

Javier Roy

DOS MUSEOLOGÍAS

Las tradiciones anglosajona y mediterránea:
diferencias y contactos

Javier GÓMEZ MARTÍNEZ

EDICIONES TREA, S. L.

© Javier Gómez Martínez, 2006

© de esta edición:
 Ediciones Trea, S. L.
 María González la Pondala, 9S, nave D
 33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
 Tel.: 985 303 801. Fax: 985 303 712
 trea@trea.es
 www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
 Producción: José Antonio Martín
 Corrección: Vanessa Mata Montero
 Cubiertas: Impreso Estudio
 Maquetación: Patricia Laxague Jordán
 Impresión: Gráficas Ápel
 Encuadernación: Camadevilla

Depósito legal: As. 1246-2006
 ISBN: 84-9704-224-7

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. ¿UNA MUSEOLOGÍA?	11
1. DOS HUMORES, DOS CREDOS. <i>Geografía y religión</i>	17
La comunidad como marco del museo	25
2. EL BRITISH MUSEUM, EL MUSÉE DU LOUVRE. <i>La gloria de Dios, la gloria de los hombres</i>	31
El coleccionismo científico del British Museum	31
Cuando el arte no deja ver el bosque. <i>La crítica francesa</i>	35
3. EL MUSEO, LA GALERÍA. <i>Antónimos anglófonos</i>	43
Los prejuicios británicos hacia el placer del arte	45
Regeneracionismo ilustrado: el Conservatoire y el Muséum en Francia	58
Debate y ponderación en torno a la National Gallery de Washington	62
4. EL MONUMENTO, LA CIUDAD. <i>Dos formas de interpretar el mito</i>	69
El museo como monumento	69
El museo como ciudad. Entre Alejandría y Atenas	81
South Kensington	81
Los conjuntos germanos	85
Los conjuntos norteamericanos	89
Las «ciudades» francesas y españolas	94
Dos revoluciones. La ciudad musealizada	99
5. EDUCACIÓN Y ENTRETENIMIENTO. <i>La lección de los objetos</i>	105
South Kensington, <i>the Educational Paradise</i>	111
La repercusión del prototipo	117

Las medidas francesas	121
¿Museo educativo o parque recreativo? <i>Edutainment</i> en suma	127
6. TU ORIGINAL, MI COPIA. <i>La obra única, la obra genérica</i>	139
El arte socorrido por la ciencia en el Crystal Palace	140
El nacionalismo francés en el Musée de Sculpture Comparée	148
Reproducciones y restauraciones en Norteamérica	151
7. DOS SERIES. <i>Dos museografías</i>	159
El cambio en las colecciones de historia natural	160
Los <i>museum groups</i> de historia y arte	164
El rechazo francés	165
Las <i>period rooms</i> británicas	172
El predicamento de la museografía alemana	179
El apogeo americano de las <i>period rooms</i>	182
Las <i>study galleries</i>	189
8. EL SUEÑO DEL MUSEO UNIVERSAL. <i>Museo de objetos, museo de ideas</i>	193
<i>Magazine, magasin y musée</i>	194
La secuencia anglosajona	196
La secuencia francófona	207
La utopía de entreguerras: la Ciudad Mundial y el Mundaneum	211
La guerra en tiempo de paz. Estrategias de suplantación cultural	221
9. MUSEO COMO SINÓNIMO DE MUSEO DE ARTE. <i>De la antropología a la estética</i> ..	229
La vía antropológica	230
La vía estética	232
10. DEL OPEN-AIR MUSEUM AL ÉCOMUSÉE. <i>Dos nombres, una cosa</i>	247
La museografía al aire libre en el norte de Europa y en Norteamérica	247
El interés de los organismos culturales de posguerra. Francia	253
11. MUSEUM REVOLUTION Y NOUVELLE MUSÉOLOGIE. <i>Al cabo de dos siglos</i>	261
Renovados todos, renovados para uno	261
Novedad y crítica en la museología anglosajona	274
12. DIRIGIR, CONSERVAR. <i>Dos maneras de gobernar</i>	279
El tono reflexivo anglosajón	280

El sur mira al noroeste	284
Un conflicto ético con dos caras	293
13. DESCENTRALIZACIÓN. <i>El desdoblamiento de las grandes colecciones</i>	297
El ciclo social	297
El ciclo comercial	303
España. La diferencia entre multiplicar y dividir	311
EPÍLOGO	317
BIBLIOGRAFÍA	319
HEMEROGRAFÍA	339

INTRODUCCIÓN. ¿UNA MUSEOLOGÍA?

Veinticinco. Durante el tiempo que ha durado la escritura de este ensayo, ese número ha aparecido insistentemente, y lo ha hecho medido en años: desde el vigésimo quinto aniversario de la Constitución española, en 2003, hasta el cumplimiento del mismo plazo desde el regreso a España de *El Guernica*, que tendrá lugar en 2006. Un cuarto de siglo, cerca de tres décadas llevamos viviendo los museos con creciente fruición, haciendo de ellos el espejo vivo de los cambios experimentados por una todavía joven democracia. He sido testigo partícipe de ello desde que, mediada la década de los ochenta, diera comienzo su fase más acelerada, aunque solo con la distancia he sido plenamente consciente de lo que estaba viviendo. Fui a Valladolid a especializarme en historia del arte justo cuando la ciudad vibraba con la primera entrega de *Las edades del hombre*, en 1988, y desde allí asistí también, dos años después, a la retrospectiva que el Prado le dedicó a Velázquez. No supe entonces (se lo leería después a Rocío de la Villa) que había participado en las primeras *blockbusters* españolas, esas mega-exposiciones que alcanzan el umbral del medio millón de visitantes. Yo, y varios miles de *babyboomers* como yo.

Recuerdo también, en aquellos años, las primeras clases en las que aprendí a diferenciar la museología y la museografía. Recuerdo especialmente la pasión con que cierta profesora, directamente desde París, trajo al aula la experiencia de la inauguración de la *pirámide* del Louvre. Pero tuve que recorrer todavía muchas catedrales con la mirada de un historiador del arte en formación antes de reparar en que mi tiempo había generado sus propios santuarios metropolitanos, en que el museo-de-la-catedral y el museo-catedral eran dos realidades bien distintas.¹ Y

¹ Las circunstancias en las que se ha producido este cambio se encuentran en la Universidad de Cantabria y tienen nombres propios de profesores. Se llaman Alfonso Moure Romanillo (él me abrió las puertas de la museografía) y, estimulando, apoyando y debatiendo esta investigación dentro del Área de Historia del

recorriendo museos europeos y americanos me he convertido en un *trotamuseos*, en un (me gusta más la expresión original) *museumgoer*.

La museología aprendida en clase y leída en los libros de texto explica la historia del museo de manera lineal, con inicio y final en Francia. En las páginas de este trabajo aflorarán suficientes testimonios, pero deseo sacar dos a esta página introductoria, por su naturaleza reciente y su procedencia dispar. El primero corresponde a un galerista alemán afincado en Londres, autor de una historia de los museos según la cual, «iniciado en París en la década de 1790, el discurso pasó a Londres a finales del siglo XIX, a Berlín a principios del siglo XX, a Norteamérica en 1929, con la fundación del Museum of Modern Art, y volvió a París en la década de 1970» (Schubert, 2000: 65). De la Francia de 1790, la del Musée du Louvre, a la Francia de 1970, la del Centre Georges Pompidou. Notemos, aparte de la metátesis numérica, cómo el concepto de museo manejado incluye a los museos de arte exclusivamente, porque no es algo que dependa del perfil profesional del autor sino que viene dado como característica por la propia línea interpretativa. Dentro de nuestras fronteras, ese itinerario circular es también el hegemónico y acaba de ser revalidado por una de las más asentadas voces de la museología española, para quien, por un lado, «la creación del Louvre representó una gran novedad y un nuevo modelo de museo público», el «primer museo público», de hecho (Hernández Hernández, 2004: 71-72), y para quien, en el otro extremo, la *nouvelle muséologie* de los años setenta sigue representando el futuro (Hernández Hernández, 2003: 189-190).

Los viajes y, sobre todo, las lecturas, me han servido para comprobar que la realidad histórica no cabía en esa redondez. Tampoco quiero decir que vaya a caber en mi planteamiento, que solo aspira a llamar la atención sobre lo que interpreto como una cadena de desajustes. Un hito capital aparece sistemáticamente relegado en la tesis al uso: el British Museum, científico antes que artístico, por supuesto, pero decano de los museos públicos de pública creación, al cabo. En esa actitud de partida radica, a mi modo de ver, una tendencia al silenciamiento de toda una tradición museológica cuyas características se asimilan en un único enunciado, el que tiene a Francia siempre por bandera, pero que pertenecen a otro, verdaderamente simétrico. Lo que intento defender es la existencia de dos grandes tradiciones museológicas: una anglosajona, la encabezada por Gran Bretaña (luego por

Arte, Julio J. Polo Sánchez y Luis Sazatornil Ruiz. Desde fuera (desde la Universidad de Zaragoza), no han sido menos estimables el ejemplo y la ayuda del profesor Jesús Pedro Lorente. Valga este recordatorio como muestra de mi agradecimiento.

los Estados Unidos), y una mediterránea, encabezada por Francia, y que lo que una mira en un sentido, la otra lo hace en el opuesto. Ambas pertenecen al horizonte de la ilustración, pero todo parece indicar que la segunda, la francesa, no desarrolló el ideario de partida porque la burguesía revolucionaria perpetuó los usos monárquicos. Y lo que finalmente se ha llamado *nouvelle muséologie* sería la recuperación de aquellos principios al principio perdidos, la reescritura de una historia que debería haber sido pero que no fue. En Gran Bretaña, en cambio, aquella línea habría mantenido la coherencia del curso marcado en origen.

La tradición anglosajona cimienta su idiosincrasia en unas colecciones preferentemente científicas a las que se les busca una dimensión utilitaria, práctica. Esas colecciones son un medio para lograr algo (la educación del individuo, el progreso del comercio, de la comunidad, del país), pudiendo decir que dan lugar a museos verbales, concebidos para la acción. La tradición mediterránea, en cambio, opera con colecciones eminentemente artísticas cuya finalidad es el deleite y el prestigio. En esta segunda, la conservación de esas colecciones se erige en un fin en sí mismo, dando lugar a museos sustantivos, que ponen nombres y clasifican los objetos atesorados y que, comparativamente, resultan estáticos.

Para la definición de ambas tradiciones y para la identificación de momentos de máxima tensión entre ambas, he utilizado como fuentes principales las revistas oficiales de las primeras asociaciones nacionales de museos: la británica (Asociación de Museos [Museums Association], creada en 1889), con *The Museums Journal* (1901-), y la norteamericana (Asociación Americana de Museos [American Association of Museums], fundada en 1906), con *The Museum News* (1924-). Junto con éstas, han sido fundamentales las revistas correspondientes a las instituciones internacionales que, tras la primera guerra mundial, vinieron a sobreponerse a las nacionales. Me refiero a *Museumion* (1927-1946), para la Sociedad de Naciones, y sus sucesoras para la Unesco: *Museum e ICOM News* (1948-). Significativamente, la primera no fue editada desde Ginebra sino desde París, y allí y no en Londres ni en Nueva York quedó fijada también la sede editorial de las dos siguientes. Me parece importante este detalle porque anticiparía el sobresaliente papel que creo tuvieron esos foros internacionales como instrumentos de renovación de la tradición museológica mediterránea por absorción de pautas anglosajonas.

Otras revistas y diferentes libros han contribuido a trazar el panorama indicado. A menudo, he utilizado los títulos por parejas, buscando diferencias comparativas, como la contrastada definición del *Museumion* de Alejandría que propor-

cionaron las *Enciclopedias* francesa y británica en el siglo XVIII, o la discordante apreciación de los museos de arte asumida por Francis Taylor y André Malraux en sendos textos de posguerra. En materia bibliográfica, algunas referencias con rango de fuentes históricas he podido consultarlas gracias al creciente número de títulos que van siendo editados en formato electrónico (especialmente desde *Gallica*, en la web de la Biblioteca Nacional de Francia). Pero donde Internet me ha resultado sustancialmente útil ha sido en la consulta de la prensa diaria: casi todas las noticias nacionales y la práctica totalidad de las internacionales proceden de las ediciones digitales de las correspondientes cabeceras. Y es que, al tiempo que he ido trabajando con bibliografía más o menos antigua, las líneas del discurso se han ido cruzando con informaciones suministradas por los medios actuales, los cotidianos, hasta el punto de que ahora mismo me resulta prácticamente imposible escrutar las noticias de cada día sin ver en ellas documentos de validez histórica. Con sorprendente frecuencia, en efecto, la actualidad que registran los periódicos posee un enlace que se activa hacia el pasado, o viceversa.

La comparación anglo-francesa constituye el núcleo del trabajo. En torno a él, ocupa un lugar destacado Estados Unidos. Las alusiones a otros países, como Alemania, son más circunstanciales, en la medida en que contribuyen a perfilar o contrastar las dos grandes tradiciones, y proporcionales a su participación en las revistas antes citadas. Las pocas referencias históricas a los museos españoles tienen el mismo objetivo y coadyuvan a la definición de características puntuales de la tradición mediterránea, a la que pertenecen. De manera análoga, las citas extraídas de nuestro pasado reciente, más abundantes, persiguen ejemplificar la acelerada extensión de los usos anglosajones en el bloque mediterráneo y, de paso, facilitar la interpretación del presente de nuestros museos en un mapa internacional.

Cuando comencé la lectura sistemática de las cuatro revistas listadas arriba, lo hice, precisamente, buscando la naturaleza y las razones de los cambios perceptibles en los museos españoles durante la segunda mitad de los años noventa, cuando, desde el Gobierno, se apostó decididamente por incorporar pautas muy concretas del tantas veces citado «modelo americano». Es en ese punto en el que prácticamente finaliza el ensayo. Todo lo que precede es la explicación que encontré, estructurada de la mejor manera que me ha sido posible y argumentada quizás con un exceso de citas. Ésas, traducidas por mí del inglés o del francés en la mayoría de los casos, no buscan sino respaldar planteamientos que intuyo pueden resultar polémicos.

Cada uno de los capítulos que componen el libro está dedicado a un aspecto en el que se evidencia particularmente el contraste entre las dos tradiciones museológicas. La narración no posee un sentido diacrónico neto, que progrese desde la primera hasta la última página, pero la ordenación de los capítulos responde a un criterio cronológico. Eso es así porque el núcleo de cada uno de ellos tiende a situarse en un momento histórico cada vez más reciente. Eso no obsta para que cada capítulo venga a compartir una estructura común: el núcleo tiende a estar precedido por unas llamadas al horizonte de la cultura de la ilustración y, simétricamente, tiende a finalizar con anotaciones de la realidad actual. Por tanto, cada uno recorre un arco que puede remontarse hasta finales del siglo XVIII y alcanzar el umbral del siglo XXI. Eso hace que puedan ser leídos casi de manera independiente. De hecho, dos de esos capítulos («El monumento, la ciudad» y «El museo, la galería») son el desarrollo de ideas avanzadas previamente en forma de artículos. Los cuatro artículos propios que he incluido en la bibliografía han pretendido ser aportaciones parciales a la definición de dos formas de entender los museos históricamente discernibles. A razón de uno por año, se remontan al 2001. Desde aquel momento me venía rondando la cabeza este libro.

En una sucinta enumeración de los contenidos, el primer y más general capítulo es el dedicado a rememorar la vieja teoría que asociaba temperamentos precisos con diferentes zonas geográficas. Vivificada durante los siglos XVIII y XIX, al tiempo que nacía y crecía el museo contemporáneo, poseía una interesante faceta religiosa que iba a marcar la personalidad de las nuevas instituciones: catolicismo en el sur, protestantismo (puritanismo) en el norte. El Musée du Louvre y el British Museum, a los que está dedicado el segundo capítulo, son las cabeceras correspondientes a esos dos bloques y, a su vez, a dos tradiciones museológicas: una mediterránea, de signo artístico y radicada en Francia, y otra anglosajona, de signo científico y capitalizada en Gran Bretaña. El hecho de nombrar antes al área mediterránea y al Louvre quizás sea un acto reflejo, fruto de una educación basada en la historia y en la cultura clásicas, pero eso no ha de justificar que, a la hora de historiar el museo contemporáneo, coloquemos al Louvre delante del British, como viene haciendo reiteradamente la historiografía de tradición francesa, que sigue siendo la dominante.

Los cinco capítulos siguientes están dedicados a aspectos puntuales que evidencian las divergencias entre ambas tradiciones. Así, la distinción británica entre museos (de ciencias) y galerías (de bellas artes) obedece a una longeva animadversión hacia el arte, considerado ocioso, improductivo. Del mismo modo, que

imaginase el Mouseion de Alejandría como una ciudad de las ciencias contrasta con que los vecinos continentales lo interpretaran como un impresionante palacio lleno de tesoros artísticos. Los que pensaban el museo en términos científicos lo hacían con una finalidad educativa enfocada hacia el progreso económico; por eso, al ser la colección un instrumento, no tenían inconveniente en componer con las obras escenas de época ni en recurrir a copias. Los que pensaban el museo en términos artísticos, lo hacían con una finalidad estética, enfocada hacia el disfrute, siendo la colección, compuesta por obras maestras, únicas, originales y debidamente aisladas para la contemplación, un fin en sí misma.

El capítulo octavo, dedicado a la secuencia de museos universales, antropológicos, propuestos a lo largo de los siglos XIX y XX, es una bisagra: los primeros, los decimonónicos, pertenecen al horizonte de la tradición anglosajona tal y como es presentada en los capítulos previos; los últimos ya avanzan la que va a ser la tónica de los capítulos siguientes. Ésa no es otra que el inicio por parte de Francia de un proceso de asimilación de las pautas anglosajonas. La estrategia seguida se percibe con suficiente claridad desde la pugna por controlar el asentamiento de los órganos culturales de la Sociedad de Naciones, primero, y de la Organización de Naciones Unidas, después. Establecidos en París, fueron el instrumento perfecto para rejuvenecer la museología francesa (mediterránea) con la transfusión de savia nueva, la de la tradición vecina. Paradójicamente, se trataba de recuperar los ideales de socialización que un día de 1789 habían enarbolado sus antepasados pero que se habían quedado allí, en el limbo de la historia. A eso lo llamaron *nouvelle muséologie*. Lo últimamente adoptado ha sido el modelo empresarial de gestión de los museos, tomado de la versión más acabada, la americana. A eso y a la subsiguiente política comercial de multiplicación de sedes dentro y fuera de las propias fronteras están dedicados los dos últimos capítulos.

Le adelanto al lector que el balance final es crítico con la museología mediterránea, la encabezada por Francia. Historiador del arte universitario metido a museólogo, descreído de la por muchos considerada aún vanguardista *nouvelle muséologie*... No sé... Quizás sume bastantes puntos para encajar en lo que ciertos amigos y colegas familiarizados con los museos norteamericanos y británicos denominan *museología crítica* (o quizás se trate solo de un ejercicio de museología criticable). Yo, por si acaso, de entrada, hago *outing*.

1. DOS HUMORES, DOS CREDOS

GEOGRAFÍA Y RELIGIÓN

La simetría cultural en el eje norte-sur es un lugar común en la historia del pensamiento occidental. Se trata de un punto de vista, el de la contraposición de caracteres muy definidos asociados con diferentes naciones, que hoy puede ser tachado de reaccionario. No obstante, históricamente, dejando aparte los niveles de manipulación de que ha sido objeto, el discurso racial, el de las nacionalidades, ha estado en boca tanto de conservadores como de progresistas. El anarco-socialista Proudhon aceptaba la superioridad de las «razas del norte» en 1893 (Proudhon, 1977: 169), pese a la base bíblica que se le solía atribuir, casi con tanta naturalidad como los conservadores americanos, puritanos, vivieron durante la década de 1920 el apogeo y declive de su mito sobre la fundación y desarrollo del país por la «raza nórdica» (Lipset, 1981: 172). Por cierto que ahí ya se intuye que el predicado racial lleva aparejada una correspondencia religiosa que será más interesante de cara a mi objetivo. Éste es analizar la génesis y el desarrollo de los museos no en la manera lineal acostumbrada, sino en función de los binomios equivalentes norte-sur, anglosajones-latinos, protestantismo-catolicismo, con lo que realmente procederá hablar no de una sino de dos museologías, simétricas una a otra. El discurso al que pertenecen esas parejas prácticamente sinónimas puede ser remontado hasta la teoría de los humores de Galeno, pero aquí nos interesará en sus manifestaciones a partir de la ilustración, que es cuando nace el museo moderno, hasta la segunda década del siglo XX. Parece haber sido ahí, más que durante el ciclo de las grandes exposiciones universales, cuando se ha puesto en marcha efectiva el proceso de globalización vigente, una de cuyas manifestaciones habría sido la convergencia de ambas tradiciones museológicas, gracias a la mediación de los organismos internacionales creados en las dos guerras mundiales.

A lo que sí había contribuido la era del colonialismo y de las exposiciones universales era al desarrollo de la geografía, que, a principios del siglo XX, proporcionaba uno de sus mejores frutos: la *Nueva Geografía* de Élisée Reclus (m. 1905), anarquista como Proudhon y suscriptor asimismo de la vieja simetría polar. Reclus nos proporcionará la versión más acabada de ese *topos*, muy poco antes, justamente, de que comenzara a perder consistencia por obra de un nuevo orden internacional. Creía en él, aunque invocando siempre la existencia de matices, y lo tejía con argumentos principalmente raciales y, secundariamente, religiosos y sociales. A los primeros les dedicó todo un capítulo, donde anotó:

A los pueblos mediterráneos que participaron de la antigua civilización romana se los llama «latinos» [...] y se les da como clientela natural las tierras del África Menor o Mauritania [...]. Aparte del mundo latino, los que lucharon más enérgicamente contra el poder de Roma y que acabaron por derribarlo se considera que forman una segunda raza, a la que se unen al norte, como subraza, los escandinavos de Dinamarca, de Suecia, de Noruega y de Islandia. Además los germanos reivindican como pertenecientes a su raza todos aquellos que en la islas Británicas, en los Estados Unidos y en la potencia del Canadá han tomado el nombre de «anglo-sajones» y pretenden también constituir por sí solos la raza directora del mundo.²

El conglomerado septentrional pivotaba sobre el que él llamaba *trípode anglosajón*, forjado por Gran Bretaña, los Estados Unidos de Norteamérica y Australia. No perdía ocasión para matizar, empero, que tal adjetivo solo de manera forzada y sin verdad le cabía a la segunda nación, solo por la unidad del lenguaje establecida entre individuos de heterogénea procedencia (Reclus, 1932: IV, 305 y VI, 12, 29, 64). El criterio religioso coincidía básicamente con el anterior: «los católicos, más alegres, más artistas, más amantes de la luz y de las sonoridades, son las gentes del mediodía; los protestantes, más reflexivos, más lentos, más calculadores, son las gentes del norte», pero con numerosas excepciones que se explican históricamente.³

² Reclus, 1932: V, 262-263. Proudhon había dicho que los anglosajones tenían carácter germánico (Proudhon, 1977: 169).

³ Reclus, 1932: VI, 273. Algo semejante había dicho en IV, 232. Lo hace quien, ya desde el umbral del siglo XX, podía afirmar con total conocimiento de causa que «durante el siglo XIX se fijaron definitivamente los rasgos principales del planeta entre los círculos polares» (id., V, 210). Sobre la personalidad científica y libertaria de Reclus, véase *Colloque Élisée Reclus*, 1986.

El componente sociopolítico venía a reforzar el antagonismo anglofrancés y a introducir un vínculo transversal entre los dos bloques. Lo primero tiene que ver con que, mientras que la Revolución francesa de 1789 tuvo por efecto el triunfo de la burguesía, la Revolución de 1848 fue la del obrero, la del trabajador, y que, aunque ésta se desarrolló especialmente en Francia y en Inglaterra (países que ya habían realizado una primera revolución política contra la monarquía), fue en Londres donde nació, como consecuencia, en 1864, la Internacional (socialista) (Reclus, 1932: V, 103, 165). El nexo transversal vincularía a Francia con Norteamérica (contribuyendo a relativizar la susodicha cohesión del trípode anglosajón) a través de sus respectivas revoluciones políticas, pues la Revolución norteamericana que condujo a la independencia en 1776 fue hija de la *Enciclopedia*, adelantándose a Francia (Reclus, 1932: IV, 398). Sería el inicio del mito que convirtió a Norteamérica en paraíso utópico para los socialistas europeos, «el mejor lugar de todos para acometer una empresa de este tipo», como le escribían desde allí, animándole a cruzar, a Robert Owen en 1856 (Owen, 1993: IV, 45-46). Los franceses de 1968, soporte de los que luego llamaríamos *nouveaux muséologues*, iban a reactivar esa página del imaginario utópico.

De la argumentación racial de Reclus nos interesará la laxa acepción de lo anglosajón, que puede llegar a ser sinónimo de lo nórdico. Las particularizaciones sociopolíticas nos interesarán por la simetría que cabe establecer entre la Revolución francesa y la revolución industrial a través de los museos derivados de cada una de ellas, por el tono marcadamente social que va a incorporar la museología anglosajona. También, por la relación simpatética establecida entre Norteamérica y Francia, que gustaba de buscar concomitancias entre las respectivas revoluciones políticas y que se habría de manifestar en la asunción de la hedonista consideración francesa del arte por parte de los estadounidenses, esos parientes a los que los *tories* ingleses tachaban de «emborrachados por el materialismo» (Smith, 1891: 19-20).

El componente religioso será el que más nos interese, porque, en anterior o posterior instancia, no serán de carácter racial sino religioso los rasgos que marquen las diferencias entre las tradiciones museológicas anglosajona y mediterránea, en tanto que dos maneras rigurosamente simétricas de concebir el museo en su nacimiento y en su desarrollo. Será este último punto de vista el que desarrollaremos a continuación, acudiendo, en primer lugar, a algunas de las autoridades de la ilustración. Vale la pena adelantar que el protestantismo anglosajón, de raíz calvinista, puritano, condicionó doblemente las concepciones museoló-

gicas británicas: en términos estructurales, por el énfasis puesto en los aspectos productivos del trabajo; y, de manera más circunstancial y concreta, por la fobia preventiva manifestada hacia cualquier signo relacionable con el catolicismo romano, su complemento inverso o simétrico.

La antigua teoría de Galeno asoma en estado más puro y genérico en boca de Rousseau, para quien, «en general, los pueblos del norte son más industriosos que los del mediodía. En el norte, los hombres consumen mucho sobre un suelo ingrato; en el mediodía, consumen poco sobre un suelo fértil. De ahí nace la diferencia que hace a los unos laboriosos y contemplativos a los otros» (Rousseau, 1990: 57). Poco tiempo antes, en 1748, Montesquieu había extraído sus propias conclusiones después de haber comprobado personalmente cómo una misma ópera era representada con calma en Inglaterra y con exaltación en Italia: «en los países fríos, habrá poca sensibilidad hacia los placeres; será mayor en los países templados; en los países cálidos, será extrema» (Montesquieu, 1977: 152). Además, el mismo pensador ya intuyó que el talante marcadamente industrial de los británicos poseía un origen político-religioso. Lo deducía de la decisión de Enrique VIII de abolir el clero regular (que daba socaire al ocio de los nobles) y los hospitales (que cobijaban a los pobres): «desde aquella época se estableció en Inglaterra el espíritu de industria y de comercio» (Montesquieu, 1977: 232).

Quedan apuntados ahí el pragmatismo que va a ser característico de la museología anglosajona y el hedonismo de la mediterránea como dos caracteres simétricos que, de manera genérica, reconocían los pensadores ilustrados. Uno de los que más sabía de eso era el filósofo suizo Charles-Victor Bonstetten, perteneciente al círculo de Rousseau y autor de *L'homme du midi et l'homme du nord* (1824), donde observaba cómo la benigna naturaleza del sur propiciaba las «bellas artes» y la recreación placentera del mismo modo que los rigores del norte fructificaban en la «bella moral» y en la disciplinada necesidad de previsión para subsistir (Bonstetten, 1824: 199, 202 y 1815: 21, 107). Pero Bonstetten creía, corrigiendo en este punto a Montesquieu, que la influencia del clima no era tan directa como se venía afirmando y que, en cambio, la de la religión era mayor (Bonstetten, 1824: 28 y 1815: 195-196).

Si las opiniones vertidas sobre los vecinos pueden ser cuestionadas por subjetivas, no ocurre lo mismo con la delación que desencadenan actitudes menos conscientes entre esos mismos intelectuales. Pienso en las adiciones y supresiones que operó Voltaire al editar, en 1740, el *Antimaquiavelo* de Federico II de Prusia: unas y otras enfatizan la querencia alemana por las ciencias y la francesa por las

bellas artes. Valgan dos ejemplos. Primero: «la mejor señal de que un país es dichoso, abundante y rico, por hallarse bajo un gobierno prudente, viene dada por el hecho de que las bellas artes [y las ciencias] florecen en su seno» (las palabras entre corchetes fueron suprimidas por Voltaire). Segundo: «las artes más necesarias para la vida son la agricultura, el comercio y las manufacturas; las ciencias que honran más al espíritu humano son: la geometría, la filosofía, la astronomía, la elocuencia, la poesía, [la pintura, la música, la escultura, la arquitectura, los grabados] y todo cuanto queda comprendido» (las palabras entre corchetes fueron añadidas por Voltaire) (Federico II, 1995: 150-153).

La tipificación industrial del carácter inglés fue cultivada por otros autores galos a lo largo del siglo XIX, introduciendo matizaciones de sumo interés para comprender su específica concepción museológica. El autor francés del *Diorama anglais* recalca, en 1823, que era la religión reformada la que prohibía tajantemente el ocio fuera del séptimo día de la semana, y añadía: «si quieren saber por qué hay en Londres menos monumentos importantes que en París, es porque los ingleses se han empeñado constantemente en buscarle a todo un extremo de apropiación y de utilidad particulares» (Egan, 1823: 7). La marginación comparativa de lo monumental en beneficio de lo funcional conduce a otra afirmación distintiva de mayor calado: la que asocia a Gran Bretaña con las ciencias y a Francia con el arte. Puesto que «el dinero es el dios de Inglaterra [...], los niños ingleses muestran la misma aptitud para las matemáticas que los alemanes para la música y los franceses para las artes del diseño» (Faucher, 1845: xxii). La proyección museística de estas observaciones ya se deja intuir: la primera se correspondería con el funcionalismo arquitectónico que veremos en la museografía británica; la segunda, con la no-cuestionada hegemonía artística de Francia y con el tono marcadamente estético de los contenedores y de la selección y presentación de los contenidos en la tradición encabezada por ese país.

El historiador del arte alemán Gustav Waagen se percató perfectamente de lo que ocurría en Gran Bretaña respecto al arte a raíz de dos visitas al país, en 1835 y en 1850. En la primera observó cómo el riguroso («joyless») espíritu de los puritanos (específicamente), muy arraigado en Inglaterra, jugaba en contra del coleccionismo artístico, mientras que, en la segunda, advirtió «un incomparablemente mayor catolicismo en el gusto» (Waagen, 1970: I, 15, 33); lo que mediaba era el revulsivo que supuso la creación de la National Gallery, como luego veremos. La apreciación formal se abría camino y tendía a imponerse sobre los escrúpulos religiosos, aunque a un británico, paralelamente, le llamara poderoso

samente la atención el «intenso y entusiasta sentimiento de carácter religioso» de los cuadros vistos en un país como España, hasta el punto de dedicarle todo un capítulo a la «influencia de la religión en la pintura española» (Head, 1848: 5). El caso es que un crítico francés se escandalizaba casi al mismo tiempo ante el cúmulo de tesoros artísticos que iban saliendo del continente con destino a las islas (Triqueti, 1861: 53): era la mejor prueba de lo observado por el teórico alemán.

Se infiere que Gran Bretaña se había parapetado en la ventaja económica que le había procurado su hegemonía industrial, un logro, ciertamente, alcanzado con el cultivo de las ciencias y de los museos científicos, que siempre le fueron mucho más caros. A renglón seguido, en una segunda fase y con el dinero producido por el comercio y la industria, compró el patrimonio artístico que los países religiosamente desamortizados (Francia y España particularmente) pusieron en venta. De manera análoga y como si de una ley natural se tratase, iba a llegar el momento en que Gran Bretaña se viera en la piel sacrificial del continente, cuando el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y numerosos coleccionistas privados norteamericanos sacasen obras insulares de titularidad privada y forzaran en 1911 la creación de un comité gubernamental para cauterizar una tal sangría («Retention...», 1914-1915: 382). También análogamente, los prejuicios religiosos que todavía a finales del siglo XIX se había podido escuchar en labios de un eminente bostoniano de visita en los Uffizi, acerca de la «sobreabundancia de temas religiosos» provenientes de «edades oscuras» (Smith, 1891: 23), se habían convertido en historia.

Los museos británicos eran museos científicos mucho antes que artísticos. Eso quedó en supina evidencia desde el mismo momento (1889) en que fue creada la Asociación de Museos, que se quiso internacional desde un principio (era la única existente y sus estatutos fueron abiertos a otros países). Por ello, en 1929, destruyó decididamente las formas «British» y «of the United Kingdom» que eventualmente la habían acompañado hasta entonces (Bather, 1929: 157). No era solo que los fundadores hubieran sido museos de historia natural exclusivamente. Es que ya la primera manifestación pública del deseo de constituirse había sido lanzada a través de la revista *Nature*, en 1877, y ninguno de los discursos con que los sucesivos presidentes abrían las reuniones anuales aludió a cuestiones de bellas artes antes de 1904, como puede comprobarse a través de los contenidos (asimismo científicos) de su boletín oficial, *The Museums Journal*.

Los reproches vinieron pronto. Era un norteamericano (recordemos el grado de digamos disidencia que Reclus le atribuía a la antigua colonia británica) el que,

en 1904, acusaba a sus compatriotas «anglosajones» de ambos lados del océano (escribía en el boletín oficial de la asociación británica) de incapacidad para reconocer los valores estéticos y asumía que «las nuestras son primordialmente una época y una raza prácticas [...]; tendemos a juzgar las cosas únicamente en términos de ganancia».⁴ Ante el incremento de las críticas de distinguidos *art-curators*, que también habían afectado a la más joven Asociación Americana de Museos (fundada en 1906), la institución insular creó, en 1914, un comité especial para garantizar la paridad en la representación de los museos de ciencia y arte («On museums associations», 1913-1914: 124). Poco se había avanzado en ese sentido, no obstante, en 1921, cuando la Asociación de Museos, con carácter extraordinario, celebró su reunión anual fuera de las islas, en París: los colegas franceses verbalizaron las denuncias ya conocidas, y los británicos les reprocharon, a su vez, su dedicación prácticamente exclusiva a los museos de bellas artes.

Hemos de tener presente que la docencia francesa de museografía tenía lugar en l'École du Louvre, que había sido fundada en 1882 para enseñar arqueología e historia del arte aplicadas a los fondos del museo y de otras colecciones de Francia y del extranjero (Aubert, 1948: 37). El pasado daba la razón a los británicos, y más aún se la iba a dar el tiempo futuro, porque ese mismo perfil más que marcadamente artístico fue el adoptado por l'Office International des Musées, una asociación internacional de museos adscrita a la Sociedad de Naciones y creada por iniciativa del Gobierno francés en el mes de julio de 1926 (Renoliet, 1999: 310). Capitalizada en París, funcionó de hecho como una asociación de museos de la Europa continental, simétrica respecto a la asociación británica y que pronto fue censurada por haber «limitado su actividad a los museos de bellas artes» (Bather, 1929: 160). Efectivamente, los primeros estatutos de la OIM no hacían referencia a ninguna tipología de museos en concreto, pero sí anotaban una serie de objetivos que solo incumbían a los de arte y arqueología, como el intercambio de vaciados de yeso o la creación de una federación internacional de historiadores del arte («L'Office des Musées...», 1927: 138). Y si alguna duda quedase, en una segunda redacción de las mismas bases, posterior a los reproches británicos, se especificó que la OIM «se ocupa de los museos, colecciones y monumentos de arte,

⁴ Gilman, 1904: 223-224. Los ejemplos de este aserto pueden ser muchos, y algunos veremos a través de los museos de arte e industria, pero existe uno incomparablemente palmario que deseo hacer constar aquí. En 1901, la Asociación de Museos británica planteó la necesidad de crear un museo de la higiene con un objetivo muy aplicado: evitar que se repitiera el desastre experimentado durante la guerra de Crimea (1854-1856), en cuyos hospitales murieron el 80% de los soldados («Hygiene...», 1901-1902: 128).

historia, arqueología y arte popular» («Statuts...», 1931: 143). En la raíz de esta disquisición se encuentra, como tendremos ocasión de analizar, la diferente noción de museo (y de galería) manejada por cada uno de los dos bloques.

Fue en esos años, por cierto, cuando Weber y Troeltsch analizaron las derivaciones sociológicas del protestantismo, que vienen a coincidir con la línea de las observaciones antecedentes. Incidiendo particularmente en el puritanismo británico, el primero definió la metáfora mercantil de la religión, entendida como una transacción del individuo con Dios para «comerciarse» su propia bienaventuranza; en ese planteamiento, el trabajo es el fin propio de la vida, prescrito por Dios e irreconciliable con todo lo que, alejándose del severo utilitarismo, ceda ante la *superfluity* de los «motivos puramente artísticos» (Weber, 1988: I, 126, 184-185). El segundo recaló que el protestantismo es contrario a la teoría del arte por el arte, que su culto es el de la predicación y la doctrina dirigidas al pensamiento, frente a la apelación católica al sentimiento, y que, en consecuencia, «ha cultivado un espíritu de prosaica objetividad», sin leyendas ni milagros (Troeltsch, 1967: 87-88).

La mentalidad puritana rechazaba la pintura como doble fuente de pecado: por ser fuente de placer, estético, pero placer; y por ser vehículo para leyendas y milagros como los que se podía contemplar en el Museo del Prado, por ejemplo. La principal argumentación para salvar aquel escollo moral la construyeron los portavoces de una corriente de pensamiento conocida como *utilitarismo*: John Ruskin, William Morris y especialmente Stuart Mill. Éste insistió hasta la saciedad en la necesidad de distinguir entre altos placeres (los del arte y las humanidades) y bajos placeres (los derivados de las necesidades básicas), asegurando que, si la mayoría de la gente no optaba por los elevados, era porque no los habían experimentado, y eso era algo que se resolvía con la educación (Greenhalgh, 1989: 86). De la otra vertiente «pecaminosa» de la pintura, la que podríamos llamar *iconográfica*, procede un segundo y más concreto condicionante impuesto por los prejuicios religiosos a los museos anglosajones: la huida de las semejanzas con el culto católico. Las grandes iglesias anglicanas, especialmente las londinenses catedral de San Pablo y abadía de Westminster, al prohibir la entrada de pinturas, habían favorecido la promoción de monumentos escultóricos funerarios y, en definitiva, la secularización de los lugares de culto a través de la exaltación «de la mera gloria humana» (Edwards, 1840: 207-208). La función catequética (demostrativa) que la pintura cumplía en las iglesias católicas iba a ser transferida, significativamente, al museo, hasta el punto de poder afirmar que el museo es equiparable a un ser-

món (Hoyle, 1907-1908: 422). Propuestas hechas paralelamente para permitir la entrada de la pintura en las iglesias convirtiéndolas en *picture galleries*, apelando a los valores didácticos que la pintura ostentó siempre en las iglesias del continente, no calaron («Churches as picture galleries», 1906-1907: 288-289).

LA COMUNIDAD COMO MARCO DEL MUSEO

El puritanismo, por otra parte, se valía de la Biblia para construir otra de las circunstancias que más iban a influir en la génesis y el desarrollo de los museos anglosajones: el sentido de la familia y, por extensión, de la comunidad. Para Proudhon, era un «espíritu familiar» el que llevaba a los anglosajones a huir de la mezcla con otros pueblos, y lo hacía derivar de la prohibición bíblica de cualquier comercio entre puros e impuros (Proudhon, 1977: 169), pero no es ésta la vertiente que me interesa. El protestantismo, en general, es de suyo enemigo de las instituciones. Por eso sustituye la caridad cristiana (institucionalizada) por la filantropía, privada o individual por naturaleza (Balmes, 1951: II, 151, 160). Y por eso los conservadores norteamericanos, enemigos extremos del Estado de la beneficencia, más que los británicos, escandinavos e incluso canadienses, han antepuesto los derechos locales al poder estatal (Lipset, 1981: 47-48). El museo anglosajón no habría sido el que es sin la mediación de ese espíritu familiar, sin el respaldo de la comunidad local correspondiente. Expresado en otros términos, la importancia concedida al museo dentro de la comunidad fue enorme, plasmándose en un triple nivel: la definición de un tipo específico (el museo pequeño o comunitario), su sentido público o democrático y el protagonismo del individuo en su dotación y en su gestión.

En 1927, el director de la Asociación Americana de Museos iniciaba su *Manual for Small Museums* con las siguientes palabras:

Hay un millar de museos en los Estados Unidos y nueve de cada diez son pequeños. De los museos pequeños, casi la mitad pertenecen a centros de educación superior o universidades; los otros [...] se encuentran en comunidades de menos de cincuenta mil habitantes (Coleman, 1927a: 3).

Es a estos últimos a los que se refería y estaba dedicado el libro en cuestión, a ellos y a esas comunidades locales que cuidaban de su respectivo museo siempre

con orgullo y enorme voluntad, a menudo con escasez de medios. Deja fuera los museos universitarios porque poseen un sistema de administración propio, pero se trata de museos atentos y abiertos a los vecinos de las localidades en las que se hallan implantados los centros educativos, tal y como recalcó más recientemente una comisión específica creada en Inglaterra (Standing Commission..., 1968: 3-4). Y es que, aunque los museos de las pequeñas comunidades locales se habían convertido en un elemento característico del perfil museológico norteamericano, eran comunes también en Gran Bretaña. En el viejo continente, donde los textos de Coleman eran recibidos con gran respeto y leídos con mucha atención, se reconocía un acusado desfase en este punto concreto: «Europa ignora todavía los museos pequeños tal y como los conciben los americanos».⁵

El grado americano de devoción por los museos locales quedó adicionalmente establecido en el revelador título (*The Museum and the Community*) que Paul M. Rea publicó en 1932. Allí aparece expresada con toda claridad una de las claves, la principal a mi modo de ver, que explican la preferencia por la escala municipal frente a la estatal y, por extensión, a la federal:

El museo municipal sirve a la gente que lo mantiene. El museo estatal recauda su sostén económico en la totalidad del estado, pero únicamente la población de la capital se beneficia de sus servicios (Rea, 1932: 15).

Por eso, el libro de Coleman concedía una gran importancia a la labor del voluntariado en la gestión de esos museos locales. Eran los propios miembros de la población los que, desinteresadamente, dedicaban su tiempo y sus recursos a atender su museo. El museo sirve a la comunidad y la comunidad sirve al museo. Coleman estimaba que entre el uno y el cinco por ciento de los habitantes de cada localidad pequeña se afiliaba al museo, generalmente de manera no solo nominal sino también activa, bien por la vía general del «membership», bien a través del «women's auxiliary», un tipo de asociación independiente y con carácter asesor,

⁵ Lameere, 1930: 247. Jean Lameere era el secretario de l'Office National des Musées de Bélgica, y la cita corresponde a un amplio informe (72 páginas) titulado «La concepción y organización modernas de los museos de arte y de historia» y escrito tomando como base la observación de los museos británicos y, sobre todo, norteamericanos. Fue publicado en la revista oficial de l'Office International des Musées, que, aunque era el apéndice museológico de la Sociedad de Naciones, en la práctica solo representaba a la Europa continental, en especial a la francoparlante, a la museología mediterránea por tanto. Ese informe aparecerá citado reiteradamente a lo largo de las páginas siguientes, pues lo considero un documento fundamental para entender el proceso de «americanización» de la museología mediterránea.

no ejecutivo (Coleman, 1927a: 34-39). Análogamente, el mismo documento antes citado de la OIM constataba el contraste europeo al respecto: «apenas conocemos, en Europa, entusiasmo por los museos como el que se ve en América, por ejemplo, donde una multitud de gente se interesa por el museo de su ciudad o de su pueblo, lo mantienen económicamente, se consagran a él» (Lameere, 1930: 296). Además, reconocía que Gran Bretaña llevaba la delantera europea en esas cuestiones y explicaba el fenómeno norteamericano en clave de sensibilidad social a la propaganda, asumiendo que «los pueblos individualistas, como son la mayor parte de los pueblos de Europa», eran menos sensibles a las estrategias de sugestión (Lameere, 1930: 296-298). Esta última parte del enunciado es la que, en mi opinión, debería ser completada apelando al componente religioso y a la conciencia comunitaria por delante de cualesquier otros argumentos.

La situación en Gran Bretaña no solamente era la más próxima en Europa a Norteamérica, sino que, en buena medida, se erigía en su precedente. En 1903, la Asociación de Museos ya había manifestado su sospecha de que el museo mejor capacitado para administrar sus colecciones era el asociado con un *college* o una universidad, pero que solo poblaciones de una cierta envergadura poseían esos tipos de establecimientos educativos; para los otros (los mismos a los que se refería Coleman), el funcionamiento dependía de la colaboración voluntaria de ciudadanos cualificados, que llegaban a desempeñar incluso funciones «curatoriales» («honorary curators») («Voluntary help...», 1903: 257).

Huelga decir que ese servicio a la comunidad, con la que establecen fuertes lazos de pertenencia y de colaboración, se manifestará en el protagonismo de la iniciativa privada en la génesis de la inmensa mayoría de los museos, primero en Gran Bretaña y luego también en Estados Unidos. En el caso británico, la mediación de notables benefactores había llegado a ser tan notoria a mediados del siglo XIX que el museólogo alemán Gustav Waagen la juzgó como una peculiaridad digna de ser documentada expresamente (Waagen, 1970: I, 32, 38). Norteamérica reprodujo la pauta y la intensificó: los potentados filántropos estadounidenses que, a caballo de 1900, invirtieron en arte finalmente «socializado» (Huntington, Hearst, Morgan, Carnegie, Frick) han sido breve y precisamente retratados como «buenos puritanos» justamente por esa actitud, interpretada como «una devolución a la sociedad de los dones adquiridos gracias a la propia diligencia y a la bendición divina» (Armada, 2004.03.13). Por el contrario, en los países mediterráneos, católicos, la autoridad central ha tendido a anular o a hacer innecesarias las voluntades individuales y de las comunidades locales; el patrocinio

artístico de raíz religiosa perteneció al Antiguo Régimen y revistió un significado muy diferente.

Va de suyo que, del mismo modo que las asociaciones femeninas adoptaban una forma especial entre los amigos del museo, las esposas de aquellos magnates también desempeñaron un papel singular. No es ya que museos importantes y concretos, como los tres museos de arte contemporáneo neoyorquinos (MoMA, Whitney y Guggenheim) se debieran a la fundamental mediación femenina, sino que entre los directores y *curators* estaba bien asumido que la mejor forma de llegar al dinero de un millonario era a través de su esposa. El presidente del patronato de la National Gallery de Londres se lo explicaba a sus colegas con estas palabras: «en América del Norte, donde este tipo de cuestiones son estudiadas desde hace mucho tiempo, parece que uno de los métodos más efectivos para recabar la ayuda buscada para el museo de cada cual consiste en llegar hasta el hombre de negocios a través de su esposa. Los amigos de sus museos son, como resultado y en un alto porcentaje, amigas» (Anderson, 1960: 137-142), o sea, el *women's auxiliary* al que aludía Coleman hace tres párrafos.

Desde la perspectiva mediterránea, la de los herederos de la tradición clásica, tendemos a pensar el museo en términos de colección de objetos de cuya administración se encarga un ente más o menos difuso llamado Estado. Desde la perspectiva anglosajona (particularmente norteamericana), en cambio, el museo es, ante todo, un organismo administrativo, un ente con personalidad jurídica propia, una corporación independiente que firma un contrato con su ciudad. En virtud de ese acuerdo, el museo (la *corporation* de *trustees* o fideicomisarios elegidos entre la ciudadanía) se compromete a prestar unos servicios (de naturaleza educativa y derivaciones recreativas) y la ciudad le entrega el terreno donde construir un edificio y le paga regularmente por los servicios prestados a la sociedad. El ejemplo más citado es el acuerdo firmado en 1877 entre la Ciudad de Nueva York y el American Museum of Natural History para su asentamiento en el borde occidental de Central Park (Coleman, 1927a: 343-349).

Después de todo lo dicho, no extrañará que el museo anglosajón sea fácilmente entendido como un lugar no solo de educación, sino también, en general, de reunión, de participación, funcionando de manera análoga a como funciona una iglesia protestante, que es en eso (o era hasta los años sesenta) diametralmente opuesta a una iglesia católica. El museo se podría comparar con una iglesia protestante, unitaria, antes salón que iglesia en el sentido jerárquico y comparti-

mentado del espacio católico. La iglesia protestante hacía gala de su relativa (en comparación con la católica) secularización. El arquitecto Owen Jones lo explicó perfectamente: para el culto protestante, lo fundamental era el sentido de unidad, vale decir, de comunidad; de ahí que la tipología eclesial heredada del cristianismo primitivo y medieval resultara por entero inoperante (Jones, 1854: 12-13). Por la misma razón, tendía naturalmente a desarrollar aquella propensión. En 1904, cuando un joven Frank Lloyd Wright proyectó el Unity Temple para la iglesia universalista, en Illinois, se atuvo a la evidencia de que «la experiencia religiosa está superando a la iglesia», por lo que demanda un «templo como foro, como lugar alegre, bello e inspirador, no como un edificio religioso enraizado en el sentido del ritual tradicional». Por eso lo proveyó con «una zona secular en las actividades de la iglesia universalista: entretenimientos frecuentes, la escuela dominical, fiestas y cosas así» (Wright, 1998: 192). Tanta razón tenía el arquitecto que, en 1970, el grado de secularización había producido casos en los que la incorporación de equipamientos deportivos y asociativos había transformado las iglesias en concurridos centros culturales donde lo de menos era rezar; eso era lo que denunciaba desde Norteamérica el museólogo canadiense Duncan Cameron, precisamente, mientras demandaba para el museo una dinámica parangonable (Cameron, 1970: 42). Ese deseo debía de ser ya algo más que una realidad para entonces, puesto que, justo pasada la segunda guerra mundial, habíamos podido leer en el mismo escenario cómo «gran parte del interés que hace una generación estaba centrado en la casa parroquial ha sido transferido al museo» (Taylor, 1945: 38).

Y en esos momentos, al filo de los cruciales años setenta, ¿qué hacía la Iglesia católica? Pues, exactamente, imprimir un giro radical para, renegando de su idiosincrasia histórica, tomar el mismo camino que tan eficaz se estaba revelando en el seno de la protestante. El cambio se llamó Vaticano II. Uno de los puntos críticos del Concilio (1962-1965) fue la reforma del culto, desglosada en la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Perseguía maximizar la *communio*, la participación activa de los fieles en la acción sagrada, su reunión «en medio de la iglesia», aconsejando la corrección o supresión de todo lo que pareciera menos conforme con la liturgia reformada. A partir de aquel documento, en España, por tomar una muestra cercana, la Junta Nacional de Asesoramiento de Arte Sacro declaró que «la aptitud para la participación comunitaria importa más que el simbolismo del edificio», que las iglesias góticas y sucesivas son aptas para la celebración litúrgica, pero no para la participación activa desde el cuerpo y que esto último se

conseguirá a base de ensanchar la nave, «tendiendo a formas concéntricas» (Ferrando Roig, 1965: 94). Dicho más brevemente: a efectos prácticos, las catedrales y demás iglesias longitudinales valían menos que las nuevas iglesias de planta centralizada, las rotondas, justo al contrario de lo que había sido norma histórica hasta la fecha. En Francia ocurrió otro tanto: en 1967, el museólogo Germain Bazin se escandalizaba ante un artículo aparecido ese mismo año, en medios franceses muy autorizados, abogando por la desacralización y el abandono de todas las catedrales e iglesias antiguas, por su nula adaptabilidad a la nueva liturgia (Bazin, 1969: 8).

Cameron y Bazin se vislumbran hoy como dos testigos excepcionales del cambio que estaba operando la museología en aquellos momentos: del mismo modo que la Iglesia católica emuló a la protestante, el museo mediterráneo se sumó a la dinámica del museo anglosajón, educativo, lúdico, participativo, abierto y, en definitiva, comunitario. Y no solo eso: ese nuevo museo asumió el sentido simbólico de que había sido despojada la catedral, convirtiéndose él mismo en la nueva catedral de una sociedad secularizada. Para atraer y mantener al público, la iglesia se seculariza y el museo se sacraliza. No tenemos más que mirar los numerosos museos alumbrados por la postmodernidad para percatarnos de la literalidad con que se obró esta suplantación. En todos ellos aparece la rotonda clásica, el espacio centralizado que también se ha impuesto en las catedrales católicas postconciliares. ¿Quién imita a quién o, mejor dicho, quién se beneficia de quién? El mimetismo establecido entre la catedral de Evri y el Museum of Modern Art de San Francisco, por ejemplo, obras ambas rigurosamente simultáneas del postmoderno Mario Botta en los últimos años noventa, dan la medida exacta de esa simbiosis.

2. EL BRITISH MUSEUM, EL MUSÉE DU LOUVRE

LA GLORIA DE DIOS, LA GLORIA DE LOS HOMBRES

El British Museum, fundado en 1753, y el Musée du Louvre, inaugurado en 1793, figuran en la historia del museo moderno de manera proemial, si bien el valor absoluto de las fechas ha sido relativizado por numerosos museólogos, en beneficio del pionero francés. Los argumentos esgrimidos para justificar esa inversión han girado en torno al carácter de las colecciones y a su nivel de accesibilidad. En el fondo, si no en la forma, nos hallamos ante dos museos de muy diferente concepción, cabezas de dos largas series y manifiestos de otras tantas corrientes museológicas, cada una de las cuales supuso la cristalización de dos maneras de entender el coleccionismo a lo largo de los tres siglos anteriores.

EL COLECCIONISMO CIENTÍFICO DEL BRITISH MUSEUM

La existencia de dos modalidades de coleccionismo, contrapuestas sobre una base cultural y geográfica en la Europa de la Edad Moderna, encontró en Julius von Schlosser, en 1923, un pionero y solvente portavoz. Él analizó un tipo de coleccionismo característicamente germánico, centrado en las cámaras de maravillas y los contenidos preponderantemente científicos, y reforzó esa singularidad apelando a la preferencia italiana por el carácter artístico de sus galerías, término para el que presupuso un origen francés (Schlosser, 1988: 233-235). Francis Taylor, ahondando en la tesis del historiador alemán, explicó el coleccionismo artístico italiano, relacionado con la belleza, a partir de la pervivencia del concepto clásico de gloria y de una ausencia de condicionantes religiosos o éticos que permitía la entrega humana al placer estético; en el contexto teutónico o germánico,

por el contrario, lo distintivo habría sido el coleccionismo científico, interesado en la regeneración social y condicionado por el tinte religioso de los movimientos intelectuales.⁶ Tales son, a mi juicio, las respectivas tradiciones a las que el British y el Louvre pusieron nombre de museo.

El British Museum nació con una vocación universalista. Ya en origen, se hizo constar que era un museo «de naturaleza mayor que cualquier otro museo established», *Statutes and Rules...*, 1759: 6). Esa amplitud ha sido y sigue siendo unánimemente reconocida dentro del Reino Unido: «es cualquier cosa menos británico desde el punto de vista de la etnología», se argumentaba a principios del siglo pasado para reivindicar un museo específicamente británico de folklore (Balfour, 1909-1910: 8). Aquella amplia personalidad fue definida por la colección fundacional de sir Hans Sloane, de historia natural principalmente, y por las dos colecciones bibliográficas incorporadas antes de que fuera abierto al público en 1759.

El amplio contenido de la colección había quedado rápida y precisamente reflejado en la nota de prensa que generó la visita que a la casa de Sloane realizaron los príncipes de Gales en julio de 1748. En su recorrido por la planta noble, en la que cambiaban entre una y otra ronda los objetos colocados a la vista sobre las mesas que ocupaban el centro de tres habitaciones, les fueron mostrados: cajonerías clasificadoras con piedras preciosas en estado bruto (esmeralda, amatista, topacio, etcétera), piedras desarrolladas por animales (perlas, bezares); joyas «a la moda moderna» y también antiguas; aderezos suntuarios del vestido humano, de entre Siberia y el cabo de Buena Esperanza y desde Japón hasta Perú; monedas y medallas de oro y plata acuñadas por ilustres gobernantes (Alejandro Magno, Julio César) o relacionadas con la historia política insular, como las alegorías de Francia y España rindiendo homenaje a *Britannia* o el ascenso al trono de la dinastía entonces reinante. En una *gallery* de algo más de treinta y cinco metros de longitud, vieron series de corales, cristales, mariposas y otros insectos, conchas y plumas, además de «restos del mundo antediluviano»; de ahí pasaron a otra serie de salas que contenían un herbario clasificado en cientos de volúmenes, libros y, aparte, manuscritos. Es-

⁶ Taylor, 1945: 12-15. Mayores y más rotundos detalles acerca de la capacidad motriz del prestigio social sobre el coleccionismo italiano renacentista y barroco aportó Olmi, 1985: 11-13 al afirmar que aun las minoritarias colecciones científicas eran consideradas pasatiempos antes que instrumentos de conocimiento.

caleras abajo, se hallaban las antigüedades egipcias, griegas, etruscas, romanas, británicas y americanas, así como grandes animales disecados o conservados en alcohol, cuernos y, finalmente, armas. Si en la casa existían obras de arte, ninguna parecía formar parte de los 200 000 artículos «de este inmenso museo», a no ser «el noble regalo, enviado por el rey de Francia a sir Hans, de su colección de pinturas, medallas, estatuas, palacios, etcétera, en 25 grandes volúmenes», reseñado por el comentarista en la biblioteca. Todo lo reunido por Sloane poseía un interés científico; en sus facetas natural, antropológica o histórica, remitía a Dios y a su actividad creadora. La colección de piedras preciosas, por ejemplo, «agradaba a la vista y elevaba el alma para alabar al Creador de todas las cosas», y «la variedad de animales nos muestra la gran belleza de todos los aspectos de la Creación».⁷

La colección era el reflejo del espíritu a la vez religioso y científico heredado de la modalidad coleccionista que caracterizó a los países del norte de Europa durante la Edad Moderna. El legado a favor del Gobierno británico cinco años después de la visita citada, como la colección misma, lo realizó Sloane en aras a «alcanzar nuestras ideas de poder, sabiduría, bondad, providencia y otras perfecciones de la Divinidad» y promover «la gloria de Dios y el bien del hombre» (Murray, 1904: 139. Wilson, 2002: 19). Es la misma declaración de principios a la que había apelado, por ejemplo, Guillermo de Orange el Silente en 1575 al fundar la Universidad de Leiden, cuyo punto fuerte habría de ser la filosofía natural, como escenario «donde los jóvenes puedan ser educados e instruidos en el conocimiento de Dios y en variadas, honestas y libres artes y ciencias» (Rooseboom, 1958: 199). La expresa apelación religiosa no era protocolaria ni estaba reñida –antes, al contrario, aliada– con un espíritu pragmático muy propio del protestantismo y sobre el que habremos de volver más adelante. De momento, nos hacemos también eco de las condiciones dictadas en 1682 por Elias Ashmole para el uso y la presentación de su colección de *rarities*, bajo el nombre del que sería, un año después, Ashmolean Museum, en la Universidad de Oxford: justificaba el conocimiento de la naturaleza como una necesidad para la vida humana en todo lo relacionado con la salud, las manufacturas y el comercio (Welch, 1983: 40-58). Ese coleccionista británico no aludió a consideraciones de índole religiosa, pero las veríamos aparecer de nuevo en 1846, en el acta fundacional

⁷ «An account...», 1748: 301-302. Los diferentes bloques integrantes de la colección de Sloane, analizados pormenorizadamente en Macgregor, 1994.

de la norteamericana Smithsonian Institution, creada a instancias del naturalista británico, graduado en Oxford, James Smithson (Oehser, 1970: 12, 24). También en Norteamérica, el American Museum of Natural History, en Nueva York, fue creado en 1869 con la explícita intención de proporcionar entretenimiento y formación al público, «enseñando a nuestros jóvenes a apreciar las maravillosas obras del Creador» (Alexander, 1996: 53). Finalmente, cabe añadir que las connotaciones religiosas han continuado estando lo suficientemente incardinadas en la museología anglosajona como para que, a cinco décadas vista, el director del British Museum acudiera a los Salmos para justificar la vigencia de la declaración de Sloane (Kendrick, 1951: 149).

Los *artificialia* que hallaron cabida en la colección de Sloane fueron objetos etnográficos y arqueológicos que completaban un microcosmos o, más exactamente, un imaginario mapa de la Creación. Quizás, incluso, las antigüedades podrían ser interpretadas como documentos de una «arqueología cristiana» como la que se enseñaba en ciertos medios protestantes del continente porque «esa materia no está circunscrita a las instituciones católicas romanas, sino que se la estudia amplia y sistemáticamente en varias universidades protestantes», dotadas de bibliotecas y colecciones específicas (Murray, 1904: 258). De lo que no cabe duda es de que la progresiva incorporación de antigüedades a los fondos del British Museum, naturalizada desde el ingreso de la Colección Hamilton de vasos griegos en 1772 y, sobre todo, tras la compra de los mármoles de Elgin en 1816, alimentó un discurso didáctico acerca de los diferentes modos de vida y de cultura habidos en la historia de la humanidad. El eje era la «Galería de las Religiones», estructurada en cinco salas que desarrollaban una historia de las religiones desde las más antiguas del Oriente Próximo hasta culminar con el cristianismo primitivo, pasando por los cultos documentados en los confines orientales del imperio británico. Según la misma fuente —y esto estaría en consonancia con ese mismo planteamiento—, el ciclo iconográfico esculpido en el frontón del museo fue dedicado «al hombre emergiendo del estado salvaje gracias a la influencia de la religión» (Cook, 1897: 142, 160-162). En detalle, la secuencia comienza con el hombre emergiendo del estado salvaje con la ayuda de la religión; a continuación, el estudio de los cuerpos celestes entre egipcios y caldeos ejemplifica las pulsiones religiosas que han movido el desarrollo de la civilización; cierran la secuencia, culminando ese proceso, las alegorías de las ciencias y las artes (Wilson, 2002: 98).

El registro religioso del British, por su objetivo aplicado y por su dimensión antropológica, se aleja del que pudo haber sido característico del Antiguo Régi-

men, al menos en los países católicos. Así, su discurso universalista no estaría reñido con el de Diderot y los enciclopedistas, que es el paralelo que en más de una ocasión ha sido traído a colación para contextualizarlo (Caygill, 1981: 3-4. Wilson, 1989: 13). Si aceptáramos eso, habríamos de concluir, pues nos hallamos ante perfiles tan dispares, que fue el Louvre el que se alejó de los postulados ilustrados.

La cultura de la ilustración, efectivamente, en su cuenta de factores utópicos, imaginó museos de naturaleza literalmente enciclopédica y, a la postre, inabarcables. Antes de que estallase la Revolución, en 1785, la borbónica e ilustrada Corte española de Carlos III y del conde de Floridablanca le había encargado a Juan de Villanueva un edificio, el actual Museo del Prado, pensado como una gran academia de ciencias, con gabinete de historia natural, observatorio astronómico, gabinete de máquinas, biblioteca, academia de las artes y espacios para reuniones y celebraciones de los académicos (Montaner, 1995: 124). En qué paró tan ambicioso programa es por todos conocido y ocasión habrá de detenerse en ello.

CUANDO EL ARTE NO DEJA VER EL BOSQUE. LA CRÍTICA FRANCESA

Respecto al Louvre, medió un gran trecho entre el universalismo de los objetivos ideales, los asociados al enciclopedismo, y el resultado final. Hubo un tiempo, en 1790, en que fue planteada la transformación del palacio parisino en un *muséum* capaz para todos los conocimientos humanos. En el plan preparado entonces por Jacques-Guillaume y Jacques Molinos, entrarían bellas artes, ciencias del gobierno, moral, historia, bellas letras, astronomía, medallas, música, física, textiles, arquitectura naval, matemáticas y mecánica (primera planta); botánica, química, mineralogía, metalurgia, medicina, cirugía, farmacia, zoología, anatomía, agricultura e instrumentos diversos (Szambien, 1988: 31). Muy poco después, la Comisión del Museo, constituida en 1792 por cinco artistas y un matemático, defendía una institución que recogiera bajo un mismo techo «todas las riquezas de la República en todas las ramas del arte y de la ciencia», pero David, pintor, elegido por la Convención Nacional como diputado para la sección parisina del *muséum*, se negó a introducir artes decorativas e instrumentos científicos al lado de las obras maestras de la pintura, por considerar la fórmula tan decadente como los *cabinets* aristocráticos del Antiguo Régimen (McClellan, 1999: 10-11, 106).

El *Muséum* del Louvre fue inaugurado en agosto de 1793, tal y como quiso David, es decir, como museo exclusivamente artístico. Al año siguiente, Boissy d'Anglas proponía unas ideas a la Convención Nacional para que París fuera, además de «la capital de las artes», «la escuela del universo, la metrópoli de la ciencia humana»: eso exigiría potenciar, aparte de aquél, «ese otro depósito especialmente consagrado a las maravillas de la Naturaleza [...], que sea los archivos del globo», y la biblioteca, como «el más vasto depósito que hayan tenido los saberes humanos» (Deloche y Leniaud, 1989: 161-167). Lo que d'Anglas proponía potenciar como entidades independientes respecto del museo de arte eran, precisamente, los dos pilares sobre los que reposaba la grandeza fundacional del British Museum. Que París se convirtiera en escuela del universo iba a depender de diferentes depósitos. La misión del Louvre iba a ser otra de formulación similar pero de significado radicalmente opuesto: «reunir miles de obras maestras», «todo el oro de Europa», y hacer de París «la capital del universo», según palabras escritas por Jean-Baptiste Le Brun en enero de 1793 (Le Brun, 1992: 8).

Como prueba incidental de la perseverancia francesa en los usos tradicionales, digamos que la discusión de finales del siglo XVIII vino a reproducirse en 1995, cuando el presidente Chirac propuso exponer en el Louvre el arte primitivo y hacerlo, además, al mismo nivel que el arte occidental. «Su entonces director, Pierre Rosenberg, se opuso rotundamente, objetando sin paliativos que el Louvre no era un museo universal» («was not a universal museum»); la réplica presidencial fue idear un Musée des Arts Premiers en el Quai Branly (Riding, 2004.09.06).

Atendiendo a la naturaleza de las respectivas colecciones, en fin, las citas históricas e historiográficas galas han sido, a menudo, displicentes para con el British Museum, minusvalorando su carácter científico y denunciando una pobre dimensión artística, como si ésta fuera consustancial a la definición de museo. A dos meses de la inauguración del Louvre, por ejemplo, un anónimo francés, probablemente el ministro de Interior, restaba importancia al British Museum por el hecho de que sus contenidos fueran de historia natural y curiosidades (equivalente, según él, al jardín botánico parisino), «traídos de todos los puntos del globo», y recalca la servidumbre implícita en el hecho de que, entre las pocas pinturas que guardaba la institución londinense, se incluyeran varias de un pintor barroco francés (Tuetey y Guiffrey, 1909: 188-189). Lo más indicativo es una frase como «el Museo de Londres está adornado (*orné*) de muchos objetos extraños a las artes y, sin embargo, llamativos (*piquants*)», porque demuestra una percepción ornamental de las colecciones, cuando no meramente anecdótica,

y porque presupone un interés proporcionalmente menor en todo lo que no tenga que ver con lo artístico.

Más de medio siglo después, en 1861, otro francés revelaba análogos prejuicios al calibrar, de nuevo, la importancia de los museos londinenses en general y del British Museum en particular. En un contexto en el que de lo que se trataba era de enfatizar el carácter pionero de unas u otras instituciones, la colección fundacional del British, de historia natural, no era digna de consideración; lo que contaba era que, como museo consagrado al arte escultórico, «no tiene más de sesenta años» (pocos más que la recepción de los mármoles de Elgin), mientras que la reunión de obras de arte en galerías más o menos públicas era antigua en Italia, Francia y Alemania (Triqueti, 1861: 1-2). Análogo razonamiento le cabe al anónimo francés que muy poco antes, al tratar la antigüedad del Musée du Louvre, citó como antecedentes varias colecciones europeas, todas pinacotecas, y omitió el British Museum (*Paris illustré...*, c. 1853: 451). El predicado francés reposa, para explicarlo en pocas palabras y no alargar mucho más la cuenta, en la convicción de que «antes de la Revolución francesa, no existía un museo público en ningún país de Europa» y de que «esta concepción francesa ha sido retomada y perfeccionada por los ingleses y los escandinavos», también por los alemanes (Réau, 1909: 3).

En el pasado reciente, esta línea interpretativa no ha sido exclusiva en la historiografía gala, de modo que es posible hallar quien acepta la secuencia diacrónica Ashmolean-British-Louvre (Benoist, 1960: 19). Pero muy vitaminada ha tenido que estar para llegar hasta el presente escribiendo que «el British Museum, por ejemplo, acumuló colecciones privadas –al menos en las primeras fases de su historia– con escaso interés por la presentación o por el discurso crítico» (Déotte, 1995: 225). Mientras, los británicos insisten en que su museo-insignia perseguía, ya en su etapa inicial y en consonancia con el mapa del imperialismo, la aprehensión de todo cuanto rodea al hombre («sus objetivos habrían sido la ordenación y el conocimiento del mundo», Walsh, 1992: 30). Y, para el que fuera durante varios lustros su director, el British Museum es, taxativamente, «el más antiguo y el más grande entre los museos de fundación pública en todo el mundo» y, mal que le pesase al Louvre, «no existía museo universal alguno de la envergadura filosófica del British Museum» (Wilson, 2002: 8, 57). En aquellos momentos, en vísperas de celebrar sus primeros 250 años de vida, el museo atravesaba una grave crisis. La efeméride contribuyó a repensar la esencia de la institución, que fue exaltada, precisamente, por lo que tenía de universal en sus contenidos y en su

accesibilidad (Anderson, Caygill, MacGregor, Syson, 2003). Así advertidos, no nos sorprenderá descubrir en la librería del museo secciones dedicadas a Historia de la Ciencia, Inventos, Historia de la Medicina o Exploraciones, ni que puedan coincidir en sus salas tres exposiciones temporales dedicadas a la cultura africana, al teatro japonés y a la antigua Persia, como se pudo comprobar en 2005.

A día de hoy, además, ese reforzado discurso universalista se está revelando como un argumento de primer orden a la hora de justificar la presencia en suelo británico de tesoros procedentes de otras culturas. Las reivindicaciones son antiguas, sí, pero han cobrado un impulso renovado en los últimos meses con la entrada del Gobierno italiano en la escena demandante. Ante este nuevo panorama, el actual director del British Museum no se cansa de repetir que el suyo fue «el primer museo nacional, de acceso gratuito, creado por un parlamento para mostrar las culturas del mundo y permitir al visitante comprender el mundo entero».⁸

En el fondo se encuentra una circunstancia fundamental: tipológicamente hablando, el British y el Louvre no son museos equivalentes: Los británicos han tenido siempre muy claro que el equivalente al Louvre que entre ellos les corresponde no es el British Museum sino, desde que fuera creada más de medio siglo después, la National Gallery: «el Louvre es, como todo el mundo sabe, la Galería Nacional de Francia» (Greenwood, 1888: 331). Paradójicamente, a mediados del siglo XIX, el Louvre había intentado adaptarse a la compleja realidad del mapa intercontinental incluyendo una sección de etnografía, a la manera de la existente en el British Museum, y otra naval: «a imitación del British Museum, el Louvre ha

⁸ MacGregor, 2005.11.22. Siendo la citada una entrevista concedida a un medio español, en análogos términos se había manifestado justo un mes antes, en declaraciones al diario *The Guardian* (Jeffries, 2005.10.22). Precisamente, para hacer frente a un tipo de demandas que se anunciaba en aumento, 19 museos de todo el mundo firmaron en 2002 un documento por el que declaraban ser instituciones «universales». A la cabeza, los conocidos como *big five*: el Hermitage de San Petersburgo, el Metropolitan Museum of Nueva York, los museos nacionales de Berlín, el British Museum de Londres y el Musée du Louvre de París (O'Neill, 2004: 190. Lewis, 2004: 40). El blindaje ante previsibles acciones legales ha justificado el hermanamiento del British Museum con otros museos a los que el adjetivo *universal* solo les cabe en una dimensión artístico-arqueológica (la conflictiva). El oportunismo de la circunstancia se hace más evidente si recordamos aquellas declaraciones citadas hace apenas dos páginas, en las que el director del Musée du Louvre, para evitar la entrada del arte africano, afirmaba en 1995 que el suyo no era un museo universal. A decir verdad, según los detalles de la declaración (<<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/newsroom/current2003/universalmuseums.html>>), fueron los demás museos los que firmaron el documento y se lo presentaron al British Museum para su rúbrica y publicación. Diez de los diecinueve firmantes fueron norteamericanos; solo uno, italiano (el Opificio delle Pietre Dure de Florencia). La nómina incluyó a los españoles museos del Prado y Thyssen-Bornemisza.

abierto, en el transcurso de 1850, un pequeño museo que lleva el mismo nombre de la *ethnographical room*, y que está llamado a crecer sin cesar con los viajes de exploración y las conquistas del comercio» (Viardot, 1855: 455). El comentarista asumió el Musée d'Ethnographie porque realizaba una lectura estética de la colección, pero no admitía otro museo que había sido igualmente anexado al Louvre: el Musée de la Marine, cuyos dibujos y maquetas estarían mejor en el Conservatoire des Arts et Métiers porque «el arte náutico no es un arte en el sentido que debemos darle aquí a esa palabra; es una ciencia» (Viardot, 1855: 458).

El British, científico, invocaba la gloria de Dios. El Louvre, artístico, perseguía la gloria de los hombres, así de los artistas admitidos en él como de los políticos que lo crearon: «los extranjeros se verán atraídos por una curiosidad insoslayable y la República impondrá a toda Europa el yugo de la admiración», afirmaba en vísperas de su apertura y con total convicción el mismo interlocutor citado arriba como posible ministro de Interior (Tuetey y Guiffrey, 1909: 186). Se trata de uno de los rasgos que más había distinguido al coleccionismo culturalmente mediterráneo durante toda la Edad Moderna, como vimos en la cabecera de este epígrafe. Semejante declaración de principios justificaría un discurso que apelase a todos los ciudadanos de dentro y a parte de los de fuera de la República, y así lo hacía, efectivamente, en la forma, tan próxima por demás a los denostados usos monárquicos. Pero, en el fondo, un museo que había rechazado todo lo que no fueran obras de arte excluía a los *sans-culotte* y dirigía su mensaje a los *connoisseurs*, así franceses como europeos (McClellan, 1999: 10-11, 106).

El razonamiento anterior compromete al segundo y más socorrido argumento empleado para anteponer la prelación del Louvre sobre la del British: el grado de accesibilidad inicial de cada una de las dos instituciones, relativizando la de la británica. En este sentido, cabe puntualizar de antemano que quienes han creído en la universalidad de sus colecciones dan por supuesta la misma calidad en la recepción del público, como fue la voluntad de Sloane. De no haber sido así, un autor de línea tan marcadamente socialista como Thomas Greenwood no habría reconocido, refiriéndose al acta parlamentaria de 1753, que «lo que el Parlamento hizo entonces fueron unos de los estatutos más provechosos jamás aprobados» (Greenwood, 1888: 217).

La historiografía norteamericana, en general, en consonancia con una larga tradición histórica que irá aflorando en capítulos sucesivos, se apresura a coronar al Louvre como primer museo público. Nathaniel Burt, en su sugestiva historia social del museo americano de arte, afirma que el Louvre no fue solo «el primer

palacio de arte público» sino también «el gran museo original» («the original great museum»), en sentido general (Burt, 1977: 23). La misma formulación, más diáfana quizás, si cabe, ha sido la de Carol Duncan, que englobó al Louvre, al Metropolitan Museum de Nueva York y a las National Galleries de Londres y Washington como encarnaciones del primer tipo de museo surgido históricamente: «the public art museum» o «the universal survey museum» (Duncan y Wallach, 1980: 452); la universalidad se entiende únicamente en el ámbito artístico y no tiene ninguna cabida, en consecuencia, un modelo como el British Museum. En la misma línea, otro de los casos más evidentes puede ser el de Calvin Tomkins, historiador del Metropolitan de Nueva York, un museo modelado a imagen y semejanza del ex palacio parisino, adecuadamente consagrado éste como fruto de los ideales democráticos revolucionarios y decano de los museos públicos.⁹ Desde Gran Bretaña, cede ante la visión francófila el galerista anglo-germano Karsten Schubert, al relativizar la prelación del British Museum por sus restricciones en el acceso público y acabar reconociendo que, «probablemente, el primer museo en el sentido moderno fue el Louvre de París» (Schubert, 2000: 18). Valga como cierre de esta enumeración el ponderado parecer del israelí Michael Levin, formado en Norteamérica y Gran Bretaña, en un trabajo que ponía el acento, precisamente, en la vocación democrática del museo y que concluía que la admisión era minoritaria en los museos de finales del siglo XVIII, incluidos tanto el británico como el francés (Levin, 1983: 15).

En mi opinión, la solución de la disputa en torno a la preeminencia de uno u otro museo, si no se acepta la evidencia de las respectivas fechas fundacionales, pasa por reconocer que nos hallamos ante dos diferentes concepciones del museo o, si se prefiere, dos museologías. Si tenemos en cuenta que el primer director del British Museum, en 1756, no fue tal, sino un *principal librarian* formado en física y matemáticas, asistido por tres conservadores que no eran tales sino tres *under librarian*, comprenderemos por qué las restricciones de acceso establecidas por el patronato del museo no contravenían la voluntad de Sloane, que fue poner su colección al servicio del «desarrollo, conocimiento e información de todos» («all people»)¹⁰. La importancia otorgada a los libros se aviene perfectamente con

⁹ Texto de 1989, citado en Einreinhofer, 1997: 20, quien también considera al francés como el primer gran museo (Einreinhofer, 1997: 22). Cfr. Teather, 1984: IV, 14 y V, 26.

¹⁰ Las condiciones fundacionales del museo y los criterios de admisión, en Wilson, 2002: 26-40. Todo el punto III de los Estatutos (aproximadamente la mitad de los capítulos totales) estaba dedicado al uso y consulta de libros y manuscritos (*Statutes and Rules...*, 1759: 20-25).

el significado del resto de los objetos contenidos en el museo, o viceversa. Las colecciones británicas eran consideradas instrumentalmente, como especímenes u obras de referencia, se diría más tarde, como libros, en definitiva, al servicio de la investigación, y ésa es una actividad libre pero que ha de ser realizada bajo cierto control, que no clasista discriminación.¹¹

En un muy ilustrativo contraste, por último, el crítico (escultor) francés Henri de Triqueti interpretó la British Library desde una perspectiva por entero formal, diametralmente opuesta a la científica e instrumental que acabamos de ver. Explicaba cómo el museo había sido reconstruido después de que el rey Jorge II donara la biblioteca de su padre y, a continuación, mostraba su admiración ante la rotunda de la sala de lectura, solo comparable con las romanas del Panteón y de San Pedro. Si ésa era la visión del continente, la del contenido acentuaba todavía más el sesgo artístico. Lo comentaba como quien se hallaba en un museo de bellas artes que «exponía» grabados y libros impresos y que poseía manuscritos iluminados y dibujos o textos autógrafos de Miguel Ángel, de Leonardo, de Durero, etcétera (Triqueti, 1861: 9-19).

La vinculación de museos, bibliotecas y, más aún, universidades, constituye una fórmula típicamente británica y, por aumentada extensión, norteamericana. El razonamiento que de ello hacía un museólogo británico a principios del siglo pasado, con el interés añadido de que estaba escribiendo sobre museos norteamericanos, era así de palmario: universidades, bibliotecas y museos conforman los tres tipos de instituciones dedicadas a la producción y difusión del conocimiento, con la peculiaridad de que las primeras operan con personas, las segundas con libros y los terceros con objetos materiales (Bather, 1901-1902: 72). Los museos universitarios pasan por constituir una solución inicialmente británica, con raíces en el siglo XVI y desarrollo en el siglo XVII, bajo el signo de las ciencias naturales, llamada a ser imitada en el norte de Italia (Padua, Ferrara, Bolonia) y Alemania (Boylan, 1999: 45). En Norteamérica, los museos en *colleges* definen una «segunda generación», concebida como laboratorios de *natural theology* en calidad de precursora de las ciencias naturales; habían estado precedidos por los museos

¹¹ Existió, por último, una limitación en el acceso a ése y a los demás museos británicos, menos discutible, más corpórea y más peregrina a nuestros ojos, que merece ser recordada aquí como manifestación museográfica de los mismos prejuicios religiosos que condicionaron aspectos más profundos, museológicos, como en parte hemos visto ya. Se trataba del cierre durante los domingos. Dando por supuesto que «el sentimiento reverencial está mucho más hondamente arraigado en la mente de los pueblos anglo-parlantes que en cualquier otra nación en la faz de la Tierra», la posibilidad de la apertura dominical era interpretada como una manera de «continentalización» («continentalise») (Greenwood, 1888: 200).

de las sociedades ilustradas (para el conocimiento de la tierra colonizada) y se iban a ver continuados por los debidos, sucesivamente, a las sociedades históricas y a la aparición de las grandes fortunas privadas atraídas por el arte (Coleman, 1927a: 21).

La suma de los dos o de los tres tipos de establecimientos, así como su sesgo marcadamente científico, dibujan la realidad característica de una tradición museológica muy particular. Es la de quienes habían realizado una lectura del Mouseion clásico como una institución pluricelular consagrada al estudio de las ciencias, y aquellos intérpretes no fueron, precisamente, franceses o derivados. Es sabido cómo en España, por ejemplo, la sustitución del modelo universitario tradicional (claustral) por el más avanzado norteamericano (campus) fue promovida por Alfonso XIII en 1927, después de enviar un equipo de especialistas a conocer in situ los más conspicuos exponentes trasatlánticos. Fruto de aquel regio empeño por construir «una gran universidad que no fuera solamente nacional, sino hispano-americana» es la actual Complutense de Madrid. El responsable de la expedición, de vuelta en España, escribía en 1928 cómo, «desde el punto de vista material, toda universidad norteamericana se compone de los edificios de carácter puramente pedagógico (que se llaman *halls*, a menos que se destinen a fines especiales, como ocurre con los laboratorios, clínicas, museos, bibliotecas, hospitales, etcétera)», aparte de otros dedicados a gestión y servicios. El proyecto de ciudad universitaria que él mismo, Modesto López Otero, elaboró a renglón seguido carecía de un edificio específicamente ideado como museo, no obstante (Campos Calvo-Sotelo, 2002: 35, 284, 288). Los dos museos que hoy se integran en los límites de aquel campus son posteriores. El Museo de América, que se aviene al perfil que para la universidad ideara el rey, fue creado por decreto en 1941 (Layuno Rosas, 2005). El que fuera Museo Nacional Arte Contemporáneo (actual Museo del Traje) fue plantado en 1969 sobre una parcela antes prevista para un Museo de la Ciencia y de la Técnica (Layuno Rosas, 2004: 137).

3. EL MUSEO, LA GALERÍA

ANTÓNIMOS ANGLÓFONOS

A algunos de los pioneros museólogos contemporáneos, británicos, ya les parecía que la palabra *museo* poseía un significado más amplio en el continente que en las islas. Sobresalen comentarios del tenor de «hemos especializado tanto la palabra que habitualmente distinguimos entre museos y bibliotecas, galerías y salas de conciertos» (Jevons, 1883: 54) o «en el continente el término *museo* es todavía empleado en un sentido más amplio que el que nosotros le damos en Inglaterra» (Greenwood, 1888: 6). Se hallaba implícita la diferencia, típicamente británica, entre museo y galería, que ha venido llamando la atención de otros museólogos hasta la actualidad: como balance, queda claro que el primer término posee una significación más amplia que el segundo, cuyo uso se restringe a las colecciones de pintura y escultura.¹²

En el continente, en Francia, no ocurre algo así. En un texto redactado en 1978, Georges-Henri Rivière, junto a la «persistente distinción» entre *museum* y *art gallery* en los países anglosajones, señalaba para los países francófonos la coexistencia de *muséum* (de historia natural) y *musée* (de arte e historia) (Rivière, 1989: 72-73). Louis Réau había sido más explícito, a principios del mismo siglo, al clasificar los museos de la siguiente manera:

Las grandes ciudades poseen, en general, independientemente de los museos (*musées*) de historia natural que usualmente son denominados en Francia con el nombre

¹² Para Alma Wittlin, *gallery* se suele asociar con pintura y escultura, «as distinct from the *mixtum compositum* of a museum», término éste utilizado desde antiguo, asimismo, para indicar «a collection of miscellanea» (Wittlin, 1949: 3). Jesús Pedro Lorente, por su parte, ha reseñado cómo en Gran Bretaña y en los países de su área de influencia cultural, salvo los Estados Unidos, la *gallery of art* se contraponen al latinismo *museum*, que suele reservarse para los museos de arqueología, ciencias, etnología, historia, etcétera (Lorente Lorente, 2002: 41). Queda claro, por lo demás, que no es mi intención analizar la galería en su acepción arquitectónica (Pevsner, 1979: 131-164. Prinz, 1977. Rico, 1994) sino en la conceptual.