

## El coleccionismo en las Universidades

SOLEDAD PÉREZ MATEO'

### RESUMEN

El papel de la Universidad como coleccionista de obras desemboca en muchas ocasiones en la creación de un museo. La formación de las colecciones discurrió paralela a las investigaciones de académicos o donaciones de personas vinculadas a la universidad. Desde su génesis tales colecciones poseen un acentuado sentido didáctico pero actualmente muchas están concebidas como algo inservible, lo que hace que carezcan de sentido e interés. Se hace un recorrido por algunas de las colecciones y museos universitarios para evidenciar que no se trata de algo nuevo y que resulta positivo si se le aplica una buena gestión.

DESCRIPTORES: Coleccionismo; museos; universidades; museos universitarios; enseñanza, Coleccionismo y Universidad.

El panorama del coleccionismo de obras de arte es un tema curioso y conocido, desde que Schlosser nos lo descubrió en su pionero libro de 1908<sup>1</sup> y cuyo interés llega hasta nuestros días, tema que obedecía a razones eruditas derivadas de sus trabajos como conservador de algunas colecciones de los museos de Viena. En realidad, la conciencia de estar viviendo una época de transición y el convencimiento de que la utopía del siglo XX, la vanguardia, ha fracasado, está entre las causas remotas del nuevo descubrimiento y estudio del coleccionismo<sup>2</sup>, algo que siempre suscita especial interés ya que sin la actividad coleccionista en la mayoría de las ocasiones no tendríamos la posibilidad de acceder a la contemplación de las obras. Los orígenes históricos del coleccionismo se remontan a los ajuares funerarios pero su origen más directo reside en los tesoros que custodiaban los templos griegos. Éste tomará en el mundo romano el carácter de modalidad artística y empresa sistemática<sup>3</sup>, algo que será común a lo largo de la historia y que desembocará la mayoría de las veces en la creación de un museo.

---

\* Baccaria del Musco del Prado, Madrid.

1 SCHLOSSER, Julius von, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Retiacimiento tardío*, Madrid: Akal, 1988.

2 MORAN TURINA, Miguel y Fernando CHECA, *El coleccionismo en España*, Madrid: Cátedra, 1995, csp. p. 11.

3 KOTLER, Neil y Philip, *Estrategias y marketing de museos*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 39.

Coleccionismo es un término que lejos de ser definido con precisión, diccionarios acreditados le otorgan gran ambigüedad. El Diccionario de la Real Academia lo define como un conjunto de cosas, por lo común de una misma clase y la Enciclopedia Británica como una acumulación de obras. Resulta innegable que es la raíz de un museo, entendido éste como «una conjunción de un espacio arquitectónico, una colección de obras y una propuesta de visión de éstas últimas»<sup>4</sup>. Los museos varían en cuanto al carácter de sus colecciones, estructuradas en tomo a un hecho histórico, artístico, natural o científico.

El papel de la Universidad como coleccionista puede parecer ciertamente sorprendente e incluso extraño. Ya que en muchas ocasiones se tiende a pensar en la figura del coleccionista reflejada en altos dignatarios (nobleza, monarquía o clero) o en sujetos excéntricos, cuando se trata de una realidad tan antigua como antiguo es el instinto coleccionista. En fechas tempranas aparecen evidencias arqueológicas de la existencia de colecciones vinculadas a Academias y otras instituciones académicas como en Lasa, en el segundo milenio A.C y Ur, del 530 A.C<sup>5</sup>. Posiblemente los precedentes históricos más directos se encuentren en el célebre *Mouseion* de Alejandría, descrito por el geógrafo e historiador griego Estrabón que, con su academia y biblioteca fue el precursor de la Universidad más que una institución cultural como la conocemos hoy en día, según la clásica definición formulada por el ICOM.

Así, la interrelación museo-universidad está presente incluso antes de la aparición del concepto «museo». Aunque ahora la noción de museo ha cambiado así como lo que es la idea de la universidad, permanece la esencia de las colecciones y museos de las universidades, la de ser centros autónomos de investigación y creación del saber. Es decir, éstos se crearon inicialmente para fomentar la investigación y el aprendizaje en una comunidad académica, pero actualmente se enfrenta a nuevas necesidades y nuevos públicos. Su razón de ser reside en su vinculación a una institución que contiene desde la creación de sus estatutos, la defensa y promoción de los valores culturales y humanísticos del individuo, a lo que se suma el hecho de contener en sí un museo propio que refuerza su prestigio. Ya Bazin lo expresó de forma elocuente: «El museo, institución natural al progreso de los conocimientos humanos encuentra su cuna natural en las Universidades»<sup>6</sup>. En México, por ejemplo, ha existido siempre una estrecha vinculación entre los museos y la universidad, de hecho quedaron como parte del patrimonio universitario el edificio de la Academia de San Carlos de Nueva España, el Conservatorio de Antigüedades, un Gabinete de Historia Natural y restos del Museo de Historia Natural (aunque éste se separa en 1865 y trasladado al local de la antigua Casa de la Moneda). Se amplió el número de espacios museísticos con la apertura o remodelación de la Casa del Lago y el Museo Universitario del Chopo, este último el centro alternativo y plural más solicitado por los jóvenes. La estrecha relación museo/ universidad ha hecho que la museología mexicana adquiera un marcado carácter educativo<sup>7</sup>. Lo mismo sucede en Nueva Zelandia, donde las cuatro

4 ZUNZUNEGUI, Santos, *Metatnorfosis de la mirada. El Museo como espacio del sentido*, Sevilla: Alfar, 1990.

5 Por lo que las Universidades fueron las más tempranas instituciones que desarrollaron el concepto de museo en el sentido actual, con la consideración de los objetos en su dimensión didáctica y estética.

6 BAZIN, Germain, *El Tiempo de los Museos*, Barcelona: Daimon, 1969.

7 HERREMAN, Yani, «La Universidad y el museo en México: una asociación histórica»), *Museum Internacional*, n° 206 (vol. 52, n° 2) UNESCO 2000, pp. 33-38. La Historia de los museos de México se

universidades más antiguas de Auckland, Wellington, Christchurch y Dunedin, mantenían estrechas relaciones con los grandes museos provinciales y nacionales, vinculándolos a la investigación académica aunque el Museo de Canterbury y el de Otago, pertenecientes a las dos últimas universidades fueron restituidos a sus regiones después de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, a pesar de la estrecha vinculación, las colecciones y museos de estas universidades no presentan una integración absoluta en la práctica museística dominante y su personal no se ha integrado en la comunidad de los profesionales de museos<sup>8</sup>.

Hay que hacer una matización: no es lo mismo hablar de la Universidad como coleccionista que de los museos universitarios porque la Universidad, si bien colecciona obras, puede o no presentar recintos específicos para albergarlas<sup>9</sup>. Por ello, no puede parecer paradójico que una institución cultural como la Universidad colecciona obras pero no tenga un museo para albergarlas, aspectos que se tratarán en conjunto. Los museos universitarios suelen ser colecciones particulares identificadas con el conocimiento de una disciplina académica concreta y especializada<sup>10</sup>. Con la paradoja de que, aunque se recurra menos que antes a las colecciones, los estudiantes si que acuden o acudirían a ella para encontrar el contacto con el objeto real dentro de un mundo cada vez más virtual y materialista. Además, la presencia de un museo favorece considerablemente la imagen de la Universidad y su proyección de cara al exterior, actúa como escaparate, fuente de prestigio y orgullo que contribuye a la calidad de vida de las universidades.

La cesión de una colección desemboca la mayoría de las veces en la creación de un museo. Tenemos por ejemplo el Museo de Arte de la Universidad de Oregón, uno de los mayores museos universitarios del país. Formado a partir de la donación, en 1921, de una destacada colección de arte asiático, de muebles, textiles, cerámicas y piezas de jade de la época imperial china junto con otros objetos japoneses, coreanos y del sudeste asiático. Esta colección se instala en un museo de nueva creación que se abre en 1931. Quedó como un valioso centro de estudio de la cultura asiática".

---

encuentra explicada con detalle en FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, Historia de los museos de México, Ciudad de México, BANAMEX/Promotora de Comercialización Directa S.A de C.V, MÉXICO, 1987.

8 HUDSON, Neville y Janc «Colecciones universitarias en Aotearoa, Nueva Zelandia: un pasado activo y un futuro incierto», *Museum Internacional*, n° 207 (vol 52, n° 3, 2000). pp. 21-26.

9 No obstante, no se puede hablar de museos universitarios en sentido estricto desde su génesis sino de colecciones insertas en el marco de las Universidades. Es decir, que los museos universitarios contenían el sentido primigenio de colecciones. Eran colecciones artísticas y de objetos naturales. La mayoría de estos museos surgieron de primigenios núcleos de coleccionismo. Las colecciones están compuestas por objetos y este término sirve para designar tanto a artefactos como a obras de arte cuando están fabricados por el hombre. Cuando nos referimos a objetos procedentes del mundo natural, incluido el reino mineral, se suele hablar de «specímenes»

10 Es decir, en ellos están representados, por lo general, muchas disciplinas asociadas tradicionalmente a las asignaturas universitarias como la arqueología, las bellas artes, la biología, la etnografía y la geología. Con lo que la enseñanza de una disciplina favorecía la creación de colecciones especializadas, que conferían su nota distintiva a estos museos, que no entraban en el ámbito de especialización de los museos tradicionales.

11 ALAN ROBERTSON, David, «Un puente sobre el Pacífico: el Museo de Arte de la Universidad de Oregón», *Museum Internacional*, n° 206 (vol 52, n° 2, 2000) UNESCO, 2000. El museo es un importante puente cultural entre el Estado de Oregón y Asia. Es conocida por contar con uno de los más amplios programas de intercambio de estudiantes entre Universidades públicas de los Estados Unidos. Pero quizás lo más significativo sea resaltar que en la época de su creación los Estados de Oregón y Washington aprobaban medidas

## AL MARGEN DE LA CORRIENTE DOMINANTE

Las colecciones y los museos universitarios difieren esencialmente del resto de museos<sup>12</sup> desde su génesis —ya que no se crearon con el propósito de investigar para la gloria de una ciudad o nación sino para la educación de la juventud—, donde subyace el ideal artístico como virtud humanística, teoría que probablemente se remonte a Alberti y que continúa en el siglo XVIII con Rousseau y en el siglo XIX en los escritos de Ruskin o Goethe, por citar sólo a algunos, hasta nuestros días, donde se encuentra en el ámbito español ejemplos tan destacados como la Institución Libre de Enseñanza, en la que el propósito de enseñanza de las disciplinas artísticas era el formar hombres—. Otras diferencias residen en una serie de factores: la facilidad de acceso al saber universitario, en estrecha relación con el contenido de las colecciones que ésta posea, el papel de vanguardia que han desempeñado en la implantación de nuevas tecnologías, el ambiente de trabajo amparado por una sólida tradición de investigación; se les pide que sirvan a comunidades muy diversas y que guarden una estrecha relación con los alumnos de la institución. Deben seguir de cerca la evolución de las disciplinas académicas y organizar exposiciones sobre temas de actualidad.

Por lo que la consideración de las obras conservadas en las Universidades es peculiar. Por un lado se tiene en cuenta su carácter artístico, en cuanto curiosidad que atesorar y por otro lado, se atiende a su dimensión educativa, su contenido pedagógico. Este último, no obstante, es el que parece predominar a la hora de establecer una colección, herencia claramente británica, acentuada a partir del Ashmolean. Es el caso, por ejemplo, de las universidades de Nueva Zelanda<sup>14</sup>, que empezaron a establecer colecciones como un elemento básico en la enseñanza de asignaturas académicas, muchas creadas con fines pedagógicos y otras resultado de investigaciones realizadas por universitarios. Las colecciones y los museos difieren entre ellos en forma, escala y estructura así como de su evolución dentro de la universidad en la que se han creado.

Dado su fuerte contenido pedagógico, las colecciones tienen un papel importante en la enseñanza de las disciplinas científicas y artísticas y es que, además, se van formando paralelamente al proceso de investigación académica. Resulta difícil imaginar a estudiantes de medicina y veterinaria prescindir del estudio de las colecciones anatómicas o estudiantes de disciplinas artísticas sin tener contacto con la obra de arte—. Procedentes de donaciones de profe-

---

que restringían los derechos cívicos de los individuos de origen chino y japonés mientras que el museo combatía esos prejuicios mediante la implantación de la cultura asiática en sus colecciones, dando a entender lo enriquecedor de la multiculturalidad. Allí empezó a impartirse el primer curso de historia del arte coreano.

12 STANBURY, Peter, Colecciones y museos universitarios, *Museum Internacional*, n° 206 (vol 52, n° 2 2000), pp. 4– 9.

13 SPENCER, John, «The Museum: Accidental Past, Purposeful Future», en O'DOHERTY, Brian, *Museum in Crisis*, Nueva York, 1972

14 HUDSON, Neville y Jane LEGGET, *ari. cit.* En la actualidad no hay datos exhaustivos sobre la amplitud de sus colecciones, algunas de las cuales ostentan el título de «museo».

15 Lo que se refuerza en el caso de existir un museo en el ámbito de la Universidad. Puede así educar sutilmente, dándole a entender la importancia de la conservación del patrimonio. No obstante, la consideración del objeto en las colecciones de las Universidades ha sufrido un cambio radical: de ser considerado un material pedagógico ha pasado a ser una curiosidad decorativa, una reliquia del pasado.

sores y estudiantes y por tanto, resultado de expediciones o adquiridas en provecho personal, frente a la mayoría de la forma de adquisición de los museos nacionales, locales, creados sobre todo a partir de donaciones de grandes mecenas. Los objetos de los museos universitarios posiblemente tengan un mayor valor sentimental, nostálgico, factor que constituye una motivación para que el museo siga funcionando, porque el apoyo económico a tales museos ha sido más bien escaso, de escaso interés político y eclipsados por los museos de mayor rango. Son bienes con un valor espacial<sup>16</sup> porque se suele descuidar el mantenimiento de los edificios que las albergan, que sufren en muchas ocasiones un traslado caprichoso.

La categoría de las colecciones resulta difícil de clasificar dada su extraordinaria variedad, que evoca a los *wunderkammer* o gabinetes de curiosidades del manierismo<sup>17</sup>: antropología, antigüedades, arqueología, arte, botánica, ciencias biológicas, historia de la cultura, ciencias de la tierra, entomología, etnología, geología, ciencias de la salud, historia, historia de la medicina, mineralogía, música, historia natural, numismática, paleontología, fotografía, física, política, ciencia y tecnología, historia social, zoología y demás objetos relacionados con la universidad. A pesar de su aparente heterogeneidad existe un rasgo común a diferencia de otros museos: el formar parte de una entidad, la propia universidad. Las universidades, desde fechas tempranas, empezaban a atesorar objetos de diversa índole pero no se agrupaban en un mismo recinto sino que había varias instituciones culturales, dependientes de la universidad, que se caracterizaban por el fenómeno de la «satelización», por el cual, según el carácter de las obras, éstas se agrupaban en una dependencia u otra –hay multitud de ejemplos actuales, el caso de las universidades belgas o australianas–. Como ejemplos ilustrativos de esta «satelización», en el siglo XVI se encuentra el gabinete de naturalia de la Universidad de Cambridge, las escuelas o teatros anatómicos de Christ Church de Oxford; la de la Universidad de Valencia; la Facultad de Medicina de Pisa, que tenía bajo su dirección un jardín botánico<sup>18</sup>. Éste albergaba objetos variados, dibujos de plantas y animales, una biblioteca de botánica, incrementándose con manufacturas turcas y *naturalia*, en 1596, a raíz de la donación del flamenco Giovanni Casabona, que será su último conservador. Era una de las más vistosas de Italia, hasta fines del siglo XVII, cuando cae en declive. Adquirió la condición de museo a finales de la década del siglo XVI, bajo el Gran Duque Fernando de Médicis. También en el siglo XVI la Universidad de Leiden tenía una «escuela» de anatomía, creada en 1575 y un jardín botánico, cuyo catálogo recoge un gran número de animales exóticos. Es en la escuela de anatomía donde se concentra la mayor parte de las colecciones. Creada por los profesores de Medicina, Pieter Paaw y Otto van Heum. El primero diseñó el teatro de anatomía como una especie de museo de la mortalidad<sup>19</sup> –conviene recordar que en la literatura calvinista eran comunes las relaciones conceptuales entre la vida y la muerte– con toda una galería de esqueletos, de animales y seres humanos, incluidos los de Adán y Eva, bajo un árbol. Van Heum convirtió este *Anatomiekammer* en un verdadero gabinete enciclopédico de curiosidades y donde se refleja su admiración hacia la cultura egip-

16 STANBURY, Peter. *art. cit.*, p. 8.

17 El *Mouseion* también poseía objetos de diversa índole: obras de arte, antigüedades, curiosidades naturales, en definitiva, objetos pertenecientes a las categorías de *naturalia* y *artificialia*.

18 SCHUPBACH, William. «Some Cabinets of Curiosities in European Academic Institutions», en IMPEY, O y MacGREGOR, A, *op. cit.*, pp. 169– 179.

19 SCHUPBACH, William, *op. cit.* csp. p. 170.

cia, con la presencia de ídolos y momias, jeroglíficos, animales y vegetales autóctonos. Se utilizó incluso un guía, para poder orientar las visitas y se publicó un catálogo que fue todo un éxito por el número de ediciones realizadas. Se trata de un gabinete de curiosidades que influyó en el resto de Europa, incluido el Ashmolean, y en versión reducida se encuentra en Copenhague, donde **había** una «escuela» de anatomía que poseía unos diez esqueletos; o en la Universidad de Altdorf, que albergaba el esqueleto de un croata sentado sobre el esqueleto de un caballo, con una lanza en una mano y una pipa en su boca —relataba **así** un episodio de historia local, tomado como ejemplo de lección moral—. Se continúa **así** el llamado «coleccionismo erudito») del Renacimiento, consecuencia en parte »de una conciencia histórica de la civilización pasada y de una conciencia crítica del presente<sup>21</sup>.

Se puede considerar a estas colecciones como **museos embrionarios**<sup>21</sup>, en el sentido que Cósimo de Médicis aplicó, a mediados del siglo XV, a su colección de códices y curiosidades. A partir de la época **manierista**<sup>22</sup> los museos se desarrollan en dos direcciones: los museos de Ciencias, que acogen los testimonios de descubrimientos, a los que se añaden las ((curiosidades)) y los museos de Arte e Historia, más limitados y que no tienen otro fin que el de afirmar esa identidad del hombre clásico a través de los tiempos, según Bazin<sup>23</sup>. Es evidente que las dos tendencias ya existían aunque no claramente definidas.

Las colecciones de las universidades presentan una serie de avatares históricos que ilustran el carácter cambiante de los objetos en ella contenidos. En el siglo XV reflejan una confianza en el dominio de la naturaleza a través de la ciencia<sup>24</sup>, lo que desaparece en el siglo XVI, donde se sumergen en el mundo de lo raro y misterioso, convertidos en norma. De ahí que este período sea representado muchas veces como un «antirrenacimiento», producto de una curiosidad en la que todo **podía** ser objeto de coleccionismo. Parece que se asiste a una auténtica «caza de lo raro» como la llama Bazin, lo que lleva a Baltrusaitis a decir que hay un resurgimiento de la Edad Media, pero no es así sino más bien una expresión típica de la época manierista, en la que se llenaban las salas y habitaciones de todo tipo de objetos, entre los cuales hay también una auténtica admiración hacia las obras de los hombres. Las colecciones estaban, pues, situadas entre los gabinetes privados y los museos públicos.

Las colecciones de carácter científico, que comprenden los especímenes y otros objetos

20 TOSCANO, B, «Colleczionismo e mercato», en *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, «Arte 2/1»*, Milán, 1971.

21 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Museología: Introducción a la teoría y a la práctica del Museo*, Madrid: Istmo, 1993.

22 En el Manierismo, el coleccionista pasa a considerarse de ((humanista)) a «universalista». Su ansia de saber no tiene límites pero todavía no se puede hablar sino del nacimiento de una ciencia incipiente y ya que el coleccionista **manicrista** se refugia en la alquimia y la astrología. El mundo se le presenta como un misterio, como algo inexplicable. Cfr. BAZIN, G, *op. cit.* pp. 54-55.

23 BAZIN, Germain, *op. cit.*, p.7.

24 La misma aristocracia del Renacimiento impulsó la creación de gabinetes de curiosidades, que se prolonga hasta el siglo XVII.

25 Lo artístico y lo natural se concebía integrado, debido a una visión armónica del cosmos, en palabras de Paula Findlen, como «un sistema conceptual a través del cual los coleccionistas exploraban e interpretaban el mundo en el que vivían». Tales colecciones, aunque parecían desordenadas, eran producto de complejos e intrincados programas simbólicos a pesar de no tener un fin didáctico. FINDLEN, Paula, «The Museum: its Classical Etymology and Renaissance Genealogy», en *Journal of the History of Collections*. n.º 1, 1989.

afines a las Ciencias Naturales, Zoología, Botánica, etc. tienen su origen en la afición del hombre primitivo en reunir objetos por motivos desconocidos, desde su aprovechamiento como utensilios hasta sus cualidades estéticas (oro, turquesa, malaquita, etc.) pasando por la creencia de que tenían un poder mágico o virtudes religiosas y medicinales, por tratarse de objetos de gran belleza. Éstos se agrupaban sin orden aparente, con el objetivo de desentrañar su naturaleza, en los que había una verdadera lucha entre los coleccionistas por conseguir el ejemplar más perfecto, considerado como lo más maravilloso y mejor que se pueda encontrar en la naturaleza<sup>25</sup>. En definitiva, desde las primeras motivaciones mágico-medicinales hasta las actuales razones basadas principalmente en una progresiva curiosidad científica pasando por una etapa intermedia previa al nacimiento y consolidación de cada una de las ramas de las ciencias naturales como «ciencia», en la que sólo constituían un conjunto de caprichos de la naturaleza, el significado de las colecciones ha ido cambiando de forma paralela a la concepción del mundo y del hombre<sup>26</sup>. No obstante, a pesar de su carácter curioso y su consideración estética, está claro que los fines de las colecciones albergadas en el seno de la Universidad eran los de ser investigadas, enseñadas y utilizadas para contribuir a aumentar el bagaje cultural de los estudiantes y de la comunidad universitaria además de, con la creación de museos universitarios de arte, contribuir al desarrollo de dicha disciplina humanística y de fomentar la práctica en la enseñanza de las Bellas Artes, voluntad expresa por ejemplo en coleccionistas de renombre como Samuel Courtauld, con su colección de pintura impresionista francesa y la concepción de crear el Courtauld Institute Collection en 1930 y la Galería de la Universidad de Londres; Lord Sainsbury, que donó su colección con vistas a establecer el Centro Sainsbury para las Artes en la Universidad de East Anglia y Paul Mellon, filántropo, coleccionista y ex alumno de Yale, que dio un impulso a la creación del Yale Centre para el British Art de New Haven, en Connecticut. Donó 35.000.000 dólares en cuadros, acuarelas, dibujos, grabados y libros ilustrados ingleses, en una colección de arte británico, que abarca desde el nacimiento de Hogarth (1697) hasta la muerte de Turner (1851), la edad dorada de la pintura inglesa. También financiará la construcción de una galería y una importante biblioteca de cuatro pisos para albergar esa donación. El centro contiene una exposición permanente de pinturas en la cuarta planta y salas para exposiciones temporales en la segunda y tercera planta<sup>27</sup>.

Así, aunque parezcan producto de la rareza de un coleccionista contenían una utilidad didáctica. Y presentan desde su propia existencia una contradicción inherente<sup>28</sup> ya que por un lado se considera factor de prestigio de la universidad sobre todo en materia cultural y por otro lado, teniendo conciencia o no de este hecho, son relegadas y abandonadas hasta tal punto que su propia existencial supervivencia parece fruto del azar. La heterogeneidad es la nota dis-

---

26 Se pasa de la consideración de objeto único al objeto de estudio del conocimiento científico y razonado. Por lo que tales especímenes dejan de ser considerados maravillas para reducirse exclusivamente al campo del arte, objetos creados sin otro fin que el placer estético.

27 MONTANER, Jordi y Josep OLIVERAS, *Los museos de la última generación*, Barcelona: Gustavo Gili, Se trata de un proyecto realizado por el arquitecto Louis I. Kahn, empezado en 1969–1972 y terminado en 1977, con una seriedad impresionante en su composición, que recuerda a la arquitectura de Mies, en acero y cristal, en el que se encontraban una serie de locales para las enseñanzas de la Historia del Arte, arquitectura y dibujo. Es uno de los centros más notables para el estudio de la vida cultural británica del siglo XVIII, según Bazin, contiene documentos originales de Walpole y Boswell, Cfr BAZIN, Germain, op. cit., 260.

28 SPENCER, John R., *art cit.*

tintiva de las colecciones, como así lo evidencian las colecciones de la Universidad de Basilea que, según Bazin, presenta el museo universitario más antiguo existente<sup>29</sup>. Fue un museo creado a mediados del siglo XVI, que tuvo su núcleo en el gabinete de arte y curiosidades de los Amerbach, una familia de impresores en estrecha vinculación con Erasmo de Rotterdam, cuyo legado, compuesto principalmente por libros, fue conservado por los sucesivos miembros de la familia y aumentado a través de sucesivas herencias. Las primeras colecciones se formaron a partir de Basilio Amerbach (1533–1591), que muestran sus influencias durante los viajes que realizó por Italia, Francia y Alemania y del que se realizó un inventario que permitió conocer la cantidad de objetos que poseía 67 pinturas –entre ellas, cuadros de Hans Holbein, Durero o Nikolaus Manuel Deustch–, 1900 dibujos, 3900 grabados de madera y unas 2000 medallas y monedas junto con libros, instrumentos musicales y obras de orfebrería. A lo que se une su pasión por las Antigüedades y a este gabinete se le sumó el formado en el siglo XVII por el profesor de Derecho Remigio Faesch que, lejos de cualquier ambición política poseía una intensa pasión por el coleccionismo, en especial por la pintura y sobre todo de la Escuela Alemana, museo elogiado por Sandrart como si fuera la residencia de la diosa Minerva. La ciudad formó una colección pública cuando adquirió en 1661 el rico gabinete, que iba a ser exportado y nueve años después lo instaló en la biblioteca universitaria. Será el núcleo inicial del *kunstmuseum* (Museo de Arte de Basilea) y la Universidad es la primera legataria de la colección. Se expuso desde 1671 hasta 1849 en el recinto de la Biblioteca, situada en la casa de la Insignia de la Mosca (zu Mücke).

## UNIDAD Y HETEROGENEIDAD

Los orígenes y la historia de los museos del Reino Unido<sup>31</sup> están íntimamente vinculados a las Universidades, donde adquieren su esencia más genuina, situado entre el discurso erudito y el enriquecimiento del visitante. El paradigma se encuentra en el Ashmolean Museum, de la Universidad de Oxford, inaugurado en 1683 por el duque de York y considerado como la primera institución en la que convergen los elementos que conformarán el museo moderno, precursor de una actividad multidisciplinar<sup>31</sup>, con la doble función de conservación y enseñanza, como en el Mouseion de Ptolomeo. Formado por una serie de colecciones acumuladas por generaciones de una familia de viajeros, exploradores y aventureros. Boylan señala que era una academia por derecho propio, que empezó como una pequeña sala especializada en colec-

29 BAZIN, Germain, op. cit. La historia de las colecciones de Basilea se encuentra explicada con detalle en ACKERMANN, Hans Christoph, «The Basle Cabinets of Art and Curiosities in the Seventeenth Centuries», en IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *The origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985, pp. 62-69.

30 En los primeros momentos tales museos tenían un carácter privado ya que no estaba permitida la visita pública. La excepción se encuentra en el Ashmolean Museum. El ámbito anglosajón también será de los primeros en los que se aprecia un emerger de los museos universitarios de arte como el Fitzwilliam de Cambridge. En el Reino Unido es donde existe la mayor tradición de museos universitarios además de ser un valioso modelo de referencia, pero en Estados Unidos adquieren su desarrollo más notable ya que ha habido una política de exenciones fiscales y de mecenazgo y coleccionismo privado más favorable.

31 RIVIÈRE, Georges-Henri, *La Museología*, Madrid: Akal, 1992, esp. p. 71. Se le considera el museo público más antiguo del Reino Unido y posiblemente, del mundo.



ciones de geología e historia natural, de numismática, arqueología y etnología, colecciones que se trasladaron al nuevo Museo de la Universidad de Oxford en 1860 y los que quedaron, al museo Ashmolean de 1930. La historia de sus colecciones es conocida<sup>2</sup> y tal diversidad refleja las características de los gabinetes continentales contemporáneos, como el del primero de los coleccionistas ingleses, Walter Cope<sup>33</sup> y se ha ido formando por acumulación, con dos tipos diferentes de colecciones<sup>34</sup>, un gabinete de curiosidades y una colección de arqueología. El gabinete de curiosidades incluía objetos de historia natural, instrumentos científicos y de arqueología, creación de John Tradescant, padre e hijo y que se ubicó en un edificio y jardín de South Lambeth, cerca de Londres, conocido con el nombre de «Tradescant Ark». El padre fue conservador del Jardín Botánico de Oxford y realizó numerosos viajes, igual que su hijo, e introdujeron en Inglaterra todo tipo de plantas y especímenes botánicos exóticos. A la muerte de John Tradescant el Joven, Ashmole se hizo cargo de la colección. En 1677 legó sus colecciones a la Universidad de Oxford además de las suyas propias. Alberga una de las colecciones de Historia Natural más importantes del mundo, con la condición de que la Universidad construyese un edificio apropiado para albergarlos, edificio que quedó como sede del Museum of History of Science una vez se construyó e inauguró el nuevo en 1839. Allí se configuraron tres instituciones: el «*Musaeus Ashmolianum*», la «*Schola Naturalis Historiae*» y la «*Officina Quimica*» El segundo tipo de colecciones lo integran las antigüedades. El primer núcleo lo establece Thomas Howard, el segundo duque de Arundel<sup>35</sup>, incluso retratado por Rubens. Fue uno de los coleccionistas ingleses de antigüedades más destacado, junto con Carlos I y el

32 Las primeras referencias las encontramos en la obra de Germain Bazin (1969). Le sigue, cronológicamente, el libro de IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *The origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985. Y más recientemente, las *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Alicante: Universidad, 1999.

33 IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *The origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 148.

34 WHITE, Christopher, «The Ashmolean and its Collections», en las *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Alicante: Universidad, noviembre-diciembre 1997 – abril 1999, pp. 55-67.

Vid DIXON HUNT, John, «Curiosities to adorn cabinets and gardens» (pp. 193-204); TORRENS, Hugh, «Early Collecting in the Field of Geology», en IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.); HUNTER, Michael, «The Cabinet Institutionalized: The Royal Society's «Repository» and its Background», en IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *op. cit.*, pp. 159-169. Añade que en la Biblioteca Bodleiana de Oxford también se expuso una importante colección de monedas, catalogadas por Elias Ashmole y que se va a enriquecer con una miscelánea de rarezas. Pero más que la Biblioteca destacaban las colecciones de la Escuela de Anatomía, semejante a la de Leiden. Elias Ashmole es objeto de un detallado análisis, igual que las figuras de los Tradescant, padre e hijo, cuyas visita al gabinete de la Escuela de Anatomía de Leiden será una fuente de inspiración para su museo, en MacGREGOR, Arthur, «The Cabinet of Curiosities in Seventeenth Century Britain», en IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *op. cit.* p. 147-159; CORRAL, Carmelo J., «Conservación y salvaguarda de las colecciones geológicas de museos y otras instituciones públicas», en *Miscelánea Museológica*, Universidad del País Vasco, 1995, pp. 99-135.

35 VICKERS, Michael, «Greek and Roman Antiquities in the Seventeenth Century» (pp. 223-232), en IMPEY, O y MacGREGOR, A. (eds.), *op. cit.* Se destaca la pasión coleccionista de Arundel, que se llevaba las esculturas romanas que encontraba e incluso hacia sus excavaciones personales (las autoridades romanas lo consentían, movidas por el deseo de poseer un aliado en la Corte inglesa. En 1667 se donó parte de sus colecciones a la Universidad de Oxford y destacan sus inscripciones, publicadas por John Selden en 1628, en *Marmora Arundelliana*, p. 226 y ss.

duque de Buckingham. Adquirió obras en sus viajes a Italia, Grecia y Asia Menor. En los dos últimos lugares designó a una serie de agentes que emplearon métodos considerados ((ilegales)), el engaño y la astucia. Las colecciones del Ashmolean se enriquecieron con las aportaciones del último de los coleccionistas amateur, G. J. Chester, que publicó un catálogo en 1881 y las excavaciones arqueológicas de Petrie, cuyos descubrimientos fueron rechazados por el Museo Británico, por lo que se trasladaron al Ashmolean. Arthur Evans fue nombrado conservador del museo en 1894 y criticó la situación de abandono y desorden en que se encontraban las obras. Hecho que dará lugar a la creación de una nueva institución, el Museo Ashmolean de Arte y Arqueología, con lo que hay un nuevo enriquecimiento de fondos, de antigüedades cretenses y minoicas. Posee las colecciones de monedas griegas y romanas más importantes después del Museo Británico. Las donaciones continúan en los siglos XVIII y XIX, con figuras destacadas <sup>6</sup>: sir Thomas Lawrence con dibujos de Rafael y Miguel Ángel, una de las mejores colecciones de dibujos del mundo sobre estos artistas; Chambers Hall, acuarelista que donó pinturas de paisaje o Thomas Combe, con pinturas de los prerrafaelistas, de los que fue un importante protector. En el siglo XX, Mrs. Welton e Hindley Smith, que enriquecen sus fondos con pintura variada, francesa, inglesa o española. El propio Picasso donó un cuadro suyo, cuando era un recién llegado a París. Pero no sólo había escultura y pintura sino también artes decorativas: bronce, mayólicas, platos, incluso instrumentos musicales, Stradivarius, procedentes de la colección de los hermanos Hill.

En este siglo continúa el incremento de colecciones procedentes del Instituto Indio, de China, Japón, Tíbet y del Islam.

El catálogo de sus colecciones, *Musaeum Tradescantianum*, completado en 1656, nos da una idea de su riqueza, escindida en dos categorías: objetos naturales (subdivididos en pájaros, insectos, minerales y otras especies naturales y vegetales) y artificiales, en mayor cantidad (utensilios, instrumentos de guerra, curiosidades de arte, medallas y monedas). Realizado por John Tradescant el Joven y el anticuario Elias Ashmole, que jugó un papel fundamental, aumentando las colecciones del Ashmolean con sus propias donaciones: poseía su propia colección de libros, manuscritos, medallas y algunas rarezas como instrumentos prehistóricos. La Universidad añade un laboratorio de química y una biblioteca —y nombró a un conservador, que debía redactar un catálogo en latín—. Se establece un programa que integra el estudio de las antigüedades con el de las ciencias naturales, base del carácter interdisciplinar con que actualmente es conocido. Utilizó el sistema Linneo, establecido desde principios del siglo XVIII, de comparar directamente los objetos desconocidos y difíciles de identificar con tipos establecidos en cada una de las áreas de Botánica, Zoología, Mineralogía o Paleontología. Robert Plot (1640-1696), primer conservador del Ashmolean y autor de los primeros libros ilustrados de fósiles, compartía la opinión del físico y zoólogo Martin Lister sobre la naturaleza y utilidad de los fósiles. Para ambos eran «*Lapides* suigeneris producidas naturalmente por alguna extraordinaria fuerza plástica latente en la Tierra o en las canteras donde eran encontrados y que por el contrario parecen más bien hechas para su admiración que para su uso».

Todavía se conserva un reglamento elaborado en 1713 en latín, en el que se contemplan problemas referentes a la administración, redacción del catálogo e inventarios. La responsabilidad del museo corre a cargo del *cimeliarchus* y de los *curatores* (conservadores escogidos entre los diversos colegios de Oxford). La tarifa era progresiva, según el tiempo transcurrido y decreciente si los visitantes iban en grupo. La visita se efectuaba con un guía. Hay que destacar su carácter de «accesibilidad», aunque los visitantes tuvieran que pagar seis peniques, pero no era una cantidad elevada para la época. En 1710 el erudito alemán Conrad von Uffenbach visitó el museo en un día de mercado y se asombró de que «las mujeres son admitidas por seis peniques, se precipitan aquí y allá, y ponen la mano sobre todo, y no atraen ninguna atención del guarda»<sup>37</sup>: era el primer museo público. Cercano en el tiempo, a John Wardell Power le guiaron propósitos similares a los de Ashmole, que le llevaron a ceder su colección a cambio de que se construyera un museo para albergarlos. Era un graduado australiano expatriado que, en su testamento legaba todos sus bienes a la Universidad de Sydney con el fin de que fueran utilizadas para crear museos y demás espacios apropiados, que se albergan en una galería temporal dentro de la Universidad hasta 1988 hasta que en 1991 se abre al público como un Museo de Arte Contemporáneo. Pero el legado de Power abrió dos vías divergentes: por un lado se fundó el Instituto Power de Arte Contemporáneo y la Galería Power, situados en el campus de la Universidad de Sydney y por otro está el Museo de Arte Contemporáneo, a unos 10 kilómetros al sur, en el Muelle Circular, que cuenta con más de mil obras de artistas australianos e internacionales y llegó a convertirse en el museo nacional de arte contemporáneo. En las universidades australianas muchas de las colecciones están destinadas al público interno y se exponen con fines estéticos más que académicos. Entre otros museos universitarios de arte citemos por ejemplo dos en Perth, Australia Occidental; tres en Melbourne; uno en Canberra y dos en Adelaida, Australia Meridional<sup>38</sup>.

Además de Oxford hay que destacar Cambridge o Glasgow. El Sedgwick de la Universidad de Cambridge se creó en 1727<sup>39</sup>. Contará con un importante museo abierto al público, el Fitzwilliam Museum, en 1816, debido al legado de lord Fitzwilliam de Meryon, graduado en 1764 por el Trinity Hall College. Poseía unas colecciones «científicas», sobre todo de minerales y fósiles, que también se coleccionaban en las escuelas de anatomía del resto de Europa<sup>40</sup>. En la

---

37 BAZTÁN LACASA, Carlos, «Once momentos, once lugares», en *Museo*, n° 3, 1998, pp. 149-170, esp. p. 154.

38 WALLACE, Sue-Anne, «Del campus a la ciudad: los museos universitarios de Australia», *Museum Internacional*, n° 207 (vol. 52, n° 3, 2000), pp. 32-37. En 1998 se inauguró en la universidad de Melbourne uno de los más modernos edificios de su género, el Museo de Arte Ian Potter, que contiene las colecciones de la universidad adquiridas desde su creación en 1853.

39 Es trascendental la labor de Adam Sedgwick (1785-1873) que creó una importante escuela de geología: es reconocido mundialmente por la construcción de uno de los museos geológicos más preciados en el mundo gracias a sus frecuentes excursiones al campo, contactos científicos y compras de especímenes y colecciones a través de la Universidad, el actual Sedgwick Museum de Cambridge construido a su memoria, es un recuerdo a su dedicación. A diferencia de la mayoría de museos de este tipo, dedicados especialmente a la enseñanza y a la investigación se trata de un museo abierto a los estudiantes, al personal universitario y al público en general.

40 TORRENS, Hugh, «Early Collecting in the Field of Geology», en IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *op. cit.*

Biblioteca de la Universidad, Andrew Perne presentó una colección de monedas y otras antigüedades, hacia 1589, que se enriquece con donaciones durante el siglo **XVII**. Asimismo creará un gabinete para monedas en 1659-1660<sup>41</sup>; el Museo Hunterian de la Universidad de Glasgow (Escocia), creado en 1807 y dividido en dos clases: un museo referido a colecciones de carácter científico y una galería de arte. Constituido gracias a la personalidad de William Hunter<sup>42</sup>, que reunió una serie de especímenes de naturaleza anatómica y patológica que constituirían una importante colección de anatomía que le servía de complemento a sus enseñanzas como docente e investigador. Dicha colección constituyó la base del museo, utilizado todavía por profesores, médicos y estudiantes como valioso soporte educacional. Las colecciones en principio se establecieron en una casa realizada por William Stark, adyacente a otras construcciones universitarias en el corazón de Glasgow. Poseía también una interesante colección de zoología que, desde 1924 se encuentra en el Departamento de Zoología. Recibió un impulso a partir de dicha fecha gracias al profesor de Historia Natural, John Graham Kerr, que consigue frenar el deterioro que estaba sufriendo desde el siglo **XIX**. Formada en su mayor parte por insectos pero también son importantes las clases de animales invertebrados y vertebrados que posee. Esto procede, pues, de la afición coleccionista de Hunter pero también de donaciones de la colección real, como por ejemplo animales exóticos tales como cebras o elefantes. Lo que refleja la situación histórica de la expansión colonial británica y la popularidad de la Historia Natural en los ambientes victorianos. En 1813 se publicó un catálogo, realizado por John Laskey, que contabilizaba todos los especímenes existentes, algunos de los cuales hoy se han perdido. En 1870 el museo se trasladó, junto con el resto de dependencias universitarias a la actual construcción de Gilmorehil, en la parte oeste de la ciudad. Sus colecciones han aumentado desde los tiempos de Hunter y sus secciones están dispersas por los distintos departamentos de la Universidad. Paradójicamente, Hunter escribió muy poco acerca de su colección de Historia Natural. Fueron destacados entomólogos y aficionados que visitaron dicha colección los que nos han dejado testimonios de su calidad y cantidad. Respecto a la parte artística, Hunter empezó a coleccionar en 1750 objetos que incluían monedas, libros, manuscritos o de carácter etnográfico, que donó a la Universidad en 1783, donde se construyó un museo, abierto al público en 1807. Se trata del primer museo de carácter público existente en Escocia. En 1980 la colección de arte se trasladará a una galería de arte apropiada para tal fin. Hunter realizó interesantes adquisiciones de pintura del siglo **XVII** italiano, incluyendo maestros holandeses y flamencos (Rembrandt o Koninck) junto con pintura francesa del siglo **XVIII** (Chardin). Posee también una de las más amplias colecciones de grabados de Escocia, desde Durero hasta Hockney. Pero lo que quizás acentúe la nota pintoresca de la galería de arte sea la reconstrucción de la casa en la que Mackintosh, importante arquitecto y decorador inglés vivió junto con su esposa desde 1906 hasta 1914. Se reproduce su interior, concebida como parte integral de la

---

41 HUNTER, Michael, «The Cabinet Institutionalized: The Royal Society's «Repository» and its Background», en IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *op. cit.*, pp. 159-169. Además, dice que en la Biblioteca Bodleian de Oxford también se expuso una importante colección de monedas, catalogadas por E. Ashmole y que se va a enriquecer con una miscelánea de rarezas. Pero más que la Biblioteca destacaban las colecciones de la Escuela de Anatomía, semejante a la de Leiden.

42 Reputado médico y tocólogo que tuvo como pacientes a miembros de la familia real.

galería y que se completó en 1981, en el que no podían faltar los característicos muebles y el diseño del artista.

En el siglo XVIII continúa la tendencia de formación de colecciones y museos<sup>43</sup>: el conde Marsigli fundó la Academia de Ciencias de la Universidad de Bolonia, en 1712, a la que se añadieron las colecciones del erudito Ulises Aldobrandi; el Museo de Epigrafía y Arqueología de la Universidad de Turín, al que se incorporan las colecciones de Scipione Maffei. La ciudad de Ferrara adquiere una colección de medallas, monedas y estatuas en 1758, formadas por el arqueólogo Vincenzo Bellini y que juntó a la colección formada en 1735 en el palacio de la Universidad, formando un museo.

Otros museos destacados son el Museo de East Anglia (Norwich) y el de Manchester (1888) sin olvidar un número considerable de pequeñas colecciones incluidas dentro de los departamentos universitarios. En los últimos años han aparecido estudios de museos tales como el Museo Petrie del Colegio Universitario de Londres, el Centro Bill Douglas de Historia del Cine y Cultura Popular de la Universidad de Exeter, el Museo de Diseño y Arquitectura Domésticos de la Universidad de Middlesex y la Fine Art Valuation Study Collection del Instituto de Southampton<sup>44</sup>.

En Bélgica destacan tres universidades que presentan variadas instituciones culturales: la Universidad de Lieja empezó a formar sus colecciones a partir de un decreto promulgado en 1816 por el rey Guillermo I de los Países Bajos, en el que se disponía la creación de colecciones con fines didácticos. Así se creó la colección de zoología hasta convertirse en el Museo de Zoología. En la actualidad se ha ido enriqueciendo con el Acuario Marcel Dubuisson, el Observatorio del Mundo de las Plantas, el Museo al Aire Libre; la Galería Wittert o un Museo de la Prehistoria; la Universidad Libre de Bruselas también posee variadas instituciones museísticas: el Museo de Ciencias de Parentville, el Ecomuseo de la región de Viroin-Treignes, el Museo de Medicina y el Museo de Zoología Auguste Lameere junto con colecciones utilizadas con fines pedagógicos como plantas medicinales, mármoles, libros raros, etc. La Universidad católica de Lovaina creó el primer museo universitario abierto al público en Bélgica. Este museo forma parte del Departamento de Arqueología e Historia del Arte de dicha universidad. Las colecciones que posee han ido formándose a raíz de donaciones y legados y de ser un museo dependiente de un departamento se ha convertido en un museo que sirve de soporte a la comunidad científica<sup>45</sup>. Hay otras universidades en el territorio flamenco de Bélgica que han formado un rico patrimonio pero que no han creado aún un museo: la Universidad Católica de Lovaina, que posee colecciones de arqueología y etnografía importantes; la Universidad Estatal de Gante o la Facultad de San Ignacio, en Amberes.

---

43 Aunque se presencian una serie de cambios en el campo de las ciencias, que van a afectar a las colecciones, con el sistema de trabajo de Linneo, que establecerá los modernos sistemas de clasificación de especies naturales basándose en la comparación de especies nuevas y desconocidas con especímenes ya identificados y clasificados en tipos. Lo que conduce al hecho de que las colecciones de carácter científico albergadas en los museos se conviertan en el eje de la enseñanza e investigación universitarias. Como curiosidad, este procedimiento científico permitió reconstruir las colecciones de historia natural dañadas por un incendio en el Ashmolcan.

44 Según recoge el artículo de ARNOLD-FOSTER, Kate, art. cit, esp. p. 14.

45 VAN DRIESSCHE, Bernard, «Universidad y universalidad en Bélgica»), *Museum Internacional*, n° 207 (vol. 52, n° 3).

Las Universidades españolas también presentan una notable labor de coleccionismo como las de Valencia, Valladolid, Sevilla, Zaragoza, Alicante, Madrid o Murcia a pesar de que la ley 291711943<sup>46</sup> sobre ordenación de la Universidad española en los artículos 71 y 72 contemplaba la creación de dichos museos, considerándolos como importante medio didáctico no han conseguido el estatuto jurídico de Instituciones de carácter público. Su titularidad se incluye dentro de lo que se denomina «Otros Ministerios y Organismos Estatales»<sup>47</sup>. La colección artística de la Universidad de Valladolid se recogió en un catálogo<sup>48</sup>, que recoge piezas de todo tipo, escultura, pintura, platería y mobiliario. La Universidad de Sevilla, desde el mismo momento de su creación, en el siglo XVI, comenzó a acumular un rico patrimonio. En retablos y esculturas, de los que se sabe poco de los que debieron pertenecer a la Universidad, incrementado tras la Desamortización de Mendizábal y el traslado de la Universidad a la antigua Fábrica de Tabacos. Su patrimonio pictórico se formó con parte de las pinturas que fueron de la Compañía de Jesús, las obras cedidas en depósito del Museo del Prado y los retratos de hombres ilustres vinculados a la Universidad. En cuanto a artes decorativas posee piezas de mobiliario, objetos de plata y piezas de cerámica, pertenecientes a diversas épocas, en su mayoría del siglo XIX<sup>49</sup>. La Universidad de Oviedo acometió la publicación del catálogo de las obras<sup>50</sup> tras la realización de una exposición en las salas municipales del Teatro Campoamor, en la que se pretendía dar a conocer las colecciones a la comunidad universitaria en particular y al público en general.

La Universidad de Murcia<sup>51</sup> presenta una considerable presencia de obras. El grueso de la colección lo constituyen los capítulos de pintura de los siglos XX y XXI, donde se muestran las corrientes contemporáneas, algo que no hace sino incrementarse debido a la política del Aula de Artes Plásticas de la Universidad, que organiza asiduamente exposiciones en la Sala Luis Garay del Colegio Mayor Azarbe. Están representados autores como Alonso Sánchez; Elva Fuertes; Eduardo Balanza, Mercé Abril; Bartolomé Medina; Miguel Fructuoso; José Antonio Fernández Labaña Juan Montesinos; Eva Pinar; Manuel Silvestre; José Yagües; Juan Antonio Lorca; Patricia Gómez; Herminio Estrella; Eduardo Barco; Francisco Níguez; Pedro Serna;

46 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Madrid: Síntesis, 1994, p. 99.

47 *Museos Españoles. Datos estadísticos*, Anexo Mior, Ministerio de Cultura, 1995.

48 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *La Colección artística de la Universidad de Valladolid*, Valladolid: Universidad, 1990. La génesis de la colección empezó con el mecenazgo del Colegio Mayor de Santa Cruz. Como curiosidad, la obra más antigua que posee data del 970 y es un códice mozárabe. Recoge pinturas del retablo de la capilla de la Universidad, depósitos de pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Cuenta asimismo con una Sala de Exposiciones que atrae a nuevos pintores.

49 Se encuentra detallada información en *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, Universidad de Sevilla, 1986, Otros: HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La universidad Hispalense y sus obras de arie*, Universidad de Sevilla, 1942.

50 *Patrimonio artístico de la Universidad de Oviedo*, Oviedo: Universidad, 1990.

51 Merece la pena centrarse en el ámbito de nuestra comunidad porque, aunque ya en el equipo rectoral anterior se señaló la urgente necesidad de inventariar las obras de arte que poscía es ahora cuando se está llevando a cabo el inventario y catalogación de su patrimonio artístico. Con lo cual se pretende dar a conocer al público las obras que posee, algunas de las cuales se han perdido en el transcurso de su historia. Por lo que resulta sumamente interesante ver cómo nuestra Universidad no resulta ajena a la tradición de las Universidades como atesoradoras de obras aunque en muchas ocasiones no hayan tenido la consideración que merecen. La lista de obras numeradas es susceptible de ampliarse, no presenta un carácter definitivo y en cuanto al listado de obras tampoco se pretende recoger todas las obras sólo numerar algunas.

Carmina García Alegre; Antonio Tomás; Pepa Luna; Eduardo Barco; Manuel Pérez López, Jesús Pagán Massotti; Fuensanta Molina Niñirola; José Antonio Moreno Micol o Miguel Vivo<sup>52</sup>, que se encuentran en el Campus de Espinardo. Respecto a notables artistas de la Región están Hernández Carpe, con sus dibujos en blanco y negro que realizó durante su estancia en Roma, Niños con Pájaros y dos retratos de mujeres; Ángel Hernansáez; Manuel Avellaneda; Pedro Cano; Aurelio; Ramón Gaya; Martínez Mengual; Pedro Borja; José Lucas; Pedro Sánchez Borreguero; Molina Sánchez; Fulgencio Saura Mira, con trece dibujos que representan diferentes vistas de paisajes de la Región y Antonio Díaz Bautista junto a los acuarelistas García Trejo y Saura Pacheco, que se encuentran en las distintas dependencias universitarias la presencia de escultura es más bien reducida y se encuentra en el despacho del rector. Hay un reducido apartado de obra gráfica pero muy valiosa: trece litografías de Joan Miró, un dibujo de Rafael Alberti con dedicatoria a la Universidad de Murcia y el resto se concentran principalmente en la Biblioteca Nebrija, compradas recientemente, Mercedes Martínez Meseguer, José María Párraga; Emilio Pascual, José Luis Cacho; Pedro Cano; Melero; Martínez Mengual; Vicente Martínez Gadea; Juana Jorquera; Francisco Cánovas; Vicente Ruiz; José Lucas y Barceló Ballester.

Quizás lo más interesante se encuentre en las pinturas del siglo XVII, producto de la donación de José María D'Estoup<sup>53</sup>, personificación del burgués adinerado y liberal que aumenta su patrimonio tras la desamortización de Mendizábal de 1835, en lo económico y en lo artístico. Su colección se forma durante los años en los que el obispo Mariano Barrio Fernández gobernó la diócesis de Cartagena–Murcia (1847–1861). En 1849 aparece el primer catálogo, con 351 pinturas, que se amplía hasta la publicación del segundo en 1864, con 465 pinturas. Fondos que irán aumentando tras las sucesivas etapas desamortizadoras, apoyándose en su poder político y económico, y por el añadido de las herencias, sobre todo de aquellas procedentes de las testamentarias de los bienes particulares y personales de dos ex prelados murcianos emparentados por vía matrimonial con dos miembros de la familia D'Estoup.

D'Estoup se apoyó posiblemente en el servicio de varios agentes artísticos. Uno de ellos fue, con toda probabilidad valenciano, dada la ingente cantidad de pinturas de la escuela valenciana de los siglos XVI y XVII. Tales agentes pudieron ser, según Martínez Ripoll, «dos mediocres y desconocidos pintores que, entre 1845 y 1853 trabajaron para él: el valenciano Saturnino Cervera y Lacour y el posiblemente madrileño Severiano Marín»<sup>54</sup>. La Galería poseía una importancia cuantitativa, en cuanto a número de obras y su calidad, de pintores en aquel momento poco conocidos. La preferencia se orientaba hacia la pintura española del Seiscientos y por los maestros de la escuela valenciana y toledano-madrileña, entre los que se encontraban Jusepe de Ribera, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Vasco Pereyra, Pedro Orrente, Antonio de Pereda,

52 La muestra es variada y continúa hasta la actualidad.

53 En 1978 hubo un primer intento de estudiar estas pinturas, en *Catálogo Provisional de las Pinturas de la Universidad de Murcia*, edición mecanografiada, Universidad de Murcia, 1978. En 1998 hubo un primer intento de inventario: VALLALTA MARTÍNEZ, Pilar, «Primera aproximación de inventario de las obras de arte pertenecientes a la Universidad de Murcia»), Murcia: Universidad, 1998. Para la Galería de Pinturas de D'Estoup véase MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *Catálogo de las pinturas de la antigua colección d'Estoup*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1981.

54 *Ibid.*

Juan de la Corte, Antonio Palomino, Senén Vila o Pablo Pontóns. A diferencia de las colecciones del siglo XIX español, no sufrió la dispersión típica de la segunda mitad del siglo XIX por medio de ventas sistemáticas y lucrativas para sus poseedores pero sí sufrió algo peor que la desmembración y venta en el extranjero, «la barbarie humana y la desidia, desde incendios en la Guerra Civil hasta la incultura»<sup>55</sup>. En 1917 Álvaro D'Estoup y Barrios legó al Museo del Prado un lote de nueve pinturas encabezadas por una Crucifixión, firmada y fechada por Vicenzo Campi (1577) y en 1948, según previo acuerdo con el entonces rector, cedió a la Universidad de Murcia una serie de obras, mientras que la otra parte de la colección está en paradero desconocido. El Rectorado alberga todas las pinturas del siglo XVII, con nombres como Jerónimo Jacinto de Espinosa, incluido por Pérez Sánchez dentro de la generación de los grandes maestros o que pudo conocer a Velázquez y Zurbarán, con una Intesión de San Pedro Nolasco; Senén Vila, colocado por Lafuente Ferrari junto con Villacis y Gilarte como representante del foco murciano del siglo XVII. Otros menos conocidos como José Camarón Boronat, con un Cristo y la Samaritana con Santa Teresa; Juan de la Corte, con el Martirio de Santa Catalina; Incendio de Troya o la Circuncisión, también atribuida al italiano Ottavio Viviani; Esteban March, en una Escena de Batalla, las dos últimas de autoría dudosa; el italiano que firma como J. C Ludovisi, con un Paisaje de claras resonancias románticas, con una cronología atribuida del siglo XIX<sup>57</sup>.

Sin descartar que la autoría de algunas obras no está clara, como un Juicio de Salomón, de un anónimo seguidor de Rubens; un San Jerónimo de atribución dudosa a Hendrick van Somer; un retrato de caballero desconocido; Daniel en el foso de los leones, considerado obra de Vicente Giner<sup>58</sup> y dos escenas que representan episodios de la vida de Judith, cuando se presenta ante Holofernes, el banquete y la decapitación.

Resulta de interés destacar que sean en su mayoría óleos sobre cobre y del siglo XVII. Murcia, en esa época tuvo una considerable influencia de Flandes y presentó un peculiar protagonismo en la pintura, un centro de creación regional pero que no constituyó una escuela comparable a otras más próximas y destacadas como Toledo y Valencia, de las que a menudo dependió<sup>59</sup>.

En cuanto a la pintura de retratos destaca la Galería de Rectores junto con otras personalidades académicas vinculadas a la institución realizado por artistas de la época como Antonio Nicolás, con los retratos del rector José Loustau y Jesús Mérida; Molina Sánchez, con el retrato de Recaredo Fernández; Mariano Ballester, que retrató a Manuel Batlle; Alfonso Calvo a Francisco Sabater; Ana Valcárcel a Antonio Soler; Ramón Gaya a José Antonio Lozano y Juan Roca y por último, José Lucas a Juan Monreal.

Respecto a la parte científica hay abundante instrumental científico concentrado en las Facultades de Químicas, con una serie de aparatos especializados (probetas, microscopios, etc);

55 *Ibid.*

56 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E, *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid: Cátedra, 1996.

57 *Catálogo provisional de las pinturas de la Universidad de Murcia*, Murcia: Universidad, 1978.

58 MARTÍNEZ RIPOLL, *op. cit.*

59 Al respecto cabe señalar el estudio de AGÜERA ROS, José Carlos, *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII*, Murcia: Universidad, 1988, que aborda tales cuestiones en profundidad.



Veterinaria; Biología; Matemáticas, donde se recogen una serie de ordenadores y calculadoras de mediados del siglo XX. Hay que destacar al respecto la existencia de Donde hay un interesante Museo, ubicado en la planta-sótano de dicha Facultad. En él hay cuatro tipos de objetos:

- Grupo A: Colección de modelos relacionados con Botánica, Hongos y Anatomía Vegetal.
- Grupo B: Referidos a Zoología y Anatomía Animal.
- Grupo C: Instrumentos utilizados en Micrografía y Microscopía; recopilación de láminas murales y vitrinas entomológicas.
- Grupo D: Fondo bibliográfico, con publicaciones del profesor Loustau, que fue además, un gran teórico. Hay una treintena de obras, entre artículos, discursos y libros.

En el centro posee dos mesas semicirculares sobre las que hay una colección de antiguos microscopios de luz, algunos fabricados por encargo a Reichert y Leitz, protegidos por campanas de vidrio de color topacio. Hay dos vitrinas de cinco cuerpos: en una hay una colección de modelos correspondientes a Botánica y Anatomía Vegetal, fabricados en escayola, cartón piedra y metal. La mayor parte están montados sobre un tubo metálico giratorio, insertado en una peana de madera, que facilita su estudio y desplazamiento. En otra vitrina posee una colección de objetos de Zoología y Anatomía Animal Comparada, también fabricados por la firma francesa antes citada. Posee también otros objetos curiosos como un lote de microtomos deslizables (linternas de proyección, vitrinas entomológicas, mapas, maletines con antiguas diapositivas, microscopio de proyección, etc.). El 80% del material ha sido reproducido fotográficamente por María Manzanera. Es un museo testigo de sus métodos de enseñanza y en consecuencia, de un período de la historia de la Universidad. Impulsado por Francisco Sabater y es conservador del museo Francisco Del Baño Breis, jubilado de didáctica de las ciencias naturales. Y a Consuelo Pérez Sánchez se le debe la salvaguarda principal de gran parte del legado que hoy se conserva.

Se encuentra un capítulo de muebles y objetos decorativos, la mayor parte ubicados en la Facultad de Derecho y el Colegio Mayor Azarbe, como mesas, sillas, sillones realizadas en madera noble. Sin olvidar la presencia de un interesante conjunto de casullas que datan de los años 40 y 50 algunas de las cuales presentan como tejido base damasco y raso, decoradas con motivos geométricos separados por cenefas y que cubren por completo toda la superficie del tejido, con predominio de elementos vegetales<sup>60</sup>. Para finalizar esta selección de obras de interés histórico artístico hay que destacar el apartado de libros de alto valor pertenecientes a los fondos de la Biblioteca Nebrija, manuscritos e incunables. La iniciativa de una exposición sería muy notable y daría a conocer la obra, cuando ya se tiene información de los materiales resultado de la elaboración del inventario, aunque aún queda pendiente gran parte de la labor de documentación y estudio sistemático de las obras, algunas de autoría dudosa. Merece la pena que se preste atención a los bienes de índole artística y cultural con los que cuenta la Universidad. La iniciativa de una exposición resultaría altamente positiva, como ya han hecho otras

---

60 Hay que destacar la obra de PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia: Universidad, 1999.

universidades como Sevilla, Madrid o Salamanca, llevando adelante, si fuera posible, un museo de la Universidad, que el actual equipo rectoral de la Universidad de Murcia propone.

La Universidad Complutense de Madrid presenta un importante Museo de la Farmacia Hispana<sup>61</sup>, en la Facultad de Farmacia de la Complutense, que se puede definir como una «institución mixta entre colección y museo»<sup>62</sup>. Su génesis responde a un deseo de permanencia, la voluntad de creación de dos profesores Rafael Folch Andreu y su hijo Guillermo Folch. Cuando el primero obtuvo la cátedra de Historia de la Farmacia, la primera de esta disciplina que se creó en España, pensó en formar un museo para los alumnos y desde 1923 se dedicó a recoger y guardar los instrumentos utilizados en las prácticas y que en muchas ocasiones se iban arrinconando por ser antiguos e inservibles. En un principio la falta de espacio era tan acuciante que carecía de despacho propio, por lo que su idea era poco más que utópica, pero con la reconstrucción de la Ciudad Universitaria consigue la cesión de un local situado en la planta baja de la Facultad de Farmacia, en 1943, con una exposición abierta a los académicos y futuros farmacéuticos. El éxito que consigue le lleva un hecho positivo: consigue una subvención de la Junta de Facultad y de la Dirección General de Enseñanza Universitaria que le permite tener cierta viabilidad de supervivencia. El museo se inaugura en 1951, el mismo año en que se jubila el catedrático, que será nombrado Director Honorario del Museo. Estaba formado por cuatro salas: la de mayores dimensiones exponía útiles diversos: microscopios, pesas, antiguos medicamentos, etc. En una de las salas se había instalado la reproducción de la Farmacia del Hospital Tavera de Toledo, que fue donada por el farmacéutico valenciano Aurelio Gamir para ser expuestos de forma permanente. En otra sala se reproduce el Laboratorio Alquimista, que fue posible debido a las subvenciones concedidas, obra del arquitecto Garrigues, que la interpreta creando un espacio sombrío, a partir de grabados e ilustraciones literarias. Con Guillermo Folch se amplían las salas bajo nuevas adquisiciones de locales y de material, entre el que hay valiosas colecciones de cerámica, como por ejemplo de Paterna y Manises. Se trata de un museo que depende del Decanato de la Facultad, que tiene sus propias medidas de seguridad y personal especializado, dedicado al museo. Se hace una distinción entre farmacias hospitalarias, que pertenecen a un ámbito privado y nos informa sobre el momento y el espacio en que se instalan y oficinas de farmacia abiertas al público, de ámbito público<sup>63</sup>. La Complutense recibió una serie de obras procedentes del Prado, con el fin de dotarla de la dignidad decorativa que su importancia y significación requerían –también recibieron depósitos la Facultad de Medicina, la Escuela de Veterinaria y otras dependencias de carácter docente–. La historia del depósito de la Complutense «es un buen ejemplo de lo sucedido con ese «Prado disperso» que

---

61 FOLCH JOU, G, *Museo de la Farmacia Hispana*, Madrid, 1972. Más reciente es el artículo de LÓPEZ CAMPUZANO, J, «El Musco de Farmacia Hispana», en *VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1995, pp. 547– 559. Se crea con un carácter pedagógico y está abierta a la investigación científica, histórica y artística para evidenciar la evolución de la sociedad en la vertiente de la profesión farmacéutica. Pero debido a su peculiar estatuto queda restringido al público el acceso a sus instalaciones. La falta un carácter inherente a los museos: ser una institución completamente pública, con un horario de apertura continuado a lo largo del año.

62 Vid. LÓPEZ CAMPUZANO.

63 Vid LÓPEZ CAMPUZANO, p. 555.

delata los riesgos y dificultades a las que están expuestas piezas de nuestro Patrimonio<sup>64</sup> –al respecto conviene recordar los avatares de la Colección D'Estoup– sometidas a presión política, consideradas como elemento decorativo (la Convalecencia es significativa), según la moda o el gusto. La Universidad Autónoma de Madrid posee un Museo de Artes y Tradiciones Populares<sup>65</sup>, integrado por el fondo de la «colección Guadalupe González Hontoria», donada por su propietario en 1973 y completado con las piezas adquiridas después por la Universidad. Las piezas se fueron adquiriendo a lo largo de siete años de trabajo de campo, en los mismos talleres artesanos donde fueron creadas y clasificadas de acuerdo con las modernas técnicas museísticas, sistematizadas en un fichero de 10000 fichas donde están inventariados y catalogados junto con abundante material gráfico de diapositivas y fotografías. La propia directora del museo destaca su ((carácter universitario)): abierto al público en general pero dedicado a estudiantes universitarios. La universidad ha creado, a la vez que el museo, la asignatura de Artes y Tradiciones Populares. Es una combinación de teoría y práctica, en la que incluso profesores y alumnos recorren pueblos en busca de nuevo material. Por lo que es un museo vivo, científicamente concebido y que despierta la curiosidad de investigadores de todas las ramas, desde etnólogos hasta folkloristas.

En el siglo XX se asiste a una eclosión de las colecciones de arte en las universidades, la Universidad de Melbourne (Australia); las colecciones de la Universidad de Bergen o el de la Plata (Argentina); de la British Columbia en Vancouver (Canadá), que construirá en 1976 un Museo de Antropología. Su arquitectura, por su emplazamiento y por su forma, constituye una metáfora del arte americano de la Costa del Noroeste: su estructura de pilares y jácenas de hormigón están inspiradas en las primitivas estructuras de tótems de los indios kwakiuti. Hay una graduación de proporciones en los espacios, una diversa utilización de la luz, tanto en intensidad como en procedencia, y secuencia de espacios que aumentan el interés del visitante por las obras expuestas<sup>66</sup>. Por esas mismas fechas se realizó el Centro Sainsbury para las Artes Visuales, en la Universidad de East Anglia, Norwich (Gran Bretaña), «una de las mejores realizaciones que pueden ejemplificar el concepto de edificio-contenedor»<sup>67</sup>. En un mismo volumen,

---

64 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Los depósitos del Prado en la Universidad Central», en *La Universidad Complutense y las Artes. VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1995, pp. 371-385. Continúa diciendo: «La Universidad hacía peticiones al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo de la Trinidad), depositario de los bienes desamortizados y de las nuevas adquisiciones estatales, peticiones que iban desde la necesidad de ornato hasta la penuria económica (...). Se trata de obras que después, en los avatares políticos fueron devueltas al Museo y las que quedaron permanecieron, no en el Noviciado (que reunió obras para su embellecimiento procedentes del Museo de la Trinidad y se trataba de obras premiadas en las recién creadas Exposiciones Nacionales) sino en la Facultad de Ciencias. Pero el deseo de «proteger» las obras allí conservadas llevó a las autoridades universitarias a entregar al Prado para su custodia una serie de pinturas que no procedían del museo sino que habían llegado a la universidad por otras vías (Universidad de Alcalá o el propio Noviciado). Así, el Prado pasa de depositante a depositario. Siendo la universidad una institución tan cemplar, la historia de sus depósitos ofrece unas lagunas evidentes, lados oscuros e incluso perdidas.

65 GONZÁLEZ-HONTORIA, Guadalupe, *Catálogo del Museo de Artes y Tradiciones Populares*, Colección Guadalupe González-Hontoria. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1975. Posee unas 2190 piezas de cerámica, tejidos, bordados, encajes, objetos de metal, de madera, de cestería, de cuero y de vidrio, procedentes de diversas regiones de España.

66 MONTANER, J y J. OLIVERAS, *op. cit.*

67 *Ibid.*, *op. cit.*

sin proveer específicos ambientes, se sitúan las distintas partes de las que consta este Centro: museo de la colección de arte de los Sainsbury; espacio para exposiciones itinerantes; Escuela de Bellas Artes; «Senior Common Room» y un restaurante. Su deseo de integración con la Universidad es tal que se plasma en su estructura: la entrada pública del edificio es única y se tiene que cruzar para ir a la escuela o al restaurante.

En Norteamérica han surgido museos de forma espontánea, a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, fruto de «un espíritu a la vez puritano y positivista, donde la promoción humana se lleva a cabo por la educación»<sup>68</sup> lejos de los condicionantes históricos europeos. La sociedad norteamericana ofrece ejemplos elocuentes, en la formación de colecciones dedicadas a la educación y formación de ciudadanos libres, lo que parece recordar al ideal romántico de concebir la educación estética como garantía de la libertad del artista y que encontró en Goethe un ferviente defensor. Es un paradigma idealista que vincula la noción de educación unida a la obra de arte como un ideal de libertad. En los orígenes del coleccionismo americano se intuye la tarea pedagógica, que será algo característico de los museos contemporáneos<sup>69</sup>, que nacieron con el propósito de presentar un contacto más personal del estudiante con la obra de arte<sup>70</sup> y teniendo en cuenta el valor que la Universidad poseía como «coleccionista» de objetos, algo trascendental dentro de su labor tradicionalmente educativa. Muchos de los primeros núcleos museológicos aparecieron bajo la forma de gabinetes de curiosidades, en los que dominan los ejemplares de historia natural –de los que se contabilizan más de sesenta– ciencia que apasiona a los Estados Unidos desde el siglo XVIII porque, como dice Bazin, la ciencia es más accesible frente a las artes, que exigen para su desarrollo una cultura previa<sup>71</sup>. Tales museos han estado desde su génesis ligados a los departamentos académicos: el profesorado tuvo un papel determinante en su constitución, ya que éste reunía las colecciones con fines pedagógicos o las colecciones se formaban con su asesoramiento.

Destaca la Universidad de Harvard que, siguiendo el ejemplo de Oxford y Cambridge empezó a coleccionar en 1750 «curiosidades» y que llegará a poseer las «más hermosas colecciones de dibujos de América»<sup>72</sup>. Para el desarrollo de las colecciones del Peabody Museum se contó con la ayuda de un prestigioso anatomista y paleontólogo suizo Louis Agassiz y aplicó a las colecciones científicas el sistema Linneo. Su primer director, John Coolidge destacaba su carácter activo, que dejaba un amplio margen de experimentación, que permitía la participación de los estudiantes<sup>73</sup>. Los arquitectos James Stirling, Michael Wilford y Asociados proyectaron una ampliación (el Sackler Museum) del Fogg Museum of Art, hacia 1979-1985. Su ubicación es contigua a la del Fogg, separada por una calle. El edificio se planteó con la posibilidad de unirlo al antiguo edificio pero también como un edificio autónomo. Pensado para albergar el Departamento de Historia del Arte junto a la exposición de las colecciones de Arte

68 BAZIN, Germain, *op. cit.*, p. 261.

69 LEÓN, Aurora, *El Museo. Teoría, praxis, utopía*. Madrid: Cátedra, 1978, p. 44.

70 HOLO, Selma. «Una nota sobre el Museo Universitario y su utilidad en la formación de los museólogos en Estados Unidos», en *Revista de Museología*, nº 3, Octubre 1994, pp. 23-24.

71 *Ibid.* p. 258. Los especímenes eran «pruebas» con que investigar las teorías cosmogónicas, el proceso de formación de la vida en la Tierra, la evolución de las especies, los procesos geológicos, etc

72 BAZIN, Germain, *op. cit.*, p. 243.

73 MICKENBERG, D, *art. cit.*, p. 86.

Oriental e Islámico. El puente entre los dos edificios es una estructura monumental lejos de ser concebida como mero corredor: en su interior se encuentran dos salas de exposiciones y en su parte central un mirador<sup>74</sup>. Este museo dio un paso más que el resto de museos universitarios en Europa, en el sentido de ser concebido como un lugar para prácticas de futuros conservadores.

En la Universidad de Yale también se creó un museo a raíz del legado de James J. Jarves, en 1867<sup>75</sup> junto con la aportación de la colección de John Trumbull en 1837, a cambio de unos ingresos anuales, que justificó teniendo en cuenta su carácter pedagógico<sup>76</sup>. Hacia 1870 se construyó una galería, en estilo de un palacio renacentista, para poder albergar las colecciones en continuo crecimiento.

La Universidad de Northwestern creó el Mary and Leigh Block Museum of Art en 1981, debido a la donación de uno de los antiguos alumnos de la Universidad, que pertenecía a una de las familias más ricas de Chicago. El museo, en principio se denominó «galería» (concebido como una *kunsthalle*) y complementaba la tarea pedagógica de la Universidad. Ponía en contacto al estudiante con la obra y le inculcaba una sensibilidad estética.

Selma R. Holo destaca el papel jugado por la Fisher Gallery<sup>77</sup>, dependiente del Museo de la Universidad de California (USC), que integra la preparación académica y museológica, es decir, valora la aplicación práctica de los estudiantes: ((dirección de la colección, preparación de adquisiciones, conservación preventiva, ajuste de presupuestos, relaciones con la prensa ...)). Por lo reducido de sus colecciones establece una intensa colaboración con otros museos, que le prestan sus colecciones para exposiciones, como el Getty o el Museo Huntington y le cede temporalmente un conservador para que supervise la labor de los estudiantes que además, aprenden a trabajar en equipo. Se califica como una especie de «laboratorio» de aprendizaje, donde conocen los problemas económicos –presupuestos, búsqueda de fondos–, legales –preparación de un catálogo y de exposiciones– e incluso, éticos. Es un museo pequeño, sin presupuesto para contratar a una empresa de marketing, con un equipo de cinco o seis personas que hacen de todo y que colabora con la Universidad en función de educar, en un barrio de una enorme diversidad socio-cultural. Reemplazaría el papel de la escuela en materia de arte: éstas no lo enseñan ya que no disponen de recursos económicos. Además contribuye a elevar el prestigio de la Universidad. Posee una serie de colecciones permanentes como son: paisajes americanos del siglo XIX, retratos ingleses del siglo XVIII y obras europeas de los siglos XVII y XVIII junto con obras contemporáneas. Además, organiza exposiciones temporales, sobre

74 MONTANER, Josep M. y Jordi OLIVERAS, *Los Museos de la Última Generación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986

75 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *op. cit.* p. 74. G. Bazin se remonta a la fecha de 1832, en la que se construye una galería para albergar la donación realizada por John Trumbull de pinturas. Pero como éste estaba atravesando dificultades económicas, la Universidad le asignó una renta de mil dólares anuales. A partir de este momento, según Bazin, la Universidad se apasionó por las colecciones de arte (p. 243). Además, da la fecha de 1871 en la que James J. Jarves vendió por 22000 dólares un conjunto de pinturas italianas del Trecento y del Quattrocento a la Universidad. Primero la había ofrecido a Boston, su ciudad natal, pero le fue rechazada. L. Alonso Fernández atrasa la fecha hasta 1867 (p. 74).

76 MICKENBERG, D, *art. cit.*, p. 85.

77 HOLO, Selma, «La experiencia de la Fisher Gallery», en *Museo Museum: Organización, gestión y comunicación*, Barcelona: Instituto de Estudios Norteamericanos, 1996, pp. 54-55.

todo de arte contemporáneo. Selma R. Holo transformó el inicial programa de Museología para postgraduados de la USC en un centro de formación y adiestramiento de alta calidad para conservadores, con resultados positivos y que sirve como modelo para otros programas en Gran Bretaña o en Francia.

Esa euforia que caracterizó a su creación estuvo en peligro de desaparecer debido a una serie de hechos: las transformaciones de los métodos de investigación y enseñanza; del concepto de participación, más interactiva y participativa y su gestión en manos de administradores ineficaces<sup>71</sup>. Sin olvidar la pobreza de sus instalaciones. Por lo que a partir de 1999 una serie de museos se inauguraron en nuevas instalaciones: el Museo Sternburg de Historia Natural, en la Universidad Estatal de Fort Hays (Kansas); el Museo Sam Noble de Historia Natural de la Universidad de Oklahoma; el Museo James Ford Bell de la Universidad de Minnesota, Minneapolis/St Paul y el Museo Burke de la Universidad de Seattle. Son como una especie de intermediario entre el científico y el ciudadano.

## PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS

Los museos universitarios contemporáneos se iniciaron principalmente a partir del decenio de 1960, cuando comienza el boom de la importancia de la dimensión educativa en el museo. Es ilustrativo el caso del Museo de la Ciencia y la Tecnología de la Universidad de Patrás (Grecia)<sup>79</sup>, lejos de ser un resultado casual de recopilaciones aleatorias. La Universidad empezó con dos pequeños museos, el Museo de Zoología y el de Botánica junto con pequeñas colecciones reunidas en los departamentos de antiguos equipos y materiales. Desde 1994 con la etapa del rector Stamatis Alachiotis se potencia la necesidad de contar con un museo científico como instrumento para enseñar la historia de la ciencia en la región de Grecia Occidental y el Peloponeso. Por ello, las colecciones presentes van más allá del ser reunidos por azar porque se informa sobre la evolución de la ciencia y sus adelantos, teniendo como punto de referencia las obras. Pero también hay otros ejemplos en Iberoamérica –solamente en Brasil hay más de 120 museos universitarios y colecciones, la mayoría de los cuales pertenece a las universidades públicas federales (49 museos) y estatales (54 museos), la mayoría dedicada a las ciencias naturales, siguiéndole en importancia los de historia, antropología y arte– Las universidades impulsaron el Museo Geológico de Lima, en Perú o en Brasil, como por ejemplo el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo<sup>80</sup>. Éste empezó a gestarse a raíz de la donación de Francis-

78 TIRRELL, Peter, «Enfrentarse al cambio: los museos universitarios de historia natural en los Estados Unidos»), *Museum Internacional*, n° 207 (vol 52, n° 3 2000), pp. 15-20.

79 Se explica con detalle la planificación del museo: el programa de construcción y museológico en THEOLOGI-GOUTI, Penelope, «Un nuevo museo para una tierra antigua: el Museo de Ciencia y Tecnología de la Universidad de París»), *Museum Internacional*, n° 206 (vol. 52, n° 2, 2000).

80 La Universidad de Sao Paulo, en Brasil, es la universidad estatal que posee el mayor número de museos (33) de los cuales cuatro son oficialmente considerados como museos y presentan la misma autonomía que las facultades: el Museo de Historia (Museu Paulista); el Museo de Zoología, el Museo Arqueológico y Etnográfico y el Museo de Arte Contemporáneo, incorporados a la Universidad por iniciativa de las autoridades, sin la intervención de profesionales de cada una de las disciplinas. MORTARA ALMEIDA, Adriana y Maria Helena PIRES MARTINS, «La Universidad y el Museo en Brasil: una historia palpitante», *Museum Internacional*, n° 206 (vol. 52, n° 2, 2000) UNESCO, 2000, pp. 28-32.

co Matarazzo Sobrinho, presidente del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (MAM) la colección que constituía el MAM, junto con el apoyo de artistas, intelectuales y científicos<sup>81</sup> formándose la primera colección latinoamericana dedicada al siglo XX.. Su inspiración y modelo fue el Museo de Arte de Nueva York

Un museo notable es el de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile<sup>82</sup>, fundado en 1947, debido al esfuerzo del artista Marco Bontá, para que el museo reflejase la actividad artística de la llamada generación del 40. En la década de los 60, bajo la dirección de Nemesio Antunez, otro destacado artista chileno, se incrementan las colecciones y exposiciones, con intercambios notables durante las Bienales, el apoyo de una Asociación de Amigos del Museo y del MOMA de Nueva York. Pero sufre avatares políticos: bajo la presidencia de Salvador Allende se establece una línea de arte político y militante que intenta llegar a un público masivo y con Pinochet la institución sufre una profunda racionalización: el museo se traslada desde el edificio del Partenón hasta el centro de la ciudad, a la Escuela de Bellas Artes y logra cierto esplendor que no se da en el campo museológico sino en tanto que concebido como un centro de poder. Después de sufrir los efectos de un terremoto en 1985, se cierra hasta 1992, año en que se reabrió, reorganizando las colecciones y creando un centro de documentación. Desde entonces funciona como un centro dinámico, que integra lenguajes no convencionales como el cine, el teatro o la danza, con un 70% de autofinanciamiento.

La lista de colecciones antes enumerada muestra cómo se considera la obra un instrumento pedagógico y emblema de los intereses científicos de la institución<sup>83</sup>. Hecho que se refuerza a partir del anatomista flamenco Vesalius, que inició un giro en los procedimientos de enseñanza, producido por primera vez en la Universidad de Padua, a mediados del siglo XVI, donde se amplía el carácter de observación del mundo de forma directa, para lo cual este sistema de enseñanza tenía que complementarse con una colección representativa de tales obje-

81 Como Nelson Rockefeller, que donó diez obras importantes de Calder, Masson, Max Ernst, Groz, Chagall, Jacob Lawrence, Gwathmey, Arthur Osver y Everett Spruce. Se suelen destacar tres factores positivos de este museo: las exposiciones, los programas educativos y la investigación. Se ofrecen con regularidad charlas en las salas de exposición, actividades de taller. Una de sus metas más importantes es la de la instrucción a nivel universitario y la competencia profesional ya que se ofrecen cursos universitarios abiertos al público y a los estudiantes. CAUSEY, Faya, CAUSEY, «El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo», en *Revista de Museología*, nº 10, Febrero 1997, pp. 30-32.

82 LETELIER, Natalia y Ernesto MUÑOZ, «Museo de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes, Universidad de Chile», en *Revista de Museología*, nº 10, Febrero 1997, pp. 24-26.

83 Así, en el Liceo aristotélico, en el siglo IV A.C se guardaban especímenes que se explicaban y mostraban a los alumnos como ejemplo ilustrativo de sus enseñanzas. Talcs centros funcionaban como «academias» ya que tenían salas específicas para guardar las colecciones, se impartía enseñanza en ellas y se servían de las colecciones existentes. Hasta el siglo XIII las enseñanzas se van a basar en los manuscritos que se conservaban en las bibliotecas (lo que éstas contenían principalmente, más que artefactos) de los monasterios, en un claro desapego al mundo de lo real y remoniándose a las fuentes clásicas antiguas, algo que se puede prolongar hasta el siglo XVII. Sin ir más lejos, en el Laboratorio-Museo José Loustau, del Departamento de Biología de la Universidad de Murcia, constituye un testimonio del ver lo que se hacía y cómo en aulas y laboratorios relacionados con las ciencias biológicas y naturales de la ya centenaria Universidad de Murcia. Aunque todavía queda por hacer para que el público tenga realmente acceso a las colecciones, que su conocimiento vaya más allá de los estudiantes del campus y sea conocido por la sociedad en general. En ello puede existir cierto miedo o recelo ante el deterioro de las colecciones. Si éstas no adquieren una dimensión social estarán anquilosadas porque hoy en día la visita a un museo o colección carece de sentido si no es visitado por el público.

tos, siguiendo un criterio taxonómico: cada departamento tenía su sala específica dedicada a objetos animales y humanos (zoología, anatomía, geología, botánica, etc)<sup>84</sup>. Hecho que se refuerza en época ilustrada con la consideración de las ciencias, instrumento indispensable del dominio técnico de la naturaleza, cuyo estudio no se entiende sin su unión con la economía y la producción de bienes, un instrumento de desarrollo social. No se consideraba una disciplina más sino el corazón mismo del conocimiento<sup>85</sup>, espejo de la sociedad lejos del rebuscamiento y dificultad de la época manierista, lejos de cualquier proclividad a la reflexión.

## EL MUSEO UNIVERSITARIO COMO MODELO

En este recorrido histórico parece desprenderse que el tipo de museo predominante es el museo-enciclopedia, inspirado en los ideales ilustrados en cuanto a la colección como ordenación de los conocimientos. Se considera así al visitante como un estudiante, lejos de ser un instrumento estático, tales aprendizajes le confieren un valor dinámico y que necesita estar en continua transformación. Algunos museos se han erigido como representativos de la cultura de la comunidad; otros, en un área más especializada, se dedican al fomento e impulso de dicha área como el de la Universidad de Oregón; otros, únicamente como muestra estática de las enseñanzas de una disciplina como el Laboratorio-Museo Loustau mientras que otros funcionan como los museos nacionales, caso del Ashmolean. Ajeno a la concepción de que el visitante tiene que pagar para entrar. Debe ser un lugar donde no solamente se exhiban los objetos del pasado sino donde también se desarrolle la cultura del futuro, en contacto con la comunidad universitaria. Porque resulta absurdo limitarse a defender el pasado, cuando el futuro nos alcanzará fatalmente. Se convierte así en un importante productor de cultura.

En esencia, su razón de ser reside en su vinculación a una institución que contiene desde la creación de sus estatutos, la defensa y promoción de los valores culturales y humanísticos del individuo. Tal es su importancia en la vida de la comunidad —al respecto es interesante subrayar que existieron algunos museos que en época de crisis se integraron en las universidades como única vía de salvación de las obras, aunque las universidades no estaban preparadas ni disponían de infraestructura adecuada ni de personal competente así como que los estudios científicos realizados por las universidades no tienen relación alguna con las colecciones de museo como el Museo Nacional de Río de Janeiro, integrado en 1946 en la Universidad Federal de Río —en principio aunque siguió siendo un centro de investigación, su labor estaba desligada de sus colecciones<sup>86</sup>.

Es cierto que las colecciones y museos de las Universidades no han sido ajenas a las épocas de crisis y vivieron en una situación difícil y que se prolongó durante un tiempo. Las

---

84 Las colecciones de geología y palontología, del departamento de geología; los muscos de patologia y anatomía de las escuelas de medicina y las colecciones acucológicas del departamento de antropología de la Universidad de Auckland, que brindan valiosos materiales de referencia. Algunas colecciones son poco conocidas como el museo de antigüedades clásicas de la Universidad de Canterbury. Todas en Australasia. HUDSON, Neville y Jane LEGGET, «Colecciones universitarias en Aotcaroa, Nueva Zelandia: un pasado activo y un futuro incierto», *Museum Internacional*, n° 207 vol. 52, n° 3, 2000.

85 BOLAÑOS, María, *op. cit.*, p. 113.

86 MORTANA ALMEIDA, Adriana y María Elcna PIRES MARTINS, *art. cit.*



dificultades empiezan a surgir porque las colecciones más antiguas dejan de tener una utilidad, se quedan anquilosadas como instrumento de enseñanza, lo que hace que su carácter se transforme y pase a tener valor de reliquia, de curiosidad reforzados en el caso de que estén hechas de materiales de valor considerable; ante la carencia de estructuras de administración oficiales y de políticas de gestión, sin olvidar el problema de sus conservadores, al principio carentes de especialización, vistos con cierta incompreensión y recelo por parte de conservadores de grandes museos. Sin olvidar el aspecto económico", asociado a la idea de viabilidad, rentabilidad y competencia. Hay ausencia de principios coherentes que viabilicen la relación museo-público en los niveles sociales, políticos y artísticos.

En 1986 Warthurst escribió sobre «La triple crisis de los museos universitarios»<sup>88</sup> referidas a su identidad y objetivos, a la carencia de datos estadísticos sobre sus colecciones y personal, su problema de recursos y de financiación. Lo que condujo a polémicas y debates que hicieron que se tuvieran más en cuenta<sup>89</sup>. La creciente conciencia de colecciones a menudo abandonadas, desde que se crearon algunos en la década de los sesenta, en las universidades japonesas esta dando lugar a un auge de los museos universitarios en Japón, como el Museo de la Universidad de Tokio, que fue reabierto en 1996, incorporando avanzados sistemas multimedia. Otros como el museo de la Universidad de Kioto, abierto en 1997, que incorporó secciones de Historia Natural e Historia de la Tecnología al antiguo museo de Historia de la Cultura, dependiente de la Facultad de Literatura o el Museo de Historia Natural de la Universidad de Tohoku, inaugurado en 1995 pero del que se prevé una ampliación de su superficie; el Museo Universitario de Arte de la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio, inaugurado en 1999. Tienen proyectos similares las Universidades de Hokkaido, Kyushu, Nagoya y Tsukuba. En 1992 se creó el Museo Kioto para la Paz Mundial en la Universidad Ritsumeikan, el único museo creado por una universidad dedicado íntegramente a la paz, en cooperación con el Museo de la Paz de Hiroshima y el Museo de la Bomba Atómica de Nagasaki. Incluso en las universidades privadas, como el Museo Tsubouchi Conmemorativo del Teatro, el único museo especializado en las artes escénicas en Japón y el Museo Aizu Conmemorativo de las Artes Orientales, de la Universidad de Waseda (Tokio)<sup>90</sup>.

87 Las dificultades económicas hicieron que la Universidad de Newcastle tuviera que vender su importante colección etnográfica del siglo XIX de los pueblos africanos y Oceanía

88 WARTHURST, A, «The triple crisis in University Museums», *Museums Journal*, vol. 86, nº 3, 1986, pp. 137-140.

89 Por ejemplo para afrontar la situación de los museos, galerías y colecciones de enseñanza superior se creó en el Reino Unido en 1987 el Grupo de Museos Universitarios (UMG-University Museums Group) cuya finalidad es «mejorar su situación e incrementar su eficiencia» y ((ayudar a identificar y catalogar las colecciones universitarias), en ARNOLD-FOSTER, Kate, «Una creciente sensación de crisis»: la situación de las colecciones universitarias en el Reino Unido, *Museum Internacional*, nº 207 (vol. 52, nº 3 2000).

90 KINOSHITA, Tatsufumi y Ryo YASUI, «Los museos universitarios en Japón: una época de transición», *Museum Internacional*, nº 207 (vol 52, nº 3, 2000). No obstante, a pesar de su auge no tienen un papel protagonista en la museología en Japón. En comparación, casi todas las Universidades de la República de Corea tienen uno o dos museos resultado de la legislación promulgada según la cual cada universidad tenía que crear un museo de al menos 200 m. Actualmente, en las universidades japonesas no se imparte ningún curso de museología, ciencias de la conservación, planificación de exposiciones, educación sobre museos, informatización o administración de museos, lo que resulta paradójico con el auge creciente de museos universitarios.

Ahora están de moda, se oye más hablar de ellos y parece que están empezando a ser tenidos más en cuenta. En el Informe de la Comisión Internacional de la UNESCO sobre la Educación para el siglo XXI<sup>91</sup>, presidida por Jacques Delors, se muestra la nueva función de los museos universitarios. Las Universidades asumen las funciones clave de preparar a los estudiantes para la investigación y la enseñanza, establecer cursos de formación especializada y continua, ejerciendo así una especie de autoridad intelectual que la sociedad precisa. En 1998, en la reunión del ICOM que tuvo lugar en Melbourne se propuso la creación de una red internacional de museos y colecciones de universidades, con el objetivo de apoyar la comunicación, fomentar el intercambio de ideas y acelerar el progreso de prácticas museísticas. Se rompería así con el aislamiento que sufren los conservadores de estas colecciones y museos y se permite un mayor acceso a éstas, con la consiguiente mejora de la investigación, la enseñanza y la divulgación, teniendo como resultado un mayor desarrollo social y cultural. Aunque es cierto que la mayor parte de las colecciones y museos universitarios no dan el mejor ejemplo de gestión de las colecciones y presentan pocas posibilidades de llegar a un público amplio pero el saber del que son depositarias está fuera del alcance de la mayoría de los museos establecidos.

Las colecciones son el testimonio del carácter de eruditos, coleccionistas y miembros del mundo académico y de la acumulación de material didáctico básico —aquí se hace patente lo que Bazin llamaba concepto de la obra de arte como «testigo de su tiempo»<sup>92</sup>, a la vez que era objeto de especulaciones por parte de filósofos y críticos. Éstas pueden ser viables si existe una coordinación y colaboración con los departamentos de las Universidades, de los que se espera que aporten personal y otras vías de apoyo para otras actividades como documentación, organización de exposiciones, investigación, etc. Porque se tiende a desechar las colecciones para recurrir a las nuevas tecnologías de la información y comunicación, donde parece que la investigación basada en colecciones parece que está pasada de moda, se consideran productos secundarios de la investigación o métodos de enseñanza obsoletos. O los instrumentos científicos en desuso, considerados «trastos viejos»). Parecen ser las colecciones de ciencias naturales las más perjudicadas, ya que han sufrido los cambios en los procedimientos de estudio de las disciplinas científicas como el método comparativo de Linneo, la inutilidad de establecer la estratigrafía mediante relaciones de fósiles por el estudio de las placas tectónicas y los modernos métodos físicos y químicos y los de colecciones etnológicas y antropológicas. Parecen ser los museos de arte los menos perjudicados, quizás por la mayor flexibilidad que presenta la disciplina y posibilidades de adaptación al los cambios En ello influye el hecho de que las colecciones se formaran para que los profesores y estudiantes dispusieran de una serie de objetos para el estudio, investigación y enseñanza, lo que implicaba cierto carácter restringido pero la propia evolución del concepto museo, colección y universidad está cambiando, con lo que tales colecciones deben ampliar su campo de acción, poniéndolo a disposición de un público más amplio. Siempre corren el peligro de quedarse anquilosadas, por lo que tienen que reforzar todo su potencial histórico, ser algo más que reliquias del pasado, servir como

---

91 *Lo educación encierra un tesoro*, Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el siglo XXI, Madrid, Santillana-Ediciones UNESCO, 1996.

92 BAZIN, Grnriain, *op. cit.*, csp. p. 272.

museos de la historia de la propia universidad, lo que contribuye positivamente a su proyección exterior, fomentando su aura y prestigio además de ampliar los límites culturales del estudiante y de la comunidad, centrados en el estudio e investigación, haciendo del museo un centro vivo de cultura y relaciones sociales. Por lo que la cooperación a todos los niveles es sumamente importante: entre los distintos departamentos universitarios, las autoridades regionales y locales e incluso con el resto de museos de la localidad correspondiente. Ser visto como algo más que un almacén de objetos muertos. Aunque ya es una utopía hablar de la misión social del museo, el ejemplo de la Fisher Gallery nos demuestra que es posible llevarla a la práctica, debe ser un privilegio de la colectividad y por ello debe ser expuesto: un museo universitario constituiría una auténtica escuela de arte. Donde la obra, como objeto y documento, tiene que lograr una comunicación efectiva con el visitante y es que, efectivamente, los procesos cognitivos, para ser eficaces, necesitan de dos componentes primordiales: el intelectual y el emotivo. Es importante estimular «maravillando», incitando a los sentidos, haciéndose así más efectiva la recepción de conocimientos. El museo es necesario para la sociedad. El museo y las colecciones de las Universidades necesitan ir más allá del ámbito del campus universitario, profesores, estudiantes y personal, ampliar su tipo de público.

Pero hay claros factores que lo frenan: el aspecto económico, asociado a la idea de viabilidad y rentabilidad, competencia, etc. y la actual masificación que sufren las enseñanzas de las Humanidades y de las Ciencias, en general. Hay ausencia de principios coherentes que viabilicen la relación museo– público en los niveles sociales, políticos y artísticos. museo es necesario para la sociedad y se habrá podido deducir, a la vista de lo dicho anteriormente, que no se trata de concebir un museo como algo anquilosado y dogmático sino de formar mentes abiertas. Es necesaria una revisión y replanteamiento de la política educacional y ya que se da tanta importancia a la labor investigadora, referida sobre todo al ámbito de las Ciencias, se debería también extender al ámbito de las Humanidades. Y es que dar la espalda a la educación, a una cultura humanista e integral sólo puede conducir a deshumanización.

Aunque su variedad es infinita se evidencia que la idea del saber y la necesidad de transmitirlo son parte consustancial de la cultura mundial. No es necesario recalcar la importancia de las colecciones de grandes universidades como las de Utrecht y Uppsala en el continente europeo, las de Oxford, Glasgow y Manchester en el Reino Unido, las de Harvard, California y Columbia Británica en América del Norte o las de Sydney, Melbourne y Otago en Australasia. Patrick Boylan<sup>93</sup> y otros especialistas ya han descrito los esplendores de estas instituciones y cualquier persona familiarizada con los museos conoce las piezas de las colecciones que posee la Universidad de su lugar de residencia y estudio. Por cada museo importante hay decenas de museos desconocidos, que poseen obras con miras al estudio y a la investigación. Tienen que tener la capacidad de adaptarse a los nuevos tiempos sin perder por ello su carácter y el desarrollo de estrategias para planificar, financiar y construir nuevas instalaciones. Hay que tener presentes las iniciativas de exposiciones temporales y estudios de posgrado. Terminando con una serie de reflexiones: ¿Están las colecciones y los museos preparados para ser instituciones de carácter académico («laboratorios» de formación de los estudiantes) y cívico (aper-

---

93 BOYLAN, Patrick, «Universities and Museums: Past, Present and Future», *Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, nº 1/2 1999, pp. 11-21.

tura al público para establecer una formación permanente)? ¿Están preparadas las universidades para considerar que estos museos suyos son áreas de contacto con la sociedad y su proyección externa en lo cultural?. Por ello, ¿Están dispuestas a dotarlos de recursos económicos y humanos?