



HAL
open science

Los museos y el ocio en el siglo XIX

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. Los museos y el ocio en el siglo XIX. El descubrimiento del ocio, Museo Zumalakarregi, pp.69-83, 2008. hal-00965732

HAL Id: hal-00965732

<https://hal.science/hal-00965732>

Submitted on 20 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LOS MUSEOS
Y EL OCIO

EN EL SIGLO XIX

MUSEOAK
ETA AISIALDIA

XIX. MENDEAN

Pierre Géal

Universidad de Grenoble (ILCEA)

« El Museo estaba abierto al público y, conducido a él casi por hábito, me aproximé a un corro de jóvenes que había en una de las extremidades de la Escuela Española moderna. [...]»

Un cuadro que representa dos perdices muertas era el objeto de toda su atención, la causa que ponía en movimiento los órganos de aquellos sublimes entendimientos, la que engendraba arduas discusiones en que lucían unos su influencia, otros su torpeza, pero todos manifestando sus muchos conocimientos en pintura.

« Pero hombre, ven acá : ¿has visto cosa más propia? ¡qué si es mucho!! casi se pueden contar las plumas: ¡qué bien sacadas están!!... Está visto que el que pintó esto tenía más paciencia que yo. _ ¿Querrás creer que jamás he podido dedicarme a este oficio⁽¹⁾? »

En 1835, cuando escribe este texto el historiador y crítico de arte Pedro de Madrazo, el museo es todavía una institución muy reciente en España. Al Museo del Prado, inaugurado en 1819, se sumarán pronto los museos provinciales de Bellas Artes, creados a raíz de la desamortización, y otros museos de variada índole (Museo Nacional de Geología, 1849; Museo de Tapices, 1869; Museo Arqueológico Nacional, 1871; Museo Agronómico, 1882, etc.)⁽²⁾. Un nuevo tipo de ocio aparece así en el siglo XIX : la visita al museo. Pero la ironía de P. de Madrazo nos permite entender de entrada una característica esencial de este nuevo ocio : sus exigencias intelectuales y culturales. Muy similar es la ironía gráfica que manejan en Francia ciertos caricaturistas para ilustrar la estupidez de unos visitantes que se extasían ante el detallismo de un cuadro.

Sin embargo, tal ironía, que parece reflejar una concepción del museo como lugar reservado a una élite cultural consciente de su legitimidad, no deja de plantear interrogantes. ¿Corresponde esta visión con la realidad del público de los museos en el siglo XIX? ¿Cómo explicar la presencia en el Museo del Prado de este "corro de jóvenes" del que se burla Madrazo? ¿Entraron en el museo por mera casuali-

Pierre Géal

Grenobleko Unibertsitatea (ILCEA)

« Museoa jendeari irekita zegoen, eta, ohituraz ia, bertara zuzendu, eta Espainiako Eskola Modernoaren muturreta-ko batean zegoen gazte talde batengana hurbildu nintzen. [...]»

Hildako bi eper irudikatzen zituen koadro batean jarria zuten arreta osoa gazte haiek. Koadro hark mugiarazten zituen, hain zuzen ere, adimen bikain horien organoak, eta eztabaida sutsuak sorrarazten; eztabaida haietan, batzuek beren eragina erakusten zuten, beste batzuek beren baldar-keria, baina guztiek adierazten zuten pinturaren alorrean zuten jakintza zabala.

« Baina, gizona, etorri hona: ikusi al duzu ezer *apropo-sagorik*? Zer! Asko da ba! Lumak zenbatu daitezke ia. Zein ongi aterata dauden! Begi-bistakoa da hori margotu zuenak nik baina pazientzia handiagoa zuela. _ Sinets dezakezu sekula ez naizela gai izan *ogibide* hori betetzeko ?⁽¹⁾»

1835ean Pedro de Madrazo historialari eta arte-kritikari-riak testu hori idatzi zuenean, museoa instituzio berria zen Espainian artean ere. 1819an inauguratu zuten Prado museoa, eta handik guxira arte ederretako probintzia-museoak, desamortizazioaren ondorioz sortuak, bai eta mola askotako beste museo batzuk ere (Geologia Museo Nazionala, 1849; Tapizen Museoa, 1869; Arkeologia Museo Nazionala, 1871; Agronomia Museoa, 1882; etab.)⁽²⁾. Hala, aisialdi mota berri bat sortu zen XIX. mende-an: museoak bisitatzea. Pedro de Madrazoren ironiak, has-teko, aisialdi mota berri haren oinarritzko ezaugarri bat uler-tzen laguntzen digu:

museoen exigentzia intelektualeta kulturalak. Frantziako karrikatura-egile batzuek ere horren antzeko ironia grafikoa erabili zuten koadro baten zehaztasunagatik liluratuta gera-tzen diren bisitarien ergelkeria iruditzatzeko.

Badirudi museoa bere legitimitateaz ohartzen den elite kultural bati mugatutako tokia dela adierazten duela ironia horrek; halere, galdera batzuk ere mahaigaineratzen ditu. Ikuspegi hori bat al dator XIX. mendeko museoetako bene-tako ikusleekin? Nola azal daiteke Madrazok iseka egiten

(1) M[adrazo], P[edro] de, « Pintura », El Artista, t.II, pp.14-16.

(2) En este texto me referiré principalmente a los museos de bellas artes, sin limitarme a ellos de forma exclusiva.

(1) M[adrazo], P[edro], « Pintura », El Artista, II., 14.-16. or.

(2) Testu honetan, batez ere arte ederretako museoetara egingo diet erreferentzia, baina ez naiz haietara soilik mugatuko.

dad? ¿Por curiosidad? ¿Con el afán de aprender? ¿Con el ánimo de divertirse? ¿Alguien les incitó a conocer el museo? ¿Deambulaban por el paseo del Prado y les atrajo lo grandioso del edificio? Ya intuimos que el texto de Madrazo no es solamente descriptivo, sino que traduce una forma de exclusivismo: el deseo de una élite de imponer su forma de ver y apreciar los cuadros y las esculturas expuestas en los museos. Intuimos también que la realidad no se adecua completamente a este deseo y que la visita al museo, en el siglo XIX, constituye de hecho, para un público variado, una posibilidad de apropiaciones plurales del arte.



14. Museo en Greenwich / Museoa Greenwichen

1. El museo y la invención del patrimonio nacional.

Solemos concebir la creación de los museos como la aparición de un espacio en el que los visitantes pueden tener acceso a unas obras de arte que anteriormente se encontraban en unos ámbitos privados. El tópico de unos tesoros artísticos demasiado tiempo encerrados y por fin accesibles al público está en efecto estrechamente asociado al nacimiento de los museos. Esta concepción del museo no sólo se dio en contextos revolucionarios —como el que marcó la creación del Louvre en Francia, en 1793—, sino que se difundió hasta aparecer como una caracteriza-

dien gazte talde hori Prado museoan egotea? Halabeharrez sartu al ziren museora? Jakin-nahiez? Ikasteko asmoz? Ongi pasatzeko asmoz? Norbaitek bultzatu al zituen museo-
ra joatera? Prado pasealekuan zehar ibiliko ote ziren, eta eraikin handiak erakarri ote zituen? Suma dezakegu Madrazoren testua ez dela deskripziozkoa soilik, baizik eta eskusibismo-modu bat ere islatzen duela:

museoetan erakutsitako koadroak eta eskulturak ikus-
teko eta gozatzeko era jakin bat ezarri nahi duen elite baten nahia. Suma dezakegu, baita ere, errealtatea ez zela erabat egokitzen nahi horretara, eta, museoak bisitatzeari esker, arteaz modu askotara jabetu zitezkeela XIX. mendeko ikus-
le askotarikoak.

1. Museoa eta ondare nazionalaren ideia asmatzea.

Askotan pentsatzen dugu lehenago eremu pribatuan zeuden artelanak bisitarien eskura jarri ahal izateko sortu zirela museoak. Denbora gehiegiz giltzapean egon diren eta behingoz jendearen eskura dauden altxor artistikoen topikoa oso lotuta dago museoen sorrerarekin. Museoak ulertzeko modu hori ez zen soilik iraultza-testuingurueta-
koa —1793an Frantziako Louvreren sorrera markatu zuena bezalakoa—; aitzitik, zabaldu egin zen, eta karakterizazio horrek edozein museo motatarako balio izan zuen.

Bestalde, geure buruari galdetu beharko genioke ea museoen bertute hobereenetakotzat hartzen dena egia ote zen benetan. Izan ere, Antonio Ponzi San Femandoko Arte Ederretako Akademiako idazkariari, 1783ean Ingalaterran, Holandan edo Frantzian barrena ibili zenean, ez zitzaizkion gehiegi gustatu bisitatu zituen museoak. Ingelesen merkantilismo-izaerak amorratuta, honako hau idatzi zuen:

“Espainian, oztoporik gabe ikus daiteke guztia; Ingalaterran, aldiz, atzerriarrak pauso bakoitzean bizi du azpikeria, Ingalaterran ez baitu ezer ikusten, eta ez baitote ezer erakusten, ordaintzen ez badu, jauregi eta elizetan giltzapean gordetako gauzak erakusteko ere tasa jarri dute eta⁽³⁾”

Ponzek zenbaitetan azaltzen duen bezala, arteak gus-
tuko zituenak erraz ase zezakeen bere jakin-nahia XVIII. mendearen amaierako Espainian. Izan ere, ez zuen elize-
tan sartzeko oztoporik, eta elizetan, hain zuzen, maisu-lan

(3) Ponz, Antonio, *Viaje de España: seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid, Aguilar, 1947 (1. ed. Madrid, Joachim Ibarra-Viuda de Ibarra, 1772-1794), 1664. or.

ción válida para casi cualquier tipo de museo.

No obstante, cabe preguntarse si lo que se considera como una de las más eminentes virtudes del museo es tan cierta y verídica. En efecto, cuando el secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Antonio Ponz, recorre Inglaterra, Holanda o Francia, en 1783, no se entusiasma en absoluto con los museos que visita. Exasperado por el carácter mercantil de los ingleses, escribe :

"En España todo se puede ver sin obstáculos y sin las socialifias que a cada paso experimenta el extranjero en Inglaterra, donde nada ve ni nada le enseñan si no paga, habiendo llegado la ruindad a poner tasa para enseñarle las cosas que encierran los palacios e iglesias⁽³⁾."

Como lo explica Ponz en varias ocasiones, el aficionado a las artes puede fácilmente satisfacer su curiosidad en la España de finales del siglo XVIII. De hecho, nada le impide entrar en las iglesias, donde se encuentran tantas obras maestras. No deja de ser significativo el que otro académico y erudito de la época, Juan Agustín Ceán Bermúdez, califique de "públicas" las pinturas que se hallan en las iglesias⁽⁴⁾. En cuanto a las colecciones privadas, su acceso no parece tan limitado como sería de creer, ya que comenta Antonio Ponz, por ejemplo, a propósito de las que visitó en Córdoba:

"Sólo digo que cualquier aficionado puede ver en Córdoba dichas colecciones, con la seguridad de que mediante la cortesía de sus dueños, lo lograrán a toda su satisfacción⁽⁵⁾."

En realidad, no le preocupa a Ponz la cuestión del acceso del público a las obras de arte. La misma noción de público no parece tener mucho sentido para él. Buen ejemplo del espíritu de la Ilustración, Ponz no pretende democratizar el amor a las bellas artes. Su *Viaje de España*, libro con el que desea difundir el "buen gusto", se dirige a los aficionados y a los artistas.

De ahí que el museo, concebido como un lugar de acceso democrático a las obras de arte, no les interese a los ilustrados.

(3) Ponz, Antonio, *Viaje de España: seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid, Aguilar, 1947 (1a ed. Madrid, Joachim Ibarra-Viuda de Ibarra, 1772-1794), p.1664.

(4) Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Impr. Viuda de Ibarra, 1800, t.I, pp.XX-XXI.

(5) Ponz, Antonio, *Viaje de España*, p.1513.

ugari zegoen. Gainera, garai hartako beste akademiko eta jakitun batek, Juan Agustín Ceán Bermúdezek, elizetako margolanak "publikoak" zirela esan zuen⁽⁶⁾. Badirudi bilduma pribatuak ikustea ez zela pentsa daitekeen bezain zaila; izan ere, Antonio Ponzek honako hau dio, adibidez, Kordoban bisitatu zituenei buruz:

"Nik diodana da edozein zalek ikus ditzakeela bilduma horiek Kordoban; ziur egon daiteke hori lortuko duela, bildumen jabeen adeitasunari esker⁽⁷⁾."

Egia esan, Ponzen kezka ez da artelanak publikoaren eskura egotea. Dirudienez, publiko kontzeptuak berak ez dauka zentzu handirik berarentzat.

Ilustrazioaren ereduaren erakusgarri, Ponzek ez du arte ederrekiko maitasuna demokratizatu nahi. "Gustu ona" zabaltzeko asmoz idatzi zuen *Viaje de España* liburua, zale eta artistei zuzendurik.

Horregatik, museoa, artelanen eskuragarritasuna demokratizatzeke toki gisa pentsatua, ez da interesgarria ilustratuentzat.

Alabaina, azpimarratzekoa da ilustratuek lagundu zutela, era erabakigarrian eta paradoxikoki, museoaren sorreran oinarritzeko izan ziren bi elementu ezartzen:

ondarearen, eta artearen historiaren kontzeptuak.

XVIII. mendean, "ondarea" hitza ez zuten artean gaur egungo esanahiarekin erabiltzen, hau da, ez zuten erabiltzen nazio edo eskualde bateko ondasun kulturalen multzoari erreferentzia egiteko. Halere, Espainiako artelanak aztertzeke, ezagutarazteke eta babesteko interes berrizaila erakutsi zuten ilustratuek. Guretzat deigarria izan daiteke gai horri nola ekiten zioten. "Gustu onaren" ikuspegitik lantzen zuten gaia, eta, horregatik, beren irizpide estetikoekin bat ez zetozen lanak kritikatzeko eta baztertzeko zituzten. Ezin da ukatu, halere, nazioko aberastasun artistikoekiko erantzukizun kolektiboaren ideia ezarri zutela pixkanaka, beren liburu eta hitzaldietan, Antonio Ponzek, Isidoro Bosartek, Gaspar Melchor de Jovellanosek edo Juan Agustín Ceán Bermúdezek. Horren erakusgarri da San Fernandoko Arte Ederretako Akademiak garai berean bultzatutako legedia, margolanen esportazioa mugatzeko.

Ondare nazionalaren ideia zabaltzen zihoan heinean, hura definitzeko irizpideak gehiagotu ziren. Denbora luzez iraun zuen ondare hori "gustu oneko" lanetara mugatzeko

(4) Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Impr. Viuda de Ibarra, 1800, t. I., XX-XXI. or.

(5) Ponz, Antonio, *Viaje de España*, 1513. or.

Sin embargo, es de justicia subrayar que son los ilustrados quienes contribuyen de forma decisiva y paradójica a asentar dos elementos que serán luego claves en la aparición de los museos : las nociones de patrimonio y de historia del arte.

Aunque la palabra "patrimonio" no se utiliza todavía en el siglo XVIII para designar, como hoy, el conjunto de los bienes culturales de una nación o de una región, los ilustrados manifiestan un interés nuevo por estudiar, dar a conocer y proteger las obras de arte que posee España. Nos puede chocar su forma de abordar la cuestión, a través del prisma del "buen gusto", que les lleva a criticar y desechar las obras que no se corresponden con su criterio estético, pero es innegable que Antonio Ponz, Isidoro Bosarte, Gaspar Melchor de Jovellanos o Juan Agustín Ceán Bermúdez van afianzando poco a poco, en sus libros y discursos, la idea de una responsabilidad colectiva que se ha de ejercer sobre las riquezas artísticas nacionales. Buen indicio de ello es la legislación que impulsa en la misma época la Academia de Bellas Artes de San Fernando, para limitar la exportación de pinturas.

A medida que se abre paso la noción de patrimonio nacional, se van ampliando los criterios que lo definen. Aunque perdura durante mucho tiempo el deseo de limitar este patrimonio a las obras de "buen gusto", con la intención de favorecer la aparición en España de artistas dignos de los ilustres ejemplos del pasado, también se nota un creciente interés por el desarrollo histórico de las artes. Desde esta nueva perspectiva, no se trata ya de ofrecer modelos y contramodelos sino de estudiar y explicar el desarrollo cronológico de los estilos. Esta dimensión nueva aparece claramente en la que se suele considerar como la primera propuesta de creación de un museo en España, que se ubicaría en el mismo Palacio Real:

"Desearía yo que en este Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay repartidas en los demás Sitios Reales y que estuviesen puestas en una galería digna de tan gran monarca, para poder formarle a vuestra merced, bien o mal, un discurso que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticia guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza, con el fin de hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos y hacer con esto más claras mis ideas ; pero no habiendo pensado jamás la Corte en formar serie de pinturas, hablaré con interrupción de los artífices de diversos tiempos, empezando de los mejores autores españoles, por estar colocadas sus obras en las principales piezas de ese

nahiak, iraganeko izen ospetsuen mailako artistak agertzea bultzatu nahi baitzuten Espainian. Bestalde, arteen bilakaera historikoarekiko interesa ere piztu zen. Ikuspegi berri hartatik, ez zuten eredu eta kontra-eredurik eman nahi; aitzitik, estiloen bilakaera kronologikoa aztertu eta azaldu nahi zuten. Dimentsio berri haren erakusgarri dugu Espainian museo bat sortzeko egindako lehenengo proposamena, Errege Jauregiko museoa:

"Nire nahia da Errege Jauregian biltzea gainerako errege-tokietan dauden margolan preziatu guztiak, eta berorrien mailako monarkak merezitako galeria batean jar daitezela. Hala, diskurtso bat osatu ahal izango du berorrek, aldekoa edo aurkakoa, jakin-nahia duen edonor gidatzeko ezagutzen ditugun margolari antzinakoenetatik hasi eta azkenaldian gorespeneen bat merezi izan dutenentara arte, haien arteko desberdintasun nagusiak zein diren jakiteko, eta, hala, nire ideiak argitzeko. Baina, gorteak ez duenez inoiz margolanen sailik sortzeko asmonik izan, etenekin mintzatuko naiz hainbat garaitako egileei buruz, Espainiako egile hoberenetatik hasita, Errege Jauregian baitaude haien lan nagusiak⁽⁶⁾."

Proposamen hori egin zion Anton Rafael Mengs margolariak Carlos III.a erregeari 1776an. Bertan ikus daitekeenez, margolari harentzat, pentsatutako museoaren funtzio nagusia ez zen artelanen irisgarritasuna demokratizatzea, baizik eta garbi erakustea pinturaren bilakaera historikoa.

Horiek horrela, Espainian finkatuta zeuden dagoeneko ondarearen eta artearen historiaren kontzeptuak, eta, tes-tuinguru dramatiko batean, museo bat sortzeko lehenengo ahalegina egin zuten, eta kale egin zuen. Komentuak desagertzen ari zirela baliatuz, Madrilen, Sevillan eta Granadan museoak sortzea bultzatu zuen José Bonapartek, adiskidetasunak bereganatzeko aukera emango zion "politika kulturalaren" eredu gisa. 1809ko abenduaren 21ean, *Gaceta de Madrid* aldizkarian argitaratu zuten hiriburuan museo bat sortzeari buruzko dekretua. "Museo iraultzailearen" dimentsioetako bat azpimarratu zuten; artelanen irisgarritasunaren gaia, hain zuzen ere:

"Orain arte jakitunen bistatik urrun, klaustroetan, gordeta zeuden koadroak eskuratu nahi ditugu arte ederren mesedetan; antzinako margolan bikainen erakusketa horiek lehen eredu eta gida izan daitezela hasiberrientzat; gertuko herrialdeetan ia ezezagunak diren Espainiako

(6) Mengsen testua, Ponz, Antonio, *Viaje de España*, 574. orrian aipatutakoa.

Esta sugerencia que le hace el pintor Anton Rafael Mengs al rey Carlos III en 1776 nos revela que, para él, la tarea fundamental del museo proyectado no consistiría en democratizar el acceso a las obras de arte, sino en exponer de forma clara el desarrollo histórico de la pintura.

Por lo tanto, están ya asentadas en España las nociones de patrimonio y de historia del arte cuando se produce, en un contexto dramático, la primera tentativa malograda de creación de museos. Aprovechando la supresión de los conventos, José Bonaparte promueve la formación de museos en Madrid, Sevilla y Granada, ejemplo de una "política cultural" susceptible de granjearle simpatías. El decreto sobre la formación de un museo en la capital, publicado en la *Gaceta de Madrid* el 21 de diciembre de 1809, pone el acento sobre una dimensión característica del "museo revolucionario", la cuestión del acceso a las obras de arte :

«Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros ; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos ; que brille el mérito de los célebres Pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas ; procurándose al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Rivalta, Navarrete, Juan San Vicente [sic], y otros ;

Visto el informe de nuestro Ministro de lo Interior, y oído nuestro Consejo de Estado, Hemos decretado y decretamos lo siguiente :

Artículo I. Se fundará en Madrid un Museo de Pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y á este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos, y aun de nuestros palacios, los quadros necesarios para completar la reunión que hemos decretado. [...] "

Presentado de esta forma, el museo pretende marcar una ruptura con la situación anterior, que se caracterizaría por el "encerramiento" de los cuadros en los "claustros". Se trata, por lo tanto, de restituir a los españoles su propio patrimonio, al que no tenían acceso. Sin embargo, es de notar que, a pesar de las apariencias, no se evoca aquí una democratización del placer estético, un acceso del pueblo a las obras de arte. El público para el que está pensado el

margolari ospetsuen merituak diridira egin dezan, merezi duten bezala, betiko loria eman diezaiegun Velázquezi, Riberari, Murillori, Rivalentari, Navarreteari, Juan San Vicenterari [sic] eta beste batzuei.

Gure Barne Ministroaren txostena ikusita, eta, Estatu Kontseiluaren esana entzunda, honako hau dekretatu eta dekretatzen dugu:

I. artikulua. Margolanen museo bat sortuko da Madrilen. Museo horrek zenbait eskolatak bildumak jasoko ditu, eta, horretarako, eraikin publikoetatik, bai eta gure jauregietatik ere, hartuko ditugu dekretatutako bilduma hori osatzeko behar diren koadroak. [...] "

Aurkezpen horren arabera, museoak lehengo egoera aldatu nahi zuen, hau da, koadroak ez zitezela egon "klastroetan gordeta". Beraz, espainiarrei beren ondarea itzuli nahi zieten, lehen ez baitzegoen haien eskura. Halere, besterik badirudi ere, ikus daiteke ez zirela plazer estetikoaren demokratizazioari buruz mintzo, ez zirela herritarrek artelanak ikusteko aukerari buruz mintzo. Museoa bi ikusle-motarentzat zegoen pentsatuta. Aide batetik, "jakitunentzat"; eta, bestetik, artistentzat, dekretuetuan zeharka aipatzen direnentzat. Hala, museoak bi funtzio bete nahi zituen: gozamen estetikorako lekua izatea zaleentzat, eta ikasteko eta azterketarako lekua izatea artistentzat.

Guretzat ez da garrantzizkoa proiektu horrek porrot egin izana, egoera zaila bizi izan baitzuten Independentzia Gerran. Muinean, garrantzitsuena da museoa gero eta gehiagotan lotzen zutela espainiarrei itzulitako ondarearen kontzeptuarekin. Museoaren legitimitatea handiagotuz joan zen XIX. mendearen hasieran Europa osoan. Paradoxikoki, horrek azaltzen du Prado museoa 1819an inauguratu izana, Fernando VII.aren erregealdi absolutistan, hain zuzen. Monarka haren pentsamoldeak ez zeukan zerikusirik 1793an Louvre museoaren sorreran zabaldua-ko ideia iraultzaileekin; baina Fernando VII.ak ongi ulertu zuen Prado Errege Museoa irekitzeak monarkiaren izen ona indartuko zuela, gastu handiegirik gabe. Errege hark ez zion nazioari bere ondarea itzuli nahi; aitzitik, errege-bildumetako koadro hoberenak ikusteko aukera eman nahi zien basailuei, Errege Etxearena zen museo batean. Baina, nahi gabe, atzerazinezko prozesu bati hasiera eman zion Fernando VII.ak. Denbora pasatu ahala, honako ideia hau zabaldu zen: koadroak ezin ziren monarkaren ondare pribatu izan, ez eta koroarena ere. Prado Errege Museoa, ondorioz, Prado Museo Nazional bihurtu zen 1869an.

(6) Texto de Mengs citado en Ponz, Antonio, *Viaje de España*, p.574.

museo es doble. Por una parte están "los conocedores" y por otra parte, indirectamente evocados por el texto del decreto, los artistas. De modo que la función que quiere asumir este museo es también doble: lugar de disfrute estético para los aficionados y lugar de aprendizaje y estudio para los artistas.

No nos importa aquí el fracaso de este proyecto, en la difícil coyuntura de la Guerra de la Independencia. Lo esencial es que, en los espíritus, se asocie de manera cada vez más frecuente el museo a la idea de un patrimonio restituído a los españoles. Esta legitimidad creciente del museo, que se puede observar en toda la Europa de principios del siglo XIX, explica la paradoja de que se inaugure el Museo del Prado durante el reinado absolutista de Fernando VII, en 1819. Por mucho que la mentalidad de este monarca se aleje del ideal revolucionario que acompañó a la creación del Museo del Louvre en 1793, Fernando VII comprende que la inauguración del Real Museo del Prado puede reforzar, sin gastos excesivos, el prestigio de la Monarquía.

Para él, no se trata de devolver a la nación un patrimonio que le pertenece, sino de permitir a sus vasallos que contemplen los mejores cuadros de las colecciones reales, en un museo que pertenece por completo a la Casa Real. Pero, a pesar suyo, Fernando VII inicia un proceso irreversible, y con el paso del tiempo, se irá imponiendo la conciencia de que estos cuadros no pueden ser patrimonio privado del monarca, ni siquiera patrimonio de la Corona, y el Real Museo del Prado acabará convirtiéndose en Museo Nacional del Prado en 1869.



15. Museo del Prado / El Prado Museoa

2. Eliteentzako aisialdia?

"Gure errege onak, Jainkoak gorde beza, ulertu du naturak ez dituela gizarteko kideen egoeraren eta oparotasunaren arabera banatzen zorroztasuna eta talentua, eta horregatik nahi du Erreinuko edozein pertsonak, bai eta hiriburuko umilenak ere, aukera izan dezala bere gaitasuna sustatzeko, edertasuna hautemateko gai baldin bada⁽⁷⁾."

Kontu handiz interpretatu behar da aldarrikapen harri-garri hori, Prado museoak 1828an argitaratutako katalogoaren hasierako oharpenean jasoa.

Dirudienez, ezaugarri demokratiko berri eta bikain batek definitzen du erregearen eskuzabaltasun-ekintza hori, erregeak errege-bildumetako lan hoberekin museo bat osatu berri zuela kontuan hartuz. Garbi adierazi zuen museoan sartu ahal izatea ez dagoela dirutzaren edo kulturaren baitan, eta edozein espainiar sartu ahal izango zela museoan. Antza denez, ilustratuen artean nabarmenenak, Gaspar Melchor de Jovellanosek, egindako adierazpenaren kontrakoa da guztiz. Hark XVIII. mendearen amaieran dibertimendu eta ikuskizun publikoei buruz egindako gogoetan, honako hauen arteko bereizketa egin zuen: "lan egiten duten herritarak" eta "klase dirudunak, berena denetik bizi baitira, eta egunero atsedean hartzen baitute, edo, kasu batzuetan, olgetan edo aisialdian jarduten dutenak⁽⁸⁾". Pentsa dezakegu 1767an beste ilustratu batek, Pablo Olavidek, unibertsitatera sartzeari buruz esan zuenetik ere urruti dagoela:

"Baina [unibertsitatea] ez da guztientzat zabaldu behar. Nazio batean, goldetik, bulegotik edo beren gurasoen tailerretik aterako bagenitu mutikoak, eskola batera eramateko, gustuan edo literaturan trebatzera, egoera txarrean egongo litzateke benetan nazio hori. Nekazari, artisau eta fabrikatzaile ugari dituen herrialdean soilik egongo da, eta zientzia erabilgarrietarako behar adina pertsona dituenear, gainerakoei irakasteko arauen eta aginduen bidez. Buru bakarrak esku ugari zuzentzen ditu.

Gogoeta horrek jakinarazi nahi du estatuari ez zaiola komeni pobreak letrak lantzen hastea; aitzitik, beren gurasoen ogibidearekin jarrai dezatela komeni zaio, eta gizaki

(7) Prado museoak 1828ko katalogoaren hasierako oharretik ateratako esaldia (Eusebi, Luis, Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galeria del Museo del Rey nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte, Madrid, D. Francisco Martínez Dávila-ren alaba, 1828).

(8) Jovellanos, Gaspar Melchor de, Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria, Madrid, Cátedra, 1998, 183. eta 191. or.



16. Rotonda del Museo del Prado / El Prado Museoko Errotonda

2. ¿Un ocio reservado a las élites ?

"Persuadido nuestro benigno soberano, que Dios guarde, de que la naturaleza no distribuye la perspicacia y el talento a medida de la situación y opulencia de los miembros de la sociedad, quiere que a cualquiera individuo del Reino, como al mas humilde de la Capital, sea igualmente permitido excitar su capacidad si fuese apto para recibir las impresiones de la belleza⁽⁷⁾."

Esta sorprendente proclamación, que figura en la advertencia preliminar del catálogo publicado por el Museo del Prado en 1828, ha de interpretarse con precaución.

Aparentemente, el acto de generosidad del rey, quien acaba de formar este museo con los mejores cuadros de las colecciones reales, se caracteriza por un rasgo democrático inédito y notable. Se afirma claramente que el acceso al museo no depende de la fortuna ni de la cultura, y que cualquier español puede franquear el umbral del museo. Al parecer, no puede haber declaración más opues-

(7) Frase sacada de la advertencia que encabeza el catálogo del Museo del Prado de 1828 (Eusebi, Luis, Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte, Madrid, hija de D. Francisco Martínez Dávila, 1828).

erabilgarri bihur daitezela gizartearentzat, haiei esker irauten baitu gizarteak. Noblezia hezi dadila, eta haien hezkuntza maila gorenekoa izan dadila, haiek zuzentzen baitute eskuarki gobernua; ikasketa onak eman behar zaizkie dirudunei, behar adinako errenta ordaintzeko gai baitira, eta ez baitute harrotasunak behe-mailakotzat jotzen dituen arteetan jardungo; baina semeek ez dezatela arretarik galdu beren gurasoen jardunari buruz⁽⁹⁾."

Ikuspegi tradizional horretan, herri xehea eskulanaren alorrean mantendu nahi dute, eta eskaintzen dioten aisialdi bakarra ohiko denbora-pasa kolektiboak dira. Badirudi, aldiz, Prado museoko katalogoaren egileak jarrera iraultzailea hartzen duela, arestikoarekin alderatuta.

Halere, arreta gehiagoz irakurriz gero, ikus daiteke testu horrek irizpide kontraesankorra duela bere balizko modernitatearen baitan. Hain zuzen ere, esaldiaren azkeneko zatiak ("edertasuna hautemateko gai baldin bada") agerian uzten du norbanakoak ez direla berdinak jaiotzez, edertasuna hautemateko "gaitasunari" dagokionez. Jaiotzetiko gaitasuna da, batzuek badutena, eta beste batzuek, berriz, ez. Ohiko sailkapen sozialei jarraitzen ez badie ere, norbanakoaren gozamen estetikorako "gai" dire-

(9) Olavide, Pablo de, Plan de estudios para la Universidad de Sevilla, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1969, 92. or.

ta a la separación que hacía el ilustrado por antonomasia, Gaspar Melchor de Jovellanos, a finales del siglo XVIII, en su reflexión sobre las diversiones y espectáculos públicos, entre el "pueblo que trabaja" y "las clases pudientes, que viven de lo suyo, que huelgan todos los días o que al menos destinan alguna parte de ellos a la recreación y al ocio⁽⁸⁾". Y tenemos la sensación de estar muy lejos, igualmente, de lo que podía escribir en 1767 otro ilustrado, Pablo de Olavide, sobre el acceso a la universidad :

"Pero [la universidad] no debe abrirse para todos. Se hallaría muy mal aquella nación en donde el gusto o empeño de la literatura arrancara a los muchachos del arado, de la oficina o del taller de sus padres para transportarlos a un colegio. Y sólo estará en aquel país en que abundando el número de labradores, artesanos y fabricantes, se destina un número suficiente de individuos a las ciencias útiles para ilustrar, a los otros con reglas y preceptos. Una sola cabeza dirige a muchas manos.

Esta reflexión hace conocer que no conviene al Estado que se dediquen los pobres a las letras, sino que sigan la profesión de sus padres, y que de ellos se formen los hombres más útiles a la sociedad, porque son los que la hacen subsistir. Edúquese enhora-buena a la nobleza, y sea su educación la más superior, pues es la que por lo común preside el gobierno ; déense buenos estudios para aquella gente acomodada que puede pagar la módica pensión que requieren, y que no se aplicaría a las artes que el orgullo llama bajas ; pero no se distraigan los hijos de los manibrantes del ejercicio de sus padres⁽⁹⁾."

Frente a esta visión tradicional del pueblo al que se quiere mantener en la esfera del trabajo manual, sin concederle más posibilidad de ocio que las diversiones colectivas acostumbradas, el autor del catálogo del Museo del Prado parece adoptar una postura casi revolucionaria.

Sin embargo, una lectura más detenida de este texto nos revela que encierra un criterio contradictorio con su supuesta modernidad. En efecto, la parte final de la frase ("si fuese apto para recibir las impresiones de la belleza") expone claramente que los individuos no nacen iguales en lo que se refiere a su "aptitud" a la contemplación de la belleza. Se trata de una cualidad innata, de la que algunos

nen eta ez direnen arteko banaketak museoa ulertzeko era bat adierazten du, eta, azken finean, ez da oso demokratikoa. Hain zuzen ere, ez dute ulertzen museoa guztien heziketarako eta sentsibilizazio estetikorako tokia denik. Badirudi zerbait aldarrikatzen duela, baina horren kontra-koa adierazten du ia esplizituki, hau da, museoa sentsibilitate berezi bat dutenentzat soilik dela interesgarria.

Egia esan, museoa ulertzeko modu hori ez da katalogoaren egileak adierazitako iritzia soilik: museoaren funtzionamendu konkretuan ere islatzen da.

Museo batera sartzea bera ere, nahiz eta erraza iruditu, zaila izan daiteke. Eraikin gisa, museoak beti lotzen dira handitasunarekin. San Fernandoko Akademiako epaimahaiari museoaren proiektuak (fikziozkoak) aurkezten dizkieten arkitekto-gaien testuek erakusten dute hori. Mintzaldi haietan iradokitzen duten museo idealaren irudia hiri-espazioan nabarmen izango den eraikina da, arkitekto-gai honek adierazten duen bezala, adibidez:

"[...] arte nobleen museo baten fatxadek sinpleak eta apainak izan behar dute, aberatsak eta dotoreak; izan ere, fatxaden barnealdean gordeko dira margoak eta eskulturak, eta, horrenbestez, kanpotik ere adierazi beharko dute handitasuna eta harrotasuna, gainerako eraikin publikoetatik eta pribatuetatik bereizteko⁽¹⁰⁾."

XIX. mendean Espainian eraikitako museo apurrak irudi horretara egokitzen dira: Prado museoa (XVIII. mendean amaieran eraikia, zientzien akademia izateko asmoz hasiera batean), edo Liburutegien eta Museoen Jauregia (gaur egungo Liburutegi Nazionala), 1892an inauguratua. Halere, salbuespenak ere badaude: kasu gehienetan, desamortizazioak eragindako eraikin erlijiosoak baliatu zituzten. Espainia Frantziarengandik —besteak beste— desberdintzen du horrek. Izan ere, beste herrialde batzuetan, probintziatiko hiriburuetan museoak eraikitzeko lehia sortu da, eta eraikin horiek, udalak edo geltokiak bezala, hiriaren fisonomia zehazten dute.

XIX. mendeko Espainian, oro har, itxura apaleko komentuak birgaitu zituzten museo bihurtzeko. Halere, salbuespenak ere badaude, hala nola Sevillakoa; eraikina nabarmen zela lortu baitzuten fatxada aldatuz eta Arte Ederren museoaren aurrean plaza bat sortuz, eta Murillo margolariaren omenezko monumentu bat jarri. Frantziako museo askok handitasun-irudia zuten, eta batzuetan bel-

(8) Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.183 y 191

(9) Olavide, Pablo de, *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1969, p.92.

(10) Santiago Baglietoren hitzaldia, San Fernandoko Arte Ederren Erregio Akademiako artxibategia, 10-3/2.

disfrutan mientras que los demás carecen de ella. Si no sigue las clasificaciones sociales habituales, esta repartición de los individuos, entre los que son "aptos" al goce estético y los que no lo son, no deja de implicar toda una concepción del museo, en términos finalmente poco democráticos. En efecto, no se concibe aquí el museo como un lugar de educación y de sensibilización estética para todos. Al contrario de lo que se finge proclamar, se afirma casi explícitamente que el acceso al museo no interesa sino a aquellos que disponen de una sensibilidad particular.

De hecho, esta concepción del museo no es sólo la opinión expresada por el autor de este catálogo: se plasma en la realidad concreta del funcionamiento de los museos.

El mero acto de entrar en un museo, por muy sencillo que parezca, puede suponer una primera dificultad. Al museo en tanto que edificio vienen corrientemente asociadas las nociones de magnificencia y grandiosidad. Lo demuestran perfectamente los textos redactados por los candidatos al título de arquitecto que presentan al tribunal de la Real Academia de San Fernando proyectos (ficticios) de museos. La imagen del museo ideal que se desprende de estas disertaciones corresponde a la de un edificio particularmente destacado en el espacio urbano, como lo expresa, por ejemplo, este candidato:

«[...] un Museo de Nobles artes deberá tener en sus fachadas un aspecto sencillo y elegante, rico y majestuoso, pues abrigándose en su seno las dos hermanas Pintura y Escultura deberá manifestar en su exterior toda la grandiosidad y ostentación posible singularizándose de este modo entre los edificios públicos y particulares⁽¹⁰⁾.»

Los pocos museos edificados en la España del siglo XIX -el Museo del Prado (construido a finales del siglo XVIII con el propósito inicial de albergar principalmente una academia de ciencias), o el Palacio de Bibliotecas y Museos (hoy sede de la Biblioteca Nacional), inaugurado en 1892- se adecuan a esta imagen. Sin embargo, constituyen excepciones: en la inmensa mayoría de los casos, se aprovecharon los edificios religiosos afectados por la desamortización. En esto difiere España de países como Francia, donde muchas capitales de provincia compiten para construir museos que, como el ayuntamiento o la estación, marcan definitivamente la fisonomía de la ciudad.

En la España decimonónica, aunque en ciertas ocasio-

duerto ere egiten zuen horrek; haiekin alderatuta, lehendik ere existitzen ziren eta jendeak ere ezagutzen zituen erakinetan jarritako museoak erosoagoak ziren, eta errazagoa zen haiek bisitatzea inbibiliziorik gabe.

Alabaina, beste inbibilizio mota posible bat ere kontuan izan behar da: komentu bat museo bihurtzeak sekularizazio-politika baten konplize aitortu bihurtzen zuen museo hori. Desamortizatutako komentuek hartu ohi zuten beste funtzio batzuekin alderatuta (eskolak, ospitaleak, kartzelak, eta abar), museoak eraikin bat era erosoan baliatzea baino gehiago zen: museoaren edukia berak, gehienetan desagerrarazitako komentuetatik baitzetorren, sekularizazio-izaera areagotzen zuen. Eliza jakin batean Sortzez Garbiaren irudi baten aurrean errezatu ohi zuenari zaila egingo zitzaion koadro hori beriz ere ikustea museo bihurtutako eliza berean. Museoan, kontua ez zen koadroaren aurrean errezatzea, koadroaren ezaugarri estetikoak mirestea baizik. Museoak inposatutako begiradaren sekularizazioaren indarra gogorragoa izango zen estetikari buruzko noziorik ez zutenentzat, hala nola karikatura-egilearen iseketan islatutako baserritarrentzat, museoak elizarekin nahasten baitzuten.

Aisialdi berri baterako gune berria izanik, normala da museoak bisitari gehienak nahastea. Artistak eta "connaisseurs"ak soilik ziren gai espazio horretan gustura sentitzeko, eta toki hura laster egin zitzaizen ezagun. Museoetako arduradunek egiten ahal zuten esfortzurik gainerako bisitariak plazer estetiko horretaz gozatu ahal izan zezaten? Saiatzen al ziren ikusle "ikasgabeak" hezten? Galdera horiek erantzuteko, bisitaria gidatzeko eta hari aholku emateko egindako gailu materialak eta jarduerak jakin batzuk aztertu behar dira.

Aro horri dagokionez, egoera heterogeneoa zen oso, baina esan daiteke, XIX. mendea ongi sartu arte, museo gehienek ez zeukatela ia dimentsio pedagogikorik. Zenbait adierazgarri erakusten dute ez zirela kezkatzen bisitari ikasgabeak hezteaz. Museo askotan, erakusten zituzten obrak identifikatzea ere zaila edo ezinezkoa zen: artelanen izenburuak edo haien egileen izenak adierazten dituzten kartelak falta ziren, eta koadroen kokapenak ez zion sailkapen logiko bati jarraitzen. Informazio erabilerraz urria museoeko katalogoan aurki zezakeen bisitariak, baina probintzia-museo gutxi zeukaten katalogo bat XIX. mendean. Gainera, katalogoa bazutenetan, gehienetan koadroaren egilea zein zen soilik adierazten zuten, eta ez zuten koadroa azaltzeko ahaleginik egiten. Museo batzuk, halere, adituak ez ziren ikusleak ere gidatu egin behar zirela

(10) Disertación de Santiago Baglietto, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 10-3/2.

nes, como en Sevilla, con la transformación de la fachada y la creación de una plaza, delante del museo de Bellas Artes, en la que se erige un monumento al pintor Murillo, se consigue dar cierto relieve al edificio, por lo general los conventos rehabilitados para acoger museos conservan una apariencia modesta. Frente al aspecto grandioso de muchos museos franceses, que puede llegar a intimidar, estos museos instalados en edificios ya existentes y familiares habrían de resultar más acogedores y propicios a una visita desinhibida.

Sin embargo, no conviene descartar otro tipo de inhibición posible: la transformación de un convento en museo hacia del museo el cómplice declarado de una política de secularización. Comparado con los otros destinos que se daban a los conventos desamortizados (escuelas, hospitales, cárceles, etc.), el museo iba más allá del simple aprovechamiento cómodo de un edificio existente : su propio contenido, procedente en su mayoría de los conventos suprimidos, reforzaba su carácter secularizador. Para aquel que acostumbraba rezar en determinada iglesia ante una representación de la Inmaculada, volver a ver el cuadro en la misma iglesia convertida en museo había de producir un choque. En el museo, ya no se trataba de rezar ante el cuadro, sino de admirar sus calidades estéticas. La violencia de esta secularización de la mirada impuesta por el museo había de resultar particularmente marcada para aquellos que no disponían de las más mínimas nociones estéticas, como esos visitantes rurales de los que se burla el caricaturista, que confunden el museo con la iglesia.

Lugar inédito para un ocio inédito, el museo no podía menos de desorientar a la gran mayoría de los visitantes. Sólo los artistas y los "connaisseurs" eran susceptibles de sentirse a gusto en un espacio que pronto les resultó familiar. ¿Procuraban los responsables de los museos permitirles a los demás visitantes acceder a este placer estético? ¿Intentaban educar al público "profano"? Para contestar estas preguntas, hemos de observar las prácticas concretas, los dispositivos materiales elaborados para guiar y orientar al visitante.

A este respecto, la situación es muy heterogénea, pero es posible afirmar que, hasta bien entrado el siglo XIX, la gran mayoría de los museos carecen casi totalmente de una dimensión pedagógica. Varios indicios revelan la ausencia de preocupación por instruir a los visitantes ignorantes. En muchos museos, la simple identificación de las obras expuestas resulta difícil o incluso imposible : faltan cartelas que indiquen los nombres de los artistas y los títu-

ohartu ziren. Helburu horrekin, Sevillako museoak prozedura bat ezarri zuen Sevillako margolari nabarmenenen identifikazioa errazteko. 1850eko katalogoan azaltzen da prozedura hori:

"Koadroen zenbakiak kolore argiko hondo zirkular baten gainean jarrita daude, koadroen ertzetako batean. Kolore zuriko hondoa dute koadrorik gehienek, baina, Sevillako lau margolari bikainen koadroak zein diren begiratu hutsez jakin ahal izateko, *haragi* kolorea jarri diegu MURILLOren koadroei; *berdea* ZURBARANenei; *urdina* VALDÉSenei; eta *horia* HERRERArenei (zaharra). [...] Nahiz eta egile ezezagunak izan, SEVILLAKO ESKOLA izenburupean sailkatutakoak hiru garaitan banatu ditugu, nolabaiteko bereizkuntza egiteko, eta haietako bakoi-tza hizki batekin markatu dugu, era honetan:

A hizkia dutenak Murilloren aurreko Sevillako Eskolakoak dira.

C hizkia dutenak Murilloren garaiko Sevillako Eskolakoak dira.

P hizkia dutenak, azkenik, Murilloren ondorengo Sevillako Eskolakoak dira⁽¹¹⁾."

Ekimen xaloa badirudi ere, azalpen horiek erakusten dute garrantzia ematen ziotela pedagogiari, eta joera hori ez zegoen oso zabalduta garai hartan. Egia esan, ohikoa zen batzuek museoari eman nahi zioten hezkuntza-funtzioarekiko mespretxu elitista. Federico de Madrazoren aita Prado museoko zuzendari izendatu zuten. Hori horrela, 1838an, Federico de Madrazo gazteak, Parisen bizi zela, proposamen bat egin zion aitari, katalogo bat argitaratzekotan baitzen; hain zuzen, azalpen-oharrak kentzea proposatu zion, eta Louvre museocaren neurritasuna eredutzat hartzea:

"Katalogo horietan [Louvrekoetan] [...], ez dituzte ezau-garri artistikoak adierazten, han egiten den eran. Berorrek hala jardungo balu, azkarrago amaituko luke, eta horixe iruditzen zait hobereena. Izan ere, ikasgabeek ez dakite argiluna zer den, ez indarra, ez horrelako ezer ere, eta artistek, berriz, ez dute halakoei buruz irakurtzeko beharrik⁽¹²⁾."

Egia esan, XIX. mendean, museoek egiten ez zuten pedagogia-lana beste erakunde batzuek egiten zuten. Bidaia-liburuekin batera, prentsa zen -eta batez ere prentsa

(11) [Sevillako museoak]. Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla. Sevilla, D. Francisco Álvarez eta bestek inprimatua. 1850. 3. or.

(12) 1838ko irailaren 8ko gutuna, Madrazo, Federico de, Epistolario Madril, Prado Museoa, 1994, I. t., 147. or.-koa.

los de las obras, y la colocación de los cuadros no responden a clasificaciones racionales. La poca información accesible la puede encontrar el visitante en el catálogo del museo, pero son pocos los museos de provincias que en el siglo XIX disponen de un catálogo, y cuando es el caso, el catálogo se limita por lo general a indicar la autoría del cuadro, sin ningún esfuerzo explicativo. Algunos museos, sin embargo, entienden la necesidad de orientar al público inexperto; tal es la intención del museo de Sevilla, que recurre a un curioso procedimiento para facilitar la identificación de los pintores sevillanos más destacados, como lo explica el catálogo de 1850:

«La numeración de los cuadros está puesta sobre un fondo circular pintado de color claro en una de las esquinas de los mismos. El fondo de color *blanco* es el que tienen la generalidad de los cuadros, mas con el objeto de que a primera vista puedan reconocerse los que pertenecen a los cuatro pintores sevillanos de más nota, se les ha puesto de color de *carne* a los cuadros de MURILLO; *verde* a los de ZURBARAN; *azul* a los de VALDÉS; y *amarillo* a los de HERRERA (el viejo). [...] Para que se distinguan de algún modo, los cuadros que por ser de autores desconocidos se colocan bajo el epígrafe de ESCUELA SEVILLANA, se ha dividido ésta en tres épocas, y cada una de ellas se ha marcado con una letra, del modo siguiente:

La letra A indica, que es la Escuela Sevillana anterior a Murillo.

La letra C indica, que la Escuela Sevillana de que se trata es contemporánea del mismo.

La letra P indica por último, que es la Escuela Sevillana posterior a la época en que vivió Murillo⁽¹¹⁾»

Por ingenuo que parezca, este dispositivo explicativo manifiesta una preocupación por la pedagogía por entonces muy poco extendida. Era frecuente, en efecto, el desprecio elitista por la función educativa que algunos querían asociar al museo. Elocuente es la observación que, en 1838, el joven Federico de Madrazo, residente en París, le hace a su padre, quien acaba de ser nombrado director del Museo del Prado y tiene la intención de publicar un nuevo catálogo; le sugiere que suprima los comentarios explicativos y que imite la sobriedad al uso en el Museo del Louvre:

«En estos catálogos [del Louvre] [...], no están expresadas, como se hace allá, las cualidades artísticas.

(11) [Museo de Sevilla], Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla, Sevilla, Impr. de D. Francisco Avarez y Comp.a, 1850, p.3.

ilustrada, 1830. urtetik aurrera bilakaera handia izan zuena— erakunde dinamikoena ondare artistikoaren inguruko jakintza zabaltzeari zegokionez. Aide batetik, egunkari espezializatuak zeuden, jakitunel zuzenduak; adibidez, *El Artista* aldizkari erromantikoa. Baina eragin handiagoa izan zuten publiko zabalari zuzendutako argitalpenek, hala nola *Semanario Pintoresco Español* ezaguna, 1836an sortua, edo *Ilustración Española y Americana*, 1869an sortua. Aspaldiko edo garaiko margolariei buruzko artikuluen bitartez, prentsa mota horrek artearen historiari eta estetikari buruzko nozioak ezagutzen joateko laguntza ematen zien irakurleei —batez ere burgeslari—. Baina oinarrizko jakintzak zabaltzetik haratago zihoan prentsa hura. Hain zuzen, ideia bat zabaldu zuen, pixkanaka eta isilka, irakurleen artean: kultura-maila ertaineko edonoren betebeharra zen museoak eta erakusketak bisitatzea. Dударik gabe, prentsa hura funtsezkoa izan zen museoak bisitatzea ohiko aisialdi berri bihurtu zedin klase dirudunentzat.

3. Betebehar kulturala eta zaintzapeko askatasuna

XIX. mendean, museoak ez zen gozamen estetikorako soilik mugatutako espazioa, gaur egun den eran: gozamen estetikoak bezain garrantzitsua zen, edo are gehiago agian, artisten ikaskuntzan eta hobekuntzan betetzen zuten funtzioa. Erregelamenduek museoentzat gorde ohi zituzten asteko egun batzuk. XIX. mendeko margolari, grabatzaile eta argazkilariek museoak ikusleak irudikatzen zituztenean, askotan azaltzen ziren arreta osoz maisu-lanak kopiatzen zituzten margolariak.

Egun batzuk haientzat gordezen zituztenez, ikusle "profesionalak" ez ziren gainerako ikusleekin nahasten: XIX. mendeko ohiko ikonografian, aristokrata finak, burges dotoreak, bikoteka edo familian, eta uniformedun ofizialen bat ageri dira gela zabaletan graziaz paseatzen, eta koadroak aztertzekeo geratzen dira jarrera dotorez. Gozamen estetikorako zuzendutako lekua zen, baina baita gizarteko maila altuenekoek beren burua nabarmentzeko lekua ere; horixe adierazten du Prado museoako bisitarien zuzendutako ohar batek, 1828an:

«Eraikinaren sarreran egongo den zaindariak ez dio inori utziko bastoiarekin edo makilarekin sartzen; halakoak ordenan jasoko ditu, irtetean erraztasunez berreskuratu ahal izan ditzaten. Salbuespena izango dira beren izaeragatik eta graduazioagatik bastoia eraman behar dutenak.»

(13) Diario de Madrid, 1828ko martxoaren 17a.

Adoptando este medio despacharía V. más pronto y me parece que es lo mejor, porque los profanos no saben lo que es fuerza de claro-oscuro, ni vigor, ni nada de eso, y los artistas no tienen necesidad de leerlas⁽¹²⁾»

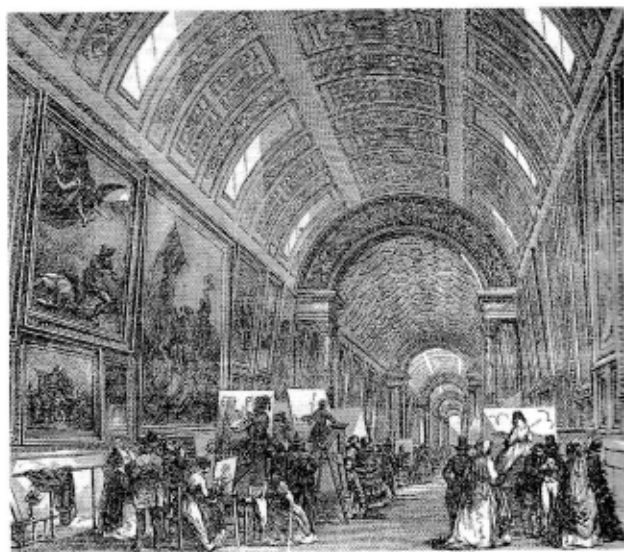
En realidad, en el siglo XIX, la pedagogía que no lleva a cabo el museo es asumida por otras instituciones. Con las guías de viaje, la prensa —y sobre todo la prensa ilustrada, que se desarrolla a partir de los años 1830— constituye sin duda alguna la institución más dinámica a la hora de difundir el conocimiento del patrimonio artístico. Existen periódicos especializados, destinados a los conocedores, como la revista romántica *El Artista*, pero mayor impacto tiene la labor realizada por publicaciones dirigidas a un público amplio, como el famoso *Semanario Pintoresco Español*, fundado en 1836, o la *Ilustración Española y Americana*, fundada en 1869. Mediante artículos dedicados a los pintores antiguos o contemporáneos, esta prensa va familiarizando a sus lectores —principalmente la burguesía— con la historia del arte y las nociones estéticas. Pero su papel rebasa con mucho la divulgación de conocimientos básicos: esta prensa infunde progresiva y subrepticamente en sus lectores la convicción de que la visita a los museos y a las exposiciones forma parte de las obligaciones de cualquier individuo medianamente culto. Esta prensa es, a todas luces, un factor esencial en el asentamiento de la visita al museo como ocio nuevo de las clases acomodadas.

3. Obligación cultural y libertad vigilada

En el siglo XIX, el museo no es el espacio dedicado exclusivamente al disfrute estético tal como lo conocemos hoy: tan importante, o más incluso, es la función que cumple en el aprendizaje y perfeccionamiento de los artistas, para quienes los reglamentos suelen señalar días reservados durante la semana. Los pintores que copian concienzudamente las obras maestras constituyen un tema recurrente en la imagen del público de los museos que nos proporcionan los pintores, grabadores y fotógrafos del siglo XIX.

Al disponer de días reservados, este público "profesional" no suele mezclarse con el otro: en la iconografía habitual del museo decimonónico, aristócratas refinados, burgueses elegantes, en pareja o en familia, algún oficial de uniforme deambulan con garbo en las espaciosas salas y se detienen a contemplar los cuadros con aire distinguido.

(12) Carta del 8 de septiembre de 1836, en Madrazo, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, t.I, p.147.



17. Museo del Louvre / Louvre Museoa

Halere, gure buruari galdetu behar diogu ea ikusle elitista horien irudia errealtatearekin bat ote datorren. Ikusidugunez, museo batzuek ahalegin pedagogiko batzuk egiten zituzten. Beste batzuek, arteen garapen bateratu baten proiektu ilustratu zaharrari jarraituz, museoak artisaunen artean "gustu ona" zabal zezala nahi zuten. Horixe izan zen, ofizialki gutxienez, 1838an Prado museoko zuzendari José Madrazok bisita-ordutegian aldaketa bat iragartzeko arrazoietako bat. Pertsona guztientzat irekita egongo zen museoa igande eta jaiegunetan (ez asteazken eta larunbatetan, lehenago bezala); hala, museoak bi funtzio positibo beteko zituen:

"Berorren maiestatearen ebazpen mesedegarriari esker klase dirudunen artean arte ederrekiko gustua zabaltzeaz gainera, arte ederrak susta ditzaten, artisauek era atseginean eta hezigarrian ideia berriak bereganatu ahal izango dituzte, haien ogibideetan erabilgarri izan daitezkeenak, Europako zenbait hiriburutan gertatu den bezala⁽¹⁴⁾."

Halere, teoria hutsa zen ikusleen exijentziak zein ziren jakiteko eta haiek asetzeko museoek erakusten zuten interesa. Soilik XX. mendearen hasieratik aurrera egin zituzten museoetako ikusleen gaineko lehen azterketak: Estatu Batuetan lehenengo, eta European ondoren. XIX. mendean, museoetako arduradunak ez ziren gehiegi kezkatzen ikusleekin. Horregatik ez dago publiko horren errealtatea ezagutzeko aukera emango digun dokumentu askorik. Zorionez, Prado museoko bisitari-erregistro batzuk gordeta daude; haietan, bisitariak (Madrilgoek izan

(14) Gaceta de Madrid, 1838ko azaroaren 20.

Lugar destinado al disfrute estético, el museo es también un escenario donde se luce la alta sociedad, como lo corrobora una curiosa advertencia dirigida a los visitantes del Museo del Prado en 1828 :

"El plantón que estará a la entrada del establecimiento no dejará entrar a nadie con bastón ni palo, recogiendo los por orden para que los encuentren con facilidad a la salida, excepto a las personas que por su carácter y graduación deban llevar bastón⁽¹³⁾."

Sin embargo, debemos preguntarnos si esta imagen de un público elitista concuerda totalmente con la realidad. Hemos visto que algunos museos realizan algunos esfuerzos pedagógicos. Otros, siguiendo el viejo proyecto ilustrado de un desarrollo conjunto de las artes, desean que el museo pueda difundir el "buen gusto" entre los artesanos. Tal es, por lo menos oficialmente, uno de los motivos que conducen al director del Museo del Prado José de Madrazo, en 1838, a anunciar un cambio en los horarios de las visitas. Abierto al público todos los domingos y días festivos (y no los miércoles y sábados como anteriormente), el museo podrá tener un papel doblemente positivo :

"De esta benéfica resolución de S. M. resultará, además de la propagación del gusto a las bellas artes entre las clases acomodadas para que las fomenten, que los artesanos consigan por un medio agradable e instructivo ideas que les puedan ser útiles en sus respectivos oficios, como se ha observado en varias capitales de Europa⁽¹⁴⁾."

El interés de los museos por conocer y satisfacer las exigencias de su público, no obstante, no pasa de lo meramente teórico. Solamente a partir de principios del siglo XX, primero en los Estados Unidos y luego en Europa, se realizarán los primeros estudios sobre el público de los museos. En el siglo XIX, el público dista mucho de constituir una preocupación central para los responsables de los museos. De ahí la escasez de documentos que nos permitan acercarnos a la realidad de este público. Por suerte, se conservan algunos registros de visitantes del Museo del Prado, en los que los visitantes (salvo los madrileños) tenían que apuntar sus señas y su profesión. La lectura de estos registros confirma la fuerte presencia de la burguesía entre los visitantes : abundan los comerciantes, negociantes, oficiales, diplomáticos, propietarios, eclesiásticos, abogados, etc. Pero también aparecen estudiantes, empleados y artesanos. A título de ejemplo, veamos la lista de los visitantes que se apunta-

ezik) beren helbidea eta ogibidea idatzi behar zituzten. Erregistro horietan ikusten da bisitarien artean burges ugari zegoela: merkatariak, negoziatzaileak, ofizialak, diplomazialariak, jabeak, elizgizonak, abokatuak, eta abar ziren nagusi. Baina ikasleak, langileak eta artisauek ere agertzen dira. Adibide gisa, ikus dezagun 1860ko apirilaren 17an erregistratu ziren bisitarien zerrenda:

"Paulo Antonietti, Sardinia, Sukaldaria, Bartzelona
Claudio Peroche, Frantzia, Hargina, Nafarroako Gorteak
Enbaxadore anderea, Ingalaterra, Madril
Franc.o Labayeu, Espainia, Merkataria, Alvistan
José M.a de Zaguire, id, id, Donostia
M. A. d'Ankarcrona, Suedia, Officier, Stockholm
C. de Bergensthähle, Suedia, Officier, Stockholm
F. G. Huchman, Hanburgo, Negoziatzailea, Hanburgo⁽¹⁵⁾"

Adibide horretan, garbi ikusten da bisitariak jatorri sozial desberdinetakoak zirela, eta horrek ikuslego homogeneo baten ideia ezeztatzen du. Garai hartan doakoa izaten zen bisita, eta horrek azaltzen du, neurri handi batean, zergatik ez ziren klase dirudunetakoak bisitari guztiak.

Ikuslego heterogeneo horrek museoak ezarritako arau berak bete behar izaten zituen. Gailu materialak (babes-barandak, zaindaria, obrak zenbait gelatan banatzea, eta abar) beharrezkoak eta ohikoak ziren bisitaldiaren. Baina are garrantzitsuagoak ziren jokaera egokia eta legezkoa zehazten zuten baldintza implizituak: sentsibilitate berezi baten, jakintza pertsonalen edo gida baten beharra, kultura berri horretan parte hartzeko.

Ez litzateke egokia izango, halere, XIX. mendeko museoaren artearekiko kultura monolitikorako erakundetzat soilik hartzea. Nahita, edo nahi gabe, museoak beste funtzio batzuk ere betetzen zituen, esparru artistikotik kanpo zeudenak erabat: pentsa dezagun, adibidez, abertzaletasunaren –eskualdekoa edo nazionala–; bisitariari proposatutako "eskola" artistikoen arteko alderaketetan islatzen da hori, bai eta arrazoi estetikoetatik urrun dauden arrazoiengatik goraiatutako artelan jakin batzuetan ere. Gainera, esan daiteke batez ere klase dirudunak joaten zirela museora bisitan XIX. mendean, baina onartu behar da leku irekia zela, eta mota askotako bisitak jasotzen zituela, Pérez Galdós-en lehen hauek gogoratzen duten bezala:

"Benetako arteari buruzko jakintzarik inoiz bereganatu gabe irakurketen bidez, eta bizi osoan zirriborroak besterik ikusi ez zituela, begi-bistan zeukana hobea zela ulertzen

(13) Diario de Madrid, 17 de marzo de 1828.

(14) Gaceta de Madrid, 20 de noviembre de 1838.

(15) Prado Museoko artxiboa, 113.03 leg., L. 28 kaxa.

ron el día 17 de abril de 1860 :

*Paulo Antonietti, Sardo, Cocinero, Barcelona
Claudio Peroche, Francia, Picapedrero, Cortes de Navarra
S.a Embajadora, Ynglaterra, Madrid
Franc.o Labayeu, España, Comercio, Alvistan
José M.a de Zaguire, id, id, San Seb.n
M. A. d'Ankarcrona, Suède, Officier, Stockholm
C. de Bergensthähle , Suède, Officier, Stockholm
F. G. Huchman, Hamburgo, Negociante, Hamburgo⁽¹⁵⁾*

La disparidad de los orígenes sociales, que salta a la vista en este ejemplo, nos invita a deshacernos de la imagen de un público homogéneo. La gratuidad de la visita, en aquel entonces muy generalizada, contribuye sin duda a explicar que no todos los visitantes pertenezcan a las clases acomodadas.

Este público relativamente heterogéneo, sin embargo, tiene que someterse a las mismas reglas, impuestas por el museo. Los dispositivos materiales (las barandillas de protección, los celadores, la distribución de las obras en las diferentes salas, etc.) constituyen el marco obligado y común de la visita. Pero más importantes todavía son los condicionantes implícitos que determinan la conducta apropiada y legítima : la necesidad de una sensibilidad particular, de conocimientos personales o de un guía para participar en este nuevo culto.

Sería falso, sin embargo, considerar el museo del siglo XIX como una institución al servicio exclusivo de un culto monolítico al arte. Voluntariamente o no, el museo desempeña otras funciones que rebasan con mucho el ámbito artístico : pensemos solamente en el patriotismo –regional o nacional– que se refleja en las comparaciones propuestas al visitante entre las distintas “escuelas” artísticas o en la exaltación de determinadas obras por motivos muy alejados de cualquier juicio estético. Además, si la visita al museo, en el siglo XIX, se puede considerar un ocio generalmente propio de las clases acomodadas, se ha de reconocer también que constituye un lugar abierto y capaz de suscitar apropiaciones múltiples, como nos lo recuerdan estas líneas de Pérez Galdós :

« Sin haber adquirido por lecturas noción alguna del verdadero arte, ni haber visto jamás sino mamarrachos, comprendía la superioridad de lo que a su vista se presentaba; y con admiración silenciosa, su vista iba de cuadro en cuadro, hallándolos todos, o casi todos, tan acabados y perfectos, que se prometió ir con frecuencia al edificio del Prado para saborear más aquel goce inefable que hasta

zuen; eta, isilpeko miresmenez, koadrotik koadrora zihoan beraren begirada. Guztiak, edo ia guztiak, bukatuak eta perfektuak iruditzen zitzaizkion. Horregatik, Pradoko erai-kinera maiz joatea erabaki zuen, ordura arte berarentzat ezezaguna izandako gozamen esanezin hori gehiagotan dastatzeko.

Miquisi galdegin zion ea arte gorena gordetzen zuten toki hartan herritarrek sartzerik ba ote zuten, eta, ikasleak baietz erantzun zionez, asko harritu zen⁽¹⁶⁾.*

Urte gubxi batzuk geroago, Blasco Ibáñezek honela gogoratu zituen Prado museoko ikusleak, Renovales margolariaren begiradaren bidez, beraren *La maja desnuda* eleberriko lehen orrietan:

Renovales ez zegoen bakarrik. Tarteka, beraren begien eta koadroaren artean sartzen ziren jakin-minez beteriko lagun taldeak, eta builaka mintzatuz behin eta berriz pasatzen ziren. Oin pisuen trosta batek egurrezko zorua astintzen zuen. Eguerdia zen, eta gertuko obretako igeltseroak atsedeen-ordua ballatzen ari ziren gela haiek aztertzeko, mundu berri bat bailitzan, berogailuaren aire epela asetasunez arnastuz. Ibiltzean, igeltsu-oinatzak uzten zituzten oholtzan; elkarri dei egiten zioten, koadroren batekiko miresmenaren berri emateko; ezinegona erakusten zuten, guztia golpe batez amaitu nahirik; liluratuta geratzen ziren armadura distiratsudun gerlarietako beste garai batzuetako uniforme zaileri begira. Argienek gidalanak egiten zituzten kideentzat, eta ezinegonez akuitatzen zituzten. Bezperan egona zen bertan. Barrurai Asko zuten oraindik ere ikusteko! Eta barnealdeko geletara zuzentzen ziren korrika, lur berri bat zapaltzen duenaren eta beraren parean gauza harrigarriak sor daitezela espero duenaren jakin-nahi irrikatsuz⁽¹⁷⁾.

(16) Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*, Madrid, Perledo, Pérez eta beste. 1909, 66-67. or. (1. ed. 1881).

(17) Blasco Ibáñez, Vicente. *La maja desnuda*, Madrid, Cátedra, 1995. 187. or. (1. ed. 1906).

(15) Archivo del Museo del Prado, leg. 113.03, caja L 28.

entonces le fuera desconocido. Preguntó a Miquis si también en aquel sitio destinado a albergar lo sublime dejaban entrar al pueblo, y como el estudiante le contestara que sí, se asombró mucho de ello⁽¹⁶⁾.»

Pocos años después, Blasco Ibáñez evocaría en estos términos al público del Museo del Prado, observado a través de la mirada del pintor Renovalés, en las primeras páginas de su novela *La maja desnuda*:

“Renovalés no estaba solo. De vez en cuando se interponían entre sus ojos y el cuadro grupos de curiosos que pasaban y repasaban hablando a gritos. Un trote de pesados pies conmovía el pavimento de madera. Era mediodía, y los albañiles de las obras cercanas aprovechaban la hora del descanso para explorar aquellos salones, como si fuesen un mundo nuevo, aspirando satisfechos el tibio aire de la calefacción. Dejaban, al andar, huellas de yeso en el entarimado; se llamaban unos a otros para participarse su admiración ante un cuadro; mostraban impaciencia por abarcarlo todo de un golpe; se extasiaban contemplando los guerreros de luminosa armadura o los uniformes complicados de otras épocas. Los más listos servían de guía a sus compañeros, arreándolos con impaciencia. Ya había estado allí el día anterior. ¡Adentro! ¡Aún les quedaba mucho que ver! Y corrían hacia las salas interiores, con la anhelante curiosidad del que pisa tierra nueva y aguarda que lo asombroso surja ante sus pasos⁽¹⁷⁾.”

(16) Pérez Galdós, Benito, *La desheredada*, Madrid, Perlado, Páez y C.a., 1909, pp.66-67 (1a ed. 1881).

(17) Blasco Ibáñez, Vicente, *La maja desnuda*, Madrid, Cátedra, 1998, p.187 (1a ed. 1906).