

HISTORIA DE LOS MUSEOS EN MÁLAGA.

José Ángel Palomares Samper

RESUMEN.- Los museos de Málaga han manifestado las tendencias del coleccionismo precedente, fundamentalmente el predominio en su panorama museológico de los fondos arqueológicos y artísticos, sobre otro tipo de colecciones cuya aparición como unidades museísticas autónomas ha sido ya tardía en nuestro siglo, así como el desarrollo desde fecha temprana de colecciones expuestas públicamente y una tendencia didáctica y educativa.

El presente artículo se encuadra dentro del marco evolutivo aceptado por la investigación museológica, que deriva directamente la institución pública que conocemos como museo del coleccionismo antiguo, presentando un discurrir histórico ininterrumpido, lento y no exento de escollos, que ha marcado la constitución del actual museo y sustenta la formación de la mayoría de los museos contemporáneos.

Pretendo estudiar dicho marco evolutivo en el caso malagueño, con la revisión y el análisis de los antecedentes históricos de su actual panorama museográfico, que entiendo necesarios, pues tengo el convencimiento de que muchas de las características y circunstancias que viven nuestros museos actuales, anquilosados y un tanto esclerotizados, tienen su explicación en las condiciones socio-económicas e historico-culturales por las cuales se crearon y en las que crecieron.

Panorama del coleccionismo en Málaga, antecedentes museológicos (1585-1800)

Uno de los hitos más importantes en el desarrollo del coleccionismo de corte manierista en nuestro país lo representa D. Juan Porcel. Destacados autores en la historiografía museológica española¹ han resaltado la importancia que posee la formación de una más que discreta colección de lápidas de la Antigüedad por el caballero andaluz D. Juan Porcel, quien, no contento con el mero hecho de apropiarse de estas piezas para su disfrute personal, en 1585 hizo construir, en la ciudad de Antequera, el Arco de los Gigantes, para instalar empotradas en él veintidós lápidas con inscripciones romanas de su colección, todas ellas halladas en las inmediaciones de dicha ciudad.

¹ La colección de D. Juan Porcel y su instalación en el Arco de los Gigantes de Antequera, ha sido destacada como auténtico hito histórico en la exposición pública de colecciones privadas por Blas Taracea («Noticia histórica de los Museos Arqueológicos Españoles», en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LV [1949] pág. 73), Juan Antonio Gaya Nuño (*Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, 1955, págs. 18-19) y por Luis Alonso Fernández (*Museo y Museología*, Madrid, 1988, págs 125-127 y *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo*, Madrid, 1993, en la nota 59 del capítulo V, pág. 180).

La enorme importancia de la construcción del Arco de los Gigantes, siempre desde un punto de vista museológico, no radica solamente en el hecho de haber iniciado en la Bética un movimiento de conservación de vestigios arqueológicos, que han pervivido gracias a intestarse en construcciones civiles y religiosas; ni en el acto de creación del primer museo al «aire libre» del mundo; ni en ser uno de los antecedentes, no sólo en España, de Museo Arqueológico², por muy destacadas que estas iniciativas sean; sino en lo adelantado de la fecha por lo que respecta a la exposición pública de los fondos de una colección en principio privada, que pudo ser contemplada por la población sin ningún tipo de restricción ni pago de tasas.

La colección expuesta de D. Juan Porcel, cuya iniciativa fue seguida en toda Andalucía, donde se estaban dando gran cantidad de hallazgos arqueológicos en los restos béticos de Porcuna, Castro del Río, Ronda o Montoro, es uno de los principales eslabones en la cadena que engarza a nuestra provincia con un movimiento coleccionista de mayor alcance, que en Europa tuvo una enorme repercusión cultural y museológica.

Las inscripciones latinas antequeranas suponen no sólo la valoración de los restos de culturas anteriores, y más concretamente la revalorización del mundo clásico greco-latino (con lo que ello conlleva de vanguardia científica dentro de los incipientes estudios arqueológicos), sino también el inicio de un tipo de coleccionismo, donde los objetos que ingresan en las colecciones europeas no sólo se apreciarán por su excepcional valor estético o material, sino por ser poseedores de un importante caudal de información, y la propia actuación de D. Juan Porcel se singulariza, al permitir la libre transmisión de dicha información, al menos entre los especialistas e intelectuales de la época, ya que para hablar de difusión didáctica de la colección, el resto del público hubiese necesitado un aporte informativo adicional a aquél que las piezas dan *per se*.

En la siguiente centuria encontramos otro importante coleccionista, el conde de Villalcázar de Sirga, personaje destacado dentro del ambiente artístico seiscentista de nuestro país, uno de los pocos nobles no vinculados a la Corte que poseyó una importante colección pictórica, a la que se unía un gabinete de antigüedades, prócer infrecuente que aún no ha sido estudiado lo suficiente, como otros importantes coleccionistas de provincias, caso del erudito aragonés Vicencio Juan de Lastanosa.

² Blas Taracea resaltó la importancia que dicha iniciativa tuvo como paso decisivo en favor de la conservación de estas piezas arqueológicas, que en numerosos casos han pervivido gracias a: *la infinidad de lápidas en los muros de iglesias, ermitas y monasterios* (ob. cit., pág. 73). Luis Alonso Fernández destacó la importancia de la iniciativa de D. Juan Porcel, como creación del primer museo histórico «al aire libre» (ob. cit.[1988], pág. 125), y Juan Antonio Gaya Nuño resalta la importancia que tuvo dicha iniciativa: *una floración espontánea de museos arqueológicos locales, por muy honrada iniciativa de otros tantos eruditos, inflamados de amor hacia las Antigüedades de la Bética* (ob. cit., p. 19).

La referencia más importante que poseemos sobre la colección del conde de Villalcázar de Sirga la aporta el erudito viajero setecentista D. Antonio Ponz en su obra *Viage de España*³, donde nos ofrece la descripción de su residencia entonces conocida como Hacienda de Santo Tomás, hoy finca El Retiro, en Churriana.

No existe consenso entre los autores, que le han dedicado en sus estudios una breve referencia, sobre la exacta ubicación de sus colecciones, ni sobre el contenido de las mismas. Blas Taracea nos informa de una posible separación de éstas entre su residencia en la capital de la provincia, donde ubicó la colección de pinturas, y la residencia en Churriana, lugar en el que afirma que instaló sus colecciones arqueológicas⁴, y Luis Alonso Fernández, haciéndose eco de las noticias aportadas por el anterior autor, señala la importancia del hecho como «uno de los primeros intentos de catalogación museística de la península»⁵. Sin embargo, no podemos dar por totalmente buena la afirmación de este último, pues uno de los grandes ciclos mitológicos del siglo XVII en nuestro país es la serie de lienzos sobre la «Guerra de Troya», encargada al pintor Juan de la Corte por el conde para decorar la Hacienda de Santo Tomás⁶, lo que excluye la idea de una separación taxativa de las colecciones, así como confiere a su propietario un atributo característico de los coleccionistas de su época, su mayor inclinación por los fondos pictóricos que por los arqueológicos.

Por tanto, aunque no podamos arrogarnos el poseer en nuestra historia museológica ese primer intento de catalogación museográfica, no por ello es menos significativo que nuestra provincia haya albergado a uno de los pocos *connosieur* que durante dicho siglo vivían en nuestro país, cuyo encargo anteriormente mencionado de un ciclo de pinturas con escenas mitológicas, nos informa sobre el auténtico temple cultural del conde de Villalcázar de Sirga, ya que en España no eran frecuentes estos temas, no tanto por la férrea oposición de la Iglesia española a su representación, como por la falta de auténticos intelectuales versados en historia clásica que demandasen estos asuntos. Así, la colección que reunió en su tiempo, fundamentalmente la Hacienda de Santo Tomás, posiblemente instalada según los criterios expositivos esteticistas del Barroco, es fiel reflejo de la existencia en Málaga de un importante foco cultural, que si bien no puede compararse con Madrid o Sevilla, si nos acerca a otros puntos de la cultura española del Siglo de Oro como son Zaragoza, Valencia, Toledo o Valladolid.

Los dos ejemplos anteriormente expuestos, de forma más bien breve, no son más que dos botones de muestra, aunque no por ello menos importantes y significativos, que explican el ambiente cultural de nuestra provincia en los siglos XVI y

³ Ponz, Antonio: *Viage por España*, tomo XVIII, Madrid, 1787, págs 235-239.

⁴ Taracea, Blas, ob. cit., pág. 77.

⁵ Alonso Fernández, L., ob. cit. (1988), p. 132.

⁶ López Torrijos, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 83.

XVII, así como su posible disposición ante esa nueva revolución cultural que supuso la Ilustración en toda Europa, y especialmente para nuestro país desde entonces abierto a las nuevas corrientes culturales del continente.

La segunda mitad del siglo XVIII, donde se puede situar el nacimiento del Museo como institución pública, no tiene en España una especial significación museológica con respecto al resto de Europa, si exceptuamos los proyectos museográficos emprendidos en la Corte por la nueva dinastía. Así, estos incipientes gérmenes museísticos restringieron su marco de acción a la Corte, sin apenas contarse con iniciativas ajenas a la monarquía que infundiesen ese espíritu de nacionalización de las colecciones y de finalidad educativa de éstas con que se tiñeron las propuestas revolucionarias francesas, que culminaron con la creación de un Museo de la República en París, actual Museo del Louvre, inaugurado el 10 de agosto de 1793.

La Revolución Francesa aceleró el proceso por el cual las distintas colecciones privadas europeas se estaban abriendo al público, y de una forma radical, no sólo llegó a cumplir los proyectos museológicos que ya se estaban gestando en el seno del Antiguo Régimen, sino que los aceleró y amplió a través de la incautación de los bienes culturales privados, a su nacionalización, y a la apertura de éstos al «público en general», sin restricciones de orden social, económico o cultural. Su universalización llegó de manos de las conquistas napoleónicas, entre cuyas rémoras revolucionarias se incorporaba la idea de creación de un sistema museográfico francés, que incluía la formación de un gran Museo Nacional de Arte Europeo (el «Museo Napoleón», nueva denominación que adquirió el Museo del Louvre a principios del siglo XIX), la fundación de museos centrales en cada uno de los países incorporados al Imperio napoleónico, y la creación de museos locales en cada una de las principales ciudades europeas.

Este ambicioso plan, que puede analizarse en principio como de una importancia capital para la formulación de la idea de Museo público y de un evidente beneficio educativo, incluía, no obstante, un malévol programa de expolios sistemáticos que colmasen de fondos al museo que funcionaba como cabeza del sistema museográfico francés, el Louvre. El principio de redistribución de obras europeas de arte a lo largo de los museos que integraban el plan, estaba basado en la idea de reinstalar o crear museos educativos en los que se aplicara un programa basado en la presentación de los fondos siguiendo un discurso expositivo cronológico y por escuelas, lo que permitía el poder contar en cada uno de los museos centrales y locales con aquellas obras necesarias para conformar un panorama universal del arte europeo.

Resumiendo, podemos decir que la Revolución Francesa y las realizaciones museográficas del Imperio napoleónico reconocieron el derecho que el pueblo poseía

al disfrute de las colecciones privadas, en función de su valor educativo, estético y cultural⁷. En nuestro país, la formulación de esta idea de Museo Público, abortada tras el fallecimiento de Carlos III por los acontecimientos vividos durante el reinado de su hijo Carlos IV, no se alcanzará hasta la centuria siguiente, iniciándose precisamente en el marco del sistema francés de museos de corte napoleónico, con la creación por José I Bonaparte del malogrado «Museo Josefino». Por esta causa, no contamos en nuestra provincia con uno de estos museos locales que sí se crearon en otros puntos de Europa, sobre todo en Francia.

El coleccionismo dieciochesco, por otra parte, no cuenta con verdaderos *connosieur* como el conde de Villalcázar de Sirga, pues al mero coleccionismo profesional de los artistas instalados en nuestro suelo durante la anterior centuria, sólo le sucede un coleccionismo de enriquecidos comerciantes que, como resultado de su ascenso social, adquieren colecciones de pinturas que al ser heredadas en el siglo siguiente se dispersarán, sin apenas influir en el incremento de los fondos de incipientes museos de nuestra provincia. Colecciones como las del marqués de Campo Nuevo, una de las mejores en Málaga, Juan Menville, Miguel Crooke, etc., no significarán la creación de importantes nódulos coleccionistas susceptibles de formar museos locales, no ya dependiendo de la propia calidad de sus fondos, sino por la propia actitud de sus herederos que no sólo no los incrementaron, sino que en conjunción con la desidia institucional, acabaron por dilapidarlas⁸. Por tanto, a pesar de la existencia de importantes colecciones en nuestra provincia durante los siglos XVIII, XIX y primera mitad del XX, no existió el tipo de coleccionista-*connosieur* que en otras latitudes de la geografía española indujeron al Estado a la creación de importantes museos: es el caso de don José de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca, nacido en 1811 en Málaga, cuya importante colección de antigüedades formó parte destacada del Museo Arqueológico Nacional desde 1874⁹; de don Guillermo J. de Osma, coleccionista que, según apunta Gaya Nuño, para honrar la memoria de sus suegros fundó el Instituto Valencia de don Juan, y debo hacer notar que don Guillermo estaba casado con doña Adela Crooke¹⁰; las variadas iniciativas culturales de don Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, marqués de la Vega-Inclán, entre las que se encuentra la erección del Museo Romántico, en 1921; la apertura por parte del Estado del Museo Lázaro Galdiano, con los fondos reunidos por don José Lázaro Galdiano; o, por último y sólo mencionando los más conocidos, la cesión al Estado español en 1924 de la colección y residencia madrileña de don Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, con las que se inauguró diez años después el Museo Cerralbo.

⁷ Aguilera Cerni, Vicente: «Los Museos, hoy», en *Bellas Artes*, nº 57 (1977), pág. 16.

⁸ Palomo Díaz, Francisco J.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga, 1985, págs. 258-259.

⁹ Ministerio de Cultura: *De gabinete a Museo: tres siglos de Historia*. (Catálogo exposición M.A.N., Madrid, abril-junio, 1993), Madrid, 1993, págs. 346-347.

¹⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio y Álvarez Lopera, José: *Museos de Madrid*, León, 1990, pág. 336.

Por todo ello, y resumiendo, podemos afirmar que el coleccionismo privado malacitano en estos años nos demuestra la existencia en la provincia de un importante foco cultural que, en otras circunstancias, podría haber originado un importante movimiento museístico que en la actualidad nos situara a la cabeza en los censos museográficos españoles, pero que no se cumplió, entre las causas que podemos constatar, por el propio descuido de los poderes públicos e instituciones municipales y provinciales que, cuando quisieron acometer la tarea de fundar un museo, tuvieron que recurrir al directo encargo a autores vivos, a la compra de las colecciones de éstos, o a la asistencia a las subastas públicas del mercado de arte y antigüedades, una de las causas fundamentales de que nuestros museos decimonónicos no pudiesen subsistir aquejados por la asfixia económica a la que les sometía la forzada compra de sus colecciones, cuando tan fácil hubiese podido ser la formación de museos locales con las colecciones reunidas por importantes familias mercantiles malagueñas, que acabaron por malvenderse a aquellos propios o extraños que sí supieron apreciarlas, y que estuvieron mucho más atentos y despiertos que nuestras autoridades y guías culturales.

Los museos malagueños del siglo XIX (1850- 1900).

La visión presentada en el anterior apartado no responde exactamente a las coordenadas temporales que dimos en el epígrafe, pero me parecía más correcto incluir el coleccionismo íntegro allí y dejar para el presente sólo aquellas instituciones que sí nacieron como «museos» en el siglo XIX o que, en cualquier caso, pudiésemos definir como tales.

Podemos empezar el recorrido por lo que el historiador malagueño Francisco Guillén Robles, en 1874, llamó *Museo de Antigüedades Casa Loring*¹¹, indudablemente con una visión del museo muy decimonónica, ya que en la práctica museográfica no existía una división clara entre lo que debía ser un museo público y una colección privada museizada. A este último tipo pertenecería posiblemente la colección de D. Jorge Loring Oyarzábal¹², si tenemos en cuenta que se realizó «ex profeso» un edificio para su albergue, por lo que no hablamos de una exposición esteticista en la residencia de su propietario de los fondos reunidos, sino de una unidad expositiva autónoma.

¹¹ Guillén Robles, Francisco: *Historia de Málaga y su Provincia*, Málaga, ed. de 1985, pág. 63.

¹² Realmente se trata de una colección privada, sin embargo he optado por incluirla en este apartado por su importancia museográfica y como germen de la sección arqueológica del Museo Provincial, por lo que podría calificarse como colección museizada o «museo de padre único».

Los marqueses de Casa Loring, don Jorge y doña Amalia Heredia Livermore, en 1859 mandaron construir un pabellón en la Hacienda de la Concepción para ubicar una importante colección arqueológica, que los esposos habían iniciado sobre 1850, llegando a formar una importantísima colección de antigüedades que amplió sus coordenadas espacio-temporales desde la Prehistoria a la Edad Moderna, siendo adquirida por toda Andalucía.

El afán coleccionista de los marqueses de Casa Loring se encuadra en un movimiento de mayor alcance que llegó a monopolizar la actividad de los museos europeos durante la primera mitad del siglo XIX, ya que los Museos Arqueológicos, alentados por los nacionalismos, por un lado, y por otro saturados por los hallazgos en las cada vez más numerosas campañas arqueológicas, se destinaron a la conservación de testimonios de la cultura material con un alto contenido informativo de tipo histórico, artístico y antropológico, que se hundía en tiempos cada vez más remotos¹³, iniciándose el gusto por el «fragmento» como la llave de insondables arcanos.

Con tal número de fondos contó el museo loringiano que, para dar mejor acomodo a los objetos, se tuvo que construir el primer edificio museístico en nuestra provincia, un pabellón cubierto que acogiera aquellas piezas que no podían ser expuestas al aire libre, tal como lo describe Guillén Robles:

Súbese a él por una senda en cuyos bordes se alzan restos de colosales estatuas, talladas en blanco mármol durante la época romana, que pertenecieron a Málaga y Cártama, las cuales adornan una placeta circular abierta ante el pórtico del templo ¹⁴.

En cuanto al edificio construido, imitando un templo griego con pórtico tetrástilo «in antis», de columnas dóricas sin basas rematado con un frontón sobre el que campean unas airoas acróteras en forma de palmetas helénicas, todo ello sobre un plinto escalonado, que ofrecía una imagen muy romántica al envolverse en una tupida arboleda, no sólo enmarcaba conceptualmente la colección, tal como proponían arquitectos de la época como J.N.L. Durand o Leo von Klenze, sino que permitía una visión unitaria de la misma, ya que en su interior las colecciones parecían disponerse según un orden cronológico¹⁵, como las «galerías progresivas» tan ad-

¹³ Bazin, Germain: *El tiempo de los museos*, Barcelona, 1969, pág. 201.

¹⁴ Guillén Roblés, Fco., ob. cit., pág. 63.

¹⁵ *El interior del templo se halla pavimentado con el mosaico romano encontrado en Cártama y encierra gran número de objetos de inestimable precio, verdaderas joyas arqueológicas; véanse allí hachas de piedra, armas de los tiempos primitivos, restos de la infancia de la civilización española; las célebres tablas de bronce en las que se hallan esculpidas las leyes municipales de Málaga y Salpensa, cariátides bellísimas, restos de edificios romanos, lápidas que recuerdan dulcísimos sentimientos de familia o el nombre de algún personaje, quizá grande e influyente; el anagrama de Cristo, incrustado en una tabla de arcilla, trae a la memoria los padecimientos, las luchas, los triunfos, las rebelaciones y los martirios de los mozárabes; artesonados con arabescos, recuerdan la raza islámica, altiva, indómita, batalladora y poética...* (Ibid., pág. 63).

miradas a finales del siglo anterior, según se desprende del testimonio directo ofrecido por el historiógrafo malagueño, que llega a exclamar:

Aquel edificio es verdaderamente un templo donde recibe culto el arte y la ciencia ¹⁶.

Después de mostrar los datos suministrados por un testigo que los reunió de primera mano, pienso que don Guillén Robles no andaba muy desacertado cuando lo calificó de «museo», pues según las definiciones del pasado siglo, que hemos podido conocer, podían aplicarse perfectamente a la colección loringiana.

Para Georges Brown Goode, museólogo norteamericano, que en 1895 afirmó que un museo debía ser una institución dedicada a la conservación de aquellos objetos que mejor podían ilustrar los fenómenos naturales y las realizaciones del Hombre y la Civilización, con el fin de ampliar los conocimientos y la cultura de las personas¹⁷, dicha colección podría ser calificada como «museo», pues seguía un discurso expositivo que ilustrase a los visitantes sobre su propia identidad cultural, si bien sobre su accesibilidad apenas poseemos noticias, aunque creo que debió ser selectiva en razón de la situación económica, social y cultural de aquellos aficionados que solicitasen la visita, según puede desprenderse del estudio de otras colecciones coetáneas europeas de las mismas características; y para Penguilly-L'Haridon que declara en 1867 que, mientras que la colección es la reunión de objetos sin gran orden, sólo atrayendo la vista del espectador en virtud de su curiosidad, riqueza estética de las obras o materiales que las componen, el museo debe buscar, en cada una de las series que lo forman, los orígenes más alejados, estableciendo un orden cronológico en los objetos que componen estas series que, como fin último, presten al visitante algún nuevo conocimiento que en adelante quedará adquirido¹⁸. Indudablemente Guillén Robles lo sintió así, pues es muy improbable que el autor le diese la ordenación mencionada si la colección no la presentase.

Sin embargo, y a pesar de los cuidados y desvelos de los esposos para con su colección, ésta acabó por deshacerse, recalando en el Museo Arqueológico Nacional¹⁹, Museo Provincial de Málaga y en el mercado de Antigüedades, aunque algunas de las esculturas debido a su difícil transporte aún permanecen «in situ»²⁰.

¹⁶ Ibid., pág. 63.

¹⁷ Riviére, G.-H.: *La Museología*, Madrid, 1993, pág. 102.

¹⁸ Penguilly-L'Haridon: «Le Musée D'Artillerie», voz incluida en su *París guide*, publicada en París en 1867, y cuyo conocimiento debo a Zunzunegui, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, 1990, pág. 42.

¹⁹ La referencia al depósito de estos fondos la hallamos en el *Catálogo del Museo Loringiano*, publicado en la Tipografía de D. Arturo Gilabert (Málaga, 1903), obra de Manuel Rodríguez Berlanga, quien declara que el marqués ya convaleciente entregó al M.A.N. las joyas de su colección, las tablas romanas, para evitar su desaparición o destrucción, antes de su fallecimiento el día 11 de enero de 1900. págs. 23-24.

²⁰ La mayor parte de la información sobre la colección loringiana ha sido tomada de la obra de Manuel Rodríguez Berlanga (ob. cit., págs 2 y ss.).

Por tanto, creo necesario resaltar a continuación la importancia que la colección loringiana presentó en su momento:

En primer lugar, estaba completamente justificada como reunión de unos fondos en conjunción con las tendencias culturales y museográficas del momento, donde se aplica la reunión en una unidad expositiva realizada «ex profeso», denotando una especial preocupación por su salvaguarda y conservación, así como un deseo de exposición clara y rigurosa de los fondos, sin contaminaciones ornamentales.

En segundo lugar, se realiza un edificio de acuerdo con el contenido del museo, en sobrio estilo neogriego, que no sólo estaba de moda en Europa, sino que era el especialmente recomendado por los teóricos como modelo museístico más idóneo para conservar fondos arqueológicos, al crearse un puente conceptual entre continente y contenido.

Y en tercer lugar, la ordenación de las colecciones en un discurso cronológico y por culturas, que denotan el deseo de secuenciar las series en un discurso expositivo de mayores aspiraciones que el del mero coleccionista, contemplando la posibilidad de un acceso, aunque muy restringido, a las mismas.

Por todo ello, creo que podemos considerar la colección loringiana como algo más que esto o al menos como una colección privada museizada o un museo de padre único²¹ a tenor de su especialización, ubicación y criterio expositivo.

Otro museo provincial a destacar, por su imbricación en el siguiente siglo con el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, es el Museo de la Academia, estudiado por don Francisco J. Palomo, quien le confiere unos inicios modestos y siempre relacionados con la docencia²².

A pesar de las tentativas por crear un museo anexo a la Academia desde 1852, su creación como tal se puede situar en 1864, cuando el Rector de la Universidad de Granada ordena la creación del mismo en cumplimiento del art. 161 de la Ley de Instrucción Pública, de 9 de septiembre de 1857, que dispuso que fuese la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la encargada de la conservación del patrimonio artístico inmueble del país, así como la dependencia de todas las Co-

²¹ Entendemos como «museo de padre único» aquellos museos pequeños e íntimos, situados normalmente lejos de las grandes ciudades y que a menudo tienen su origen en una sola persona o entidad. El término lo acuña Aldo Rosso en el artículo «En Argentina, un Museo de padre único», *Museum*, nº 172 (1991), pág. 242.

²² Palomo Díaz, Francisco J., ob. cit.. (1985), pág. 200.

misiones Provinciales de Monumentos, muchas de ellas asumidas por las academias provinciales, a esta institución. Esta Instrucción Pública, que suprimía la Comisión Central de Monumentos a favor de la Academia de San Fernando, fue ampliada con el reglamento de las comisiones, promulgado por Real Decreto de 24 de noviembre de 1865 (que a su vez se reformó con el Reglamento de 1 de agosto de 1918), por el cual éstas tenían como una de sus tareas fundamentales la creación y organización de nuevos Museos Arqueológicos y de Bellas Artes en las ciudades de provincia donde no existían, así como el fomento de los ya creados²³.

Por ello, el vacío museográfico de nuestra ciudad se intentó subsanar con la creación de un Museo de Pinturas dependiente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, que instaló sus colecciones en su Salón de Sesiones²⁴, junto a los exiguos fondos obtenidos era a todas luces insuficiente como *Museo Provincial de Pinturas*. Las colecciones estuvieron sujetas a los avatares de la propia Academia, y no encontraron definitivo acomodo hasta su inclusión entre los fondos del Museo Provincial de Málaga, en su sección de Bellas Artes, ya en nuestro siglo.

Sin embargo, la creación de aquel museo se plantea como la consecución de una meta, largamente ansiada por los académicos y profesores que participaron en el proyecto, por la cual se constituía un espacio y cierta organización institucional que permitía la creación de esta colección, justificando jurídicamente las continuas solicitudes de depósitos de fondos realizadas por la Academia a otras instituciones, que venía a paliar la exigua colección. En el fondo el museo no aspiraba a poseer un carácter público, como hoy lo entendemos, sino un fin fundamentalmente didáctico, como complemento indispensable para la formación de sus estudiantes.

El museo, que nunca llegó a poseer locales aptos para la correcta exposición de los fondos, no se planteó ésta, pues su destinatario se encontraba «a priori» lo suficientemente motivado como para no necesitar un montaje claro y agradable desde un punto de vista museológico o, más concretamente, el apoyo informativo que hoy se le exige a las presentaciones en los Museo de Bellas Artes o Artes Decorativas.

Un segundo museo anexo a una institución educativa en nuestra ciudad es el Museo Agronómico, del que poseemos escasas noticias, apenas la mención del mismo en las Actas Capitulares de 1880²⁵.

La colección se creó como complemento a las enseñanzas de Agricultura en el Instituto de la Provincia de Málaga²⁶, cuyo director por aquellas fechas era el señor

²³ González-Ubeda Rico, Gloria: *Aspectos jurídicos de la protección del patrimonio histórico-artístico y cultural*, Madrid, 1981, pág. 30.

²⁴ Palomo Díaz, Francisco J., ob. cit. (1985), pág. 202.

²⁵ Archivo Histórico Municipal de Málaga. Actas Capitulares 1880. Sesión del 1 de abril de 1880, fol. 83v. y 84.

D. Ramón Ibáñez. Éste presentó solicitud a D. José Alarcón Luján, entonces alcalde de Málaga, para que el Ayuntamiento aportase al Museo Agronómico la cantidad de dos mil quinientas pesetas, con el fin de poder completar sus colecciones, que les fueron concedidas por la Corporación.

Según se desprende del oficio presentado, el Museo Agronómico fue creado en nuestra ciudad hacia 1878, incorporado al «Instituto de la Provincia de Málaga», que estaba instalado en el antiguo convento de San Felipe Neri, anexo a la cátedra de D. Melitón Atienza, quien se encargaría de la adquisición de las piezas, su conservación, instalación y presentación a los alumnos de agricultura del centro, formando el departamento con un crédito inicial de cinco mil pesetas concedidas por la Diputación Provincial (1878), a las que se unieron las dos mil quinientas del Ayuntamiento en 1880.

El material científico reunido no sólo podía ser visitado por los alumnos del centro, sino por el público en general, pero en el oficio no se relatan las condiciones de acceso ni la aceptación que tuvo en nuestra ciudad, cuyo éxito dependió posiblemente de su finalidad docente y no de su atracción pública.

En ambos casos nos encontramos ante *museos pedagógicos* o *museos docentes* de amplio desarrollo durante todo el siglo XIX, caso del *South Kensington Museum* en Gran Bretaña, creado por iniciativa del rey consorte Alberto, tras el éxito de la Exposición Universal de Londres en 1851 que con el correr del tiempo se transformará en el *Victoria and Albert Museum* de Londres, dedicado a las Artes Decorativas, que se creó con la expresa intención de proporcionar a distintos artesanos enseñanzas y modelos en un discurso expositivo basado en el trabajo y resultado de distintos objetos, clasificados según sus materiales: madera, textil, cerámica, etc²⁷.

Este tipo de museo no estaba condicionado, como en la actualidad, por un programa museológico encaminado a hacer agradable y cómoda al público las exposiciones, ni a aportar junto a ellas una información adaptada a los distintos niveles de aprendizaje y conocimientos de sus visitantes. Nacía con la expresa intención de ser útil a unos profesionales, que acudían a ellos para aprender lo que de tradicional o innovador existía en su oficio, así como a copiar modelos nunca

²⁶ Al hablar del Instituto de la Provincia de Málaga debe hacer alusión al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, abierto en nuestra ciudad en septiembre de 1846, que quedó refundido con el antiguo Colegio de San Telmo, e instalado en el Convento de San Felipe Neri (actual Instituto Vicente Espinel), en la calle Gaona (Palomo Díaz, Francisco J.: *La sociedad malagueña en el siglo XIX*, Málaga, 1983, págs. 122-125), por lo que creo probable que las colecciones del *museo agronómico*, cuya supervivencia no superó el siglo, deben haber dado origen a las actuales colecciones de mineralogía del Instituto Vicente Espinel, así como a la colección de Ciencias Naturales perteneciente al Instituto Ntra. Sra. de la Victoria, en el Paseo de Martiricos.

²⁷ Bazin, Germain, ob. cit., págs. 232-233.

José Ángel Palomares Samper

de tradicional o innovador existía en su oficio, así como a copiar modelos nunca vistos o usados por ellos, que podían completar su formación o mejorar su oficio. En el caso del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, la colección reunida se basaba en obras originales o reproducciones en escayola, que pudiesen servir de modelo a los alumnos en las diversas disciplinas enseñadas en la institución; y en el caso del Museo Agronómico, sus fondos se encaminaban a servir de ejemplos materiales, altamente ilustrativos, de las enseñanzas impartidas por el catedrático D. Melitón Atienza, posible alma del mencionado museo.

Otro museo existente en Málaga durante esta centuria es el Museo Municipal de Pintura, dependiente del Ayuntamiento de nuestra ciudad, y núcleo principal de la actual colección de dicha Corporación. Según los estudios realizados por Francisco J. Palomo, el Ayuntamiento se vió forzado a la creación de una colección de pinturas, coaccionado tanto por las sociedades de artistas, como por la propia llegada al Ayuntamiento de los lienzos de autores premiados en cada una de las exposiciones celebradas en la localidad²⁸. La creación del museo hacia 1872, con la progresiva formación de sus fondos y su instalación en unas dependencias del Ayuntamiento, hicieron necesario el nombramiento de un conservador, que recayó en el pintor y profesor de la Academia, José Ruíz Blasco, por lo que el museo ha sido conocido también como «Museo de Ruíz Blasco».

Siete años más tarde es nombrado director del museo, pero en 1881 es apartado del cargo debido a la falta de presupuestos de esta Corporación. Sin embargo, por petición personal queda de director honorario, hasta su marcha a La Coruña en 1891, siendo sustituido en el cargo por el también pintor Ricardo Verdugo Landi. Una lista de directores (Rafael Murillo Carreras, José Ponce, etc), continuaron en el cargo con la esperanza de ser nombrados funcionarios del municipio, sin jamás lograrlo, pues antes se diluyó el museo repartido por las distintas dependencias municipales²⁹.

El museo, mal instalado en locales del Ayuntamiento, creo que no logró obtener el mismo aprecio del que gozaron los museos antes mencionados. A pesar de depender de una institución pública, los lienzos, de arte contemporáneo en su inmensa mayoría, no atrajeron a los ciudadanos, y quizá fuese ésta una causa de su definitiva desaparición, junto a los propios problemas financieros del Consistorio. No olvidemos, que si los dos museos anteriores se mantenían y sustentaban en su función docente y la colección loringiana en el aprecio de sus propietarios, la colección municipal no tenía más respaldo que el decidido apoyo de algunos de sus alcaldes y ediles, que cambiaban a tenor de los avatares políticos del país, y la decisión del

²⁸ Palomo Díaz, Francisco J., ob. cit. (1985), pág. 210.

²⁹ La información la hemos recogido de la obra de Palomo Díaz, Francisco J. (ibid, págs. 216-217).

hubiesen podido disponer de ellas, lo abocó a su desaparición como tal museo, convertido en mera colección que decoraba aleatoriamente distintas dependencias de la Casa Consistorial, lo que aún continúa siendo.

A los problemas internos de nuestros museos, debemos unir una constante en los europeos y, más concretamente, en los españoles: la incapacidad que nuestras instituciones museales han presentado ante la autofinanciación, dependiendo en la mayoría de los casos de la «sopa boba» que la administración pública quería y quiere darles, por lo que muchos de ellos, ya desde el siglo XIX, han languidecido e incluso desaparecido por su completa falta de creatividad a la hora de ingeniar vías de financiación, que no partan ya de los presupuestos del Estado.

Primer cuarto del siglo XX. El panorama museológico en Málaga antes de la Guerra Civil.

Durante este último período a analizar, el concepto que hasta el momento se tenía de la institución conocida como museo entra en crisis, sin embargo, esta crisis no aportará una rápida transformación de la institución para lograr adaptarse a las nuevas necesidades socio-culturales, sino que tras las primeras remodelaciones fruto de la Primera Guerra Mundial, el movimiento que impulsó lo que actualmente llamamos «Nueva Museología» no aportará importantes innovaciones en la praxis museológica hasta la reconstrucción socio-económica y cultural emprendida tras la Segunda Guerra Mundial, y cuyos máximos logros museográficos no comenzarán a cristalizar hasta la década de los años sesenta.

En nuestro país la crisis del concepto museístico decimonónico llega de manos del movimiento intelectual que venía desarrollándose desde la gran decepción nacional de 1898. La revisión y regeneración social y cultural española de principios de siglo, incluirá en su programa el cuestionamiento del museo como institución dedicada a la investigación, a la educación y a la contemplación deleitosa, planteándose cuál debía ser el papel del museo en el nuevo siglo que comenzaba.

Ortega y Gasset, en su artículo «Sobre el punto de vista de las Artes», publicado en *Revista de Occidente* en febrero de 1924, califica al museo como una cámara frigorífica que conserva el cadáver de una evolución, una «isla hermética» donde las obras congeladas e inequívoca y rígidamente separadas entre sí, no revelan más que la propia ineptitud de una institución cultural anquilosada y fuertemente esclerotizada, que no responde a las nuevas necesidades sociales³⁰. A la voz de Ortega y Gasset se unirán en la primera mitad del siglo, las voces de otros autores

españoles, entre los que quizá fue el más expresivo el novelista y ensayista Ramón J. Sender, quién llega a afirmar:

¡Pedir a un pintor que haga «otras obras como las de los museos»! Pero para un verdadero artista un museo es un cementerio. Un cementerio prodigioso donde se puede aprender, gozar, extasiarse y dejarse vencer por una fatiga nerviosa creciente, angustiada, extenuadora. ¿Han sentido alguna vez en alguna parte una fatiga como la de los museos? Miles de cadáveres perfectos caen sobre nuestras espaldas, entrando antes (cosa incongruente) por los ojos. [...] Los museos tratan de enseñarnos a morir, lo que resulta obviamente innecesario porque es lo único que hacemos todos con la mayor perfección.³¹

Sin embargo, los museos continuaron vegetando, aunque las autoridades tomasen buena cuenta de las nuevas directrices político-culturales y empezasen a interesarse a la par que por la tutela y preservación del patrimonio histórico-artístico, por su función de educación y deleite públicos. Se tomaron, a este respecto, importantes medidas legislativas, entre las que destacó por su incidencia en nuestra provincia, el Real Decreto de 24 de julio de 1913, *sobre los Museos Provinciales de Bellas Artes*, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (desarrollada por su Reglamento en el Real Decreto de 18 de octubre del mismo año)³². La presente ley y su posterior desarrollo, disponía la creación o reinstalación de un museo en cada capital de provincia, la sistematización de sus fondos, la composición de sus cargos directivos y sus características, sus aspectos organizativos y financieros, así como la aparición de la figura jurídica del Patronato.

Así, se creó en nuestra ciudad bajo régimen de Patronato el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, por Real Orden de 21 de junio de 1915³³, lo que no supuso tampoco un gran salto cuantitativo ni cualitativo al hasta entonces Museo Provincial dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, creado, como ya vimos, en la anterior centuria. El museo quedó inaugurado temporalmente el 17 de agosto de 1916 en unos locales de la calle del Císter, esquina con Pedro de Toledo, que eran propiedad del marqués de Casa Loring, D. Ricardo Gross, entonces presidente de la Academia y principal promotor del museo.

El local era a todas luces insuficiente para albergar un museo provincial donde no sólo se instalaron las colecciones de Bellas Artes, sino donde se depositaron también las colecciones arqueológicas, parte de las que luego constituirán la Sección

³⁰ Ortega Y Gasset, José: *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 1987, p. 176.

³¹ Sender, Ramón J., *Ver o no ver*, Madrid, 1980, págs. 183-184.

³² Sanz-Pastor, Consuelo, *Museos y Colecciones de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, págs. 642-643 y Hernández Hernández, Francisca, *Manual de Museología*, Madrid, 1994, pág. 50.

³³ Sanz-Pastor, Consuelo, ob. cit., pág. 410.

Arqueológica del Museo Provincial de Málaga. En 1914 el Presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes, Sr. Gross, había solicitado del Ayuntamiento permiso para la construcción de un Palacio de Exposiciones en la rotonda del Paseo del Parque, frente a la Aduana. El Ayuntamiento no se opone al proyecto, a pesar de la Real Orden de 5 de septiembre de 1895 que disponía la prohibición de construcciones entre las fachadas de la prolongación de la Alameda Principal hacia la Alcazaba y la zona de servicio del Puerto, destinada fundamentalmente a jardines, porque la realización de una edificación que albergara una institución dedicada exclusivamente a manifestaciones artísticas, sería de enorme importancia cultural para la ciudad³⁴.

La iniciativa no sólo tuvo una inmejorable acogida por parte del Consistorio, sino que otras voces de la ciudad, como el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Málaga, se unieron a la petición de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo. Sin embargo, la obra no llegó a efectuarse, y tras la provisional instalación en la calle Císter, en 1918 el museo acabó trasladándose finalmente a la sede de la Real Academia, ubicada en la calle Compañía, compartiendo sus locales con la Sociedad Económica de Amigos del País, donde estuvo instalada hasta su definitivo traslado a su actual emplazamiento.

La construcción de este *Palacio de Exposiciones* dedicado únicamente a *manifestaciones artísticas*, habría reportado a nuestra ciudad un edificio singular a la vez que un importante núcleo museístico, que como todo lo no construido tiene el prurito de la incertidumbre favorable. Sin embargo, la idea que subyacía en la visión que del nuevo museo tenía el Consistorio y los poderes fácticos de nuestra ciudad no era la de un museo moderno, cuya propuesta de salvación ya había anunciado el mismo Ortega y Gasset en el artículo anteriormente citado³⁵, sino la supervivencia de los modelos decimonónicos de museos «didácticos», tal y como estaban concebidos el antiguo Museo Provincial de la Academia y el Museo Agronómico. Este punto se observa en el informe emitido el 22 de abril de 1914 por la Comisión de Obras y Obras Públicas, donde junto a la ratificación de la propuesta se especificaba: *agregando además que se destine un salón para la exhibición de productos manufacturados y naturales de Málaga*³⁶. El no construido Museo Provincial del Paseo del Parque hubiese abierto, no obstante, una nueva vía museográfica en nuestra ciudad, que, permitiendo la creación de un museo de fondos mixtos, visto desde nuestra perspectiva actual hubiese aportado entre sus colecciones un importante material de *productos manufacturados y naturales* de nuestra provincia, susceptibles de museizarse en lo que hoy se pretende «Museo de la Ciudad», lo que unido hasta

³⁴ Archivo Histórico Municipal de Málaga. Exp. s/n. Legajo nº 1.420-1.421..

³⁵ *Y, sin embargo, no sería difícil resucitar el cadáver: Bastaría con colocar los cuadros en un cierto orden y resbalar la mirada velozmente sobre ellos - y si no la mirada, la meditación. Entonces se haría patente que el movimiento de la pintura [...] es un gesto único y sencillo, con su comienzo y su fin.* Ortega y Gasset, José, ob. cit., pág. 176.

³⁶ Archivo Histórico Municipal de Málaga. Exp. s/n. Leg. 1.240-1.241.

la ahora visto, delata una vez más la falta de previsión de nuestras administraciones públicas.

Pero a pesar de la bulimia museográfica que podría deducirse de lo expuesto, otras iniciativas culturales en general y museológicas en particular, aparecieron en nuestra ciudad de manos de su ciudadanía. Así, en el mismo año, 1914, el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Málaga, fundamentalmente preocupado por el «engrandecimiento moral y material de la ciudad» había solicitado de la Mayordomía Mayor de Palacio y del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, junto a una Biblioteca de uso público y distintos bustos, estatuas, jarrones y fuentes para el embellecimiento del parque malagueño, el envío de un completo «Museo de Reproducciones» y de una «colección de estampas de la Calcografía Nacional»³⁷. La petición no fue atendida, al menos en todas sus pretensiones, y especialmente en lo que respecta a las colecciones museables solicitadas, pero como en el caso anterior denotan todavía los presupuestos decimonónicos sobre los que aún se basaban las concepciones museográficas de los malagueños de esta primera mitad del siglo. Se mantiene la idea de «museo docente», como sería el museo de reproducciones, una fórmula museística que si bien tuvo un enorme auge y gozó de un gran favor social en la centuria anterior, donde las reproducciones poseían un alto valor útil para los estudiantes y didáctico para el público en general, pues permitiría enseñar la cultura de la humanidad según diferentes ciclos artísticos representados por sus hitos más famosos³⁸, no poseía ya en nuestro siglo una apreciación institucional o pública al haberse incrementado el valor de la obra original, el ejemplar único, que se transformó en el objeto museístico por antonomasia.

Por ello, podemos afirmar que, desde las primeras colecciones mencionadas hasta las realizaciones decimonónicas, que en alguna medida continuaron durante el primer cuarto del siglo XX, nuestra provincia se ha mantenido dentro del movimiento museográfico y las propuestas museológicas europeas, aunque a veces no siguiese el mismo ritmo temporal. La mayoría de las iniciativas han partido de entre las filas de las clases más ilustradas de nuestra ciudadanía, con mayor rapidez de decisión y disponibilidad de actuación, en numerosos casos adelantándose a la inercia y ralentización impuestas por los poderes públicos, demasiado burocratizados y lentos en tomar determinadas decisiones que hubiesen necesitado una mínima planificación cultural previa (en nuestro caso, la redacción de un plan o sistema de museos de la provincia) y de acuerdo con ella una rápida y efectiva actuación, interesante marco de reflexión para afrontar el futuro museográfico de nuestra ciudad y su provincia.

³⁷ Archivo Histórico Municipal de Málaga. Exp. s/n. Leg. 1.240-1.241.

³⁸ Almagro Gorbea, M^a Josefa, «La utilidad de sustitutos y reproducciones en los museos», *Boletín de la A.N.A.B.A.D.*, tomo XXXVIII (1988), nº 3, pág. 179.