

MUSEOS Y CENTROS DE INTERPRETACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

TEMA

1

LA DIDÁCTICA EN LOS MUSEOS A LO LARGO DE LA HISTORIA

DR. JOAN SANTACANA I MESTRE

PROFESOR TITULAR DE DIDÁCTICA DE LAS CIENCIAS SOCIALES DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA.

CODIRECTOR DEL TALLER DE PROJECTES. MUSEOLOGIA I PATRIMONI.

ARQUEÓLOGO.

INVESTIGADOR EN MUSEOGRAFÍA DIDÁCTICA.



ÍNDICE	Ideas clave	3
	Caso.....	4
1.	Los museos en la era moderna. El patrimonio al servicio de la cultura y la educación de élites	6
2.	Al servicio de la patria: los museos nacionales y la educación	8
	2.1. Lyon, ejemplo de un museo fruto de la Revolución	8
	2.2. El museo ilustrado: el ejemplo del Museo Británico	8
	2.3. El ejemplo del Museo del Prado (Madrid)	9
	2.4. Los museos al servicio de la patria y los inicios de la intermediación en el patrimonio	9
	2.5. Museos en honor de la patria: el caso del <i>Pergamon</i> de Berlín	10
	2.6. El Museo Lituano de Historia y Etnografía	10
3.	Museos y exposiciones para la educación popular	11
	3.1. La Expo de Londres de 1851: el arranque de una nueva concepción en la presentación del patrimonio	11
	3.2. Las características de la Exposición londinense.....	11
4.	Entre el factor didáctico y el factor turístico	13
	4.1. La idea de transmitir una idea.....	13
	4.2. La introducción del factor lúdico en las exposiciones	14
	Concepciones erróneas más frecuentes.....	15
	Síntesis	16
	Bibliografía.....	17

**IDEAS
CLAVE**

- El patrimonio basado en conceptos compartidos o vividos por los visitantes no requiere elementos de intermediación. Los primeros museos o gabinetes de antigüedades no requerían ningún tipo de intervención didáctica.
- Cuando los conjuntos patrimoniales se abren a todo tipo de público empieza a ser necesario introducir guías y elementos de intermediación. Esto ocurre con la aparición de los estados-nación y las revoluciones burguesas.
- La concepción museística actual se forjó a la sombra de la Revolución y de las ideas ilustradas.
- Las grandes Exposiciones Internacionales del siglo XIX revolucionaron las técnicas expositivas y afectaron a las formas de presentar los temas en los grandes museos.
- Los museos y los centros de presentación del patrimonio han de tener en cuenta la existencia del fenómeno del turismo cultural.

**CASO Historia del Museo Nacional de Bellas Artes de Hungría (Budapest)**

El Museo Nacional de Bellas Artes de Hungría abrió sus puertas al público en 1906 y, como otros muchos grandes museos, fue el resultado de la fusión de varias colecciones. Un breve recorrido por su historia conduce al reinado de Matías Corvino (1458-1490), el gran soberano húngaro del Renacimiento, el cual reunió en su castillo de Buda una gran colección de obras de arte. Sin embargo, una buena parte de estas colecciones se dispersó y se perdió.

Más importantes fueron las aportaciones y el legado del siglo XVIII. En efecto, en 1721 el príncipe Pablo Esterhazy menciona en su testamento que en sus castillos hay un valioso conjunto de obras de arte que alcanza la cifra de 800 lienzos, hoy difíciles de identificar por falta de información sobre temas y autores. En 1781 se reúne en el castillo de Pozsony otra colección de obras de arte perteneciente a la emperatriz María Teresa. Posteriormente, una buena parte de esta colección imperial retornó a Viena, mientras que algunas obras fueron a su vez exhibidas en el castillo de Buda.

En 1784 el príncipe Miklód Esterhazy transfirió a su palacio unos 350 lienzos, muchos de ellos procedentes de un famoso viaje que hizo por Italia. Ya en 1804, el conde Ferenc Széchényi reúne algunas de estas colecciones y abre al público la primera muestra pública de pintura en el, por aquel entonces, recién creado Museo Nacional Húngaro. Con las guerras napoleónicas la colección es evacuada a Viena, donde permanece hasta mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo diversos príncipes imperiales húngaros compraron obras de arte en Londres y París, entre los años 1810 y 1820, y las trasladaron a Hungría. Se trataba de obras de Tintoretto, Tiépolo, Murillo, Alonso Cano, etc.

Durante los años 1836 y 1848 se efectúan importantes donaciones de obras, adquiridas a través de anticuarios, al Museo Nacional, con la intención de crear una auténtica Galería Nacional de Arte Húngaro. Era la época de la efervescencia de los nacionalismos en Europa. Por ello no ha de extrañar que en plena revolución de 1848, Lajos Kossuth, gobernador de Hungría, hiciera transferir al Museo Nacional 78 cuadros procedentes del palacio real de Buda, que, a su vez, había custodiado los restos de las antiguas colecciones reales.

En 1865, y cediendo a la presión y al clamor popular, el príncipe Esterhazy también transfiere a Pest sus colecciones familiares que había conservado en Viena. En 1870 el Estado húngaro compra por 1.330.000 florines esta famosa colección de 637 cuadros, 3.500 dibujos y 51.000 grabados, con la finalidad de incorporarlos a la colección del Museo de las Bellas Artes.

Un año después, el vizconde Arnoldo Ipolyi, importante crítico de arte, lega su colección al museo, constituida por 64 obras de arte antiguo. En 1875 se unifican y clasifican las colecciones para hacerlas comprensibles al público. En 1896, con motivo del milenario de Hungría, el Parlamento decide crear lo que se llamará el Museo Nacional Húngaro de las Bellas Artes. El nuevo museo se inaugura en 1906 y recibe importantes donaciones de patricios húngaros.



Cuestiones para reflexionar

En esta breve historia del Museo Nacional de Bellas Artes de Hungría:

- ¿Existe un origen aristocrático para el núcleo central de las colecciones pictóricas?
- ¿Tiene la Ilustración alguna influencia en la posterior evolución histórica del museo?
- La aparición de los movimientos nacionalistas, ¿influyó realmente en la consolidación del nuevo museo?
- ¿Cuándo se creó el Estado húngaro moderno?
- ¿Y el museo?
- ¿Por qué cree que existen relaciones tan estrechas entre la evolución política y el desarrollo de los grandes museos?

1. LOS MUSEOS EN LA ERA MODERNA. EL PATRIMONIO AL SERVICIO DE LA CULTURA Y LA EDUCACIÓN DE ÉLITES

El papa León X, que era hijo de Lorenzo el Magnífico, escribió en 1515, para la edición de la obra de Tácito que había preparado Felipe Bercaldo, las razones por las cuales se justifica la necesidad del estudio de las humanidades y las bellas artes a principios del siglo XVI. El Papa decía que:

"El estudio de las humanidades y de las bellas artes es... el más hermoso deber que Dios podía designar a los mortales, después de Su conocimiento y la conservación de la verdadera Fe. Este estudio eleva y embellece nuestra existencia [...] y nos ayuda a las más variadas circunstancias: beneficio en la adversidad, conveniente y decoroso en momentos favorables, hasta el punto que sin ello todo pierde consistencia y los placeres de la convivencia civil no pueden subsistir de ninguna manera".

Por lo tanto, para el terrible Papa el estudio de las bellas artes, del cual nacen los museos, no es una excusa para distracciones frívolas, sino un eficaz instrumento para el conocimiento de Dios y la conservación de la fe.

Éste fue el tipo de pensamiento que guió la creación de los museos a principios de la era moderna; por estas razones, muchos de los coleccionistas de arte de esta época habilitaban a menudo una parte de sus colecciones para uso público. El carácter público de estos espacios era a menudo resaltado por inscripciones en la entrada a los mismos. Un caso singular, por la claridad con que lo expresa, es el texto latino que el cardenal Scipione Borghese hizo gravar en la entrada del pequeño teatro del parque público de su famosa Villa, en la Roma del Barroco; el texto, que se presenta traducido, rezaba así:

"Yo, custodio de Villa Borghese, esto públicamente declaro: no importa quién seas, basta que seas hombre libre, no temas aquí estorbos de reglamentos; ve donde quieras, pregunta lo que quieras, vete cuando lo desees. Estas delicias están hechas más bien para el huésped que para el dueño. En el siglo de oro en que la seguridad volvió áurea todas las cosas, el dueño impide la imposición de leyes férreas al huésped que aquí se entretenga. El amigo tiene aquí, en vez de la ley, la buena voluntad; si en cambio alguien con malvado engaño, a propósito y conscientemente, infringiera las áureas leyes de la cortesía, vaya con cuidado que el custodio airado no despedace la célula de la amistad".

El jardín de la Villa Borghese disponía de huerto, una reserva de hielo, la gruta del vino, el espacio de los gusanos de seda, plantas exóticas importadas de Holanda y de América, un jardín zoológico y multitud de estatuas y esculturas antiguas. Se trataba de un auténtico museo.

El ejemplo citado del papa León X y el del cardenal Scipione Borghese muestran la función del museo en las sociedades del Antiguo Régimen. Al servicio de la fe y para solaz de los hombres; de los hombres libres y, naturalmente, cultos, ya que la inscripción de bienvenida rezaba en latín. Estas funciones quedan explícitas y claras cuando se observa con qué criterios se ordenaban los objetos de arte en la mencionada villa.

En efecto, se dispone de la pormenorizada descripción que en 1650 hiciera G. Manilli y que refleja el discurso museológico de Scipione Borghese. En esta disposición no existía una sistematización por materiales o por tema sacro y profano, ni tan siquiera se habían ordenado las obras según fueran de gran formato o de formato pequeño. Todo esto no importaba. Se había organizado por islas o núcleos temáticos para permitir la comparación de obras que versaran sobre el mismo tema. Así, el tema del pecado original reunía en un mismo espacio obras de Caravaggio, de Baglione, de Passignano; en otro espacio habíanse recogido las obras que trataban el tema de Venus, juntando en el mismo espacio la obra de Cranach con la de Brescianino; y así sucesivamente. Esta ordenación corresponde a la voluntad de comparar; se trataba de obras dispuestas una junto a la otra para poder discernir en culta tertulia cuál de ellas estaba mejor ejecutada.

Se trataba, en cierto modo, de una disposición didáctica en la que lo que se espera del visitante es la capacidad de comparar; se da por supuesto el conocimiento de los temas, que no es necesario explicar; tanto los temas sagrados como los profanos se suponían compartidos y conocidos.

Las influencias del neoclasicismo y de las revoluciones burguesas afectaron, como se verá a continuación, a esta filosofía aristocrática de los gabinetes de antigüedades o incipientes museos.

2. AL SERVICIO DE LA PATRIA: LOS MUSEOS NACIONALES Y LA EDUCACIÓN

El Louvre, como museo público, abrió sus puertas en 1793; otros cinco grandes museos le precedieron en el mundo, pero la creación de este museo fue emblemática para todos los demás que le siguieron; las valiosas colecciones de los reyes de Francia se exponían a la consideración y para la instrucción del pueblo. De forma similar ocurría en otras ciudades francesas. Se trataba de la primera generación de museos nacidos al calor de una ideología revolucionaria.

2.1. LYON, EJEMPLO DE UN MUSEO FRUTO DE LA REVOLUCIÓN

Se tomará como ejemplo Lyon, donde desde el siglo XVII, una abadesa ambiciosa, hija de un mariscal de Francia, había hecho construir el Palacio de Saint-Pierre. La Revolución, como en tantos otros inmuebles del Reino, provocó un cambio de destino en el edificio y lo transformó en sede de múltiples servicios de la administración revolucionaria (Tribunal de Comercio, Bolsa, Consejo de Agricultura, Escuela de Bellas Artes, etc.). Sin embargo, desde 1791, este edificio se transformó en un enorme depósito de obras de arte confiscadas. Pronto se pensó en exponer el tesoro incautado a los contrarrevolucionarios.

Así nació la idea de crear un museo. Una cascada de declaraciones oficiales, proyectos e instrucciones vieron la luz en los años sucesivos. El proyecto más completo lo presentó el Representante del Pueblo al Consejo de los Quinientos, el 3 de marzo de 1799. En él se recapitulaban las ventajas que conllevaría la creación de un museo para la instrucción pública, como instrumento didáctico para la formación de los diseñadores de las fábricas de seda de la ciudad. Algunos meses más tarde, el Estado envió cinco cuadros como señal de aceptación y para encabezar la nueva colección. Estos cuadros con temática de flores y de animales iniciaron el llamado Salón de Flores.

Sin embargo, será necesario esperar un decreto del 1 de septiembre de 1801 firmado por Napoleón, entonces Primer Cónsul, por el cual se instituían o creaban museos en quince ciudades francesas. Lyon fue la primera ciudad que encabezaba esta lista. En 1803 se abrió la primera sala del museo; el Estado envió en los meses sucesivos centenares de obras de arte de gran calidad. En 1807 el museo tuvo su primer conservador. La existencia en el mismo Palacio de la Escuela de Bellas Artes hizo que el Museo de Lyon, como la mayoría de los que creó el Estado revolucionario, se destinara fundamentalmente a la educación pública.

2.2. EL MUSEO ILUSTRADO: EL EJEMPLO DEL MUSEO BRITÁNICO

El modelo de museo nacido de la idea revolucionaria francesa a principios del siglo XIX se fundió con otro modelo: el museo ilustrado. Sus orígenes hay que buscarlos en el *British Museum*. Éste surgió de un deseo eminentemente ilustrado; abrió sus puertas en 1759, teniendo como núcleo embrionario la colección de Hans Sloane, un médico ilustrado que había reunido una importante colección de minerales, insectos, conchas, pájaros exóticos, monedas, medallas, manuscritos, etc. A este legado, en 1772, se le unió la famosa colección de antigüedades Hamilton y, entre 1801 y 1816, las antigüedades egipcias y griegas, singularmente las venerables piedras del Partenón, aportadas por Lord Elgin.

El concepto de museo que se aplicó en Londres fue el de los hombres de la Ilustración, es decir, el retorno a lo clásico, la pasión sistemática por las ciencias y el cultivo del idioma de la razón.

Muchos de los conceptos en los que se apoyó el museo coincidieron con los mismos que en su día expuso Winckelmann (1764), el cual tendía, a través del estudio del arte clásico, a un conocimiento profundo de la Antigüedad. Este autor, verdadero artífice de la estructuración del arte clásico de los Museos Vaticanos, en su obra, *Historia del Arte de la Antigüedad*, publicada en 1764 (curiosamente tan sólo seis años después de la inauguración del *British Museum*), propuso una nueva estructuración de los museos (él les llamaba Galerías de Antigüedades) en la cual las obras no se expusieran ni se estudiaran en función de las biografías de los autores, sino atendiendo al análisis de los movimientos culturales.

Fruto de este interés por el pasado, especialmente el grecorromano, fueron los viajes en busca de estos tesoros del arte clásico, como por ejemplo, los del famoso viajero Jules David Leroy, quien en 1758, casi al mismo tiempo que se abría al público el Museo Británico, publicaba su obra titulada *Las ruinas de los mejores monumentos de Grecia*, cuando también Piranesi reivindicaba la obra de los romanos en su libro *Antichita romana* (1756).

La creación del museo en la historia contemporánea se concebía como una labor didáctica al servicio de la formación de los artistas. De hecho, el museo nacido de este proceso quedó vinculado legal, administrativa y funcionalmente al sistema educativo creado por cada estado.

2.3. EL EJEMPLO DEL MUSEO DEL PRADO (MADRID)

Un ejemplo de museo nacido de la simbiosis entre las ideologías promovidas por la Revolución y la Ilustración fue el Museo del Prado, en Madrid. Este museo tuvo un origen azaroso: el edificio de Villanueva fue diseñado para alojar el Gabinete de Historia Natural. Sus obras se iniciaron en 1785 y fue concebido como una especie de templo clásico dedicado a las ciencias de la naturaleza. No se pensó en un museo de pintura, a pesar de que Rafael Mengs, el gran pintor neoclásico al servicio de Carlos III, así lo sugiriera al propio monarca. Su sucesor, Carlos IV, no impulsó la idea, y el estallido de la guerra de la Independencia (1808-1815) paralizó este proyecto, dejando el edificio a medio construir.

El rey José Bonaparte quiso crear en Madrid un museo que imitara el de París, llamado entonces Museo Napoleónico; en él pensaba reunir las obras de arte procedentes de los conventos desamortizados. José Bonaparte no pudo realizar jamás este sueño, y fue Fernando VII quien en 1819 inauguró el Real Museo del Prado como una pinacoteca.

2.4. LOS MUSEOS AL SERVICIO DE LA PATRIA Y LOS INICIOS DE LA INTERMEDIACIÓN EN EL PATRIMONIO

Todos estos museos citados constituyeron modelos para la creación de la red de museos de Europa, y posteriormente del resto del mundo. Fue en esta época cuando aparecieron los incipientes instrumentos didácticos o de intermediación colocados junto a los objetos: textos explicativos sobre el autor o la procedencia de la obra, así como algún dibujo. Fue también en este contexto que se editaron los primeros catálogos con el contenido del museo, concebidos como materiales para vender a los visitantes. El derecho de entrada a los museos fue regulado; es curioso que en estas primeras regulaciones se reservaba unos días para los especialistas, otros para el público en general, y otros para el mantenimiento y la conservación de las colecciones. Ello respondía a la triple función que se les atribuía:

1. Investigar.
2. Divulgar.
3. Conservar.

2.5. MUSEOS EN HONOR DE LA PATRIA: EL CASO DEL PERGAMON DE BERLÍN

Sin embargo, a medida que en el siglo XIX se fueron afianzando los estados nacionales, las instituciones museísticas que se fueron creando tuvieron asignada una nueva misión, que fue la de educar a los ciudadanos en el servicio de la patria, al tiempo que constituían una de las piedras angulares de lo que se ha llamado el orgullo nacional. Éste es el caso del *Pergamon Museum* de Berlín, cuya creación fue un proyecto diseñado desde la cancillería imperial para satisfacer el orgullo del Imperio alemán frente a sus rivales, los franceses y los británicos.

Sin duda, es un caso singular de la creación de un museo con la finalidad de dotar de legitimidad cultural a la nueva y flamante capital de un imperio. En efecto, en 1871 los éxitos militares de Prusia condujeron al país a encabezar el II Reich alemán. La ciencia alemana y los museos van a recibir el reto de emular las grandes capitales imperiales.

Pero la vieja Prusia no disponía de obras mitificadas, como la capital francesa o la británica, ya que el joven Imperio alemán no contaba, como es bien sabido, con un imperio colonial. Sin embargo, si no existía, había que inventarlo, y así lo manifestó el ministro de Cultura del Reich al monarca-emperador:

"Es particularmente importante que los museos que no poseen hasta ahora más que unas pocas obras originales griegas... adquieran alguna obra de arte realmente importante, idéntica o comparable a las grandes colecciones de escultura áticas y de Asia Menor que detenta el *British Museum*."

No habían transcurrido siete años, en 1878, cuando se iniciaban las grandes excavaciones arqueológicas en Turquía para localizar el famoso altar de Pérgamo, obra *princeps* del arte helenístico. También las puertas de Ishtar en Babilonia emprenderán el camino hacia Berlín, junto con los relieves del palacio ninivita de Asurbanipal; y para que nada falte, también Turquía permite la salida hacia Alemania de las monumentales puertas del fórum de Mileto.

El caso del *Pergamon* es el ejemplo más claro, auténtico paradigma de la necesidad de inventar un museo de arte, digno de un imperio. Al mismo tiempo en París se estimulaba el saqueo de la antigua Mesopotamia; en 1877, un diplomático francés destacado en Bassora empaquetaba las primeras obras de arte sumerio con destino a París.

2.6. EL MUSEO LITUANO DE HISTORIA Y ETNOGRAFÍA

Otro ejemplo de museo nacido para demostrar la existencia de una nación diferenciada es el *Lithuanian Museum of History and Ethnography* (Vilnius, capital de Lituania). En este caso, la nación lituana ha de diferenciarse de su poderoso vecino ruso; a principios de la década de 1990 sufre profundas reformas, coincidentes con la recién adquirida independencia política. Las colecciones prehistóricas muestran casi exclusivamente los elementos que sitúan al país en la órbita de la prehistoria alemana y centro-europea. Las raíces de los lituanos se remontan a la tradición de los pueblos del hacha de combate, e incluso adquieren especial relieve las monedas romanas de los siglos I al III d. C.

3. MUSEOS Y EXPOSICIONES PARA LA EDUCACIÓN POPULAR

A mediados del siglo XIX el panorama de los museos euroamericanos experimentó algunos cambios importantes bajo la influencia de eventos científicos y culturales diversos. Uno de estos eventos fue la primera Gran Exposición Universal, celebrada en Londres en 1851. Las exposiciones internacionales iban a convertirse en el escaparate de las potencias industriales del siglo.

Esta primera exposición tenía como objetivo fundamental enseñar a los visitantes ilustres de todo el mundo –esencialmente europeo– el poder industrial y manufacturero de la Gran Bretaña; se trataba de mostrar no sólo sus producciones, sino también la ideología imperial que escondían. Se quería ofrecer la imagen de un país que se disponía conscientemente a liderar el mundo.

3.1. LA EXPO DE LONDRES DE 1851: EL ARRANQUE DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN EN LA PRESENTACIÓN DEL PATRIMONIO

Edificio emblemático de esta exposición fue el denominado Palacio de Cristal, ideado por Joseph Paxton. Con el fin de construir este importante pabellón de la exposición se realizó un concurso internacional de ideas y proyectos. Paxton, que era un conocido constructor de invernaderos, presentó un proyecto que destacó por su bajo coste y su rápida construcción. Este edificio sorprendió por diferentes motivos:

- Uso del hierro como material de construcción, con elementos prefabricados y desmontables que ofrecían la gran novedad de poder ser producidos en serie.
- Creación de un gran espacio diáfano, amplio y sin tabiques.
- Concepción a escala gigantesca, hasta tal punto que parecía carecer de límites (en realidad tenía medio kilómetro de longitud y se le hubieran podido añadir módulos de forma indefinida).

Todos estos factores, así como sus enormes dimensiones, maravillaron al público y, en consecuencia, causaron un gran impacto sobre los diseñadores de espacios expositivos y museográficos. Desde aquel momento los pioneros de la arquitectura del hierro tuvieron presente el *Cristal Palace*, cuyas soluciones aplicaron posteriormente Henri Labrouse en la Biblioteca Nacional de París (1857) y Giuseppe Mengolini en la Galería Víctor Manuel II de Milán (1865), sólo para citar a dos de los ejemplos más significativos.

3.2. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA EXPOSICIÓN LONDINENSE

De hecho, el *Cristal Palace* marcó el gusto del siglo en la creación de grandes espacios de hierro y cristal, y en el afán de crear espacios cada vez más amplios. Las características novedosas de la Exposición del *Cristal Palace* de *Hyde Park* en 1851 fueron muchas. Quizás la más importante fue que las máquinas expuestas se presentaron en movimiento; este hecho causó un gran impacto en el público, que nunca había visto de forma directa la espectacularidad y el poder de la máquina. Además, estas máquinas estaban inmersas en un discurso expositivo que combinaba el presente con el pasado y lanzaba guiños al futuro; en realidad, era una *presentación temática de objetos en funcionamiento*, que contrastaba con los mismos objetos utilizados en el pasado.

Otra novedad de la Exposición del Palacio de Cristal fue el hecho que los visitantes quedaban impresionados tanto por el edificio como por la exposición interior, en una especie de obra en la cual *conteniente y contenido formaban una unidad*, con un único objetivo: el de impresionar al visitante con la estética y el poder de las máquinas. Los que concibieron la Exposición del *Cristal Palace* tuvieron muy presente la percepción del conjunto, las grandes visuales de la galería, los colores, los contrastes entre zonas muy luminosas y zonas más oscuras, la presencia de vegetación, fuentes y esculturas que transformaban una sala de máquinas en un espacio exquisito. Era como si el público recibiera el mensaje de que el hierro, el cristal y las máquinas no sólo eran elementos utilitarios, sino que podían ser también bellos.

Finalmente, hay un factor determinante para esta exposición: iba dirigida a todo tipo de público y no sólo a los industriales; se dirigía a ellos, naturalmente, pero también a sus familias, a los acompañantes, a los políticos, a los funcionarios, a los obreros, a las delegaciones extranjeras y a todo tipo de curiosos. En definitiva, el público destinatario abarcaba un amplio espectro, lo que constituyó uno de los grandes fenómenos culturales de masas del siglo XIX, con más de seis millones de visitantes, y como tal fenómeno, fue el primero que tuvo una guía publicada. Se trataba de una guía para orientar al visitante, pero también para explicarle el concepto de lo que se exponía.

Por estas razones, la Exposición del *Cristal Palace* dejó como legado una serie de premisas para el futuro, que, en cierta medida, hoy están aún vigentes. Entre ellas cabe señalar el hecho de que fue el inicio de la filosofía imperante en los museos de la ciencia y de la técnica que se crearon posteriormente. Éstos pretendían, mediante sencillos mecanismos de intermediación (especialmente maquetas), mostrar al visitante el funcionamiento de máquinas y procesos de producción. Complejos museísticos como el Museo de la Ciencia de Londres, creado tan sólo seis años después del evento mencionado, fueron sus hijos directos. Todos estos nuevos museos participarán de los principios manifestados por la efímera Exposición del *Cristal Palace* (se desmontó todo al finalizar la exposición), y se convirtieron en avanzadas de la educación de masas en las sociedades industriales modernas.

4. ENTRE EL FACTOR DIDÁCTICO Y EL FACTOR TURÍSTICO

La Exposición de Londres aportó muchos elementos nuevos a la museología moderna; sin embargo, sería un error creer que los sucesivos certámenes que se celebraron en el mundo se limitaron a seguir las pautas marcadas en Londres; todo lo contrario. La Gran Exposición de París en 1898 marcó otro hito. En efecto, junto a los palacios de la exposición se construyó la Ciudad colonial y el Poblado africano con la idea de transmitir el poder del Imperio colonial francés. Las aportaciones de éstas y de las sucesivas exposiciones universales deben esbozarse brevemente si se quiere entender cómo ha surgido la museología moderna.

4.1. LA IDEA DE TRANSMITIR UNA IDEA

En las décadas de 1920 y 1930, y como resultado combinado de las experiencias expositivas anteriores, va surgiendo el convencimiento que la exposición debe *contar una idea*, es decir, mediante una trama narrativa conscientemente estructurada, la exposición debe contener un guión claro, ha de existir una especie de mensaje fundamental que es el que hay que transmitir al público.

En la década de 1930 los estados totalitarios, en su afán de instrumentalizar la cultura, pusieron los museos al servicio de la propaganda del Nuevo Estado. Los grandes museos de historia, en los que se perseguía musealizar una idea, se crearon casi todos en estos años, con algunas pocas excepciones.

Se hace referencia a los museos, pero sobre todo, hay que hablar, como se ha dicho en los párrafos anteriores, de la llamada gran exposición temática. Una de las primeras en su género fue sin duda la que hizo Lanciani, en Roma (1911), para conmemorar el cincuenta aniversario de la unidad italiana. Naturalmente, en esta exposición no iba a ser la prehistoria la protagonista, aun cuando no estuvo ausente. Planos, maquetas, grandes hallazgos arqueológicos –como el famoso *Augusto prima porta*, etc.– fueron expuestos por primera vez ante un público boquiabierto. Italia preparaba la incorporación de Libia a su Imperio colonial, y era preciso enseñar a los italianos, a los ciudadanos cultos de Europa, que la civilización de los césares estaba todavía viva en los monumentos, las vías y las ciudades de la Tripolitania.

Ciertamente, Mussolini aprendió años después la lección. No es casualidad que bajo el fascismo las instituciones museísticas se desarrollaran muchísimo en Italia, y que Giglioli, el gran constructor mussoliniano, pudiera decir que es necesario vincular las investigaciones arqueológicas y los grandes museos de Italia "*con los fines históricos y nacionales del fascismo*".

Con la conmemoración en 1937 del segundo milenario de Augusto, con la famosa *Mostra augustea della romanità*, los fascistas quisieron hacer la mejor exposición del siglo XX; más de trescientas maquetas de todo el Imperio, incluida la famosa gran maqueta de la Roma constantiniana del siglo IV; todos los países contribuyeron al éxito de este evento, y Mussolini obtuvo uno de los consensos más importantes de su vida.

Todas estas exposiciones se concebían en torno de un tema específico, como un elemento de comunicación; por lo tanto, partían de unos objetivos, una planificación, un diseño al servicio de la idea central. Calver, en 1938, analizó estos fenómenos de las grandes exposiciones y planteó los factores que habría que tener en cuenta en el momento de concebirlas. Posteriormente, en 1939, R. P. Shaw empezó a considerar estas musealizaciones y exposiciones como importantes factores educativos.

4.2. LA INTRODUCCIÓN DEL FACTOR LÚDICO EN LAS EXPOSICIONES

Sin embargo, para que estos eventos culturales, como exposiciones, museos e instalaciones de tipo científico, pudieran ser objeto de atención por un público masivo en su tiempo de ocio, es decir, para que fueran centro de atención turística, se necesitaba introducir algún elemento lúdico.

Ello ocurrió en Chicago, en 1893, cuando durante la Exposición Internacional de dicho año se construyó el primer parque de atracciones en el *Midway Plaisance*. En esta zona había expuestas diversas muestras etnográficas. La nueva tecnología eléctrica hizo su aparición, con sus luces, focos, efectos especiales, simulación de fenómenos atmosféricos, etc. Además los edificios de la exposición fueron diseñados dentro del más puro eclecticismo, con materiales efímeros y baratos, como unos grandes decorados. Todo ello tenía como principal objetivo atraer a visitantes en una primera experiencia de turismo cultural.

El desarrollo del turismo de masas, especialmente en los años que precedieron y sucedieron a la Segunda Guerra Mundial, fue el factor decisivo para que los centros de presentación del patrimonio, bien sea museos o grandes exposiciones, desarrollaran unas características específicas, con la finalidad de adaptarlos a estas nuevas necesidades.



**CONCEPCIONES
ERRÓNEAS
MÁS
FRECUENTES**

Incorrecto: el concepto de colección de antigüedades es una creación moderna.

Correcto: muchas veces se olvida que la historia de este concepto arranca, como mínimo, desde los gabinetes reales, y que en la Roma antigua ya existían colecciones de antigüedades.

Incorrecto: la historia sólo se enseña en la escuela y en la universidad.

Correcto: a menudo no se tiene en cuenta que la mayoría de las veces las fuentes para el conocimiento de la historia se hallan en los museos.

Incorrecto: los museos de historia son un producto del Romanticismo.

Correcto: bajo esta concepción se olvida que el racionalismo ilustrado, con su afán de analizar y clasificar, creó y ordenó por primera vez las grandes colecciones de arte, de fósiles y de plantas.

Incorrecto: los elementos de intermediación en una exposición son sólo para expertos.

Correcto: precisamente, los elementos de interpretación y los centros de presentación del patrimonio se dirigen al gran público, aportando información que facilite la interpretación de los objetos mostrados.

**SÍNTESIS**

En lo que se ha dado en llamar Antiguo Régimen, el estudio de la Antigüedad y de las bellas artes se efectuaba mediante el uso de colecciones y gabinetes privados de monarcas, príncipes, papas, nobles y eclesiásticos. El arte, el objeto de musealización, se relacionaba con la historia de su propia familia, de su estirpe o de sus dominios; en otras ocasiones formaba parte del discurso ideológico dominante, ya sea eclesiástico o político. Por estas razones, este tipo de público no requería elementos de intermediación; comprendían muy bien los significados de su patrimonio.

Las doctrinas ilustradas y los movimientos revolucionarios de finales del siglo XVIII cambiaron la función de estos incipientes museos y los pusieron al servicio de la nueva ideología; ello significaba que eran un instrumento de educación cívica. Éste fue el caso emblemático del Museo del Louvre. Los museos de la Revolución Francesa fueron el modelo que se aplicó posteriormente en toda Europa y en el resto del mundo.

Con las doctrinas nacionales, así como con el nacimiento de nuevos estados basados en ellas, surgió la tendencia a transformar la historia en un vehículo de adoctrinamiento político; los museos se pusieron al servicio de la nación. Sin embargo, fueron las grandes exposiciones internacionales iniciadas en Londres en 1851 las que proporcionaron las pautas de intervención para hacer comprensible un elemento expuesto a un público que no estaba especialmente sensibilizado para ello.

Las grandes exposiciones sentaron algunas premisas que posteriormente se incorporaron a la museología:

- Planteamiento del discurso expositivo hacia todos los públicos.
- Continente y contenido de la exposición como una unidad.
- Exhibición contextualizada de los objetos.
- Necesidad de un discurso museológico previo para toda exposición.
- Ocio y cultura como dos conceptos complementarios y no excluyentes.

**BIBLIOGRAFÍA**

ALEXANDER, E.P. (1979) *Museums in motion. An Introduction to the history and functions of Museums*. Nashville: American Association for State and Local History.

CALVER, H.N. (1938) "The exhibit medium", *American Journal of Public Health*. Vol. 29, páginas 349-356.

DI GADDO, B. (1985) *Villa Borghese. Il Giardino e le Architetture*. Roma.

GIGLIOLI, G.Q. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Italia, 39. *Musei Capitolini di Roma*. II, Rome 1965.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1998) *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Editorial Trea.

INIESTA GONZÁLEZ, M. (1994) *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Barcelona: Pagés Editors.

MANILLI, I. (1650) *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Roma.

SANTACANA MESTRE, J. (1998) "Museos, ¿al servicio de quién?", *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales. Geografía e Historia*. Vol. 15, páginas 39-51.

SHAW, R.P. (1939) "New developments in science museum techniques and procedures", *The Scientific Monthly*. Vol. 48 (Mayo), páginas 443-449.

WINCKELMANN, J.J. (1985) *Historia del arte de la antigüedad*. Madrid: Hyspamérica.