

EL ACCESO A LOS MUSEOS: EVOLUCIÓN HISTÓRICA

EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ

Aunque el acceso del público a los museos y su comportamiento en ellos no puede aislarse de las sucesivas transformaciones museológicas y museográficas que se han dado a lo largo de la historia, centraremos únicamente nuestra atención en este aspecto, señalando su evolución desde el Renacimiento hasta nuestros días.

Es evidente que desde el acceso restringido a los «studios» de los príncipes del Renacimiento, como el del Gran Duque de Médicis, cuya atmósfera saturnal estaba sólo reservada a un público iniciado, hasta las multitudes que visitan los museos del mundo en la actualidad, se abre una vía, problemática y laberíntica en muchas ocasiones, por la que el público ha ido ganando paulatinamente su derecho al disfrute de los testimonios materiales que constituyen y justifican la existencia de los museos.

Siglos XVI y XVII

A finales del siglo XVI y principios del XVII existía un público especializado, formado por viajeros, eruditos y aficionados, que disponía de guías donde se señalaba la existencia de las colecciones que podían visitarse, algunas con reglamento incluido, como la de la Villa Giulia en Roma, de 1557.

Era casi normal que los príncipes del siglo XVI enseñaran sus colecciones con orgullo, pero había excepciones, como la del Emperador Rodolfo II, cuya colección del castillo de Hradcany estaba a disposición únicamente de verdaderos iniciados¹.

Las condiciones de acceso del público a las colecciones sufrieron una transformación en el siglo XVII, consecuencia del intenso comercio artístico, del fuerte patronazgo de los reyes y de la Iglesia y del constante trasiego de

¹ Estas colecciones están formadas generalmente por un gabinete de arte, joyas, curiosidades naturales y artificiales —«naturalia» y «artificialia»— y un pequeño museo de historia constituido por retratos.

artistas a ciudades que, como Roma, constituían centros donde el arte cobraba un auge extraordinario.

Estos hechos influyeron, sin duda, en el acceso del público a las colecciones, que como la de Francesco Calceolari en Verona, Ulisse Aldovrandi en Bolonia, Michelle Mercati en Roma o Ferrante Imperato en Nápoles, dieron lugar a la creación de verdaderos museos cuyo principal fin era la enseñanza y el estudio: de ahí que la disposición de las colecciones se hiciera con mayor racionalidad conceptual y expositiva.

Sin embargo, otros museos privados como el de Manfredo Settala en Milán, Ludovico Moscardo en Verona o el de Ferdinando Cospi en Bolonia, formados por objetos científicos, antigüedades y libros, proyectaban los intereses personales y sociales de sus propietarios como medio de satisfacer sus ambiciones propagandísticas. De ahí que Ludovico Moscardo enseñara personalmente su museo a los visitantes ilustres, dejando la visita común en manos de sus criados².

Las colecciones, galerías, gabinetes o museos del siglo XVII, ya fuesen reales, eclesiásticos, aristocráticos o privados, solían ser accesibles, previa petición, a un público formado tanto por eruditos, aristócratas, embajadores y viajeros como por comerciantes y artistas cuyo objetivo prioritario era el aprendizaje³.

Igual ocurría con el acceso a las colecciones reales, como ha quedado de manifiesto en los testimonios del comerciante inglés Robert Bargrave, en 1654-55, o los del clérigo francés Jean Muret, en 1667, en sus visitas al Palacio del Buen Retiro de Madrid⁴.

Confirmaban esta accesibilidad, tanto en el siglo XVI como en el XVII, las numerosas guías que en forma de «viajes» se publicaron en estos años en Europa⁵.

Siglo XVIII

Tres fueron los fenómenos que modificaron en este siglo el acceso del público a las colecciones artísticas: la transformación de las colecciones reales en museos públicos, la creación de museos por las Academias y los eruditos, y la normalización de un mercado artístico fundamentado en el sistema de subastas.

Este siglo conoció también una ampliación del espectro de las categorías del público ya indicadas, al sumarse a ellas los «aficionados» y los «conoce-

² Vid. *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, edited by Oliver Impey and Arthur MacGregor, Oxford, 1985.

³ Vid. V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, 1633, y J.M. MORÁN y F. CHECA, *El Coleccionismo en España*, Madrid, 1985.

⁴ Vid. J. BROWM y J.H. ELLIOTT, *Un Palacio para el Rey*, Madrid, 1981.

⁵ Vid. *Itinerarium Galliae*, 1612: *Voyage de France pour l'instruction et la commodité tant des Français que des étrangers*, 1639 y *Nota deli Musei, Galerie, e ornamenti di statue e pittore ne palazzi e ne giardini di Roma*, 1664.

dores», que jugaron un importante papel en el ámbito de las artes y, sobre todo, en el terreno de las opiniones.

En Francia, por ejemplo, y como consecuencia de las ideas enciclopedistas, primero, y de las transformaciones revolucionarias, después, se inició un proceso de gran envergadura en la transformación de las colecciones reales en colecciones públicas permanentes.

El 27 de julio de 1793, la Convención decidió que el Palacio del Louvre, que se denominaba entonces Museo de la República⁶, se abriera el 10 de agosto durante cinco días para los artistas, tres para el público en general y dos para la limpieza.

También en este tiempo se transformaron en Francia algunas colecciones privadas en museos públicos, como la del obispo D'Inguibert que en 1745 donaba sus colecciones de arte y su biblioteca; asimismo, en 1778, Pavin de la Blancherie abrió al público en París su colección de obras de arte, instrumentos científicos y curiosidades.

En Londres, en 1793, se creó la sociedad de los Dilettantes a cargo de Charles Towneley, que convirtió su casa en museo y centro de reunión de un público erudito y especializado. También en Inglaterra se creó en 1753 la primera institución museística nacional —el British Museum— para eruditos e investigadores fundamentalmente, con un marcado carácter científico y pedagógico frente al criterio estético y lúdico de los franceses. Este museo se visitaba acompañado de un guía, previa petición.

Igualmente en el siglo XVIII, y en ciudades como París, Amsterdam o Londres, se desarrollaron extraordinariamente las ventas públicas de arte, que fueron el origen, una vez normalizadas, de las más prestigiosas casas subastadores.

Acudían a ellas aficionados y compradores pero también un público curioso que conformaría una categoría muy importante en la sociología de las artes contemporáneas. Testigos de las transacciones comerciales, estos curiosos veían allí obras de artistas vivos, formándose un juicio directo de las obras, al tiempo que abrieron una corriente, en parte modeladora de la visión pública del arte de nuestro tiempo. Casas subastadoras como las del Hotel Bullion, la del pintor y marchante Lebrun en París, o la casa Sotheby's fundada en 1744 en Londres, eran activos reductos de la formación artística del nuevo público consumidor ya del arte de los museos.

Siglo XIX

En España, en 1809, el ministro del rey José I, Mariano Luis de Urquijo, apuntó ya la necesidad de crear en Madrid un museo de pinturas, cuyo origen serían los cuadros que estaban almacenados en los conventos «sepa-

⁶ Posteriormente, bajo la etapa napoleónica, el entonces llamado Museo Napoleón conoce un auge internacional sin precedentes y es uno de los museos más visitados de toda Europa.

rados de la vista de los conocedores [que habrían de servir] de modelos y guías de los talentos».

Este proyecto de Urquijo se hizo realidad en el llamado Museo Fernandino —futuro Museo del Prado—, en cuya orden fundacional de 5 de julio de 1814 se subrayaba que habría de establecerse una galería de pinturas para «la enseñanza y aprovechamiento de los profesores como para satisfacer la noble curiosidad de naturales y extranjeros». Cuatro años después, en 1818, en la Gaceta de Madrid dispone «que se concluya la parte destinada a galería de las nobles artes [a fin de] colocar en ella para su conservación y para estudio de los profesores y recreo del público, muchas de las preciosas pinturas» que estaban en los palacios del rey.

De todo ello se deduce que el Museo del Prado, al igual que el Louvre, tuvo su origen en la transformación de las colecciones reales en museo público.

En el ámbito internacional, cuatro fueron los fenómenos que definieron al siglo XIX en relación con el acceso del público a los museos.

Primero, la incorporación de pleno derecho de la sociedad a las instituciones museísticas, y la influencia progresiva de éstas en las costumbres y hábitos sociales.

Segundo, la incidencia de las corrientes nacionalistas que afectarían a los museos en una doble vertiente: a) políticamente, cuyo ejemplo paradigmático es el Louvre en época de Napoleón III, convertido en la institución modelo que representaba a toda la nación, y b) culturalmente, mediante la utilización del museo en un lugar que recuperaba y mostraba el pasado cultural de los pueblos, como fue el caso del Norks Folkmuseum de Noruega ⁷, inaugurado en 1895.

Tercero, el interés que la sociedad europea mostraba por otras culturas, producto a su vez de las corrientes colonialistas que en este momento empezaban a llegar a Europa, y que impulsaron en los museos la instalación de colecciones «exóticas» que atraían masivamente al público: así ocurrió con la colección de Latour-Allard, que bajo el nombre de «Museo Mexicano», se instaló en el Louvre en 1850.

Y, cuarto, la formación de ambiciosos complejos museológicos, sobre todo en Alemania y Estados Unidos, consecuencia precisamente de la incorporación masiva del público a los museos ⁸.

En Inglaterra, la orientación pedagógica —característica que define a la museología de este país— cobró en este siglo un auge extraordinario, basándose, además, en criterios de confortabilidad y comodidad del público durante su permanencia en el museo. Es significativo que ya en 1865, se

⁷ En este museo se fabricaban objetos y útiles destinados a la venta para el visitante.

⁸ Proceso iniciado con las construcciones del arquitecto Schinckel, que, con sucesivos añadidos a lo largo del siglo XIX y principios del XX, dio lugar a la Museumsinsel de Berlín.

abriera en el Museo Victoria y Alberto un restaurante capaz de hacer más confortable la visita.

Esta idea de confort se reflejó asimismo en los museos de los Estados Unidos, en los que se destinaron ya áreas específicas para descanso y comodidad de los visitantes. Propio del sistema americano fueron las estadísticas que se realizaron sistemáticamente midiendo la eficacia del sistema museológico con relación al público, iniciándose con ello una corriente que hace de éste el verdadero objeto de la museología.

En conclusión, puede afirmarse que hasta bien entrado nuestro siglo, y sobre todo hasta la crisis de los años sesenta, tiene lugar, en relación con el acceso del público a los museos, una «museología tutelar» que dará paso a la actual «museología experimental», basada en el conocimiento real de las necesidades del público y de su relación con el museo, producto de encuestas serias y sistemáticas que analicen esas necesidades⁹.

⁹ Vid. A. M. RIEU, *Les visiteurs et leurs musées. Le cas des Musées de Mulhouse*. París 1988.

