

## ■ La educación en los museos universitarios

Soledad Pérez Mateo

*Los museos universitarios son ciertamente pioneros en considerar la dimensión educativa de los objetos, más allá de sus cualidades estéticas. El sentido didáctico se acentúa con la apertura al público en el siglo XVIII, en una tendencia que continúa hasta la actualidad. Hecho que se aprecia en su trayectoria histórica, su influencia y repercusión. Se observa cómo va cambiando el carácter de los objetos y su utilidad. Para finalmente destacar que estos museos pueden tener un futuro brillante con una adecuada gestión.*

*Universitarian museums are really precocious for considering educative importance of objects farther than their aesthetic qualities. Aesthetic sense is going to be emphasized thanks to public opening of these centres from XVIII century to present times. Through historical evolution of universitarian museums, analyzing their development, influences and social repercussions, changes in character and usefulness of artistic objects can be considered. Specially, when these centres have a mastery of good management for securing a bright future for them.*

### INTRODUCCIÓN

---

Un museo universitario cumple a la perfección los objetivos contenidos en la definición clásica de museo que propone el ICOM<sup>1</sup> de los cuales el aspecto educativo es el que adquiere mayor relieve. El tema de la educación es algo que está de moda<sup>2</sup> y que cada vez adquiere una mayor relevancia sobre todo a raíz de la creación de los Departamentos de Educación y Acción Cultural y las publicaciones incesantes sobre el tema, que nos "bombardean" sobre los éxitos conseguidos, la cantidad de público, las visitas escolares, etc. Lo que hace replantearnos el significado de la educación en los museos en el sentido de que el panorama actual parece querer presentarnos este aspecto como algo novedoso. Es posible que así sea, en cuanto al enfoque y tratamiento del tema. Pero es un concepto que estaba arraigado desde antiguo y de manera relevante en los museos universitarios que transmitían, con sus colecciones científicas y artísticas, auténticas *Wunderkammer* o Cámaras de las

---

PÉREZ MATEO, Soledad: "La educación en los museos universitarios", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 491-518.

Maravillas, la educación en sentido ilustrado, como lugar dedicado al estudio, fuertemente vinculado con las Academias, Bibliotecas y otras instituciones culturales. Donde los objetos poseían una utilidad obvia, la de comunicar, factor que se está revalorizando en los últimos tiempos. Entendiendo que el arte ayudaba a la verdad, a la moral y a la filosofía pero también se apelaba al sentimiento, la originalidad y sugestión de los sentidos, donde la razón y el sentimiento iban de la mano.

La educación en los museos es un hecho tan antiguo como la propia historia del museo. Es, en palabras de Aurora León, la fuerza primordial de las actividades museológicas<sup>3</sup>, ya que el museo ha de predisponer la mente y la sensibilidad del visitante en su encuentro con la Historia, el Arte o la Naturaleza y abrir una vía de acceso a la reflexión. El gran reto y dificultad de la educación en el museo reside en hacer realidad ese equilibrio entre su validez científica (bagaje cultural y transmisión de conocimientos) con el "despertar" las facultades del individuo (imaginación, curiosidad, deleite). Es decir, combinar la función didáctica con la estética. El museo se convertiría así en el mejor educador del pueblo, algo que defendía Semper.

En su concepción primaria ya estaba ligado al concepto de enseñanza, de investigación. El término "museo" designa el lugar de las Musas (*locus musis sacer*), donde habitaban las nueve diosas de la Poesía, de la Música, de las Artes Liberales. El primero del que se tiene noticia, el *Mouseion* de Alejandría albergaba objetos artísticos con el propósito de que sus "pensionados" recibieran la visita de las Musas en forma de inspiración. En esta institución, descrita por Estrabón, se agrupaban tres funciones básicas: santuario consagrado a las Musas, escuela filosófica e institución de enseñanza superior o investigación científica. Este centro interdisciplinar del arte y de la cultura condicionará la formación de las colecciones y museos posteriores, convirtiéndose en un lugar mítico, emblema de la pretensión helenística del saber universal y constante punto de referencia para las generaciones futuras.

Lo que sucede es que el concepto de "educación" ha cambiado su interpretación a lo largo de la Historia. No se puede entender por igual en cada una de las etapas históricas aunque conviene matizar que donde se acentúa su sentido original es en los museos universitarios<sup>4</sup>. La razón reside en su vinculación a una institución que

<sup>1</sup> Según sus Estatutos redactados en 1974, en el art.3: *es una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno*

<sup>2</sup> La educación a través de los museos fue un culto de los decenios de 1950 y 1960, que continúa hasta la actualidad.

<sup>3</sup> LEÓN, A.: *El Museo. teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>4</sup> BOYLAN, P. J.: "Universities and Museums: Past, Present and Future", en *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, 1997-1999, págs. 91-95. Destaca que las Universidades fueron las instituciones públicas que desarrollaron el museo en un sentido

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>5</sup>. De lo cual conviene subrayar que es en la Universidad, institución de renombre, donde un museo adquiere su pleno sentido didáctico, de instruir al visitante. La función educativa se convertiría así en una función social. Algo que ya intuyó Freud al decir que la asimilación de los valores artísticos es uno de los instrumentos principales para la socialización del individuo<sup>6</sup>. La concepción del museo como un bien público imprescindible para la educación progresista de los ciudadanos y la realización consiguiente de una humanidad justa, libre y solidaria es una utopía fruto del pensamiento ilustrado, pero que se puede llevar en parte en un museo universitario, dedicado a la formación de futuros museólogos o amantes del arte.

#### CONCEPTO DE MUSEO UNIVERSITARIO

Es necesario reflexionar acerca de los objetos que posee la Universidad: ¿Qué es lo que realmente hay en ellas?, ¿Qué objetos contiene?, ¿Qué puede resultar de interés?, ¿Cómo definir los objetos que este museo albergaría?. Habría que profundizar en las capacidades de información que podrían desentrañar tales objetos, que son a la vez objeto y documento. Y por ello, los objetos de las colecciones se convierten en científicos, portadores de conocimientos, no sólo de curiosidad o deleite. Las colecciones que contienen los museos universitarios son pioneras en considerar a los objetos como portadores de valores estéticos singulares o reconocidos y de cualidades estéticas para ir más allá, vistos como medio de información, vehículo de aprendizaje y conocimientos, con la paradoja de que no estaban pensados para ser vistos por el público, hecho que cambiará a partir del siglo XVIII con la apertura de todos los museos al público y es a partir de ahí cuando se amplíe su dimensión educativa: la relación con otros colegios e instituciones refuerzan dicho carácter. Hoy es cierto que necesitan del público en general para funcionar, un público que relaciona ocio con aprendizaje. El museo universitario se situaría entre dos tipos de mensaje: el discurso erudito y el enriquecimiento del visitante.

Se trata de un museo atípico, en el sentido de que escapa a las orientaciones de la mayoría de los museos actuales, concebidos por el público como un factor de entretenimiento, inmerso en una industria del ocio, ante un espectador muchas veces

moderno. De hecho, los museos más antiguos conocidos se establecieron en universidades u otras instituciones académicas.

<sup>5</sup> BAZIN, G.: *El Tiempo de los Museos*, Barcelona, Daimon, 1969.

<sup>6</sup> FREUD, S.: *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 2000.

pasivo, de escasa receptividad. El museo universitario en cierto modo, rechazaría la masificación que sufren gran parte de los museos lo que no implica, aunque pueda ser paradójico, un elitismo ya que la obra de arte posee un valor añadido, el de su utilidad educativa. El hecho de que el estudiante aprenda a convivir con ella, que le enseñe, que le cree cierto sentido de respeto, que despierte en él una conciencia histórica y sobre todo, crítica, que sepa distanciarse de ella y contemplarla con ojos objetivos a partir de una mirada subjetiva. Así, queda claro cómo es evidente la necesidad de *reorientar* la mirada al museo. Sin olvidar que cada museo universitario posee su propia identidad, es representativo de la historia de cada universidad, ilustra sus avatares históricos pero también se le concede valor a las obras del presente.

No obstante, no se puede hablar de museos universitarios en sentido estricto desde su génesis sino de colecciones, que se albergaban en el seno de las Universidades, al igual que las colecciones que poseían los reyes y nobles en sus palacios y mansiones señoriales y los Papas en las iglesias y monasterios. Es decir, que los museos universitarios contenían el sentido primigenio de colecciones<sup>7</sup>. Boylan señala que las Universidades se encuentran entre las más tempranas instituciones públicas que desarrollaron el concepto de museo en sentido moderno y es más, recalca que hay evidencias arqueológicas de la existencia de tempranas colecciones vinculadas a Academias y Escuelas como la Academia de Lasa en Mesopotamia, en el segundo milenio A.C.<sup>8</sup> y la Escuela de Ur, del 530 A.C. Con lo que la unión enseñanza— colección está patente desde antes de la aparición del concepto museo.

Desde que se empezaron a gestar las colecciones hay una separación entre las artes y las ciencias<sup>9</sup>. 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. Mientras que el *Mouseion* albergaba obras de arte y antigüedades pero también curiosidades naturales. Tales 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<sup>10</sup>, en un claro desapego al mundo de lo real y remontándose a las fuentes clásicas

<sup>7</sup> 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 "especímenes". La mayoría de estos museos surgieron de primigenios núcleos de coleccionismo: los gabinetes de historia natural y los teatros anatómicos de las antiguas universidades.

<sup>8</sup> BOYLAN, P: *art. cit.*

<sup>9</sup> Pero será en el Manierismo y a partir de la Ilustración cuando esta separación quede establecida de forma rigurosa.

<sup>10</sup> BOYLAN, P: *art. cit.*, pág. 12.

antiguas, algo que se puede prolongar hasta el siglo XVII. Las primeras colecciones de artefactos en las universidades aparecen divididas en dos categorías: objetos religiosos o ceremoniales y obras de arte. Un ejemplo temprano lo tenemos en el Christ Church de Oxford.

### **HISTORIA DE LOS MUSEOS UNIVERSITARIOS**

Las colecciones de los museos universitarios desde fechas tempranas poseían la característica de la heterogeneidad, compuestas por *naturalia* y *artificialia* de carácter diverso, acentuadas en la época del Manierismo<sup>11</sup>. La afición del hombre a coleccionar este tipo de objetos tiene 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. Es una creencia que sobrevive hasta la aristocracia del Renacimiento, que impulsa la creación de los gabinetes de curiosidades que duran hasta el siglo XVII, donde los objetos 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. Así, 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>12</sup>. Son museos que cumplen a la perfección la función de servir de laboratorio y escuela, en expresión de Rivière<sup>13</sup>.

Pero en los siglos XVII y XVIII aparece una mayor especialización y distinción de las colecciones, entre las cuales presentan mayor identidad las de carácter científico. Fue trascendental en ello el sistema de enseñanza de Francis Bacon. En general, en Inglaterra, las colecciones formadas en el seno de tales instituciones académicas estaban entre los gabinetes privados y los futuros museos públicos.

<sup>11</sup> Por las que, no obstante, se apreciaban inquietudes científicas anteriores, rasgo que evidenciaba la utilidad con que eran vistos los objetos que albergaban las Universidades. Los "especímenes" eran considerados como "pruebas" con las que investigar las teorías cosmogónicas, el proceso de formación de la vida en la Tierra, la evolución de las especies, los procesos geológicos, etc.

<sup>12</sup> Se pasa de la consideración de objeto único al objeto 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.

<sup>13</sup> RIVIÈRE, G.: *La Museología*, Madrid, Akal, 1992.

A partir de la época manierista<sup>14</sup> los museos se desarrollan en dos direcciones: los de Ciencias, que acogen los testimonios de descubrimientos, a los que se añaden las curiosidades y los 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>15</sup>. Pero es evidente que las dos tendencias ya existían aunque no claramente definidas. Parece 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, cuando no es así sino que más bien se trata de una expresión típica de la época manierista, en la que se llenaban las salas y habitaciones de todo tipo de objetos de mineralogía, botánica, zoología, física, química, etc. y en las que también hay una auténtica admiración hacia las obras de los hombres.

Sus precedentes en sentido estricto se pueden remontar a la época del Humanismo renacentista, en el siglo XVI, con el gabinete de *naturalia* de la Universidad de Cambridge, las escuelas o teatros anatómicos de Christ Church de Oxford o la colección de anatomía de la Universidad de Valencia, que siguieron la enseñanza 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 objetos, siguiendo un criterio taxonómico: cada departamento tenía su sala específica dedicada a objetos animales y humanos (zoología, anatomía, geología, botánica, etc). Con lo que los museos universitarios arrancan de estas colecciones científicas de *naturalia*.

Schupbach destaca tres museos universitarios que no deben considerarse como entidades independientes sino bajo la tutela de dos departamentos de las Facultades de Medicina: el jardín botánico y el teatro de anatomía<sup>16</sup>: el primero, el jardín botánico de Pisa, que se fecha en 1543. Pero su concepción como galería o museo se da a finales de la década del siglo XVI, cuando se crea bajo el Gran Duque Fernando de Médicis. Integraba objetos variados (dibujos de plantas y animales, una biblioteca de botánica, hierbas, semillas, etc.) que contenían la característica de los *Wunderkammer*, la de causar sorpresa. Esta colección se incrementa en 1596, con una donación del flamenco Giovanni Casabona, su último conservador, con

<sup>14</sup> 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 manierista se refugia en la alquimia y la astrología. El mundo se le presenta como un misterio, como algo inexplicable. Cfr. BAZIN, G., *op. cit.* págs. 54- 55.

<sup>15</sup> BAZIN, G.: *op. cit.*, pág.7

<sup>16</sup> SCHUPBACH, W.: "Some Cabinets of Curiosities in European Academic Institutions", en IMPEY, O. y MacGREGOR, A.: *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, págs. 169-179.

manufacturas turcas y *naturalia*, con tal heterogeneidad que parecía estar destinada más al deleite que a un propósito meramente científico. Era una de las más vistosas de Italia, hasta fines del siglo XVII, cuando cae en declive. El segundo museo es la escuela de anatomía de la Universidad de Leiden, creada en 1575 y que desarrolló dos tipos de museo: el jardín botánico, en el que hay un catálogo que recoge un gran número de animales exóticos y la escuela de anatomía, construido en 1591-1593, y donde se concentra la mayor parte de las colecciones. Fue un gabinete de curiosidades creado por dos profesores de Medicina, Pieter Paaw y Otto van Heurn. El primero diseñó el teatro de anatomía como una especie de museo de la mortalidad<sup>17</sup> —conviene recordar que era algo común en la literatura calvinista contemporánea 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 Heurn convirtió este *Anatomiekammer* en un verdadero gabinete enciclopédico de curiosidades y donde se refleja su admiración hacia la cultura egipcia, 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. El museo de Leiden 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 incluso poseía el esqueleto de un croata sentado sobre el esqueleto de un caballo, con una lanza en una mano y una pipa en su boca, que relataba un episodio de historia local, tomado como ejemplo de lección moral. Se trata de un panorama cultural elocuente, que continúa 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>18</sup>. Se puede considerar a estas colecciones como museos embrionarios<sup>19</sup>, en el sentido que Cósimo de Médicis utilizó a mediados del siglo XV a su colección de códices y curiosidades.

Bazin dice que el museo universitario más antiguo es el de Basilea<sup>20</sup>. Lo que puede implicar que fuera el ejemplo que más se aproximase a un museo universitario en sentido moderno, porque es obvio cómo surgieron ejemplos embrionarios con anterioridad, pero sin existir la conciencia de estar creándose un museo universitario y con propósitos definidos. Fue un museo creado a mediados del siglo XVI, que tuvo

<sup>17</sup> *Ibidem*, esp. pág. 170.

<sup>18</sup> TOSCANO, B.: "Collezionismo e mercato", en *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, "Arte 2/1", Milán, 1971.

<sup>19</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *Museología: Introducción a la teoría y a la práctica del Museo*, Madrid, Istmo, 1993.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág.144.

su núcleo en el gabinete Amerbach<sup>21</sup>, 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 por las continuas herencias. Se trató de un gabinete de arte y curiosidades, creado por Basilio Amerbach (1533- 1591), en el que se plasman 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 XVIII por Remigio Faesch, profesor de Derecho, que pertenecía a una de las familias más importantes de Basilea y que lejos de tener una ambición política poseía una intensa pasión por el coleccionismo, interesado sobre todo por la pintura, con preferencia por la Escuela Alemana. Fue un museo elogiado por Sandrart como si fuera la residencia de la diosa Minerva. La ciudad de Basilea 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*).

En el siglo XVII es el Ashmolean Museum de Oxford el primer gran museo organizado como institución pública de carácter pedagógico. Dependiente de la Universidad de Oxford, se puede considerar un precedente histórico notable de un museo universitario y que Luis Alonso Fernández considera como la primera institución en la que convergen los elementos que conformarán el museo moderno<sup>22</sup>. Es el museo precursor de una actividad multidisciplinar<sup>23</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 colecciones 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.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> La historia de las colecciones de Basilea se encuentra explicada con detalle en ACKERMANN, H. C.: "The Basle Cabinets of Art and Curiosities in the Seventeenth Centuries", en IMPEY, O. y MacGREGOR, A (eds.), *op. cit.*, págs. 62- 69.

<sup>22</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *op. cit.*, pág. 72.

<sup>23</sup> RIVIÈRE, G.: *op. cit.*, esp. pág. 71.

<sup>24</sup> BOYLAN, P. J.: *art. cit.*, pág. 14.



La historia de sus colecciones es conocida<sup>25</sup> y tal diversidad refleja las características de los gabinetes continentales contemporáneos, como el del primero de los coleccionistas ingleses, Walter Cope<sup>26</sup>. Se fue formando por acumulación, con dos tipos diferentes de colecciones<sup>27</sup>. La primera es la referida al gabinete de curiosidades, creación de John Tradescant, padre e hijo. 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. Reunió una colección de curiosidades, historia natural, instrumentos científicos y de arqueología, en un edificio y jardín de South Lambeth, cerca de Londres, conocido con el nombre de Tradescant's Ark. A ello hay que sumar el matrimonio con un miembro perteneciente a una importante familia de pintores de retratos —el Ashmolean posee el árbol genealógico de la familia Tradescant—. A lo que hay que añadir las donaciones realizadas por los monarcas.

Es fundamental el papel del anticuario Elías Ashmole<sup>28</sup> que realizó, junto a John Tradescant el Joven, el catálogo de las colecciones, completado en 1656, objeto de una suntuosa publicación denominada *Musaeum Tradescantianum*. Es un catálogo realizado con el propósito de mostrar la riqueza de sus colecciones y que se dividen 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). Ashmole poseía su propia colección de libros, manuscritos, monedas, medallas y algunas rarezas como instrumentos prehistóricos. Tendrá su propio retrato pictórico y escultórico, realizado por John Riley y Grinling Gibbons, respectivamente.

John Tradescant el Joven donó el museo a Ashmole pero después lo anula a favor de su esposa. Éste establecerá un pleito con la mujer y finalmente, gana: en 1677 las legó a la Universidad de Oxford añadiendo sus propias colecciones, que es una de las colecciones de Historia Natural más importantes del mundo, con la condición de que la Universidad construyese un edificio apropiado para albergarlos, que se crea el 21 de mayo de 1683, inaugurado por el duque de York, edificio que quedó como sede del Museum of History of Science una vez se construyó e inauguró el nuevo en 1839. La Universidad añade un laboratorio de química y una biblioteca

<sup>25</sup> Las primeras referencias las encontramos en la obra de G. BAZIN (1969). Le sigue, cronológicamente, el libro de IMPEY, O. y Mac GREGOR, A (1985). Y más recientemente, las *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, 1999.

<sup>26</sup> IMPEY, O. y Mac GREGOR, A. (eds.): *op. cit.*

<sup>27</sup> WHITE, C.: "The Ashmolean and its Collections", en las *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, 1997-1999, págs 55- 67.

<sup>28</sup> 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 Mac GREGOR, A.: "The Cabinet of Curiosities in Seventeenth Century Britain", en IMPEY, O. y Mac GREGOR, A (eds.): *op. cit.*, págs. 147- 159.

— 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 Linnaeus, 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 sugeneris* 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<sup>29</sup>

Hay un reglamento elaborado en 1713 en latín, que todavía se conserva y en el que se contemplan problemas referentes a la administración, redacción del catálogo e inventarios. La responsabilidad del museo corre a cargo del guía y de los 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.

El segundo tipo de colecciones lo integran las antigüedades. El primer núcleo lo establece Thomas Howard, el segundo duque de Arundel<sup>30</sup>, que fue incluso retratado por Rubens. Fue uno de los coleccionistas ingleses de antigüedades más destacado, junto con Carlos I y el 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

<sup>29</sup> CORRAL, C. J.: "Conservación y salvaguarda de las colecciones geológicas de museos y otras instituciones públicas", en *Miscelánea Museológica*, Universidad del País Vasco, 1995, págs. 99- 135.

<sup>30</sup> DIXON HUNT, J.: "Curiosities to adorn cabinets and gardens" (págs. 193- 204) y VICKERS, Michael, "Greek and Roman Antiquities in the Seventeenth Century" (págs. 223- 232), en IMPEY, O. y Mac GREGOR, A. (eds.): *op. cit.* Se destaca la pasión coleccionista de Arundel, que se llevaba las esculturas romanas que encontraba e incluso hacía 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*, esp. pág 226 y ss.

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 por C. White<sup>31</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 prerrafaelitas, de los que fue un importante protector. En el siglo XX, 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 resto de universidades inglesas imitará el ejemplo del Ashmolean (Cambridge, Escocia y Manchester) así como las mayores universidades alemanas de la época (Bonn, Munster y Tubigen)

En el siglo XVIII se producen una serie de cambios en el campo de la cultura, donde se refuerza el sentido didáctico del arte, sin olvidar el componente estético, acentuado con la creciente apertura de los museos al público pero también se aprecian transformaciones en el ámbito de las Ciencias, que van a afectar a las colecciones de los museos universitarios. Lo que se debe principalmente al método de trabajo empleado por Linnaeus, 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. Hecho que conduce a que las colecciones de carácter científico albergadas en los museos se conviertan en el eje de la enseñanza e investigación universitarias. Cabe subrayar a modo de anécdota que el sistema Linnaeus permitió reconstruir en el Ashmolean las colecciones de historia natural dañadas por un incendio.

Será la ciudad universitaria de Cambridge la que cuente por primera vez con un importante museo abierto al público<sup>32</sup>, 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

<sup>31</sup> WHITE, C.: *art. cit.*

<sup>32</sup> Hay que subrayar una importante paradoja en Gran Bretaña que, desde el siglo XVII, será proclive a establecer un tipo de museos universitarios, con el Ashmolean como paradigma, pero no tanto a permitir las visitas públicas en los primeros momentos.

se coleccionaban en las escuelas de anatomía del resto de Europa<sup>33</sup>. En la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, hacia 1589 Andrew Perne presentó una colección de monedas y otras antigüedades, que se enriquece con donaciones durante el siglo XVII. La Universidad creará un gabinete para monedas en 1659-1660<sup>34</sup>. 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.

En Escocia destaca el museo de la Universidad de Glasgow, escindido en dos tipos de institución: un museo referido a colecciones de carácter científico y una galería de arte. Constituido gracias a la personalidad de William Hunter, reputado médico y tocólogo (tuvo como pacientes a miembros de la familia real), 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. El museo Hunterian nació a partir de dicha colección, que ahora se encuentra en el Laboratorio de Anatomía Humana, 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.

Posee 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

---

<sup>33</sup> TORRENS, H.: "Early Collecting in the Field of Geology", en IMPEY, O y MacGREGOR, A (eds.), *op. cit.*

<sup>34</sup> HUNTER, M.: "The Cabinet Institutionalized: The Royal Society's "Repository" and its Background", en IMPEY, O. y Mac GREGOR, A. (eds.), *op. cit.*, págs. 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.

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 Gilmorehill, 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.

Con respecto a la parte artística, Hunter empezó a coleccionar en 1750 objetos artísticos que incluían monedas, libros, manuscritos u objetos etnográficos, 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 galería y que se completó en 1981, en el que no podían faltar los característicos muebles y el diseño del artista.

La creación de museos universitarios continúa a lo largo del siglo XVIII, como el de la Universidad de Bolonia, en 1712, por el conde Marsigli, que fundó también la Academia de Ciencias. Se añadirán 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 o el de Ferrara: la ciudad 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.

El siglo XIX es testigo de la extensión del museo, que acabará por reunir todas las producciones del entendimiento humano, incluso las más humildes. Será, como dice Bazin, el *speculum majus* de la actividad humana<sup>35</sup>, título que dio nombre a un tratado enciclopédico del siglo XIII Vicente de Beauvais. En Europa, la mayor parte de la actividad de los museos quedaba absorbida por la historia y la arqueología. Parecía que la pintura, antaño objeto de gran interés, ahora suscitaba menor atención. Aunque es en este siglo cuando empiecen a emerger los museos de arte

<sup>35</sup> BAZIN, G.: *op. cit.*, pág. 195.

universitarios y de nuevo, en el mundo anglosajón<sup>36</sup>. Como el citado Museo Fitzwilliam de Cambridge.

Resulta obvio que los fines de las colecciones albergadas en el seno de la Universidad eran la de ser investigadas y enseñadas y ser 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; 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>37</sup>. Se trata de un proyecto realizado por el arquitecto Louis I. Kahn, empezado en 1969-1972 y terminado en 1977, con una serenidad 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<sup>38</sup>. O Lord Sainsbury, que donó su colección con vistas a establecer el Centro Sainsbury para las Artes en la Universidad de East Anglia. Pero esto conllevaba, no obstante, cierto carácter elitista que se irá atenuando con la apertura de tales colecciones al público en general: el primer paso lo dio la Universidad de Cambridge.

Los objetos contenidos en tales colecciones no tenían un carácter museable en el sentido que entendemos ahora sino que estaban expuestos la mayoría de las veces por su carácter de rareza y curiosidad. De ahí que las colecciones eran de marcado carácter científico. A lo que se le añade su utilidad como materia de aprendizaje. Mediante los objetos contenidos en los museos de la universidad se puede llegar a aquel instruir deleitando del que hablaban los antiguos como Horacio

---

<sup>36</sup> Es en el Reino Unido donde existe la mayor tradición de museos universitarios además de ser un valioso modelo de referencia, pero es en Estados Unidos donde adquieren su desarrollo más notable ya que ha habido una política de exenciones fiscales y de mecenazgo y coleccionismo privado más favorable.

<sup>37</sup> MONTANER, J. y OLIVERAS, J.: *Los Museos de la Última Generación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

<sup>38</sup> BAZIN, G.: *op. cit.*, pág.260. Posee incluso documentos originales de Walpole y de Boswel.

o Platón. ¿Cómo se puede hablar de sentido didáctico en unas colecciones que destacaban por su heterogeneidad?. 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<sup>39</sup>. Tales colecciones, aunque parezcan desordenadas, eran producto de complejos e intrincados programas simbólicos aunque no tuvieran un fin didáctico.

Con la paradoja de que era una instrucción entendida en un sentido restringido: estaba dedicado exclusivamente a la comunidad universitaria, a los entendidos y diletantes. Lo cual va paralelo con el concepto de público, que también se entendía en sentido restringido. Con la apertura del museo al público deja de tener un aspecto elitista para poder proporcionar una educación a todos los niveles, algo que se ha logrado gracias a los Departamentos de Educación y Acción Cultural de los museos y a experiencias didácticas de todo tipo, que permiten un acercamiento de las colecciones a toda clase de público. El ejemplo más elocuente lo encontramos en los Estados Unidos, con resultados notables. Allí nacieron con el propósito de presentar un contacto más personal del estudiante con la obra de arte<sup>40</sup> y teniendo en cuenta el valor que la Universidad poseía como coleccionista y adquisidora de objetos, algo trascendental dentro de su labor tradicionalmente educativa.

La prosperidad americana atrae las riquezas artísticas del mundo entero, en un país donde la Constitución está redactada en algunas líneas y el Estado sólo se considera el representante de la Nación. Allí han surgido museos de forma espontánea, fruto de *un espíritu a la vez puritano y positivista, donde la promoción humana se lleva a cabo por la educación*<sup>41</sup> lejos de los condicionantes históricos europeos. En los orígenes del coleccionismo americano se intuye la tarea pedagógica, que será algo característico del museo americano contemporáneo<sup>42</sup>. Uno de los grandes pioneros fue el Fogg Museum of Art de la Universidad de Harvard, que dio un paso más en el sentido de ser concebido como un lugar para prácticas de futuros conservadores. Bazin dice que *posee las más hermosas colecciones de dibujos de América*<sup>43</sup>. Siguiendo el ejemplo de Oxford y Cambridge empezó a coleccionar curiosidades, en 1750. Al respecto hay que señalar que muchos de los primeros núcleos museológicos aparecieron bajo la forma de gabinetes de curiosidades, en los que dominan los ejemplares de historia natural, ciencia que apasiona a los Estados Unidos desde el siglo XVIII porque, como dice

<sup>39</sup> FINDLEN, P: "The Museum: its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", en *Journal of the History of Collections*, nº 1, 1989, pág. 61.

<sup>40</sup> HOLO, S.: "Una nota sobre el Museo Universitario y su utilidad en la formación de los museólogos en Estados Unidos.", *Revista de Museología*, nº 3, Octubre 1994, págs. 23- 24.

<sup>41</sup> BAZIN, G.: *op. cit.*, pág. 261.

<sup>42</sup> LEÓN, A.: *op. cit.*, pág. 44.

<sup>43</sup> BAZIN, G.: *op. cit.*, pág. 243.

Bazin, *la ciencia es más accesible frente a las artes, que exigen para su desarrollo una cultura previa*<sup>44</sup>. La Universidad reclamó los servicios del prestigioso anatomista y paleontólogo suizo Louis Agassiz para el desarrollo de las colecciones y servicios del Peabody Museum y llevó también a cabo el famoso sistema Linnaeus, que desarrolló las colecciones científicas. Su primer director, John Coolidge destacaba su carácter activo, que dejaba un amplio margen de experimentación, que permitía la participación de los estudiantes<sup>45</sup>. Hacia 1979- 1985 se proyectó una ampliación del Fogg Museum, el Sackler Museum, por los arquitectos James Stirling, Michael Wilford y Asociados, que se construyó entre 1983 y 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. Está pensado para albergar el Departamento de Historia del Arte junto a la exposición de las colecciones de Arte 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>46</sup>.

Consecuencia del impulso privado, uno de los primeros museos americanos es el que se encuentra en la Universidad de Yale, que tiene su origen en el legado de James J. Jarves de sus colecciones, en 1867<sup>47</sup>. Mickenberg señala 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>48</sup>. Hacia 1870 se construyó una galería, en estilo de un palacio renacentista, para poder albergar las colecciones en continuo crecimiento.

El Mary and Leigh Block Museum of Art en la Universidad de Northwestern, cerca del lago Michigan, se fundó 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. Según D.

---

<sup>44</sup> Ibid., pág. 258.

<sup>45</sup> MICKENBERG, D.: *art. cit.*, pág. 86.

<sup>46</sup> MONTANER, J. y OLIVERAS, J.: *op. cit.*

<sup>47</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *op. cit.*, pág. 74. Germain 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. Alonso Fernández atrasa la fecha hasta 1867 (p. 74).

<sup>48</sup> MICKENBERG, D.: *art. cit.*, pág. 85.



Mickenberg, actual director del Museo, es fundamental el desarrollo de la vertiente humanística y la tecnológica.<sup>49</sup>

Selma Holo destaca el papel jugado por la Fisher Gallery<sup>50</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 todo de arte contemporáneo. Selma 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.

La tendencia a combinar la ciencia, la técnica y el arte fue la base de una tradición museológica que continuaría en los siglos XIX y XX y que en el siglo XVIII contó con un destacado ejemplo; el Peale's Museum de Filadelfia (1784), propiedad de Charles Wilson Peale, célebre retratista de la escuela americana.

En el siglo XX hay un florecer de los museos de arte universitarios, como el de la Universidad de Melbourne, Australia, bajo la dirección de M'Coy, que reunió su propia colección y a través de adquisiciones en Europa. Hay una serie de museos que siguen las pautas de los museos nacionales: los de Historia Natural y Arqueología de Noruega, que se integran en la Universidad de Bergen o el de La Plata, en Argentina, perteneciente a la Universidad de La Plata. En 1976 se construyó el Museo de

<sup>49</sup> Ibid.: pág. 87.

<sup>50</sup> HOLO, S.: "La experiencia de la Fisher Gallery", *Museo Museum: Organización, gestión y comunicación*, Barcelona, Instituto de Estudios Norteamericanos, 1996, págs. 54- 55.

Antropología de la Universidad de British Columbia en Vancouver, Canadá. 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>51</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>51</sup>. En un mismo volumen, 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.

Iberoamérica ha experimentado desde finales del siglo XIX un desarrollo notable de museos que prosigue en el siglo XX. Las universidades promovieron el Museo Geológico de Lima, en Perú o el Museo Geográfico y Geológico de São Paulo, en Brasil. Éste se encuentra en la universidad más grande de Brasil y se creó en 1963<sup>53</sup>, cuando el decano de la Universidad, Ulhoa Cintra recibió de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo la colección que constituía MAM (Actualmente existe un nuevo MAM) y además, Matarazzo y su esposa donaron su colección privada a la Universidad. Sin olvidar el apoyo de artistas, intelectuales y científicos. Destaca el papel jugado por Nelson Rockefeller, que donó diez obras importantes de Calder, Masson, Max Ernst, Grosz, Chagall, Jacob Lawrence, Gwathmay, Arthur Osver y Everett Spruce, formándose la primera colección latinoamericana dedicada al siglo XX. Su inspiración y modelo fue el Museo de Arte de Nueva York y posee unas 5.500 obras entre escultura, pintura, grabados o técnica mixta. Causey<sup>54</sup> destaca 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. Otros servicios comunitarios son la Biblioteca y el Centro de Documentación Lourival Gómez Machado.

<sup>51</sup> MONTANER, J. y OLIVERAS, J.: *op. cit.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>53</sup> CAUSEY, E: "El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo", *Revista de Museología*, nº 10, Febrero 1997, págs. 30- 32.

<sup>54</sup> *Ibid.*, págs. 30-32.

Otro museo notable es el de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile<sup>55</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 Antúnez, 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.

El caso español no presenta un panorama tan rico como en el resto de Europa y Estados Unidos a pesar de que la ley 29/7/1943<sup>56</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>57</sup>.

Tenemos ejemplos de universidades que poseen notables museos de carácter variado: Museo de Historia y Ciencias Naturales, en la Universidad Autónoma de Canto Blanco. Facultad de Ciencias, Madrid. Posee una sala de exposiciones permanente, pero carece de archivo y biblioteca y su gestión la lleva a cabo la Administración Central; Museos de Ciencia y Tecnología, de los que hay dos: la Colección de Anatomía, en la Facultad de Medicina, Ciudad Universitaria, Madrid, creado en 1950 y el Museo de la Farmacia Hispana<sup>58</sup>, situado en la Facultad de Farmacia de la Complutense, se puede definir como una institución mixta entre colección y museo<sup>59</sup>. Su génesis responde a un deseo de permanencia. Se crea con un carácter pedagógico y está abierta a la investigación científica, histórica y artística

<sup>55</sup> LETELIER, N. y MUÑOZ, E.: "Museo de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes, Universidad de Chile", *Revista de Museología*, nº 10, Febrero 1997, págs. 24- 26.

<sup>56</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, E: *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1994, pág.99.

<sup>57</sup> *Museos Españoles. Datos estadísticos*, Anexo Mior, Ministerio de Cultura, 1995.

<sup>58</sup> FOLCH JOU, G.: Museo de la Farmacia Hispana, Madrid, 1972. Más reciente es el artículo de LÓPEZ CAMPUZANO, J.: "El Museo de Farmacia Hispana", en *VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1995, págs. 547- 559.

<sup>59</sup> Vid. LÓPEZ CAMPUZANO, J.: art cit.

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.

Su historia es producto de la voluntad de creación de dos profesores, Rafael Folch Andreu y Guillermo Folch Jou, padre e hijo respectivamente. 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>60</sup>.

Cabe llamar la atención sobre el hecho de que 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 delata los riesgos y dificultades a las que están expuestas

<sup>60</sup> Vid. LÓPEZ CAMPUZANO, J.: art. cit., pág. 555.

piezas de nuestro Patrimonio<sup>61</sup> —al respecto conviene recordar los avatares de la Colección D'Estoup<sup>62</sup>— sometidas a presión política, consideradas como elemento decorativo (la Convalecencia es significativa), según la moda o el gusto.

Y un Museo de Etnología y Antropología, en la Autónoma de Madrid, que posee un Museo de Artes y Tradiciones Populares<sup>63</sup>, integrado por el fondo de la colección Guadalupe González Hontoria, donada por su propietario en 1973 y completado con

<sup>61</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Los depósitos del Prado en la Universidad Central", *La Universidad Complutense y las Artes. VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1995, págs. 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 ejemplar, la historia de sus depósitos ofrece unas lagunas evidentes, lados oscuros e incluso pérdidas.*

<sup>62</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *Catálogo de Pinturas de la Colección D'Estoup*, Murcia, Real Academia de Alfonso X El Sabio, 1981. Se destaca la importante colección de José M<sup>a</sup> D'Estoup, personificación del burgués adinerado y liberal que aumenta su patrimonio tras la desamortización de Mendizábal de 1835, en lo económico (posesiones territoriales) 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 preladados murcianos emparentados por vía matrimonial con dos miembros de la familia D'Estoup. José M<sup>a</sup> 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*. 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, 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*. 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 Vincenzo 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.

las piezas adquiridas después por la Universidad. 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. 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 Murcia cabe destacar el casi desconocido Museo José Loustau, ubicado actualmente en la Facultad de Biología. Ocupa una sala rectangular de unos 150 m, decorado e iluminado adecuadamente. En él hay cuatro tipos de objetos: los pertenecientes al Grupo A, modelos relacionados con Botánica, Hongos y Anatomía Vegetal; los del Grupo B, referidos a Zoología y Anatomía Animal; el Grupo C, con instrumentos utilizados en Micrografía y Microscopía; recopilación de láminas murales y vitrinas entomológicas y el Grupo D, integrado por un 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.). Es un museo testigo de los métodos de enseñanza de Loustau y en consecuencia, de un período de la historia de la Universidad. Impulsado por Francisco Sabater. El conservador del museo es Francisco Del Baño Breis<sup>64</sup>, jubilado de didáctica de las ciencias naturales. Y a

<sup>63</sup> GONZÁLEZ- HONTORIA, G.: *Catálogo del Museo de Artes y Tradiciones Populares*, Colección Guadalupe González- Hontoria. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1975.

<sup>64</sup> BAÑO BREISS, F del: *Catálogo Ilustrado del Laboratorio- Museo José Loustau*, Universidad de Murcia, 1999.

Consuelo Pérez Sánchez se le debe la salvaguarda principal de gran parte del legado que hoy se conserva. Ayuda a profundizar en el conocimiento de la Universidad, el ver lo que se hacía y cómo se impartía la enseñanza en estos laboratorios. Es un reflejo de la historia y la tradición de la Universidad de Murcia ya que al disfrute lúdico se le suma el hecho de conocer una parte de la historia académica, es decir, que el pasado no se debe menospreciar ya que las obras contenidas en el Laboratorio-Museo son el soporte, la base sobre la que se perfeccionaron los demás artilugios y nos muestra así el desarrollo adquirido por la ciencia. La historia del Museo es la historia de la Universidad, debido al impulso que le da a ésta Loustau, pionero de la moderna didáctica de las ciencias y precursor en la utilización de los recursos audiovisuales más avanzados de su época. Sus métodos de enseñanza inducían a la reflexión y fomentaban un carácter crítico. Existía una visión integradora de las ciencias ya que sus clases teóricas las combinaba con la práctica de tener un gabinete de ciencias naturales y el laboratorio micrográfico.

El ejemplo más reciente se encuentra en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA), donde se celebraron unas Jornadas que evidenciaban la importancia del museo universitario en la formación del estudiante. Dicho museo empezó de forma muy modesta, como una Sala de Exposiciones permanente. Es decir, al no contar con un museo, las muestras han sido temporales, desde enero de 1995, organizadas por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria junto con el Secretariado de Cultura. Antes existía una pequeña galería, que tenía tres problemas fundamentales: exceso de luz natural, pocas paredes e inexistencia de un control medioambiental, problemas que después fueron subsanados. Hasta que se inauguró el 14 de diciembre de 1999, con sede en un edificio diseñado por el arquitecto Alfredo Payá, que ha conseguido el Premio Architectti 1999 y ha quedado finalista en los Premios Mies Van der Rohe, Fad y la V Bial de Arquitectura Española. En el caso de la Universidad de Alicante era claro el propósito de realizar un museo, que debía contar con dos espacios para exposición, uno de carácter permanente y otro, temporal. Se incluyeron dos auditorios, uno cubierto y otro al aire libre, además de una zona de administración, servicios, publicaciones y archivos. Hay interés en que el interior y el exterior del edificio estén unidos y sobre todo, que establezca una relación con el campus. También se buscaba que el museo fuera un edificio emblemático, creativo y singular. Alfredo Payá insiste en la quietud y calma que debe tener el museo, con una clara valoración de la luz y el agua. Es definido por el propio arquitecto como un recinto que a su vez está protegido por otro abierto al cielo pero cerrado en su relación con el exterior más próximo<sup>65</sup>. Se trata de un proyecto que toma multitud de referencias históricas y culturales que van desde el templo de Edfú, en Luxor, pasando por las arquitecturas orientales hasta la obra de Mark Rothko.

<sup>65</sup> PAYÁ BENEDITO, A.: "Proyecto Museo de la Universidad de Alicante: La construcción de una idea", en *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, 1997- 1999, págs. 29- 55.

El Museo se abrió con cuatro exposiciones simultáneas<sup>66</sup>: *La memoria que nos une*, con treinta y cuatro obras de artistas de la Comunidad Valenciana; *Sempere: obra gráfica*, en reconocimiento al artista alicantino, que fue investido doctor honoris causa por la misma universidad; *Imágenes de la Ciencia en la España Contemporánea* y *El Rey Lobo de Illici*. Se trata de un museo abierto a actividades diversas ya que, además desala de exposiciones, cuenta con un ágora donde celebrar conciertos y representaciones teatrales, entre otras actividades. El Ministerio de Fomento lo incluyó en la edición de la *Guía de Arquitectura, España, 1920- 2000*.

#### PROBLEMAS DEL MUSEO UNIVERSITARIO. PERSPECTIVAS Y DESAFÍOS

---

Desde la Segunda Guerra Mundial continúan su desarrollo, pero a una escala más modesta y con un predominio de las colecciones de carácter artístico. Hasta llegar a la actualidad, donde hay una sorprendente variedad y tipos de museos pero en los que subyace una idea común: han ampliado su público más allá del tradicional universitario para abarcar desde niños a adultos<sup>67</sup>, con lo cual se ofrecen posibilidades educativas más ricas y enriquecedoras pero a la vez aumenta la dificultad de gestión. Dificultad que se ve acentuada por la falta de incentivos económicos, sobre todo en el caso de los museos en Gran Bretaña, hecho que llevó en ocasiones a casos como el de la Universidad de Newcastle, que tuvo que vender su importante colección etnográfica del siglo XIX de los pueblos africanos y Oceanía. Con las nuevas transformaciones sufridas en todos los campos del saber científico y cultural, los museos universitarios no han sido ajenos a esto y más bien han resultado perjudicados: los de ciencias naturales han visto cómo el tradicional método comparativo de Linnaeus que tomaba como punto de referencia a la especie en sí se ha visto relegado por el más moderno que estudia la célula y moléculas o la inutilidad de establecer la estratigrafía mediante relaciones de fósiles por el estudio de las placas tectónicas y modernos métodos físicos y químicos y los de colecciones etnológicas y antropológicas, en los que ya no servía el estudio de objetos aislados y comparaciones con manifestaciones artísticas de pueblos primitivos sino que adquiere más relevancia el estudio de la realidad y el objeto integrado en su entorno. 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.

Pero tales colecciones no se deben quedar anquilosadas sino que tienen que reforzar todo su potencial histórico, ser algo más que reliquias del pasado; servir

---

<sup>66</sup> Según se recoge en la revista *El Punto*, nº 552, año XIV, con fecha del 21- XII- 1999.

<sup>67</sup> Boylan destaca el amplio espectro de visitantes que acudieron a los seis museos universitarios más importantes de Inglaterra: Ashmolean, University Museum, History of Science, Pitt- Rivers Museum, Christ Church Picture Gallery y Bate Collection of Musical Instruments.



como museos de la historia de la propia universidad, de gran validez como imagen externa de la universidad y fomenta 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. Se trata de ideas que pueden parecer utópicas y que quedarían en un mero enunciado de buenos propósitos pero que sería sumamente positivo que se llevase a cabo, con ilusión y voluntad además del imprescindible apoyo de las instituciones. Ser visto como algo más que centro de ocio y almacén de objetos muertos.

Ahí radica el aspecto más curioso del museo universitario debido a que el deleite producido por el arte en sí tiene que estar unido a una rentabilidad económica y de índole profesional. Es el educar el gusto del público —lo que no implica una imposición unidireccional del gusto— educarlo culturalmente, sin prejuicios preconcebidos. Es decir, un museo universitario debe ser utilizado como medio para proporcionar una formación integral de los estudiantes, objetivo que Andrés Pedreño subrayaba como esencial en el MUA<sup>68</sup>. La función de tales museos no es la de entretener sino que se trate de un lugar de aprendizaje, que nos rescate de la mediocridad de lo cotidiano<sup>69</sup>, un centro interdisciplinar de estudio y reflexión, un centro de almacenaje de conocimientos antes que de objetos y lugar de reunión y de encuentro. Porque hoy ya no es válida la concepción del objeto como ejemplo para explicar la naturaleza y el hombre —para eso están los grandes museos y necesita además, de mucho dinero y tiempo—. Pero la Universidad no necesita hacer ostentación de riqueza ni de muchedumbres: su museo debe ser representativo de sus ideales, ser un gran centro cultural que albergase una biblioteca, salón de actos, sala para exposiciones, etc. Tales museos han de ser lugares de visión renovada, que sustituya a la tradicional complacencia y deleite de la Ilustración. Una educación que implique el aspecto estético aunque no se deba entender como algo erudito o exclusivamente intelectual, dogmático sino que sea capaz de predisponer la mente y sensibilidad del estudiante, de la comunidad universitaria y del público, en general.

Se trataría de una educación a la vez objetiva y subjetiva, porque sirve de complemento a la enseñanza docente y puede salvar lagunas de conocimiento. Llorens considera ideal la recuperación de la función didáctica y la función estética ya que estamos en un momento crucial del mundo museístico debido al aumento del

<sup>68</sup> PEDREÑO, A.: *Universidad: Utopía y Realidades*, Universidad de Alicante, 1994- 1997, Madrid, Civitas, 1998.

<sup>69</sup> MOLINS, M.: "El Museo dentro del Museo", *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, 1997- 1999, págs. 91- 95. Hace una comparación del ideal museo universitario con el Mouseion de Alejandría, analogía en cierto modo, extrema.

público y la penetración de la comunicación en todos los ámbitos<sup>70</sup>. No se trata de museos con pretensiones de espectacularidad, en cuanto a contenido de obras, maestros consagrados etc. sino que lo interesante es la necesidad de potenciar conocimientos y sensibilidad. En este sentido se puede hablar de misión social: inculcar en la conciencia del sujeto la necesidad cultural y artística, educarlo y sociabilizarlo fuera del museo. Ya es una utopía hablar de la auténtica misión social del museo como fuerza activa de la política del país, apoyando la gratuidad de la enseñanza, la igualdad de medios educativos para toda la sociedad —recordemos el ejemplo de la Fisher Gallery— porque el patrimonio cultural es 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 importantes estimular maravillando, incitando a los sentidos, haciéndose así más efectiva la recepción de conocimientos.

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. A pesar de ello, el 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.

Se dota así a las obras de arte de una funcionalidad añadida, concebida como instrumentos de aprendizaje, que poseen un fin práctico, lo que no está reñido con la historicidad que tales objetos posean. El museo universitario implica un doble beneficio a la universidad, el de formar a futuros museólogos u otros relacionados con el mundo del museo y por otro lado, garantizaría la conservación de los propios objetos además del hecho de contar con un espacio adecuado y pensado para su ubicación —poseen también una mayor accesibilidad para el estudio de los investigadores— utilizado como un laboratorio, excluyendo todo sentido peyorativo. Es obvio que no hay una preparación para aceptar los estudios de Museología como una vía legítima —y necesaria— de especialización dentro de la universidad. Se considera que un Master o Doctorado en Museología es necesario. Y hay que tener

---

<sup>70</sup> LLORENS, T: "Museos de Arte", *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, 1997-1999, págs. 23- 29.

en cuenta que el mundo de los museos ha cambiado y que hay una demanda de conocimientos prácticos más allá de los tradicionales. La formación de profesionales de museos es algo necesario: se insiste en su preparación para poder desarrollar una labor eficaz y competente. El museo universitario puede ser un espacio de reflexión donde se investigue el desarrollo de la Museología entre la enseñanza y su difusión quedando las obras como el referente de la creación de los docentes de la Facultad. Resulta paradójico que la disciplina de Museología se contemple en las universidades al margen de unas clases prácticas y en caso afirmativo, éstas son insuficientes. Dificultad añadida es el enorme número de alumnos. Es una asignatura que se contempla en los programas universitarios internacionales y que en España se encuentra en los planes de estudios de algunas Facultades Universitarias: la Universidad Complutense de Madrid fue la pionera. A la vista de lo expuesto, es obvio que un museo universitario contribuiría a mantener una buena imagen pública de la institución y su proyección sobre su entorno social.

La sociedad norteamericana ofrece ejemplos elocuentes, en la creación de colecciones dedicadas a la educación y formación de ciudadanos libres, lo que recuerda 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.

Actualmente hay un acuerdo unánime respecto a lo que es más valioso de un museo: *no el arte contenido, ni el público creciente. Es el capital humano, órganos de dirección, patronato, conservadores (...) lo que hace que un museo pueda cumplir sus objetivos y justificar su pervivencia*<sup>71</sup>. Ahí reside la importancia de la formación del personal, que en Estados Unidos está ligado a los museos propiedad de las Universidades, pero que apenas tiene eco en Europa. Aunque en instituciones reducidas no hace falta gran cantidad de personal. Por ejemplo, en el MUA, un técnico se ocupa de toda la organización: programar, elaborar el catálogo, diseñar y montar la muestra<sup>72</sup>.

Sería muy eficaz para la tarea educativa organizar, dentro del propio museo, conferencias, cursos, que proporcionan la posibilidad de dar un bagaje de contenidos e ideas asimiladas, con la posibilidad de aumentar y enriquecer el conocimiento de

<sup>71</sup> VILLA, R. de la: *Guía del usuario de arte actual*, Madrid, Tecnos, 1998.

<sup>72</sup> MARCO SUCH, M.: "Montajes Expositivos: un diálogo diferente entre el objeto y el sujeto", en *I y II Jornadas de Museos Universitarios*, Universidad de Alicante, 1997- 1999, págs. 169-175. Dice que los montajes de arte, frente a los etnográficos, arqueológicos o científicos, *son muy poco didácticos y no hay mucha información explicativa dentro de la exposición (...)nunca ha de perderse el factor de contemplación, pero éste no debe ser el único. Las tecnologías pueden ser el nuevo apoyo que facilite la información que el visitante está demandando sin distorsionar la estética en la contemplación de una obra (...)*.

las colecciones del museo. Lo que puede aplicarse a un mayor conocimiento del patrimonio local que, en la mayoría de ocasiones nos es más desconocido que las colecciones que poseen los grandes museos europeos como por ejemplo el Pompidou. Pero evitando que sólo intervengan intelectuales de prestigio y que se integren profesores y estudiantes, lo que permitiría un mayor acercamiento a la obra.

En definitiva, un museo universitario puede ser una de las soluciones para resolver la formación de los museólogos y los gestores culturales. Que tiene ante sí altas expectativas si presenta una claridad de definición de objetivos, de su programa, de su colección y actividades, junto con una buena gestión. Sin olvidar la voluntad y disponibilidad. Es algo nuevo en España y ahora puede ser el momento para acometer proyectos de futuro, como el de la Universidad de Murcia, donde se está llevando a cabo una labor de inventario y catalogación del patrimonio artístico de todos los bienes muebles que posee, que ha dejado al descubierto una amplia variedad de bienes muebles de carácter artístico (pinturas y esculturas; grabados y fotografías; ornamentos litúrgicos como casullas y dalmáticas y mobiliario, entre otras) y científico (instrumental científico contenido en cada uno de los Departamentos de las distintas Facultades). Además de una valiosa colección de manuscritos e incunables. Por lo que las expectativas de creación de un museo en la Universidad de Murcia son altamente positivas.

Los museos universitarios son ciertamente pioneros en considerar la dimensión educativa de los objetos, más allá de sus cualidades estéticas. El sentido didáctico se acentúa con la apertura al público en el siglo XVIII, en una tendencia que continúa hasta la actualidad. Hecho que se aprecia en su trayectoria histórica, su influencia y repercusión. Se observa cómo va cambiando el carácter de los objetos y su utilidad. Para finalmente destacar que estos museos pueden tener un futuro brillante con una adecuada gestión.