Su labor se vio interrumpida por la Revolución Francesa en 1789, hecho que aceleró la creación del primer Museo público de Francia. Desde los inicios del movimiento revolucionario, se incrementaron estas colecciones, se confiscaron todos los bienes de las Ordenes Religiosas y de la Nobleza y se formaron importantes depósitos en París y en algunas capitales de provincia de Francia. Por un Decreto de 1791, el Palacio del Louvre es destinado a funciones artísticas y científicas, concentrándose en él todas las colecciones que hasta entonces, eran propiedad de la Corona. Al mismo tiempo, se nombra una comisión formada por cinco artistas y un erudito que se encargan de organizar todos los bienes nacionalizados.

La Institución, a pesar de las precarias condiciones de algunas dependencias del edificio, abre sus puertas al público el 10 de Agosto de 1793 bajo la denominación de "Museo Central de las Artes" y también como el "Museo de la República". La fecha de 1793 es clave en la historia de los museos porque será referencia obligada para el nacimiento de los grandes Museos Nacionales en Europa. La comisión se encargó de redactar y publicar un catálogo, realizándose la exposición de forma caprichosa, sin seguir ningún criterio preciso. Puede decirse que el Museo del Louvre es el resultado histórico de una Nación que culmina con la Revolución Francesa. Las causas de su creación se deben al coleccionismo Monárquico, a la labor científica de los hombres de la Ilustración y a la acción desamortizadora de la Revolución. Por otra parte, la novedad que supone la creación de este museo es la de expresar un nuevo concepto de propiedad respecto al patrimonio cultural de un país, considerando al pueblo como el usufructuario de dicho patrimonio.

A partir de 1795, tiene lugar el ingreso de nuevas piezas requisadas a los países ocupados por Napoleón. Pero en 1815 comienzan a devolverse las obras requisadas a sus países de origen. De esta forma, el museo va adoptando su disposición definitiva, pasando a depender del Ministerio del Interior en 1848. En 1932 se reorganiza totalmente el museo y su exposición sigue un criterio cronológico y geográfico, modernizándose también las instalaciones y la estructura del mismo, articulándose en seis departamentos distintos: Antigüedades Orientales, Antigüedades Egipcias, Antigüedades Griegas y Romanas, Pintura, Escultura y Artes Decorativas e Industriales.

Su patrimonio sólo es superado en Europa por el Ermitage. En 1882 se crea la Escuela del Louvre, en la que se formarán los futuros profesionales del museo. Hemos de destacar una innovación que se está llevando a cabo en estos momentos: el Proyecto del Gran Louvre del siglo XXI. Con el nombramiento de Mitterrand como Presidente de la República en 1981, se anuncia el proyecto del Gran Louvre que conllevará una serie de remodelaciones importantes. Entre otras, la construcción de la Pirámide en el centro del patio Napoleón y la ampliación de espacios con el desalojo del Ministerio de Finanzas ubicado en este edificio. Para ello, era necesario recuperar espacios destinados a servicios y lugares públicos. En 1983, se realizó la construcción de la Pirámide según el proyecto del arquitecto Pei.

Antes de esta remodelación, el 80 por ciento de la superficie estaba destinada a exposición y el 20 por ciento a servicios de conservación, documentación, investigación, restauración, administración y gestión. Los trabajos han permitido ganar dos plantas en el subsuelo, aunque sólo se han profundizado 9'60 metros debido a los problemas que plantea su ubicación en las cercanías del Sena que podría provocar filtraciones. Los objetivos de dichas obras son la ampliación del museo instalando nuevos servicios, la restauración de todo el sistema de circulación y su conexión con la ciudad, el acceso directo desde el metro y los garajes para autobuses y automóviles. Toda esta remodelación se expresa simbólicamente con la Pirámide de cristal.

El programa de reestructuración abarca tres campos distintos:

- 1) La creación de espacios para servicios: reservas, talleres, bibliotecas y despachos.
- 2) La creación de espacios públicos: Hall de entrada, vestuarios, toilettes, venta de billetes, oficina de cambio de moneda, punto de encuentro y descanso (Fig. 5). Además, se encuentran el Auditorio, las salas de Historia, los fosos del Louvre Medieval, cafeterías, restaurante, librería y salas de exposiciones temporales.
- 3) Las nuevas áreas de exposición, cuya superficie ha aumentado de treinta mil metros a cincuenta mil (Fig. 6).

También, se ha tenido en cuenta la programación de unos circuitos coherentes que sean opcionales para el visitante. Las obras del Gran Louvre finalizarán en 1996 y éste albergará el Museo del Louvre, el Museo de Artes Decorativas, el Museo del Vestido y de la Moda, la Escuela del Louvre y el Laboratorio de los Museos de Francia. Cada departamento contará con sus propios almacenes.

El movimiento que convertirá en museos públicos las grandes colecciones de las monarquías y de los príncipes se perfila a finales del siglo XVIII y, sobre todo, entre 1793 y 1818 en los territorios conquistados por Francia. Todos los museos nacionales europeos estarán, en su origen, estrechamente vinculados a la política cultural napoleónica, aunque su consolidación definitiva como instituciones públicas se realizará de forma gradual a lo largo de esta centuria (Figs. 7-9). La historia sobre el proceso de formación de los principales museos de Europa puede seguirse más detalladamente en Bazin (1969), Monreal y Monreal (1982) y Luna (1991).

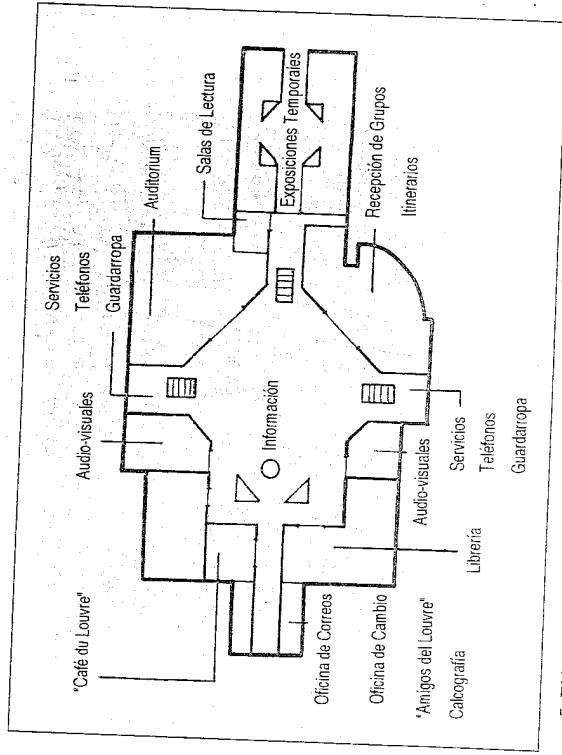


Figura 5. El Museo del Louvre: Hall Napoleón. Espacios Públicos. (Según Luna, 1991. T.1: 3)

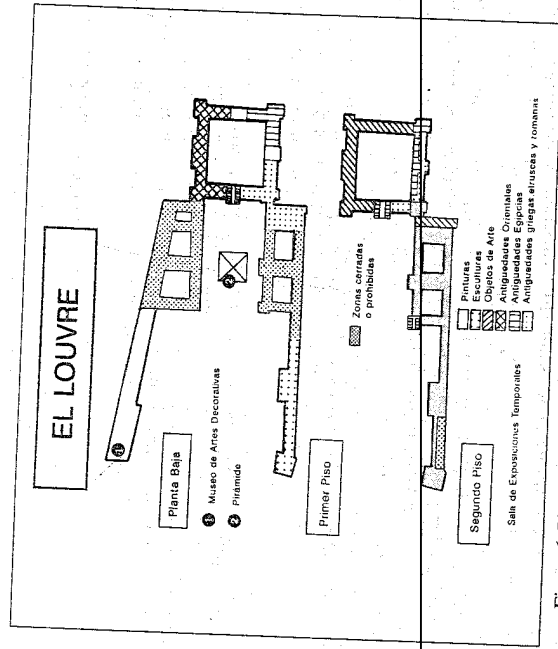
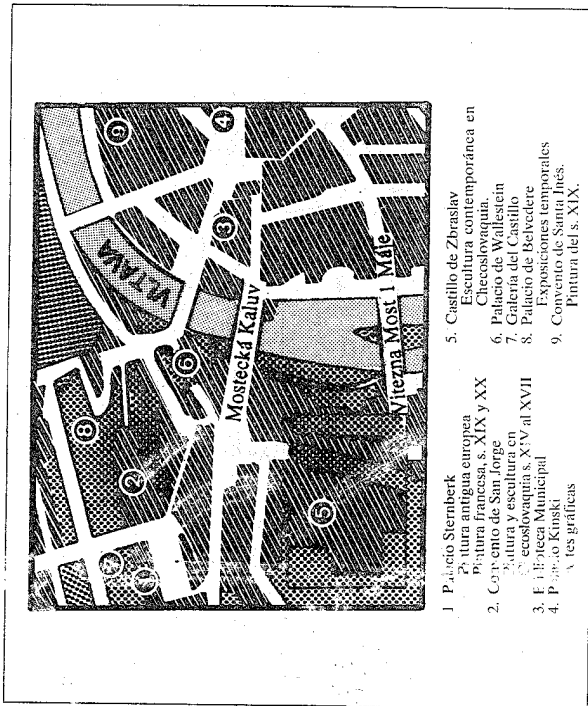


Figura 6. Planta del Museo del Louvre (según Luna, 1991. T.1: 3)



1. Palacio Sternberk
Pintura antigua europea
2. Colección francesa, s. XIX y XX
Escultura y escultura en bronce
3. E. J. F. de la Motte, s. XVIII al XVII
4. Palacio Municipal
Pintura del s. XIX.
5. Castillo de Zbraslav
Escultura contemporánea en Checoslovaquia.
6. Palacio de Wallenstein
7. Galeria del Castillo
8. Palacio de Belvedere
9. Exposiciones temporales
Compendio de Santa Lites.

Figura 1.7. Galeria Nacional de Praga (según Luna, 1991, T. 30: 351)

1.7. Características de los Museos Norteamericanos

El coleccionismo americano es muy posterior al europeo. Su desarrollo tiene lugar cuando Norteamérica se convierte en una gran potencia económica, entre 1880 y 1925. En el mercado del arte europeo aparecen coleccionistas privados. Las Instituciones Europeas no pueden competir con los grandes empresarios americanos (Marin-Medina, 1988b; Volland, 1983). Surgen una serie de mecenas que, por razones de prestigio y también porque con esta inversión en arte les supone desgravaciones fiscales muy altas, pretenden dotar al país de colecciones artísticas de las que carecen debido a su historia reciente. Todas estas iniciativas que en Europa corresponden al Estado, se realizan por particulares, hecho que se extiende también a otros carapós: hospitales, universidades y centros de investigación. El coleccionismo americano se inclina por la obra de arte maestra y única. Y esto, bien por el prestigio de la firma, bien por el valor artístico de la obra o, simplemente, por el precio. El gusto personal no siempre será el factor decisivo, aunque, normalmente, eran asesorados por historiadores de arte y por expertos.

Esta búsqueda de la pieza única le llevará a comprar obras de procedencia dudosa, fomentando el tráfico ilícito de obras de arte. Así, en una ocasión compraron un vaso griego del ceramista Eufronios procedente de una excavación clandestina. Otro caso parecido lo tenemos en la escultura etrusca de bronce que

representaba a Marte. Una vez expuesta, tuvo que ser retirada de la exposición al publicarse en una revista italiana un detallado artículo sobre su autor, que resultó ser un famoso falsificador contemporáneo. Del mismo modo, es muy conocido el caso del cuadro de la Asunción de la Virgen del Greco, actualmente en el Instituto de Arte de Chicago. Fue comprado en Europa por un coleccionista norteamericano que, posteriormente, lo donó al Museo de Chicago. Con anterioridad, habían propuesto su compra al director del museo, quien no quiso adquirirlo porque no recordaba haber visto ningún cuadro de este artista en los museos Europeos. Hoy, es una de las piezas más valiosas del Museo. Sin embargo, con el tiempo este coleccionismo se amplió a los bienes inmuebles, cuya muestra más representativa serán los claustros medievales del Museo Metropolitano.

El origen de estos museos se entronca con una cierta actividad intelectual que se desarrolla a lo largo del siglo XVIII, momento en que se crean las Sociedades Eruditas, las Bibliotecas y los primeros núcleos museológicos bajo la forma de

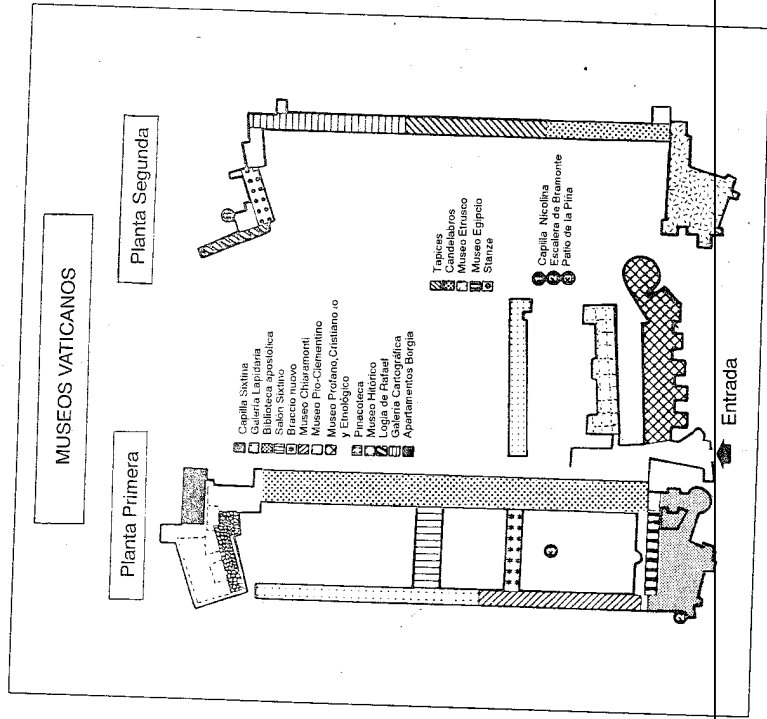


Figura 8. Los Museos Vaticanos (según Luna, 1991, T. 12: 135)

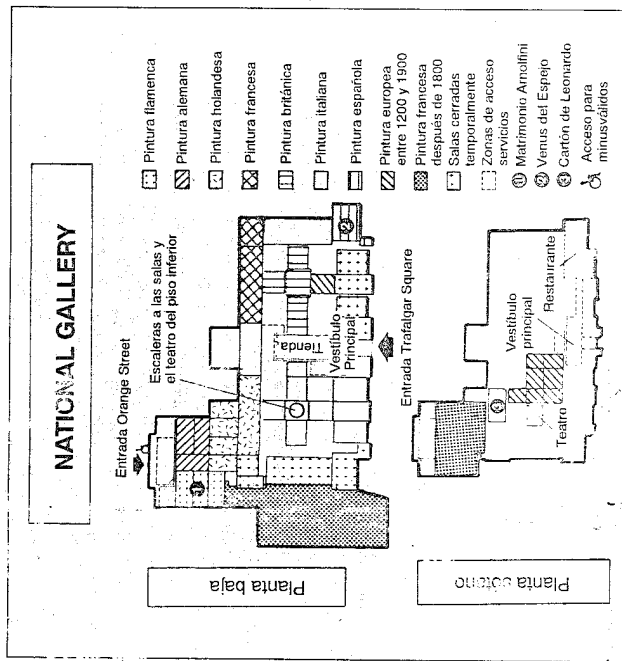


Figura 9. Galería Nacional de Londres (según Luna, 1991. T. 3: 27)

“gabinetes de curiosidades”. En ellos predominarán, sobre todo, ejemplares de historia natural, siendo raras las obras de arte. Será la Universidad de Harvard la pionera en este campo con la creación de uno de estos gabinetes, en 1750. La palabra museo aparece, por primera vez, en América cuando la Library Society de Charleston, fundada en 1743, desea incrementar esta Institución con un museo. La consolidación de miiva tiene lugar cuando Charles Wilson Peale (1741-1827), retratista de la escuela americana, abrió en 1784 su Peale's Museum en Filadelfia (Sellers, 1980). Éste contenía retratos de los grandes hombres de la revolución, fosiles y conchas, colecciones etnográficas y modelos de máquinas. La tendencia de asociar ciencia, técnica y arte se prolongará durante los siglos XIX y XX (Coleman, 1939).

A lo largo del siglo XIX van surgiendo nuevos museos. En 1825, el East India Marine Society fundó un museo dedicado al comercio en China, en la ciudad de Salem. (Massachusetts). Otros museos se forman al amparo de las Academias de Arte de Filadelfia, Chicago, Nueva York y Boston. Finalmente, no faltarán los casos de Instituciones que se crean bajo la protección de las Universidades. Así, la de Yale creó una Galería de pinturas en 1832, dando lugar en 1953 a la construcción de un nuevo edificio diseñado por Louis Kahn, con espacios de exposición y de enseñanza de historia del arte, arquitectura y dibujo. La idea de crear un gran museo de pintura surgió a raíz de la Segunda Exposición Universal que tuvo lugar

en Nueva York en 1853, pero su configuración definitiva se realizaría en 1870 con la constitución del Consejo de “Trustees” o Comité de Ciudadanos que aceptaron las primeras donaciones en dinero y que se destinaron a la compra de las primeras obras o núcleo original del Museo Metropolitano.

Los museos americanos se diferencian de los europeos por su estructura jurídica, por su forma de organización, por sus sistemas de financiación, por el grado de inserción social y por la propia concepción ontológica del museo. La estructura jurídica se basa en la ambigüedad puesto que es considerada como una institución pública abierta al público y al servicio del mismo, pero al mismo tiempo se trata de un organismo privado que goza de estatutos propios. El museo está dirigido por administradores “Trustees”, que componen el Consejo de Administración o “Board of Trustees”, que son los verdaderos “propietarios” de la Institución. Se trata de las principales personalidades locales y hombres de negocios que son los encargados de definir las grandes orientaciones del museo, el nombramiento del director y de los restantes profesionales que han de trabajar en el museo. En definitiva, son los depositarios de la confianza del público para administrar el museo.

Otra singularidad de los museos americanos es que pueden vender sus propias obras según el procedimiento llamado “Deaccessioning”, siendo este hecho contrario al principio europeo de inalienabilidad de las colecciones. También se observan algunas actuaciones de dudosa ortodoxia puesto que los conservadores de museos suelen ser consejeros de coleccionistas privados, sin que se planteen ningún tipo de problemas desde el punto de vista de la deontología profesional. El director suele proceder del campo del arte, de la historia o de la ciencia, de acuerdo con el contenido del museo. En el caso de los grandes museos comparte su labor con un presidente asalariado, aunque lo más frecuente es que esté asistido por un gestor responsable administrativo y financiero o por directores adjuntos que se encargan de la administración, el marketing, las finanzas y los programas.

El sistema de financiación es complejo (Tobelem, 1990), distinguiéndose varios tipos de fuentes: las externas y las internas. Las fuentes externas pueden ser privadas y públicas. Las primeras destacan, en primer lugar, por aquellos particulares que representan en torno al 90 por ciento del total. Esta participación directa de personas privadas, a través de donaciones y legados, es un rasgo distintivo de los museos americanos, muestra la apertura del museo hacia la sociedad y a la propia comunidad, al tiempo que le ofrece multiplicidad de servicios. Una de las causas de estas donaciones es la concentración de grandes patrimonios y fortunas en determinadas familias como los Mellon, Guggenheim, Rockefeller y Getty, entre otros, cuyas diversas motivaciones de tipo altruista, de satisfacción personal, presión social o deducción fiscal, les han llevado a participar activamente en la creación de los museos americanos.

Las Fundaciones constituyen la segunda fuente privada de financiación de estas Instituciones, con una aportación más reducida que la anterior, pues sólo representa un 57 por ciento. Ofrecen a los museos una financiación a largo plazo y apoyan proyectos concretos como el de la Getty Trust que desarrolla, en el campo de los museos, diversos programas de educación artística, restauración y formación. La tercera vía de financiación privada es a través de las empresas con una

representación del 4:3 por ciento siendo su actuación más frecuente la de "Sponsorship" en las exposiciones temporales que tienen lugar en los museos o en otras actividades puntuales. El sector público participa con el 15 por ciento del presupuesto de las Instituciones culturales americanas y se realiza a través de las agencias federales que se basan en la colaboración entre el Estado Federal y el Sector Privado: los Estados Federales y los Municipios. Entre estos últimos, destaca la ciudad de Nueva York cuya administración potencia este tipo de Instituciones y actividades culturales.

Las fuentes internas de financiación se basan en las dotaciones en capital o "Endowments", en los derechos de entrada y en las actividades comerciales. Las dotaciones en capital consisten en una dotación en capital que es empleado en el mercado financiero como si se tratara de una empresa comercial. El examen de evaluación de estas dotaciones en los presupuestos de los museos y el análisis de las políticas de empleo seguido por sus responsables financieros, hace que se tome conciencia de la importancia de la función financiera en los museos americanos, que constituye una especificidad particularmente interesante para un futuro estudio del fenómeno.

Las fuentes de estos "Endowments" representan entre el 10 y el 20 por ciento del conjunto de las rentas de los museos, según opinión de la Asociación Americana de los Museos. Se requiere la presencia de "managers" profesionales que gestionen estos activos financieros. En cuanto a los derechos de entrada podemos afirmar que, aunque en su origen los museos americanos estaban abiertos libremente al público siguiendo los preceptos de los filántropos de finales del siglo XIX, en la actualidad son raros los museos que no cobran derechos de entrada. Existen algunas excepciones como en el museo Getty en Malibú (California), en los museos del Estado y de la Universidad y en la Smithsonian Institution.

Sobre la gratuidad de los museos, existen dos opciones: la utilitarista y la humanista. La primera sostiene que, puesto que el museo aporta un servicio al visitante, éste debe pagar el precio por su consumición cultural. La segunda, por su parte, estima que los museos constituyen un servicio público que no debe pagarse obligatoriamente, aunque sí se podría realizar una contribución voluntaria. En cuanto a las actividades comerciales, hemos de señalar que responde, por una parte, a la demanda del público y, por otra, a una necesidad económica que adquiere una importancia mayor en la financiación de los museos americanos que en los europeos. Dentro de estas actividades comerciales hay que mencionar las "boutiques" o tiendas, cuya función es la de prolongar la experiencia de la visita.

Podemos afirmar que el sistema de financiación americano se caracteriza por la multiplicidad de fuentes a las que recurre, constituyendo un proceso dinámico. Mientras algunas fuentes llegan a la madurez o se inicia su agotamiento, es necesario buscar nuevas vías con la consiguiente pérdida de tiempo y energía para los responsables del museo, preocupaciones que, en ocasiones, superan a las funciones científicas y culturales que deberían realizar.

El modelo americano de museo puede concretarse en las características siguientes: desarrolla una financiación imaginativa, se da una participación de

voluntarios en las diversas actividades que se llevan a cabo, se presta gran atención a los visitantes, se desarrollan programas comerciales y se atienden especialmente los servicios educativos, al tiempo que se da gran importancia al uso de técnicas de comunicación y marketing. Este sistema responde al estado particular de las estructuras culturales, políticas y económicas de la sociedad americana.

La primera institución museística de contenido artístico surge en 1870, momento en que tiene lugar la inauguración del museo Metropolitano (Howe, 1913). El eclecticismo es la nota más destacada de este museo cuyas colecciones proceden de todas las regiones del mundo (Fig. 10). A partir de esta fecha, se inicia una etapa importante en el desarrollo y expansión de este tipo de instituciones, entre las que destacamos el Instituto de Arte de Chicago, el Museo de Arte de Nueva York y la Galería Nacional de Washington.

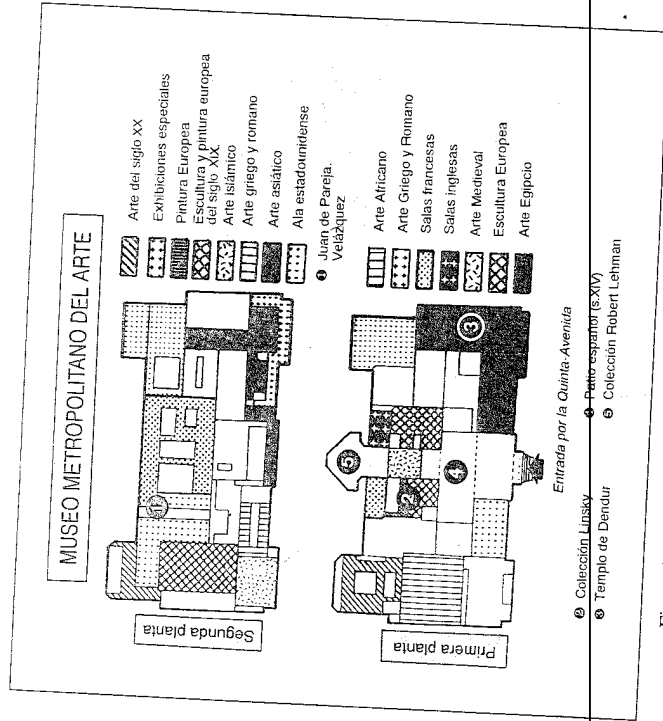


Figura 10. Museo Metropolitano (según Luna, 1991. T. 7: 75)