



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA CONFERENCIA DE MADRID DE 1934, SOBRE ARQUITECTURA Y ACONDICIONAMIENTO DE MUSEOS DE ARTE

Tesis doctoral

Programa de Doctorado en Artes

ANTONIO JOSÉ GARCÍA BASCÓN

DIRECTOR: DR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

GRANADA, 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Antonio José García Bascón

ISBN: 978-84-9163-480-5

URI: <http://hdl.handle.net/10481/48234>



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Tesis doctoral

Programa de Doctorado en Artes

LA CONFERENCIA DE MADRID DE 1934, SOBRE ARQUITECTURA Y ACONDICIONAMIENTO DE MUSEOS DE ARTE.

ANTONIO JOSÉ GARCÍA BASCÓN

DIRECTOR: DR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

GRANADA, 2017

**LA CONFERENCIA DE MADRID DE 1934, SOBRE ARQUITECTURA
Y ACONDICIONAMIENTO DE MUSEOS DE ARTE.**





ÍNDICE

Preliminar	11
Objetivos.....	17
<i>Modernidad y nostalgia</i> . Dos términos para definir el espíritu de una reunión de expertos.....	21
Metodología	33

1. ALREDEDOR DE LA CONFERENCIA DE MADRID

1.1. La Oficina Internacional de Museos y los congresos de Historia del Arte.....	43
1.2. Eurípide Foundoukidis en la Oficina Internacional de Museos	63
1.3. Una dirección coral en el Museo del Prado	87
1.4. Los concursos nacionales de arquitectura de 1933,1934 y 1935.....	115

2. LA ORGANIZACIÓN DE LA CONFERENCIA DE MADRID

2.1. La Conferencia de Madrid. Una iniciativa conjunta	135
2.2. La organización, desde París. Una improvisada metodología	155
2.3. Comitentes y ponentes.....	173
2.4. El comité organizador español y Francisco Javier Sánchez Cantón	191

3. LA CELEBRACIÓN DE LA CONFERENCIA DE MADRID

3.1. <i>Aura conférence lieu malgré révolution</i> . Las ausencias	209
3.2. El desarrollo de la Conferencia	227
3.3. El reflejo en la prensa y en los órganos de difusión de la Oficina Internacional de Museos.....	237
3.4. <i>Dibujos</i> en la Biblioteca Nacional y dos exposiciones más	249

4. EL LIMITADO DEBATE CIENTÍFICO

4.1. <i>Muséographie</i> , un nuevo viejo concepto.....	261
4.2. Comunicaciones y debates	277
4.3. La exposición en la Academia de San Fernando	297
4.4. El tratado de Museografía.....	319

5. LOS CONTENIDOS DE LA CONFERENCIA

5.1. Los avances técnicos.....	341
5.2. El edificio, clave de la organización del museo	363
5.3. La doble visita y las exposiciones temporales	385
5.4. Puesta en valor y presentación de las obras.....	403

5.5. Información para el visitante y el especialista: la documentación	437
5.6. Selección de objetos. Los excedentes.....	451
6. DESPUÉS DE LA CONFERENCIA	
6.1. El <i>Palais de Tokio</i> desde las páginas de <i>Museion</i>	471
6.2. La exposición de 1937 y el Congreso francés de Museografía.....	489
6.3. Museografía para arquitectos	509
CONCLUSIONES. <i>Aura revolution lieu malgré conférence</i>	523
BIBLIOGRAFÍA	533
ANEXO: <i>Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. 1935</i> (en soporte digital)	

PRELIMINAR

El propósito de este trabajo era en sus inicios el de arrojar alguna luz sobre un tema que con frecuencia se nos mostraba en forma de referencia o nota bibliográfica y sobre el que no existía un estudio concluyente.

Con frecuencia, se minimizaba su importancia en el desarrollo de lo que hoy entendemos por Museografía, o se maximizaba su influencia inmediata en la adopción de soluciones técnicas desarrolladas en la siempre fotogénica arquitectura de museos previa a la desarrollada por el llamado movimiento moderno.

Al iniciar este proyecto de investigación, que establecíamos, desde el principio, con decidida voluntad de emplearlo como proyecto de tesis doctoral, nos planteábamos una serie de dudas e hipótesis que hoy podemos considerar despejadas en un sentido y corroboradas o desechadas en otro.

Hemos evitado usar el término Conferencia de Museografía de forma intencionada pues como veremos en el desarrollo del análisis, el objeto era el estudio de la arquitectura y acondicionamiento de museos de arte, en un marco científico más amplio, denominado Museografía por los franceses, pero no comunmente aceptado tal y como hoy lo entendemos.

Nos hacíamos, al comienzo de nuestro trabajo, una serie de preguntas de forma un tanto ingenua y esperábamos que las respuestas fueran completa conclusión al material estudiado y revisado:

- ¿Era la La Conferencia de Madrid de 1934, sobre *Architecture et aménagement des musées d'art*, un hito en el devenir de una teoría y una práctica que llega a nuestros días y que marcará un antes y un después en el diseño de equipamientos para museos y en la forma de exhibir y exponer los objetos?
- ¿La Conferencia viene a sancionar el fin de una época en el tratamiento museográfico de las obras de arte?
- ¿Qué avances se postularon sobre modos y comportamientos de la arquitectura y la museografía del eclecticismo?
- ¿Atendió a los postulados del movimiento moderno en la arquitectura de exposiciones?
- ¿Cómo se desarrolló la Conferencia en el efervescente mundo intelectual de la Segunda República española? ¿Quiénes participaron en el encuentro?
- ¿Por qué una fortuna crítica tan oscilante? ¿Qué hay de verdad en los avances alcanzados en una reunión de profesionales del museo? ¿Por qué una difusión tan limitada del encuentro?

A estos interrogantes hemos intentado dar respuesta, en las conclusiones presentes al final de este trabajo. Sin embargo, a medida que hemos ido avanzando en la consulta

y estudio de fuentes hemos ido encontrado una gran cantidad de materiales que nos obligaban a ampliar el foco de nuestra investigación, sin dejar de situar la piedra angular del trabajo en los contenidos y celebración de la Conferencia. El devenir de la investigación nos ha llevado a profundizar en el conocimiento de la Oficina Internacional de Museos, heterodoxa sección del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, cuya actividad fue notable en el terreno de la tutela del Patrimonio y en la difusión de doctrina y praxis relacionadas con el mundo de los museos y los monumentos.

Fruto de la actividad de esta Oficina, radicada en París, fue la publicación de la revista *Mouseion*, y, sobre todo, los encuentros que en forma de conferencias organizó durante la década de los treinta. Conferencias como las de Praga, Roma, o Atenas, sobre artes populares, conservación de pinturas y restauración de monumentos, respectivamente, establecieron pautas canónicas en la intervención y cuidado de la herencia cultural.

En paralelo el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual estableció una tupida red de relaciones intelectuales encaminada a la creación de una cultura de la paz entre naciones. Programas novedosos sobre intercambio cultural, pedagogía y educación universitaria y el poderoso papel que le aguardaba a la radiodifusión como nuevo soporte comunicativo, así como las infinitas posibilidades del cinematógrafo para el desarrollo de los pueblos y las naciones. Nada de esto nos podía ser ajeno.

Otro ámbito que fue creciendo a medida que avanzábamos en el análisis de la celebración era el marco de renovación intelectual iniciada en nuestro país durante el primer tercio del siglo pasado, malogrado con la terrible sublevación militar y sus consecuencias. Y renovación también en la consideración del Patrimonio Artístico de la nación, así como en la remodelación de muchos museos a lo largo del país. Capital hemos creído el estudio de

los diversos concursos nacionales de arquitectura, que no pasaron del papel, pero que son fiel reflejo de los gustos de la arquitectura oficial, paradójicamente, en la realización de museos.

No será asunto menor el retraso de la Conferencia, debido a la fatal coincidencia de su celebración con el levantamiento de Asturias y la proclamación del Estado Catalán en octubre de 1934, y la imposible clausura del encuentro en Barcelona, capital empeñada entonces en la apertura de varias instituciones museísticas y, sobre todas ellas, del *Museu d'Art de Catalunya*.

No hemos podido ser ajenos a los aspectos organizativos en el seno de la OIM y a las decisivas empresas acometidas desde el organismo, temas interesantes *per se* que abren no pocas vías de estudio: la restitución de bienes culturales entre países, la destrucción artística desatada en España por la furia iconoclasta y el posterior conflicto armado y la destrucción monumental que se avecinaba con la segunda guerra mundial.

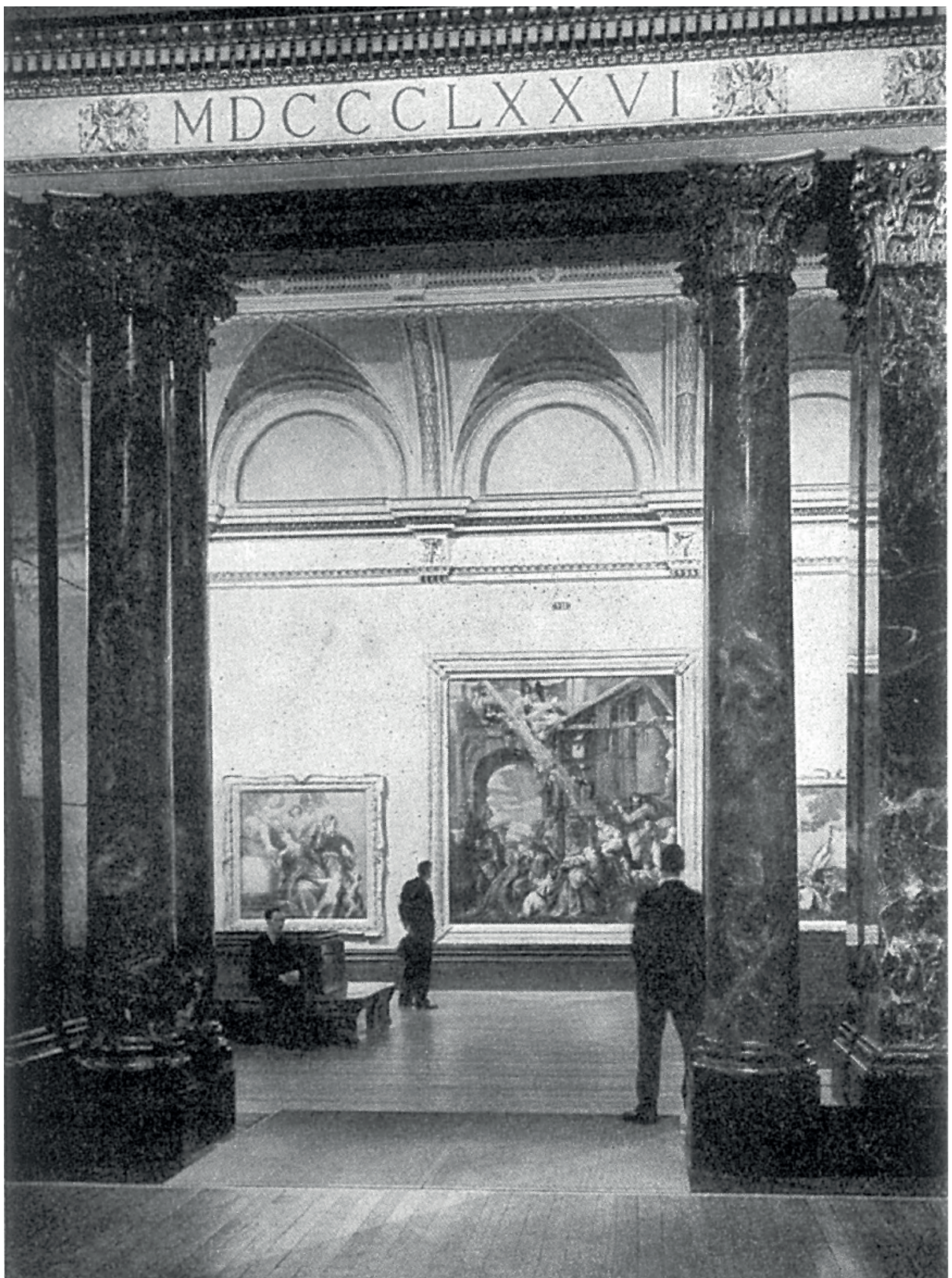
Una propuesta, la que hemos intentado plantear, centrada en la *historia de la cultura*, pues en nuestro ánimo ha estado realizar un estudio multidisciplinar en el que se mostrarán todas las disciplinas que bajo el paraguas de la Oficina Internacional de Museos encontraron cobijo, como antes lo habían hecho y habría de hacerse en el futuro, en los congresos internacionales de historia del arte: la conservación, la tutela del patrimonio, la museología, la arquitectura de museos, la puesta en valor de los objetos, la explotación sostenida de los monumentos y la museografía, propiamente dicha.

Queremos dejar claro que en un principio nuestras intenciones eran abundar, sobre todo, en el estudio de la arquitectura de museos como tipología propia, tomando como referencia los ejemplos concretos que desde las páginas de *Museum* se publicitaron, magníficos edificios en Tournai, Basilea, Rotterdam, La Haya, París, Filadelfia o Portland. También, los planteamientos teóricos que alumbraron algunos arquitectos, Perret,

Stein, Youtz, o historiadores como Focillon, Hautecoeur o Huyghe, previos al conflicto bélico y a la plena eclosión del movimiento moderno. Analizar cómo estos proyectos de frontera encontraron agradable acomodo y favorable fortuna entre los comportamientos más conservadores o los más rupturistas. Pero, por desgracia para el tema central de este trabajo, todo ello no estuvo en Madrid más que por poderes, cual cónyuges ausentes en una boda. Otra vez será.

Santa Fe, abril de 2017

MDCCLXXVI



OBJETIVOS

Podemos reunir en tres grupos los objetivos perseguidos en la redacción de la presente tesis doctoral.

Aquellos cercanos a la disciplina:

- Profundizar en el conocimiento de la celebración de un encuentro científico que tuvo como tema central la arquitectura de museos y el acondicionamiento de los espacios para la exhibición de obras de arte y objetos de cultura material; la metodología empleada en su preparación, las vicisitudes de los ponentes en la confección de las ponencias y el desarrollo de las sesiones. Analizar la publicación resultante: el tratado sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte, primera obra, en dos volúmenes, de una serie de manuales sobre disciplinas vinculadas con el museo y que la Oficina Internacional de Museos nominaría con el aún confuso término *Muséographie*.

- Ahondar en el significado de un término: Museografía. Tanto en su sentido primitivo, como en sus aplicaciones según el momento, y, sobre todo, a partir de la edición de un manual titulado *Muséographie*, fruto de las sesiones de Madrid en 1934.
- Analizar a nivel crítico los saberes y técnicas que confluyeron en Madrid y comprobar el grado de innovación e influencia futura de las conclusiones elaboradas.
- Estudiar las propuestas elaboradas con la vista puesta en el encuentro, y que no siendo debatidas en Madrid, encontraron acomodo en la revista *Museion*, órgano de difusión de la Oficina Internacional de Museos.
- Situar la Conferencia en un contexto de normalidad, común a otras reuniones celebradas bajo patrocinio de la Sociedad de Naciones y los países asociados, tanto las organizadas por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, como por la Oficina Internacional de Museos. Así como establecer un mayor conocimiento de la trascendencia de las secciones, vinculadas con los museos y la tutela patrimonial y de los Congresos Internacionales de Historia del Arte celebrados en el primer tercio del siglo XX.
- Profundizar en la incidencia que la Conferencia de Madrid tuvo en el ambiente cultural e institucional de la República, así como relacionar el encuentro y sus contenidos con la renovación museográfica en España y la creación de nuevos museos.
- Definir la posición de los protagonistas del encuentro frente a corrientes innovadoras o avanzadas, tanto en el ámbito de la arquitectura como en el de las Bellas Artes o la exhibición de objetos y sus complementos.
- Determinar el protagonismo de varios de los historiadores del arte decisivos en la conformación de la disciplina en pleno siglo XX: Réau, Focillon, Hautecoeur, Huyghe, Bazin, etc.

- Establecer una frontera entre el funcionamiento y los intereses del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, así como entre la Oficina Internacional de Museos y el Comité Internacional de Museos.

Aquellos vinculados a la institución Universidad de Granada y al marco investigador del Departamento de Historia del Arte:

- Realizar un estudio que, dentro de unas coordenadas espaciales: España; y temporales: años treinta, no quedara circunscrito al marco nacional. Un acontecimiento que debería haber sido recordado por la ciudad que lo acogió y vincularía a la capital de España a la asunción de una nomenclatura específica para una ciencia que hasta ese momento buscaba una definición más concreta.
- Avanzar en temas y disciplinas cercanas a un mayor desarrollo del estudio de la tutela patrimonial, que junto con la historia del urbanismo han encontrado fuerte aliento en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.
- Avanzar en el conocimiento de una disciplina básica y fundamental para el prestigio de la Universidad de Granada, la museología, disciplina impartida mas allá de la asignaturas concretas, a través del Máster de Museología, desarrollado a partir del año 2000, y que, desde entonces, ha formado a gran cantidad de profesionales del museo.

Aquellos inherentes al doctorando:

- Complementar la formación académica recibida, en especial de aquella disciplina que despertó un mayor interés, la museología y sus ciencias auxiliares.
- Complementar la formación recibida en aras a una mayor especialización en el

futuro profesional decidido: Funcionario del Cuerpo Superior Facultativo de Conservadores de Museos.

- Conseguir un mayor conocimiento de la historia de la disciplina, la museografía, ámbito con más pasado que presente, terreno propicio antes para la reflexión que para la creatividad y, que de un modo u otro, nos ha de ayudar en otro difícil objetivo profesional: la definición de valores patrimoniales.

MODERNIDAD Y NOSTALGIA.

DOS TÉRMINOS PARA DEFINIR EL ESPÍRITU DE UNA REUNIÓN DE EXPERTOS

De otra parte, no es esta la primera vez que aquí se traen asuntos museológicos. Hasta donde yo sé, los antecedentes de este discurso en la Academia se hallan en la magna asamblea convocada por el Servicio Internacional de Museos de la Sociedad de Naciones, que congregó en esta casa y en este mismo salón a los más expertos museólogos del mundo en noviembre de 1934. Aquí durante ocho días, contrastaron ellos sus experiencias, sus métodos y sus criterios con lecturas de informes magistrales, discusiones y observaciones atinadísimas, en el concierto de cuyas voces no faltó la española, a cargo particularmente de don Pedro Muguruza Otaño y de don José Ferrandis Torres, miembros ilustres que fueron de la Corporación y amigos queridos de todos.

Joaquín María de Navascués¹

Durante años la Conferencia de Madrid de 1934 sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte ha gozado de la fortuna positiva que otorga el desconocimiento parcial del acontecimiento y el marco temporal y espacial en que se inserta, la siempre amable imagen de la Segunda República Española, de indubitadas referencias galas en su afán por dotarse de una numeración que habría de implicar renovación, y la Europa de entreguerras, época de esperanza y crisis.

Fortuna crítica inestable, todo hay que decirlo, pues muy citada y referenciada por museólogos y museógrafos, no había sido hasta hace unos años objeto de interés para estudiosos de la museología y de la cultura europea de entreguerras. Objeto que para el que esto escribe siempre fue una necesidad, desde antes del comienzo de nuestro trabajo. Pues, como se verá conforme se avance en la lectura del presente texto, mucho ha quedado, por diversas causas, en el injusto tintero. Tiempo y materia hay para aquel que desee profundizar en esta Conferencia cuya vocación e intención fue no tanto abrir caminos, cuanto mejorar los ya abiertos.

En nuestra bibliografía más cercana, aquella elaborada en castellano y, por ende, más usada por colegas en nuestro país, cabe citar, en primer lugar, aquellos trabajos propios de otros asuntos vinculados con el museo y sus ciencias, que citaban el encuentro siempre con no poca confusión terminológica, asunto que trataremos más tarde. Joaquín María de Navascués fue el primero, como apreciamos al comienzo del texto, que se refirió a la Conferencia en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Aportaciones a la museografía española*; su presencia en la reunión era un marchamo de autoridad, el arqueólogo vivió el encuentro en primera fila e incluso llegó a elaborar consideraciones para que se tuvieran en cuenta a la hora de revisar las ponencias para la edición del tratado.

Años más tarde Gratiniano Nieto², director general de Bellas Artes en las postrimerías del régimen del general Franco, elogió la cita madrileña mostrando reconocimiento, sin citarla, a la joven República que amparó la celebración, referenciando la importancia de la museología española que habría de fructificar a partir de tan fértil simiente. Durante años, hasta la década de los ochenta del siglo pasado, los dos volúmenes de *Muséographie*³ y aun las ponencias roneografiadas sirvieron a todo aquel que se decidía a preparar el acceso al cuerpo facultativo de conservadores de museos en España.

Sánchez Cantón refirió en ocasiones la celebración de la Conferencia y su participación activa como miembro del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos⁴, pero siempre en relación con las mejoras obradas en el Museo del Prado junto a Pedro Muguruza Otaño, y de forma menos entusiasta en aquellas referencias, que podían ser un tanto incómodas, a la cultura y tutela patrimonial de la etapa republicana. Referencia que hemos de encontrar también en la obra de Juan Antonio Gaya Nuño⁵, en lo relativo a las reformas desarrolladas en las décadas de los veinte y treinta y que habrían de culminar en las mejoras inauguradas con motivo de la celebración de la Conferencia.

No habrían de faltar referencias puntuales a acontecimientos paralelos desarrollados con motivo del encuentro: la exposición de dibujos de la Biblioteca Nacional, comisariada por Lafuente Ferrari⁶, en las salas de exposiciones del Museo de Arte Moderno en su ubicación del Paseo de Recoletos; la de porcelanas del Buen Retiro celebrada en el Museo Municipal de Madrid, o la de encuadernaciones artísticas del Palacio Nacional de Madrid, seleccionada por José Moreno Villa⁷.

La propia evolución de los estudios de museología ha dado a la imprenta no pocos e interesantes estudios como los redactados en el ámbito francófono por François Mairesse⁸, y que abarcan territorios no tan concretos a nuestro tema. No podía dejar de tratarse, como

veremos con posterioridad, este asunto en la famosa obra de Germain Bazin, *El tiempo de los museos*, ofreciendo una opinión, nada equívoca al respecto, del modelo deseado en arquitectura de museos⁹.

En el ámbito hispánico destacan los escritos de María Bolaños¹⁰, en el marco de una historia de los museos de España, que de forma generosa amplía el foco al ámbito internacional y en la selección de textos teóricos que conforman un interesante mosaico crítico¹¹, o los textos de Jesús Pedro Lorente, en especial el dedicado a conceptos fundamentales de la museología¹², en que dedica un capítulo a esta disciplina en el periodo de entreguerras y apunta a la importancia del encuentro de Madrid. Javier Gómez¹³ y Teresa Marín¹⁴, en estudios generales sobre museos han ofrecido multitud de oportunas referencias a la cita madrileña y al trabajo de la Oficina Internacional de Museos.

Otros estudios sobre tutela patrimonial en España han incidido en tratar el asunto más por la novedosa aportación de información que se ofrecía que por la decidida importancia de la Conferencia en el trasunto de la obra. Así, Julián Esteban Chapapría, en sus estudios sobre la restauración arquitectónica en los años treinta, y en especial sobre la figura y trayectoria de Leopoldo Torres Balbás¹⁵, aportará algunos contenidos del legado Sánchez Cantón del Museo de Pontevedra, con información recién ofrecida al ámbito investigador y que, de forma habilidosa, facilitó al investigador valenciano, con interesante información sobre las relaciones internacionales y culturales de la Segunda República, y en especial sobre la participación española en la Conferencia de Atenas de 1931.

Otros estudios han ido aportando información valiosa sobre la cultura de entreguerras, y sobre todo cabe señalar el desarrollo de estudios centrados en la diplomacia cultural y en las instituciones dedicadas al fomento de relaciones entre los países al amparo de organizaciones supranacionales como la Sociedad de Naciones, el Instituto Internacional

de Cooperación Intelectual y la Oficina Internacional de Museos. En esta dinámica cabe apuntar el riguroso trabajo de Renoliet¹⁶ sobre el Instituto, centrado en aspectos legales y de intendencia. También se hace necesario citar el trabajo de Fernando Valderrama¹⁷, en su decisiva obra sobre la historia de la Unesco, en la que dedica un interesante capítulo a la cooperación cultural de entreguerras.

Aportación capital es la ofrecida por Annamaria Ducci¹⁸ en la gran cantidad de trabajos publicados sobre las instituciones radicadas en París y dedicadas a las relaciones culturales entre estados, así como el papel esencial desarrollado por el incansable Henri Focillon. Estudios completados por investigadores italianos como Silvia Cecchini¹⁹, con rigurosos análisis de las relaciones intelectuales entre naciones, y en especial las establecidas por Italia bajo el régimen mussoliniano; y por serios estudios de los órganos de difusión de estas entidades, en especial la revista *Museion*, órgano de difusión de la Oficina Internacional de Museos, diseccionada con habilidad y tino por la documentalista Marie Caillot²⁰.

Sin lugar a dudas, el lugar de mayor referencia a nuestra Conferencia habría de ser el terreno de la arquitectura de museos, pues en el ámbito de la estricta disciplina museográfica, entendiendo ésta como aquel conjunto de saberes vinculados con la presentación o display de colecciones no hay referencias claras y contundentes. Quizá por la escasez de estudios volcados sobre una disciplina que en los años treinta era propia de decoradores o de arquitectos-decoradores, no de museógrafos.

Al poco tiempo de su celebración las referencias al encuentro y, más en concreto, a la publicación, fueron continuas, sobre todo en Italia y en Estados Unidos. Pareciera que Francia, que desarrollaría un proyecto en 1937, clónico al madrileño, hubiera querido borrar la huella de la reunión de 1934. Laurence Vail Coleman²¹ referirá la experiencia

madrileña en su valiosa obra sobre construcción de museos, cercana en años a la edición del manual matritense, pero tan lejana en conceptos, como avanzada en propuestas. Años más tarde Roberto Aloi, en un ejercicio notable de puesta al día en la difusión de un nuevo museo de arte²², aludirá a la importancia del encuentro como un eslabón más en la cadena para fijar una tipología arquitectónica imposible fuera del canon clásico por mucho que lo intente la obra de Pevsner²³, tan cuestionada por Oriol Bohigas.

Textos posteriores han avanzado en señalar, no tanto a la Conferencia, sino a los protagonistas, y a la propia revista *Mouseion*, como los paladines de un cambio necesario para la ruptura formal que se operará con el definitivo triunfo del movimiento moderno. Destaca sobremanera el, durante años, único trabajo alusivo al encuentro personificado en la figura y obra de Louis Hautecoeur²⁴, obra de André Desvallées, y los espléndidos libros de Lucca Basso Peressut²⁵, con especial incidencia en la teoría aportada, no en Madrid, pero si en las revistas del momento, por el ausente en el encuentro Clarence Samuel Stein. Estudios, los de Basso, que condensan un riguroso análisis de la evolución de una “tipología” y lo acompaña de una escrupulosa selección de textos teóricos del momento. Trabajo desarrollado en nuestro país por Alfonso Muñoz Cosme²⁶.

No queremos dejar de reflejar en estas líneas la ausencia de la Conferencia en textos en los que, por el contrario, abundan referencias a fuentes teóricas y críticas cercanas. Obras dedicadas a los museos de arte, a su arquitectura y a la cultura norteamericana que los amparó, como el de Steffensen-Bruce²⁷ o el de Cummings Loud²⁸, dedicado a Louis I. Kahn y sus museos. Libros repletos de referencias a usos y formas presentes en la cita madrileña y que no son tenidos en cuenta quizá por el peso de la obra de Coleman antes referida. Obligado citar el catálogo que preparó Helen Searing²⁹ sobre nuevos museos de arte americanos, en el que la autora avanzaba sobre la influencia de los arquitectos americanos de

los años treinta en la definición de una necesaria nueva arquitectura, de ello poco hubo en Madrid, lo cual justifica en cierto modo la ausencia.

Esta ausencia llega a los pocos estudios parciales que existen sobre los ponentes y participantes. El formidable libro sobre Louis Hautecoeur escrito por Antonio Brucculeri³⁰ pasa de puntillas sobre la relación entre la Oficina Internacional de Museos y el historiador del clasicismo francés, primando la atención sobre su papel académico y político. La interesante correspondencia de Clarence S. Stein³¹ no refleja referencia alguna al encuentro, lo que no significa que en su archivo depositado en la *Cornell University* no haya material de interés sobre la Conferencia y su participación en la distancia.

Señalábamos antes que, de un tiempo a esta parte, se ha ido generando un notable interés por las relaciones intelectuales en la Europa de entreguerras, y sobre todo por los intelectuales que participaron en los diversos foros organizados por la Oficina Internacional de Museos, destacando en ese sentido, los estudios sobre los italianos, siendo interesante el dedicado a Ugo Ojetti³², con un capítulo dedicado a la Conferencia de Madrid. O el trabajo sobre Pedro Muguruza Otaño de Carlota Bustos Juez³³, en esta misma línea. También han de ser reseñados los esfuerzos por dar a conocer el trabajo de Joaquín Folch y Torres y su labor en relación a los museos catalanes³⁴ y a la difusión de la museología en Cataluña. No tanta suerte ha tenido el denostado Francisco Javier Sánchez Cantón, que aún espera de una monografía imparcial y justa³⁵.

A este deseo por conocer la cita madrileña siguió el eficiente trabajo de algunas investigadoras en nuestro país, que habrían de sentir nuestra misma inquietud y que en estos últimos años se lanzaron a publicar noticias sobre la *Conferencia de estudios sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*. María de los Ángeles Layuno³⁶ preparó una interesante reflexión al respecto que se publicó años después de ser redactada; y el

tándem formado por Alicia Herrero Delavenay y Carmen Sanz Ruiz dedicaron artículos al encuentro en *Revista de Museología*³⁷ y en *Academia*; con posterioridad han participado en otros encuentros y han disertado sobre *La presencia de la arqueología en la Conferencia de Museos de Madrid*, y sobre la organización de la reunión en unas jornadas celebradas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como aquellas de hace más de ochenta años, en que participó quien esto escribe con una intervención sobre *Contenidos y metodología de trabajo en las jornadas de la Conferencia Internacional de Museos de 1934*³⁸.

Inéditos permanecen, como la tesis de Marie Caillot, otros dos textos de interés, si bien uno de ellos se puede encontrar en internet. Se trata de un trabajo dirigido por François Mairesse, desarrollado por Jean-Baptiste Jamin³⁹, cuyo tema es la Conferencia de Madrid de 1934, y que con un perfil muy distinto a nuestro estudio analiza el encuentro y su trascendencia. Otra aportación, ésta sí inédita, es la de Amandine Ban⁴⁰ sobre las relaciones intelectuales entre Italia y Francia en el marco de la Conferencia.

Dos ediciones facsimilares y una opción de impresión bajo demanda han ayudado en los últimos años a difundir el tratado *Muséographie*⁴¹, creando no pocas expectativas. En marzo de 2017 ha aparecido un libro de Pierre Levau⁴², que analiza el trabajo de la Oficina Internacional de Museos y dedica un capítulo a la Conferencia de Madrid, que no trata sobre el encuentro sino sobre la guerra de España y la Oficina Internacional de Museos. También una interesante revista⁴³ italiana, editada por la Universidad de Macerata, ha revisado de forma generosa y desde múltiples puntos de vista el devenir de la cooperación intelectual y su especial protagonismo en Francia hasta 1937. No hemos tenido tiempo más que de constatar la escasa aportación al conocimiento del encuentro madrileño, nada más allá de los contenidos aparecidos en el tratado y en *Museion*, lo que no desmerece su aportación, de gran interés para otros aspectos colaterales.

Concluimos, la Conferencia de Madrid no ha disfrutado de la atención, bien cierto que limitada, que otros especialistas, como Françoise Choay han dedicado a experiencias similares como la Conferencia de Atenas sobre Conservación de Monumentos de Arte e Historia, celebrada en otoño de 1931, en la capital helénica. Esperemos que este estudio aporte un poco de luz a una estancia cada vez menos oscura.

-
1. NAVASCUÉS, Joaquín María de. *Aportaciones a la museografía española, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y contestación de José Yarnoz Larrosa*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1959: 14-15.
 2. NIETO, Gratiniano. *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios Archiveros y Arqueólogos, 1973.
 3. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*. París: Office International des Musées, 1935, 2 vols.
 4. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *El Prado*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.
 5. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest, 1969.
 6. PÉREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
 - NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.). *I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación Mapfre, 2016.
 - VÉLIZ, Zahira. *Dibujos españoles del Siglo de Oro*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002.
 7. LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa (dir.). *Grandes encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV – XXI*. Madrid: Ediciones el Viso & Patrimonio Real, 2012.
 8. MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.
 8. MAIRESSE, François, y DESVALLÉES, André. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Collin, 2011.
 9. BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon, 1969.
 10. BOLAÑOS ATIENZA, María. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 1997.

11. BOLAÑOS ATIENZA, María (ed.). *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Trea, 2002.
12. LORENTE, Jesús Pedro. *Manual de historia de la museología*. Gijón: Ediciones Trea, 2012.
13. GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006.
14. MARÍN TORRES, M. Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Trea, 2002.
15. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
16. RENOLIET, Jean-Jacques. *L'Unesco oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*. París: Publications de la Sorbonne, 1999.
17. VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la Unesco*. París: Unesco, 1995.
18. DUCCI, Annamaria. "L'Institut international de coopération intellectuelle (SdN): lieu de mémoire et télescope visionnaire pour l'histoire de l'art." En *Ecritures de l'histoire de l'art en France, 1890-1950*, dirigido por N. McWilliam y M. Passini, SdN. Dijon: Les Presses du Réel, 2015.
19. CECCHINI, Silvia. "Musei e mostre d'arte negli anni trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale." En *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, editado por Maria Ida Catalano, 56-115. Roma: Gangemi, 2013.
20. CAILLOT, Marie. *La revue Mousseion (1927-1946) Les musées et la coopération culturelle internationale*. Trabajo fin de Máster. París: Universidad de la Sorbona, 2011. (<http://theses.enc.sorbonne.fr/2011/caillot>, consultada el 29 de mayo de 2017)
21. COLEMAN, Laurence Vail. *Museum Buildings*. Washington: *American Association of Museums*, 1950.
22. ALOI, Roberto. *Musei. Architettura - tecnica*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1961.
23. BOHIGAS, Oriol, "Prólogo." En *Historia de las tipologías arquitectónicas*, editada por Nikolaus Pevsner. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
24. DESVALLÉES, A. (ed.). "Louis Hautecoeur, Architecture et Aménagement des Musées." *Réunion des Musées Nationaux*. París, 1993.
25. BASSO PERESSUT, Luca. *I Luoghi del museo : tipo e forma fra tradizione e innovazione*. Roma: Editori Riuniti, 1985.
- BASSO PERUSSUT, Luca. *Il museo moderno. Architettura e museografia de Perret a Kahn*. Milán: Edizioni Lybra Imagine, 2005.

25. BASSO PERESSUT, Luca. *73 musei : d'arte, archeologici, etnografici, naturalistici, scientifici e tecnologici, religiosi, tematici, aziendali, ecomusei*. Milán: Lybra Immagine, 2007.
26. MUÑOZ COSME, Alfonso. *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Trea, 2007.
27. STEFFENSEN-BRUCE, Ingrid. *Marble palaces, temples of art : art museums, architecture, and American culture, 1890-1930*. Lewisburg-London: Bucknell University Press-Associated University Presses, 1998.
28. CUMMINGS LOUD, Patricia. *The art museums of Louis I. Kahn*. Durham y Londres: Duke University Press, 1989.
29. SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Berkeley: California University Press, 1982.
30. BRUCCULERI, Antonio. *Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France: du dessein historique a l'action publique*. París: Librairie de l'architecture et de la ville (Picard), 2002.
31. PARSONS, Kermit Carlyle (ed.). *The writings of Clarence S. Stein: architect of the planned community*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1998.
32. NEZZO, Marta. *Ugo ogetti critica, azione, ideologia*. Padiva: il Poligrafo, 2016.
33. BUSTOS JUEZ, Carlota. "Aproximación a la actividad de Pedro Muguruza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando." *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 114-115 (2012-2013): 215-238.
34. FOLCH I TORRES, Joaquim. *Últims Escrits Granollers*: Fundació Folch i Torres, 2009.
- VIDAL I JANSÀ, Mercè. *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1991.
35. Materiales pertenecientes al Archivo de la Diputación de Pontevedra que esperan un proyecto de investigación adecuado.
36. LAYUNO ROSAS, M. Ángeles. "Hacia una nueva museografía: la conferencia Internacional de Madrid de 1934." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 95 (2014): 143-167.
37. HERRERO DELAVENAY, Alicia y SANZ DÍAZ, Carmen. "La sede de la conferencia internacional de museos de 1934." *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 116 (2014): 223-231.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia y SANZ DÍAZ, Carmen. "La conferencia internacional de museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo." *Revista de Museología* 59 (2014): 80-89.
- *Arqueología de los museos. 150 años del Museo Arqueológico Nacional*. 21-23 de marzo de 2017.

38. GARCIA BASCON, Antonio. “*Aura revolution lieu malgré Conférence*. Contenidos y metodología de trabajo en las jornadas de la Conferencia Internacional de Museos de 1934.” *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, texto en prensa.
39. JAMIN, Jean-Baptiste. *La Conférence de Madrid (1934): origines et fortune de la muséographie moderne*. Trabajo Fin de Máster en Museología. París : *École du Louvre*, 2014 (<https://es.slideshare.net/JeanBaptisteJAMIN/mmoire-master-ii-la-conference-de-madrid-1934-origines-et-fortune-de-la-museographie-moderne>, consultada el 29 de mayo de 2017)
40. BAN, Amandine. (2014) *Mémoire de recherche sur le rôle politique de l'Italie et de la France lors de la première Conférence de Muséographie organisée en 1934 par l'Office International des Musées*. Trabajo Fin de Master del doble máster internacional 1&2 investigación (franco-italiano) de Historia del Arte y gestión internacional de bienes culturales, 2011-2014. Université Pierre Mendès-France (Grenoble II) & Università degli Studi di Macerata.
41. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Granada: Comares, 2005, 2 vols. (Facsimil de la edición de 1936)
- *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*. Trezzano sul Naviglio (Milán): Soins de Goppion, 2011, 2 vols. (Facsimil de la edición de 1936 acompañada de un facsimil de los índices editados en 1944)
42. LEVEAU, Pierre. *L'institution de la conservation du patrimoine culturel dans l'entre-deux-guerres*. Dijon: OCIM, 2017.
43. CECCHINI, Silvia y DRAGONI, Patrizia. “Introduzione. Musei e mostre tra le due guerre.” *Il Capitale Culturale XIV* (2016): 13-22 (<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1559> consultada el 29 de mayo de 2017).

METODOLOGÍA

El presente texto tiene la intención de explicar el procedimiento de realización de esta tesis y la metodología empleada en su realización. Comenzamos desarrollando parte de las hipótesis de trabajo en el documento elaborado para la consecución del Diploma de Estudios Avanzados. En dicho documento, inicio de nuestra labor de investigación, apuntábamos que la razón del trabajo era ampliar conocimientos sobre un tema, a nuestro juicio falto de análisis histórico y de conocimiento crítico. Para ello considerábamos esencial establecer una serie de hipótesis avanzadas sobre certezas construidas en base a los escasos testimonios de que disponíamos. El más decisivo, la edición de los dos volúmenes de *Muséographie*, monumento que se configura como piedra angular sobre la que desarrollar nuestro trabajo.

El libro, por tanto, se convirtió en el más fiel testimonio de lo acontecido, y el análisis riguroso de su texto y sus imágenes habría de convertirse en la base a partir de la que poder salir a buscar información. El segundo venero tendría necesariamente que ser

Mouseion, la revista de la Oficina Internacional de Museos. En ella se publicarán una gran cantidad de artículos que venían a completar lo expuesto en Madrid, y otros que, traídos a Madrid, no pudieron ser publicados en el tratado. En esa búsqueda de información era esencial tomar conocimiento de algunos de los protagonistas del encuentro y de los autores de algunos artículos fundamentales, y para ello era necesario buscar referencias bibliográficas capaces de establecer someras vidas intelectuales que nos hicieran comprender mejor quiénes eran aquellos sabios tan a menudo enfundados en chaqués y cubiertos con chisteras y sombreros hongos.

Tras el vaciado de *Mouseion*, nuestra búsqueda se centró en algo anecdótico, aunque, creemos, que de singular importancia, la presencia de la conferencia en los medios de prensa españoles durante su celebración, no tanto por la curiosidad que nos despertaba el desarrollo de los acontecimientos, sino por lograr varios artículos críticos sobre el encuentro y sobre las circunstancias de las artes en España en 1934. Dicha localización la hicimos en la Biblioteca Nacional de Madrid, previamente a la localización de cientos de recortes de prensa que guardaba celosamente Francisco Javier Sánchez Cantón y que, con su fondo, acabaron en el Museo de Pontevedra.

Una vez establecidos los intereses que nos habrían de guiar a continuar acopiando información, nos volcamos en la realización del trabajo de búsqueda de documentación que aportara la intrahistoria a nuestro trabajo, mas allá de los testimonios que aportaban las fuentes escritas, y más aún, las visuales en un momento de tanta escasez de imágenes. El primer destino, por cercanía, era Madrid, y en esta provincia lo encontrado era tan magro que no cabía hablar más que de decepción. La recolección en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares apenas nos deparó varias noticias, al no existir expediente alguno que contuviera los documentos de la Comisión Orga-

nizadora de la Conferencia, dependiente de la entonces Dirección General de Bellas Artes. Encontramos, por el contrario, todos los expedientes y planos de obras de Luis Moya para el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, excesivo material para el tema que nos ocupaba. En el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la documentación era muy escasa, y muy poca la información relacionada con el evento, pero, por contra, encontramos un ejemplar de los *rappports* previos de la Conferencia y el catálogo de la exposición montada en el Palacio de la calle de Alcalá por Sánchez Cantón.

La búsqueda en el Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MN-CARS), heredero del Museo de Arte Moderno, también fue decepcionante en relación con la Conferencia, como igualmente hubo de resultar infructuosa la búsqueda en el Prado, donde esperábamos encontrar alguna documentación dejada por el antiguo director, Francisco Javier Sánchez Cantón. La indagación en Pontevedra nos deparó la localización del legado documental acopiado durante sesenta años por el conservador gallego. Su archivo nos ofreció interesante documentación sobre su relación y la del Prado con la Oficina Internacional de Museos, no sólo sobre la Conferencia de Madrid, sino también sobre otras conferencias organizadas por la Sociedad de Naciones o el papel de dicha organización en la evacuación del Museo del Prado a Ginebra.

El archivo decisivo para encontrar toda la documentación administrativa sobre el desarrollo del evento, no a nivel contable, pues de este cometido se ocupó el Gobierno español, fue el de la Unesco, en París. Miles de documentos (alrededor de 1800 seleccionados), entre cartas y calcos de cartas, coincidentes con borradores y cartas en el archivo pontevedrés —cuando a Sánchez Cantón se dirigían-, daban testimonio de la organización y metodología del encuentro. Sólo documentos administrativos hallamos. En la caja

que debía de contener los materiales de la edición del tratado, nada: ha estado vacía desde que regresó de Londres tras la guerra. En ella habrían de estar los escasos comentarios que se tomaron en consideración y que enriquecieron las ponencias preliminares, ya convertidas en capítulos del manual.

Otros fondos, que se adivinan diezmados, son los que a través de la red se pueden consultar del Fondo de Orueta Duarte de la Biblioteca “Tomás Navarro Tomás” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Deliberadamente hemos prescindido de trabajar en archivos particulares de algunos ponentes y participantes, limitaciones legales o imponderables económicos nos han obligado a desistir de esta opción que sólo nos hubiera sido posible en el caso de Torres Balbás, Luis Moya Blanco o Pedro Muguruza Otaño, todos ellos profesionales muy estudiados por investigaciones específicas.

En cuanto a la búsqueda de información en fuentes secundarias, procedimos, en primer lugar con el análisis de las publicaciones que citan o estudian el desarrollo de la Conferencia, ello nos dio pie a comprobar el grado de calidad científica de aquellas. En segundo lugar, procedimos a comparar el material analizado en las fuentes primarias y la fortuna crítica del acontecimiento. El análisis de estas fuentes nos obligó a abrir el foco en cuanto a la búsqueda de material bibliográfico. Dicho material lo encontramos en alguna biblioteca española: Casa de Velázquez de Madrid, que posee *Mouseion* completa, Biblioteca “Tomas Navarro Tomás” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca “Folch i Torres” del *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Biblioteca de la Alhambra (Fondo Leopoldo Torres Balbás) y Biblioteca del Museo Nacional del Prado.

Hemos practicado la solicitud de servicio de préstamo inter-bibliotecario con intercambios entre la Universidad de Granada y las Universidades de Zaragoza y de Navarra.

Y hemos procedido a adquirir aquellos libros en el mercado, de lance o convencional, que no estaban en bibliotecas españolas.

Otra fuente esencial se nos antojaba la lectura de textos científicos en revistas especializadas de museología, entre las que resultaron decisivas la citada *Mouseion* y sus satélites mensuales, y el *Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya*, debido a la escasez de nuestro tema en revistas escritas en castellano. Otras revistas a revisar fueron *Arte Español* y su doble *Revista Española de Arte*, esencial para entender el gusto artístico de la *intelligentsia* republicana en España, y *Arquitectura*, en el periodo que se inicia con la llegada de Torres Balbás y que finaliza con la sublevación militar; también una profunda examen de *AC*, órgano del GATEPAC. Otras revistas analizadas, si bien su uso ha quedado limitado por problemas de extensión, han sido las galas *Cahiers de la République des Lettres, des Arts et des Sciences, Formes, L'amour de l'art, L'architecture d'aujourd'hui*, bastante escoradas a una sensibilidad concreta, y *Europe, Cahiers d'Art, Verve* y *14, rue du Dragon*, exponentes de una nueva visión del mundo. Sería prolijo enumerar toda una suerte de revistas que tras ser analizadas no han dado el fruto esperado. En ese sentido queremos destacar la ayuda del servicio de reprografía de la *Bibliothèque National* de Francia y de los fondos hemerográficos volcados en *Gallica*, y la ayuda lograda en bases de datos del *Institute National d'Histoire d'Art* francés (AGHORA) y la *Cité de l'Architecture* gala a través de sus portales informáticos. Así como el portal RACO para las revistas editadas en Cataluña.

La consulta de materiales por internet ha sido contante, en especial las tesis y memorias elaboradas sobre los asuntos tratados en el presente trabajo y las revistas y trabajos descargables desde publicaciones online o lugares en que algunos investigadores comparten sus trabajos, caso de la red *Academia.edu*.

Tras esta fase de acopio de materiales hemos procedido a depurarlos, elaborando fichas por conceptos; estos se han determinado a partir de un índice provisional de capítulos a desarrollar, elaborando a la par el listado definitivo de bibliografía a citar.

A partir de la reelaboración del índice agrupando conceptos e ideas, hemos procedido a la redacción del texto englobado en el apartado análisis, y a la inclusión de imágenes tomadas en exclusiva de *Muséographie*. El trabajo ha concluido con la redacción de las conclusiones y el ajuste del índice.

Hemos creído oportuno establecer un anexo al texto, que se corresponde con la reproducción de los capítulos, anotando sus diferencias con las ponencias previas y mostrando el enriquecimiento de las mismas, con las aportaciones de participantes presentes y ausentes. Sobre el objeto, o en estrecha relación con el contenido de la tesis, hemos redactado tres artículos o capítulos de libros:

GARCÍA BASCÓN, Antonio, “En nada esencial discrepábamos.” En Zamorano Pérez, Pedro; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Monterroso Montero, Juan Manuel. *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor*, 341-361. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2016.

GARCÍA BASCÓN, Antonio, “Eurípide Foundoukidis y la Oficina Internacional de Museos. 1929-1946.”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, artículo en prensa.

GARCÍA BASCÓN, Antonio, “*Aura revolution lieu malgré Conférence*. Contenidos y metodología de trabajo en las jornadas de la Conferencia Internacional de Museos de 1934.” *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, texto en prensa.

El último artículo se corresponde con la conferencia impartida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el 21 de noviembre de 2016, bajo el título de

Contenidos y metodología de trabajo en las jornadas de la Conferencia Internacional de Museos de 1934, en el marco del Congreso Internacional de Museografía: La Conferencia Internacional de Museos de 1934 en perspectiva.

Podrá observarse en algunos capítulos del análisis, aquellos en que la falta de conocimiento previo han obligado a un mayor trabajo de archivo, el empleo casi abusivo de referencias a documentos no impresos. Permítasenos que al igual que existen dos discursos en el tratado de Museografía, uno textual y otro visual, hayamos establecido un modesto juego de duplicidad de discursos en el que las notas tienen un enorme sentido para el autor. La primera intención era compensar el uso de referencias a fuentes primarias y secundarias, posibilidad factible ante la acumulación de material de archivo realizada; el devenir de la redacción nos ha aconsejado proceder a dicha diferencia.

1. ALREDEDOR DE LA CONFERENCIA DE MADRID



1.1. LA OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEOS Y LOS CONGRESOS DE HISTORIA DEL ARTE

El pacto para la creación de la Sociedad de Naciones no contenía disposición alguna relativa a la cooperación intelectual¹. La actividad frenética que desarrollará la Oficina Internacional de Museos, entre 1926 y 1946, no se hubiera desarrollado sin la presencia, en los órganos de decisión de la Sociedad de Naciones de todo un cuerpo intelectual convencido de la importancia de una diplomacia de la cultura. Cuerpo intelectual que englobará a literatos, científicos, creadores, y también, entre otros muchos, a historiadores del arte. Historiadores del arte que habían avanzado, en sus foros naturales de discusión, sobre disciplinas que tangencialmente rozaban los intereses y finalidad de la Historia del Arte, y que cual ramas injertadas en un generoso árbol de conocimiento, irían alcanzando, poco a poco, la mayoría de edad: museografía, museología, restauración monumental, diagnosis y conservación de obras de arte, tutela patrimonial y legislación, protección del patrimonio

en caso de guerra, excavaciones arqueológicas. De todo ello, y algunas ramas más, intentará ocuparse la Oficina Internacional de Museos del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, órgano de gestión de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones.

Pero la preocupación por estos asuntos no era espontánea, fue germinando en el seno de una comunidad científica cuya mayor preocupación era el estudio de la Historia del Arte, y entendían que era necesario apoyar otras disciplinas colaterales, de acuerdo con un ideal de protección de las fuentes del conocimiento y del propio objeto a estudiar. No nos equivocamos al pensar que la acción o acciones promovidas desde la Oficina Internacional de Museos estaban polarizadas por historiadores de arte que hacían Historia del Arte, por arquitectos expertos en Historia de la Arquitectura, por conservadores de museos que nunca habían dejado de realizar “trabajo de campo”. La Oficina Internacional de Museos era una institución de transmisión de conocimiento que tenía como principal objetivo crear una comunicación fluida entre profesionales dedicados a la defensa del patrimonio y sus instituciones, pero era sobre todo una institución que no contemplaba otro marco intelectual que no fuera el creado por la ciencia histórica.

En este contexto, será providencial la presencia de Henri Focillon, como asesor de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, para la creación futura de la Oficina Internacional de Museos, mas la acreditada opinión del historiador francés no era fruto de un debate fortuito sobre el presente y futuro de los museos, era un sentimiento que tocaba por igual a los historiadores del arte dotados de sensibilidad, la absoluta necesidad de ordenar y poner orden en los museos. Será una revolución emprendida en Europa por historiadores del arte. En Estados Unidos, los arquitectos habían comenzado a librar la batalla por la renovación y avanzaban en sus logros.

No será extraño, por tanto que los foros que albergarán las discusiones sobre disciplinas cercanas a los museos y sus circunstancias o la restauración monumental, sean los congresos internacionales de Historia del Arte. Entre 1912 y 1936 se convocarán y celebrarán cinco congresos: Roma, París, Bruselas, Estocolmo y varias ciudades suizas. En todos ellos se tratarán asuntos cuya competencia quedará dentro de la misión asumida por la Oficina Internacional de Museos. A los tres últimos acudirán funcionarios de dicha Oficina, y, de un modo u otro, en todos ellos encontraremos nombres conocidos que se repetirán en los encuentros organizados en Praga, Roma, Atenas, Madrid o El Cairo por el satélite del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual.

No pocos autores han querido encontrar el antecedente inmediato de la Unesco en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual². Jean Jacques Renoliet, que publicó un meritorio trabajo sobre el funcionamiento de la institución, y Fernando Valderrama³, al hilo de la redacción de una historia de la organización de Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura.

En 1921, el Consejo de la Sociedad de Naciones aprobó un informe del representante de Francia que proponía la creación de una comisión para el estudio de asuntos de cooperación intelectual y educación. Sobre la base de dicho informe, la Asamblea General de la Sociedad decidió el 4 de enero de 1922 la creación de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual. Esta Comisión tenía el estatuto de órgano consultivo del Consejo, y agrupaba a diversas personalidades que no representaban a su país ni estaban sometidas a directrices políticas por los estados miembros.

La Comisión, formada por trece miembros se reunirá por primera vez en Ginebra en agosto de 1922, y elegirá como presidente a Henri Bergson. Sus miembros fueron designados por cinco años, pudiendo ser reelegidos. La Comisión se reunía con carácter

ordinario una vez al año, en julio. Una de sus principales tareas será intentar restañar las heridas de la guerra y recuperar el, por entonces deteriorado clima intelectual europeo, entre los naturales de países involucrados en el conflicto.

A partir de enero de 1923, numerosos países se dotarán de una comisión nacional responsable de organizar la coordinación interna y de mantener los lazos entre los Estados y la Comisión Internacional. En España ocuparán la presidencia de dicha comisión dos personalidades de enorme prestigio: el granadino Julio Casares, filólogo y lexicógrafo, y José Castillejo Duarte, catedrático de prestigio y pedagogo y artífice de la Junta para la Ampliación de Estudios.

En septiembre de 1924, el gobierno francés propuso el establecimiento en París de una institución instrumental dedicada a la cooperación intelectual a la que dotaría de presupuesto desde el gobierno. La sede del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual se ubicaría en el denominado *Palais Royal*, a partir del acuerdo tomado en diciembre de 1924 por la Sociedad de Naciones en Roma⁴. El Instituto fue inaugurado el 16 de enero de 1926 y fue la comisión nacional francesa la que constituyó el Consejo de Administración de la nueva institución, cuyo primer director sería el historiador Julien Luchaire. Contaba el organismo con varias secciones: Asuntos generales, Relaciones universitarias, Relaciones científicas, Relaciones literarias y las Secciones jurídicas y de formación.

El devenir del funcionamiento del Instituto fue satisfactorio hasta la primera crisis que sufrió, que se saldará con la salida de Julien Luchaire y la llegada, como veremos en otro momento, de Henri Bonnet, a la dirección. Las tareas de cooperación intelectual tenían por objeto establecer una colaboración internacional continuada para asegurar el avance de la civilización y del conocimiento humano, dedicando especial interés a la difusión de

las ciencias, las letras y las artes. También debía crear un estado de opinión favorable a la solución pacífica de los conflictos.

El Instituto era el órgano técnico y el instrumento de trabajo de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual. Disponía de personal permanente y estaba en continuo contacto con el Comité Permanente de Letras y Artes, al que pertenecía Henri Focillon o Paul Valéry, y con el Comité Consultivo para la Educación, ambos comités de la Sociedad de Naciones. Del Instituto dependía el Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, la Comisión Internacional de Artes Populares y otros satélites que se irán creando y fusionando a lo largo de la década de los años treinta.

Entre las diversas áreas de actividad del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual destacaban: la educación; las ciencias sociales; las ciencias exactas y naturales⁵; cine, bibliotecas y archivos; derechos de autor; y letras y artes, especialmente volcada en la convocatoria de encuentros de intelectuales para debatir temas concretos de actualidad, encuentros entre los que tuvieron entidad los relativos al *Porvenir de la Cultura*⁶ (Madrid, 1932) o *El Arte y la Realidad*⁷ (Venecia, 1934).

La creación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual facilitó la constitución y multiplicación de las comisiones nacionales, que eran un treintena en 1928 y alcanzarían el número de 49 en 1938. La reunión organizada en Ginebra en 1929 congregó a 26 comisiones para una primera Conferencia General. La tercera reunión tendría lugar en París en 1937, año de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la vida moderna.

En este contexto institucional se creará, en 1926, la Oficina Internacional de Museos, situando a la “museografía” como un vector de la cooperación intelectual⁸. Francia intentará situarse a la cabeza de un movimiento internacional por la museografía moderna en tanto que ciencia, un terreno ocupado antes de la gran guerra por Alemania a través de su

poderosa asociación *Museumskunde*, “ciencia del museo” literalmente. No contemplará la Oficina preocupación alguna por museos que no sean de arte e historia, quizá en la misma medida que ampliará su campo de actividad a otras disciplinas no estrictamente circunscritas al ámbito del museo, como hemos visto con anterioridad.

Los días 14 y 15 de julio de 1932, un comité consultivo de la sección de ciencias se reunirá en Ginebra para debatir un informe sobre la colaboración entre los museos científicos⁹. Este informe recomendaba la creación en el seno del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de un Centro de Información y Documentación dedicado a los museos de ciencias naturales y de historia de la civilización, a museos técnicos, a parques zoológicos y a jardines botánicos. Ámbitos excluidos, desde el principio, de las tareas de la Oficina Internacional de Museos y que, con la aparición del ICOM, verán reconocidas sus reivindicaciones de ser considerados museos en paridad a los de arte e historia. A partir de estas recomendaciones se creará un centro de información con materiales que provenían en su mayor parte de Estados Unidos y de Japón, y comenzará la publicación de un boletín de información mensual titulado *Les Musées scientifiques*, que apareció regularmente hasta 1939.

El X Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Roma, bajo el título *L'Italia e l'Arte Straniera* reflejará fielmente una preocupación por los asuntos relacionados con los contenidos futuros de la Oficina Internacional de Museos. Se celebrará en 1932¹⁰, y entre las distintas secciones que componían el encuentro, encontraremos una titulada “Problemas generales y cuestiones de método”, dedicada precisamente a estos asuntos. Dicho bloque temático contemplaba estudios de Lionello Venturi sobre la moda de la estimación de las obras de arte, otros sobre la aplicación de una metodología científica al examen de bienes muebles, también sobre tutela de monumentos, sobre reordenación de galerías y museos, e, incluso, sobre redacción de catálogos de museos. Sin duda, la apor-

tación más trascendente iría firmada por Bartolomeo Nogara sobre usos y límites de la restauración monumental.

La posición de Italia, en el concierto de la Historia del Arte como disciplina, se reforzará con un congreso internacional que tenía lugar, por primera vez, en ese país, y que fue promovido por Adolfo Venturi en la sede de la Accademia dei Lincei. Dicho encuentro será relevante, pues será una primera aproximación desde la historiografía artística a las relaciones artísticas internacionales, especialmente a las relaciones entre Italia y otras naciones a través de los siglos; en dicho debate no podía estar ausente la aportación en un campo profesional de la teoría cada vez más solicitado: los monumentos y los museos.

A partir de entonces la participación italiana será una constante en los congresos de entreguerras. Adolfo Venturi inaugurará la sesión plenaria del Congreso de Bruselas, donde la presencia italiana era importante, desde Lionello Venturi a Giuseppe Gerola. También en el encuentro de Estocolmo de 1933, y los sucesivos, en especial el tenido en Suiza, cabe señalar la presencia de estudiosos italianos enviados por el gobierno fascista italiano como un verdadero asunto de Estado, delegaciones nacionales plenas de académicos, superintendentes y funcionarios de museos.

A dicho encuentro sólo acudirán cuatro historiadores españoles de arte, tres catalanes y un valenciano, éste último residente en Madrid. Lo más sorprendente es que cada uno de ellos dictará su ponencia en un idioma distinto, dos de ellos en francés (Puig y Cadafalch y Sagarra), otro en italiano (Pijuan) y Tormo, en castellano¹¹.

Será, no obstante, el celebrado en París, entre septiembre y octubre de 1921, el encuentro decisivo para el tema que estudiamos. En dicho Congreso, organizado en cuatro secciones, se trató en profundidad —en el marco de la primera sección— la enseñanza de la Historia del Arte y la museografía, destacando las ponencias de Henri Focillon¹² sobre

la *Concepción moderna del museo*, y de Lionello Venturi sobre *Historia del arte e historia de la crítica*. A dicho congreso asistiría un joven Leopoldo Torres Balbás¹³, elaborando una entusiasta crónica que habría de publicar en *Arquitectura*. Cuán lejos estaba, todavía, el brillante restaurador, que presentó una ponencia sobre arquitectura medieval española, de manifestar interés por aspectos inherentes a la tutela patrimonial que habían de encontrar acomodo junto al papel educativo del museo en la citada primera sesión.

Organizado por la Société de l'Histoire de l'Art Français, el congreso se celebró entre el 26 de septiembre y el 5 de octubre de 1921. Acudía Torres Balbás más entusiasmado por la Historia de la Arquitectura que con el ejercicio de una profesión de arquitecto, profesión que rodea desde posiciones más conservadoras que avanzadas. No hubo de sorprender al joven arquitecto la ausencia alemana, el fin de la guerra quedaba cerca y las heridas estaban, aún, abiertas para que los profesores alemanes viajaran a París, donde el recibimiento no hubiera sido muy cordial. Tampoco hubo de sorprender la presencia de dos delegaciones españolas, una presidida por Beruete y Moret, de Madrid, y la otra de Barcelona encabezada por Puig y Cadafalch.

La contribución española al Congreso fue importante, destacando las aportaciones de los miembros del Centro de Estudios Históricos y del *Institut d'Estudis Catalans*. Recordaría Torres Balbás la comunicación de Jerónimo Martorell sobre la conservación y el inventario de monumentos, cercana en metodología a la suya sobre clasificación de los monasterios cistercienses en España.

Describe minuciosamente el arquitecto los cuatro temas que habrían de llamar su atención: la organización de museos, las restauraciones arquitectónicas, las bibliotecas de arte y arqueología y las posibilidades de la fotografía en su aplicación a la historia del arte. En el fondo no dejaban de ser todos y cada uno de los temas familiares a los que en el

Centro de Estudios Históricos, desde 1910, se empeñaron en crear un lugar de referencia para el arte y la arqueología. Que ello tuviera su correlato en otros países era un síntoma de fortaleza de la joven institución y sus miembros.

La cuestión de la organización de los museos daría pie a interesantes discusiones en el Congreso, sobre todo la sesión en la que Henri Focillon, profesor de la Universidad de Lyon, habló con *fino espíritu*, del concepto moderno de museo. No ahorraría Torres Balbás críticas a aquellos que ante el aumento extraordinario de las colecciones, que van necesitando de superficies enormes para su exposición, patrocinan la división de los museos en dos categorías: primaria y secundaria, en salas de visita, en las que estén los objetos de primer orden, y en salas de estudio,

*ideas tan limitadas de lo que es fundamentalmente la historia del arte fue defendida por el egiptólogo belga Jean Capart, y en parte por Théodore Reinach, y no solo obtuvo crítica merecida, sino que subrepticamente se introdujo entre las conclusiones del Congreso*¹⁴.

No disponemos de tiempo para desgranar el completo razonamiento desarrollado por el restaurador en su artículo, sin duda, uno de los argumentos más sólidos para poner en cuestión la doble visita, de la que tanto se hablará en la siguiente década.

Como hemos apuntado, la primera sección del Congreso se dedicó a *Museografía y enseñanza de la historia del arte*, con diversas subsecciones: Cuestiones de método; Enseñanza de la Historia del Arte en diferentes países; Mantenimiento y conservación de monumentos; Intercambio y depósito de obras de arte; Registros y catálogos; y Fotografías de obras de arte. Eran los temas que, varios años más tarde, llenarían las páginas de *Museion*, la revista nacida en 1927, como órgano de difusión de la Oficina Internacional de Museos.

Había de ser Henri Focillon, quien con su comunicación en el congreso pusiera el dedo en la llaga sobre el penoso estado en que se encontraban los museos europeos. Mas ya había otros historiadores del arte que habían manifestado su pesar y la necesidad de un cambio de actitud de la sociedad para con el museo de arte, Louis Réau¹⁵, en 1908, manifestaba:

Si les Musées sont un mal, il faut donc admettre qu'ils sont un "mal nécessaire". Ne pouvant abolir cette institution déjà séculaire, ne vaut-il pas mieux, plutôt que de s'acharner contre elle, la fortifier par d'utiles réformes? Les Musées ont déjà évolué et ils évolueront plus encore dans l'avenir, car il est indéniable que leur organisation actuelle laisse beaucoup à désirer¹⁶.

Urgía, por tanto, adoptar una actitud positiva ante una institución que no encontraba su sitio en la sociedad y cuyas estructuras organizativas no estaban a la altura de lo deseable.

Uno de los principales problemas que planteaba Réau¹⁷ recaía en el edificio y sus posibilidades de regenerar una institución mediante la instauración de un nuevo orden, basado en una equilibrada disposición capaz de ordenar usos, funciones y colecciones:

La construction des Musées est un problème d'une importance capitale dont on ne saurait se désintéresser. L'architecte peut être l'auxiliaire le plus précieux du conservateur s'il consent à collaborer avec lui et il tenie compte de ses exigences; dans le cas contraire il risque de compromettre d'une façon irréparable le classement et la mise en valeur des oeuvres d'art. L'architecture des Musées exerce même une influence beaucoup plus grande qu'on ne le soupçonne généralement sur la formation des collections...¹⁸

Y otorga al arquitecto un papel decisivo a la hora de definir un edificio que debe, sobre todo, obedecer a un ejercicio de discreción en el que los esfuerzos se incardinan en una dirección distinta a la realizada hasta hoy¹⁹:

*L'architecte doit travailler de concert avec le conservateur, renoncer au trompel'œil des façades emphatiques et mettre toute sa gloire à se faire oublier. Le Musée idéal n'est-il pas celui où tous les détails de la construction concourent à la préservation, au classement et à la mise en valeur des œuvres d'art?*²⁰

Los tres textos de Louis Réau²¹ supondrán un primer aviso sobre el necesario cambio de actitud que debía obrar la sociedad y que no podía dejar de llegar hasta los elementos más básicos de la institución, desde la organización administrativa hasta la formación del personal al servicio de los mismos.

Sin embargo, el texto llamado a generar más expectativas entre los historiadores de arte y los conservadores, siendo notablemente más discreto y reducido que el de Réau, será el de Henri Focillon. Dicho texto será el inicio de una progresiva campaña iniciada por el conservador lionés que habrá de concluir con el informe para la creación de la Oficina Internacional de Museos.

Ya en el título de la ponencia había toda una declaración de intenciones²², la *conception moderne des musées*, mas en el desarrollo del tema había una decidida defensa del museo como lugar creado a lo largo de la historia. La institución no era joven, pero sus cimientos eran sólidos y estaban contruidos por los hombres de la Revolución, a quienes debía Francia sus museos públicos, seguidores de la Enciclopedia, cuyo logro fue afirmar que aquellos tesoros acumulados por los monarcas eran patrimonio de todos, y que tenían que servir para la educación de la nación y convertirse en una gran *pasión social*²³.

Los museos poseen una gran capacidad de cambio y, sin embargo, hay ejemplos de museos locales en provincias que aún mantienen un desordenado conjunto de objetos que conviven entre sí. Las diferencias entre museos en Francia son más que importantes a pesar de que el Estado haya hecho generosos esfuerzos en el reparto de obras y objetos

de arte. Al fin se van a dar en Francia dos concepciones de museo de arte: museos para artistas y museos para historiadores. Y se pregunta Focillon si hay espacio para un tercer punto de vista, contestándose que en el fondo los museos están hechos para el público²⁴.

El museo debe estar vivo y para ello necesita de una técnica particular que ordene cómo las colecciones deben estar conservadas y presentadas. Un museo vivo, *musée vivant*, no es una biblioteca, un depósito de archivo, un órgano de registro en que sea suficiente una eficaz clasificación. Si debe participar de la vida moral de una generación es necesario que comience por vivir, y la vida es mantenerse renovado y joven. Las renovaciones pasan por hacer exposiciones, intercambios y no limitarlas a París o a las grandes capitales. Admirables museos provinciales demandan un soplo de vida y merecen dejar de ser aquellos lugares de donde periódicamente llega una obra de arte.

El texto de Henri Focillon era un texto profundo, entraba en asuntos conceptuales, lo que hoy podríamos llamar, no sin reservas, mandato o misión de los museos de arte, y evaluaba los síntomas del malestar: acumulación en la exposición de obras²⁵ y muestras de conjuntos de objetos. Dichas prácticas eran el exponente más claro de instituciones enfermas que exhibían obras de arte sin criterio ni orden.

La vie des musées dépend aussi de la présentation des oeuvres. Le classement des tableaux, des dessins, des statues et des objets d'art n'est pas le même que celui qui convient à des minéraux, à des papillons et à des plantes. Un musée n'est ni un museum ni un laboratoire, c'est un luxe public, une leçon de goût. D'utiles efforts ont été tentés en ce sens depuis vingt ans dans les deux mondes. Les salles de Boston sont une joie pour l'intelligence, et l'ordre y est une beauté. Du Louvre récemment réorganisé on sort l'esprit plus clair. Peu à peu nous verrons disparaître le vieux système des accumulations et des entassements: les antiques murailles recouvertes de toiles peintes dont les cadres se touchent étaient proprement les remparts d'une nécropole. La vie d'une oeuvre d'art dans un musée dépend de

l'air qui l'entoure et de la manière dont sa qualité et ses proportions sont d'accord avec les proportions et la qualité des oeuvres qui les avoisinent. En tout cas, mettre sur les murs plus de deux rangs de tableaux est un crime. L'espace autour d'un tableau, c'est le silence autour de la musique. Nos amis japonais le savent bien²⁶.

Crítico se mostrará con los que caen en el error, ciertamente vulgar, de mostrar reconstrucciones de conjuntos, de acumular en el mismo espacio objetos y obras que se ponen en riesgo de ser dañadas. Los conjuntos deben ser realizados bajo una selección discreta. Si la pintura sufre con ciertos vecinos que acaparan súbitamente la emoción, por el contrario, los dibujos, las estampas, los objetos y los muebles se llaman y se corresponden.

Los museos no son conservatorios de objetos antiguos para recordar el nombre de nuestros antepasados, son conservatorios de fuerzas espirituales²⁷. Una lección de vida y de *libéralisme*, he ahí sus beneficios para todos. Focillon deseaba ver grabada una máxima en la puerta, en letras de oro: *on vient ici, non pour juger, mais pour apprendre, et, plus encore que pour apprendre, pour être heureux et pour aimer²⁸*

El interés que comenzó a despertar el mundo del museo, su razón de ser y sus posibilidades educativas en el marco de una sociedad mejor alumbrarían el nacimiento de un organismo internacional dedicado al intercambio de ideas y programas entre las naciones, un organismo que dedicará sus esfuerzos a dar publicidad a trabajos y experiencias relacionadas con el patrimonio histórico: los museos, la conservación de las obras de arte, la arqueología como técnica y la protección de los bienes históricos, sobre todo del azote de la guerra. Dicho organismo se creará en 1926 en el seno de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual dependiente de la Sociedad de Naciones, y establecerá su sede en París. Desde ese momento, la Oficina Internacional de Museos intentará aglutinar iniciativas y empresas que fomenten la cooperación cultural entre

pueblos que luchaban por sobreponerse al duro golpe que había supuesto la Gran Guerra y su más que discutible solución.

El responsable no será otro que Henri Focillon, miembro de la Sub-comisión de Letras y Artes de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual. El catedrático de la Sorbona elaborará un informe en el que sentará las bases conceptuales que habrán de regir la creación y el funcionamiento de la Oficina Internacional de Museos. En un principio y hasta 1930 con un personal determinado, el mismo que se encargaba de la sección de Letras y Artes del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, personificado en la figura de Richard Dupierreux, y, a partir de ese año, bajo la potestad de Euripide Foudoukidis, como secretario general de la Oficina.

El texto²⁹ aparecería en el primer número de la revista creada *ad hoc*, *Museion*, publicación llamada a convertirse en referente internacional de la museología, museografía, y la conservación y protección patrimonial. En dicho texto preconizaba la creación en el marco de la cooperación intelectual de un organismo dedicado a poner en relación a todos los museos del mundo, favoreciendo el intercambio de materiales como vaciados o reproducciones de obras de arte. Incluso Jules Destrée manifestaría en el debate de un primer informe la posibilidad de intercambiar estampas entre las distintas calcografías nacionales.

En enero de 1926, Focillon elevaría el informe para su aprobación por la Subcomisión. Las líneas maestras correspondían en cuanto a aspectos teóricos a lo ya expuesto en 1921. El carácter y destino del museo, la importancia del público sobre artistas e historiadores de arte. Las intenciones del nuevo organismo pasaban por varias tareas fundamentales: documentación, acción federativa nacional e internacional (asociación), sociedades de protección, intercambios, congresos y exposiciones.

Las tareas de la Oficina Internacional de Museos debían volcarse en la recopilación de materiales susceptibles de ser publicados y servir de instrumento de conocimiento a cuantos necesitaran información precisa, debiendo prestar una atención especial a lo más desconocido. Era necesario dirigirse a los conservadores y solicitar su opinión sobre la actividad a desarrollar en relación con sus necesidades. Se trataba de conseguir toda la información posible a nivel internacional, desde el museo más grande al más pequeño. Se hacía necesario remitir un cuestionario que proporcionara toda la información sobre el museo, y concentrar dicha información, no en un super-museo, sino en un centro de documentación que tuviera facilidad para recepcionar datos y devolverlos en repertorios o directorios de museos.

Los museos, salvo los grandes, a juicio del historiador francés, colaboraban poco entre sí y tendían a ignorarse, por lo que recomendaba establecer canales de comunicación entre los conservadores de los distintos museos europeos. Ello no era incompatible con su independencia en la gestión del museo. Era difícil el intercambio de obras y objetos entre museos, pero no debía serlo el de ideas. Los museos pequeños languidecían, sería aceptable establecer un régimen de adopción de estos por los grandes museos, lugar idóneo para remitir donaciones que nada aportarían al museo matriz.

Para el conservador de museo provincial, que fue en su juventud, se hacía necesario establecer un respeto mutuo entre los grandes y los pequeños; considerar que el museo pequeño también podía contener obras maestras por limitado que fuera su número.

Las asociaciones de amigos de los museos tenían un gran papel a representar en esta nueva época, al igual que las asociaciones profesionales, por ello debía ser prioridad absoluta para el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual mantener un intercambio fluido de comunicación con dichas asociaciones, intentar que su marco fuera supranacio-

nal. Afirmaba que creía firmemente en el trabajo de las mujeres para alcanzar ciertas metas relacionadas con la Oficina Internacional de Museos.

Afirmaba que el rol de la Sociedad de Naciones no consistía en crear un método comparativo de la Historia del Arte, sino en suscitar en los museos observaciones y reflexiones de modo que fuera posible comprender su alcance. La historia del progreso de una conciencia europea, de una conciencia universal, en el mundo desinteresado del arte era aceptada con sensibilidad. El intercambio y el conocimiento, centrados en la idea de progreso, ayudarían, con la contribución de todas las partes implicadas, a los fines de la Sociedad de Naciones.

Acababa la propuesta de Focillon con una suerte de recomendaciones inmediatas sobre posibles proyectos a realizar, la primera era realizar un llamamiento para que las grandes calcografías pudieran realizar nuevas tiradas encaminadas al intercambio y a la dotación de gabinetes de estampas en aquellos países que no tuvieran una institución de este tipo.

A partir de 1927, las exposiciones de grandes calcografías³⁰ y la producción de una muestra itinerante propiedad de la Sociedad de Naciones será una realidad, como veremos en el capítulo dedicado a los directores del Museo del Prado. Igual sucedería con una muestra itinerante de vaciados o de *moulages*, que durante años viajaría por Europa.

Durante 1926 se preparará una estructura de funcionamiento que entrará en carga en 1927, dependiente del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. La Oficina Internacional de Museos recibiría una partida complementaria para sus tareas y será dirigida por una Comisión de dirección compuesta por cinco miembros, todos ellos representantes de algún organismo u organización: Jules Destrée, Henri Focillon, Georges Oprescu, Julien Luchaire y Hélène Vacaresco; auxiliada por el personal del Instituto y un Comité de gestión de quince miembros, entre los que España logrará situar a los gestores del Museo Nacional del Prado.

En 1928 se celebrará en Praga el Congreso de Arte Popular, organizado por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. La Oficina se ocupará, por el contrario, de organizar el de Roma en 1930, el de Atenas en 1931, el de Madrid de 1934 y el de El Cairo de 1937. Ello no ha de ser obstáculo para que una parte de las ponencias de Praga se publiquen en *Mouseion*³¹. A partir de 1930, la presencia de un nuevo funcionario al frente de la Oficina Internacional de Museos imprimirá un nuevo ritmo a la gestión, con él y bajo la presidencia del Comité de dirección de Jules Destrée, la Oficina conocerá sus mejores momentos.

En paralelo se irán sucediendo los distintos congresos de Historia del Arte a los que nos hemos referido al principio del presente texto. En Bruselas el protagonista será el historiador belga Léo van Puyvelde, al que encontraremos en Madrid, en 1934. A él corresponderá la conferencia inaugural³². El congreso de Estocolmo logrará concentrar a algunos ponentes de la Conferencia de Madrid en 1933³³, y en dicha cita presentará Guglielmo Pacchioni³⁴ su comunicación sobre la *Galleria Sabauda* de Turín, publicado un año después en *Muséographie*³⁵ y en *Mouseion*. Foundoukidis estaba allí.

1 RENOLIET, Jean-Jacques. *L'Unesco oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*. París: Publications de la Sorbonne, 1999: 7.

2 RENOLIET, Jean-Jacques. *L'Unesco oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*. París: Publications de la Sorbonne, 1999.

3 VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la Unesco*. París: Unesco, 1995.

4 VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la Unesco*. París: Unesco, 1995: 4.

5 En 1931 fue creado un Comité de consejeros científicos de carácter consultivo presidido por Marie Curie, que reuniría a destacadas personalidades del mundo de la ciencia. Por España el representante designado fue Blas Cabrera, científico que ejercía en la Universidad de Madrid. La coordinación de terminologías científicas será el objeto de dos reuniones: una en París, el 18 y 19 de marzo de 1932, y

la otra en Madrid el 4 y 5 de mayo de 1933, cuya crónica recogió la revista *Residencia* y habría de servir de ensayo a la Conferencia de Madrid sobre arquitectura y acondicionamiento de museos.

- 6 El encuentro de 1933 sobre *L'Avenir de la Culture* reunió en Madrid a un nutrido grupo de intelectuales europeos y americanos. La reunión fue organizada en mayo por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y fue presidida por Marie Curie, que viajó por tercera vez a nuestro país, justo un año antes de su muerte. Las conclusiones de la reunión se publicaron en la colección *entretiens* del IICI y contaron con textos de Fernando de los Ríos y de Zulueta y una veintena de personalidades.
 - *L'avenir de la culture*. París: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1933.
 - "Reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones." *Residencia* IV 4-5 (1933): 161-182.
- 7 *L'Art et la réalité. L'Art et l'Etat*. París: Institut international de la Coopération Intellectuelle, 1935.

"Le entretien de Venise. Les Arts Contemporains et la Réalité. L'Art et l'Etat." *La Coopération Intellectuelle* (1934): 444-457.
- 8 KOTT, Christina. "Un Locarno des musées ."? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres." En *Actes du colloque "L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*. París: Université Paris, 2008.
- 9 VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la Unesco*. París: Unesco, 1995: 13.
- 10 "L'Italia e l'arte straniera." *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*. París: Presses Universitaires de France, 1922.
- 11 Algún historiador catalán ha señalado la grave carencia de Elías Tormo en el uso de idiomas. Existe una crónica interesante del encuentro en *La Veu*, 17 de octubre de 1917. Y más extensa en "El X Congrès de Historia de l'Art a Roma.", *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, MCMXI-XII: 697-700
- 12 CECCHINI, Silvia. "Il musée vivant di Henri Focillon." En *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, coordinado por A. Cipriani, V. Curzi y P. Picardi, 47-54. Roma: Campisano Editore, 2014.
- 13 TORRES BALBÁS, Leopoldo. "El Congreso de Historia del Arte en París." *Arquitectura* IV (1922): 3-21.
- 14 TORRES BALBÁS, Leopoldo. "El Congreso de Historia del Arte en París." *Arquitectura* IV (1922): 3-21. Pagina
- 15 RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire* 10 (1908): 146-170. Página 148.
- 16 *Si los museos son un mal, hay que admitir que son un "mal necesario". No pudiendo abolir esta institución secular, ¿no sería mejor que, antes de ensañarse con ella, se la fortificase mediante reformas útiles? Los museos han*

evolucionado y seguirán evolucionando más en el futuro, pues es innegable que la organización actual deja mucho que desear.

- 17 RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire* 10 (1908): 146-170. Página 153.
- 18 *La construcción de museos es un problema de una importancia capital del que no hay que desentenderse. El arquitecto puede ser el auxiliar máspreciado del conservador si consiente en colaborar con él y tiene en cuenta sus exigencias; en caso contrario pone en riesgo de manera irreparable la conservación y la puesta en valor de las obras de arte. La arquitectura de museos ejerce una influencia, más grande que la que se supone generalmente, sobre la formación de las colecciones...*
- 19 RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire* 10 (1908): 146-170. Página 158.
- 20 *El arquitecto debe trabajar de acuerdo con el conservador, renunciado al engaño de fachadas empáticas y empeñar su gloria para hacerse olvidar. ¿El museo ideal no es aquel donde todos los detalles de la construcción concurren a la preservación, a la clasificación y a la puesta en valor de las obras de arte?*
- 21 RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire* 10 (1908): 146-170.
- RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire* 12 (1908): 273-291.
- RÉAU, Louis. "L'organisation des musées. Les Musées Américaines." *Revue Synthétique d'Histoire* (1909) : 150-159.
- RÉAU, Louis. *L'organisation des musées*. París: Libraire Léopold Cerf, 1909.
- 22 FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art*. (1922) : 85-94.
- 23 FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art*. (1922) : 85-94. Página 86.
- 24 FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art*. (1922): 85-94. Página 90.
- 25 FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art*. (1922): 85-94. Página 92.
- 26 *La vida de los museos depende también de la presentación de las obras. La ordenación de los cuadros, dibujos, estatuas, objetos de arte no es la misma que la que conviene a los minerales, mariposas o plantas. Un museo no es ni un Museum ni un laboratorio, es un lujo público, una lección de gusto. Útiles esfuerzos se llevan a cabo en este sentido desde hace veinte años en los dos mundos. Las salas de Boston son una fiesta para la inteligencia, y el orden es belleza. Poco a poco vemos desaparecer los viejos sistemas de acumulación y de amontonamiento: los antiguos muros recubiertos de telas pintadas donde los marcos se tocan eran propiamente de una necrópolis. La vida de una obra de arte en un museo depende del aire que la rodea y de la manera en que su calidad y sus proporciones son acordes con las proporciones y la calidad de las obras de su entorno. En todo caso, meter sobre los muros más de dos filas de cuadros es un crimen. El espacio alrededor de un cuadro es el silencio en rededor de la música. Nuestros amigos japoneses lo saben bien.*

- 27 FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art*. (1922): 85-94. Página 94.
- 28 *se viene aquí, no para juzgar, sí para aprender, y, más aun que para aprender, para ser feliz y para amar.*
- 29 "L'œuvre de coopération intellectuelle et l'office international des musées." *Mouseion* 1 (1927): 1-7.
- 30 L'accord entre Chalcographies Nationales (Réunion des représentants des Chalcographies. Genève, octobre 1926)." *Mouseion* 1 (1927): 17-21.
- 31 "Notes: Congrès des Arts populaires (Prague, 7-13 octobre 1928)." *Mouseion* 5 (1928): 189-194.
- FOCILLON, Henri "Échanges et comparaison." En "L'art populaire et les musées." *Mouseion* 6 (1928): 206-211.
- Institut international de coopération intellectuelle. *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du Ier Congrès international des arts populaires. Prague, 1928*. Paris: Duchartre, 1932.
- 32 PUYVELDE, Léo van. "Discours d'ouverture." En *Actes du XII^e Congrès International d'Histoire d'Art, Bruxelles, 20-29 Septembre 1930*. Bruselas: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1937.
- 33 ROOSVAL, Johnny (ed.). *Actes du XIII^e Congrès international d'histoire de l'art*. Estocolmo: le comité organisateur du Congrès, 1933.
- 34 PACCHIONI, Guglielmo. "Les principes de réorganisation de la *Galleria Sabauda* de Turin." *Mouseion* 27-28 (1934): 124-134.
- 35 MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 224-245. Paris: Office International des Musées, 1935. Apéndice redactado por Pachioni: 246-247.

1.2. EURIPIDE FOUNDOKIDIS EN LA OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEOS

Euripide Foundoukidis falleció, de forma repentina, el 11 de septiembre de 1968 en un pequeño pueblo de la Costa Azul, Sanary-sur-Mer, en el Departamento de Var¹, bello lugar de refugio y exilio en la década de los años treinta de algunos alemanes amenazados por el régimen nazi, entre otros Thomas Mann. Desconocemos cuándo se decidió el griego por ese lugar de descanso y sosiego en el *midi* francés. Posiblemente buscara su particular Hélade, tan diferente a la capital francesa donde habrían de triunfar otros compatriotas: Cristian Zervós (1889-1970) o Stratis Eleftheriades (1889-1983), sin los que sería imposible entender el arte del siglo pasado².

Poco sabemos de Foundoukidis antes de su llegada al Instituto Internacional de Cooperación Intelectual en 1929³. Había nacido el primero de noviembre de 1894 y poseía la nacionalidad griega.

Fueron varios los intentos de Foundoukidis de acceder al Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. El primero del que tenemos noticias, aconteció en 1925 e implicó a fondo a Nikolaos Politis, representante de Grecia en París, y a Julien Luchaire, director del referido Instituto; todo hace pensar que el objetivo era ocupar alguna plaza disponible en la Sección Legal, ya que el brevísimo curriculum, que acompaña a la correspondencia cruzada, señala sus conocimientos en Derecho y lo apunta como experto útil para la *Section juridique*. El segundo intento se producirá a caballo entre diciembre de 1927 y enero de 1928, y de nuevo se implicó a fondo el ministro plenipotenciario de la Legación griega, que no dudó en recomendar a su paisano como había hecho su antecesor Alexandre Carapanos. Fruto de tanta insistencia sería la respuesta de Alfred Zimmern, a la sazón director adjunto del Instituto, abriendo la puerta a una entrevista con Luchaire. Nada se logró entonces. La tercera tentativa fue la definitiva y para dicho asalto, ya con treinta y cinco años de edad, preparó un completo curriculum⁴.

Manifestaba que era griego, su edad y su estado familiar, casado y padre de un niño. Sostenía que era Licenciado en Derecho por la Universidad de Atenas, y diplomado por dos instituciones de prestigio: el *Institut de Hautes Études Intenationaux* de la Universidad de París y la *École des Hautes Études Sociales* de la misma ciudad. Así mismo era antiguo alumno, lo que nos hace pensar en la falta de diploma o titulación, de la *École des Sciences Politiques* (Sección diplomática) y de la *École du Louvre* (cursos de Historia del Arte) y había ampliado estudios durante tres años en la universidades de Munich y Berlín (Historia del arte y *Muséographie*).

En el ámbito laboral había desarrollado trabajos administrativos durante siete años en su patria, desempeñando tareas propias del secretariado en el Ministerio de Comunicación en Atenas, lo que nos hace pensar que cuando asiste a Madrid en 1920 como

delegado de Grecia en el Congreso de la Unión Postal Universal, aún no había abandonado su país.

También señalaba que había ejercido la crítica de arte en la publicación periódica griega *Phos* y era autor de algunos artículos y ensayos, y organizador de un “cierto número de exposiciones de arte”. No podía faltar, entre sus méritos, un notable dominio de idiomas: griego, francés, inglés, alemán e italiano. Sin lugar a dudas, dicho currículum fue redactado con la intención de señalar una cercanía al mundo del arte y la cultura. La existencia de otro currículum redactado un año antes acentuaba su formación en el ámbito jurídico, y en menor medida en el cultural.

Desconocemos la actividad crítica desarrollada en *Phos*, si bien tenemos noticia de varios artículos publicados en esa misma rotativa sobre cooperación internacional. Tales artículos estaban llenos de loas a la joven institución internacional y no debieron pasar desapercibidos, como era su intención, a los responsables del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, que encontraron, en el no tan joven Foundoukidis, un incondicional adepto, presto a formar parte de un equipo que veía en el intercambio cultural y en el arbitraje internacional el fin de las guerras y los conflictos entre países.

A principios de 1929, ya contratado en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, manifestaba que era miembro de la Comisión Internacional de Artes Populares y delegado de Grecia en la citada comisión. El primer Congreso Internacional de Artes Populares se había celebrado en Praga, del 7 al 15 de octubre de 1928, resultando un acontecimiento capital en la consideración mundial de la disciplina, también en España⁵. Una mirada detenida a las actas⁶ editadas en 1931, apuntan, sin embargo, la ausencia de nuestro funcionario y la importancia, por el contrario, de Henri Focillon, en el entramado de los organismos dedicados a la Cooperación Intelectual. Tenemos razones fundadas

para entender que el acercamiento de Foundoukidis a la Etnografía corrió pareja a su cercanía a la institución en la que hacía poco había sido contratado. Paradójicamente, en su breve producción escrita, encontraremos algunos trabajos relacionados con esta disciplina realizados años más tarde.

No podemos concluir, por ahora, una cercanía a Henri Focillon o a Jules Destrée, padrones por igual de la Artes Populares y de la Museología, antes de su precario contrato a prueba. La Comisión Internacional de Artes Populares, con sede en el número 2 de la parisina calle de Montpensier⁷, sede también de la Oficina Internacional de Museos y del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, había sido creada, en 1928, al par que la celebración del Congreso de Praga, y estaba presidida por Otto Lehmann, fundador, años más tarde, en la prusiana Altona, de un museo modelo, el *Heimatmuseum*.

Otra personalidad a tener en cuenta, en toda la maquinaria de la cooperación intelectual, será el valón Richard Dupierreux; ocupaba, entre distintos encargos, la secretaría general de la Comisión Internacional de Artes Populares, y era, además, el funcionario al que había sido asignada la Oficina Internacional de Museos, en su condición de jefe de la Sección de Relaciones Artísticas y Literarias del Instituto Internacional de Cooperación Internacional, entre 1926 y 1929. La cercanía entre el belga y su compatriota Jules Destrée, desde 1911, año en que coincidieron en la universidad como maestro y discípulo, no hizo más que crecer con los años, siendo especialmente fructífera en el terreno del nacionalismo valón. La Oficina Internacional de Museos, de 1926 a 1929, estará bajo el control de ambos compatriotas, y, quizá, un tanto menos controlada por el teórico que había recomendado a la Sociedad de Naciones la creación de la Oficina: Henri Focillon⁸.

La salida de Dupierreux de la Sección de Relaciones Artísticas y Literarias coincidirá, por meses, con la llegada de Foundoukidis. No será el único cambio. Un año más

tarde, Julien Luchaire abandona la dirección del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, en agria disputa con Alfred Zimmern; el sustituto del historiador al frente del Instituto, será otro francés, Henri Bonnet, alto funcionario empleado en la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra; dotado de gran prestigio personal será llamado a París con la intención de dotar de un nuevo impulso a la joven institución cultural. En esta tarea, junto a un Destrée cada vez más disminuido por su avanzada edad, encontraremos al entusiasta Foundoukidis.

Henri Bonnet era hombre afín a Henri Focillon; al igual que el rumano Georges Oprescu, en la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual en Ginebra, mantenía viva la presencia e influencia del autor de la *Vie des formes*. Henri Bonnet será, años más tarde, compañero de exilio en Estados Unidos del catedrático de la Sorbona, mientras dure la ocupación alemana y el régimen de Vichy. Henri Focillon acabará sus días en Yale, y Bonnet, mientras tanto y junto a otros, dará vida a la *École Libre de Hautes Études* de Nueva York, y a la revista *Renaissance*⁹, allí editada.

Con fecha de 16 de enero de 1929, Eurípide Foundoukidis había sido contratado como adjunto a la Sección de Relaciones Artísticas y Literarias. Dicha sección era una de las seis en que estaba dividida la gestión del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, órgano instrumental con sede en París, de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual.

En un momento en que la provisión de plazas en los organismos internacionales pasaba por un cierto reparto entre diversas naciones, queda de manifiesto que el candidato del cupo griego en París era Foundoukidis¹⁰. Su perfil, especializado en relaciones internacionales y con indisimuladas veleidades culturales, lo hacían idóneo para ocupar un puesto de cierta relevancia en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. En

ese sentido podemos entender también la adaptación del español Ángel Establier Costa al trabajo en el Instituto¹¹. Años más tarde, al abandonar el Instituto, ambos funcionarios encontraran sustento en la dirección de las residencias de estudiantes que sus países respectivos mantenían en la *Cité Internationale Universitaire* de París: el Colegio de España y la *Fondation Hellénique*, y ambos a disgusto. El primero sufriría con el desdén e inquina del gobierno de Franco¹², que no tuvo más remedio que aceptarlo para no indisponerse con el gobierno francés que le apoyaba; el segundo cansado de la siempre inquieta y radical juventud, cuando no incompreensión, de los residentes griegos.

Los inicios laborales de Foundoukidis estarán vinculados al trabajo compartido con su superior: Richard Dupierreux, que ocupaba el puesto, como hemos comentado, desde 1926, aunque estaba vinculado al Instituto desde 1924¹³. El valón era ambicioso y amigo de polémicas; al frente de la sección realizaba tareas de todo tipo, también de redactor jefe de *Mouseion* (desde la creación de la revista en 1927), y coordinaba, en la Oficina Internacional de Museos, las convocatorias de las comisiones de expertos sectoriales y del *BuRéau*, precedente inmediato del futuro Comité de Dirección. Órgano asesor capital en el porvenir de la Oficina Internacional de Museos durante toda su existencia.

El primero de abril de 1929, Foundoukidis será nombrado secretario de la Oficina Internacional de Museos, y el 1 de junio del mismo año, jefe adjunto de la Sección de Relaciones Artísticas y Literarias, responsable del secretariado de la Oficina¹⁴. Se producía, por tanto, un trasvase de competencias dentro de la jefatura de la Sección: Dupierreux comenzaba a ceder terreno en el ámbito de la institución, que de forma inmediata era ocupado por el griego. A ritmo vertiginoso, irá acumulando mayores responsabilidades e irá perfilando el modelo que tiene en mente para la Oficina. Para ello inicia una serie

de movimientos, que habrán de concluir a fines de 1930, y que podemos situar en tres operaciones necesarias: la redacción y aprobación por la Sociedad de Naciones de unos nuevos estatutos para la Oficina Internacional de Museos que deben ir acompañados de una seguridad presupuestaria; la renovación parcial del *BuRéau* y su conversión en Comité de Dirección, con nuevos profesionales interesados en el intercambio cultural entre países; y la utilización de *Mouseion* como altavoz del trabajo realizado por los museos que quieren publicitar sus proyectos, por los profesionales que consideran de interés sus inquietudes teóricas y prácticas y por la propia Oficina Internacional de Museos.

En 1930, antes incluso de que la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual hubiera iniciado gestiones para nombrar nuevos miembros del Comité de Dirección, Foundoukidis comienza a establecer relaciones con algunos de los futuros miembros; el 12 de agosto comunica a Francisco Javier Sánchez Cantón la celebración de la Conferencia de Roma y le invita a asistir o a elaborar una comunicación¹⁵.

La composición del “renovado *BuRéau*” era en parte de continuidad, con antiguos miembros como Cecil Harcourt Smith, Richard Graul, Jean Guiffrey, Richard Dupierreux o Jules Destrée, a la sazón presidente; al que se añadían Henri Bonnet, director (designado) del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, Daniel Baud-Bovy, Francesco Pellati, Francisco Javier Sánchez Cantón y Laurence Vail Coleman¹⁶. Estaba clara la apuesta por una renovación necesaria aunque parcial, el futuro daría la razón a Foundoukidis. La presencia de Sánchez Cantón fue clave para mantener una fluida relación entre España y la Oficina Internacional de Museos, como también fue decisiva la relación del griego con Ricardo de Orueta y Duarte, quizá no tan visible debida al trabajo ingente desarrollado por el director general de Bellas Artes español. El otro gran apoyo habría de ser Laurence Vail Coleman; con él, los museos americanos cobrarán una pre-

sencia que no habían tenido con anterioridad, y los aspectos pedagógicos comenzarán a aparecer con mayor frecuencia en *Mouseion*.

Otro paso, en paralelo, fue la redacción de unos nuevos estatutos de la Oficina Internacional de Museos. Un documento de apenas dos páginas en el que once artículos fijaban un marco normativo necesario. Cabe señalar que la Oficina no limitará su campo de acción al ámbito de los museos; la conservación de las obras de arte y los monumentos, la protección legal de los bienes culturales y el desarrollo de técnicas arqueológicas estarán muy presentes en la misión y mandato de esta institución hasta su final.

El tercer paso será la consolidación de *Mouseion* como órgano de difusión de la Oficina, y como publicación de referencia internacional en la que exponer nuevos planteamientos museológicos y nuevas experiencias museográficas. Tras haber pasado de tres a cuatro números al año en 1931, la revista se desdoblará a principios de 1932 en una publicación de corte más teórico y en un suplemento mensual, que perdurará hasta 1940, y que habría de acoger las noticias breves relacionadas con la gestión más inmediata. Dicho mensual se vendía conjuntamente con la revista mediante suscripción, y recibirá varios nombres. *Musées et monuments*¹⁷ (marzo, 1932 a julio-agosto, 1932), *Informations mensuelles*¹⁸ (septiembre, 1932 a agosto-septiembre, 1935) y *Mouseion Suppléments mensuelles* (octubre, 1935 a mayo-junio, 1950 y diciembre, 1945 a diciembre, 1946).

De esta forma, *Mouseion* se liberaba de secciones vinculadas con noticias breves e inmediatas y podía centrarse en la publicación de artículos de más largo aliento y trascendencia. Cabe señalar también que a excepción de las “actas” de la Conferencia de Madrid de 1934, las comunicaciones de los congresos y conferencias organizadas por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y la Oficina Internacional de Museos, fueron publicadas parcialmente, caso de Praga en 1928¹⁹ y de forma completa las de Atenas²⁰,

Roma²¹ y el Cairo²². Otras actas o conclusiones encontrarán en esta publicación el único medio de divulgación²³. Ello supondrá que los contenidos de la revista, de los que se editarán 58 números, variarán notablemente desde sus inicios hasta el final.

Se pueden marcar varias etapas en la vida de la revista, una primera hasta 1930; la segunda, más preocupada por la práctica museística, y una tercera, que, sin abandonar contenidos museográficos, abundará sobre aspectos de tutela y conflictos armados. Etapas que habrían de coincidir de forma fortuita con las cesuras provocadas por la llegada de Foundoukidis y el fallecimiento de Jules Destrée a comienzos de 1936. El cambio en la presidencia de la Oficina Internacional de Museos no fue afortunado, el nombramiento recayó en el erudito y diplomático español Salvador de Madariaga Rojo, presidencia carente de influencia ante los graves sucesos que se avecinaban: la evacuación del Prado o la destrucción del patrimonio por venir. En esta tesitura, la responsabilidad sería asumida por Eurípide Foundoukidis y el Comité de Dirección.

El 1 de enero de 1931, coincidiendo con la entrada en vigor de los nuevos estatutos, ocupará el puesto de secretario general de la Oficina Internacional de Museos, firmando un contrato por cinco años. Dicho contrato será renovado en 1936 por idéntico periodo, finalizando éste a fines de 1941²⁴.

Desconocemos sus circunstancias entre 1942²⁵ y los primeros meses de 1945, si bien todo apunta a una relación meritoria con la Legación griega en Francia, en calidad de Consejero cultural, bajo el mandato de Pierre Metaxas, ministro plenipotenciario entre 1940 y 1946. Seguía trabajando en algunos proyectos pendientes de la Oficina Internacional de Museos²⁶ y estaba vinculado, posiblemente sin contrato real ni remuneración, a dicha Legación. De su continuidad en la Oficina tenemos algunas pruebas, hay algunas publicaciones de la Oficina Internacional de Museos que fueron presentadas en la oficina francesa del depósito legal en 1944²⁷.

El fin de la guerra traerá un breve periodo de trabajo en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y en la Oficina Internacional de Museos, apenas para preparar el camino a la conversión del Instituto en la *United Nations Educations and Science Organization* entre 1945 y 1946. La continuidad entre ambas instituciones, como veremos más tarde, estaba lejos de ser suave.

Los ámbitos científicos que desde su creación se había ido atribuyendo la Oficina Internacional de Museos eran muy variados: la protección de los monumentos de arte e historia, la conservación de las obras de arte y los monumentos, el arte popular, las técnicas de excavación arqueológica y la gestión, acondicionamiento y creación de museos. Dichas disciplinas irán ganando o perdiendo importancia en las páginas de *Mouseion* según el devenir de los acontecimientos políticos en el ámbito internacional: la guerra de España y la Segunda Guerra Mundial polarizarán gran parte de la actividad de la Cooperación Intelectual y tendrá en la revista de la Oficina obligado altavoz a sus esfuerzos.

En ese sentido, cobra especial importancia la creación de la Comisión Internacional de Monumentos Históricos en el seno de la Oficina Internacional de Museos²⁸, órgano asesor de las tareas propias e inherentes a la tutela patrimonial. El éxito de la Conferencia de Atenas en 1931, y sus conclusiones, había asegurado el porvenir de la disciplina tutelar. Por otra parte, el nacimiento de la Oficina Internacional de los Institutos de Arqueología e Historia del Arte, luego Centro Internacional de los Institutos de Arqueología e Historia del Arte, en 1932 venía a dotar al Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de una institución diferenciada para estas disciplinas que hasta su creación habían encontrado incómodo acomodo en la Oficina Internacional de Museos. A estas entidades habría que sumar la ya existente Comisión Internacional de

Artes Populares (ahora Comisión Internacional de Artes y Tradiciones Populares) y el Centro Internacional de Estudios de Arquitectura y Urbanismo.

La confluencia de estos satélites bajo la batuta de Eurípide Foundoukidis será una realidad a partir de la creación del Departamento de Arqueología, Arte y Etnología y su nombramiento como responsable a partir de 1936, si bien cabe señalar que la Oficina Internacional de Museos mantuvo su carácter independiente hasta el final.

En ese sentido cabe señalar su trabajo como organizador de encuentros internacionales. En 1930 se ocupará del celebrado en Roma, del 13 al 17 de octubre, sobre el “estudio de métodos científicos aplicados al examen y la conservación de las obras de arte”. Sería, por el contrario, el de Atenas el que daría, como veremos más adelante, el prestigio y la fama a la Oficina Internacional de Museos, celebrado en otoño de 1931 en la capital griega después de no pocas vicisitudes, pues se quiso celebrar en Argel y ante la negativa francesa a cargar de acontecimientos un centenario un tanto denso, fue aprovechado por Foundoukidis y Politis para situar Atenas en el centro mundial de la conservación de monumentos.

Ante la intención de Francesco Pellati de realizarlo en 1932 en Roma, los griegos ganaron la partida al asegurar una asignación del gobierno heleno para financiar la mitad del evento. El siguiente se celebraría en Madrid y tendría como tema de debate la arquitectura de museos y el acondicionamiento de museos de arte. La publicación de las decisiones del encuentro marcarían, con lo años, un nuevo significado para el término museografía. Una conferencia más cabe añadir al haber de Foundoukidis, la celebrada en el Cairo sobre la técnica de excavaciones arqueológicas en 1937. Sobre el papel quedaría la no nata sobre el rol educativo de los museos, que no pudo celebrarse en 1940.

En el terreno de las publicaciones periódicas *Museion* seguirá siendo, con sus suplementos, esencial como órgano de difusión. La aparición del *Bulletin de l'Office Interna-*

*tional des Instituts d'Archéologie et d'Historie de l'Art*²⁹ en 1934 se producirá al margen de Foundoukidis, no así sucederá con *Recherche*³⁰, órgano de difusión del Centro Internacional de los Institutos de Arqueología e Historia del Arte.

El trabajo realizado por Foundoukidis en el ámbito de la museología y la museografía tiene su mérito, y no es poco, en la capacidad de mostrar varias sensibilidades latentes en el complejo mundo del museo en los años treinta, la europea, la americana y, en menor medida, la británica. El talento para hacer aflorar varias sensibilidades latentes en la arquitectura de museos: la más cercana a un clasicismo renovado y al *decó*, la más próxima a los postulados *beaux arts*, y en menor medida, la del movimiento moderno³¹.

Mucho se ha hablado, en la época de Foundoukidis en la Oficina Internacional de Museos, de la redefinición y creación de conceptos, entre otros, Patrimonio o Museografía. No tendríamos espacio en el presente texto para tratar del segundo, un concepto consolidado en 1937³² y que “tomará la alternativa” en la Conferencia de Madrid de 1934³³.

Como comentamos con anterioridad, desde la llegada de Foundoukidis a la Oficina Internacional de Museos mantendrá unas magníficas relaciones con los españoles, en especial con Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, y director *de facto* en los mandatos de Ramón Pérez de Ayala y Pablo Ruiz Picasso. Así como con Ricardo de Orueta y Duarte, a la sazón director general de Bellas Artes de la joven República Española. La legislación española de 1933 tendrá presente el envío de las ponencias de Atenas sobre legislación en distintos países. André Desvallées³⁴ fue el primero que apuntó el mérito de Foundoukidis en la asunción del concepto y sus vínculos con los legisladores españoles.

El 20 de abril de 1936, cursó escrito a Ricardo de Orueta, repuesto director general de Bellas Artes, preocupándose de una alarmante noticia aparecida en la prensa sobre el

robo de varios grabados del Museo Provincial de Segovia. En dicha carta se ofrecía para publicar en *Suppléments Mensuelles de Mouseion* unas fotografías de lo robado y facilitar así su recuperación.³⁵ La respuesta no tardó y de Orueta agradecía la intención, señalando que las obras no eran tan decisivas como había asegurado la prensa y que ya se habían recuperado para el Museo.³⁶ Era el inicio de una serie de desvelos que culminarían en los daños generados por los dos conflictos por venir, la Guerra de España y la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, no era la primera vez que la Oficina Internacional de Museos se preocupaba por los bienes artísticos peninsulares. En el inicio de la etapa republicana habría de mostrar no poca preocupación, desde las páginas de *Mouseion*³⁷, por los daños ocasionados en el patrimonio eclesiástico, tanto en Málaga, como con el incendio del templo de San Julián en Sevilla³⁸. Asimismo, cabe señalar la publicación en *Informations mensuelles* de la fotografía del robado Díptico de Silos perteneciente al Museo de Burgos.³⁹

El fin de la ocupación alemana traerá consigo el retorno de los archivos del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, que habían sido llevados a Londres, y la apertura de nuevo de la sede del Instituto ahora bajo la dirección del joven periodista francés Jean-Jacques Mayeux. La encomienda dada al sucesor de Bonnet era realizar la trasmisión de la institución a una nueva organización internacional, la Unesco, dependiente de la Organización de Naciones Unidas. Corto periodo de tiempo que haría albergar a Euripide Foundoukidis certeras esperanzas de continuar su trabajo en la nueva organización. De hecho, Mayeux notificó al griego su continuidad en la Unesco como funcionario⁴⁰ a finales de 1946.

El trabajo desarrollado por Foundoukidis en estos dos años era de continuidad, habían pasado tres años de la ocupación alemana. Ya en 1944, como hemos señalado antes, había trabajado en la edición, auxiliado por Blaise Briod, de los índices⁴¹ de los dos tomos editados con los contenidos del encuentro de Madrid de 1934. Su trabajo en este bienio será

la edición de ocho números de *Mouseion*, los cuatro últimos volúmenes de vida de la revista, editados entre 1945 y 1946. La periodicidad de la revista había quedado interrumpida en 1941 y su reaparición deseaba ser un claro síntoma de continuidad.

Del mismo modo, reanuda las relaciones epistolares con los antiguos miembros del Comité de Dirección que ya no aparecen en los créditos de *Mouseion*. Les habla del aislamiento de cuatro años, y de la necesidad de retomar poco a poco la actividad. Comentaré a Francisco Javier Sánchez Cantón que durante la ocupación alemana el trabajo ha sido difícil y ha continuado haciendo lo que ha podido, cree que se debe recomponer la relación de la Oficina Internacional de Museos con España, tan dañada después de la salida de ésta, en 1939, y por tanto, interrumpida desde hace seis años, y le pide que le escriba⁴². No tenemos constancia que hubiera respuesta por parte del gallego.

Frente a lo que en ocasiones hemos creído⁴³, cabe señalar que no hubo una transición tranquila entre el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y la Unesco, la tan celebrada continuidad no fue del todo así. Durante al menos dos años, 1945 y 1946, la primera y el embrión de la segunda trabajaron en paralelo y de espaldas. Sin embargo, las comunicaciones internas del Instituto alimentaban, en los empleados, esperanzas en una continuidad que no se dará. Por fin, el cese de actividades del Instituto, que se había acordado el 9 de noviembre, fue efectivo el 31 de diciembre de 1946⁴⁴. Con el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual se clausuraba, también, la Oficina Internacional de Museos.

El día 1 de enero de 1947 dichas instituciones eran historia, y Euripide Foundoukidis esperaba su incorporación al nuevo organismo. Ya el 11 de diciembre de 1946 se había celebrado la Primera Conferencia General de la Unesco en París, culminación de un trabajo que arrancarí en 1942 con la reunión de ministros de Educación de países aliados en

Londres. Foundoukidis esperaba, y Grace Louise McCann Morley ya llevaba vinculada a la nueva institución unos meses como consultora de museos en la Comisión preparatoria de la nueva organización, tras pedir una excedencia en el *San Francisco Museum of Art*, al que regresaría en 1949, tras ser la primera jefa de la División de Museos de la Unesco⁴⁵ y uno de los miembros fundadores del *International Council of Museums*⁴⁶, una asociación nacida no para representar naciones, si a sus profesionales.

El cambio de figura institucional era una necesidad en el nuevo organismo, la Oficina Internacional de Museos era parte de la estructura del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual; el *International Council of Museums*, organización no gubernamental asociada a la Unesco no formaría parte de ella. Desconocemos la influencia de Foundoukidis en los nuevos actores; en Alfred Zimmern, ahora flamante responsable del nacimiento de la nueva organización. Qué lejos quedaba aquella carta del inglés a Politis trasladando el interés de Luchaire por el joven Foundoukidis. Apenas habían pasado dieciocho años, pero el mundo era otro. El ICOM será, como reza la historia de la asociación, una organización creada en 1946, por profesionales de museos para el desarrollo de los museos.

Tampoco sabemos de la relación de Foundoukidis con Chauncey Hamlin, primer presidente del ICOM, o con Georges Sallés, director de los Museos de Francia entre 1945 y 1957 y segundo presidente del ICOM, y, sobre todo, intuimos una relación nada fácil con Georges Henri Rivière, director del ICOM entre 1947 y 1965. Una nueva generación de museólogos, no necesariamente más joven que el griego, tomaba las riendas de las relaciones internacionales entre profesionales y museos, primando a los profesionales sobre los gobiernos, y primando la museología sobre la diplomacia.

El trabajo de Morley, corto en el tiempo, sirvió para incardinar el futuro de la relación entre la Unesco y el ICOM; así, en 1948 se decidió crear un Comité de expertos encarga-

do de cooperar con los estados miembros en la conservación de las antigüedades y lugares históricos⁴⁷. Y en volver a editar una revista, ahora llamada *Museum*⁴⁸, órgano de difusión de la Unesco de cuantas experiencias museísticas, museológicas y museográficas se produjeran a nivel internacional en adelante.

Sostenía Rudyard Kipling que hombres y mujeres pueden, a veces, después de un gran esfuerzo, hacernos creer una mentira, pero su casa sólo puede decirnos la verdad. Euripide Foundoukidis residía, desde 1935⁴⁹, en el número 78 de la *rue de la Faisanderie*, en el 16^e *arrondissement*, un notable complejo residencial construido por la *Federation Mutualiste de la Seine*, y cuyo arquitecto era Henri Viet, representante fiel de un clasicismo contenido—tan afecto a la arquitectura oficial francesa de entreguerras— y personalidad vinculada a posiciones conservadoras en el terreno de la arquitectura⁵⁰. Nuestro funcionario no podía vivir en otro sitio más que en una casa cuyas fachadas quedaban adornadas con elementos escultóricos clásicos.⁵¹ En el fondo era el prototipo de arquitectura que admiraba, por sensibilidad y por convencimiento.

Un tanto influenciado por el gusto que emanaba de la revista *Formes*, revista que había de acoger algún texto de Eugenio d'Ors y que bajo la dirección de Waldemar George se convirtió en fiel escaparate de la producción artística vinculada con la nueva objetividad o el retorno al orden. Ese era el sentir de Foundoukidis. La estética que emanaba de los debates celebrados en Venecia, organizados por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual bajo el nombre de *entretiens*, dentro del tema *L'Art et la réalité. L'art et l'État*⁵² y que contaron con la presencia, entre otros, de Paul Valéry, Henri Focillon, Eugenio d'Ors, el mismo Waldemar George o Ernesto Giménez Caballero en los debates⁵³. Por ello, no podemos dejar de sorprendernos ante la escena acontecida en 1937, en que José Renau conocía al griego por mediación de Tristan Tzara, en un

encuentro casual al hilo de las obras del Pabellón de España, en las antípodas, sin duda, de sus intereses artísticos⁵⁴.

En 1930 inicia su andadura la revista *Formes*, editada por *Quatre Chemins*, importante galería vinculada con la exhibición y comercio de una vanguardia contenida, en la que, desde el principio, hemos de encontrar una efímera sección titulada *Muséographie* que durante el primer año de vida va quedar a cargo de Foundoukidis. No será un apartado dedicado a teoría museológica, ni un escaparate dispuesto para mostrar edificios, adaptaciones o reorganizaciones en museos. Será una escueta sección dedicada a brevísimas noticias sobre la vida de los museos a nivel internacional. Su origen estaba en los breves que recogía *Mouseion*, en sus primeros años, y su futuro encontraría fiel continuidad en las páginas de los mensuales vinculados a la revista de la Oficina Internacional de Museos.

El contenido de la sección era mínimo, una serie de noticias cortas que igual reflejaban una adquisición trascendente que la renovación de un museo, la publicación de un artículo interesante sobre museología o algún destino patrimonial destacado. Esa será la tónica durante los diez primeros números⁵⁵ de la revista, en los que colabora el griego, antes de ceder el testigo a Germain Bazin. Sin embargo, no todos los artículos fueron breves cócteles de noticias. En dos de ellos se animó a tratar temas de interés en el ámbito de la restauración de obras de arte, uno abordará la conservación de los frescos de Miguel Angel en el Vaticano y otro los vínculos entre ciencia y arte, éste último al hilo del encuentro de Roma⁵⁶.

No desaprovechó Foundoukidis cualquier posibilidad de publicitar las tareas de la Oficina Internacional de Museos, e incluso de difundir propuestas de relevancia en la divulgación museística. En ese sentido destaca una ponencia presentada en el Congreso de Historia del Arte de Bruselas, acontecido en 1930, aparecida más tarde en *Mouseion*⁵⁷.

También sabemos que acudió, por el listado de asistentes publicado al efecto, junto a Elly⁵⁸, su esposa, griega como él y *crivain d'art*, según la filiación aparecida en dicha relación, al Congreso de Historia del Arte de 1936, celebrado en varias ciudades suizas⁵⁹.

A partir de 1931 será difícil encontrar algún texto firmado por Foundoukidis, más allá de los firmados en su condición de secretario general de la Oficina Internacional de Museos o jefe del Departamento de Arqueología, Arte y Etnología del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. En dichas tareas podemos situar la producción de informes, presentaciones, necrológicas o alocuciones radiofónicas que serían reproducidas en *Mouseion*, *La Coopération Intellectuelle*, el *Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et Histoire de l'Art* o en *Recherche*.

Sólo en *Mouseion* aparecerían más de treinta textos, entre informes y crónicas, de su mano. Dicha producción aparecería las más de las veces como anónima o como fruto de la redacción de la revista, teniendo en cuenta que desde el principio aparecía en los créditos como redactor jefe, auxiliado por Blaise Briod en la redacción adjunta. La presencia del Comité de Dirección en los citados créditos a modo de Comité de redacción era del todo gratuita, los contenidos de la revista eran ordenados por Foundoukidis, colaborando Briod en la redacción de breves y teniendo éste un papel más activo en los suplementos mensuales y redacción de índices⁶⁰.

-
1. *Le Figaro*, 16 de septiembre de 1968, esquila breve: "Mme. Elly Foundoukidis, M. Nicolas Foundoukidis et leur famille ont la douleur d'annoncer de décès de M. Euripide Foundoukidis, chevalier de la Légion d'honneur, directeur de l'Office International des Musées, ancien conseiller culturel de l'ambassade de Grèce à Paris, directeur honoraire de la Fondation hellénique de la Cité Universitaire de Paris, survenu brutalement le 11 de septembre, a Sanary...". (la señora Elly Foundoukidis, el señor Nicolas Foundoukidis y su familia tienen el pesar de anunciar la muerte del señor Euripide FOUNDOUKIDIS, caballero de la Legión de Honor, director (sic) de la Oficina

Internacional de Museos, antiguo consejero cultural de la Embajada de Grecia en París, director honorario de la Fundación Helénica de la Ciudad Universitaria de París, sobrevenida súbitamente..."

2. RYCKE, Jean-Pierre de. "Christian Zervos et Tériade: deux insulaires grecs à la conquête de l'avant-garde européenne." En *Paris-Athènes, 1863-1940*. Atenas: Pinacoteca Nacional y Museo Alexandros Soutzos, 2006.
3. Archivo Unesco. IICI.A.IV.28/66 Foundoukidis, E. Sin numerar. Nota sobre *Monsieur Foundoukidis*, anotada en margen superior izquierda: *octubre 1929*
4. Archivo Unesco. IICI.A.IV.28/66 Foundoukidis, E. Sin numerar ni fechar y manuscrito del propio Foundoukidis, creemos redactado en la víspera de su contratación, por la edad que afirma tener.
5. TERÁN, Manuel. "El Congreso Internacional de Artes populares de Praga." *Archivo Español de Arte y Arqueología* 14 (1929): 199-203.
6. *Art Populaire*, París: Institute International de Coopération Intellectuelle et Editions Duchartre, 1931.
7. Ocupaban el IICI y sus secciones la 2ª planta de la denominada Galería de Orleans en el complejo llamado *Palais Royal*.
8. El único proyecto claramente impuesto por Henri Focillon fue la exposición de calcografías nacionales de 1927, celebrada al par en Madrid, París y Roma.
9. Abiertamente contrario al colaboracionismo de Vichy, Bonnet emprendió su peculiar batalla intelectual y diplomática desde el exilio americano, publicitando los desastres de la ocupación y las intenciones destructivas del régimen de Hitler, es paradigmático en ese sentido: BONNET, Henri "La préparation intellectuelle des conquêtes nazies." *Renaissance* 3 (1943): 377-390.
10. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-7. Sin numerar. Acta del Comité de Dirección de 26 de enero de 1931, el primero de Sánchez Cantón como miembro y al que no puede acudir, en el que se presupuesta el gasto de personal de la OIM, capítulo dotado para pagar al secretario general (Foundoukidis), a un adjunto (que debería ser español), a un redactor, a una secretaria steno-dactilógrafa, y a tres adjuntas externas.
11. Archivo Unesco. IICI.A.IV.28/63 Establier, A. Angel Establier Costa fue funcionario del IICI desde 1931 hasta 1946. Fue nombrado director del Colegio de España, el primero, en 1935 y fue cesado por el gobierno español en noviembre de 1949. Partió al exilio mexicano, diez años después que sus amigos, con los que felizmente se reencontraría y reanudaría su amistad, en especial con José Moreno Villa o Enrique DÍaz Canedo. Había llegado a Francia con el auxilio de la Junta de Ampliación de Estudios, en 1924, para realizar estudios de Biología en el Instituto Pasteur, tras su licenciatura en Farmacia.
12. Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca. "Ficha de encausado de Ángel Establier Costa." Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo, Fichero 70, 2207662.

13. Archivo Unesco. IICI.A.IV.28/15. Dupierreux, R. Expediente personal con materiales fechados entre 1924 y 1929.
14. Archivo Unesco. IICI.A.IV.28/66. Foundoukidis, E. Sin numerar. Minuta de carta de Luchaire a Jules Destrée, de fecha 7 de mayo de 1929 en que le aclara que no se ha de crear una nueva jefatura adjunta, sino una secretaria de la OIM con rango de jefatura adjunta, independiente de la sección de artes y letras. Extremo que no se producirá finalmente. Quizá Richard Dupierreux presionara para que la OIM no saliera de su Sección.
15. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-4. Sin numerar. Carta de 12 de agosto de 1930 de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón.
16. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-5. Sin numerar. Carta de 14 de noviembre de 1930, de Georges Oprescu a Francisco Javier Sánchez Cantón y a los demás miembros del Comité de Dirección donde les comunica su nombramiento por el Presidente del CICI, Gilbert Murray.
17. Archivo Biblioteca Tomás Navarro Tomás CSIC. De Orueta. 1152/152 Carta de Euripide Foundoukidis a Ricardo de Orueta de fecha 19 de febrero de 1932, en que le anuncia el lanzamiento del suplemento y le solicita noticias vinculadas con los museos y los monumentos históricos.
18. Dicha publicación entre sus inicios y diciembre de 1932, llevará como subtítulo el nombre de la precedente *Musées et monuments*. Al igual que ésta se tituló *Informations mensuelles*.
19. *Mouseion* 5 (1929).
20. *Mouseion* 17-18 (1932), *Mouseion* 19 (1932), *Mouseion* 20 (1932), *Mouseion* 21-22 (1933), *Mouseion* 23-24 (1933)
21. *Mouseion* 13-14 (1931), *Mouseion* 15 (1931), *Mouseion* 16 (1931)
22. *Mouseion* 43-44 (1938)
23. *Mouseion* 33-34 (1936), *Mouseion* 47-48 (1939)
24. Archivo Unesco. IICI.A.IV.28/66 Foundoukidis, E. Sin numerar Carta fechada en Vichy de 24 de septiembre de 1941 de M. Arnal a Euripide Foundoukidis sobre la negativa del gobierno a renovar los contratos de los empleados del IICI.
25. Sabemos que en 1943 nacerá Nicolas, primer y único hijo habido en su matrimonio con Elly Foundoukidis.
26. FOUNDOUKIDIS, Euripide (ed.). *Manuel de la conservation et la restauration des peintures*. París: Office International des Musées, 1939.
27. *Muséographie. Tomes 1 et 2. Architecture et aménagement des musées d'art. Index alphabétique des matières et des illustrations*, París: Office International des Musées, 1944.

28. Archivo Biblioteca Tomás Navarro Tomás CSIC. De Orueta. 1152/154 Carta de Eurípide Foundoukidis a Ricardo de Orueta fechada en septiembre de 1933 en que le convoca a una comisión de expertos a celebrar en París, el 21 y 22 de noviembre para elaborar un programa de trabajo de la CIMH sobre los cambios de ideas producidos en Atenas. La comisión estaría compuesta por los máximos responsables de Italia, Gran Bretaña, Alemania (Berlín), Austria (Viena), Francia y España. Cabe señalar la clara intención del IICI y la OIM de contar, preferentemente, con altos funcionarios de cada país, antes que con estudiosos o juristas de prestigio. Dicha invitación fue aceptada.
29. *Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (1934 a 1936)
30. *Recherche* (1939, #1 y 1946, #2)
31. CORBUSIER, Le. "Plan d'un musée à extension horizontale établi par l'architecte Le Corbusier." *Mouseion* 49-50 (1940): 29-38.
32. FOUNDOUKIDIS, Eurípide "Air et lumière dans les musées." *L'architecture d'aujourd'hui*. Especial *Muséographie*. 9 (1938): 21-25. Número dedicado por la revista a la Museografía, aprovechando la muestra organizada en el *Palais de Tokio* con motivo de la exposición de 1937.
33. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*. París: Office international des Musées, 1935.
34. DESVALLÉES, André. "Patrimoine." En *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, dirigido por André Desvallées y François Mairesse, 421-452. París: Armand Collin, 2011.
- DESVALLÉES, André. "A L'Origine du Mot "Patrimoine."." En *Patrimoine et modernité*, dirigido por Dominique Poulot, 89-105. París: Harmattan, 1998.
35. Archivo Biblioteca Tomás Navarro Tomás CSIC. De Orueta. 1156/236 Carta de Eurípide Foundoukidis a Ricardo de Orueta.
36. Archivo Biblioteca Tomás Navarro Tomás CSIC. De Orueta. 1156/237 Borrador de carta de Ricardo de Orueta al Director (sic) del Office International des Musées.
37. *Mouseion* 13-14 (1931), *Mouseion* 15 (1931).
38. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-2. Sin numerar. Carta de Foundoukidis a Sánchez Cantón de 4 de abril de 1932, en el post scriptum pregunta por las pérdidas del templo sevillano.
39. "Vol du Dyptique de Silos au Musée de Burgos." *Informations mensuelles. Mouseion*. Abril (1934): 1.
40. Archivo Unesco. A.IV.28/66 Foundoukidis, E. Sin numerar. Carta de 28 de octubre de 1946 de Jean-Jacques Mayeux.
41. *Muséographie. Tomes 1 et 2. Architecture et aménagement des musées d'art. Index alphabétique des matières et des illustrations*, París: Office International des Musées, 1944.

42. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 33-5. Sin numerar. Carta de Fondoukidis a Sánchez Cantón, fechada el 10 de febrero de 1945.
43. RENOLIET, Jean-Jacques. *L'Unesco oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*. París: Publications de la Sorbonne, 1999. El título de este espléndido libro ha llevado a pensar en una misma organización dotada de continuidad en estructura y funciones, nada más lejos de la realidad. Igual ha ocurrido con la relación OIM-ICOM, incurriendo en el error de pensar que son la misma institución. La OIM no tuvo continuidad en ningún otro organismo o institución y mucho menos en el ICOM. La primera fue un departamento, con rango oficioso de sección dentro del IICI, ente instrumental de la Cooperación Intelectual, dedicado al patrimonio y a los museos; el segundo es una ONG, modelo de gran trascendencia en la joven Unesco asociada a la misma. Si alguna continuidad, al menos en el ámbito competencial, podremos encontrar habrá de ser en la nueva División de Museos de la Unesco, creada en 1947 y nunca ocupada por Foundoukidis.
44. VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la Unesco*. París: Unesco, 1995: 34.
45. Grace Louise McCann Morley (1900-1985) fue la primera directora del San Francisco Museum of Art, hoy San Francisco Museum of Modern Art, desde 1934 y hasta 1960, salvo el periodo en que trabajó en Europa, entre 1946 y 1949. Desde 1960 se ocupó del Museo Nacional de la India por encargo de Nehru y allí falleció en 1985. Especialista en arte moderno, realizó entre 1923 y 1926 estudios de arte en la Sorbona, doctorándose en Arte y Literatura.
46. ALEXANDER, Edward P. *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville: The American Association for State and Local History, 1979: 246.
47. VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la Unesco*. París: Unesco, 1995: 56.
48. De periodicidad trimestral, como *Mouseion*, apareció en julio de 1948 en un número doble y vivió hasta 1960.
49. Archivo Unesco OIM.I.4 Comité de dirección. Sin numerar. Telegrama de 6 de enero de 1936 de Richard Dupierreux a Eurípide Foundoukidis Allí recibió el telegrama que le notificaba el fallecimiento de Jules Destrée en Bruselas. Es posible que fuera su domicilio a partir de su segundo matrimonio con Elly Niki.
50. Con anterioridad Foundoukidis había residido en el número 3bis de la rue Mizon, (15e), en el 105 de la rue de Vaugirard (6e) y en el 32 del boulevard Pasteur (15e), tres domicilios en el entorno de la estación Pasteur del ferrocarril *metropolitano* Parísino.
51. *Le Figaro*, 16 de septiembre de 1968. Seguía siendo su residencia habitual cuando le sobrevino la muerte, según la esquelita publicada en el diario.
52. *L'Art et la réalité. L'Art et l'Etat*. París: Institut international de la Coopération Intellectuelle, 1935.

53. *L'Art et la réalité. L'Art et l'Etat*. París: Institut international de la Coopération Intellectuelle, 1935: 112.
54. CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí." En *Josep Renau. 1907-1982. Compromiso y cultura*, 140-169. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009. Página 153.
55. FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 1 (1929): 22-24.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 2 (1930): 20-21
 - FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 3 (1930b): 20.
 - FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 4 (1930c): 25.
 - FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 5 (1930d): 24.
 - FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 7 (1930f): 24.
 - FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 9 (1930g): 24.
56. FOUNDOUKIDIS, Euripide. "La conservation des fresques de Michel-Ange au Vatican." *Formes* 6 (1930e): 23.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "La Science et l'Art au congrès de Roma." *Formes* 10 (1930h): 3-4.
57. FOUNDOUKIDIS, Euripide. "La propagande pour les musées et la T. S. F. (communication présentée au Congrès International d'Histoire de l'Art, Bruxelles)." *Mouseion* 13-14 (1931): 136-139.
58. Su segunda esposa había realizado estudios en la Escuela del Louvre. En *Mouseion* aparecieron dos artículos cuyo asunto estaba vinculado con el Instituto de Arte y Arqueología de París:
- NIKI, Elly. "La collection de moulages de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris." *Mouseion* 21-22 (1933): 234-239.
 - NIKI, Elly. "Une reconstitution de la Rome antique à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris." *Mouseion* 25-26 (1933): 163-169.
59. Referencia al listado Basilea en que aparecía Leopoldo Torres Balbás junto a su esposa e hijo.
60. Archivo Unesco.IICI.A.IV.28/56 Briod, B. Funcionario del IICI, de nacionalidad suiza, entre 1925 y 1942, estuvo al frente de la redacción de *Mouseion* desde el principio hasta el final.



1.3. UNA DIRECCIÓN CORAL EN EL MUSEO DEL PRADO

Francisco Javier Sánchez Cantón ocupó durante 46 años el puesto de subdirector y director del principal museo de España. Salvo unos meses de 1938 y 1939 en que estuvo apartado de sus responsabilidades, trabajó en el Museo del Prado formando parte de una peculiar dirección coral en la que Patronato y equipo directivo encontraron plena sintonía, y todo ello bajo tres regímenes políticos: monarquía, república y dictadura.

En relación con la primera etapa, en la que coincidió con Fernando Álvarez de Sotomayor, como director del Prado, y con Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, como presidente del Patronato, comentaba:

(Las reformas) fueron jalonando una actividad, sin pausa ni rectificaciones, en la que colaborábamos desde el más bisoño de los subalternos hasta el Duque de Alba, presidente del Patronato¹.

En 1930, una renovada Oficina Internacional de Museos —a partir de unos nuevos estatutos— nombra a Francisco Javier Sánchez Cantón miembro del Comité de Dirección de dicha organización. Hasta su dimisión como director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor Zaragoza había pertenecido a la Comisión de Gestión de la Oficina Internacional de Museos y a la Comisión de Expertos de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. La dirección del Prado era magnífica posición para mantener una presencia activa en estas organizaciones internacionales que creían necesaria la relación intelectual como complemento a la relación diplomática.

En el futuro, la *United Nations for Education and Science Organization*, heredera espiritual de aquel Instituto, tardará años en aceptar a España entre sus miembros. También será cicatera con los hombres que trabajaron para la Sociedad de Naciones y sus satélites en el periodo de entreguerras, sobre todo con Francisco Javier Sánchez Cantón. Su sólida posición como alto funcionario del régimen dictatorial influyó, sin duda, en su alejamiento. España había abandonado la Sociedad de Naciones en 1939, siguiendo los pasos de Alemania e Italia que lo habían hecho en 1933 y 1937, y aún tardaría años en ingresar en la Organización de Naciones Unidas .

El acceso del pontevedrés al Comité de Dirección de la *Office International des Musées* llegará apenas cuatro meses antes de la proclamación de la República Española, y será un síntoma más de ciertos movimientos proclives a un cambio que el cuerpo intelectual español deseaba desde hacía tiempo.

Sentidas son las reticencias de Sánchez Cantón² a formar parte del Comité de Dirección, que se apoyaban en un deseo verdadero de no herir a Álvarez de Sotomayor, su superior en el Museo Nacional del Prado. Por otra parte, no podemos negar que existía un sentimiento, legítimo en Cantón, de desear y aceptar una posición internacional de

enorme prestigio con la tranquilidad de saber que la opinión de su superior también era tenida en cuenta en la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual y en la Oficina Internacional de Museos, si bien en un foro más protocolario y político que técnico. Quien podría pensar entonces que, en el futuro, la Unesco contaría entre sus consultores y expertos con otro español, éste exiliado de su país y representando a los Estados Unidos Mexicanos, su nueva patria: Pedro Bosch Gimpera.

La historia del Museo del Prado no se entiende sin la presencia del tándem formado por Fernando Álvarez de Sotomayor y Francisco Javier Sánchez Cantón. El primero llega al Museo en 1918, en una de las mayores crisis de la institución, y ocupa la subdirección en paralelo al nombramiento del prestigioso historiador Aureliano de Beruete y Moret. El fallecimiento prematuro de éste en 1922, elevará a la sede rectora a nuestro pintor y a la subdirección a Francisco Javier Sánchez Cantón, esto último, parece ser, por empeño de Elías Tormo, su mentor en el Centro de Estudios Históricos.

Del Centro de Estudios Históricos procedería el “núcleo duro” de la gestión patrimonial de la Segunda República española: Ricardo de Orueta y Duarte, Francisco Javier Sánchez Cantón, Leopoldo Torres Balbás, Manuel Gómez-Moreno Martínez, Elías Tormo, y otros tantos que, no siendo miembros, habían estado cerca, como era el caso de Pedro Muguruza Otaño.

Comenzaba en el Prado una nueva etapa, tocada ya de nuevas fórmulas, que recogerá, con no poca habilidad, el espíritu del malogrado Beruete, y afianzará en el museo a un equipo que, con las naturales bajas, regirá los destinos del mismo durante cuatro décadas.

Los éxitos de Francisco Javier Sánchez Cantón son indisociables del trabajo de varios protagonistas que fueron capaces de conformar lo que muchos ahora denominan “dirección coral”: peculiarísima dirección coral en la que no faltará la influencia y el

prestigio, sobre todo, de Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, como presidente del Patronato desde 1912 a 1940; la ambición profesional, y política de Pedro Muguruza Otaño, como arquitecto responsable del edificio de Villanueva entre 1922 y 1952; la ascendencia de Fernando Álvarez de Sotomayor, en sus dos periodos de director, sobre los dos responsables de la jefatura del Estado español mientras ocupó la dirección del Museo: primero, con un monarca, al que idolatraba, y más tarde, con un dictador al que, entre otras, sus circunstancias personales, le hicieron considerar providencial para el devenir de su patria. Tenemos razones fundadas para creer que si Álvarez de Sotomayor no hubiera manifestado un comportamiento hostil hacia el nuevo orden, y, por ende, no hubiera dimitido en paralelo a la proclamación republicana, hubiera sido ratificado en su cargo, o al menos no cesado de inmediato. El Prado no era un problema, como pudiera serlo el Museo de Arte Moderno y su edificio; o una prioridad, como el Museo del Pueblo Español. Hasta la evacuación de sus fondos a Valencia, Cartagena, Barcelona, Figueras y Ginebra, el Prado era un gran buque que navegaba sin problemas aparentes, la última década de monarquía había dado al Prado una mayor seguridad y proyección, de ello, como de otras muchas cosas, se beneficiaría la joven República Española. Su cese comportará de inmediato la llegada de Sánchez Cantón a la dirección interina del Museo durante ochos años.

La lectura de las actas de las sesiones del Patronato celebradas durante el periodo republicano no deja de sorprender. Eran sesiones presididas por el duque de Alba, en las que, que con total normalidad, no sólo se mantenían varios miembros del antiguo Patronato, esto es, el Patronato anterior a 1931, si no que estos usaban sus títulos como si nada hubiera cambiado en un nuevo orden, ya sin Corte³. Ahí era donde la ausencia del coherente pintor de cámara se hacía más presente: fue el único que dimitió.

Para los distintos gobiernos entre 1931 y 1939, la dirección del Prado no fue una preocupación, los dos directores, nombrados en 1931 y 1936, no tenían el más mínimo interés en desempeñar dichas tareas; fueron nombramientos de efecto, de nula trascendencia en la vida y desarrollo de la institución. A dos mil kilómetros no se podía dirigir un museo, ni tan siquiera con el argumento de que en verdad quien dirigía el Prado, desde la subdirección mediante una encomienda de gestión, era Sánchez Cantón. Incluso, siendo un brillante escritor y meritorio crítico, tal era el caso de Ramón Pérez de Ayala, o un artista de notable fama internacional, no cuestionado por nadie, como era Pablo Ruiz Picasso. Gaya Nuño, crítico con la gestión que del Prado hiciera el pontevedrés, no reparó en emitir continuos reproches hacia Sánchez Cantón⁴, ni cesó en elogios a la oportunidad que representaba el nombramiento de Picasso.

No es nuestra intención hacer prolija relación de los programas y proyectos desarrollados bajo la presencia de Sánchez Cantón al frente del museo. De ello hay no pocas referencias en trabajos elaborados por él mismo⁵, Gaya Nuño⁶ o Pérez Sánchez⁷, así como el ejemplar estudio de Moleón Gavilanes sobre la evolución del edificio de Juan de Villanueva⁸, o el erudito trabajo de Colorado Castellary sobre la salida al “exilio” de parte del “Tesoro Nacional” y su exposición de 1939 en Ginebra, donde un repuesto, Fernando Álvarez de Sotomayor, acompañado de Pedro Muguruza Otaño, se ocupará del regreso a España de los cuadros.

La historia de Francisco Javier Sánchez Cantón es la historia del Museo del Prado, una historia aséptica, pero llena de luces y sombras, en la que cuando se menciona el Museo lo sucedido era inevitable, y cuando se trata al que tanto tiempo fuera responsable directo o indirecto, todo es silencio.

Manifestaba Sánchez Cantón que el nombramiento de Sotomayor como subdirector fue acogido con no poca alegría entre los que conocían su quehacer artístico y mantenían

como pertinente la presencia de un artista, de un pintor, en el puente de mando del principal museo de España. En ese sentido cobran importancia las palabras de Cantón cuando afirmaba refiriéndose a Beruete y Moret:

Por entonces estaban casi acabadas las obras de la primera ampliación del edificio, y, la instalación, en varias de las nuevas Salas, de la pintura francesa, de los cuadros de El Greco, los religiosos de Velázquez y los paisajes del mismo, y mostró (Beruete) novedad de conceptos museísticos, con apertura de un margen de confianza respecto a quienes iniciaban con tal éxito su gestión. Truncose ésta el 10 de junio de 1922 por la muerte de Beruete, en plena madurez, sin haber cumplido los cuarenta y tres años⁹.

Beruete era consciente de la trascendencia de comunicar las acciones del Museo, y ejemplares habrían de ser sus esfuerzos en publicitar el nuevo tiempo que vivía el Prado: se trataba de algo más que un cambio de nombre; en 1920 el Museo Nacional de Pintura y Escultura cambiaría su nomenclatura por el nombre con el que era popularmente conocido: Museo Nacional del Prado, y ese mismo año habría de publicar un corto pero interesante artículo en *Vell i Nou*¹⁰ sobre la reforma del Prado, trabajo que, un año más tarde, se presentaría, mucho más completo en los aspectos inherentes a la historia del Museo, en el Congreso de Historia del Arte celebrado en París, organizado por la *Société de l'Histoire de l'Art Français*¹¹. Allí pudo escuchar la ponencia de Henri Focillon que habría de cambiar tantas cosas en el mundo del museo. Y constatar que lo que proponía ya se estaba haciendo en el Prado.

España no podía quedar al margen del funcionamiento de una organización como el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, y su satélite, la Oficina Internacional de Museos. Instituciones con un mandato ambicioso, en las que el peso de la cultura francesa y del propio estado francés era notable, pues recordemos que era quien aportaba

el presupuesto. Será ahí, en la participación de España en estos organismos volcados en la cooperación cultural y patrimonial, donde nos encontraremos, en primer lugar, a Fernando Álvarez de Sotomayor concatenando acciones que, de eslabón en eslabón, le llevan a la organización de la Exposición Internacional de Calcografías, a la Comisión de Gestión de la Oficina Internacional de Museos, a la Comisión de expertos de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual y a la revista *Mouseion*, en cuyas páginas aparecerán varios textos firmados por él sobre el Museo del Prado; y, en segundo lugar, a Francisco Javier Sánchez Cantón, quien a partir de 1931 se incorporará al Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos. Lugar en que será decisivo para lograr para su país la organización de la Conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte.

La dimisión de la dirección del Museo del Prado apartará a Álvarez de Sotomayor de estos cometidos que siempre se han de contemplar como algo consustancial al desempeño de su cargo. No imaginamos a Álvarez de Sotomayor elaborando estos discretos textos en la soledad de su despacho, ni tampoco cabe suponer que se limitara a firmar aquello que otros preparasen. Parece indudable que esa “dirección coral” también colaboraría en el desempeño literario; la presencia de Pedro Beroqui, dedicado a tareas administrativas del Museo, y sus conocimientos de la historia y de los fondos del Prado, debió ser útil, para todos, en textos más cercanos al devenir de la institución. El alejamiento de Sotomayor significaba el acercamiento de Sánchez Cantón a estas instituciones internacionales

Los primeros contactos del Prado con los organismos dependientes de la Sociedad de Naciones se producen por causas ajenas a la voluntad del Álvarez de Sotomayor. El 11 y 12 de octubre de 1926 se lleva a cabo un encuentro en Ginebra en relación con la organización de una exposición de Grandes Calcografías¹². A dicho encuentro acuden representantes de

varios países y de las instituciones organizadoras: Henri Focillon, Louis Hautecoeur, Franz Helmberger, Attilio Rossi y Henri Verne. El representante español, el director general de Bellas Artes, cargo que desempeñaba entonces el conde de las Infantas¹³, excusó su asistencia; en la siguiente reunión Sotomayor será enviado por el Gobierno de Primo de Rivera.

A finales de 1926, el 24 de diciembre, en la ciudad del lago Lemán, se convocará una reunión de representantes de grandes museos, que tendrá lugar el 14 de enero siguiente, y a la que asistirá Fernando Álvarez de Sotomayor. En dicha cita se tratarán asuntos vinculados con el futuro y las tareas de la Oficina Internacional de Museos y aspectos relacionados con la exposición de Grandes Calcografías, entre otros. En algunos documentos relacionados con esta reunión, y que de forma incompleta han llegado a nosotros, podemos observar cómo era intención de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual convocar al duque de Alba; desconocemos si llegó a cursarse tal invitación. En la convocatoria aparecerá tachado el nombre del presidente del Patronato, y con tipografía de distinta máquina el de Sotomayor y su condición de director del Museo¹⁴.

La exposición de Grandes Calcografías será el primer proyecto de cierta envergadura planificado por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual y el Instituto a instancia del inquieto Henri Focillon, catedrático de Historia del Arte en la Sorbona, secundado por su alter ego rumano Georges Oprescu, secretario de la citada Comisión Internacional y hombre de gran poder e influencia en el devenir de este conjunto de instituciones. *ABC* hacía crónica de la apertura de la exposición en Madrid con un documentado artículo, quizá obra de Antonio Méndez Casal aunque sin firmar, en el que se argumentaba que en un momento en que por todas partes se respiraban deseos de acusar la personalidad internacional de España, se estaba ante un acontecimiento en apariencia intrascendente pero de muy hondo significado por su valor cultural¹⁵.

La exposición constaba de 300 estampas, un centenar de cada calcografía y los ejemplares exhibidos eran los mismos en las tres sedes. En el caso del Prado, ocupaban tres salas del segundo piso, antes llenas de pintura española de “carácter secundario”, y que tras la clausura de la muestra se dedicarían a la exhibición de los dibujos de Goya. Pues Goya era el protagonista principal del lote español, tanto que los socios francés e italiano no concebían la muestra si ésta no significaba, en el fondo, un homenaje al aragonés. Síntoma de esta pasión será el tranquilizador envío por Sotomayor, el 23 de mayo, de un telegrama a la Oficina Internacional de Museos en el que confirmaba la presencia del ajusticiado, “*Le Garrotte*”, del genio de Fuendetodos¹⁶.

Las exposiciones, celebradas en París, Roma y Madrid fueron inauguradas de forma simultánea. En Madrid se inauguró el día 4 de junio. Dicho acontecimiento permitirá a Dupierreux, jefe de la Sección de Relaciones Artísticas del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, mantener un encuentro con Sotomayor, “miembro de la Comisión de Gestión de la Oficina de Museos, la participación de España en esta organización”¹⁷. El 26 de junio de 1927, Sotomayor contestaba, como director del Prado, a Julien Luchaire, director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual:

Sr. Director.

En respuesta a su atenta carta del 24 del corriente mes, doy a V. las gracias por sus amables e inmerecidas frases, pues mi actuación dentro del Comité organizador de la Exposición Internacional de Calcografías en Madrid, ha sido bien modesta y siempre ayudado por las valiosísimas instrucciones recibidas de ese Instituto de Cooperación Internacional (sic) de su digna presidencia¹⁸.

La muestra obtuvo, como no podía ser de otra forma amplio eco en las páginas de *Mouseion*, diversos artículos se publicaron, entre otros, los de Félix Boix¹⁹ sobre el grabado

francés en la Calcografía del Louvre, el de León Rosenthal²⁰ sobre la calcografía italiana y el de Henri Focillon sobre el grabado español en la calcografía madrileña²¹. Las muestras, preparadas con intención itinerante, serían excusa para el intercambio, entre los países presentes, de sus respectivos fondos gráficos. Proyecto similar sería desarrollado, en paralelo, en el ámbito de las reproducciones artísticas y los museos o instituciones responsables de la realización de vaciados en cada país.

La exposición de calcografía, aunque planificada por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual con sede en Ginebra, acabaría siendo organizada por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, con sede en París y la cada vez más activa y decisiva Oficina Internacional de Museos, al entender los distintos países que entraba dentro de sus competencias realizar dicha actividad.

La siguiente reunión de la Comisión Consultiva de Expertos de la Oficina tendrá lugar en febrero de 1929, en París²². Álvarez de Sotomayor no pensaba acudir y, sin embargo, aparece en la crónica de *Mouseion* aportando un voto o informe particular. Asistirá, acompañado de Sánchez Cantón²³, aunque éste no participará en la reunión. La invitación al encuentro se debió producir mediante carta de Luchaire, pues a él responde Sotomayor confirmándole que enviará al subdirector. También mediante carta, de enero de 1929, Dupierreux lamenta que Álvarez de Sotomayor no pueda acudir a la reunión y saluda su reemplazo por Sánchez Cantón. Aprovechará, la citada misiva, para pedirle un estudio sobre la organización del Prado y los proyectos que dirección y patronato tienen al respecto. Dicho informe, a redactar con urgencia, sería útil para roneografiarlo y pasarlo a los asistentes de la Comisión. Es más que posible que un borrador, que citaremos más tarde, redactado por Beroqui, tenga relación con este asunto.

Este primer contacto del subdirector con los funcionarios de la Sociedad de Naciones habrá de ser decisivo para su nombramiento en el Comité de Dirección en un fu-

turo inmediato. En misiva, fechada el 23 de marzo de 1929, Richard Dupierreux, jefe de sección de Relaciones Artísticas del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, agradece el envío de cuatro libros de Goya y muestra su satisfacción por los resultados de la reunión de expertos. El estatus de los asesores y miembros de los distintos comités de la Oficina Internacional de Museos era diverso y en ocasiones confuso: existía un *BuRéau*, dotado de presidente y secretario, y existía una Comisión de Gestión o Comité Consultivo de Expertos al que perteneció Álvarez de Sotomayor. Ya hemos comentado antes cómo tras la primera reunión a la que asistirá el pintor, ya mudado en “museógrafo”, ocupará una plaza que en principio parecía dotada para el duque de Alba.

El 19 de junio de 1929, el director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual comunicaba a distintos profesionales el acuerdo del Comité de Dirección en su XVIII sesión, celebrada el 31 de mayo del mismo año. Dicho acuerdo proponía el listado de sabios que habrían de conformar la renovada Comisión de Expertos, entre ellos aparecía Fernando Álvarez de Sotomayor que sustituiría en caso de ausencia al duque de Berwick y de Alba (sic)²⁴.

Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó no tardaría en contestar declinando la invitación, escudándose en las múltiples ocupaciones y obligaciones que le acosaban de la mañana a la noche. Desconocemos el recorrido de la carta de Luchaire, si ésta llegó al Prado o a la residencia del Duque, si le pudo molestar la situación e incluso si incomodó a Sotomayor esta extraña solución; la respuesta de Berwick estaba escrita en papel con timbre de Liria y firmada por Alba el 22 del mismo mes²⁵.

Desconocemos si existía un pacto tácito entre el Presidente (del Patronato) y el Director (de Museo) para asegurar la presencia de al menos un español en dicho Comité. A principios de 1930, el tándem Berwick/Sotomayor aparecía sólidamente consolidado en

el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual²⁶ y en la Oficina Internacional de Museos. Años más tarde, en 1935 y ya en plena República, el duque de Alba aceptaría el honor entonces desestimado.

Apenas un año después de la configuración del nuevo Comité de expertos, en 1930, Sánchez Cantón accederá a un asiento del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos. La llegada de Eurípide Foundoukidis a la Secretaría de la institución, y la sintonía del belga Richard Dupierreux, historiador del arte, con el pontevedrés habrán de influir en su nombramiento. También el plácet de Julio Casares, presidente de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, será tenido en consideración. A la Oficina quedará vinculado, de alguna manera, y aún más si era posible, el Museo del Prado, y así, hasta el final de la existencia del organismo internacional. Era, también, otra forma de “hacer museo”²⁷.

El inmediato abandono de la dirección del Museo por Sotomayor, supondrá su salida de estos asientos, a los que pertenecía, no nos engañemos, por su condición de gestor público. El retorno al museo, ocho años después, se hará en circunstancias bien diferentes; nada más contrario al bando sublevado, y a la postre vencedor, que la Sociedad de Naciones y sus satélites. A ese odio no será ajeno Sotomayor. La República encontraría en la Oficina Internacional de Museos, y en la Sociedad de Naciones un imparcial aliado; el régimen de Burgos, como ya antes habían hecho alemanes e italianos, demonizó sin tregua la alianza de naciones establecida en Ginebra al considerarla excesivamente parcial en nuestra guerra civil y contraria al bando de los sublevados.

La primera Comisión de Gestión de la Oficina Internacional de Museos se nombró en julio de 1927. Ya en ella aparecía Sotomayor junto a catorce miembros más, si bien, dicha comisión que no se había reunido aún a mediados del mes de marzo de 1928. Eran momentos difíciles para el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y para la

Oficina Internacional de Museos, instituciones incursas en una tempestad de la que no saldrían hasta 1930²⁸.

Mouseion se convirtió pronto en un referente científico de lectura obligada. La revista, aparecida en 1927, comenzó desde sus orígenes a publicar todo tipo de noticias, artículos, encuestas y experiencias vinculadas con la museología, como la entendemos hoy, y la museografía, en un concepto amplísimo que abarcaba desde la arquitectura al papel educativo del museo, pasando por la organización interna o la formación de los profesionales. A esto sumaba otros ámbitos vinculados con la tutela patrimonial, que si bien hoy se nos antojan un tanto ajenos al mundo del museo, entonces cobraban forma en un solo cuerpo: la protección de los bienes culturales, también en caso de conflicto armado, la restauración de los monumentos, la conservación de los bienes muebles o el cuidado de las artes populares serán una constante en los índices de la revista. Durante veinte años (1927/1946) intentará mostrar cuantas iniciativas considera la Oficina Internacional de Museos de interés para los profesionales. Entre esas iniciativas no podían faltar referencias a las reformas y obras en los grandes museos del mundo, y ahí es donde encontraremos varios artículos dedicados al Prado, los primeros a sus avances, los segundos, años más tarde, a la angustia por la evacuación y los peligros de la guerra.

El primer artículo sobre el Prado²⁹ aparecerá firmado por Sotomayor en el número 3 de *Mouseion*, junto al citado artículo de Henri Focillon sobre los grabados españoles, todo un homenaje a Goya y su mundo. El 7 de julio de 1927, Richard Dupierreux pidió a Sánchez Cantón un artículo sobre la reorganización del Prado³⁰. El primero de septiembre, le vuelve a escribir y le comenta que, siguiendo sus instrucciones, ha pedido el artículo a Álvarez de Sotomayor. Podemos observar el celo con que el subdirector tratará aspectos que puedan generar malentendidos o conflictos con su superior.

En apenas cuatro páginas desgranaba los puntales básicos de la reforma. Consideraba la creación del Patronato esencial para lograr unos objetivos muy precisos y elogia la ayuda que recibe, desde la muerte de Beruete, tanto de Pedro Beroqui, administrador, como de Sánchez Cantón, responsable científico. Y marca como esencial la ordenación por escuelas buscando suavizar la transición entre las diversas tendencias, articulando la galería central como santuario de la Escuela Española, desde el siglo XIV a Goya.

Las intenciones se apoyaban en dos principios: 1º Un gran museo no debe ser un conjunto dispar de obras de arte que fatiguen, confundan y aturdan al visitante. Debe lograrse una selección, absolutamente liberada de lo insignificante y de lo vulgar, en la que encuentren acomodo, con las grandes obras de arte, algunos cuadros menores (de escuela) juiciosamente elegidos, o aquellos que se impongan por su carácter y su valor histórico. 2º La misión educativa y cultural de los museos encontrará un fiel aliado en la distribución de colecciones menores en museos de provincia o depósitos en establecimientos públicos y de representación. Las obras de arte, sin ser señaladas como excepcionales, pueden contener suficiente belleza para instruir.

Ese punto de vista era visto, cada día, con menos recelo, según Sotomayor, por parte de los críticos, y reconocía que la idea había sido tomada de la propuesta realizada por Henri Focillon en la reunión de responsables de grandes museos, a la que asistió nuestro director en 1927, en la que reclamaba una política de depósitos en museos provinciales que mejorara las posibilidades y la oferta de estos; no podemos olvidar los comienzos de Henri Focillon como director del Museo de Lyon. Sotomayor elevaba el número de cuadros en depósito a 1300; dicha política se apoyó durante el quinquenio republicano, con las mejores intenciones, por Ricardo de Orueta, y devino en catastrófica para algunos fondos del Prado a causa de la guerra y, sobre todo, del escaso cuidado ulterior.

Se preguntaba Sotomayor, si estaba el Prado considerado en relación a su importancia y rango. Y concluía negativamente, pero creía que los cambios introducidos en los últimos años le permitirían consolidar una estructura nueva y depurada. Anunciaba la exposición de Goya, que tanto magnificaría años después Goya Nuño, y la ponía de ejemplo de los nuevos tiempos, en los que el Prado contaba con los mejores especialistas para asesorar al equipo facultativo, presumiendo de las ayudas internacionales que, en visitas científicas, habían realizado Berenson, Hulin de Loo, Voss, Venturi y otros. Por ello, para las atribuciones de obras pertenecientes a escuelas extranjeras, había propuesto en Ginebra un mayor y efectivo intercambio de información entre los conservadores, sobre todo en atribuciones dudosas u obras de taller.

El contenido del artículo se limitaba a magnificar algunas iniciativas ya planteadas en la Comisión de enero, tanto por él mismo, como por Henri Focillon; lamentablemente no tenemos elementos de juicio suficientes para conocer la aportación original de Sotomayor, hemos de suponer que si llevaba su firma era plenamente asumido en el fondo y la forma. Se trataba de un artículo alejado de retóricas institucionales y se centraba en conceptos de absoluta actualidad en parte definidos teóricamente, como otras muchas cosas, en la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual y en la Oficina Internacional de Museos.

Sotomayor y Sánchez Cantón consideraban *Museum* como un foro esencial para el futuro de los museos y trasladaron esa actitud a los demás responsables del Prado. Interesantes, entre los papeles que dejó Pedro Beroqui³¹, unas notas mecanografiadas a modo de borrador inconcluso que llevan por título: *El museo del Prado. Notas para un artículo sobre su organización administrativa y artística*. Continúa dicho escrito: *Respecto a la organización artística, el ilustre director de Museo ha expuesto su criterio que es el que se*

sigue en la revista MUSEYÒN (sic). Quizá se trate, como apuntábamos antes, del inicio del artículo solicitado a Sotomayor.

El 14 de julio de 1929, Dupierreux envía algunas separatas del artículo que ha mandado Sánchez Cantón³². Con toda probabilidad se trata del aparecido en el número 7 de la revista sobre una encuesta realizada sobre catalogación de obras de arte, y que, bajo el título *Les Catalogues des Musées (Suite de l'enquête sur un projet d'unification)* preparó el responsable científico del Museo. A finales de 1931, aparecerá otro artículo sobre el Legado Fernández Durán³³ y su reciente instalación en la planta ático de la parte septentrional del edificio, empresa culminada al inicio del periodo republicano, pero de gestación anterior, y en los que podemos apreciar el criterio expositivo que manejaban Sotomayor, Sánchez Cantón y Muguruza, arquitecto responsable de la reforma. La redacción del artículo, cuando vea la luz, como no podía ser de otra forma, es obra de Cantón, ahora director de facto, forzado por la ausencia de Ramón Pérez de Ayala, director del Museo y embajador de la República Española ante la Corte de San Jaime.

Otro artículo a tener en consideración será el aparecido en el voluminoso número que *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* dedicará en 1931 a los museos, paradigma inequívoco de la indisimulada intención francesa de marcar territorio en el devenir de la cultura europea de entreguerras y de la seria preocupación intelectual que se vivía por el futuro del museo como institución. Álvarez de Sotomayor colaboró con un artículo un tanto forzado³⁴ cuyo título avanzaba un contenido no menos confuso: *Las exposiciones y la iluminación en el Prado*.

Comenzaba Álvarez de Sotomayor su artículo remitiendo al lector a sus textos publicados en *Museion*, en los números 3 y 7, citando los principios en los que asentaba sus

intenciones como acciones ineludibles: selección de obras maestras acompañadas de obras de singular carácter, e importancia de los depósitos en museos de provincias y establecimientos públicos, y repetía sin ningún arrobo algún innecesario piropo sobre las instituciones internacionales y sus recomendaciones sin imposición.

Destacaba, y he aquí la novedad, la necesidad de distinguir entre dos conjuntos bien definidos y bien distintos: el museo de arte y el museo científico, que era lo que él había propuesto en el Prado,

...dos salas de depósitos donde los cuadros, colocados sin orden y en varias filas eran expuestos a la vista de copistas, de investigadores y de simples curiosos, sin preocupación de armonía, de orden cronológico ni de escuela. Piezas de estudio que no debían estar secuestradas en el almacén: todo expuesto al público, pero con fines diferentes.

Establece de este modo una clasificación jerárquica que tiene su reflejo en la distribución espacial: la planta principal, con la gran galería, albergará las grandes escuelas, la obra seleccionada; la planta baja contendrá las de segunda categoría: obras secundarias de maestros que tan atractivas son a los investigadores; las salas-depósito, y por fin, los depósitos en museos provinciales, a ser posible formando conjuntos argumentados. De exposiciones, como enunciaba el título del artículo, nada hemos de encontrar, y es chocante pues acababa de organizar las únicas exposiciones que, en décadas, se realizarían con criterio científico: Calcografías, Goya y Mengs.

Sobre iluminación encontraremos tres tristes párrafos. Uno sobre los distintos tipos de iluminación natural: cenital y lateral y los problemas que genera esta última en los distintos paños de exposición; otro sobre la importancia del control de la luz cenital para evitar diferencias en la intensidad de la luz y homogeneizar la luz en los cuatro paños de pared;

y un tercero dedicado a la inminente publicación de un trabajo de Muguruza Otaño sobre las soluciones encontradas a estos problemas en el Prado.

No nos encontramos ante textos esenciales para la museología y la museografía, son, como tantos otros elaborados por los responsables de los museos en la Europa de entreguerras, textos de encargo, y textos de compromiso inevitable, como lo son la mayoría de los que se publicaran en estos años, debidos más a demanda de editor que a impulso de investigador.

Comentábamos al principio la importancia de los trabajos de Gaya Nuño sobre el Prado, bien tratado de forma parcial en el marco de una historia general de los museos en España³⁵, bien en estudios centrales y específicos sobre la institución madrileña³⁶, libros capitales, sobre todo el segundo en sus dos ediciones, para fijar un completo desarrollo histórico al que no sería del todo ajeno el oportuno texto de Alfonso E. Pérez Sánchez en 1977.

Francisco Javier Sánchez Cantón no sería tan activo en la producción de textos relacionados con la práctica museística, salvo el relacionado con las medidas de protección desarrolladas en la Guerra Civil³⁷, no será pródigo en relatar su trabajo en el Prado. En las ocasiones en las que pudo relatar los logros de su antecesor, no le otorgó más mérito que no fuera el compartido también por él:

Y por este camino aquel nexo ligero y aquella dependencia, apenas tangente, se trocaron en convivencia estrecha con responsabilidades comunes, nutridas de satisfacciones; nubladas, en casos, por falta de recursos para realizar nuestros planes, o por sobra de elementos “demasiado humanos” a nuestro alrededor: salpimentada por discrepancias, nunca de índole personal³⁸.

Mi interregno de ocho años —Director y subdirector en una pieza— abrumador y poco grato en los cinco primeros, de abominable memoria en los tres últimos, acabó con el retorno de Sotomayor a la Dirección del museo en septiembre de 1939.

En la vida española pocos casos semejantes se habrán dado de colaborar dos temperamentos dispares como los nuestros y de formación tan diferente, durante tantos años y a través de tantas vicisitudes.

Con el tiempo el propio Cantón matizaría los juicios sobre su superior. Imaginamos que no debió ser fácil para él asumir que, después de la guerra, la dirección del museo no recayera sobre su persona, y regresara, en una pirueta inesperada, al ferviente monárquico. Aún habrían de pasar veinte años para que, ya envejecido, pudiera sentarse en el despacho que tanto deseó. De ahí que no pocos comentarios plasmados más tarde por Gaya Nuño o Pérez Sánchez, sobre algunas discrepancias entre los dos gallegos, debieran ser conocidos por los habituales del Museo³⁹:

En 17 de marzo de 1960 moría don Fernando Álvarez de Sotomayor, después de una larga, fecunda y celebrada gestión, sucediéndole quien escribe estas páginas, durante muchos años su colaborador.

Juan Antonio Gaya Nuño, con la mordacidad que le caracterizaba, criticó sin ambages la presencia de ambos al frente del Prado, si bien consideraba que *esta etapa directiva* (la de Sotomayor) *no dejó de ser afortunada, seguramente más por designio del azar que por esfuerzos del director*. Si el debate, iniciado en los años veinte del siglo pasado, se situaba en la superación del perfil de conservador y avanzaba sobre un nuevo modelo acorde con las nuevas necesidades del museo, hay que valorar la feroz crítica a la presencia de Sotomayor en el Prado como algo que está dentro de la más estricta normalidad. Su sustitución tardía por un historiador como Sánchez Cantón, no mejoró la opinión de Gaya Nuño.

Jean Lameere⁴⁰ en un denso artículo publicado en 1930, en *Mouseion*, sobre la concepción moderna del museo, empleaba varias páginas en alumbrar un nuevo ideal de director y concluía, no sin antes enumerar los diversos tipos según naciones y hábitos, respondiendo a la cuestión eterna sobre si sería más efectivo un erudito o un hombre de negocios al frente de un museo:

Se puede evidentemente responder que no sirve de nada, para un museo, tener un director capaz de concebir grandes proyectos de orden científico si luego, por falta de espíritu de organización, se encuentra sin recursos para realizarlos. Y en este caso mejor funciona el hombre de negocios inteligente que comprende la importancia del papel científico de su museo y asegura a los hombres de ciencia los recursos que necesitan.

Pérez Sánchez, crítico, como no podía ser de otra forma, con la presencia de Sotomayor en el mismo museo que años después dirigirá, salvaba las épocas regidas en la dirección del Prado por la presencia de Francisco Javier Sánchez Cantón en la subdirección:

La muerte de Beruete, en 1922, hizo pasar a Sotomayor, a la dirección volviendo al mal, tan violentamente atacado pocos años antes, del director-pintor con sus gustos y sus manías, sus preferencias y sus desdenes. Pasaba, sin embargo, a ser subdirector un joven erudito, Sánchez Cantón, gallego como él que había de ser el contrapunto científico de la personalidad artística del director⁴¹.

Al margen de las donaciones importantes, logradas en tantos años, el equipo rector del Prado persiguió con especial empeño el incremento de fondos que consideraba imprescindibles en el Museo, de la misma forma que intentó ralentizar operaciones que habrían de traer al Prado obras de épocas que no le agradaban en exceso. En ese sentido no podemos evitar traer a colación los acertados comentarios de Pérez Sánchez al respecto⁴²:

Otra serie de adquisiciones, importante y nueva, se debe sin duda a la voluntad del propio director, Álvarez de Sotomayor, que expresa así su gusto personal: la pintura inglesa del siglo XVIII, inexistente en las colecciones por las causas ya comentadas de la enemistad tradicional de España e Inglaterra.

Si los cuadros ingleses responden al gusto del director, otros afortunados ingresos de estos años nos consta que se hicieron absolutamente a su pesar. La pintura románica, tan rica en el museo de Barcelona, se incorpora al Prado a partir de 1946 con la instalación de la capilla de Maderuelo.

A las exposiciones realizadas en los años veinte, cabe sumar las obras y actuaciones en el ámbito arquitectónico; el edificio de Villanueva que hoy conocemos se debe a cambios experimentados bajo la intervención y dirección del arquitecto Pedro Muguruza Otaño, llegado al Museo en 1922. Desde joven será un arquitecto de referencia en todo el país, restaurador de monumentos, había trabajado en la Cartuja del Paular. Arquitecto de prestigio, había proyectado en la Gran Vía madrileña el edificio de la Asociación de la Prensa, y había arreglado el Palacio de Hielo para sede del Centro de Estudios Históricos, entre innumerables proyectos. Su cercanía profesional a Ricardo de Orueta será proporcional a su distancia en lo ideológico. Agustín de Foxá, en *Madrid de Corte a checa*⁴³ retratará a un joven falangista, protagonista heroico de su novela, llamado Pedro Otaño. Tras la guerra Pedro Muguruza será responsable de la dirección general de Arquitectura del nuevo régimen y arquitecto de la Basílica de Cuelgamuros. En 1934 será uno de los dos ponentes españoles en la Conferencia de Madrid y dará lectura, en ausencia de Louis Hautecoeur, a la comunicación del francés en la sesión inaugural.

Varias serán las intervenciones de Muguruza, antes y después de la Guerra Civil, en el Museo del Prado. En todas ellas intentará mantenerse en un lenguaje clásico afín a la

obra de Juan de Villanueva: la nueva escalera en el patio sur para unir las galerías alta y baja, realizada en 1926; la nueva bóveda de hormigón y la formalización de la separación de los dos tramos de la galería superior en 1927; la instalación de los cartones para tapices de Goya en 1928; los accesos y salas de la tercera planta en el cuerpo norte en 1930; la instalación del legado Fernández Durán en dichas salas (acabadas en 1931); la reforma de la rotonda baja de la puerta norte o de Goya y la apertura de nuevas salas con iluminación eléctrica en 1934, inauguradas con motivo de la Conferencia de Madrid, las obras de reapertura del Museo tras la guerra; y la reforma de la escalera realizada por Francisco Jareño en la puerta de Goya (1942-1946), abriendo a la luz la reforma de 1934, son obras que irán jalonando la vida del Museo durante veinte años.

Una vez más, encontraremos en las palabras de Juan Antonio Gaya Nuño⁴⁴ el apoyo más decidido a los trabajos del arquitecto:

Fue durante esta etapa cuando la arquitectura entró al servicio del Museo de modo bien visible, mediante indispensables reformas de la estructura del edificio. El arquitecto encargado de las mismas era don Pedro Muguruza, quien se entrenó con un innegable acierto, el de la escalera principal. De siempre se había advertido en el Prado la ausencia de una escalera de alguna amplitud y empaque y la inaugurada el 20 de septiembre de 1925, entre las salas menores de Velázquez y la galería central, cumplió y cumple su cometido con total nobleza. Su construcción razonada por Muguruza en un artículo, sería muy elogiada por Eugenio d'Ors en su Nuevo Glosario, donde manifestaba: "La escalera nueva, inaugurada estos días es un verdadero primor. Ríndasela el elogio —y pocos mayores pueden rendirse a fábrica de este orden— de decir que parece haber estado allí siempre... Muy fiel al carácter y estilo de la casa, tiene no obstante, un cierto acento de españolismo mayor, donde se alivia la italianidad novoclásica del conjunto". Tiene razón este magistral diagnóstico. Se diría haber formado parte de la vieja.

Continúa con las obras realizadas en la galería central,

...derribar la larga y vieja bóveda de cañizo enlucido y sustituirla por otra no mentida, sino auténtica, de hormigón armado, cuya solidez pudiera resistir cualquier eventual hundimiento de la techumbre. La parte más bella de la remoción resultó ser el espacio intermedio, frente a la sala de Velázquez, con bóveda casetonada en cuyo centro se abrió una gran claraboya circular (...) Este espacio se cerró con arcos, descansando sobre pares de columnas jónicas, los zócalos se hicieron de piedra de Elvira, y a la tal Galería fueron a parar las dos suntuosas mesas de piedras duras...

En la incertidumbre quedarán las razones que abortaron el fabuloso proyecto de ampliación del Museo, firmado por Muguruza en 1943, entonces todopoderoso arquitecto del régimen del general Franco⁴⁵. Salvo los tres años coincidentes con la Guerra Civil, el arquitecto será parte de esa dirección coral que en apenas veinte años cambió en profundidad los usos y espacios del primer museo de España. Podemos imaginar, por el contrario, los lógicos argumentos empleados para bloquear el crecimiento del Prado hacia el Jardín Botánico en 1952, obra tan deseada por Álvarez de Sotomayor en su segundo periodo como director, y cuya consecuencia final sería la ampliación de Chueca y Lorente en 1956.

Sánchez Cantón encontró en el arquitecto un magnífico colaborador. Preocupado más por la literatura que por la historia del arte, el pontevedrés encontró en otros colaboradores, como Diego Angulo Iníguez o Enrique Lafuente Ferrari, apoyo para unas tareas, las propias de catalogación, a las que nunca dio excesiva importancia, por más que lo reflejara en sus magros textos. Desatención que habría de lastrar la deseada y continua confección de catálogos científicos. El citado texto de Pérez Sánchez ponía el acento en graves carencias, que entendía naturales en la escasez, verbigracia, la falta de una catalogación adecuada de los dibujos del legado Fernández Durán, no subsanada hasta 1970. Ausencia aún más

sorprendente, apuntamos nosotros, si durante años, el repertorio más importante sobre dibujos españoles⁴⁶ que cabía estudiar se había editado en 1930 bajo la dirección científica de Francisco Javier Sánchez Cantón.

Quizá sea una quimera intentar deslindar el trabajo realizado por unos y otros. Las notas y testimonios que dejaron los protagonistas de esta historia son pocos y fragmentarios. Mas es de justicia intentar dar a cada cual su cuota de reconocimiento. El Prado sufrió un profundo cambio del que se hizo eco toda Europa. Para unos fue el azar, para otros fue Sánchez Cantón, para otros Alba y Romanones, también Beroqui, y Muguruza, y Beruete y Moret. Todos, a buen seguro, aportaron lo mejor de sí mismos.

-
1. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Sotomayor en la dirección del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando." En *Homenaje al Excmo. Señor. Don Fernando Álvarez de Sotomayor, Presidente de Honor de la Academia*, 33-37. La Coruña: Imprenta Moret, 1971: 34.
 2. Archivo del Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-5, Sin numerar. Carta de Georges Oprescu a Francisco Javier Sánchez Cantón de 21 de octubre de 1930.
 3. Archivo Museo Nacional del Prado. Caja 1380 Exp. 2. Actas del Patronato. Sirva de ejemplo el Acta de la Sesión del Patronato del Museo de 7 de enero de 1932: Presidió la sesión el Duque de Alba (sic), asistieron como vocales (Elías)Tormo, (Ramón) Pérez de Ayala, (Francisco Javier) Sánchez Cantón, (Félix) Boix, el Conde de Peña Ramiro (sic) y (Andrés) Ovejero; faltaron (Gregorio) Marañón, el Conde de Casal (sic), el Marqués de Vega Inclán (sic), el Marqués de Casa Torres (sic), el Conde de Romanones (sic) y (Juan) Allende-Salazar. Asistió también el Arquitecto del Museo del Prado, Pedro Muguruza (Otaño).
 4. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975: 237-238.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado, 1819-1969*. León: Everest, 1969: 215-224.
 5. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *El Prado*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.
 6. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado, 1819-1976*. León: Everest, 1977.
 7. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March, 1977.

8. MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *El museo del Prado: Biografía del edificio*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996.
9. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Sotomayor en la dirección del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando." *Abrente* 2 (1970): 33-37. Página 33.
10. BERUETE Y MORET, Aureliano. "La reorganización del Museo del Prado. Los nuevos pabellones." *Vell i Nou* 1 IX (1920): 308-311.
11. BERUETE Y MORET, Aureliano. "El Museo del Prado." En *Congrès d'Histoire de l'Art, Actes du Congrès (1921)*, vol. 1, 3-32. París: Presses Universitaires de France, 1923.
12. Archivo del Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-2, sin paginar.
13. "Programme de l'Office International des Musées." *Mouseion* 1 (1927): 11-16.
- "L'Accord entre Chalcographies Nationales (Réunion des représentants des Chalcographies. Genève, octobre 1926)." *Mouseion* 1 (1927): 17-21.
14. Archivo de la Unesco. CICI/OM 1er. Section PV 1-4. Alberga varias copias de la convocatoria de la misma sesión en francés y en inglés. También véase "L'Office des musées à la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle." *Mouseion* 2 (1927): 136.
15. "La Exposición de Calcografía y la Sala Mengs.," *ABC*, Madrid, 5 de junio de 1927, p. 22.
16. Archivo de la Unesco. OIM VIII 5 Chalcographies. Sin numerar. Telegrama de Fernando Álvarez de Sotomayor a Richard Dupierreux de 27 de mayo de 1927 tranquilizándolo con el anuncio de que podrán contar con el grabado de Goya.
17. Archivo de la Unesco. OIM VIII 5 Chalcographies. Sin numerar. Calco de carta remitida por Richard Dupierreux a Louis Hautecoeur el 13 de junio de 1927. En dicha carta le adjuntaba un anexo con la intervención pronunciada por aquél en la inauguración de la Exposición de Calcografías en el Museo del Prado, y una nota sobre la presencia de Sotomayor en la Oficina Internacional de Museos, desconocemos el tenor de la citada nota al no hallarse copia de la misma y al estar cautivos los archivos de Hautecoeur hasta 2023 según disposiciones legales.
18. Archivo de la Unesco. OIM VIII 5 Chalcographies. G/XXIII/70.
19. BOIX, Félix. "La Gravure française à la Chalcographie du Louvre." *Mouseion* 2 (1927): 103-115.
20. ROSENTHAL, León. "La Gravure italienne à la Chalcographie de Rome." *Mouseion* 2 (1927): 91-102.
21. FOCILLON, Henri. "La gravure espagnole à la chalcographie de Madrid." *Mouseion* 3 (1927): 175-189.

22. "Réunion de la Commission consultative d'experts de l'Office Internationale des Musées (8 et 9 de février 1929)." *Mouseion* 7 (1929): 76-83. (Contiene propuesta de Fernando Álvarez de Sotomayor que fue supuestamente trasladada a la sesión por Sánchez Cantón).
23. Archivo del Museo Nacional del Prado. C 270 Exp. 3. Carta de Richard Dupierreux a Fernando Álvarez de Sotomayor, sin fecha.
24. Archivo de la Unesco. OIM I 6. Commission Consultative d'experts. Sin numerar. Copia de carta de Julien Luchaire a los distintos miembros.
25. Archivo de la Unesco. OIM I 6. Commission Consultative d'experts. Sin numerar. Carta del duque de Alba a Julien Luchaire
26. Archivo de la Unesco. OIM I 6. Commission Consultative d'experts. Sin numerar. Listado de miembros de la Comisión de Expertos.
27. Archivo del Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-5, sin paginar. Copia de una carta confidencial dirigida el 21 de octubre de 1930, por Georges Oprescu (secretario de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual) a Julio Casares (presidente de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual de España) y que tanta preocupación le provocaría al nominado.
28. Archivo de la Unesco. OIM I 4 Comité de direction. Sin numerar. Informe sin firma sobre las atribuciones de dicho comité y su composición.
29. ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. "La transformation récente du Prado à Madrid." *Mouseion* 3 (1927): 196-200.
30. Archivo del Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-3, Sin numerar. Carta de Richard Dupierreux a Francisco Javier Sánchez Cantón.
31. Archivo del Museo Nacional del Prado. Caja 270 Exp. 5. Pedro Beroqui, borrador de un texto titulado *El museo del Prado. Notas para un artículo sobre su organización administrativa y artística.*
32. Archivo del Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC, 31-3, sin paginar. Se encuentran en dicha caja tanto la carta de Dupierreux como la de éste a Álvarez Sotomayor, remitiéndole la encuesta sobre catalogación, que razonablemente pasaría de manos del director al subdirector para su cumplida respuesta.
33. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Muséographie général. Le legs Fernandez Durán au Musée du Prado." *Mouseion* 16 (1931): 94-98.
34. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. "Les expositions et l'éclairage au Prado." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 166-170.
35. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.

36. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*. León: Everest, 1977.
37. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne.." *Mouseion* 39-40 (1937): 67-74.
38. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *F. A. de Sotomayor*. Santiago de Compostela: Colección "Obradoiro.", 1952: 9.
39. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *El Prado*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972: 70.
40. LAMEERE, Jean. "La Conception moderne du musée. II. La conception et l'organisation modernes des musées d'art et d'histoire (I. Administration, II. Les collections, III. L'activité scientifique." *Mouseion* 12 (1930): 239-311. Página 258.
41. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Joan March, 1977: 42.
42. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Joan March, 1977: 54.
43. FOXÁ, Agustín de. *Madrid de Corte a checa (1938)*. Barcelona: Planeta, 1993: 381.
44. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*. León: Everest, 1977: 164.
45. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Proyecto de ampliación del Museo del Prado." *Revista Nacional de Arquitectura* 10-11 (1942): 38-43.
46. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Dibujos españoles*. 5 vols. Madrid: Hauser y Menet, 1930.



1.4. LOS CONCURSOS NACIONALES DE ARQUITECTURA DE 1933, 1934 Y 1935

Los concursos nacionales de arquitectura, celebrados durante la República, serán un excelente termómetro para medir el grado de compromiso de los gestores públicos con la arquitectura que intentaba abrirse camino superando la tradición e importando nuevos aires al diseño y la construcción de edificios.

La edilicia pública era la única interesada en construir edificios que pudieran ser empleados como museos. Había antecedentes de construcción de edificios destinados a este uso: el Museo de Bellas Artes de Bilbao había edificado su nueva sede a partir de postulados clásicos tras un concurso en el que la mayoría de las propuestas se encuadraban en posiciones continuistas.

No era un fenómeno exclusivo de España. En gran número de países y ciudades europeas se habrá de vivir la renovación museística como una auténtica fiebre constructiva

que producirá hermosos ejemplos de museos de tamaño medio. Este fenómeno también tuvo su desarrollo en Estados Unidos, una vez realizados los grandes museos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, construyéndose una tupida red de pequeños centros de arte y museos locales, entre los que sin duda destacarán el de Portland, Oregon y el de Wichita en Kansas.

Se quejaba Margarita Nelken¹ por tener que titular un artículo de su autoría como *La transformación del Museo de Arte Moderno* y no poder titularlo, como hubiera deseado, *El nuevo Museo de Arte Moderno*. Uno de los graves problemas que padecía el Museo era el de la falta de un edificio propio y exento, con capacidad suficiente para el desarrollo de su misión y mandato². El museo compartía sede con otras tres instituciones de carácter nacional y alguna otra asociación artística, en el edificio denominado Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, en la parcela existente entre el paseo de Recoletos y la calle de Serrano. Nelken consideraba que el entusiasmo de Ricardo Gutiérrez Abascal había logrado lo que pareciera imposible, una renovación discreta que había cambiado por completo la fisonomía del museo. Tarea en la que estaría auxiliado por el joven arquitecto Luis Moya Blanco.

Una solución posible³, para paliar en cierto modo las circunstancias del museo era la construcción de un nuevo edificio para este uso en los llamados altos del hipódromo, en la prolongación del Paseo de la Castellana. Para ello se decidió que el tema propuesto para el Concurso Nacional de Arquitectura de 1933 fuera la redacción de un anteproyecto para la construcción de un museo de arte moderno en Madrid. El concurso del año anterior⁴ había tenido como tema un proyecto de pabellón dedicado a biblioteca infantil para lectores de cinco a quince años.

El Museo de Arte Moderno de Madrid era una de las asignaturas pendientes de la administración y, junto con la reconversión del museo de Valladolid en nacional, una prio-

ridad para Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes. Quizá por ello se decidió lanzar como propuesta del concurso la elaboración de un proyecto que era absolutamente imprescindible. La convocatoria fue publicada en la Gaceta de Madrid⁵ el 30 de marzo de 1933, junto con la orden dictada un día antes y las bases de las modalidades convocadas: pintura y arquitectura. Dotado con 15.000 pesetas de premio era un primer intento de ordenar una anomalía que duraba demasiado.

El concurso fijaba mínimos y máximos, y el edificio resultante del proyecto debía disponer de: 1. Salas de pintura, que habrían de tener, aproximadamente, un kilómetro de desarrollo lineal de pared. Los concursantes tenían libertad para distribuir dicho desarrollo entre el número de salas, y éstas según el tamaño que estimaran conveniente. 2. Salas de escultura: habría dos dedicadas a ella exclusivamente, pudiéndose utilizar, además, vestíbulos, patios cubiertos o descubiertos, galerías, etc. 3. Un salón de estampas: que tendría, aproximadamente, las dimensiones de 20 por 10 metros, dotado de un sistema de armarios para guardar dichas estampas y una mesa central donde poder examinarlas. 4. Una sala de conferencias de pequeñas proporciones. 5. Una pequeña biblioteca, que convendría relacionar con la sala de conferencias. 6. Un pequeño organismo administrativo, que se compondrá de despacho del director, despacho del subdirector, secretaría y sala de juntas. 7. Talleres de restauración de esculturas y pinturas. 8. Carpintería. 9. Salas de embalaje, de envío y recepción de obras. 10. Conserjería y vestuario de personal. 11. Servicio de guardarropa y lavabos.

Al concurso, cuyo jurado estaría presidido por Francisco Javier Sánchez Cantón, se presentarían un gran número de proyectos. El premiado, de Fernando García Mercadal, los dos merecedores de accésit y algunos más, van a ser objeto de publicación en la revista *Arquitectura*⁶. Entre las propuestas se van a deslizar todo tipo de opciones. Desde proyectos cercanos a las posiciones más claras de vanguardia, caso del proyecto de Aizpurúa y

Labayen, a propuestas ancladas en un forzado retorno al orden común de la construcción de no pocos edificios oficiales, e incluso una propuesta excesivamente formalizada sobre los requerimientos técnicos de una adecuada iluminación.

La composición del jurado y sus afectos estéticos tuvieron necesariamente que ser determinantes en la toma de posición de los distintos arquitectos, cercanos en mayor o menor medida al movimiento moderno. Tal era el caso de García Mercadal, anfitrión de Le Corbusier en España y famoso por el *Rincón de Goya*, construido en Zaragoza en 1927, que matizará su propuesta, suavizando su compromiso vanguardista hacia posiciones más contenidas. Sin duda, a nuestro juicio, el proyecto más interesante era el del dúo vasco Aizpurúa y Labayen, quizá los únicos que no quisieron renunciar a los postulados que defendían desde la páginas de *AC*, órgano de difusión del GATEPAC. Aizpurúa conocería de primera mano las intenciones del II Congreso Internacional de Arquitectura Moderna celebrado en Frankfurt, aunque no asistió. Sin embargo, sí estuvo en la reunión preparatoria de Basilea, donde pudo conocer a Hans Smith⁷ y su proyecto de museo de arte para dicha ciudad, de 1929, no realizado. Ambos museos eran muy distintos, pero la apuesta de Aizpurúa por la renovación lo situaba en coordenadas muy cercanas.

En un artículo publicado en la *Gaceta Literaria*⁸ en 1930, Aizpurúa arremetía duramente contra la arquitectura que se promovía en España, y en especial a la que encargaba el poder político. ¿Cuándo habrá arquitectura? se preguntaba.

Exigid en vuestras construcciones todo: higiene, solidez, confort, racionalidad, economía; todo, menos decoración; esa palabra os denigra, no debe existir, y si la pedís, os darán pastelería y pagaréis como cosa buena. Al hablar de pastelería me acuerdo de las Exposiciones de Barcelona y Sevilla —exposiciones, ¿de qué?—.

La actitud de Aizpurúa en su propuesta era de una enorme convicción en los postulados del movimiento moderno. En tanto que la propuesta acomodada de Fernando García Mercadal se hacía eco de teorías de enorme actualidad “museográfica”. Sorprendía la bibliografía que acompañaba al proyecto presentado, sobre todo el artículo de Isadore Rosenfield de *Architectural Forum* sobre iluminación de museos y la enorme información manejada sobre cuestiones técnicas aplicadas en museos europeos de nueva construcción. La memoria⁹ que adjuntaba al proyecto desgranaba una suerte de comentarios de gran acierto sobre aspectos hasta ese momento insólitos en la arquitectura de museos en España.

Señalaba García Mercadal que, el haber visitado buena parte de los museos europeos, le había dado un conocimiento necesario para acometer el anteproyecto. A ello sumaba su propio criterio, y ese criterio coincidía con las últimas propuestas y consejos que podían leerse en las revistas más avanzadas. Traemos a colación estos comentarios pues era la primera vez que se publicaban en una revista de arquitectura en España, acompañando a un anteproyecto quizá, lo que no era poco.

Apuntaba el arquitecto un rechazo del museo tradicional, el museo almacén y el museo palacio, y apuntaba al museo dispuesto de tal manera que fuera útil a la emoción de la obra de arte y a gozar de ella. Apostaba por la discreción y silencio de la envolvente que debía rodear a las obras de arte en su exposición. El museo debía estar dispuesto de manera que el público saliera de él después de ver sólo lo que deseaba ver, con *impresiones claras y precisas*. Creían que el museo resuelto en una sola planta sería mejor que el que exigiera varias en altura, por ello en el proyecto sólo aparecía un semisótano para introducir los servicios que el museo necesitara, que no debían ser frecuentados por el público.

Rechazaba García Mercadal la “doble visita”, con lo que podemos calibrar la importancia del debate en los años treinta, como veremos más tarde. Consideraba que era ten-

dencia de moda entre los conservadores de museos, pero que era propia de museos de otra tipología. Consideraba que los museos debían tener una estructura adaptable, flexible, que le permitiera ser un elemento vivo y no anquilosado en su rigidez. Proponía en esa línea de flexibilidad que la iluminación se dispusiera de forma corrida y no creara divisiones de difícil superación.

Consideraba que la modernidad del edificio quedaba de manifiesto en la fisonomía del mismo, predominando las líneas sencillas y superficies tranquilas en el interior, estableciendo un módulo, *a la manera de los edificios clásicos*, pretendiendo que su modernidad fuera duradera, *huyendo de los tópicos*, tan en uso, de la *arquitectura moderna*.

Dicho comentario iba dedicado a un jurado de hombres sosegados en el clasicismo de los museos que dirigían o conservaban como arquitectos.

Abogaba por un tamaño reducido en la configuración de las salas de exposición; el mayor defecto de estas solía ser el excesivo tamaño, a la vez que la excesiva decoración arquitectónica; asimismo, se había abogado por dotar a los espacios de diversas dimensiones para evitar el cansancio y malestar que se experimentaba en cualquier museo al uso. Salas que habían de estar condicionadas al tipo de creación que se iba a exhibir, no grandes obras de antiguos maestros propias de palacios, obras de escala humana en la que una distancia de cuatro metros era suficiente para apreciar todo el campo visual.

Especial hincapié hacía en la orientación del edificio que situaba en un eje noroeste-suroeste, aquél que lograba una luz más cálida y tranquila y al par lograba una iluminación adecuada para la exhibición de esculturas en el patio del edificio. Ante la avalancha de propuestas en iluminación apostaba por una de carácter ecléctico, optando por las fórmulas desarrolladas en el museo de Boston de iluminación natural para los espacios más generosos.

Las salas permanentes estarían dotadas de sistemas de mamparas similares a las existentes en el museo de Hamburgo. La galería de estampas gozaría de un sistema de chasis metálicos para la exposición de aquéllas y sería dotada de un sistema de iluminación similar al adoptado por Pedro Muguruza Otaño en el Museo del Prado, una variación del sistema Saeger.

Los materiales a emplear serían el hormigón en cimientos y suelos, estructura metálica con paramentos de ladrillo revestidos de piedra arenisca. Las cubiertas bajas de hormigón armado, y las altas de hierro y cristal. El pavimento debería ser de mármol en las partes de mayor circulación, continuo con perfiles de bronce en las salas de exposiciones y dependencias administrativas, e hidráulico en zonas de servicios. Los exteriores irían pavimentados en granito, y la carpintería sería metálica.

Qué duda cabe que era un proyecto avanzado, aun contenido para convencer a un jurado de gustos contenidos. Sin embargo, contemplaba con un ejercicio digno de encomio todas y cada una de las recomendaciones que se habían ido difundiendo en el terreno de la museología y su adaptación a la construcción de nuevos edificios dedicados al uso de museo. Que cerca se encontraba García Mercadal de algunos postulados de los planteados en Madrid, un año más tarde. Tan cerca que alguno de esos postulados ya estaba superado por la intuición y la aplicación del sentido común en un museo dedicado a la exposición del arte nuevo.

El edificio podría tener las carencias propias de una definición discreta y una manifiesta falta de ambición, pero el resultado no podía ser más acorde con lo solicitado en las bases. Por desgracia, cambios políticos habrían de incidir en la imposibilidad de su construcción. Manuel Abril¹⁰, desde las páginas de *Blanco y Negro*, se congratulaba de la decisión de premiar el proyecto de García Mercadal, y reclamaba al gobierno que lo que *quedaba era realizarlo*. No vería el crítico el edificio construido, pues la caída del gobierno progresista y el cese de Orueta llevarían implícito un retraso en cuantos asuntos se habían

promovido bajo el mandato del malagueño, entre otros, la construcción de un nuevo edificio para museo de arte moderno.

Los proyectos de Martínez Chumillas y Mariano Rodríguez Orgaz eran proyectos clónicos de cuántos se estaban desarrollando en Europa en estos momentos. Arquitecturas clásicas válidas para un museo, una sala de cinematógrafo o una facultad en la futura ciudad universitaria. Proyectos ya construidos o en construcción en ciudades como Varsovia o Cracovia¹¹. Proyectos que se mantenían excesivamente fieles a postulados de corte clásico a pesar del coqueteo de algunos arquitectos con el movimiento moderno, caso del murciano Martínez Chumillas.

El proyecto de Luis Moya Blanco, arquitecto conservador del Museo de Arte Moderno en su ubicación del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, era en exceso deudor de las soluciones técnicas empleadas, obsesionado con una solución óptima al problema de la iluminación de las salas, elaborará un diseño básicamente cautivo de esta dependencia técnica que generaría una sección un tanto desgraciada y, sobre todo, un inmueble excesivamente pesado en su desarrollo vertical. Era, sin pretenderlo, lo más parecido a un avance de lo que ocurriría en París con la construcción del *Palais de Tokio*.

El siguiente concurso nacional de arquitectura tendría como tema el anteproyecto de un Museo del Coche y Arte Popular. Como el anterior, el anuncio fue publicado en la Gaceta de Madrid¹², y se convocó mediante Orden de 5 de junio de 1934. El museo a construir se ubicaría, pues era intención del Ministerio situarlo junto al Museo del Pueblo Español¹³, en los terrenos del antiguo cuartel de la Regalada, contiguo al que antes era Ministerio de la Marina, en la calle Bailén de Madrid. Quedaba condicionada dicha construcción por una obligada conexión con la nueva fachada del Museo del Traje, fachada a rehacer después de la ampliación de la calle frente al Palacio Nacional. La intención del nuevo Museo era buscar

lugar para las colecciones de coches y carruajes del patrimonio de la República, que otrora fueran de la Corona. Se quería que un mismo edificio albergara en cuatro plantas dos museos diferentes, ya que las dos plantas superiores quedaban reservadas para el Museo de Arte Popular. El Museo del Coche y Arte Popular dispondría de servicios diferenciados de los otros dos aunque compartirían un único director, Luis de Hoyos.

El concurso se adjudicó a Luis Moya Blanco, quien huyó de complejas soluciones técnicas y se centró en resolver un edificio de proporciones y acabados clásicos en el exterior y un interior, un poco más avanzado, en una planta, y que centraba los recorridos verticales en dos grandes espacios cilíndricos que albergaban las escaleras. Las referencias a las escaleras de los Museos Vaticanos eran obvias. Los proyectos fueron publicados por la revista *Arquitectura*¹⁴ y comentados por Pedro Muguruza Otaño, presidente del jurado que decidió los premios, estando acompañado en dicha tarea decisiva por Antonio Palacios, Secundino Suazo, Manuel de Cárdenas y Aníbal Álvarez.

Sin duda, el proyecto más interesante sería el propuesto por Manuel Sánchez Arcas, Arturo Saenz de la Calzada, Julio Ruiz Olmos y Rafael Díaz Sarasola. Se trataba de un poderoso elemento cilíndrico que servía como espacio expositivo, y mantenía fuera de ese ámbito las comunicaciones verticales y los espacios de servicios complementarios. Pedro Muguruza aprovechará la tribuna que le ofrece la revista para pontificar sobre museos y arquitectura, aludiendo a la Conferencia, y centrándose en los museos de arte popular.

Los museos de arte popular adquieren en estos últimos años un auge insospechado y crecen con vida propia bajo normas muy distintas de las fórmulas conocidas para el término medio de los museos al uso.

En el Congreso Internacional de Museografía, en el pasado octubre, se discutió este tema con agudeza singular y en tono de pasión, acusadores de todo el germen de vida

que lleva tal idea y de la vital importancia que han de llegar a tener tales organizaciones; alcanzando matices de emoción el choque violento entre dos representantes de un mismo país, donde uno se rasgaba las vestiduras al ver entrar con la gleba (en un cierto museo de arte popular) el ambiente de feria, el ruido del parque de atracciones; en tanto que el otro, al explicarnos los balbuceos de ensayo, hacía ver cómo se recurría a los medios más diversos y chocantes para estudiar a fondo, sin prejuicios ni temores, cuántos recursos eficaces puedan antojarse para llegar a la esencia misma en el problema de interesar vivamente al pueblo en toda manifestación del arte, en toda exaltación pacífica de su país; pareciéndole vibrar con alguna mayor emoción de la que adorna a ese paseo borreguil de gentes a lo largo de las galerías seriotas de un museo, salpicándolas de balidos rutinarios e inocentes, graduados con la admiración que marca la escala de asteriscos de Baedekar¹⁵.

Tenemos que imaginar que se refería Muguruza a la disputa entre los daneses Olrik¹⁶ y Andrup en torno a los museos de arte popular y al diferente concepto que ambos pudieran tener del museo. Nada, sin embargo, se nos mostrará en la publicación resultante del encuentro, ni en las notas tomadas por la organización sobre los debates.

Salvo este comentario, nada gratuito en el arquitecto del Prado, y tras avanzar en la pertinencia de adoptar sistemas abiertos frente a programas arquitectónicos cerrados, recomienda a la Administración disponer de más información cuando se lanza a convocar concursos contradictorios y faltos de razonamiento. El museo de arte popular no es un museo al uso, o un museo que se parezca a los convencionales en España. Se atreverá, al fin, el arquitecto del Prado a avanzar en un sendero auténticamente impensable hace apenas un año y que se nos muestra cada vez de forma más palpable¹⁷:

En la técnica especial de esta forma museográfica, quienes nos preceden de varios lustros en la experiencia, marcan un ritmo que difiere grandemente del concepto de museo

cerrado, compacto. Y aún ellos, tan avanzados, modifican grandes zonas de manera radical, en un constante ensayo, como cumple a una experiencia en la que está por hallarse una fórmula precisa.

El certero instinto y la madura preparación de quienes hoy orientan el Museo de Arte popular español, emparejados con una actividad incansable y el entusiasmo de gentes de verdadera selección, hace ya indispensable que la idea tome cuerpo y que encuentren lugar para sus realizaciones. Un amplio lugar, un dilatadísimo espacio en que pueda desenvolverse toda la labor de ensayo, de preparación, de acoplamiento; locales que puedan ser visitables para no encerrar esa labor en el misterio de un laboratorio, pero cuya elasticidad (por fácil transformación, por diafanidad máxima de estructuras) permita el constante cambio de criterio, la alteración incesante de instalaciones.

Aún tendrá tiempo el gobierno de convocar otro concurso para un espacio expositivo. Pero, antes de avanzar en esa línea, creemos oportuno traer a colación dos opiniones muy cercanas, una de ellas muy cercana en el tiempo al desarrollo de la Conferencia de Madrid, era de Juan de la Encina¹⁸, quien dos días antes de la apertura del encuentro se mostraba esperanzado con el devenir de la reunión. Consideraba el crítico, y director del Museo de Arte Moderno, que los museos de Madrid, a medida que se iban organizando, iban atrayendo a más público, de forma que las estadísticas aportaban cada vez cifras más altas, sin que *las peripecias del drama político marcaran sobre ellas ningún conato de retroceso*.

Apuntaba el funcionario que, en parte, es obra de la República, que ha creado dos museos: el de Valladolid, a partir de uno ya existente, y el recentísimo del Pueblo Español. Y ello sin contar con el Museo del Coche. Reconoce Gutiérrez Abascal que el trabajo viene de antes, que el Prado comenzó su reforma durante la Monarquía y que el trabajo allí está hecho, pero que ha sido la República la que le ha dado un nuevo aliento, y no sólo a los museos de arte,

otros, y pondrá de ejemplo el Museo Naval dirigido por Julio Guillén, desarrollan una tarea ejemplar e innovadora¹⁹. La clave, piensa el crítico, va a estar en los hombres que habrán de regirlos. Acababa su reflexión ponderando el ejemplar trabajo de uno de los nuevos hombres llamados a regir los destinos de los museos españoles, Enrique Lafuente Ferrari. Para esta necesaria renovación era necesaria la Conferencia de Madrid y de ella, a buen seguro, se podrían sacar no pocas experiencias en un momento de renovación.

Sin embargo, la renovación no progresaba tras la salida de Ricardo de Orueta; y las distintas convocatorias de concurso de arquitectura no hacían más que lanzar los problemas hacia adelante en una Administración cultural más debilitada y menos comprometida con el patrimonio y los museos. En esa línea será demoledor el artículo publicado por Luis de Galinsoga²⁰ en *ABC*. En primer lugar, destacaba la regresión que había supuesto el concurso nacional de grabado, con la adopción de un tema inapropiado. Mas donde, sin embargo, se mostraba crítico era con la ausencia de un espacio expositivo digno para celebrar los certámenes nacionales.

El concurso nacional de Arquitectura de este año tiene como tema un proyecto de salón de Exposiciones en Madrid. Los arquitectos españoles, adolecidos, como todos los artistas —y ellos además en lo que tienen de tangencia con la iniciativa industrial y las empresas de capital— de una crisis en la que se consume sin honra ni provecho, una generación joven superiormente dotada de talento y cultura; los arquitectos, digo, tienen en este Concurso una ocasión propicia para desplegar las facultades de su arte. De seguro que el provecho y la honra quedaran en este caso reducidos a la cuantía del premio y al laurel moral del galardón. No hay que pensar como parece hacerlo el director general de Bellas Artes, Sr. Dubois —al fin y al cabo, literato romántico e iluso— en que este proyecto de palacio de Exposiciones que se premie en el Concurso de Arquitectura de este año se lleve a la práctica. No entrevemos el más leve signo de que la República aplique la me-

nor dotación de su presupuesto de Instrucción pública a semejante empresa. La verdad es que tampoco lo cree el Sr. Dubois, cuyo escepticismo integral —totalitario, ¿no se dice así ahora? —se afina y se acrece cuando se aplica a la utopía de obtener un solo céntimo para estas “frivolidades” del arte, distrayéndolo de la manigua de sinecuras y prebendas parasitarias de la cultura española. El sólo hecho de intentarlo es, sin embargo, plausible por su inefable candor...

La ausencia de compromiso no era achacable a la República, era achacable a un gobierno un tanto ajeno a la cultura y a los espacios para el arte. Tres concursos en tres años para unos edificios que no se habrían de construir. Quién puede asegurar que el comentario de Pedro Muguruza sobre un necesario debate en torno a los museos de arte popular no iba por ese derrotero. Máxime cuando al frente de los museos estaba situado uno de los mejores etnólogos de Europa como era Luis de Hoyos.

Aún habría tiempo para un tercer concurso, que no se haría, el de 1935, cuya tarea era la redacción de un anteproyecto para el edificio destinado a *Salón de Exposiciones permanentes de Bellas Artes*. La convocatoria se publicó el 1 de agosto de 1935 en la Gaceta de Madrid²¹ y las bases definían una serie de espacios y usos vinculados con el destino del inmueble, una sala de exposiciones temporales cuya vocación de uso debía de ser exclusivo o en palabras de la convocatoria, *permanente*. El concurso fue adjudicado a parte del equipo que obtuvo el accésit en el anterior: Sáenz de la Calzada, Díaz Sarasola, Ruiz Olmos y Enrique Segarra. El edificio contemplaba, en exceso, los postulados más estrictos en relación con la arquitectura de museos, hasta el punto de que cualquier defecto que se encontrara tenía relación directa con las exigencias museográficas. Como en otras ocasiones, la revista *Arquitectura*²², se hizo eco del certamen y publicó el proyecto premiado acompañado de una prolija memoria, dotada de unos contenidos propios de profesionales con

un conocimiento avanzado de los nuevos planteamientos en el campo de la arquitectura y acondicionamientos de espacios expositivos.

Era importante considerar la flexibilidad del espacio expositivo. Un gran salón cuyo recorrido podría ser establecido a partir de paneles móviles adaptables a la circulación deseada.

El segundo premio hubo de ser para el dúo formado por José Manuel Aizpurúa y Felipe Gómez Delgado. Sin duda, las servidumbres de la parcela, situada entre medianeras, hubieron de ser definitivas para el desarrollo de un proyecto no muy afortunado, con más apariencia de cinematógrafo que de espacio museístico. *Cortijos y rascacielos*²³, revista dirigida por Casto Fernández Shaw, se haría eco del proyecto presentado por Víctor d'Ors y Manuel Valdés, con notables elogios.

Traemos a estas páginas el proyecto que la crítica técnica y profana consideró el mejor. La flexibilidad que caracteriza a este proyecto, con un mínimo de elementos fijos, permite la adaptación del edificio a todo orden de exposiciones, desde las estampas y joyas, hasta los grandes grupos escultóricos. El sistema empleado para la iluminación de las salas —con las mismas fuentes de luz natural y artificial— amplía y desarrolla el acreditado sistema Seager.

La circulación tanto la vertical como la horizontal, está resuelta con gran sencillez y sin enojosos encuentros. Toda la decoración es sombría y neutra como conviene a locales que han de poder ambientar productos tan distintos. La noble simplicidad del exterior, en que el gran portalón es el único elemento que destaca del conjunto es otro de los muchos méritos que adornan el proyecto de Valdés y d'Ors, a quienes auguramos desde ahora brillantes triunfos.

Efectivamente, a ambos depararía el destino brillantes triunfos, al hijo de Eugenio d'Ors una magnífica carrera académica, a Manuel Valdés Larrañaga, una fulgurante carrera política bajo el franquismo, y como arquitectos una fidelidad sin fisuras a postulados

clásicos de postguerra que encontrarán en el regreso al clasicismo herreriano una salida a las contradicciones de un movimiento moderno mal entendido²⁴.

Varios, y vanos habrían de ser los esfuerzos por realizar nuevas arquitecturas para la exposición de obras de arte. Arquitectura negada que encontrará feliz factura en la propuesta efímera de Luis Lacasa y José Luis Sert para el pabellón de España en París de 1937. No era el primer intento de Sert de proceder a diseñar y construir un pabellón de exposiciones. En 1934, Joan Merli, desde las páginas de la revista catalana *Art*, reclamaba la construcción de un palacio de exposiciones en Barcelona²⁵. Proponía para ello utilizar la gran sala de pasos perdidos de la estación de Sarria que iba de la Plaza de Cataluña a la calle Balmes, cuestión que veía en exceso complicada, y mostraba una propuesta de José Luis Sert, datada en 1932, de pabellón desmontable para exposiciones de arte.

España se preparaba para acoger un encuentro de especialistas en arquitectura y acondicionamiento de museos, y sus frágiles estructuras administrativas eran por completo incapaces de solucionar la construcción de nuevos equipamientos. Tras la marcha de Ricardo de Orueta, toda la gestión patrimonial entraría en una dinámica lenta y tardona de la que, tras el estallido de la Guerra Civil, se tardaría mucho tiempo en salir.

A ello habrá que sumar la indudable filiación de los arquitectos al servicio del Estado, salvo excepciones, el grueso de los arquitectos que mostraban una sensibilidad avanzada regresarán a posiciones conservadoras, de las que algunos se arrepentirán con el tiempo. Los contactos entre el régimen del general Franco y el *Reich* darán pie a una entusiasta presencia de arquitectos alemanes en España.

Paradigma de esa presencia será la conferencia dictada por Paul Bonatz en Madrid el 15 de junio de 1943, con el sugerente título para los jóvenes arquitectos españoles de *Tradición y Modernismo*. Organizada por el director general de Arquitectura, Pedro Muguruza

Otaño, dicha presencia venía a significar cuáles eran los intereses de la arquitectura oficial española de postguerra y en qué longitud de onda estaban sus intenciones²⁶.

Quiso el destino que el arquitecto responsable de la construcción de uno de los más bellos museos, que no moderno, construido en los años treinta en Europa, el *Kunstmuseum* de Basilea²⁷, viniera a España no a hablar de su museo, sino a hablar de arquitectura y política.

-
1. NELKEN, Margarita. "La transformación del Museo de Arte Moderno." *Revista Española de Arte* I-II (1932-1933): 191.
 2. JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
 3. LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles. *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes." a la arquitectura como arte*. Gijón: Trea, 2004.
 4. LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles. "Museos en el papel, museos en la memoria." En *Quince miradas sobre los museos*, de Cristóbal BELDA NAVARRO y MARÍN TORRES, M^a Teresa (eds.), 247-269. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
 5. Gaceta de Madrid, 130, 9 de mayo de 1932.
 6. Gaceta de Madrid, 89, 30 de marzo de 1933.
 7. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular." *Arquitectura* 5 (1935): 155-180.
 - CHICO, Joan Francesc. "Hans Schmidt y la construcción de la ciudad moderna." *2C. Construcción de la ciudad* 22 (1985): 36-45. (<https://issuu.com/faximil/docs/1985-2c-22/38>, consultado 29 mayo 2017).
 8. AIZPURÚA, José Manuel. "¿Cuánto habrá de arquitectura?." *La gaceta literaria* 77 (1930): 9.
 9. BOLAÑOS ATIENZA, María (ed.). *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Trea, 2002: 136-139.
 - GARCÍA MERCADAL, Fernando. "Proyecto de Museo de Arte Moderno en Madrid." *Arquitectura* 173 (1933): 241-247.
 10. ABRIL, Manuel, "Arquitectos, pintores y escultores." *Blanco y negro*, 17 de diciembre 1933: 58-61.

11. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934.* París: Office International des Musées, 1935, 2 vols. Página 59.
12. *Gaceta de Madrid*, 158, 7 de junio de 1934: 1578-1580.
13. *Anales del Museo del Pueblo Español.* Tomo I, cuadernos 1 y 2. Madrid: República Española. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1935.
14. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular." *Arquitectura* 5 (1935): 155-180.
15. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular." *Arquitectura* 5 (1935): 155-180. Página 175.
16. OLRİK, Joergen. "Problèmes particuliers aux collections ethnographiques et d'art populaire." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 406-434. París: Office International des Musées, 1935.
17. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular." *Arquitectura* 5 (1935): 155-180. Página 176-177.
18. ENCINA, Juan de la. "La Conferencia de los Museos." *el Sol*, 25 de octubre de 1934: 1.
19. GUILLÉN, Julio F. "L'Équipement sonore du musée naval de Madrid." *Museion* 33-34 (1936): 195-197.
- GUILLÉN, Julio. "Museo naval." *Reales Sitios* 6 (1969): 65-72.
20. GALINSOGA, Luis de. "Los concursos nacionales de Grabado y Arquitectura." *ABC*, 11 de abril de 1935: 32.
21. *Gaceta de Madrid*, 213, 1 de agosto de 1935: 1080.
22. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular." *Arquitectura* 5 (1935): 155-180.
23. "VIII Concurso Nacional de Arquitectura." *Cortijos y rascacielos* 20 (1936).
24. MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *La arquitectura oficial en las décadas de 1930 y 1940: tercera restauración del clasicismo en España.* Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2000.
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía. *La generación del 25: Primera arquitectura moderna en Madrid.* Madrid: Cátedra, 1997.
25. MERLI, Joan. "Ens manca un Palau d'Exposicions d'Art." *Art* 1 (1933-1934): 29-30.
26. BONATZ, Pablo. "Tradición y modernismo. Conferencia del profesor Bonatz en Madrid (15 de Junio de 1943)." *Revista Nacional de Arquitectura* II (1943): 390-394.
27. FISCHER, Otto. "Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Bale." *Museion* 37-38 (1937): 7-57.

2. LA ORGANIZACIÓN DE LA CONFERENCIA DE MADRID



2.1. LA CONFERENCIA DE MADRID. UNA INICIATIVA CONJUNTA

Sánchez Cantón se lamentaba amargamente a Foundoukidis de su soledad en la gestión del encuentro y de las dificultades que, aún, en septiembre de 1934, encontraba en la inacción y pasividad de la Dirección General de Bellas Artes, debido a la ausencia del titular, parece ser que por enfermedad, y a la falta de resolución en el Ministerio de Instrucción Pública¹: *ideada y sostenida la reunión de Madrid por de Orueta y los ministros de hace dos años y hace un año, los cambios políticos han traído personas, excelentes sin duda; pero, que no tienen el mismo interés que los iniciadores.* Comentario que pone a cada uno de los protagonistas del encuentro en su sitio. El interés por la celebración de la Conferencia nació del tándem formado por Ricardo de Orueta Duarte y Francisco Javier Sánchez Cantón, uno en la Dirección General de Bellas Artes y el otro en la subdirección del Museo del Prado. La Conferencia había tenido ya dos aplazamientos, el primero de otoño de 1933 a abril de 1934, y el segundo desde abril a la segunda semana de octubre. Aún faltaba un tercero que ni en la peor de las pesadillas podía soñar el subdirector del Museo del Prado.

El 2 de noviembre de 1932, Foundoukidis escribía a Sánchez Cantón y le comunicaba el deseo de debatir en el Comité de Dirección del 15 de diciembre la posibilidad de realizar una reunión de expertos en Madrid, en 1933². Le ruega tantee a Ricardo de Orueta y lleve noticias sobre las intenciones de la Dirección General de Bellas Artes.

Un día más tarde responde Sánchez Cantón³ y pletórico le señala varios extremos; las fechas pueden girar en torno a la segunda mitad de octubre de 1933; el objeto de la reunión puede ser la instalación de museos, y subraya *instalación de museos*. No tiene noticia de que la iniciativa se planteara antes, y pueden tratarse una serie de temas fijos: construcción de edificios para museos, adaptación de edificios antiguos, instalación y ordenación de fondos, intercambios y depósitos, relaciones entre los museos de distintas naciones. Aquí, casi sin querer, se presentará el primer guión de programa, quien sabe si en exclusiva obra del subdirector del Prado, o auxiliado por el arquitecto cercano: Pedro Muguruza Otaño.

Las circunstancias no podían ser más propicias: obras acabadas en el Museo del Prado; el Museo de Valladolid, gran sueño de Orueta, era una realidad; una nueva exposición que haría visible la colección de tapices de la Corona; los antiguos Reales Sitios convertidos en museos; y adelantadas las obras en museos de Sevilla, Barcelona, Burgos, Córdoba y Pontevedra, junto a las obras en marcha en el edificio del Paseo de Recoletos, con la reinstalación del Museo Arte Moderno y la reforma del Museo Arqueológico Nacional.

Creía Sánchez Cantón que se podía dar, dentro de los limitados medios, una idea de mejora y de preocupación sobre el tema. Aprovechará para preguntar por la aportación de Grecia o Italia en sus respectivas reuniones, ya se lo había dicho en el anterior consejo de Dirección, mas no lo recordaba.

Dieciocho días más tarde⁴, Foundoukidis insiste de nuevo y le comunica que la suma a presupuestar por el gobierno español puede rondar los 30.000 francos. La aportación

de Italia fue de 95.000 liras italianas, en esta suma estaban englobadas las recepciones ofrecidas a los miembros de la Conferencia. La OIM aportó 30.000 francos, igual que en Atenas. Cabe señalar que en ambas conferencias los gobiernos acordaron la gratuidad de los ferrocarriles de su propiedad. Lo normal era aportar, en concurrencia, 30.000 francos franceses cada parte, y si fuera en París, cada país pagaría a sus delegaciones.

En vísperas de las fiestas navideñas⁵, el secretario de la Oficina Internacional de Museos comunica al director general de Bellas Artes la decisión tomada por el Comité de Dirección, al que ha acudido Sánchez Cantón, el pasado 16 de diciembre, de celebrar una conferencia sobre construcción y organización de museos. Dicho Comité ha encargado al, de facto, Director del Prado que se ocupe de la interlocución con el gobierno español e informe sobre lo necesario para programarla con éxito.

El decreto publicado en la Gaceta de Madrid⁶ había sido dictado el 28 de marzo de 1933. Tras un breve preámbulo, en que se mencionaba la última reunión del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, y el acuerdo tomado de celebrar en España, en la segunda quincena de octubre de 1933, una reunión de técnicos y especialistas, como las que en 1930 y 1931 tuvieron efecto en Roma y en Atenas, respectivamente, se decretaba en cuatro artículos el carácter oficial de la reunión a celebrar en la segunda quincena de octubre de 1933. A tal fin acuerda la constitución de una comisión organizadora, bajo la coordinación del director general de Bellas Artes, formada por un representante de cada una de las siguientes entidades: Junta de Relaciones Culturales, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Patronato Nacional de Turismo, Patronato del Museo del Prado, Patronato del Museo de Arte Moderno, Patronato del Museo Arqueológico, Patronato del Museo Naval, Patronato del Museo de Artes Industriales, Junta de Museos de Barcelona, Junta Facultativa de Archivos

y Patronato del Museo del Traje; las funciones de secretario de dicha comisión serían ejercidas por un Jefe de Administración del Ministerio designado por la Dirección de Bellas Artes. En tercer lugar, encargaba a dicha comisión la misión de recabar y administrar las aportaciones económicas; en el desarrollo de sus funciones mantendría una estrecha relación con la Secretaría de la Oficina Internacional de Museos e intervendría en la formación del programa de la reunión y del programa de los actos que se habrían de celebrar, procurando la obtención de facilidades para los miembros de la reunión y delegados oficiales que visitaran España con este motivo. Así mismo, el decreto hacía partícipe a la comisión de la exposición de maquetas, planos y fotografías de museos e instalaciones. Exposición que, además de los materiales aportados por la Oficina Internacional de Museos, debía conformarse con las aportaciones de todos los museos de España, que quedaban obligados a mantener constante comunicación con la comisión organizadora. A su vez, ésta última procuraría auxiliar a los pequeños museos en las mejoras necesarias y en la publicación de catálogos y guías para que la reunión proyectada resultara grata a las personalidades que participaran en ella.

El decreto afirmaba que el objeto de esta reunión era relacionar a directores y conservadores de museos y a arquitectos especializados en esta clase de edificios, proponiendo como tema de estudio los problemas de construcción e instalación. También que se procuraría un cambio de impresiones e intercambio de objetos duplicados y se realizaría una exposición de maquetas, planos y fotografías de las instalaciones museísticas y de edificios construidos con posterioridad a la primera guerra mundial.

Para la República Española era de sumo interés esta reunión, y así lo afirmaba el decreto:

...el Gobierno sintió la necesidad de una radical transformación de los Museos apenas se instauró el nuevo régimen, y a causa de ello, al propio tiempo que facilitaba medios para que se

prosiguiesen las modificaciones que hace años se vienen realizando en el Museo del Prado, ha procurado que los demás también se transformen. Fruto de esta política son el Museo de Escultura de Valladolid, único en el mundo por su contenido y por la instalación de que ha sido objeto en el soberbio edificio de San Gregorio, ejemplo de original adaptación. Son también obra de la República el comienzo de la instalación como Museos de los que fueron Palacios Reales; la total renovación del Museo de Arte Moderno; la iniciación de una reforma fundamental en el Arqueológico; la instalación del de Toledo, que próximamente se inaugurará en el antiguo Hospital de Santa Cruz de Mendoza; los de Pedralbes y Santa Águeda en Barcelona, y los de Cáceres, Málaga y Córdoba, el primero trasladado a nuevo edificio, y los últimos muy enriquecidos en sus colecciones.

La disposición legal no reparaba en halagos a la “febril” actividad gubernamental en cuanto se relaciona con la organización de museos, y afirmaba la oportunidad de la visita de personalidades extranjeras, que ahora verían con sus ojos la vitalidad de la acción cultural del Gobierno de la República Española, encarnada en las rúbricas del decreto: la de Fernando de los Ríos Urruti, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y la de Niceto Alcalá Zamora, Presidente de la República.

La siguiente misiva remitida por Foundoukidis tiene fecha de 18 de abril y en ella muestra a Sánchez Cantón⁷ su satisfacción por saber que la Gaceta de Madrid ha publicado el decreto nombrando la comisión organizadora. Desde París, la Oficina Internacional de Museos preparará, por su parte, después de consultar a distintas personalidades, un programa de conferencia que será sometido a debate en la próxima reunión del Comité de Dirección de 28 de abril. También le comunica el plácet obtenido de otra personalidad esencial para el desarrollo de las relaciones entre el gobierno de la joven república española y el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, José Castillejo Duarte, presidente de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual. Será éste quien le traslade, ya en España, el tenor de la conversación. Puede ser que sea positivo aplazar la conferencia,

programada para otoño, a primavera de 1934. Ignora si consideraciones de tipo administrativo o presupuestario pueden hacer peligrar el retraso.

El interés que el anuncio de la Conferencia ha suscitado en los ambientes interesados es tal que se impone, en palabras del funcionario, una preparación minuciosa. Tampoco está seguro de si se llegará a tiempo con el interruptus vacacional. Lo plantea como preocupación, pero quiere señalar que la OIM estará a lo que se decida sobre la fecha de celebración y hará todo lo posible para asegurar el éxito de la misma. No obstante, si puede llevar una respuesta a la posibilidad de celebrar la conferencia en 1934, será bien recibida por el Comité de Dirección de 28 de abril. *“Permítanme, sin embargo, volver a insistir en el hecho de que esto es una sugerencia en interés de la Conferencia y, en caso de dificultades de cualquier tipo, incluso una negativa al retraso de la reunión, no voy a dudar en aceptar la opinión del Gobierno español”*.

El Comité de Dirección de 28 de abril de 1933 se celebrará como estaba previsto y aprueba un orden del día de la Conferencia a inaugurar en la capital española el 4 de abril de 1934⁸. Fueron necesarios hasta tres borradores para elaborar un completo programa de corta vida, pues en pocos meses sería ampliado y modificado. Dicho programa⁹ quedaría configurado con el siguiente tenor, en la primera mención pública del desarrollo de la Conferencia¹⁰:

A. Architecture des Musées. 1° Construction des musées. Principes généraux: plans (accès, circulation), matériaux; nécessités particulières suivant la destination du musée; emplacement; voisinage; possibilités d'extension. 2° Construction d'un musée dans un ensemble d'architecture historique. 3° Adaptation de monuments anciens à l'usage de musées.

B. Aménagement des Musées. — 1° Salles d'exposition. 2° Salles de conférences, de projections et de musique. Salles réservées aux enfants. Comptoirs de renseignements et de ventes (reproductions, catalogues, publications). 3° Cours et jardins. 4° Bibliothèques, archives et ser-

vices de documentation. BuRéaux de l'administration. 5° Laboratoires. Ateliers de moulage, de photographie et de restauration. 6° Réserves et magasins. Salles de manutention. 7° Logements.

C. Questions Spéciales. — 1° Eclairage naturel et éclairage artificiel. 2° Nettoyage et entretien des locaux; chauffage, ventilation, épuration et humidification de l'air. 3° Sécurité des musées: incendies, vols, tremblements de terre, etc. 4° Gardiennage. 5° Revêtement des planchers. 6° Confort des visiteurs (vestiaires, buffets, sièges, barres d'appui, etc.).

D. Présentation des Collections. — 1° Remarques générales sur la mise en valeur des objets exposés (dimensions et orientation des salles, revêtement et tonalité des murs, etc.), 2° Expositions permanentes et expositions temporaires; expositions dans le musée et expositions en dehors du musée. 3° Présentation des collections : a) Présentation intégrale, b) Présentation sélectionnée, c) Présentation d'ensembles composés de peintures, sculptures, objets d'art, meubles, tapisseries, etc., d) Présentation systématique: présentation chronologique, historique, par écoles, par sujets, etc., e) Les reconstitutions d'ensembles architectoniques, archéologiques, historiques, décoratifs, etc., f) Présentation des nouvelles acquisitions. 4° Problèmes soulevés par les accroissements des collections (achats, dons et legs). Epuration périodique des collections. 5° Organisation des dépôts, réserves et collections d'études. 6° Topographie des salles : plans et signes d'orientation à destination du public. 7° Numérotage et étiquetage. 8° Matériel d'exposition : cimaises, vitrines, systèmes d'accrochage, protection contre les vibrations, cadres, socles, cloisons mobiles, barres de protection, matériel de salles de réserves. 9° Matériel de classement et conservation pour dessins, estampes, monnaies, médailles, textiles, etc... 10° Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc.).

De dicho Comité de Dirección informará el diario *ABC*, en sus ediciones de Madrid y Andalucía¹¹, señalando que Sánchez Cantón, como subdirector del Prado, había asistido a dicho comité de la Oficina Internacional de Museos, en el que se celebró la aparición de las actas de la Conferencia de Atenas, que contienen aportaciones de Otero, Balbás y Moya, y se trataron asuntos de interés como la discusión del Programa de la primera Conferencia Internacional de Museografía (sic), a celebrar en Madrid el 16 (sic) de abril

de 1934. Manifestaba el corresponsal que no habían influido decisiones políticas, sólo técnicas, y que los cambios en los museos eran tan importantes que era un buen motivo para poder publicitar la reforma del Prado, el nuevo museo de Valladolid, la nueva instalación en Montjuic, los antiguos Reales Sitios y Toledo. La presencia de un centenar de delegados estaba asegurada.

Con motivo de la remisión de una notificación¹² al comité de redacción del Manual de Conservación de Pinturas¹³, Foundoukidis aprovecha la misiva y adjunta el programa de la Conferencia, elemento que nos hace pensar que al margen de su publicidad en *Informations Mensuelles*, la difusión entre los profesionales cercanos se hizo a través de envíos masivos de cartas personalizadas. Con dicha copia se conserva el primer programa mecanografiado, que no impreso, remitido desde la Oficina Internacional de Museos. En la carta solicitará las observaciones oportunas al documento que les ha enviado respecto de la última reunión en París en relación con las conclusiones de Roma, y, a su vez, les pide opinión sobre algunas cuestiones de interés que serán tratadas, como la higiene de los locales de exposición, con el ruego de que avancen en la redacción del manual de Conservación de pinturas, antes de la Conferencia de Madrid, pues sería muy oportuno tenerlo acabado para las fechas fijadas, en atención a la presencia de conservadores de museos. Folch y Torres¹⁴ acusa recibo de la carta y le anuncia que la Junta de Museos de Barcelona llevará fotografías y material de propaganda al encuentro, comentario cuanto menos peculiar, al estar presente en la comisión organizadora dicha Junta, y pretender, más tarde, la clausura en Barcelona.

Los envíos no dejarán de sucederse a lo largo de 1933¹⁵, envíos que no se realizarían, como en la anteriores conferencias a los gobiernos de los países para que estos crearan delegaciones nacionales y fomentaran la presencia de profesionales. En esta ocasión los envíos se realizarán a museos y a profesionales destacados. Otra cuestión, analizada en el

capítulo de la metodología, será el encargo, un tanto confuso, de las ponencias base para la Conferencia, alternando los encargos de forma directa o realizándolo, como veremos más adelante, a través de instituciones nacionales o miembros del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos.

El 29 de noviembre de 1933, unos días antes de la celebración, en París, del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, Sánchez Cantón escribe a Foundoukidis¹⁶ sobre la posibilidad de un aplazamiento hasta octubre, el primero había sido propuesto por la OIM en la reunión del Comité de Dirección de abril pasado. Las razones reales eran tres, disponer de más tiempo, la primera. La segunda, esperar la conformación del nuevo gobierno que se constituiría en diciembre, con el previsible cambio de director general. No olvidemos la filiación de Orueta a Acción Republicana, partido de Manuel Azaña, y que el nuevo gobierno estaría conformado por una coalición de partidos de derecha, en esa tesitura era difícil contemplar la continuidad del malagueño, no por un posible cuestionamiento político, sino por su previsible dimisión irrevocable ante los futuros responsables de la Instrucción Pública y de las Bellas Artes. Era preciso informar al nuevo director general que llegara de todos los extremos, seguramente ajenos a él. La tercera razón se sostenía en los problemas económicos que la necesaria prórroga presupuestaria pudiera ocasionar en la proyectada reunión.

Al final de la carta, Sánchez Cantón, confiesa que las razones esgrimidas apoyan sugerir el aplazamiento en la próxima reunión, pero que los argumentos empleados sean de otro tenor, sean motivos de orden interno de la organización: conveniencia de un estudio de los temas más profundo, concesión de mayor plazo a los envíos de la exposición, reunión de un mayor número de elementos técnicos, y mil motivos más. En el fondo todo era una farsa, o una farsa que beneficiaba a ambos, las razones del español eran claras. Las razones del griego

se pueden intuir en la cercanía del encuentro y los retrasos en el encargo de las ponencias. Mucho se cuidó Foundoukidis de no dejar huella de su propuesta al miembro español del Comité de Dirección. Una nota¹⁷ manuscrita, remitida el 16 de noviembre, agradece el envío de un telegrama con los nombres de los españoles para el encargo de las comunicaciones al congreso e insinúa su apoyo a un aplazamiento si es deseo del Comité Organizador español.

Foundoukidis acepta las consideraciones esbozadas por el gallego de buen grado, toda vez que algunos ponentes se han quejado del corto plazo para preparar sus ponencias, y le comenta¹⁸ que en la próxima reunión de los días 6 y 7, está previsto ampliar el quórum de la reunión con una serie de expertos, con quienes poder discutir los contenidos de las ponencias. Le pedía una nueva fecha, inamovible. La ampliación puntual del Comité de Dirección se haría con los siguientes expertos: Louis Hautecoeur, Eric Maclagan, Francesco Pellati y Frederik Schmidt-Degener.

Informations mensuelles, en el número de enero¹⁹ de 1934, se hacía eco del contenido de los acuerdos del Comité de Dirección y daba la noticia del aplazamiento de la Conferencia, dando por sentado que se celebraría en octubre, sin aludir a las fechas anteriores. Dos páginas después, informaba del aplazamiento solicitado por el gobierno español, justo lo contrario a lo pedido por Sánchez Cantón. En la breve nota se esbozaba el programa casi definitivo, que sin los detalles del anterior quedaba configurado en ocho apartados y la realización de una muestra: a. Programa arquitectónico; b. Acondicionamiento interior; c. Iluminación y climatización; d. Adaptación de monumentos a uso de museos; e. Puesta en valor de las obras de arte; f. Diferentes sistemas de presentación de colecciones; g. Organización de reservas y colecciones de estudio/Investigadores; h. Cuestiones derivadas del crecimiento de colecciones públicas. Nada se mencionaba de las ponencias especiales y si se valoraba la Exposición de planos fotografías y maquetas.

Eric Maclagan²⁰, remite una larga carta, días después de la reunión y, título por título, de cada una de las diez ponencias, va apuntando consideraciones sobre textos o ejemplos que serían de utilidad a los redactores de las comunicaciones. No hay alusión alguna al programa en cuanto a cambio de contenidos. Aprovecha la carta para relacionar una infinita lista de museos a los que remitir su “cuestionario”, asunto éste sobre el que volveremos en el capítulo de metodología empleada por Foundoukidis para la elaboración de contenidos.

No había excesiva diferencia entre ambos, quizá la más notable era el peso que ganaba la arquitectura, aspecto achacable a Hautecoeur. No obstante, las diferencias habrán de ser restablecidas entre cuatro programas, el último con unos sumarios que habrá que cotejar con los elaborados por Foundoukidis para el tratado, a imagen del que envía Stein en su ponencia.

Sánchez Cantón mantiene informado a Foundoukidis de todo lo que acontece en España²¹, y a pesar de contar con nuevo director general de Bellas Artes, Eduardo Chicharro y Agüera, desde mediados de diciembre, aún no ha despachado con él con calma sobre la reunión internacional debido a una penosa enfermedad. Le ha solicitado que convoque a la comisión organizadora pues de dicha comisión depende lo referente a recursos económicos.

El tercer programa²² se publicará, también en *Informations Mensuelles*, en abril de 1934. Será el programa definitivo, el programa cuyo desglose contemple los mismos apartados conceptuales que las ponencias encargadas, aunque en ese sentido el contenido de las ponencias difiera un tanto. Asunto éste propio del capítulo dedicado al análisis de los contenidos de la Conferencia²³:

A — Rapports généraux

1. *Le programme architectural du Musée. Principes généraux.*

Caractéristiques des anciennes collections. — Les “ Cabinets de curiosités .”. — Le sens et le but des musées d’aujourd’hui. — Distinction entre les musées contenant des créations individuelles et les musées dont l’intérêt des collections consiste dans le groupement des séries. — Evolution du plan des galeries publiques depuis le xix^e siècle. — Principes généraux: plan, distribution des locaux, le problème de la circulation à sens unique ou par accès indépendants. — L’aspect extérieur de l’édifice. — Emplacement, voisinage, possibilités d’extension. — Cages d’escaliers, ascenseurs, portes et escaliers de secours, la distribution des salles par rapport au gardiennage; exemple: les salles disposées en éventail — Distribution des étages selon les nécessités particulières du musée. — Distribution des ouvertures, portes et fenêtres. — Matériaux: ignifuges, isolants, étanches (système Knapen, etc.). — Utilisation du béton de gaz pour permettre la fixation des clous; emploi de la pierre, de la brique, du ciment armé, de la brique en verre, du bois, suivant les conditions climatiques particulières du pays. — Matériaux anti-sismiques. — Bâtiments annexes et succursales du musée. — Construction d’un musée dans un ensemble d’architecture historique.

2. Aménagement des musées.

Chapitre A. — Salles d’exposition et locaux accessibles au public.

Les salles d’exposition: principales, secondaires ou documentaires. — Dimensions et forme des salles : hauteur, largeur et longueur, en relation avec les objets à exposer. — Cloisonnements démontables. — Salles polygonales, rectangulaires. — Coupe des angles droits des parois. — Portes et entrées. — Nombre et situation, avec ou sans battants. — Perspectives des portes. — Rideaux; leur dissimulation. — Grilles. — Circulation de salle en salle et de salle en corridor, en considération des nécessités administratives (fermeture provisoire d’une salle, par exemple). — Salles en cul-de-sac. — Les couloirs et la circulation administrative. — Notion de la salle d’honneur. — Salles d’expositions temporaires, de conférences, de projections, de musique. — Salles pour enfants. — Salle indépendante accessible au public le soir et les jours de fermeture des autres salles du musée.

Chapitre B. — Services et outillage.

Salles pour travailleurs et pour copistes. — Comptoirs de renseignements et de vente

— BuRéaux de l'administration. — Bibliothèque. — Ateliers de moulage, de photographie et de restauration. — Imprimerie, réserves et magasins. — Salles de manutention. — Utilisation des sous-sols. — Logements, fumoirs, réfectoire, salles de repos, vestiaires, buffets, mobilier de confort, cours, jardins, terrasses. — Revêtement des planchers : tonalité, hygiène, et insonorisation.

3. *Eclairage naturel et éclairage artificiel.*

Utilisation de la lumière naturelle, directe ou par réflexion. — Systèmes de dosage de la lumière naturelle. — Orientation des salles par rapport à l'éclairage. — Protection contre les effets de la lumière : vitres, stores, badigeonnage des fenêtres, etc. — Problèmes techniques de l'éclairage artificiel, différents appareils pour obtenir un éclairage général ou un éclairage local. — Problème de la composition de la lumière. — Considérations financières.

4. *Chauffage, ventilation et aération des musées.*

Examen des installations au point de vue de la conservation des œuvres d'art et du confort des visiteurs. — Description des différents modes de chauffage et d'aération. — Expériences faites à ce sujet dans les différents pays. — Synthèse des principes qui devraient présider à ces installations.

5. *Adaptation de monuments anciens et autres édifices à l'usage de musées.*

Etude du problème au double point de vue de la conservation du monument et des collections. — Rapports entre le caractère de l'édifice et la nature des collections présentées. — Exemples caractéristiques d'adaptations et expériences faites pour résoudre les problèmes architectoniques et les questions techniques: chauffage, éclairage, etc.

6. *Principes généraux de la mise en valeur des centres d'art.*

Remarques générales. — Décoration intérieure des musées. — Revêtement et tonalité des murs. — Mise en valeur de certaines œuvres par un éclairage local. — Dissimulation des accessoires : extincteurs, radiateurs, bouches d'eau, etc.

7. *Les différents systèmes de présentation des collections.*

a) Présentation intégrale; — b) sélectionnée; — c) d'ensembles composés de peintures, sculptures, objets d'art, meubles, tapisseries, etc.; — d) présentation systématique: chronologique, historique, par écoles, par sujets, par matières, etc.; e) les reconstitutions d'ensembles architectoniques, archéologiques, historiques, décoratifs, etc.

8. *Organisation des dépôts, réserves et collections d'études.*

Accessibilité de ces collections. — Présentation, classement et organisation générale. Matériel de classement et de conservation de ces objets. — Pourcentage des collections gardées dans les réserves.

9. *Expositions permanentes et expositions temporaires.*

La technique des expositions temporaires. — Présentation des nouvelles acquisitions. — Expositions itinérantes. — Expositions par roulement. — Présentation périodique d'œuvres d'art isolées. — Les expositions collectives.

10. *Problèmes soulevés par l'accroissement des collections.*

Les achats, dons et legs, et les exigences muséographiques. — Epuration périodique des collections au moyen de prêts, dépôts, échanges ou aliénation.

11. *Matériel d'exposition.*

Cimaises, vitrines, systèmes d'accrochage et de suspension. — La question de la protection contre les vibrations. — Cadres, socles, cloisons mobiles, barres de protection. — Appareils de présentation des costumes. — Fixation des fragments archéologiques, etc.

Un chapitre spécial sera consacré, dans ce rapport, à l'étude des reflets sur les vitrines et les verres protecteurs, ainsi qu'aux moyens de les éviter.

12. *Topographie des salles. — Numérotage et étiquetage des collections.*

Remarques générales sur le numérotage et l'étiquetage des objets. — Le point de vue esthétique. — La visibilité des inscriptions. — Dimensions, format, matière, couleur, présentation typographique des étiquettes, cartouches, etc. Affiches, plans, signes d'orientation et publications à destination du public.

B. — Rapports spéciaux

13. Problèmes particuliers aux collections préhistoriques. — 14. Problèmes particuliers aux collections ethnographiques et d'art Populaire. — 15. Problèmes particuliers aux collections de sculpture. — 16. Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel. — 17. Problèmes particuliers aux collections de monnaies et médailles. — 18. Problèmes Particuliers aux collections graphiques.

Los programas no quedaban definitivamente cerrados en el seno de los comités de dirección en que se aprobaban. Su publicación siempre se dilatará unos meses, si atendemos a alguna comunicación cruzada existente en los archivos de la Oficina Internacional de Museos, era Foundoukidis el responsable de refinarlos. El primer programa, publicitado en junio de 1933, fue aprobado en abril; y el segundo y definitivo fue publicado cuatro meses después de su confección.

El programa estaba listo a cuatro meses de la celebración del encuentro. La organización de la Conferencia en España quedaba en manos, como había ordenado el decreto de 1933, en manos del Comité Organizador español. Órgano tan carente de disciplina, como decisivo ante las dificultades por venir.

-
1. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez-Cantón, SC 32-7. Sin numerar. Borrador de carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis, sin fecha.
 - Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. septiembre 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis, sin fecha (13 de septiembre de 1934).
 2. Archivo Unesco. OIM IV. 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 2 de noviembre de 1932.
 3. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis de 21 de noviembre de 1932.
 4. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 20 de noviembre de 1932.
 5. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Ricardo de Orueta de 20 de diciembre de 1932.
 6. Gaceta de Madrid, nº 91, 4 de abril de 1933: 79-80.
 7. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 18 de abril de 1933.

- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez-Cantón, SC 32-3. Sin numerar. Carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 18 de abril de 1933.
- 8. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez-Cantón, SC 32-3. Sin numerar. Borradores de programa de la Conferencia de Madrid. (Tres borradores en francés y uno en inglés)
- 9. "Architecture et aménagement des Musées." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Junio (1933): 1.
- 10. A. Arquitectura de Museos. 1°. Construcción de museos. Principios generales: disposición (accesos, circulación), materiales; necesidades particulares según el destino del museo; emplazamiento; cercanía; posibilidades de extensión. 2°. Construcción de un museo en un conjunto de arquitectura histórica. 3°. Adaptación de monumentos antiguos a uso de museos.
 - B. Acondicionamiento de museos. 1°. Salas de exposición. 2°. Salas de conferencias, de proyección y de música. Salas reservadas a los niños. Mostradores de información y ventas (reproducciones, catálogos, publicaciones). 3°. Patios y jardines. 4°. Bibliotecas, archivos y servicios de documentación. Despachos de administración. 5°. Laboratorios. Talleres de vaciados, de fotografía y de restauración. 6°. Reservas y almacenes. Salas de mantenimiento. 7°. Vivienda.
 - C. Cuestiones especiales. 1°. Luz natural y luz artificial. 2°. Limpieza y mantenimiento de locales; calefacción, ventilación, depuración y humidificación del aire. 3°. Seguridad del museo: incendios, robos, terremotos, etc. 4°. Vigilancia. 5°. Revestimiento de suelos. 6°. Confort de los visitantes (guardarropa, cafeterías, sillas, barras de apoyo, etc.).
 - D. Presentación de colecciones. 1°. Observaciones generales sobre la puesta en valor de los objetos expuestos (dimensiones y orientación de salas, revestimiento y tonalidad de los muros, etc.). 2°. Exposiciones permanentes y exposiciones temporales; exposiciones en el museo y exposiciones fuera del museo. 3°. Presentación de colecciones: a) Presentación integral, b) Presentación seleccionada, c) Presentación de conjuntos compuestos por pinturas, esculturas, objetos de arte, muebles, tapicerías, etc. d) Presentación sistemática: presentación cronológica, histórica, por escuelas, por sujetos, etc. e) Las reconstituciones de conjuntos arquitectónicos, arqueológicos, históricos, decorativos, etc. f) Presentación de nuevas adquisiciones. 4°. Problemas derivados del crecimiento de colecciones (compras, donaciones y legados). Depuración periódica de colecciones. 5°. Organización de depósitos, reservas y colecciones de estudio. 6°. Topografía de las salas: planos y señales de orientación con destino al público. 7°. Numeración y etiquetado. 8°. Material de exposición: zócalos, vitrinas, sistemas de suspensión, protección contra las vibraciones, marcos, peanas, cierres móviles, catenarias, material de sala de reservas. 9°. Material de clasificación y conservación de dibujos estampas, monedas, medallas textiles, etc. 10°. Publicaciones (guías, catálogos, inventarios, reproducciones, etc.).
- 11. DARANAS, (Mariano), "La Conferencia de Museografía en Madrid. Josefina Baker presidirá una comida de carne de león.", en *ABC*, 29 de abril de 1933: 31
- 12. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Helmuth Ruhemann, Martin de Wild, Daniel Baud-Bovy, Emilio Lavagnino, Jacques

- Maroger, J.G. Goulinat, Paul Ganz y Joaquín Folch y Torres de 5 de mayo de 1933. Dicho comité se verá incrementado con posterioridad, y hasta la edición del libro, por un gran número de profesionales
13. *La Conservation des peintures*. París: Institut international de coopération intellectuelle, 1938. “ L a Conservation des Peintures.” *Mouseion* XII, nº 41-42 (1938)
Manual of the conservation of paintings. París: International intitute of intellectual coopération, 1940.
 14. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Extracto de carta de Joaquín Folch y Torres a Euripide Foundoukidis de 13 de mayo de 1933.
 15. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Eric Maclagan, Georges Hill, Laurence Vail Coleman, Henry Myers y Daniel Moore de 23 de mayo de 1933. En dicha carta les envía la programación y acepta sugerencias de buen grado. Apela a su apoyo para la consecución del buen fin de la Conferencia de Madrid.
 15. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Relación de destinatarios de cartas enviadas el 31 de octubre de 1933, con invitación a la Conferencia, entre los 34 relacionados: Valentiner (Detroit Museum of Art), Fiske Kimballl (*Pennsylvania Museum of Art*) y Winlock (*Metropolitan Museum of Art*). Valentiner contestará que a pesar de las dificultades para encontrarse en Europa, en esas fechas, hará todo lo posible por acudir a Madrid. (carta presente en la misma carpeta que el listado anterior)
 16. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 27 de noviembre de 1933.
 17. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-3. Sin numerar. Nota de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 16 de noviembre de 1933.
 18. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 1 de diciembre de 1933.
 - Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez-Cantón, SC 32-3. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 1 de diciembre de 1933.
 19. “A l’Office International des musées.” En *Informations mensuelles, Mouseion*. Enero, (1934):12-13.
 - “La Conférence Muséographique de Madrid.” En *Informations mensuelles, Mouseion*. Enero, (1934):14.
 20. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Eric Maclagan a Euripide Foundoukidis de 19 de diciembre de 1933.
 21. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 10 de marzo de 1934.

22. “La Conférence Muséographique de Madrid.” *Informations Mensuelles. Mouseion*, abril (1934): 19-

23. A. Ponencias generales.

1. *El programa arquitectónico del museo. Principios generales.*

Características de las colecciones antiguas. – Los “Gabinetes de curiosidades.” – El sentido y la finalidad de los museos hoy. – Distinción entre los museos que contienen creaciones individuales y aquellos cuyo interés por la colección reside en el agrupamiento de series. – Evolución de la distribución de las galerías públicas desde el siglo XIX. – Principios generales: disposición, distribución de locales, el problema de la circulación en un único sentido o por accesos independientes. – El aspecto exterior del edificio. – Emplazamiento, entorno, posibilidades de ampliación. – Huecos de escaleras, ascensores, puertas y escaleras de emergencias, la distribución de las salas en relación con la seguridad; ejemplo: las salas dispuestas en abanico. – Distribución de las plantas según las necesidades particulares del museo. – Distribución de huecos, puertas y ventanas. – Materiales: ignífugos, aislantes, impermeables (sistema Knapen, etc.). – Utilización del hormigón de gas para permitir la fijación de clavos; empleo de la piedra, el ladrillo, el cemento armado, bloques de vidrio, de madera, según las condiciones climatológicas particulares del país. – Materiales antisísmicos. – Construcciones anexas y sucursales del museo. – Construcción de un museo en un contexto de arquitectura histórica.

2. *Acondicionamiento de museos.*

Capítulo A. – *Salas de exposición y locales accesibles al público.*

Las salas de exposición : principales, secundarias y documentales. – Dimensiones y forma de las salas: altura, anchura y longitud, en relación con los objetos que se van a exponer. – Paneles móviles. – Salas poligonales, rectangulares. – Paneles perpendiculares. – Puertas y entradas. – Número y situación, con o sin batientes. – Perspectivas de las puertas. – Persianas ; su ocultamiento. – Rejillas. – Circulación de sala en sala y de sala a corredor, en atención a las necesidades administrativas (cierres provisionales de una sala, por ejemplo). – Salas sin salida. – Los pasillos y la circulación administrativa. – Noción de sala de honor. – Salas de exposiciones temporales, de conferencias, de proyecciones, de música. – Salas para los niños. – Sala independiente accesible al público por la tarde y los días en que están cerradas otras salas del museo.

Capítulo B. – *Sevicios y utillaje.*

Salas para los trabajadores y para los copistas. – Mostradores de registro y de venta. – Despachos de administración. – Biblioteca. – Talleres de moldeados, de fotografía y de restauración. – Copistería, reservas y tiendas. – Restaurantes . – Utilización de los sótanos. – Alojamientos, salas para fumadores, comedores, salas de descanso, vestuarios, cafeterías, mobiliario de confort, patios, jardines, terrazas. – Revestimiento del pavimento: tono, higiene e insonorización.

3. *Iluminación natural e iluminación artificial.*

Utilización de la luz natural, directamente o por reflexión. – Sistemas de dosificación de la luz natural. – Orientación de las salas en relación con la iluminación. – Protección contra los efectos de la luz : vidrios, cortinas, coloración de las ventanas, etc. – Problemas técnicos de la luz artificial, diversidad de

aparatos para obtener una iluminación general o una iluminación local. – Problema de la composición de la luz. – Consideraciones presupuestarias.

4. Calefacción, ventilación y refrigeración de los museos.

Examen de las instalaciones desde el punto de vista de la conservación de las obras de arte y del confort de los visitantes. – Descripción de los diferentes sistemas de calentar y de refrigerar. – Experiencias sobre esta materia en los diferentes países. – Síntesis de los principios que deben presidir estas instalaciones.

5. Adaptación de los monumentos antiguos y otros edificios para su uso como museos.

Estudio del problema desde el dos punto de vista de la conservación del monumento y de las colecciones. – Relaciones entre el carácter del edificio y la naturaleza de las colecciones presentadas. – Ejemplos característicos de adaptaciones y experiencias hechas para resolver los problemas arquitectónicos y las cuestiones técnicas : calefacción, iluminación, etc.

6. Principios generales de la puesta en valor de los centros de arte.

Observaciones generales. – Decoración interior de los museos. – Revestimiento y tono de las paredes. – Puesta en valor de ciertas obras mediante una iluminación local. – Ocultamiento de accesorios : extintores, radiadores, bocas de incendio, etc.

7. Los diferentes sistemas de presentación de las colecciones.

a) Presentación integral ; - b) selección ; - c) conjuntos compuestos por pinturas, esculturas, objetos de arte, muebles, tapicerías, etc. ; - d) presentación sistemática : cronológica, histórica, por escuelas, por autores, por materiales, etc. ; e) las reconstrucciones de conjuntos arquitectónicos, arqueológicos, históricos, decorativos, etc.

8. Organización de los depósitos, almacenes y colecciones de estudio.

Accesibilidad a estas colecciones. – Presentación, clasificación y organización general. Material de clasificación y de conservación de estos objetos. – Porcentaje de colecciones guardadas en los almacenes.

9. Exposiciones permanentes y exposiciones temporales.

La técnica de las exposiciones temporales. – Presentación de nuevas adquisiciones. – Exposiciones itinerantes. – Exposiciones rotatorias. – Presentación periódica de obras de arte aisladas. – Las exposiciones colectivas.

10. Problemas que plantea el crecimiento de las colecciones.

Las compras, donaciones y legados, y las exigencias museográficas. – Limpieza periódica de colecciones mediante préstamos, depósitos, intercambios o enajenaciones.

11. Material de exposición.

Cimacios, vitrinas, sistemas para colgar y de suspensión. – La cuestión de la protección contra las vibraciones. – Cuadros, pedestales, paneles móviles, barras de protección. – Dispositivos para la presentación de trajes. – Fijación de fragmentos arqueológicos, etc.

En esta ponencia se dedicará un capítulo especial al estudio de los reflejos de las vitrinas y de los vidrios protectores, así como a los medios para evitarlos.

12. Topografía de las salas. – Numeración y etiquetado de las colecciones.

Observaciones generales sobre la numeración y el etiquetado de los objetos. – El punto de vista estético. – La visibilidad de las inscripciones. – Dimensiones, formato, material, color, presentación tipográfica de las etiquetas, cartelas, etc. Carteles, planos, señales de orientación y publicaciones destinadas al público.

B. – Ponencias especiales.

13. Problemas particulares de las colecciones prehistóricas. – 14. Problemas particulares de las colecciones etnográficas y de arte popular. – 15. Problemas particulares de las colecciones de escultura. – 16. Problemas particulares de las colecciones de arte decorativo e industrial. – 17. Problemas particulares de las colecciones de monedas y medallas. – 18. Problemas particulares de las colecciones gráficas.

2.2. LA ORGANIZACIÓN, DESDE PARÍS. UNA IMPROVISADA METODOLOGÍA

El número de marzo de 1939 de *Supplements Mensuelles de Mouseion*¹ publicaba el programa elaborado por la Oficina Internacional de Museos de una nueva conferencia a celebrar en el verano de 1940. En dicha fecha se celebraría la *Segunda Conferencia Internacional para la elaboración de un tratado de Museografía*. Conviene tener en cuenta la finalidad del encuentro y su reflejo en el programa, el fin no es debatir sobre aspectos inherentes a la misión social del museo, tema éste tan querido a Jean Capart², que sin sosiego pedía un encuentro dedicado a ello. Los trabajos de esta conferencia, continuaba la noticia, constituirán el tomo III, que trataría de *La mission sociale et éducative du musée*. Ya se ha tratado antes sobre el concepto de *Muséographie*, entendido por los profesionales que se relacionaban en torno a la Oficina Internacional de Museos, con un significado más o menos concreto.

El programa de estudios, en líneas generales, se dividía en nueve capítulos, frente a los dieciocho que conformaban el índice de los dos primeros tomos. El fin de la Conferencia, pensada a priori para Nueva York, era elaborar un tratado, esto es, una publicación de referencia científica dirigida a cuantos profesionales demandaran información sobre esta disciplina. Con anterioridad, en tareas de redacción para otros manuales, ya se habían constituido varios comités que habían asumido la responsabilidad, a posteriori, de destilar y ordenar las experiencias y el conocimiento expuestos en Roma y en El Cairo, e incluso otro comité, éste más reducido, había sumado a las ponencias de Madrid algunas breves aportaciones que en casi nada modificaban los contenidos.

Traemos esta noticia a colación por varios motivos:

a. Madrid había supuesto un paradigma en la organización de un encuentro en unas circunstancias repentinamente adversas, pero cuya programación y ejecución fue impecable.

b. La conferencia sobre *La mission sociale et éducative du Musée*, primera a celebrar después de varios encuentros y publicaciones dedicados a la tutela patrimonial, debía ser en cuanto a modelo metodológico un calco de Madrid, salvo que en la primera la metodología se fue improvisando, y ahora el esquema estaba contrastado como eficaz.

c. El sustantivo *Muséographie* se convertía en la marca de una colección de tratados y no terminaba en la publicación de las discusiones de Madrid. Era un proyecto de más largo aliento, abierto a otros ámbitos de la ciencia museológica, junto a la consolidación de otra línea o colección editorial, aquella que encontraba en la publicación de manuales el mecanismo de transmisión de conocimiento a los contenidos de las Conferencias de Roma³ o El Cairo⁴, lejos quedaban ya las ediciones de las primeras actas: las de Praga. Con el tiempo y en aras a una mayor publicidad editorial, la Oficina Internacional de Museos anunciaba las Actas de la Conferencia de Atenas como si fuese un tratado, tratado que

llevaba implícito un documento teórico dotado de una enorme carga dogmática y ejemplarizante: la Carta de Atenas para la Restauración de Monumentos Históricos. También se daría el caso de manuales, editados por la Oficina Internacional de Museos, que no fueran fruto de encuentro alguno y que, sin embargo, serán decisivos en la acción tutelar internacional. El tercer manual llevaba el sugerente título de *La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra*.

Ya en el prólogo de *Muséographie*⁵ se habla de la novedosa metodología adoptada en la redacción del tratado, con qué espíritu ha sido elaborado y a qué necesidades es susceptible de dar respuesta. Los capítulos fueron encomendados, según los casos, *a conservadores de museos, a especialistas de tal o cual disciplina museográfica o a técnicos, sobre la base de la documentación cedida por la Oficina Internacional de los Museos y según un plan determinado con antelación. Este modo de preparación asegura a cada estudio un eclecticismo necesario en una obra de esta índole, una segura e indispensable homogeneidad en la presentación de los elementos, sin excluir una parte oportuna de originalidad y de opiniones personales de todas las exposiciones que se inspiran tanto de necesidades objetivas, como de adaptaciones racionales y de armonías entre estas exigencias y la meta elegida.*

No somos tan optimistas en relación con el volumen de contribuciones que, según el comité de redacción, la mayoría de los grandes museos del mundo pusieron a disposición de la Oficina Internacional de Museos con vista a la Conferencia de Madrid. *Así afirmaba en el prólogo: El comité tuvo que renunciar ante el número demasiado elevado de dichas colaboraciones, cuya enumeración habría sobrecargado el volumen en detrimento de una consulta aireada. El Comité se resignó a esta necesidad, a la vista de que estas contribuciones conforman la aportación documental esencial en la elaboración del texto y de la ilustración, constituyendo por sí mismas el homenaje que se merecen por derecho propio todos aquellos que han participado*

o colaborado en esta obra. Respecto de si las contribuciones fueron remitidas a los distintos ponentes, no cabe duda que fue así, pues el archivo de la Oficina Internacional de Museos alberga miles de cartas y copias relacionadas con el intercambio de materiales, sin embargo, ningún resto del material intercambiado.

El proceso sería muy largo: arrancaría en la decisión de celebrar el encuentro, allá por 1932, con la complicidad y la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes, bajo la dirección de Ricardo de Orueta y Duarte, y acabaría en 1944 con la publicación de los índices del tratado, y con España fuera de la Sociedad de Naciones.

En un informe provisional, redactado por Eurípide Foundoukidis, para elevarlo a la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, en el marco del informe general de la gestión desarrollada por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual durante el periodo 1933 y 1934, puede leerse:

La Conferencia internacional de expertos para el estudio de los problemas de la museografía general tendrá lugar en Madrid del 14 al 21 de octubre de 1934. Inaugura el nuevo método de trabajo adoptado por la Oficina Internacional de Museos para sus reuniones de expertos. Su papel, esencialmente práctico, consistirá en producir un tratado de museografía moderna, destinado a los conservadores y administradores de antigüedades y Bellas Artes; los diferentes puntos del orden del día forman de alguna manera una tabla de materias del tratado en preparación. Será, por consiguiente, la primera experiencia de un congreso científico que resultará, gracias a un trabajo de documentación cuidadosamente preparada, no un conjunto, necesariamente inorgánico, de actas, si no la redacción de una verdadera obra, en la que las contribuciones nacionales o individuales han sido, con anterioridad, armonizadas según un plan único, concebido en un espíritu internacional.⁶

Dicha información aparecerá también en el informe definitivo publicado en *Mouseion*⁷.

Hasta esta conferencia, la de Madrid, las tres previas habían compartido metodología con otros congresos de enorme importancia para la tutela patrimonial y las ciencias del museo: los Congresos Internacionales de Historia del Arte, e incluso habían compartido la siempre enojosa cuestión de las delegaciones nacionales: Roma, en 1912; París, en 1921; Bruselas, en 1930; Estocolmo, en 1933; Basilea-Zurich-Berna-Ginebra, en 1936; y Londres, en 1939. Dichos encuentros contemplaban, como señalamos en su momento, sesiones y ponencias directamente relacionadas con los museos y la conservación del patrimonio al amparo de la consideración de estas disciplinas como auxiliares a la Historia del Arte.

La participación y tenor de la comunicación de Henri Focillon en el Congreso de París de 1922, será embrión de toda la renovación vivida en estos años de entreguerras. Cada delegación nacional amparaba a sus ponentes, presentes o ausentes, participaban aportando su personal comunicación a las diversas secciones en que quedaba organizado el congreso. Esa fórmula será la adoptada en el Congreso de Arte Popular de Praga en 1928, en el de Roma de Conservación de Pinturas en 1930 y en el de Conservación de Monumentos de Arte e Historia de Atenas, en 1931.

El día 28 de diciembre de 1931, Otto Fischer, conservador del Museo de Arte de Basilea escribía a Jules Destrée sugiriendo cambios en la fórmula organizativa de futuras conferencias de la Oficina Internacional de Museos, en su carta se quejaba del funcionamiento de la Conferencia de Atenas y del sesgo de las comunicaciones presentadas por las delegaciones nacionales invitadas, sin la presencia de profesionales independientes acreditados por su valía al margen de los gobiernos y sus delegaciones.

Jules Destrée⁸ respondía el 14 de enero de 1932 agradeciendo el interés que mostraba por los trabajos de la Oficina y explicaba que los expertos convocados lo habían sido por los gobiernos respectivos, desde las comisiones nacionales de cooperación intelectual, y no

cabía desde la Oficina Internacional de Museos más que respetar dicha decisión. Entre otras consideraciones tipificaba dos tipos de asistentes, los enviados por los países y los invitados por la Oficina Internacional de Museos, estos últimos presentes sin voz, aunque a disposición de la presidencia del encuentro; las conferencias tienen un comité científico, en algún caso el propio Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, y en ocasiones un comité de expertos formado *ad hoc*. Daba Destrée, sin embargo, la razón al conservador del museo suizo en la queja que hizo sobre el poco tiempo para las discusiones de que se dispuso en Atenas. Y descargaba cualquier responsabilidad de la Oficina Internacional de Museos sobre las actividades complementarias celebradas en la capital griega, éstas dependieron del país heleno, al ser competencia del Comité Organizador nombrado al efecto por el gobierno del país anfitrión.

Dicha carta y su respuesta serán muy tenidas en cuenta, y serán determinantes en el devenir metodológico a seguir en la Conferencia de Madrid. Por una parte se producirá un reparto en el encargo de las ponencias atendiendo a una cuota por países miembros de la Sociedad de Naciones. Ya en el terreno específico del encargo se van a producir, a su vez, varias posibilidades: el encargo a la comisión nacional pertinente que coordine y encomiende la elaboración de la ponencia, caso de Dinamarca o de los participantes italianos, que bajo la coordinación de Francesco Pellati, resolverán la tarea encomendada; la opción llevada a efecto por Laurence Vail Coleman, como miembro del Comité de Dirección, pero también como responsable de la *American Association of Museums*, de buscar a los ponentes de entre los profesionales más avanzados de Estados Unidos; y la opción más común, la de contar con los expertos que en el Comité de Dirección de diciembre de 1933 (6 y 7), redefinieron el programa, ellos, o recomendados por ellos, realizarán las ponencias. En el caso de Julien Cain es notoria su amistad con Henri Bonnet; respecto del

ponente húngaro, la petición se hará al *Magyar Nemzeti Múzeum* a instancias de alguien cercano a Foundoukidis, Lathia, esencial a la hora de redactar la carta en húngaro para el museo; al final, el conocimiento de la lengua francesa obligará al malogrado Ludvig Marton a participar en Madrid.

En el anterior capítulo hemos desarrollado aspectos inherentes a la evolución de las gestiones entre la Oficina Internacional de Museos y el Gobierno español para convocar la Conferencia, así como a la evolución del programa de contenidos de la misma. En capítulos posteriores trataremos los acontecimientos que rodearon su celebración y conclusión. Los contenidos y su análisis serán motivo de otro capítulo concreto, por lo que vamos a tratar de la metodología empleada, improvisada en ocasiones, cuyo análisis nos permite comprobar la existencia al menos de dos momentos. De forma somera podemos describir dos periodos en el desarrollo de un trabajo que habrá generado en las vísperas del encuentro una carpeta de 19 comunicaciones y una exposición de materiales. Entre el encargo de las primeras ponencias y la entrega de estas en Madrid a los participantes, hay una suerte de iniciativas un tanto faltas de método.

Dos periodos que han de corresponderse con los límites impuestos en los Comités de Dirección:

1º. Desde la aprobación del programa en abril de 1933 hasta la celebración del Comité de Dirección, ampliado a varios expertos, en diciembre de 1933, con la mirada ya puesta en octubre de 1934.

2º. Desde la aprobación definitiva del programa en el Comité de Dirección de diciembre de 1933, sesión marcada por la ampliación a dieciocho de las ponencias, seis de ellas, especiales, hasta la celebración de la Conferencia, con la inclusión de los debates y documentos.

La exposición, considerada en el primer programa de la Conferencia, como un capítulo más, se irá convirtiendo en un asunto fuera de todo control científico, a pesar del esfuerzo a última hora de completar contenidos, al dejar a cada museo discrecionalidad en el envío de materiales. No pocos participantes⁹ entendían que dicha muestra debía ser el lugar en que mostrar los nuevos museos en construcción y que los conservadores de dichos museos y los arquitectos que los habían pensado debían contar su experiencia en Madrid. No fue así, como veremos a lo largo del presente trabajo, se desarrollaron tres discursos en paralelo; dos de ellos, exclusivamente en soporte visual, serán analizados a su tiempo. La solución a dicha ausencia encontrará en *Mouseion* feliz solución mediante la publicación entre 1934 y 1935 de artículos sobre estos museos, y otros textos elaborados por espontáneos que creyeron que podían presentar sus aportaciones en Madrid.

Podemos, por tanto, hablar de metodología en la organización de la Conferencia, la que se pretenderá establecer seis años más tarde preparando la de 1940. Para ello, la confección de un cuestionario será instrumento básico. Cuestionario que ha de ser remitido por la Oficina Internacional de Museos a los museos invitados y una vez relleno, devuelto a la organización para trasladar los comentarios al ponente.

Madrid tendrá su cuestionario en el preparado por Eric Maclagan. El activo director del *Victoria & Albert Museum* elaborará un listado de cuestiones, cuya respuesta será esencial para tomar conocimiento del tema sobre el que disertar. Lamentablemente pocas respuestas hemos encontrado en París, bien acabaron en la papelera (*writing desk*) del británico, bien en cualquier otra.

El primero de julio de 1933 se remite una circular a las comisiones nacionales de cooperación intelectual y a los miembros del Comité de Dirección y de expertos¹⁰. En dicha circular se abundaba en una serie de cuestiones importantes. Para tranquilidad de los re-

ceptores, seguían existiendo la delegaciones nacionales, cada país podía y debía constituir la suya y enviarla a Madrid satisfaciendo los gastos que generara; como veremos, muy pocos países, Italia, Francia o Portugal, optarán por dicha opción. España, por razones obvias, considerará que su delegación es el nutrido Comité Organizador, y Bélgica, Argentina, Persia, China, Japón o Irlanda, enviarán a un solo miembro. Quedaban suprimidas las comunicaciones individuales abiertas y se nombrarían ponentes, aceptando sugerencias de comisiones nacionales o de miembros del Comité director de la Oficina Internacional de Museos. Indudablemente la Sociedad de Naciones imponía redactar una lista de ponentes que fuera ejemplo de equilibrio entre nacionalidades, siempre que no quedara excluido alguien de valía. Por último, la Oficina Internacional de Museos facilitaría toda la información necesaria para culminar con éxito la empresa de redacción.

Un mes antes de enviar la citada carta, Victor Horta¹¹, celebraba la reunión prevista y prometía una ponencia sobre arquitectura de museos, era obvio que la carta de julio pretendía poner orden en los encargos. En el mismo tenor contestaba Paul Cret¹², manifestando que no podría acudir pero que enviaría una comunicación escrita. Fruto de esta colaboración sería la publicación de un texto de Cret en *Mousieon* titulado, “L’architecture des Musées en tant que plastique”. *Mouseion* será destino obligado para tantos artículos con vocación de ponencia¹³. Idéntica respuesta recibirá la Oficina Internacional de Museos de Van der Steur¹⁴, arquitecto del Boyjmans de Rotterdam, ante la comunicación recibida de Foundoukidis con fecha de 31 de mayo.

Maclagan es el primero¹⁵ en postularse para redactar la ponencia sobre presentación de colecciones, aunque tampoco le hace ascos a la ponencia relacionada con los problemas derivados del incremento de colecciones, atendiendo a su interés por “el tráfico ilícito y la repatriación de bienes”. En Estocolmo, en el Congreso de Historia del Arte a celebrar

en septiembre, lo podrán concretar. Por carta de 30 de septiembre, conocemos que Foundoukidis ha hablado con algunos autores y ha encargado ya algunas ponencias, al menos al británico¹⁶.

Laurence Vail Coleman¹⁷ recibe a principios de octubre una comunicación con la distribución de los ponentes por países: dos americanos, dos británicos, dos alemanes, dos italianos, dos españoles, dos holandeses, dos franceses, un sueco, un austriaco, un suizo o belga u originario de país central europeo. Si hasta el Comité de Dirección de diciembre de 1933 no se fijaron las ponencias especiales, ya estaba en la mente de Foundoukidis que la decena de ponencias pasaran a dieciocho. Y le solicitaba nombres de posibles ponentes para los puntos relacionados con las salas de exposición, dentro del acondicionamiento de museos, y la iluminación natural y artificial. Pensemos que las fechas previstas para la apertura de la Conferencia seguían siendo los primeros días de abril de 1934.

En las mismas fechas se dirigía a Richard Graul¹⁸, miembro del Comité de Dirección, de nacionalidad alemana, para comentarle los ponentes que más le agradaban, tras el regreso de Estocolmo; Hautecoeur, para una visión de conjunto, Axel Gauffin, sueco con quien acababa de intimar en el Congreso, Maclagan que daba por hecho el encargo, van Gelder, Hannema o Schmidt-Degener, de los Países Bajos, aunque le apetecía contar con el arquitecto del nuevo museo de Rotterdam: van der Steur. Faltaban los americanos, los italianos, los españoles y los alemanes, cuestión ésta última que dependía de la comisión nacional alemana; una vez sabidos los nombres, Graul se ocuparía de tareas de enlace entre ellos y la Oficina Internacional de Museos.

Laurence Vail Coleman fue, sin lugar a duda, un gran apoyo para la Oficina Internacional de Museos. Su papel como director de la *American Association of Museums* y especia-

lista notabilísimo será esencial para la toma de decisiones en el seno de la Oficina. Con el tiempo, Coleman derivará a posiciones avanzadas que cobrarán especial importancia a la hora de definir la creación del Departamento de Museos de la Unesco, y su relación con el recién nacido ICOM. En esa línea de colaboración, que lo hacía desde 1931, el miembro del Comité de Dirección de la institución, Coleman¹⁹ escribe dos cartas a Foundoukidis a fines de octubre de 1933, una relacionada con la exposición, citada en el lugar que corresponde, y otra, excusando su asistencia al encuentro, más larga y con algunas apreciaciones y sugerencias.

Así, sugiere que el término “museum architecture” sea sustituido por “museum building”,

This is a change of words since museums need very much to emphasized the fact that the architects and museum planners should give more through to functional planning. Architecture, to be sure, should include this idea, and it does in the case of business building and homes, but libraries are only now being emancipated from architecture we are chiefly interested in facades, and museums have not as yet escaped from their clutches²⁰.

Término, *museum buildings*, empleado por Coleman²¹, como título, en el primer y único volumen de su obra aparecida en 1950, y que, a buen seguro, ayudaría a soslayar la fortuna del tratado de museografía. Continúa la carta con algunas apreciaciones sobre el primer programa, la primera, sacar “la construcción de museos en edificios antiguos” del lugar en que está en el programa, junto a la arquitectura de museos, y llevarlo tras las cuestiones especiales, así quedará en el definitivo. Lo mismo entiende de algunos aspectos que se tratan en cuestiones especiales, excepto la iluminación y lo que hoy entenderíamos como climatización, que los considera propios del acondicionamiento de museos; allí quedarán también en el nuevo programa. Considera que algunas cuestiones relativas a la presenta-

ción de colecciones, en especial, aquellas que hablan de la orientación, las dimensiones de las salas y de los acabados, podían resituarse en el capítulo segundo, dentro de los asuntos concernientes a las salas, y que aspectos como la señalización de las salas y el numerado de colecciones pueden englobarse en un mismo capítulo, que será el redactado finalmente por Hendrick van Gelder. Finalmente, recomienda que el apartado de materiales de clasificación de diversas tipologías de objetos se agrupe con el de almacenaje. Será lo único que no aceptará el Comité director en su reunión de diciembre.

Se conserva en el mismo archivo, pero no en la misma carpeta, un borrador²² elaborado por Foundoukidis, que no se corresponde con calco de carta alguno. Quizá no pasó de borrador, y, en cierto modo, nos da que pensar sobre si las sugerencias fueron llevadas al Comité y por quién. La indicación inicial sobre la llegada de las cartas marca la evidencia temporal, primeros de noviembre de 1933. Manifiesta que algunas de las consideraciones realizadas por Coleman ya están en el borrador del programa a aprobar, e insiste con cierta impertinencia en la necesidad de contar con los nombres de los ponentes americanos, que deben ser tres (quizá ya se ha producido la ruptura alemana). No hay documento en el fondo documental de la Oficina Internacional de Museos que anticipe dichos cambios en el programa, lo que nos hace pensar en que fueron incluidos en la sesión prevista a final de 1933.

Otto Fischer, director del Museo de Arte de Basilea²³, se dirigió a la Oficina Internacional de Museos a principios de noviembre solicitando su presencia en Madrid para hablar del museo en construcción, y al par reclamaba los nombres de los ponentes para saber qué documentación podía enviar a dichos especialistas según su criterio. Foundoukidis contrarresta manifestando que la documentación recibida de Basilea será trasladada a los ponentes para que la consideren. Sobre el listado de especialistas que redactan las comunicaciones encargadas, lamenta no poder dar nombres, estos serán aportados cuando

la Comisión permanente de expertos de la Oficina Internacional de Museos, que es el órgano responsable del encargo, lo considere oportuno.

El 15 de noviembre, la Oficina Internacional de Museos ha recibido de Sánchez Cantón²⁴ la propuesta de que los españoles elegidos sean José Ferrandis Torres y Joaquín Folch y Torres. En la misma carta, cuyo contenido ha sido adelantado por telegrama, el subdirector del Prado se postula como responsable de la exposición de materiales, fotografías, planos y maquetas. Dicha carta era la respuesta a otra, exigente, del secretario general²⁵ en la que manifestaba cierto nerviosismo por ser la reunión de diciembre la última antes del Congreso. No sólo en la mente del gallego estaba gestándose el aplazamiento de la cita; las dificultades para encontrar ponente adecuado a la ponencia pensada para de Orueta eran serias, máxime cuando a las reticencias del director general de Bellas Artes español se sumó una negativa, la de su admirado Jean Capart²⁶.

El alivio debió llegar a la sede de la Oficina Internacional de Museos, cuando Coleman²⁷ propuso a dos arquitectos brillantes, Philip Youtz, director del *Brooklyn Museum*, y a Clarence Samuel Stein, arquitecto y urbanista, y, en época reciente, notable teórico del museo.

Disponía Foundoukidis, para el próximo Comité de dirección, de un razonable catálogo de ponentes afines a temas concretos; en la reunión, gran parte de las comunicaciones serían adjudicadas pero no todas; alguna ponencia aún buscaba autor a mediados de septiembre de 1934, a un mes vista de la inauguración de la Conferencia.

La reunión de 6 y 7 de diciembre ha sido considerada el momento en que Louis Hautecoeur, conservador prestigioso del *Musée du Luxembourg* parisino, profesor de la *École Supérieure des Beaux-Arts* y de la *École du Louvre*, toma el control teórico e ideológico de la Conferencia. No creemos que su influencia fuera tan decisiva en los cambios producidos en el programa. Hay un incremento de conceptos a tratar en el sumario

del capítulo primero, a él encomendado, pero también hay una gran diferencia entre el sumario aprobado en diciembre y el de la ponencia, y entre éste y el del capítulo I del tratado. A nivel conceptual nada más sucedió en dicha sesión que no fuera ampliar, o, mejor dicho, fijar en el programa la presencia de sesiones dedicadas a aspectos particulares de colecciones específicas.

La preparación de la reunión continuaba, ahora más relajada y con más tiempo por delante, lo que no se solucionaba de inmediato era la adjudicación de las ponencias pendientes; poco a poco se irán nombrando expertos, pero la maquinaria empleada por la Oficina Internacional de Museos se concentrará en tres acciones en lo que a la cita de Madrid toca: la petición de material para la exposición y su concentración en la Oficina, más tarde en Madrid; el trasvase triangular de material entre París, los museos y expertos, y los peritos responsables de las comunicaciones; y el lanzamiento y recolección de un cuestionario pensado por Maclagan, del que hemos escrito anteriormente. En la presentación en abril del programa definitivo²⁸, se comunicaba al final del texto que aquellos conservadores que quisieran aportar su opinión lo hicieran a la Oficina Internacional de Museos.

El director del *Victoria & Albert Museum* propuso en octubre al secretario general de la Oficina Internacional de Museos la realización del cuestionario²⁹. Dicha demanda se enfocó para recopilar información sólo sobre el apartado 3 del punto 4º, luego hubo de pensar que sería útil para todo aquel ponente que tuviera su comunicación en el mismo punto. Era corto, pero preferible a uno más ambicioso que no se contestara. A la par se podían pedir los materiales para la exposición o para ilustrar una ponencia en concreto:

- a. *It is your aim to show the whole of the collections in your Museum (or at any rate a considerable majority of them); or to exhibit only selected portions of the collections and keep the remainder in subsidiary galleries available for special students?*

- b. *In the later case are these subsidiary collections accessible to everyone or is special permission (involving the attendance of one of the Museum officials) required?*
- c. *Is the arrangement of the works of art in your Museum based on (i) historical sequence; (ii) geographical distribution; (iii) material; or on some other basis?*
- d. *Is any further distinction made within such an arrangement with reference to subject matter?*
- e. *Is any attempt made to provide settings for the works of art in the nature of a reconstruction of the decoration of the period or country to which they belong?*
- f. *Is the decorative aspect of the groups of works of art considered as of primary importance, and have any special innovations in this respect been introduced?*
- g. *Have you special arrangements for the exhibition of new acquisitions, or for the occasional isolation of objects of particular interest?*
- h. *Has there been any other development of special interest in your Museum with regard to the presentation of its collections not included in the above questions?*

It is hoped that whenever possible the replies to these questions will be supplemented by photographs, plans and other illustrative material; especially when these show exhibition methods differing from those normally adopted³⁰.

Foundoukidis aceptó de buen grado la idea y preparó un cuestionario general que comenzaría a enviarse a partir de febrero³¹. De abril a julio se fueron recibiendo cuestionarios, que según la correspondencia recogida en la Oficina Internacional de Museos, fueron trasladados a Eric Maclagan, para su uso. Nos consta que el envío desde París había concentrado las dos primeras preguntas en una sola.

-
- 1. "Le programme architectural de la Smithsonian Gallery of Art." *Suppléments Mensuelles. Mousseion*. Mayo (1939): 2.
 - 2. CAPART, Jean. "Le rôle social des musées." *Mousseion*. 12 (1930): 219-238.

3. *La Conservation des peintures*. París: Institut international de coopération intellectuelle, 1938.
 - "La Conservation des Peintures." *Mouseion* 41-42 (1938).
 - *Manual of the conservation of paintings*. París: International intitute of intellectual coopération, 1940.
4. "Manuel de la technique des fouilles archéologiques." *Conférence internationale des fouilles (1937-03 ; Le Caire)*. París: Institut international de coopération intellectuelle, 1939.
 - "La technique des Fouilles Archéologiques." *Mouseion* 43-44 (1938): 217-284.
5. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, París: Societé des Nations, Office International des Musées, 1935, 2 vols : 9-10.
6. Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón, SC 32-2. Sin numerar. Copia de borrador de informe provisional de 1933/34 (VIII. Beaux Arts, 1º Office International des Musées, I. La Conférence de Madrid)
7. "L'Activité de l'Office International des Musées.", *Mouseion*, 27-28, (1934): 287-288.
8. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC 31-8. Sin numerar. Copia de carta remitida por Jules Destrée a Otto Fischer el 14 de enero de 1932.
9. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Daniel Baud- Bovy a Euripide Foundoukidis del 10 de junio de 1934 sobre necesaria presencia de Fischer.
 - Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Hendrick van Gelder a Euripide Foundoukidis de 14 de mayo, diciéndole que le promete una ponencia sobre luz natural y artificial y que quiere enseñar su museo, en construcción, en Madrid así como el de Rotterdam.
10. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-3. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 1 d julio de 1933.
11. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Víctor Horta a Euripide Foundoukidis de 2 de junio de 1933
12. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Paul Cret a Euripide Foundoukidis de 19 de junio de 1933, y calco de Euripide Foundoukidis a Paul Cret de 29 de junio de 1933.
13. CRET, Paul. "L'Architecture des musées en tant que plastique." *Mouseion* 25-26 (1934): 7-16.
14. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Stanley Cursiter a Euripide Foundoukidis de 25 de mayo de 1933, recomendándole que cuente con Van de Steur para explicar su sensacional museo.
15. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Eric Maclagan a Euripide Foundoukidis de 11 de agosto de 1933.

16. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Eric Maclagan de 30 de septiembre de 1933.
17. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Laurence Vail Coleman de 1 de octubre de 1933.
18. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Richar Graul de 9 de octubre de 1933.
19. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Laurence Vail Coleman a Euripide Foundoukidis de 30 de octubre de 1933.
20. *Este es un cambio de palabras, ya que los museos necesitan mucho para enfatizar el hecho de que los arquitectos y planificadores de museos deben dar más tiempo a la planificación funcional. La arquitectura, por supuesto, debe incluir esta idea y lo hace en el caso de la construcción de oficinas y casas, pero las bibliotecas, sólo ahora se están emancipando de la arquitectura que, principalmente, se interesa por las fachadas, los museos aún no han escapado de sus garras.*
21. COLEMAN, Laurence Vail. *Museum Buildings*. Washington: *American Association of Museums*, 1950.
22. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. *Projet de Lettre*, retocado a mano y firmado por Euripide Foundoukidis y sin fechar.
23. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carata Euripide Foundoukidis a Otto Fischer de 15 de noviembre de 1933.
24. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 15 de noviembre de 1933.
- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32.3. Sin numerar. Nota de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 16 de noviembre de 1933.
25. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 2.4. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 17 de octubre de 1933.
25. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 17 de octubre de 1933.
26. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Jean Capart a Euripide Foundoukidis de 23 de noviembre de 1933.
27. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Laurence Vail Coleman a Euripide Foundoukidis de 2 de diciembre de 1933.
28. "La Conférence Muséographique de Madrid." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Abril (1934): 19-21.

29. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Carta de Eric Maclagan a Euripide Foundoukidis de 13 de octubre de 1933.

30. a. *¿Es su intención mostrar las colecciones al completo en su museo (o en cierta medida una considerable mayoría de ellas); o pretende exhibir solo porciones seleccionadas de las colecciones y mantener el resto en galerías subsidiarias disponibles para estudiosos especiales?*
- b. *En el segundo supuesto ¿están las colecciones subsidiarias disponibles para cualquiera o se requerirá un permiso especial (incluyendo la asistencia de algún empleado del museo)?*
- c. *¿La disposición de las obras de arte en su museo está basada en (i) secuencia histórica; (ii) distribución geográfica; (iii) material; o en algún otro criterio?*
- d. *¿Se hace alguna otra distinción dentro de tal disposición en referencia al asunto?*
- e. *¿Se ha hecho alguna ambientación en torno a las obras de arte del tipo reconstrucción de la decoración del periodo o país al cual pertenecen?*
- f. *¿Se ha considerado el aspecto decorativo de los grupos de obras de arte de principal importancia, y se ha introducido alguna innovación especial a este respecto?*
- g. *¿Tiene disposiciones especiales para la exhibición de las nuevas adquisiciones, o para el aislamiento ocasional de objetos de particular interés?*
- h. *¿Ha habido algún otro desarrollo de especial interés en su Museo respecto a la presentación de sus colecciones no incluido en el presente cuestionario?*

Es deseable que, cuando sea posible, la respuesta a este cuestionario sea suplementada con fotografías, planos y otro material ilustrativo; especialmente si muestra métodos de exhibición que difieran de los normalmente adoptados.

31. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 7 de marzo de 1934.

- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 33-1. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón, junto con el cuestionario.

2.3. COMITENTES Y PONENTES

El enorme volumen de correspondencia existente en el archivo administrativo de la Oficina Internacional de Museos incide especialmente en los contenidos vinculados con el procedimiento establecido entre la organización y los ponentes para que estos encontraran en la oficina el necesario conducto para el trasvase de comunicación entre todos los participantes en el complejo engranaje diseñado para la redacción de las ponencias. Una vez decididos los ponentes, cuestión ésta que no se resolvió en una sola decisión, estos mantendrán continuas peticiones de información a la sede parisina y toda la información, que de acuerdo con la metodología establecida, se reciba en París será trasladada por correo a los ponentes.

Aún a mediados de septiembre seguían remitiéndose artículos de revistas especializadas a los distintos ponentes, al par que se les reclamaba con insistencia la entrega de sus ponencias. Una revisión, ponente por ponente, de sus relaciones con la organización

muestra un variado comportamiento que dice mucho del perfil profesional del ponente, seguridad en el caso de una solvente carrera académica, o incertidumbres en profesionales poco dados a dictar conferencias, y acostumbrados al trabajo en el museo. El tiempo concedido para la redacción de las comunicaciones variará en exceso entre expertos. Todos lo entregaron días antes del congreso, pero no todos comenzaron al mismo tiempo. Foundoukidis pensaba tener todos los encargos cerrados en marzo, nada más lejos de la realidad. La exposición será reservada para Francisco Javier Sánchez Cantón en la reunión de diciembre de 1933. Con anterioridad a dicha sesión, varios ponentes sabían de su elección: Axel Gauffin, Hendrick van Gelder, Eric Maclagan. Tras la sesión citada del Comité Director de la OIM, algunos presentes y otros ausentes recibirán el encargo: Frederik Schmidt-Degener, Louis Hautecoeur, Georges Oprescu, August von Loher o Julien Cain. Otros recibirán por escrito la petición en torno a marzo: Philip Youtz, Clarence Samuel Stein, John Andrew MacIntyre, Ugo Ojetti, Roberto Paribeni, Ludvig Marton. En mayo se dará por enterado Alfred Stix; en junio, Pedro Muguruza y Joergen Olrik y, por fin, a mitad de septiembre, José Ferrandis Torres y Amedeo Maiuri.

El 8 de noviembre de 1933, Hannema, conservador del museo Boyjmans, recibe una carta de Foundoukidis¹ en la que es invitado oficialmente a la conferencia de Madrid. Acompaña dicha invitación de un artículo firmado por Louis Houtecoeur² y el texto de otro que firmará el arquitecto Paul Cret³. El motivo de dicha carta no es otro que insistirle al conservador del museo holandés en que pueden ser de utilidad en la redacción de un artículo sobre el nuevo museo de Rotterdam. Houtecoeur recibirá el encargo, posiblemente de viva voz, en el comité de dirección de la Oficina Internacional de Museos celebrado en diciembre de 1933, y es muy posible que desde el primer programa se hubiera reservado para él dicha ponencia.

El 16 de mayo de 1934, con una antelación al desarrollo de la Conferencia de casi cinco meses, Louis Houtecoeur, conservador en el *Musée du Luxembourg* de Paris, entrega su ponencia a la Oficina Internacional de Museos; sorprendía esta entrega tan temprana cuando a lo largo de los siguientes meses la oficina no dejaría de enviarle material para que fuera incorporado. Nos encontramos, posiblemente, ante la relación más tensa, intelectualmente hablando, de las generadas entre los ponentes y Foundoukidis, al margen de las obligadas reclamaciones por incumplimiento de plazos⁴. El 16 de junio el secretario general de la Oficina Internacional de Museos remite al profesor de la *École Supérieure de Beaux-Arts de Paris*⁵ un texto que acaba de recibir del profesor Thilenius⁶, director del museo etnográfico de Hamburgo, que gozaba en su país de amplia reputación como museógrafo. Entendía el griego que el texto debía aportar contenidos de interés para su incorporación en la ponencia primera. Además, Foundoukidis reiteraba que ciertos párrafos del “proyecto” de ponencia colisionaban con contenidos de otras ponencias y le pedía que eliminara algunas alusiones a cuestiones que concernían a estas duplicidades y que anotara en qué otras ponencias serían tratadas.

Sucesivos envíos de artículos de *Museumion* se enviarán al ponente, y no encontrarán respuesta adecuada en el comportamiento de Louis Houtecoeur, hasta el punto de que el 12 de julio responderá mediante nota a Foundoukidis, diciéndole que le devuelve todos los estudios que le había enviado, rogándole que entienda que había cuestiones que sólo eran inherentes a su autoría, apelando además a una necesaria unidad de estilo. Nada sabemos con posterioridad a dicha tarjeta; si, finalmente, Houtecoeur aceptaría las insinuaciones planteadas por el funcionario internacional, todo nos hace creer que la autoría de la ponencia, en algo diferente al texto editado en el manual, fuera exclusiva responsabilidad del conservador francés.

Los primeros contactos con Phillip Youtz⁷ comenzarán en marzo de 1934, recordemos que Laurence Vail Coleman había comunicado a Foundoukidis la posibilidad de encargar la ponencia tres meses antes. En abril de 1934 Phillip Yout responde que es un gran honor para él la invitación a participar como ponente en la Conferencia de Madrid⁸. Además, plantea que sería deseable que se ocupara de los dos capítulos de los que le ha hablado Coleman. No vamos a encontrar desde la Oficina Internacional de Museos una negativa a dicha cuestión, pero será Pedro Muguruza Otaño quien redacte, durante julio y agosto, la segunda parte de la ponencia II, aquella relativa a los servicios del museo. El día 10 de octubre Foundoukidis escribe⁹ a Youtz felicitándole por la admirable ponencia que le ha enviado y aun así le comenta que se ha tomado la pequeña libertad de realizar algunos pequeños cambios en la ponencia en orden a armonizarla con las demás.

La relación con Pedro Muguruza va a ser de cercanía. Cercanía, también, del arquitecto del Prado a Sánchez Cantón que será muy tenida en cuenta por Foundoukidis. Junto a la remisión de diversos artículos¹⁰ aún en prensa o aparecidos en *Mouseion*, recibirá materiales adecuados para la realización del encargo. El 8 de julio de 1934 Muguruza escribe una amable carta a Foundoukidis en la que agradece el envío de los materiales y le pide que le indique los límites de la ponencia en relación a una posible interferencia con ponencias que traten de servicios de carácter administrativo. Se refería con dichos comentarios a no invadir los ámbitos de la ponencia de Phillip Youtz. A dicha carta responderá Foundoukidis recordándole que en los distintos sumarios de las ponencias vienen marcados los límites de las mismas, y que no debe preocuparse ya que en París se procederá a revisar cada ponencia y evitar duplicidades¹¹. Con posterioridad, la remisión de artículos seguirá siendo una constante, por ejemplo el de Markhan¹². El día 13 de septiembre Muguruza remite su ponencia y comenta en carta al secretario de la Oficina Internacional de Museos

que ha incorporado todo aquello que ha recibido, y que lamenta que su ponencia no haya podido ir mecanografiada ni traducida, aunque entiende que su escritura fácil pueda ser traducida sin ninguna dificultad. Copia original de la ponencia se conserva en el legado de Sánchez Cantón¹³.

Otro conjunto de documentos de enorme interés para la comprensión de la formalización de la ponencia es toda la correspondencia cruzada entre Clarence Samuel Stein y la Oficina Internacional de Museos. Lamentablemente el objeto de la comunicación, la iluminación, y su carácter eminentemente técnico, no genera excesivo interés al no aportar opinión; la deseable teoría museológica, que en esos años estaba produciendo el urbanista americano, no encontró lugar en Madrid. La correspondencia, como en el caso de Youtz, comienza en marzo de 1934¹⁴ y se prolonga hasta unos días antes de la apertura del encuentro. En ese sentido conviene destacar el intercambio de materiales entre la oficina parisina y el estudio neoyorquino. Al encargarse el estudio de Stein de la formalización de la comunicación citada, el tenor de la correspondencia será la petición y el intercambio de artículos técnicos, publicados en diversas revistas de arquitectura y de museos y sobre todo en el interés que muestra el neoyorquino por los distintos avances experimentados en ingeniería y luminotecnia, fruto de este interés será la demanda por las experimentaciones de Jacques de Soucy y André Luçart. La presencia de varias cajas de documentación relativa a proyectos arquitectónicos de museos elaborados por Stein, hoy en la biblioteca de *Cornell University*, abre múltiples expectativas.

El día 20 de septiembre Foundoukidis¹⁵ telegrafía solicitando con premura el artículo. Finalmente, el 26 del mismo mes, Clarence Stein notifica el envío¹⁶ de su voluminosa ponencia titulada *Art Museum illumination, Natural and Artificial*. A dicho artículo acompañaban las ilustraciones que consistían en diagramas y fotografías. Le solicitaba el archi-

tecto, en dicha carta, que en los créditos apareciera como colaboradora Isadore Rosenfield, y quedaba deseoso de conocer las críticas a su trabajo, esperando que la *American Association of Museums* pudiera divulgarlo entre sus asociados.

La referencia a la coautora es importantísima. Arquitecta especializada en construcciones de alta tecnología, en especial construcción de hospitales, creemos que gran parte del peso en la redacción del texto le corresponde. Quizá una lectura en profundidad de los materiales de Stein despeje dudas. El nivel de calidad de los artículos del arquitecto sobre arquitectura y concepto de museo es indudable, sin embargo, no posee ningún artículo técnico tan documentado como el redactado para Madrid. El 3 de octubre recibe respuesta telegráfica de Foundoukidis agradeciendo tan importante ponencia. El día 8 de octubre, descartada ya su presencia en Madrid, le comenta que ha leído con interés varias ponencias de las preparadas para Madrid y que se encuentra realizando unos comentarios que remitirá al texto de Houtecoeur; desconocemos si llegó a enviarlos.

No tan cómoda va a ser la relación entre la Oficina Internacional de Museos y los ponentes italianos. En un principio, el deseo de Foundoukidis de prescindir de Ugo Ojetti a favor de Guglielmo Pacchioni no será bien aceptado por la Inspección Superior de Bellas Artes de Italia. La relación entre Foundoukidis y Pacchioni se había establecido en el Congreso de Historia del Arte de Estocolmo en 1933, donde el italiano había expuesto los cambios en la exposición de la galería real de Turín. Una vez más, el Congreso de Estocolmo, al que asistirá Foundoukidis personalmente, se convertía en el lugar en que el griego encontrará posibles ponentes para redactar las comunicaciones.

En cierto modo, la presencia de los dos ponentes italianos, Ojetti y Paribeni, era complicada, pues en las mismas fechas se iba a celebrar una reunión del “grupo Volta”, grupo de trabajo intelectual en que estaban integrados los dos académicos italianos, y era in-

compatible la presencia de ambos ponentes en Madrid para las fechas previstas, por lo que planteaba la posibilidad de cambiar las fechas de Madrid con un leve retraso de dos semanas. El envío de artículos a ambos ponentes iba a ser una constante. Paribeni, autor de la comunicación sobre reutilización de edificios antiguos, recibiría los artículos de Giovannoni¹⁷ y el libro de Laurence Vail Coleman *Historic House Museums*. Ugo Ojetti, por su parte, recibirá los artículos de Paul Sachs y algunas otras referencias aparecidas en la revista. El 25 de septiembre, Pellati, presidente de la Comisión Nacional italiana para Cooperación Intelectual remite el texto de Paribeni. El de Ugo Ojetti no saldrá de Florencia hasta el primero de octubre¹⁸.

En un principio, la ponencia finalmente elaborada por Alfred Stix sería encargada a Georges Hill, director del *British Museum*¹⁹. Conocemos un borrador de carta que no sabemos si llegó a ser enviado por Foundoukidis. En ella, el secretario de la OIM abría la posibilidad a que Hill se encargara de preparar la ponencia correspondiente a depósitos, almacenes y salas de reserva. Consideraba Foundoukidis que Georges Hill formaría un magnífico tándem con Eric Maclagan para representar a su país y le animaba a redactar dicho capítulo. La respuesta el 8 de marzo de 1934 obligará a Foundoukidis a considerar dicha participación y a encargar el texto de dicha comunicación²⁰ al director de la *Gemäldegalerie* del *Kunsthistorisches Museum* de Viena. Alfred Stix tardará mes y medio en aceptar definitivamente el encargo²¹. Documento interesante para entender las dificultades del austriaco es un cuestionario remitido por éste el 20 de julio a la Oficina Internacional de Museos para que se enviara en tres lenguas, francés, inglés y alemán, a 250 museos. Su pretensión era recopilar una información necesaria para la redacción de su ponencia, deseo que cayó en saco roto pues la Oficina dejó en el olvido dicha iniciativa²².

La participación de Georges Oprescu, persona de completa confianza de Henri Focillon en Ginebra y profesor en la Universidad de Bucarest, era en cierto modo obligada. Ya en diciembre de 1933, tras la celebración del comité de dirección de 6 y 7 de diciembre, había recibido el encargo de una ponencia que tratara sobre los problemas ocasionados por el acrecentamiento de colecciones²³. A finales de septiembre de 1934 ya había enviado su ponencia a la Oficina Internacional de Museos y esperaba su respuesta sobre el contenido de la misma.

La redacción del texto de Axel Gauffin²⁴ era el pago de la cuota sueca en el reparto por nacionalidades de las distintas ponencias, y era un primer acercamiento al que luego sería sólido candidato a miembro del Comité de Dirección. Fue de los primeros en recibir el programa, y en septiembre de 1933, sería anfitrión de Foundoukidis en la capital sueca. El intercambio de material será importante entre la Oficina Internacional de Museos y el *Nationalmuseet* de Estocolmo, siendo decisivo el envío del artículo de Phillip Stern²⁵ sobre la instalación del *Musée Guimet*.

Otra comunicación anunciada era la de Hendrick van Gelder²⁶, director del Gemeentemuseum de la Haya. Su relación con la Oficina Internacional de Museos era fluida a partir de la publicación de un artículo en *Museumion* sobre el museo que construía la ciudad holandesa bajo la dirección técnica de Berlage²⁷, y fiel exponente de la agilidad que podía llegar a tener la Oficina cuando no mediaban las comisiones nacionales de cooperación intelectual. El intercambio de correspondencia constante con la Oficina tuvo más que ver con la remisión de materiales sobre la iluminación en el nuevo museo de la Haya, que con los contenidos específicos de su ponencia.

En la confección de las ponencias dedicadas a los problemas particulares o específicos es donde vamos a encontrar cambios de importancia, sobre todo en los autores de dichas

ponencias. El procedimiento para la redacción de la ponencia sobre los problemas particulares de la exhibición de colecciones prehistóricas²⁸ fue el siguiente: en un principio se pensó que la comunicación fuera realizada por Ieno Hillebrand, director de la colección prehistórica del *Magyar Nemzeti Múzeum* de Budapest, auxiliado por un conservador de dicho museo, de nombre Nandor Fettich. Tras la oportuna invitación el museo declinó la posibilidad de encargar a Hillebrand dicho trabajo y decidieron responsabilizar de la ponencia a Nandor Fettich. El 11 de septiembre el *Magyar Nemzeti Múzeum* comunicaba a la Oficina Internacional de Museos que la ponencia sería finalmente firmada por Ludvig von Marton y contaría con la colaboración del citado Fettich.

La ponencia desarrollada por Joergen Ölrich fue encargada en un principio²⁹ a Otto Lehmann, director del *Heimatmuseum* de Altona³⁰. Ante el rechazo de Lehmann, la Oficina Internacional de Museos acudirá, a través de la embajada danesa en París, al conservador danés, que mantenía magníficas relaciones con la Oficina a través de la Comisión Internacional de Artes Populares, de la que también era miembro Foundoukidis³¹. Hasta junio no recibirá el encargo formal, la correspondencia cruzada es exponente del rigor que pretendía Foundoukidis, la apreciación realizada en julio de 1934 sobre el tenor de la ponencia que debía contener una visión global de los museos de artes populares y debía evitar la descripción explícita de “tal o cual” museo escandinavo era contundente³². Escenario de una batalla que se libraba en campos más amplios: el choque conceptual existente entre los museos de cultura nacional y los etnográficos, propiamente dichos.

La ponencia, firmada al final por Amedeo Maiuri, fue la que sufrió un mayor cambio de responsable³³, en un principio se pensó en la posibilidad de encargar su redacción a Ricardo de Orueta, Director general de Bellas Artes en el momento del nacimiento de la

iniciativa. Tras su dimisión, a finales de 1933, la Oficina Internacional de Museos decidió continuar con el encargo; ante su oposición, a partir de marzo se pensará en Jean Capart, como fórmula para contar con su presencia en Madrid. Ante su negativa, Foundoukidis pensó encargar la ponencia dedicada a los problemas específicos de la exposición de escultura a algún responsable de los Museos Vaticanos, en concreto, a Bartolomeo Nogara³⁴, persona de gran prestigio internacional. Un inconveniente se posó desde el principio sobre el encargo, en carta de 26 de abril de 1934 Foundoukidis señalaba que los ponentes tenían por misión presentar una comunicación, objetiva desde el punto de vista espiritual y reivindicadora de valores supranacionales, categórica para los conservadores de museos de cualquier nación o credo. El establecimiento de las ponencias sería asistido por el secretariado de la OIM que pondría a disposición del ponente, como hemos visto en casos anteriores, todos los medios a su alcance.

La respuesta de 24 de mayo³⁵ no era positiva, Nogara manifestaba que no podía aceptar el tema propuesto ni intervenir en la conferencia porque la “Autoridad” de la que dependía no creía oportuno su alejamiento de Roma. No obstante, consideraba importante que dicho cometido fuera encomendado al profesor Biagio Biagetti prometiendo que antes del día 15 de junio dispondrían de texto, fotografías y dibujos. La siguiente noticia al respecto³⁶, presente en los archivos de la Oficina Internacional de Museos, está fechada el 19 de septiembre y es el agradecimiento de Foundoukidis a Amedeo Maiuri al aceptar, éste, el encargo de redactar la ponencia de marras. Por parte de Maiuri, la respuesta no se hace de rogar y, al final de septiembre, la ponencia era remitida desde la Comisión Nacional italiana de Cooperación Intelectual a París.

No menos conflictiva fue la redacción de la ponencia dedicada a los problemas específicos de la exposición de colecciones de artes industriales. Desde un principio dicho

cometido recayó, a instancias de Sánchez Cantón, en Joaquín Folch y Torres³⁷. Paradójicamente, en el mismo telegrama que recomendaba al catalán, proponía a José Ferrandis Torres, secretario del Museo de Artes Industriales de Madrid, como posible ponente. Joaquín Folch y Torres estaba ocupado en los meses previos a la celebración de la conferencia en el acondicionamiento del Palacio Nacional de Montjuic para la instalación del Museo de Arte de Cataluña, con lo que la disponibilidad de tiempo para la elaboración de la ponencia era muy limitada. Ya a finales de julio el catalán prometía dedicar el mes de agosto, mes de vacaciones, a la preparación exclusiva del artículo. Por ello, Folch y Torres comunica³⁸, el 12 de septiembre, su negativa a ocuparse de la redacción de la ponencia y comunica a Foundoukidis que ha escrito a Sánchez Cantón trasladándole la imposibilidad de cumplir con las obligaciones contraídas. La inauguración del museo, fijada para el 7 de octubre, le impedía dedicarse con un mínimo de sosiego a la redacción de la ponencia prometida.

El día 17 de septiembre, Sánchez Cantón³⁹ comunica a Foundoukidis la aceptación por parte de Ferrandis de la redacción del capítulo. El primer ponente propuesto por Sánchez Cantón, descartado por la Oficina Internacional de Museos, en el convencimiento de lograr a de Orueta, será el encargado de resolver el apuro en que se veía inmersa la organización. Por fin, el 6 de octubre, José Ferrandis remitía a Paris la ponencia excusándose en el retraso en el poco tiempo que había dispuesto para acometerla. Había procurado en pocos días reunir en unas cuartillas algunas de las características de dichos museos y lamentaba no haber dispuesto de más tiempo para que el documento fuera más amplio y detallado. Entendía que la ponencia sólo había de ser la base de la discusión pero rogaba que de publicarse debiera ser completado y revisado cuidadosamente. El capítulo del tratado, salvo algún comentario marginal, posee la misma redacción que la ponencia remitida.

La ponencia dedicada a los problemas particulares de la exhibición de monedas y medallas no generó ningún tipo de disfunción. El texto fue encargado⁴⁰ a August von Loher, conservador austríaco de la *Bundessammlung von Medaillen* de Viena. Todo el intercambio de materiales entre la oficina y el ponente corrió sin ningún tipo de vicisitud y cabe señalar que el grueso de la correspondencia intercambiada entre Foundoukidis y Loher trataba de la posibilidad de lograr que Alfred Stix pudiera ocuparse de la ponencia que finalmente le fue encomendada.

La última comunicación, elaborada desde la Biblioteca Nacional parisina fue de facto elaborada por Lesmoine, si bien la firma de dicho documento aparece encabezada por el administrador general Julien Cain⁴¹. Cabe señalar que las relaciones entre la Oficina Internacional de Museos y el funcionario francés no fueron fáciles, hasta el punto que el interlocutor de Julien Cain era Henri Bonnet, director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. Ello no será obstáculo para que la Oficina Internacional de Museos ponga toda su maquinaria, no con la intensidad del trabajo desarrollado para Eric Maclagan, al servicio del administrador general de la Biblioteca Nacional. La Oficina va a lanzar un correo solicitando información, imágenes y fotografías sobre la exhibición y conservación de colecciones de artes gráficas. La respuesta fue masiva y desde todos los grandes museos, en especial los museos americanos e italianos, se remitió copioso material para la preparación de la ponencia. Cabe señalar el generoso envío de material por parte de Plenderleith, conservador adjunto *British Museum*. La ausencia del administrador general en Madrid forzó a que la conferencia fuera dictada, con toda seguridad, por quien había sido redactada, André Lesmoine.

Como hemos podido observar, la recepción de las ponencias comenzó en junio de 1934, con la llegada de la redacción de Louis Hautecoeur. Sin embargo, la Oficina Inter-

nacional de Museos no dejará de enviar, aun en agosto y a primeros de septiembre, documentos de apoyo a los redactores. En septiembre llegaron la mayoría de las ponencias a su destino y se procedió a su traducción. Pedro Muguruza Otaño⁴² comentará en la revista *Arquitectura*, que las ponencias fueron sabiamente retocadas. En el archivo⁴³ de Sánchez Cantón se guarda un manuscrito azul, quizá un calco, original del arquitecto madrileño, comparado con la ponencia 2b es un poco más extenso. Ello nos da pie a pensar que se realizó una adaptación desde la Oficina Internacional de Museos para su roneografiado, y que dicha reducción fue hecha por Foundoukidis ya que la traducción se efectuó en París al no encontrar en Madrid quien dactilografiara el manuscrito y lo tradujera. Aún el 12 de octubre, Oikonomos⁴⁴ remitía una ponencia a Foundoukidis, quizá en previsión de un último fallo por parte de Maiuri, sobre problemas particulares en los museos de escultura⁴⁵.

Se intentó el envío de las ponencias a los asistentes con carácter previo a la reunión, pero con seguridad llegaron a algunos expertos que habían declinado o declinarían su asistencia: Víctor Horta, Henri Focillon, Le Corbusier, Louis Hautecoeur. Las ponencias, roneografiadas y en francés llegaron a Madrid unos días antes de la inauguración. El 18 de octubre, Georges Huissman, director general de Bellas Artes francés⁴⁶ acusaba recibo de las comunicaciones.

Dicho material sería la base sobre la que se establecerían las discusiones o las aportaciones. En el capítulo correspondiente se tratará de los cambios sufridos por las comunicaciones, fruto de debates e incorporaciones posteriores.

La última comunicación entre ponentes y la OIM es de 22 y 23 de noviembre, fue una circular de agradecimiento⁴⁷ personalizada a cada redactor, en la que en caso de ausencia en Madrid, se hacía mención al lector de la ponencia. Anunciaba una próxima edición del tratado y su posible edición en inglés. Alguno respondió agradecido, caso de Oprescu⁴⁸,

que señaló que el texto estaba bien, pendiente de una leve incorporación planteada por una intervención de René Huyghe.

1. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Hannema de 8 de noviembre de 1933.
2. HAUTECOEUR, Louis. "Architecture et organization des musées." *Mouseion* 23-24 (1933): 5-29.
3. CRET, Paul. "L'Architecture des musées en tant que plastique." *Mouseion* 25-26 (1934): 7-16.
4. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Louis Houtecoeur a Euripide Foundoukidis de 16 de mayo de 1934.
5. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Louis Houtecoeur de 16 de junio de 1934.
6. THILENIUS, G. "La technique muséographique des collections d'ethnographie." *Mouseion* 27-28 (1934): 55-123.
7. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Phillip Youtz de 7 de marzo de 1934.
8. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Carta de Phillip Youtz a Euripide Foundoukidis de 17 de abril de 1934.
9. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octubre 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Phillip Youtz a de 10 de octubre de 1934.
10. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Pedro Muguruza Otaño
11. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Pedro Muguruza Otaño de 10 de julio de 1934.
12. MARKHAN, John. "Le plan et la conception architecturale des musées." *Mouseion* 29-30 (1935): 7-23.
13. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 33-1. Sin numerar. Pedro Muguruza Otaño, manuscrito, en papel a partir de copia realizada con papel de calco, de 34 páginas.
14. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Carta de Clarence Samuel Stein a Euripide Foundoukidis de 30 de marzo de 1934.
15. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre 1934. Sin numerar. Copia de telegrama de Euripide Foundoukidis a Clarence Stein de 20 de septiembre de 1934.

16. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre 1934. Sin numerar. Carta de de Clarence Samuel Stein a Euripide Foundoukidis de 26 de septiembre de 1934.
17. GIOVANNONI, Gustavo “Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne.” *Mouseion* 25-26 (1934): 17-23.
18. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Ugo Ojetti a Euripide Foundoukidis de 1 de octubre de 1934.
19. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Borrador de carta de Euripide Foundoukidis a Georges Hill, en torno a marzo de 1934.
20. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Carta de Georges Hill a Euripide Foundoukidis de 8 de marzo.
21. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Calco de carta Euripide Foundoukidis a Alfred Stix de 16 de junio de 1934
22. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Alfred Stix a Euripide Foundoukidis de 20 de julio de 1934.
23. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Calco de carta Euripide Foundoukidis a Georges Oprescu de 20 de diciembre de 1933.
24. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Axel Gauffin de 26 de mayo de 1933.
25. STERN, Phillip. “La réorganisation du *Musée Guimet* et les problèmes muséographiques.” *Mouseion* 33-34 (1936): 101-112.
26. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Hendrick van Gelder a Euripide Foundoukidis de 16 de noviembre de 1933. Ya desde ese momento el holandés sabe que una comunicación le será encargada.
27. BERLAGE, H. Petrus, y GELDER, H. E. van. “Le nouveau musée de La Haye.” *Mouseion* 13-14 (1931): 104.
28. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Carta de Lajhti, funcionario del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, a Euripide Foundoukidis de 21 de marzo de 1934.
29. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de carta Euripide Foundoukidis a Otto Lehmann de 27 de febrero de 1934.
30. LEHMANN, Otto. “L'évolution des musées allemands et les origines des Heimat-muséén.” *Mouseion* 31-32 (1935): 111-117.

31. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis al embajador de Dinamarca en Francia de 20 de abril de 1934.
32. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Jörgen Olrik a Euripide Foundoukidis de 22 de junio de 1934.
33. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Bartolomeo Nogara de 26 de abril.
34. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-2. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 11 de mayo de 1934.
35. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Bartolomeo Nogara a Euripide Foundoukidis de 24 de mayo de 1934.
36. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Amedeo Maiuri de 19 de septiembre de 1934.
37. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Telegrama de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 15 de noviembre de 1933, trasladando los nombres de José Ferrandis y Joaquim Folch i Torres.
38. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre1934. Sin numerar. Carta de Joaquim Folch i Torres a Euripide Foundoukidis de 12 de septiembre de 1934.
- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Copia de carta de Joaquim Folch i Torres a Euripide Foundoukidis de 12 de septiembre de 1934.
39. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre1934. Sin numerar. Telegrama de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 17 de septiembre de 1934.
40. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 1. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a August Von Loher de 31 de octubre de 1933.
41. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Julien Cain a Henri Bonnet de 10 de noviembre de 1933.
42. Pedro Muguruza, "Congreso Internacional de Museografía.", en *Arquitectura*, año XVI, nº 5, junio-julio, 1934, pp. 128 a 138
43. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 33-1. Sin numerar. Pedro Muguruza Otaño, copia de manuscrito realizada mediante el uso de papel de calco, de 34 páginas.
44. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octubre 1934. Sin numerar. Carta de Georgios Oikonomos a Euripide Foundoukidis de 12 de octubre de 1934.

45. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Georgios Oikonomos.
46. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de George Huissman a Euripide Foundoukidis de 18 de octubre de 1934.
47. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Samuel Stein de 23 de noviembre de 1934.
48. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre 1934. Sin numerar. Carta de Georges Oprescu a Euripide Foundoukidis de 29 de noviembre de 1934.



2.4. EL COMITÉ ORGANIZADOR ESPAÑOL Y FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

Comentábamos antes una sincera confesión de Sánchez Cantón a Foundoukidis, en que se lamentaba de las dificultades que encontraba en la inacción y pasividad de la Dirección General de Bellas Artes¹: *Ideada y sostenida la reunión de Madrid por de Orueta y los ministros de hace dos años y hace un año, los cambios políticos han traído personas, excelentes sin duda; pero, que no tienen el mismo interés que los iniciadores.*

Personas excelentes sin duda, eran los responsables de la organización, en España, de la Conferencia. El decreto de 1933 dotaba a la “Junta” organizadora de amplios poderes en dos ámbitos de la organización, aquellos reflejados en el artículo 3º y 4º del documento legal:

- *Esta Junta recabará y administrará las aportaciones económicas necesarias; mantendrá estrecha relación con la Secretaría del “Office International des Musées”; intervendrá en la formación del programa de la reunión de los actos que se celebren y procu-*

rará obtener facilidades para los miembros de la reunión y delegados oficiales que visiten España con este motivo. Asimismo entenderá en lo referente a la exposición de maquetas, planos y fotografías de Museos e instalaciones.

- *Todos los Museos de España están obligados a mantener constante comunicación con esta Junta organizadora, la cual procurará que dentro de su esfera de acción aquellos perfeccionen sus instalaciones y servicios, publiquen catálogos y guías, y todos coadyuven a que la reunión proyectada resulte grata a las personalidades que vienen a España y honrosa y fructífera para nuestra Nación.*

Cabe señalar que ninguno de los dos mandatos se cumplió. A pesar de la constitución de dicha comisión organizadora las tareas encomendadas fueron desarrolladas por individualidades, salvo el papel desarrollado por el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que merece no poca consideración². Dicha institución remitió a los museos provinciales con contenidos arqueológicos el folleto con el programa de ponencias en francés, y lo acompañó de una traducción de los contenidos. Al final del folleto en francés introducía un párrafo en castellano:

El Museo Arqueológico Nacional da a conocer los anteriores temas a tratar en la Conferencia Internacional de Museos, cuya apertura se celebrará en Madrid el 14 de octubre de 1934, a los Directores de Museos y a los Funcionarios Facultativos del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, para que presten su valiosa colaboración.

Como veremos, de la formación del programa se ocupó en exclusiva el Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos y algunos especialistas citados a la sesión de dicho Comité de diciembre de 1933. De entre esos especialistas saldrían tres ponentes y los cuatro miembros del comité de redacción del tratado de Museografía. De la exposición de materiales se ocuparía la Oficina Internacional de Museos, para los que procedían del

exterior, y Sánchez Cantón respecto de los que debían reunirse en España. Quizá la única tarea del Comité Organizador, presidido por Eduardo Chicharro y Agüera, y que encontró en Hermes Piñerúa fiel ejecutor como secretario del mismo, fue la de formalizar la agenda de la Conferencia, tanto en su convocatoria fallida como en la definitiva. Lo realizado en tiempos de Ricardo de Orueta pudo rentabilizarse como algo propio del gobierno, no había más que ver la publicidad que algunos diarios conservadores dedicaban a Chicharro y a Piñerúa como únicos artífices del encuentro. Imposible saber del funcionamiento del Comité español al no disponer de la documentación que generó, salvo escasos destellos en los archivos de los museos o corporaciones que nombraron representante, o en el siempre interesado reflejo mediático.

El Comité Organizador se compuso, como lo definía el decreto, con representantes de distintas instancias administrativas, instituciones y corporaciones quedando conformada de la siguiente manera: Eduardo Chicharro y Agüera, como Director General de Bellas Artes; Jacobo Stuart y Falcó, por el Patronato del Museo del Prado; Ricardo Jaspe y Santomá, del Patronato Nacional de Turismo; Antonio Mendez Casal, por el Patronato del Museo de Arte Moderno; Manuel Escrivá de Romaní del Patronato, del Museo Arqueológico; Julio Guillén y Tato, del Museo Naval; Angel Vegué y Goldoni, del Museo de Artes Decorativas; Joaquín Folch y Torres, de la Junta de Museos de Barcelona; Modesto López Otero, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Francisco Álvarez-Ossorio, de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos; Julio Casares Sánchez, de la Junta de Relaciones Culturales; Luis de Hoyos, Director del Museo del Pueblo Español; Pedro Bosh Gimpera, Director del Museo de Arqueología de Barcelona; y Hermes Piñerúa y Fernandez del Nogal, Jefe del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que ejercería como Secretario del Comité Organizador³.

En la única institución que hemos encontrado documentación alusiva al nombramiento de representante en la comisión organizadora ha sido en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que nombró en la sesión de 12 de abril de 1933, a Modesto López Otero⁴:

El Sr. Director General de Bellas Artes solicita el nombramiento de un Académico que forme parte de la reunión que el “Office Internacional (sic) des Musées del Instituto Internacional de Cooperación Internacional de la Sociedad de Naciones celebrará en Madrid en Octubre de 1933. En sesión de 17 de abril queda enterada así como del acuerdo tomado en la sesión de 10 de abril. 18 de abril, (al costado) En sesión de 10 de abril la Academia designó al sr. López Otero / Se dio cuenta al interesado y al Director general de Bellas Artes el 12 de Abril de 1933.

Será la única referencia administrativa presente en la Academia. Nada se conserva en cuanto a gastos de celebración de la Conferencia en sus salas ni en el adorno de las mismas, engalanadas con tapices y objetos traídos de otros edificios oficiales.

En el Museo Nacional del Prado⁵, la referencia que podemos encontrar es la relativa al punto aprobado en la sesión de seis de abril, estando ausente el Duque de Berwick, presidente del Patronato:

Dice también que igualmente ha de proponerse el vocal que lleve la representación del Patronato en la Comisión Organizadora de la colaboración de España en la reunión que en Madrid ha de tener próximamente el “Office International des Musées” y a propuesta del Sr. Tormo se nombra al Presidente, Sr. Duque de Alba.

Es posible que en los distintos museos e instituciones, y en aquellos documentos que reflejan la toma de decisiones se encuentren algunos nombramientos más, nombramientos que acordaban, según el Decreto, los órganos de gobierno de las entidades representadas.

Foundoukidis expresaba⁶, por carta, a Sánchez Cantón, en abril de 1934, su deseo de mantener una reunión con la comisión organizadora española al hilo de un viaje a España. El 3 de mayo⁷, Sánchez Cantón confiesa que dicho comité aún no se ha reunido desde su creación, y que la primera reunión estaba prevista para el 9 de mayo, “razones y motivos de índole política han dificultado la marcha del asunto”.

Una crónica aparecida en *ABC*⁸, informaba de la cesión de los espacios de la Academia, ofrecimiento realizado por López Otero en la primera reunión de la comisión organizadora, *para la reunión a celebrar el 14 de octubre, de la Sociedad internacional de museografía*.

La segunda reunión se celebraría a mediados de junio, lo que refleja que dicha comisión se reunió una vez al mes, salvo en agosto, al menos que sepamos, por los documentos que citan los encuentros⁹. Cabe tener serias dudas si en dicha comisión se encontrarían cómodos los representantes catalanes: Folch i Torres y Bosch i Gimpera. En julio, éste envía una carta¹⁰, en calidad de director del Museo Arqueológico de Barcelona, a Foundoukidis en que solicita una prórroga en el descuento en gastos de billetes de ferrocarril que podrían utilizar los asistentes a una reunión de la Comisión Internacional para el estudio de la Prehistoria del Mediterráneo, a celebrar inmediatamente después de las sesiones del congreso de museos. La respuesta del griego, ya en septiembre, dirige al rector de la Universidad Autónoma de Barcelona a Hermes Piñerúa.

Desde que comenzaron en el Comité organizador español los preparativos para el desarrollo de la Conferencia, y debido a la presencia de catalanes en dicho comité, sobre todo de Joaquín Folch y Torres, ponente de una comunicación prevista hasta septiembre de 1934, y destacado profesional en otras tareas realizadas para la Oficina Internacional de Museos y con motivo de la inauguración del Museo de Arte de Cataluña, se pensó en

implicar a la ciudad condal y a la región de Cataluña en la celebración del encuentro, al igual que se había decidido realizar visitas a Valladolid y a Toledo.

No hay que olvidar que el clima y las relaciones entre el gobierno español y la Generalitat de Cataluña no eran fáciles, máxime a partir del cambio de gobierno acaecido en 1933. Ello no era óbice para que ambas administraciones fueran, entre ellas, respetuosas en el trato y evitaran cualquier punto de conflicto, aspectos estos que no cuidaban en sus relaciones para con terceros.

El 23 de julio de 1934, Joaquim Folch i Torres¹¹ escribe una larga misiva a Euripide Foundoukidis en la que le participa de la enorme carga de trabajo que soporta a causa de la finalización de la instalación en el Palacio Nacional de Montjuic del Museo de Arte de Cataluña. Si bien la inauguración de dicho museo fue anunciada para finales de junio, la Junta de Museos de Barcelona, teniendo en cuenta la posible clausura en Barcelona de la Conferencia, ha querido trasladar la inauguración para una semana antes de la sesión de apertura, y será inaugurado, probablemente, el 7 de octubre. En dicha tesitura, el inquieto y activo director general de los Museos de Barcelona espera poder elaborar durante el mes de agosto la ponencia que le ha sido confiada.

En este contexto, Folch y Torres quiere plantear una propuesta a la Oficina Internacional de Museos. Si bien en un principio, al momento de fijar el programa de la conferencia, se había obviado el interés que la nueva instalación del Museo de Arte de Cataluña podía tener entre los aspectos a tratar, cómo se había obviado, por otra parte en otros casos concretos y no generales, era una posibilidad a considerar, ya que la conferencia trataría sobre la instalación de museos, qué mejor ejemplo podrían encontrar.

A la vista del programa parecía insuficiente el tiempo dedicado a Barcelona, ya que los miembros llegarían el 21 de octubre por la mañana, después de la fatiga de una noche en tren, ese día tendrían una sesión de trabajo, la última, y la sesión de clausura.

La Junta de Museos de Barcelona no estaba de acuerdo con esta decisión ya que no podrían acoger dignamente a los miembros de la conferencia y ofrecerles la visión deseada del nuevo museo. Sostenía la posibilidad de la rectificación del programa establecido y deseaba que los asistentes a la conferencia pudieran ver cómodamente las instalaciones nuevas: el Museo de Arte de Cataluña, el Museo de Arqueología, el Pueblo Español de Montjuic, el Museo de Artes Decorativas en Pedrabbes y el Museo de “Cau Ferrat” en Sitges. Por ese motivo la visita exigía dos días según el programa siguiente: el día 22 por la mañana se dedicarían a visitar los citados museos con la celebración de una fiesta folclórica en el Pueblo Español y el día 23 de octubre se produciría la extensión a Sitges para visitar el museo de “Cau Ferrat”. El retorno a Barcelona se haría por la tarde y a las siete los congresistas podrían salir hacia Francia.

Este programa exigía prolongar dos días el viaje y en el caso de que fuera aceptado, las autoridades de Barcelona correrían con los gastos complementarios. Sería necesario que esta invitación no cayera en el vacío y poder contar con un mínimo de 25 asistentes, a ser posible los más cualificados. Acababa su carta Folch i Torres solicitando su impresión personal y si era factible continuar con la iniciativa. Si era necesario, podrían intercambiar pareceres en septiembre en el marco de una visita a Paris, y solicitaba todo tipo de confidencialidad. Cabe señalar que dicha iniciativa fue trasladada por Foundoukidis a Sánchez Cantón.

El 26 de julio se reunió la Comisión¹² y la crónica de Sánchez Cantón a Foundoukidis era demoledora: a la desazón que le invadía por la inactividad oficial en los últimos meses se sumaban los problemas económicos que ocasionaba la aprobación del presupuesto del Estado. Entre los acuerdos adoptados estaba, a petición de Barcelona, que la Conferencia estuviera dos días en aquella ciudad, sábado 21 y domingo 22. Asunto que conformaba el

programa con la una agenda real de 29,30 horas de trabajo, suficientes a juicio del gallego para el normal desarrollo de las sesiones.

La respuesta de Foundoukidis, a principios de septiembre¹³, incidía principalmente en los problemas derivados de la extensión a Barcelona, y de una constante en toda la correspondencia cruzada: los descuentos de ferrocarril para los asistentes, paradójicamente la mayor preocupación de los organizadores en París y en Madrid. Así mismo indicaba cómo debía procederse con la agenda en cuanto a la duración de las sesiones de trabajo agrupadas por los debates de las comunicaciones.

El 6 de septiembre de 1934 Juan de Cárdenas¹⁴, desde la embajada de España en París, escribía una contundente carta al director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, Henri Bonnet, en la que le trasladaba el malestar del Gobierno español ya que en el número 23-24 de la revista *Mouzeion* se publicaba un artículo firmado por Joaquim Folch i Torres sobre el Museo de Arte de Barcelona. El artículo estaba muy documentado y daba una impresión ajustada de la riqueza de las colecciones del museo. Sin embargo, y ahí insistía Cárdenas, el artículo en su comienzo hacía apreciaciones políticas fuera del marco estrictamente erudito, y le rogaba que evitara en el futuro que en una revista, órgano de difusión de la Oficina Internacional de Museos, se mostraran disertaciones políticas. No era la primera vez que se producían situaciones incómodas entre el gobierno de España y la Generalitat de Cataluña mediante instituciones interpuestas.—

El 11 de septiembre, Foundoukidis escribe una carta confidencial a Francisco Javier Sánchez Cantón, en la que le traslada¹⁵ su preocupación por el asunto de Barcelona, y por la decisión que dicho Comité pudiera tomar. Razones de peso cuestionan la clausura en Barcelona: el desmontaje de la exposición antes de partir para Barcelona y la dualidad de sedes decidida unilateralmente por el Comité español. Recomienda que el viaje a Barcelona sea

con la conferencia clausurada en Madrid, y la Oficina Internacional de Museos, aún siendo un problema estrictamente “español”, intentará organizar en otro momento, un encuentro en esa ciudad de la Oficina y sus satélites: Comité de Dirección, Comisión Internacional de Monumentos Históricos o el Comité de Conservación de Pinturas Murales.

Dos días antes de la próxima reunión del Comité organizador, el gallego escribe¹⁶ a Folch i Torres y le comenta que le echa de menos en las reuniones de dicho Comité y que, en caso de no poder venir, que mande una nota extensa. Le comenta que fue Chicharro quien dio cuenta en la anterior sesión del deseo de tener dos días en Barcelona y que se logró sacar adelante la propuesta.

El 14 de septiembre se reunió de nuevo la Comisión organizadora¹⁷, nada resolutive debido a numerosas ausencias, por lo que volvería a ser convocada el día 17. A finales de septiembre¹⁸, víspera del día 24, Sánchez Cantón señala como triunfo en la que ya se preveía última sesión de la Comisión previa a la inauguración del día 14 de octubre lograr el establecimiento de 40 horas de trabajo. Un día después¹⁹ de celebrada la Comisión, remite el acuerdo de la misma en el sentido de asumir los gastos de ferrocarril en territorio nacional a Henri Focillon, a Jean Daniel de Montenach y a la esposa de Cain, tal y como deseaba la Oficina Internacional de Museos. También apunta al final su tranquilidad con el corresponsal de *The Times* y la llegada de Clive Bell, del que espera asista a la Conferencia de Madrid.

El 17, Foundoukidis²⁰ acusa recibo de la carta remitida por Sánchez Cantón²¹, al tiempo le notifica que ha recibido telegrama de Folch i Torres donde finalmente se resigna²² en aceptar la clausura en Madrid, una vez que la Oficina Internacional de Museos había decidido no extender la clausura, como estaba previsto por presiones de la Junta de Museos al Comité organizador, a Barcelona; y que los miembros de la conferencia visi-

taran los museos catalanes como meros excursionistas. El griego había escrito a Sánchez Cantón que por parte de la Oficina Internacional de Museos necesitaban 46 horas de trabajo para discutir las 19 ponencias. Aun así, él no se opondría a los deseos del Comité español y de la Junta de Museos de Barcelona, y aceptaría rigurosamente la cifra de 40 horas, señalando que los congresos científicos tenían una misión lejana a aquellos de carácter turístico, y no había que perder de vista esta consideración.

Sánchez Cantón escribe a Ángel Estabilier²³ el 18, y le traslada su pesar por la falta de apoyo. Si estuvieran Fernando de los Ríos y Ricardo De Orueta todo estaría resuelto, al fin, ellos idearon el encuentro. El problema con Barcelona le preocupa, pues cualquier decisión que deje fuera a Barcelona será “impolítica”.

Dos días después de aceptar la opción de la Oficina Internacional de Museos, Folch i Torres enviaba²⁴ una nueva carta en la que reconocía el interés demostrado para satisfacer los deseos de la Junta de Museos de Barcelona y del gobierno de la Generalitat catalana. Las palabras Junta y Generalitat iban subrayadas a lo largo de la carta. Siguiendo las indicaciones que Foundoukidis le apuntaba en su escrito, había mantenido una reunión con el presidente de la Junta de Museos, Corominas, y con el Consejero de Cultura de la Generalitat, Ventura Gasol. Reconocían las dificultades técnicas en transferir a Barcelona los trabajos, y en consecuencia habían convenido que la mejor solución era clausurar la conferencia en Madrid el día 19, y hacer ir a los asistentes de la conferencia como turistas en un viaje que duraría dos días y durante el que visitarían los nuevos museos.

Según su criterio, esta solución no tenía más que dos dificultades: la primera sería una aceleración en los trabajos de la conferencia y un aumento de precio del viaje en ferrocarril si eran obligados a volver por la frontera de Port Bou. En cuanto a la primera, no era difícil

de resolver simplificando un poco el trabajo; en cuanto a la segunda, se podría intentar un abaratamiento con las compañías de ferrocarril, pues aún se estaba a tiempo de hacer esta gestión; si ello no fuera posible, la Junta no tendría inconveniente en pagar la diferencia de los billetes. Esperaba que dicha solución no ofreciera inconveniente y que por parte de la Oficina Internacional de Museos se hiciera todo lo posible por aceptarla.

Conviene señalar que las gestiones se realizaban entre la Junta de Museos de Barcelona y la Oficina Internacional de Museos, dejando al margen, por completo, a la comisión organizadora española en la que estaban presentes, como miembros, dos catalanes.

Insistía Folch i Torres en la magnífica impresión que los nuevos museos darían a los representantes de los distintos países, máxime cuando dicho museo se había establecido sobre la doctrina desarrollada durante tantos años en esa materia por la Oficina Internacional de Museos. Finalmente señalaba el deseo de la junta y de la Generalitat de adaptar la inauguración del museo a octubre con el solo objeto de hacer coincidir dicha apertura y la reunión de la Conferencia. La verdad no era otra que el retraso acumulado en las obras de instalación, que obligaría, al final, a aplazar la inauguración.

El 19 de septiembre, Sánchez Cantón²⁵ escribía a Foundoukidis sobre el asunto catalán y le comunicaba que había recibido copia de la correspondencia cruzada entre la Oficina Internacional de Museos y Folch i Torres. El comité organizador español había llegado a una fórmula de extrema prudencia, muy semejante a la planteada por París: que todos los trabajos se realizaran en Madrid, del 14 al 20 (ambos días inclusive), que los días 21 y 22 se pasaran en Barcelona como visita, previa invitación personal de la Junta de Museos, siendo de su cargo los billetes de ida y vuelta a Madrid y la estancia de los invitados, y el día 23 se produciría la sesión de clausura en la capital. Quedaba así la excursión a Barcelona como gemela de las hechas a las islas cuando se celebró la conferencia en Atenas. Aun así, si entre los ponentes, los miembros

del comité de dirección o el secretariado de la Oficina Internacional de Museos hubiera alguien no invitado por “Cataluña”, el comité español seguiría abonándole las dietas en Madrid.

El 20 de septiembre Foundoukidis daba por cerrado el asunto mediante carta remitida a Joaquim Folch i Torres²⁶. En dicha carta acusaba recibo tanto del telegrama como de la carta del día 17, y se alegraba profundamente de dotar el viaje a Barcelona del carácter de excursión. Sobre la posibilidad de clausurar, como apuntaba el catalán, la conferencia el día 19 todo dependía de las otras excursiones ya programadas, que por otra parte habían sido organizadas por el Comité organizador español.

Los acontecimientos que se sucederían a partir del 5 y 6 de octubre en Asturias y Cataluña, no sólo anularían cualquier sesión de trabajo en Barcelona, sino que harían inviable cualquier tipo de excursión. Ello, a la larga, supondría que los ocho días decididos para el desarrollo del congreso se emplearían, salvo las excursiones a Valladolid y Toledo, en las sesiones del mismo.

El 13 de octubre se reunió el Comité organizador, según informaba *ABC*²⁷, bajo la presidencia de Eduardo Chicharro, con la intención de adaptar definitivamente el programa al cambio de fechas, provocadas por la crisis política y social. De dicha sesión salió el acuerdo de inaugurar el encuentro el día 28, clausurarlo el 4 de noviembre, y suspender la visita a Barcelona²⁸.

*ABC*²⁹ volvía a hacerse eco del traslado, del agradecimiento de la Comisión organizadora a la Academia, a través de su representante, Modesto López Otero, por ceder sus ámbitos al evento, y de la invitación, dirigida a la Corporación, a las sesiones que se desarrollarían a partir del 28 de octubre.

La última³⁰ reunión de la compleja Comisión organizadora tendría lugar a las 21:30 horas del día 27 de octubre, víspera de la inauguración de la Conferencia de Madrid, en un

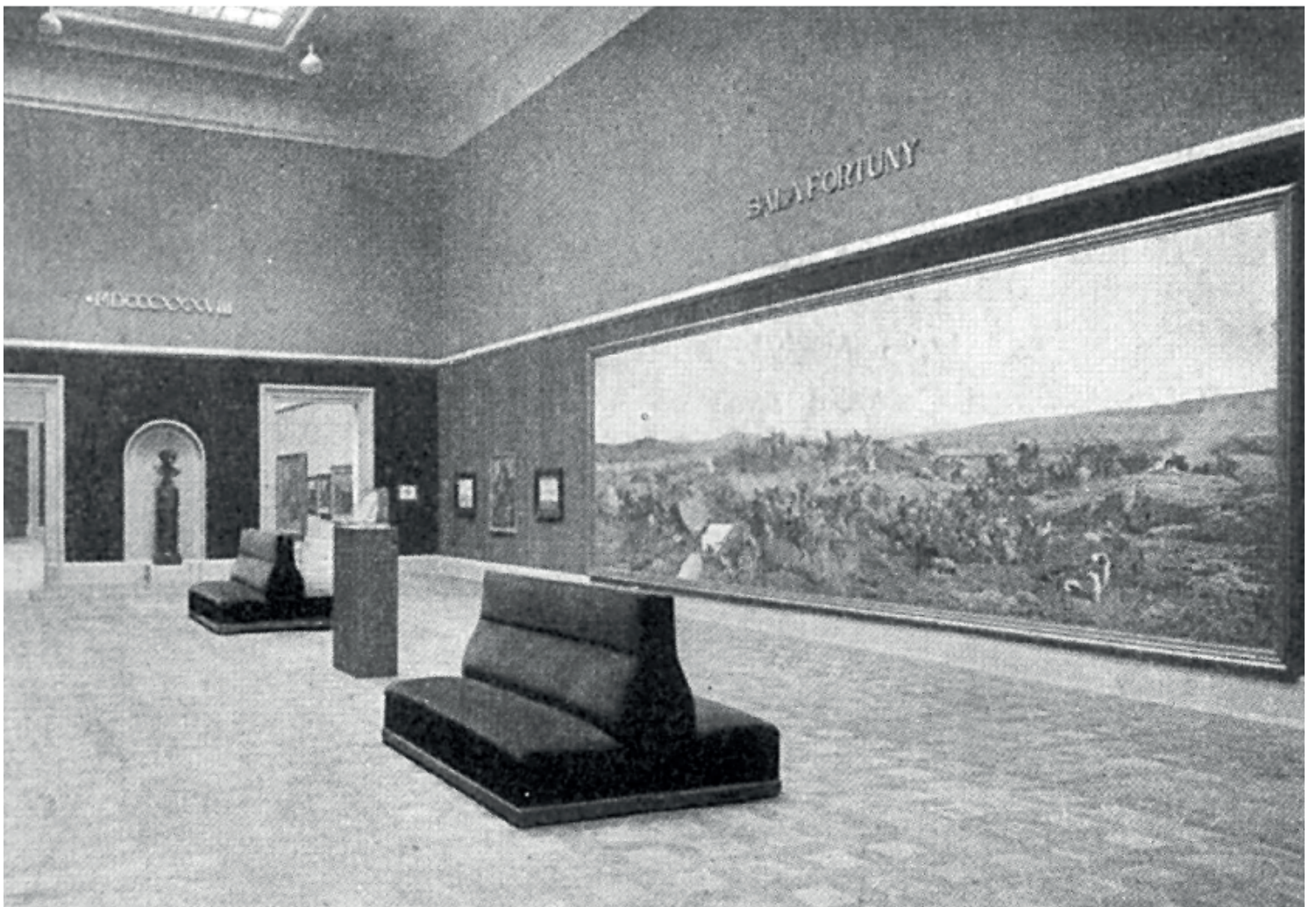
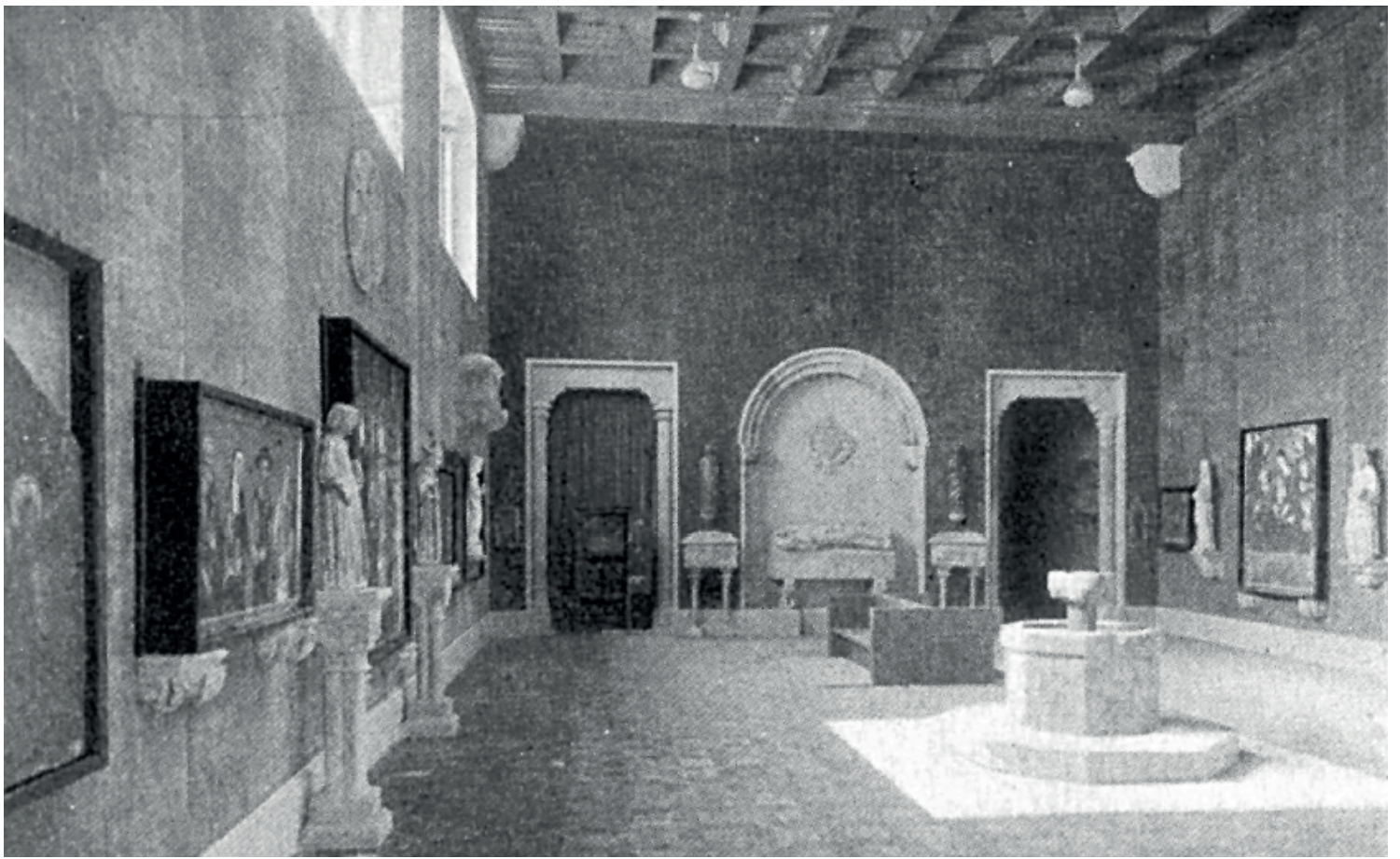
salón del Hotel Palace de Madrid, hotel en que pernoctarían la mayoría de los funcionarios del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y de la Oficina Internacional de Museos. Multitudinaria reunión conjunta con los ponentes, con el Comité de Dirección, salvo Destrée, Baud-Bovy y Coleman, y acompañados de algunos invitados: Vitry, Lauterbach, Figueiredo y van Puyvelde. Uno de los acuerdos a tomar, el último desde la parte española, habría de ser que la aportación económica a realizar por España fuera para la edición del “Manual de Museografía”.

-
1. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez-Cantón, SC 32-7. Sin numerar. Borrador de carta de Sánchez Cantón a Foundoukidis, sin fecha pero datable a primeros de septiembre de 1934.
 2. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis de principios de septiembre, sin fecha.
 - Archivo Museo Bellas Artes de Córdoba. Legajo 35. Folleto de la Oficina Internacional de Museos con el programa en francés y folios ciclostilados con la traducción al castellano.
 3. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis de 19 de septiembre de 1934.
 4. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libro de actas (3-8. fol. 321).
 5. Archivo Museo Nacional del Prado, Acta N° 318 de 6 de abril de 1930 (sic).
 6. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 28 de abril de 1934.
 - Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-2. Sin numerar. Carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 28 de abril de 1934.
 7. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis de 3 de mayo de 1934.
 8. “En la Academia de Bellas Artes.”, en *ABC*, 15 de mayo de 1934:37
 9. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis de 6 de junio de 1934.

10. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Pedro Bosh Gimpera a Euripide Foundoukidis el 16 de julio de 1934.
11. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Joaquim Folch i Torres a Euripide Foundoukidis de 23 de julio de 1934.
12. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 27 de julio de 1934.
- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar.
13. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 4 de septiembre de 1934.
14. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 1934. Sin numerar. Carta de Juan de Cárdenas a Henri Bonnet de 6 de septiembre de 1934.
- FOLCH i TORRES, Joaquim "Le Musée d'Art de Barcelone et la collection plandiura." *Mouseion* 23-24 (1933): 117-129
15. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 11 de septiembre de 1934.
16. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Borrador de carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Folch i Torres de 12 de septiembre de 1934.
17. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 14 de septiembre de 1934.
- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar.
18. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 23 de septiembre de 1934.
- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar.
19. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 25 de septiembre de 1934.
20. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 17 de septiembre de 1934.
21. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Calco de carta de Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis de 14 de septiembre de 1934.
22. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 1934. Sin numerar. Telegrama de Joaquín Folch i Torres a Euripide Foundoukidis de 15 de septiembre de 1934.

- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Traducción de telegrama remitido por Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 15 de septiembre de 1934.
- 23. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Borrador de carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Ángel Estabilier Costa de 18 de septiembre de 1934.
- 24. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 1934. Sin numerar. Carta de Joaquim Folch i Torres a Eurípide Foundoukidis de 17 de septiembre de 1934.
- Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar SC 32-7 copia de carta de Joaquim Folch i Torres a Eurípide Foundoukidis de 17 de septiembre de 1934.
- 25. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis de 19 de septiembre de 1934.
- 26. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 1934. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Joaquín Folch Torres de 20 de septiembre de 1934.
- 27. “La próxima Conferencia Internacional de Museos.”, en *ABC*, de 14 de octubre de 1934
- 28. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octubre 1934. Sin numerar. de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis de 13 de octubre de 1934.
- 29. “En la Academia de Bellas Artes. La Semana de la Museografía .”, en *ABC*, 26 de octubre de 1934:37
- 30. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octubre 1934. Sin numerar. Carta de Hermes Piñerúa a Eurípide Foundoukidis de 20 de octubre de 1934.

3. LA CELEBRACIÓN DE LA CONFERENCIA DE MADRID



3.1. AURA CONFÉRENCE LIEU MALGRÉ REVOLUTION. LAS AUSENCIAS

El 21 de septiembre, tres semanas antes de la inauguración prevista, Foundoukidis remite al subdirector del Museo del Prado¹ varios documentos: el orden del día definitivo, los sumarios de las ponencias y la lista definitiva de ponentes. En unos casos, documentos útiles para la prensa, en otros —las ponencias— deben ser dados a los participantes españoles con cierto grado de confidencialidad.

Todo queda pendiente de la progresiva llegada de materiales para la exposición y de algunas escasas gestiones a realizar con invitados renuentes al viaje. A partir del levantamiento de Asturias y de la proclamación del Estado Catalán, sucesos acaecidos entre el 5 y el 6 de octubre, todo lo organizado va a ser puesto en cuestión, incluso la celebración de la Conferencia, con el agravante del viaje comenzado por parte de no pocos ponentes y participantes.

La crisis en relación al aplazamiento de la Conferencia quedará resuelta el 13 de octubre, como se apuntó anteriormente, en la sesión del Comité organizador. Dicho Comité fue el

primero en trasladar a París, por telegrama², la decisión tomada. También Sánchez Cantón había remitido el acuerdo de forma privada. De dicha sesión salió el acuerdo de inaugurar el encuentro el día 28, clausurarlo el 4 de noviembre, y suspender la visita a Barcelona³.

La maquinaria organizativa regresó al trabajo de notificar a los ponentes y participantes la nueva fecha y, como más tarde se analizará, las deserciones se habrán de producir antes del cambio de fecha y del estallido de la “revolución”. El caso más notable, la ausencia de Destreé, tiene relación directa con el inquieto clima social de España. En carta fechada el 22 de octubre lamentaba no poder asistir a la Conferencia⁴, la noticia ya era intuida cinco días antes por Sánchez Cantón; en una extensa carta le pedía, ante la previsible imposibilidad de contar con el presidente de la Oficina Internacional de Museos, que fuera pensando en un español⁵ que pudiera presidir la Conferencia.

Finalmente, la Conferencia fue presidida por Salvador de Madariaga⁶, miembro del Comité de Letras y Artes de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual; su presencia en España era fortuita, al menos para la Conferencia, pues tenía residencia en Madrid y Toledo. Ante la ausencia de Focillon, miembro también de dicho Comité y que como tal hubiera asistido a la cita, ocupará la vacante del francés, y, en dichas circunstancias, presidirá la sesión inaugural.

Los diez días transcurridos entre la crisis española y la resolución del aplazamiento tomada por el Comité organizador tuvieron que parecer eternos a los funcionarios del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y de la Oficina Internacional de Museos. En el archivo de estas instituciones se conservan multitud de documentos, telegramas en su mayor parte, intercambiando dudas, quejas, posibilidades o soluciones. Nada hay de estos diez días que conmovieron a la Oficina Internacional de Museos entre los documentos de Sánchez Cantón.

Axel Gauffin, director del Museo Nacional de Estocolmo, envió el día 6 de octubre un escueto telegrama cuyo contenido a falta de signo, exclamativo o interrogativo, queda en amable ambigüedad: *Aura conference lieu malgré revolution*⁷. Ese mismo día Jean Capart envía una carta que, por fortuna no llegará a la Oficina Internacional de Museos hasta el 20 de noviembre, y que no obtendrá respuesta alguna⁸. En dicha carta proponía la posibilidad del traslado de la Conferencia a Bruselas. Los museos belgas estarían dispuestos a aplicar la fórmula árabe *Beiti Beitak* (mi casa es tu casa).

La cascada de telegramas⁹ debió ser constante, Sánchez Cantón telegrafió a Foudoukidis, Bonnet y Destrée proponiéndoles un aplazamiento en espera de una normalidad que auguraba inmediata. Henri Bonnet traslada al español su acuerdo con la sugerencia de aplazar la cita y notifica que han comunicado la incidencia a los participantes. Las intenciones del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual eran que se celebrara la conferencia antes del inicio del curso académico, y con ese motivo telegrafió al Prado Angel Establier, funcionario español al servicio de Henri Bonnet en París, Destrée también telegrafiaría al Prado para interesarse por el aplazamiento.

Parece que la idea de llevar la celebración al último tercio del mes partió de Foudoukidis, que así se lo trasladó a Jules Destrée¹⁰, tras haberlo insinuado a Cantón por telegrama. Este contestaba que creía difícil que se pudiera celebrar antes de un mes¹¹. El día 11, el otrora tímido Comité Español¹², encarnado en Chicharro y Piñerúa, preguntan si puede inaugurarse el 28, de ser así, el día 15, París tendrá respuesta española. Consultado Destrée por el Secretario de la Oficina Internacional de Museos, traslada a Cantón el plácet para su incorporación al debate en el Comité del 14 de octubre. La conferencia se celebrará, finalmente, entre el domingo 28 de octubre y el domingo 4 de noviembre.

El día 2 de noviembre de 1934 el diario *La Época* publica¹³ una crónica de la tercera conferencia internacional organizada por la Oficina Internacional de Museos. Dicha crónica está llena de incorrecciones pues pese a ofrecer una información completa sobre el desarrollo de la misma, los errores son de bulto en relación con los datos de los participantes.

Entre los asistentes incluye al director del nuevo Museo de Bellas Artes de Árgel, Jean Alazard, al arquitecto Víctor Horta, al conservador de la Pinacoteca Vaticana o a Henri Focillon. El listado se completaba con participantes que sí asistieron, como los miembros del Comité organizador español de los que hacía una prolija relación. Traer a colación dicho artículo viene al caso ya que uno de los modestos mitos que han rodeado a la celebración madrileña está el reunir a personalidades tan destacadas.

Un capítulo notable a aclarar en el desarrollo de la Conferencia es el de las ausencias de las diversas personalidades que durante años, fruto del desconocimiento real del desarrollo del evento fueron aceptadas, inducidos quizá por el listado de participantes publicado en el catálogo de Museografía que no se correspondió del todo con la realidad¹⁴.

Las ausencias que vamos a encontrar en el desarrollo del congreso van a ser de gran importancia. En primer lugar, ausencias vinculadas con la propia institución, la Oficina Internacional de Museos; en segundo, ausencias de profesionales que podrían haber aportado una mirada distinta a las conclusiones del encuentro; y en tercer lugar a la ausencia de indiscutibles protagonistas, algunos de los ponentes.

La ausencia más importante fue la del propio presidente del Comité Director de la Oficina Internacional de Museos, Jules Destrée. Sabemos por una nota remitida por Richard Dupierreux a Foundoukidis que el ex-ministro belga de Artes y Ciencias¹⁵ partiría el 11 de octubre para Madrid. En dicha nota afirmaba que solamente él acompañaría desde Bélgica al anciano y venerable intelectual, ya que el gobierno belga no pensaba

enviar delegación alguna. El estallido social de la revolución de Asturias y los problemas en Cataluña estarán, en parte, tras la decisión tomada por el belga. Así, en una carta del 8 de octubre de 1934 Destrée¹⁶ comunicaba su perplejidad por los acontecimientos españoles y mostraba sus deseos de mantener una urgente conversación telefónica con el secretario general de la Oficina Internacional de Museos para establecer una nueva estrategia de viaje, si es que finalmente se realizaba la conferencia. El 15 de octubre, con nueva fecha fijada¹⁷, volvía a mostrar a Foundoukidis su disgusto por el viaje, su delicado estado de salud y sus dificultades, que esperaba resolver, para acudir a Madrid a presidir la conferencia. Pensaba, en el fondo, que algún miembro del Comité de Dirección podría suplirlo en dicho cometido y le rogaba, finalmente, que convenciera a Henri Bonnet sobre lo prescindible de su presencia.

Como vimos anteriormente Salvador de Madariaga, diplomático de máximo rango, sustituiría a Henri Focillon, como delegado en la Conferencia, en su condición de miembro del Comité Internacional de Letras y Artes, y acabaría sustituyendo a Jules Destrée, en la presidencia del encuentro, y a la muerte de éste, acaecida en 1936, en la presidencia del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos.

Otra ausencia, cuya presencia fue difundida como consecuencia de su aparición en los primeros listados de participantes, fue la de Víctor Horta, autor del Museo de Tournai, publicado con esmero en *Mouseion*; el anciano arquitecto belga fue invitado a la Conferencia, como otros muchos profesionales, no como ponente o representante institucional, sino como experto que podía aportar desde su experiencia, valiosa información. En junio había confirmado su asistencia. Cabe señalar la estrecha relación existente entre Jules Destrée y Victor Horta; el político socialista de origen valón es uno de los responsables del encargo de la Casa del Pueblo de Bruselas¹⁸.

Quizá por ello, en la primera comunicación¹⁹ entre Foundoukidis y el arquitecto, éste le solicitase, además de opinión, materiales sobre el Museo de Tournai y el *Palais de Beaux-Arts* de Bruselas. El 19 de septiembre de 1934, Foundoukidis insistía al arquitecto sobre la oportunidad de su presencia en Madrid y del entusiasmo, como ya ocurriera en Atenas, que su asistencia generaría entre los participantes. Foundoukidis remitía de forma continuada las distintas ponencias que se iban cerrando para que Víctor Horta hiciera las apreciaciones que considerara, si finalmente desistía de realizar el viaje²⁰. El día 28 de septiembre, Horta remitía²¹ un escueto telegrama en el que lamentaba su ausencia y prometía enviar los comentarios que la lectura de las ponencias le sugiriera.

Otra ausencia inexplicable más allá de los problemas internos que pudieran darse entre los distintos funcionarios del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y el padre ideológico de la Oficina Internacional de Museos, Henri Focillon, fue la ausencia del sabio lionés en el encuentro de Madrid. Vanos fueron todos los esfuerzos desplegados en distintas iniciativas que no solamente se ejercieron o se tomaron desde la propia Oficina, sino desde otros ámbitos de decisión menor como podía ser la Comisión organizadora española, o la propia Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de Ginebra. Alguna decisión tomada en relación con el pago de los viajes de los acompañantes de determinados invitados pudo quizá estar en el origen de dicho malestar y consecuente ausencia. Por carta²², Jean Daniel de Montenach anunciaba a Henri Bonnet, que Henri Focillon ejercería como representante del Comité Permanente de Letras y Artes, y tenía asegurada la presencia en Madrid. En carta de 21 de agosto de 1934, éste reclamaba²³ que el viaje de Focillon fuera asumido por el secretariado de la Oficina Internacional de Museos.

El 20 de abril, Foundoukidis había remitido a Henri Focillon una serie de documentos relativos a la Conferencia de Madrid. Él hubiera deseado tener entre los consejeros más

cercanos para la organización de la reunión a quien tanto había aportado a la Oficina. Le trasladaba una conversación privada con el director general de bellas artes francés con la intención de definir la composición de la delegación francesa en la conferencia²⁴ y esperaba vivamente que pudiera viajar como parte de dicha delegación.

El 19 de septiembre²⁵, Foundoukidis traslada a Henri Focillon que la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual le ha designado para representar al Comité Permanente de Letras y Artes en Madrid. Los gastos del viaje serán cargados a la Sociedad de Naciones, por ello le ruega una respuesta rápida de confirmación. Apenas un mes más tarde insiste en si viajará solo o acompañado de su esposa, en el fondo, la ausencia de la esposa de Julien Cain permite asumir dicho gasto.

La respuesta de Focillon²⁶ del día 3 de octubre echa por tierra cualquier posibilidad de contar con el historiador francés en Madrid, aun sin saber los graves acontecimientos que ocurrirían días más tarde. La nota evidencia el afecto del historiador francés por su “obra”:

Mon très cher Ami:

Vous avez combiné ma participation à la Conférence de Madrid avec une constance d'amitié dont je tiens à vous remercier de tout cœur. Vous avez senti que j'aurais un grand plaisir à travailler avec vous et Foundoukidis, une fois encore, à cet Office des Musées qui fut une de nos premières pensées d'action et qui est devenu une des belles et solides institutions internationales nées de la S.D.N. Ai-je besoin de vous dire que je suis très touché, dans mes fidèles sentiments d'affection, et que j'ai bien de la peine d'être contraint, contre mon attente, de renoncer à ce voyage? Je ne serai pas libre à ce moment-là, qui est pourtant un bon moment bien choisi, et que l'on aurait dû me laisser encore libre pour un beau travail comme celui auquel vos m'avez convié. Je viens de me résoudre à vous le dire, non sans chagrin. Au revoir, cher mon Ami. Je vous serre affectueusement la main, avec tous mes respects²⁷.

Henri Focillon

Ni tan siquiera una última carta²⁸ remitida el 17 de octubre de 1934 por Hermes Piñerúa con el programa definitivo de la conferencia aplazada tendrá efecto alguno en el cambio de opinión de Henri Focillon. Su ausencia marcará, sin duda, la ausencia de un debate teórico necesario y la conversión del encuentro en una mera exposición de fórmulas técnicas más propia de aspectos relacionados con la conservación y el confort que con la esencia de la institución museística.

La ausencia de conservadores alemanes va a ser una gran falla en la celebración del encuentro. La actitud beligerante del gobierno del *Reich* ante la Sociedad de Naciones contaminará todas las esferas de la cooperación intelectual y a esa contaminación no puede quedar ajena la Oficina Internacional de Museos.

El 8 de marzo, la Oficina Internacional de Museos invitó al presidente²⁹ de la Comisión Nacional Alemana de Cooperación Intelectual a facilitar las acciones necesarias para el nombramiento de dos ponentes alemanes, sobre una lista que le adjuntaba. El abandono de Alemania de la Sociedad de Naciones era una realidad desde 1933, y ello había ocasionado la ruptura de relaciones entre la Oficina y la Administración alemana. A finales de marzo de 1934, Foundoukidis remitió una carta confidencial³⁰ a Sánchez Cantón en la que le rogaba emprendiera acciones para que el gobierno español solicitara a la embajada de Alemania en Madrid la presencia de los conservadores alemanes en Madrid, toda vez que las gestiones realizadas con Richard Graul, de Leipzig, y la presidencia de la Comisión Alemana de Cooperación Intelectual habían fracasado. La insistencia española debía abundar en la colaboración con la exposición y la participación de ciertos técnicos alemanes.

Posiblemente este retraso con los alemanes estaba afectando al definitivo encargo de comunicaciones aún por realizar. El día 29 de marzo³¹, Foundoukidis remite a varios di-

rectores de museo alemanes el programa y les solicita que aporten cualquier noticia o material de utilidad. A mediados de mayo³², requiere información de Sánchez Cantón y sus gestiones sobre el asunto alemán, incluso le recomienda que haga la misma gestión frente a la embajada soviética en Madrid para contar con los museos y conservadores de la URSS. No responderá Sánchez Cantón a ninguna de las dos iniciativas.

La ausencia de los conservadores alemanes será una realidad y dicha ausencia intentará ser paliada con los materiales que Foundoukidis remite sin descanso a los distintos ponentes, así como intentando acopiar para la exposición de Madrid todo aquel material que muestre los avances germanos en la ciencia museológica³³.

Otra ausencia notable va a resultar la de Georges Huissman, director general de Bellas Artes de la República Francesa. Hasta el 25 de octubre, jueves previo a la inauguración del encuentro³⁴, Georges Huissman había comunicado a la Oficina Internacional de Museos la imposibilidad de acudir a la celebración de la Conferencia. No sería el único alto funcionario impedido de acudir al encuentro. A principios de octubre se había producido la desertión³⁵ de tres importantes personalidades que en principio habían previsto asistir al evento: Henri Verne, director de la *École du Louvre*, Emmanuel Pontremoli, arquitecto del *Musée du Louvre*, y Joseph Billiet, jefe del servicio de exposiciones de dicho Museo.

La presencia francesa mantendría aún a un conservador de enorme prestigio como era Paul Vitry, Jean Guiffrey, y un jovencísimo René Huyghe. En el ámbito belga otra ausencia notable será la de un hombre de extrema confianza de Foundoukidis, Jean Capart. Profesional de largas cartas verá imposible su presencia en Madrid debido sobre todo a los gastos que el viaje le ocasionaría. El 8 de septiembre de 1934 Capart agradecía³⁶ a Foundoukidis sus desvelos por contar con él en la reunión de Madrid. Reconocía que la solución de asumir una ponencia sobre los problemas particulares de las colecciones de

escultura fue la opción principal antes que pensar en Nogara; como veremos más tarde, no era factible. Entendía que no tenía formación suficiente como para elaborar una ponencia convincente y someterla a los formados especialistas que acudirían a Madrid. Todos sus asuntos se encontraban bajo la influencia de la grave crisis que azotaba la organización de los cuadros científicos de sus museos. Entendía que al igual que ya ocurriera con sus ausencia en la conferencia de Atenas, que como contrapartida permitió un notable avance en sus temas profesionales, el sacrificio que hacía de no acudir a Madrid le permitiría salir de una situación tremendamente difícil.

El 19 de septiembre, el griego³⁷ escribía a Capart entendiendo las circunstancias de su negativa, negativa que también contradecía al propio Destrée, que tanto empeño había puesto en contar con el egiptólogo belga. No obstante, le remitía algunas ponencias terminadas y prometía el envío del resto, emplazándole a colaborar activamente en la redacción del manual cuando éste fuera preparado. Los problemas que se intuían en la correspondencia cruzada entre ambos era la falta de recursos para financiar el viaje. Otro teórico de enorme nivel quedaba apeado del encuentro, en su lugar asistirá Léo van Puyvelde, mejor posicionado en las esferas de poder en Bélgica. Una notificación³⁸ de 25 de octubre, del secretario del gabinete del Ministerio de Instrucción Pública belga, facultaba a Léo van Puyvelde como delegado por el gobierno belga para acudir a la conferencia internacional de expertos. Enorme capacidad la del historiador de arte belga para la consecución de sus objetivos, estar en Madrid.

Otro bloque de ausencias notables sería el que devenía del otro lado del atlántico. Ningún director de museo americano, ni Laurence Vail Coleman³⁹, van a estar presentes en Madrid. A las circunstancias difíciles de los desplazamientos interoceánicos se sumó el rosario de aplazamientos a los que la conferencia fue sometida. De este modo, directores

o conservadores que habían asegurado su presencia como Fiske Kimball o Edward W. Forbes del *Fogg Art Museum*⁴⁰, no asistieron finalmente.

Del ámbito anglosajón cabe señalar la ausencia de un antiguo miembro del comité de dirección de la Oficina Internacional de Museos, Cecil Haucourt Smith, responsable de la Colección Real. El 18 de octubre, Foundoukidis rogaba⁴¹ al británico su presencia en la conferencia con la intención de presidir el encuentro debido a la inesperada ausencia de Jules Destrée. Para Foundoukidis el anciano británico, autoridad en la disciplina a tratar, era la persona más adecuada de cuantos habían participado en otro tiempo con la Oficina Internacional de Museos, una vez asegurada también la ausencia de Focillon.

Otro desmarque notable sería el del historiador de arte británico, y director de *The National Gallery*, Kenneth Clark, que ya a principios⁴² de 1934 delegaba en Isherwood Kay. Idéntica solución se tomará en el *British Museum*, Georges Hill, que siempre encontró mil problemas para poder confirmar su presencia, enviará al inquieto Plenderleith.

Muséographie publicó el listado de participantes al final del segundo volumen, y es en esa lista donde vamos a encontrar a una serie de profesionales cuya ausencia fue evidente.

Notamos, además, que hay una suerte de representantes cuya presencia fue real, y que, sin embargo, no figurarán, siendo el caso más evidente el del joven conservador español Enrique Lafuente Ferrari, que pertenecía a la delegación española presente en la reunión. Junto a esta ausencia al menos sobre el papel hay otras presencias que no fueron tales⁴³. La más evidente es la de Pere Bosch i Gimpera, rector de la Universidad Autónoma de Barcelona y director del Museo Arqueológico de la misma ciudad, detenido, mientras se celebraba el Congreso, en el buque Uruguay que se encontraba atracado, cual prisión, en el puerto de Barcelona⁴⁴. El *Butlletí dels Museus d'Art* de Barcelona reflejará en la crónica

que dedicará a la celebración de la Conferencia, copiada literalmente de la de *Mouseion*, igual que en la edición de *Museographie* la presencia del arqueólogo catalán.

Otra ausencia importante, cercana a la citada, será la de Joaquim Folch i Torres que, si bien no se encontraba impedido de viajar a Madrid, mantenía unas difíciles circunstancias ante la inminencia de la inauguración del Museo de Arte de Cataluña por las autoridades provisionales.

Idéntica presencia, nada más que impresa, será la del representante de los Museos Vaticanos, Biagio Biagetti que aparecerá en el listado de participantes y no llegará a venir a España⁴⁵ argumentando motivos de salud.

Ciertas dificultades, en la composición de la delegación suiza, y alguna deserción de última hora, impedirá la asistencia de profesionales cercanos a la Oficina Internacional de Museos, como será el caso de Daniel Baud-Bovy o la presencia de Waldemar Deonna⁴⁶.

De entre los autores de las comunicaciones se llegaron a contabilizar hasta cuatro ausencias decisivas. La primera fue la de Louis Hautecoeur⁴⁷ que durante los días de la celebración de la conferencia, y debido a su aplazamiento, se encontraba impartiendo conferencias en algunas ciudades de los Países Bajos.

El segundo ponente ausente fue Phillip Youtz⁴⁸. También faltó a la cita el otro americano, Clarence Samuel Stein⁴⁹. El italiano Paribeni se vería igualmente impedido de acudir a Madrid a defender su ponencia sobre la adaptación de edificios históricos a uso museístico. Y por último, Julien Cain⁵⁰ escribirá a Henri Bonnet excusando su asistencia; éste notificará a Foundoukidis la noticia asegurándole que su colaborador Lemoisne, conservador del departamento de estampas de la Biblioteca Nacional, podrá dictar su conferencia.

La incorporación de varios párrafos en el capítulo que redacta Louis Hautecoeur para el tratado de Museografía respecto del proyecto de museo de arte contemporáneo de

Le Corbusier, es la única presencia del famoso arquitecto en la Conferencia de Madrid. También, como veremos más tarde, algunos materiales serán expuestos cual propuesta avanzada en dos paneles de la exposición organizada por Sánchez Cantón. El 1 de octubre de 1934, Le Corbusier escribía⁵¹ a Foundoukidis adjuntándole una serie de planos de su proyecto y le prometía, a la vuelta de un viaje comprometido, hacerle llegar cuantas observaciones entendiera podía sacar de las ponencias que la Oficina Internacional de Museos le había remitido.

-
1. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-2 Sin numerar. Carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 2 octubre de 1934.
 2. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octubre, 1934. Sin numerar. Telegrama de Hermes Piñerúa a Eurípide Foundoukidis del 15 de octubre de 1934.
 3. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octubre, 1934. Sin numerar. de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis del 13 de octubre de 1934.
 4. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-2 7. Carta de Destrée a Sánchez Cantón el 22 del octubre de 1934.
 5. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octubre, 1934. Sin numerar. Calco de carta de Foundoukidis a Sánchez Cantón del 17 del octubre de 1934.
 6. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octubre, 1934. Sin numerar. Telegrama del 25 de octubre de Eurípide Foundoukidis a Henri Bonnet en que traslada otro de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis, en que le transmite la disposición de Salvador de Madariaga a representar al Comité de Letras y artes y que podría presidir apertura, Eurípide Foundoukidis le pide a Henri Bonnet traslade telegrama para obtener vía Montenach el conforme de Murray.
 7. Archivo Unesco. AG OIM.IV.13.1934.10. Sin numerar. Telegrama remitido por Axel Gauffin a Eurípide Fondoukidis del 6 de octubre de 1934.
 8. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octubre, 1934. Sin numerar. Carta de Jean Capart a Eurípide Foundoukidis del 6 de octubre de 1934.

9. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre, 1934. Sin numerar. Telegramas enviados por Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis, Henri Bonnet y Jules Destrée.
10. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre, 1934. Sin numerar. Calco de telegrama de Eurípide Foundoukidis a Jules Destrée.
11. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre, 1934. Sin numerar. Telegrama de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis del 10 de octubre de 1934.
12. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre, 1934. Sin numerar Telegrama del comité español a Eurípide Foundoukidis del 11 de octubre de 1934.
13. Moret Julián, "La III Conferencia Internacional de Museos.", en *La Epoca*, 2 de noviembre de 1934:4
14. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934.* París: Office International des Musées, 1935, 2 vols.
15. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Richard Dupierreux a Eurípide Foundoukidis del 30 de octubre de 1934.
16. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Jules Destrée a Eurípide Foundoukidis del 8 de octubre de 1934.
17. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Jules Destrée a Eurípide Foundoukidis del 15 de octubre de 1934.
18. AUBRY, Françoise y VANDENBREEDEN, Jos (eds.). *Horta. Art nouveau to modernism.* Ghent: Ludion Press, 1996.
19. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Mai-julliet, 1934. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Víctor Horta del 2 de mayo de 1934.
20. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Septembre, 1934. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Víctor Horta del 19 de septiembre de 1934.
21. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Septembre, 1934. Sin numerar. Telegrama de Víctor Horta a Eurípide Foundoukidis del 28 de septiembre de 1934.
22. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Jean de Montenach a Henri Bonnet del 4 de agosto de 1934.
23. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Jean de Montenach a Henri Bonnet del 21 de agosto de 1934.
24. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de Eurípide Foundoukidis a Henri Focillon del 20 de abril de 1934.

25. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Septembre 1934. Sin numerar. Calco de Eurípide Foundoukidis a Henri Focillon, del 19 de septiembre.
26. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octubre 1934. Sin numerar. Nota de Henri Focillon a Henri Bonnet del 3 de octubre de 1934.
27. *Mi querido amigo:*
Ha dispuesto mi participación en la Conferencia de Madrid sobre la base de la amistad, lo que le debo agradecer de todo corazón. Sabe que para mí es un gran placer trabajar, una vez más, con Vd. y con Foundoukidis, para esta Oficina de Museos, que fue una de nuestras primeras ideas de acción y que ha devenido en una de las instituciones internacionales más bellas y sólidas de las nacidas de la Sociedad d(e) Naciones. ¿Acaso necesito decirle que me ha conmovido con tan fieles muestras de afecto, y que me duele verme obligado, en contra de mi voluntad, a renunciar a este viaje? No estaré libre en ese momento, aunque la considero una fecha muy bien escogida, y que debería estar disponible para un gran trabajo como éste al que me invita. Me decido a decírselo, no sin dolor. Adiós, mi querido amigo. Le estrecha afectuosamente la mano con todo mi respeto.
- Henri Focillon*
28. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octubre 1934. Sin numerar. Carta de Hermes Piñerúa a Henri Focillon del 17 de octubre de 1934.
29. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis al Presidente de la Comisión Nacional alemana de Cooperación Intelectual del 8 de marzo de 1934.
30. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Francisco Javier Sánchez Cantón, S.C. 32-2. Sin numerar Carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón de 26 de marzo de 1934.
31. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 26 de marzo de 1934.
31. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a nueve directores de museos alemanes del 29 de marzo de 1934.
32. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Francisco Javier Sánchez Cantón, S.C. 32-2. Sin numerar. Carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 11 de mayo de 1934.
33. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Mai-julliet 1934. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 11 de mayo de 1934.
33. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Mai-julliet 1934. Sin numerar Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Richard Graul del 11 de julio de 1934.

34. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre 1934. Sin numerar, Carta de Georges Huissman a Euripide Foundoukidis del 25 de octubre de 1934.
35. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre 1934. Sin numerar. Carta de Henri Verne a Euripide Foundoukidis del 1 de octubre 1934.
- Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre 1934. Sin numerar. Carta de Emmanuel Pontremoli a Euripide Foundoukidis del 2 de octubre de 1934.
- Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Joseph Billiet a Euripide Foundoukidis del 3 de octubre de 1934.
36. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre1934. Sin numerar. Carta de Jean Capart a Euripide Foundoukidis del 8 de septiembre de 1934.
37. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. septembre1934. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Jean Capart del 19 de septiembre de 1934.
38. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre 1934. Sin numerar. Carta del Jefe de Gabinete del Ministerio de Instrucción Pública a Euripide Foundoukidis del 25 de octubre de 1934.
39. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Laurence Vail Coleman a Euripide Foundoukidis del 8 de junio de 1934.
40. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 3. Sin numerar. Carta de Eduard W. Forbes a Euripide Foundoukidis del 23 de enero de 1934.
41. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Octobre 1934. Sin numerar. Calco de Euripide Foundoukidis a Cecil Haucourt Smith del 19 de octubre de 1934.
42. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. 2. Sin numerar. Carta de Kenneth Clark a Euripide Foundoukidis del 2 de enero de 1934.
43. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934.* París: Office International des Musées, 1935, 2 vols. 524.
44. GRACIA ALONSO, Francisco. *Pere Bosch Gimpera: universidad, política, exilio.* Madrid: Marcial Pons, 2011.
45. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Biagio Biagetti a Euripide Foundoukidis del 25 de octubre de 1934.
46. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Walter Deonna a Euripide Foundoukidis del 16 de octubre de 1934.
47. BRUCCULERI, Antonio. *Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France : du dessein historique a l'action publique.* París: Librairie de l'architecture et de la ville (Picard), 2002.

48. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Calco de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 5 octubre de 1934.
49. PARSONS, Kermit Carlyle (ed.). *The writings of Clarence S. Stein : architect of the planned community*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1998.
50. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. octobre 1934. Sin numerar. Carta de Julien Cain a Henri Bonnet de 25 de octubre de 1934.
51. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Novembre-décembre 1934. Sin numerar. Carta de Le Corbusier a Euripide Foundoukidis del 1 de octubre de 1934.



3.2. EL DESARROLLO DE LA CONFERENCIA

Es posible una reconstrucción de la Conferencia en base a las noticias de prensa, sobre todo las crónicas, casi clónicas, reproducidas en *El Sol*, y en el hermano *La Voz*, *ABC* de Madrid y de Sevilla y *La Vanguardia* de Barcelona.

El 28 de octubre de 1934, domingo, se celebró la apertura solemne bajo la presidencia de Ricardo Samper, ministro de Estado. Le acompañaban en la mesa el conde de Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres, presidente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; José Castillejo, secretario de la Junta para la Ampliación de Estudios y presidente de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual Española; Jean de Montenach, representante de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual (Ginebra); Salvador de Madariaga, en representación del ausente Jules Destreé; Henri Bonnet, director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (París); Eduardo Chicharro Agüera, director general de Bellas Artes; Francisco Javier Sánchez Cantón, miembro del Comité

de Dirección de la Oficina Internacional de Museos; y Euripide Foundoukidis, secretario general de la Oficina Internacional de Museos.

A las once de la mañana comenzaron las sesiones, y fue Pedro Muguruza Otaño arquitecto del Museo del Prado, el primero en tomar la palabra para dar lectura a la ponencia elaborada por Louis Hautecoeur, conservador del *Musée de Luxembourg* de París y profesor de la *École Supérieure des Beaux-Arts* y de la *École du Louvre*, sobre *El programa arquitectónico del Museo. Principios generales*¹ debido a la ausencia de éste². Creemos que la ausencia pudo tener otros motivos más allá del compromiso en Holanda, las revueltas o la incomodidad del viaje, que de un modo u otro sirvió a Foundoukidis, no sabemos si con el acuerdo tácito de Hautecoeur, para introducir en la exposición, como luego haría en el libro, un comentario sobre Le Corbusier. Nada más aconteció el domingo, si bien la intervención debida a Hautecoeur se convirtió en “intervención inaugural”; quizá quiso el destino que así fuera y que fuera Pedro Muguruza el primero en intervenir con ponencia ajena.

El lunes de mañana tomó la palabra Frederik Schmidt-Degener, director del Rijksmuseum de Ámsterdam, en ausencia de Clarence Samuel Stein, urbanista y arquitecto neoyorkino que, ayudado por Isadore Rosenfield, había redactado una ponencia importante sobre *Iluminación natural e iluminación artificial*. Continuó el arquitecto del Prado presentando dos informes, uno propio sobre *Servicios y equipamientos* dentro del epígrafe *Acondicionamiento de Museos*, y antes, otro ajeno sobre *Salas de Exposición y locales accesibles al público*, dentro del epígrafe anterior, que había sido preparado por el director del *Brooklyn Museum* de Nueva York.

A las doce se inauguró la Exposición de Encuadernaciones en la Biblioteca del Palacio Nacional³, que contó con la presencia del Presidente de la República, si bien no fue este el momento elegido por la organización de la Conferencia para visitar el edificio y la exposición.

La tarde se ocupó en la comunicación del ingeniero británico J. A. MacIntyre, de la *Office of Works* de Londres, sobre *Calefacción y ventilación de museos*. Desconocemos cuál de las dos versiones fue la dictada; todo nos hace pensar que fue la primera, la repartida a ciclostil, pues la versión impresa en el tratado es completamente distinta, no sabemos si por una discusión en el seno de la sesión o por presiones de Plenderleith, también presente en la Conferencia. La jornada se cerró con la lectura de la ponencia de Roberto Paribeni, de la academia de Italia, lectura realizada, en ausencia de éste, por Ettore Modigliani, director de la *Pinacoteca di Brera* de Milán, y que versó sobre la *Adaptación de los monumentos antiguos y otros edificios al uso museístico*.

El martes, 30 de octubre, se visitó Toledo. Los congresistas fueron acompañados por Eduardo Chicharro Agüera, Ricardo Jaspe, miembro de la Comisión organizadora en representación del Patronato Nacional de Turismo, y Ángel Vegué y Goldoni, toledano y subdirector del Museo del Traje Español de Madrid. Visitaron el Hospital de la Santa Cruz, sede del futuro Museo Arqueológico, con el director Francisco B. de San Román, la iglesia de Santo Tomé, la Casa de El Greco, la Sinagoga del Tránsito y la Catedral primada. De regreso visitaron el Hospital de la Caridad de Illescas.

El miércoles se realizó otra intensa sesión de trabajo, Frederik Schmidt-Degener, director del Rijksmuseum de Ámsterdam, dictó su ponencia *La puesta en valor de las obras de arte. Principios generales*. La sesión de mañana se completó con otras dos lecturas de gran calado: Eric Maclagan, director del *Victoria & Albert Museum* de Londres, presentó su informe sobre *Los diferentes sistemas de presentación de las colecciones*, y Alfred Stix, director la Albertina y del *Kunsthistorisches Museum* de Viena, habló sobre *Organización de depósitos, almacenes y colecciones de estudio*.

Tras un almuerzo en el Hotel Ritz, ofrecido por el Museo del Prado⁴, se realizó una visita a dicho museo para conocer las mejoras realizadas en los últimos años por Álvarez

de Sotomayor, Sánchez Cantón y Muguruza Otaño, siendo especialmente importante la presentación de la rotonda de la planta baja y su iluminación artificial⁵.

Con posterioridad, a las siete, se ofreció a los invitados una recepción en el Palacio Nacional⁶ en la que fueron recibidos por el Presidente Alcalá Zamora y se procedió a visitar la Exposición de Encuadernaciones de la Biblioteca de Palacio. Aún hubieron de quedar ganas de seguir con las sesiones, y entre diez y doce de la noche se aprovechó para escuchar a Ugo Ojetti, de la Academia de Italia, tratar de *Exposiciones permanentes y exposiciones temporales*. Con posterioridad el director del *Museu Toma Stelian* de Bucarest, Georges Oprescu, disertó sobre *Problemas ocasionados por el crecimiento de las colecciones*, no concluyendo el debate que habría de continuar el viernes de mañana.

El jueves, 1 de noviembre, se dedicó a la visita a Valladolid y al Museo Nacional de Escultura, uno de los museos contemplados con más interés por los visitantes debido a la trascendencia del artículo publicado en *Mouseion* y a las interesantes reproducciones fotográficas con que se acompañó. La Oficina Internacional de Museos mantuvo una magnífica relación con el factótum del Museo, Ricardo de Orueta y Duarte, y era visita obligada en cualquier evento de la Oficina a realizar en España. En dicha visita serán acompañados por Francisco Cossío, director del Museo y por Constantino Candeira⁷, arquitecto de la reforma.

EL día 2, festividad de todos los difuntos, no pudo faltar en todos los teatros de Madrid la representación de la obra de Zorrilla, Don Juan Tenorio, incluso en el Español, por la Compañía Xirgú— Borrás, que lo ofreció en sesión de tarde. La sesión de noche albergaría una gala⁸ organizada por el Ayuntamiento de Madrid en honor del *Congreso Internacional de Museografía*, en la que a una primera parte, protagonizada por la Banda Municipal, interpretando obras de zarzuela, sucedería una representación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, interpretada por Margarita Xirgú y Enrique Borrás. Antes

del espectáculo, los asistentes tuvieron dos duras sesiones de trabajo: durante la mañana se culminó el debate originado por la ponencia del rumano Oprescu; después fue el turno del sueco Axel Gauffin, director del *Nationalmuseet* de Estocolmo, que dictó su ponencia sobre *Material de exposición*, al que siguió Hendrick van Gelder, responsable del *Geemuseum* de La Haya, con una lectura sobre *Numeración y etiquetado de las colecciones*. Con ello, se llegaba a culminar la primera parte de las comunicaciones, aquellas de ámbito general. Ya por la tarde se comenzaron a leer las ponencias pertenecientes a ámbitos específicos: la primera fue la de Ludvig Marton, director del *Museo Nacional de Budapest*, que versó sobre *Problemas específicos de las colecciones de prehistoria*. Después, Joergen Olrik, etnólogo del *Dansk Folkemuseum* de Copenhague, trató sobre *Problemas específicos de las colecciones etnográficas y de artes populares*. Amedeo Maiuri, director del Museo Nacional de Nápoles, dio lectura a su ponencia sobre *Problemas específicos de las colecciones de escultura*.

La octava sesión tuvo lugar el sábado, 3 de noviembre, y se dio lectura a las tres ponencias restantes. José Ferrandis, secretario del Museo de Artes Industriales de Madrid, trató de *Particularidades de las colecciones de artes decorativas e industriales*, y August Loehr, director de la *Bundessammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen* de Viena, dictó su comunicación sobre *Particularidades de las colecciones de monedas y medallas*. Acabó la sesión Paul André Lemoisne, conservador del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia y autor junto a Julien Cain, administrador general de la misma institución, de una ponencia sobre *Problemas específicos de las colecciones de artes gráficas*.

El orden de intervención de los ponentes coincide con el orden de las ponencias, salvo la de Stein-Rosemfield que se adelantó en el orden inicial.

A mediodía⁹ se celebró un almuerzo en el Hotel Savoy de Madrid, ofrecido por José Castillejo a Jean Daniel de Montenach y a Henri Bonnet. Asistieron como invitados

Salvador de Madariaga, Julio Casares, antiguo presidente de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual y secretario de la Academia de la Lengua, Angel Establier Costa, funcionario del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, Richard Dupierreux, Euripide Foundoukidis, secretario general de la Oficina Internacional de Museos, y Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado y miembro del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos.

No hubo sesión de tarde pues no había más asuntos que tratar, y ésta se dedicó a realizar una visita guiada al edificio del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, con especial incidencia al Museo de Arte Moderno, acompañados de Ricardo Gutiérrez Abascal, director del mismo, y a la muestra *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX)* del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno, que había sido inaugurada el primero de noviembre.

Por la tarde se celebró una recepción en la Embajada de Portugal¹⁰. Tildada por *ABC* de simpática recepción, fue ofrecida por el embajador a la delegación portuguesa. Sorprende la gran cantidad de políticos españoles y la presencia de no pocos artistas de importancia en dicho acto: Mariano Benlliure, José María López Mezquita, José Moreno Carbonero, Manuel Benedito y Miguel Blay. Sin duda fue la recepción más importante, ya que contó con gran parte de los embajadores de los países con representantes en la Conferencia.

El domingo se clausuró la Conferencia a las seis y media de la tarde con la presencia de Ramón Prieto Bances, subsecretario de Instrucción Pública del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y con Salvador de Madariaga, que ostentó la presidencia del encuentro, quizá como premonición de su ulterior responsabilidad como presidente del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, sucediendo a Jules Destreé. Los discursos no se pronunciaron en señal de luto, y se levantó la Conferencia. Con carácter

previo, a las cuatro de la tarde, se reunieron los asistentes para la sesión de conclusiones y se tomó noticia del repentino fallecimiento, tras el almuerzo, del ponente Ludvig Marton. Ugo Ojetti fue el responsable de agradecer a la administración española y a la comisión organizadora sus desvelos para que la Conferencia fuera un éxito.

Miguel Cabañas¹¹ fue el primero que publicó el único documento conocido durante años de la Conferencia de Madrid, la carta de agradecimiento del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes a los miembros del Comité organizador. Son un grupo de copias entreveradas entre documentación administrativa sobre personal, archivos, bibliotecas y museos, y documentación de la Asociación de Bibliotecarios y Bibliófilos. La minuta, cuyo original iría dirigido, a nivel individual, a cada uno de los doce miembros del Comité.

La orden¹², dictada por el Ministro era trasladada por el director general de Bellas Artes, y era muy escueta:

“Ilmo. Sr.: Notorio es el éxito conseguido por el Congreso Internacional de Museografía que se celebró en Madrid, desde el 28 de octubre próximo pasado al 4 de corriente mes de Noviembre.

Es de atribuir, en justicia, y en la mayor parte del éxito al Comité ejecutivo del mismo que bajo la presidencia de V.I. ha organizado y llevado a feliz término, dicha Asamblea con el acierto y la inteligencia que han aplaudido todas las ilustres personalidades nacionales y extranjeras que en él colaboraron; y por ello este Ministerio ha acordado felicitar a V. I. y a todos los miembros del Comité de ejecución y darles las gracias individualmente por la brillante actuación de todos y cada uno, por el celo que pusieron en favor de la cultura general y del buen nombre y engrandecimiento de España y la República.

El 12 de noviembre, Henri Bonnet¹³ escribía sendas cartas a los dos artífices en España de la celebración de la Conferencia: una dirigida al director general de Bellas Artes, como presidente del Comité organizador, en la que agradecía la hospitalidad recibida y le asegu-

raba que los participantes se marcharon con la impresión sincera del éxito del encuentro; la otra, dirigida a Sánchez Cantón¹⁴, a los halagos dedicados a Chicharro añadía la felicitación por la exposición y le rogaba que la extendiera a otros miembros del Comité organizador. El responsable del Prado podía considerarse entre los conservadores más influyentes de Europa, no sólo por pertenecer al Prado, su permanencia en el Comité Director de la Oficina Internacional de Museos estaría asegurada hasta la defunción de ésta.

Aún en marzo de 1935, el Gobierno español seguía teniendo una deuda pendiente con el Instituto Internacional de Cooperación Internacional, el pago de los 30.000 francos que el Instituto había aportado a la celebración de la Conferencia y no se habían empleado. Mediante dos cartas¹⁵, cuyos borradores serán preparados por Sánchez Cantón¹⁶, quedaba meridianamente claro para qué debería usarse el dinero devuelto, la financiación de la edición del tratado de Museografía

Hay en el libro de contabilidad del Museo del Prado¹⁷ de 1934 a 1935, un asiento contable de gasto en concepto de gratificación a Congreso Museografía por valor de 410 pesetas. Dicho asiento no aparece vinculado a una factura o recibo. El último “fleco” de la Conferencia, que seguía trayendo de cabeza a Sánchez Cantón era la reclamación de una cantidad por parte de Ugo Ojetti. Tal cuantía era reclamada por el florentino en concepto de gastos diversos y la situación era complicada pues no había quien pudiera hacer frente a la indemnización: a pesar de las promesas¹⁸ del que fuera secretario, el Comité Organizador estaba disuelto, Hermes Piñerúa había dejado el Ministerio de Instrucción Pública, y era, entonces, director general de Montes, y Chicharro y Agüera había dejado la Dirección General de Bellas Artes. Sólo quedó un camino al subdirector del Prado, en connivencia, sin duda, con Piñerúa, para dar definitivo carpetazo a la Conferencia de Estudios sobre Arquitectura y Acondicionamiento de Museos de Arte.

En España se empezaba a olvidar la Conferencia, salvo por dos artículos en prensa, uno con el encuentro aún latente, se debía a Juan de la Encina; el otro de Joaquim Folch i Torres sería publicado a principios del año siguiente en Barcelona.

1. HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*, nº1. París: Office Internationale des Musées, 1934.
- HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 12-37. París : Office International des Musées, 1935.
2. BRUCCULERI, Antonio. *Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France: du dessein historique a l'action publique*. París: Librairie de l'architecture et de la ville (Picard), 2002.
3. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-8. Carpeta 341-8/1.
4. Archivo Museo Nacional del Prado, C 1228 sin numerar. Hay dos facturas la primera por 100 *lunchs*, y la segunda, que fue la finalmente abonada, de 1.375 pts por 125 almuerzos.
5. Hasta la apertura de las puertas por Muguruza en 194X, dicha entrada estaba cautiva por la intervención de Jareño en el siglo XIX.
6. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-8. Carpeta 341-8/1.
7. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-8. Carpeta 341-8/1.
8. "Cartelera Madrileña. Comedia. Español.", *ABC Madrid*, 2 de noviembre de 1934: 44.
9. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. Carta de José Castillejo Duarte a Francisco Javier Sánchez Cantón invitándolo a un almuerzo, el 1 de noviembre de 1934.
10. "Notas diplomáticas.", *ABC Madrid*, 4 de noviembre de 1934: 33.
11. CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí." En *Josep Renau. 1907-1982. Compromiso y cultura*, 140-169. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009. Página 373.
12. Archivo General de la Administración. Educación 31/06078 (14085-1) Carta de 30 de noviembre, a tinta, a varios destinatarios.

13. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre, 1934. Sin numerar. Carta de Henri Bonnet a Eduardo Chicharro del 12 noviembre de 1934
14. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre, 1934. Sin numerar. Calco de carta de Henri Bonnet a Francisco Javier Sánchez Cantón del 12 noviembre de 1934.
 - Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-2. Sin numerar. 32-2. Carta de Henri Bonnet a Francisco Javier Sánchez Cantón del 12 noviembre de 1934.
15. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre, 1934. Sin numerar. Carta de Eduardo Chicharro a Henri Bonnet del 16 de marzo de 1935.
 - Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre, 1934. Sin numerar. Carta de Eduardo Chicharro a Eurípide Foundoukidis del 16 de marzo de 1935.
16. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7 y S.C. 32-10. Sin numerar, borradores.
17. Archivo Museo Nacional del Prado C 1228 Contabilidad de 1934-1935.
18. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre, 1934. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis del 17 de mayo de 1935.

3.3. EL REFLEJO EN LA PRENSA Y EN LOS ÓRGANOS DE DIFUSIÓN DE LA OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEOS

Conscientes de la presencia de la Conferencia de Madrid en la prensa diaria como acontecimiento social, cultural o diplomático, conviene repasar otras “presencias” del encuentro. La primera y más trascendente, la editada en el órgano de difusión de la Oficina: el noticiero de *Mousieon, Informations Mensuelles*; otras las aparecidas en prensa nacional, pero con una indudable calidad, más allá de la mera noticia, y que permiten al redactor avanzar un poco más en la calidad de su discurso; y por fin, la crónica de un ponente, convertido en cronista del encuentro, para trasladar, en un discurso muy mediatizado por sus planteamientos estéticos, soluciones de profundo calado conservador.

La trascendencia inmediata de la Conferencia fue, salvo en los casos que vamos a ver, muy limitada. Por una parte estaba la acción publicitaria de *Mouseion* y de la Oficina Internacional de Museos, que volcaba su esfuerzo en reflejar el desarrollo del encuentro

mediante tres vías bien asentadas; la propia revista y sus mensuales¹, otras revistas dependientes del Instituto Internacional de Cooperación Internacional y una sesión radiofónica² en que se leería el texto publicado en los medios antes citados. Aun así, aparecerían varios artículos³ en países remotos en los que se adaptaba la amplia nota preparada por la Oficina. El 3 de diciembre se reclamaba desde la Sociedad de Naciones todo lo referente a la conferencia con la intención de difundir lo tratado: lista de países participantes, cuestiones abordadas, resoluciones adoptadas y fecha y lugar del próximo encuentro. El texto emitido y el publicado eran el mismo, texto interesante pues, al margen del programa desarrollado, planteaba juiciosos comentarios de interés:

Lorsqu'on visite un musée, on ignore généralement la somme de travail et d'efforts que le conservateur a dû déployer avant de pouvoir présenter au public les œuvres de son musée, dans l'ambiance matérielle et esthétique qui leur convient⁴.

La llamada de atención sobre los esfuerzos científicos del profesional del museo será capital, no olvidemos que el destinatario de esta noticia, al menos desde *Museion* será el profesional. El sesgo otorgado desde la lectura del texto en otras publicaciones de la Sociedad de Nacionales intentará ser otro más propicio a las funciones y tareas de dicho organismo internacional. Tras una consideración terminológica sobre la nueva disciplina, desvelo de la Oficina Internacional de Museos, y que tratamos en su capítulo por entender de importancia, la crónica se adentraba en el desarrollo de las sesiones.

El orden del día de la reunión quedaría establecido sobre los puntos desarrollados en el programa y se insiste en el acuerdo mayoritario de los participantes de no proponer reglas generales aplicables a todos los museos y a todos los países, sino al contrario, reunir un conjunto de experiencias y observaciones recogidas en el mayor número de museos y países⁵.

Otorga gran importancia a la toma de conocimiento de las experiencias antes comentadas y a las discusiones desarrolladas, a la exposición instalada en los locales adecuados, dotada de material gráfico y fotográfico ampliamente revisado para ilustrar con ejemplos concretos las presentaciones teóricas.

Desde que comienza a formarse el embrión del encuentro hay un problema recurrente y permanente que no tendrá solución ni tan siquiera con la edición del tratado. Hay un deseo de huir de la exposición de lo concreto, del proyecto, de la experiencia, o del museo, que pueda ser considerado ejemplar, y emplear los esfuerzos en marcar líneas generales de soluciones a los diversos problemas de la museología y la museografía, pero en esa línea tampoco desean establecer una doctrina que sí quedará meridianamente clara como en Atenas en 1931 o en El Cairo en 1937. Ese va a ser el caballo de batalla de la Conferencia, la dualidad compleja que se puede establecer entre ejemplos canónicos y reglas flexibles.

Concluía la nota⁶, en la que estaban relacionados todos los ponentes y participantes, presentes o ausentes, y en la que se insistía en señalar la plural procedencia de todos ellos, y el gran número de países representados, que el fin principal del encuentro era la confección de un “tratado general de museografía”, tan esperado por los conservadores, arquitectos, ingenieros y técnicos de todos los países. Durante años ese será el auténtico valor de los dos volúmenes editados en 1935, compendiar en una sola publicación una serie de referencias técnicas y también conceptuales, aunque éstas entrelíneas, que durante los últimos años habían llenado revistas y monográficos en Estados Unidos y Europa. La misión de la Conferencia, apuntaba la nota, redactada con seguridad por Euripide Foundoukidis, sería incompleta si no atrajera la atención del público sobre la vida orgánica que se desarrolla en los museos, más allá de las salas de exposición, y que debía conocer el visitante para disfrutar, aun mejor, de la contribución cultural que habían de ofrecer estas instituciones.

Las revistas españolas de arte no se hicieron eco del acontecimiento, ni siquiera *Revista Española de Arte*, foro crítico tan cercano a muchos participantes, e incluso a varios miembros del Comité organizador: Antonio Méndez Casal, Julio Guillén Tato, Manuel Escrivá de Romaní, Ángel Vegué y Goldoni. A jóvenes historiadores y arquitectos que usaban la revista como plataforma necesaria: Enrique Lafuente Ferrari, Luis Moya Blanco y tantos otros. Por no citar la trascendente vinculación entre la publicación y uno de los ponentes: José Ferrandis Torres.

Sólo *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* consideró de interés insertar una amplia nota⁷ en que recogía noticias aparecidas en *La Vanguardia* de Barcelona, las mismas que había ido publicando *El Sol* y *La Voz*, y la documentación facilitada por la Oficina Internacional de Museos. Tras una breve descripción de la apertura y el desarrollo de las sesiones, relacionaba las distintas ponencias discutidas, y los países de procedencia de los ponentes, así como una ingente lista de participantes, por orden alfabético, en la que aparecía Pere Bosch i Gimpera, quien, sin embargo, no estaba relacionado entre los miembros del Comité español. Los nombres habían sido traducidos al catalán y no dejaba de resultar extraño encontrar a Pere Muguruza o a Jordi Oprescu.

Es imposible saber, aunque hipótesis posible, si el artículo pensado para el *Butlletí* fue el que apareció en los primeros días de enero en *La Vanguardia*, acompañado⁸ de vistoso material gráfico en otra sección del diario. Su autor, Joaquín Folch y Torres, redactará un amplio artículo divulgativo, al hilo del encuentro madrileño. Las ilustraciones gráficas venían a mostrar aquellas dos tareas de las que estaba más orgulloso, la renovación de los museos de Barcelona, y el traslado de los frescos románicos del Pirineo al *Museu d'Art de Catalunya*, empresa que reivindicará toda su vida y que merece en profundidad un estudio riguroso más allá de comprender las difíciles circunstancias en que se levantaron los ábsides originales.

El catalán utilizará como excusa el encuentro “en Madrid” para esbozar, dentro de una sección concreta del diario llamada Museos y colecciones, un largo artículo con reflexiones dirigidas al gran público sobre lo que significan los museos en el mundo contemporáneo: lejanía, renovación, viaje, recuerdo, fatiga, etc. Identifica los grandes museos como las auténticas referencias culturales de las potentes y antiguas naciones, y como exponente de la riqueza de las nuevas. Es normal, por tanto que se mimen por la sociedad como dignas de un interés colectivo importante. Trae a colación el debate por excelencia en la vida cotidiana del museo, su trágico destino como almacén de obras despojadas de sus lugares prístinos, y recoge el sentir de algunos museos europeos que están devolviendo objetos a sus lugares de origen. Hay que reconocer no poca osadía en Folch y Torres, artífice, como hemos señalado antes, de la extracción de los frescos catalanes, según manifestaría durante toda su vida⁹.

El texto¹⁰ analizaba las funciones actuales del museo, espléndidamente desarrolladas¹¹ en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* en los inicios de la contienda civil, y digno artículo de especialísima mención. Después repasaba someramente los hitos de la Oficina Internacional de Museos, las conferencias de Atenas¹² y Roma, y la publicación de *Mouseion*, “boletín de coordinación de relaciones”, capaz de marcar una orientación, unos acuerdos y unas bases sobre las cosas susceptibles de ser reglamentadas.

El objeto, según el catalán, de la reunión ha sido tratar las cuestiones relacionadas

[...] con las instalaciones de los museos, desde la construcción de los edificios a las modestas labores de limpieza de las galerías de exposición. Los problemas de ventilación, calefacción, iluminación, normalización de las condiciones atmosféricas, defensa contra los peligros del fuego, vitrinas, marcos, pedestales, rótulos, etc.; han sido objeto de deliberación y estudios, que serán reunidos también en un manual de “normas esenciales para la instalación de museos”, que puede tener una evidente utilidad.

No ahorra críticas a la hora de magnificar una ciencia en cuyo fondo transpirara la moda de una técnica museística que, cual “moda”, llevará incorporada una alta dosis de esnobismo. El arquitecto americano podría someterse a las normas funcionales de lo nuevo, pero las grandes naciones debían conservar los palacios de los que se dotaron para guardar sus colecciones:

Afortunadamente, la realidad, hermana mayor de la discreción, tiene buen cuidado de que las cosas queden en el lugar debido, y es por esa discreción que el “Office International des Musées” puede ofrecer los brillantes resultados de su actuación, como un ejemplo de que, a pesar de haber creado “la moda” de la “técnica museística”, ha creado también un cuerpo de experiencias y observaciones de alta utilidad para la conservación de los tesoros de arte que los museos guardan.

La ubicación del mayor proyecto museístico surgido en Cataluña a instancias de la Junta de Museos de Barcelona, la iniciativa civil catalana, y la Generalitat: el *Museu d’Art de Catalunya*, se adaptará al edificio del *Palau Nacional* de la Exposición Internacional de 1929. El afecto por el “palacio” era, para muchos conservadores de museos, el paradigma, y lo seguiría siendo por muchos años, desde Francia a Estados Unidos. Acababa su reflexión con un reconocimiento expreso a la guía que suponía la doctrina emanada de la institución internacional, que habría de suponer superar un estadio ya dejado atrás en la ciudad condal, gracias al trabajo de su Junta de Museos, el de las galerías decrepitas con durmientes guardianes y solitarios directores que escribían sobre arte que se deshacía en los muros del museo. La paradoja era que el edificio dedicado a museo en Barcelona apenas tenía diez años y era coetáneo de un icónico edificio de Mies van der Rohe. Al fin, nada de la Conferencia.

Otro artículo aparecido en prensa vendrá a paliar la escasez de reflexiones de interés, antes referida. Una breve nota en la primera página de *El Sol*, firmado por *Juan de la Encina*¹³.

No debemos olvidar que el citado crítico de arte escondía la figura del efímero y solvente funcionario Ricardo Gutiérrez Abascal, que ocupaba la dirección del Museo de Arte Moderno de Madrid en unas circunstancias difíciles: la terrible situación en que se encontraba el museo que dirigía, pendiente de construcción de un nuevo edificio, y en una situación de precariedad notable en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, compartiendo el inmueble, entre otros, con la Biblioteca Nacional, el Archivo Histórico Nacional, el Museo Arqueológico Nacional e incluso con espacios cedidos a la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Dicho artículo se conformaba a modo de diálogo entre dos interlocutores, como otros que aparecían en la sección *De arte*, y no escatimaba halagos y críticas al encuentro.

La primera reflexión, amarga, versaba sobre la utilidad que podía sacar España de la reunión. La segunda, no menos amable, era que no había traído a Madrid ninguna idea nueva, ningún punto de vista nuevo, *ningún concepto general ni particular que no estuviera harto discutido en el mundo*. A favor de la cita, los extranjeros habían podido conocer mejor a los españoles. En tono irónico irá pasando revista a la celebración, recordemos que el representante del Patronato del Museo de Arte Moderno era Antonio Méndez Casal y que, en calidad de miembro del Comité español, fue quien asistió como delegado nacional a la cita. La participación española, un arquitecto y un erudito, entendemos que se refiere a Muguruza Otaño y a Ferrandis Torres, *y a última hora el conservador del Gabinete de Estampas de nuestra Biblioteca nacional*⁴.

Lamenta con cierta retranca, que no se hayan oído las voces de los directores de nuestros museos, los más autorizados a participar como representantes de la “museografía” nacional, aunque estima que la ciencia de los museos —aquí entendemos que el empleo del término museografía no se circunscribe en exclusiva a la praxis museística—, es más

una “acción” que una “conversación”. También deduce que la ausencia de los directores viene ordenada por un programa cerrado elaborado en Ginebra¹⁵, al que en Madrid se han atendido sin discusión a la decisión por el *Office International del Musée*.

En la dualidad del discurso, establecido sobre el diálogo, podrá introducir una necesaria reivindicación de una generalidad necesaria lejana del localismo. Pero insiste en que España tenía mucho que contar: el esfuerzo de la Administración por conferir una mayor dignidad a los museos, España no sólo es Prado y Valladolid. Un nuevo espíritu ha entrado en ellos y ese discurso, el de la reforma, nadie lo ha trasladado a los participantes venidos de fuera.

Y no ahorra críticas a la celebración, centradas en los aspectos discutidos y en la nueva ciencia, *ahora llamada museografía*, y que no es otra cosa que pura casuística o asunto tan elemental y categórico que puede ocurrírsele a cualquier persona sensata:

La dificultad no estriba en esos principios, porque la dificultad comienza precisamente en el momento que le ponen a uno un Museo entre las manos y le dicen “A ver cómo se las compone usted para hacer con esos elementos un lugar de reposo y conocimiento, un lugar grato, bello, noble, en el que cada obra de su máximo rendimiento de espíritu y de significación”. Eso sí que es difícil. Y eso sí que es un arte que no se aprende por principios, sino que postula una sensibilidad estética perspicua y conocimientos artísticos de otro género de los que preocupan a los puros arqueólogos y museógrafos. Bien está la erudición, cuanto más se tenga mejor, si el entendimiento que la posee es ágil y sabe darle su valor; si no, suele ser un desastre, que, en el fondo, no hace sino agostar las buenas cosechas del arte. Y a veces, nos encontramos con la tremenda paradoja de muchos conservadores de Museo borros de sensibilidad y gusto estético. Échales a esos señores principios de museografía y verás qué Museos insoportables te organizan.

Sin sensibilidad para aplicar ciertos mandatos, fruto del sentido común, era imposible lograr plenamente los objetivos previstos y el mandato que la sociedad podía exigir a estas instituciones.

Mención especial merecen las dos series de caricaturas publicadas por Luis Bagaría¹⁶ en *El Sol*, dos tiras con once caricaturas de ponentes, organizadores y participantes. También la viñeta¹⁷ en que tres “artistas” de aspecto bohemio charlan del encuentro:

Un artista: Dicen que vienen a enseñarnos a colocar nuestros cuadros.

Otro artista: ¡Que nos lo hagan bueno!

La relación de Luis Bagaría¹⁸, con alguno de los protagonistas de la parte española de la conferencia era buena. Francisco Javier Sánchez Cantón mantenía una relación fluida y hay que recordar que el lugar de esparcimiento de algunos miembros del Centro de Estudios Históricos¹⁹, ubicado ya en el antiguo Palacio de Hielo de Madrid, era una cervecería de la plaza de Santa Ana, llamada *El cocodrilo* en virtud del exótico animal que decoraba los carteles de publicidad de la marca cervecera alemana, y de los vistosos e inmensos paneles que decoraban el local, realizados por el siempre mordaz y crítico dibujante catalán.

Pedro Muguruza Otaño²⁰ redactará para *Arquitectura*, una lúcida crónica de la Conferencia, que no se limitaría a una mera relación de hechos y protocolos, es un artículo con intención crítica, e incluso abierto a opinar de otros aspectos que había ido asimilando de las lecturas de *Mouseion*, revista en la que no descartaba publicar algún texto teórico similar a los publicados por Clarence Stein o Louis Hautecoeur, o John Markham²¹.

Y recordaba como éste era correlato del celebrado en Atenas, al que habían concurrido Modesto López Otero, Emilio Moya, Leopoldo Torres Balbás y Francisco Javier Sánchez Cantón²². Atribuye todo el mérito del encuentro a la influencia y capacidad del

subdirector del Prado para lograr de la Oficina Internacional de Museos la designación de Madrid y los éxitos a lograr. También destaca los arreglos leves ejecutados en la Academia para acondicionar el salón de actos y adornarlo con bienes de Patrimonio de la República, Patrimonio Nacional le llama el arquitecto, y el arreglo de dos salones para la instalación de la muestra seleccionada por Sánchez Cantón.

Crítico se mostrará con aquellos que empleando su propio idioma, no el francés o el inglés, idiomas oficiales del encuentro²³, han dilatado sus ponencias con asuntos y problemas ya resueltos. Ponderaba, por el contrario la unidad lograda en producir una “historia museográfica” común y evitar las referencias unilaterales.

El análisis que realizará Muguruza es, sin duda, una reflexión depurada sobre el encuentro. Su visión del museo europeo y del museo norteamericano, la diferencia entre un valor estético y la misión educativa en los museos americanos donde la colección de arte se convierte en núcleo convergente de actividades preferentemente escolares.

Tras un somero repaso a las distintas ponencias concluía que las soluciones propuestas intentaban ser generales permitiendo a cada conservador o “instalador” adoptar iniciativas particulares a cada caso. Definiendo una cierta orientación, en la que ha imperado el carácter tradicional de los museos occidentales frente a las corrientes innovadoras de los museos soviéticos²⁴, en las que la “propaganda” política juega un papel destacado y tan querido al nuevo régimen como en América lo es la pasión didáctica.

Referencias, las planteadas por Pedro Muguruza, dirigidas a un público cualificado que trataremos más adelante en el estudio concreto de las ponencias y los contenidos a debate.

Concluía el arquitecto con una reflexión acerca del papel de la Sociedad de Naciones y sus instituciones y del arbitraje del presidente de las sesiones: Salvador de Madariaga. Años después, acabada la guerra civil, ya como responsable del regreso del Museo del

Prado²⁵ a Madrid desde Ginebra, aquella institución que tanto ponderaba en su artículo, sería víctima de toda su ira, de hecho, una de las primeras acciones que haría el régimen de Burgos será abandonar, como ya lo hiciera seis años antes la Alemania del *Reich*, la Sociedad de Naciones y, por ende, la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual y sus instituciones.

1. “La Conférence Muséographique de Madrid.” *Informations Mensuelles. Mouseion*. Octubre-
Noviembre (1934): 1-5.
2. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-2. Sin numerar. “La Conférence
muséographique de Madrid. Causerie radiophonique organisée par l’Office International des
Musées.”, material roneografiado.
3. FOUNDOUKIDS, Euripide. “Conférence muséographique de Madrid”, *La tribune des nations*, 29 de
noviembre de 1934.
4. *Cuando se visita un museo, se ignora generalmente la suma de trabajo y esfuerzos que el conservador ha
debido desarrollar antes de poder presentar al público las obras de su museo, en el ambiente material y estético
que le conviene.*
5. “Architecture des Musées”, *Informations Mensuelles. Mouseion*. Diciembre (1934): 2-4.
6. “La Conférence muséographique de Madrid”, *Informations Mensuelles. Mouseion*. Octubre-noviembre
(1934): 1-5.
7. “La Conferència de Madrid de l’Oficina Internacional dels Museus” *Bulletí dels Museus d’Art de
Barcelona*. Marzo (1935): 92-94.
8. FOLCH I TORRES, Joaquim, “Al margen de la Conferencia Internacional de Museografía
celebrada en Madrid.”, *La Vanguardia*, 3 de enero de 1935: 11-12.
- “Nuestros museos de Arte.”, *La Vanguardia*, 3 de enero de 1935: 3.
9. “Cómo fueron arrancados y transportados los frescos románicos del Museo de arte de Cataluña.”, *La
Vanguardia*, 6 de diciembre de 1934:3.
- FOLCH I TORRES, Joaquim. *Últims Escrits*. Granollers: Fundació Folch i Torres, 2009.
- VIDAL I JANSÀ, Mercè. *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch I Torres*. Barcelona: Institut
d’estudis Catalans, 1991.

10. Véase reproducido en apéndice 2.
11. FOLCH I TORRES, Joaquim. "Conversa sobre la vida privada dels museus d'art de Barcelona." *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 9 (1936): 258-333.
12. Que sitúa en respectivamente en 1929 y 1932.
13. ENCINA, Juan de la, "Después de la Conferencia....", *El Sol*, 8 de noviembre de 1934:1. Véase apéndice 3 en que reproduce íntegro.
14. Entendemos que se refiere a Enrique Lafuente Ferrari.
15. Alusión a Ginebra como sede de la Sociedad de Naciones y de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual.
16. BAGARÍA, Luis, "Figuras del Congreso Museográfico.", *El Sol*, 3 de noviembre de 1934.
- BAGARÍA, Luis, "Figuras del Congreso Museográfico.", *El Sol*, 4 de noviembre de 1934.
17. BAGARÍA, Luis, "En el congreso museográfico.", *El Sol*, 3 de noviembre de 1934:1.
18. ELORZA, Antonio, y BAGARÍA, Luis. *El Humor Y La Política*. Barcelona: Anthropos, 1988.
19. Archivo de Orueta, CSIC. 1153/2750-1, Carta de 4 de agosto de 1932 de Juan Carreño, secretario de Ricardo de Orueta a Francisco Javier Sánchez Cantón comunicándole algunas cuestiones de interés y citándole en la cervecería.
20. MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "Congreso Internacional de Museografía.", *Arquitectura* 5 (1934): 128-138.
21. MARKHAN, John. "Le plan et la conception architecturale des musées." *Museion* 29-30 (1935): 7-23.
22. Este último en calidad de miembro del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, los otros tres enviados por Ricardo de Orueta Duarte.
23. "Las artes y los días.", *El Sol*, 31 de octubre de 1934: 2. El periodista se pregunta por qué razón en la conferencia no se emplea el castellano, si cuando se han reunido en Italia han empleado el italiano y los ingleses presentes han disertado en inglés.
24. SCHMIT, Théodore. "Les musées de l'Union des Républiques socialistes soviétiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 206- 221.
25. COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2008.

3.4. DIBUJOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL Y DOS EXPOSICIONES MÁS

De entre las actividades organizadas en derredor de la Conferencia de Madrid, y dejando a un lado las inauguraciones de museos y nuevos espacios que encontraron en la celebración madrileña una excusa para hacer coincidir lo ordinario con lo extraordinario, vamos a encontrar tres proyectos de exposición. El más destacado de los tres y que gozó de una mayor repercusión fue el de dibujos, organizado por la Biblioteca Nacional y el Museo de Arte Moderno. La primera dispuso de los fondos a exponer y del especialista que los seleccionara, el segundo puso el espacio.

Durante años ha sido considerado acontecimiento a recordar por dos motivos. En primer lugar, es uno de los hitos historiográficos y críticos de la historia del dibujo en España, máxime a partir del interés que despertaría el estudio del dibujo español con el desarrollo de proyectos cercanos en el tiempo, tales como la aparición del catálogo de Ángel M^a. de Barcia¹ y el repertorio publicado en cinco tomos por Francisco Javier Sánchez Cantón² a

partir de los fondos de las fotografías conservadas en el Centro de Estudios Históricos, o la exposición³ de 1922 organizada por la Sociedad de Amigos del Arte o el repertorio preparado por José Moreno Villa de los dibujos del Instituto de Gijón en 1926.

Junto a lo anterior, habría que señalar la encomienda de la muestra a un joven historiador de arte, conservador de estampas en la Biblioteca Nacional, que en esos momentos gozaba de no poco prestigio a partir de la publicación de su *Breve Historia de la Pintura Española*, Enrique Lafuente Ferrari.

El diario *La Voz* se hizo eco de la muestra⁴, que en portadilla del catálogo señalaba:

*La Exposición de Dibujos de antiguos maestros españoles ha sido organizada por el Museo de Arte Moderno y por la Biblioteca Nacional con motivo de la celebración en Madrid de la Conferencia Museográfica Internacional, en octubre-noviembre de 1934*⁵.

Señalaba el diario que la iniciativa había surgido de Ricardo Gutiérrez Abascal, director del Museo, y ponderaba la calidad del catálogo en cuanto a la descripción de los materiales expuestos, y las referencias a publicaciones recientes, en las que sí se podrían apreciar reproducciones de algunos de los dibujos expuestos, ya que el editado para la ocasión carecía de ilustraciones gráficas. Ciertamente era paradójico que un museo dedicado al arte del momento, o de artistas vivos, organizara una exposición de dibujos de grandes maestros y no una propuesta más cercana.

Si analizamos la lista de participantes en la Conferencia vamos a encontrar dificultad para hallar algún conservador dedicado al arte moderno; por contra la mayoría de los asistentes, salvo los arquitectos presentes, eran en su mayoría eruditos de distintas disciplinas, todas ellas muy lejanas al arte de su tiempo. Salvo Antonio Méndez Casal, crítico de arte de *ABC* y representante del Patronato del Museo de Arte Moderno en el Comité

organizador, no hay un solo participante, salvo Eurípide Foundoukidis, interesado en la contemporaneidad.

Le fue encomendada la redacción del catálogo a Enrique Lafuente Ferrari, y estableció unas documentadas fichas en las que las referencias a otros libros eran lo oportuno, si bien insistía la crónica, que la tarea por él realizada, colma las más rigurosas exigencias. Ciento veintinueve dibujos fueron seleccionados por el joven historiador, de cuantos conformaban la colección de la Biblioteca Nacional, dirigida en ese momento por Miguel Artigas.

La muestra era para la Oficina Internacional de Museos una propuesta ejemplar. Ya en sus orígenes, y a instancias de Henri Focillon, la Oficina había mostrado un especial interés en propuestas de exposiciones pequeñas, de gabinete, y, en particular, de aquellas que pudieran itinerar entre países, tal como los proyectos desarrollados por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. Las exposiciones de vaciados y calcografías nacionales iban en esa línea. El intercambio de colecciones de grabados perseguía fomentar la creación de gabinetes de estampas en algunos países asociados a la Sociedad de Naciones.

Entre el creciente número de estudios que avanzan en el conocimiento del dibujo español destaca la muestra desarrollada en 1934 en la Biblioteca Nacional de Madrid, seleccionada por Enrique Lafuente Ferrari, pero ningún estudio señala que dicha exposición fuese preparada con motivo de la celebración en Madrid de la Conferencia. Tan sólo el propio Lafuente lo señalaba en el texto introductorio del catálogo⁶.

La Exposición, organizada con motivo de la reunión en Madrid de la Conferencia Internacional de los Museos, no aspira sino a continuar el plan, ya expuesto en ocasión anterior, de dar a conocer por medio de exhibiciones metódicas los fondos del Gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional a los estudiosos y a los artistas, como un medio de contribución a la cultura artística, de universal aceptación en todas partes.

Al margen de la exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, incluida de lleno en el programa del encuentro, ésta de dibujos se convirtió en el acontecimiento de interés⁷ para un público menos especializado. Y tuvo un magnífico eco, en especial a partir del elogio dedicado a Lafuente Ferrari desde las páginas de *El Sol* por Enrique Díaz Canedo⁸. Al hilo de la aparición de la *Breve historia de la pintura española*, y a cuatro días de la apertura de la exposición, Díaz Canedo trazaba un preciso mapa de la trayectoria del joven conservador, y consideraba su trabajo fruto natural de la existencia en España de varios empeños por dotar al país de una historiografía de arte y de una crítica acorde con la importancia del mismo: el Centro de Estudios Históricos y la Sociedad de Amigos del Arte.

Cabe pensar que la reforma propuesta por Luis Moya Blanco para el amueblamiento de esta sala de exposiciones se realizara con la intención de usarla en la muestra citada, con lo que estos espacios⁹ se añadían al rosario de “inauguraciones” programadas coincidiendo con la Conferencia. El 28 de junio de 1933 se presentaba el proyecto para, entre otras obras, la instalación de la Sala de Estampas en la parte baja del ángulo del edificio en que confluía el Paseo de Recoletos con la calle Villanueva. Bajo el lucernario se pretendía instalar una pantalla; otra opción podría implicar un nuevo lucernario dotado con luz artificial.

El suelo se componía con un dibujo geométrico a bandas verde claro, verde oscuro y negro, y los muebles se disponían alrededor, a modo de facistoles, con un mostrador central para la exhibición de dibujos en plano. El proyecto también planteaba compartimentar el patio en tres galerías, una central y dos laterales, así como arreglos en el taller de restauración. La cuantía del proyecto ascendía a 49.956,52 pesetas y fue aprobado el 6 de septiembre de 1933¹⁰.

La crítica de la muestra, aparecida¹¹ en *Cortijos y rascacielos*, un tanto insólita, abundaba en el protagonismo de su comisario, pero no aludía al motivo de su presentación.

La prensa, por el contrario, se hacía eco de la exposición en relación con la celebración de la reunión en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y magnificaba la iniciativa como un medio más para trasladar a los participantes el rigor del comisario y el valor de la colección¹².

Otro proyecto feliz, y con no poca cercanía a las propuestas de la Sociedad Española de Amigos del Arte¹³, fue la exposición¹⁴ seleccionada por José Moreno Villa¹⁵ de encuadernaciones de la Biblioteca del Palacio Nacional¹⁶.

Las únicas referencias que tenemos en prensa son dos breves¹⁷ en *La Veu* de Barcelona, y en *El Sol*, aunque en ellas no hay alusión alguna a la celebración de la Conferencia de Museos que acontecía. Ello nos da pie a pensar que se programó al margen de dicha efeméride, y se aprovechó la visita de los congresistas con ocasión de la recepción ofrecida por el jefe del Estado.

El Museo Municipal de Madrid, como lugar en que se proyectaban las antiguas artes industriales de la Villa, había dedicado una sala a la Porcelana del Buen Retiro, empresa tras la que, a buen seguro, debía estar Manuel Escrivá de Romaní, interesado en que se visualizara *in situ* y en directo, como habría de hacerse en el Museo del Prado o en Valladolid, alguno de los ejemplos que mostraba en su opúsculo¹⁸ sobre “decoración de museos”.

Dicha colección se había dispuesto dos años antes, por lo que la referencia a la Conferencia que se insertaba en la portadilla de la publicación¹⁹ era un poco extemporánea:

El Ayuntamiento de Madrid a la CONFERENCIA DE MUSEOGRAFÍA que, organizada por el “Institut International de Coopération Intellectuelle” y el “Office International des Musées” y bajo el alto patrocinio de la SOCIEDAD DE NACIONES, ha de celebrarse en los días 28 de octubre al 4 de noviembre de 1934.

Era, una vez más, una fórmula de aprovechar una iniciativa cercana en el tiempo a la celebración de la Conferencia, como si se hubiera pensado para tal acontecimiento, en la misma línea, quizá, que la Exposición de encuadernaciones o la cercanía de la apertura del *Museu d'Art de Catalunya*.

No hay que olvidar que Casal había publicado un artículo en *Revista Española de Arte*, sobre esta colección y su montaje²⁰, entrando a considerar su calidad, su historia y la iniciativa municipal, cuya semilla germinó en 1930 y floreció en 1931. Otro artículo, éste ya más centrado en cuestiones de montaje y “decoración” será publicado por el noble erudito en *Museion* al hilo de la Conferencia²¹, copia literal de su informe madrileño²².

Otros dos acontecimientos caben citarse, realizados ambos en proximidad a la Conferencia, pero no directamente relacionados con ella: la reforma acometida por el Museo del Prado en la rotonda baja de la puerta de Goya, y la apertura del *Museu d'Art de Catalunya*. Ambos proyectos estaban en marcha cuando se programó el encuentro y querían ser aprovechados por los gestores de dichas instituciones para darlos a conocer.

El caso del *Museu* es especialmente doloroso pues se pretendía inaugurar el día 7 de octubre, y por motivo de una huelga de la construcción, su apertura fue aplazada por la *Junta de Museus de Barcelona* y la *Generalitat de Catalunya*. Los sucesos del día 6 de octubre, con la proclamación del Estado Catalán dentro de la República Federal Española y la detención de las autoridades catalanas, impedirán una inauguración convencional²³. El 11 de noviembre el *Museu d'Art de Catalunya* será inaugurado por las autoridades nombradas por el Gobierno de España, autoridades militares que sustituyeron a las civiles —detenidas el mismo día 7 de octubre de 1934, fecha inicialmente prevista para la apertura del Palacio Nacional de Montjuic, tras los sucesos acaecidos en la víspera—.

El Museo del Prado mostrará a los participantes en la Conferencia un proyecto en la línea de los desarrollados por Pedro Muguruza Otaño con anterioridad: la reforma y acondicionamiento de la parte baja de la puerta norte, así como la dotación de una nueva instalación eléctrica. Imagen que resultará de enorme atractivo cuando se vea publicada en el tratado de Museografía²⁴. Las obras de dicho ámbito, inútil para la exhibición de objetos de arte y usado como trastero, habían comenzado en 1930, pero dificultades económicas habían lastrado su finalización. Dicho espacio no quedaría abierto al público hasta principios de 1935²⁵. Juan Antonio Gaya Nuño²⁶, sobre la Conferencia, comentará:

Sólo en nota procede referirse al Congreso de Museografía que se celebró en Madrid, bajo los auspicios de la Oficina Internacional de Museos de la Sociedad de Naciones (algo así como un precedente de la Unesco) durante el mes de noviembre de 1934. El Museo del Prado no quedó relacionado con este Congreso sino mediante visitas de los congresistas y algunas adecuaciones en su instalación. Posteriormente, el Conde de Casal publicaría en el órgano de dicha oficina un artículo subrayando diversos aspectos de la presentación de los museos españoles.

-
1. BARCIA, Ángel M^a de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1906.
 2. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Dibujos españoles*. Madrid: Hauser y Menet, 1930. Material reunido por el Centro de Estudios Históricos, Madrid.
 3. *Exposición de Dibujos, 1750 a 1860*, Madrid: Sociedad de Española de Amigos del Arte, 1922. Catálogo General ilustrado, por Felix Boix.
 4. "Información de Arte. Exposición de Dibujos de maestros españoles.", *La Voz*, 3 de noviembre de 1934: 6.
 5. *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno*. Madrid: "Alas.", 1934.

6. LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Presentación." En *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno*, 3-7. Madrid: "Alas.", 1934.
7. *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno*. Madrid: "Alas.", 1934.
8. LAFUENTE FERRARI, Enrique. "La primera exposición del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional." *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, t. I Julio-Septiembre (1934).
9. DIEZ CANEDO, Enrique. "La historia y la crítica del arte español." *El Sol*, 28 de octubre de 2017:1
- Archivo General de la Administración. 13258-1 (1). Proyecto de Luis Moya Blanco para la realización de diversas obras en el Museo de Arte Moderno.
10. *Gaceta de Madrid*, 12 de septiembre de 1933: 1663.
11. "Exposición de dibujos de maestros españoles." *Cortijos y rascacielos* 1 (1935): 36.
12. "Las artes y los días. Exposición de dibujos." *El Sol*, 2 de noviembre de 1934:2
- "Información de arte. Exposición de dibujos de maestros españoles." *La Voz*, 3 de noviembre de 1934: 6.
13. HUESO ROLLAND, Francisco. "La exposición de encuadernaciones antiguas españolas." *Revista Española de Arte*, 3 -2- (1934): 55-65.
14. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-8, Carpeta 341-8/1
15. *Biblioteca de Palacio. Exposición de encuadernaciones españolas. Catálogo-guía*. Madrid: Blass, 1934.
16. LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa (dir.). *Grandes encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV - XXI*. Madrid: Ediciones el Viso & Patrimonio Real, 2012.
17. "Una Exposició de Relligats a Madrid." *La Veu*, 30 de octubre de 1934: 13.
- "Las Artes y los días. Exposición de encuadernaciones." *El Sol*, 31 de octubre de 1934: 2.
18. ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel, Conde de CASAL. *Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art: Rapport présenté à la Conférence Muséographique Internationale des Musées, 1934*. Madrid: Blass, 1934.
19. AGUILERA, Emiliano M. *La porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1934.
20. CONDE DE CASAL. "Porcelana del Buen Retiro (A propósito de la nueva sala del Museo Municipal)." *Revista Española de Arte* 1 (1932): 11-20.
21. ESCRIVÁ DE ROMANÍ. Manuel "Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid." *Museion* 31-32 (1935): 103-109.

22. ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel, Conde de CASAL. *Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art: Rapport présenté à la Conférence Muséographique Internationale des Musées, 1934*. Madrid: Blass, 1934.
23. “Inauguració del Museu d'Art de Catalunya.”, *Bulletí dels Museus de Barcelona* 44 (1935): 1-36.
24. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*. París: Office International des Musées, 1935, 2 vols. Páginas 159-161.
25. “Arte y artistas. nuevas salas del museo del Prado.”, *ABC*, 10 de enero de 1935: 38.
26. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest, 1969. Página 179.

4. EL LIMITADO DEBATE CIENTÍFICO



4.1. MUSÉOGRAPHIE, UN NUEVO VIEJO CONCEPTO

Caspar Friedrich Neickel, en 1727, trataba en su obra *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern*¹, entre otras muchas cuestiones vinculadas con los museos de prestigio de su época, de algunos aspectos vinculados con los ámbitos para guardar y exhibir los objetos, los muebles auxiliares y el orden de los mismos. En el capítulo IV² del libro se preguntaba cómo se habrían de disponer las curiosidades naturales y artificiales en espacios adecuados. Hay quien podría pensar que ya a principios del siglo XVIII, el término que daba título a un compendio de saberes y conocimientos sobre colecciones y museos de su época, tendría similar significado al que le damos hoy día. Nada más lejos de la realidad. Ello no significa que no haya que reconocer el mérito al erudito alemán en dedicar parte de su obra a tratar lo que de un modo muy genérico llamamos hoy Museografía.

No pocos teóricos y estudiosos del museo han intentado poner orden en el galimatías conceptual generado por los términos, cuyo origen etimológico es común, pero que desde el griego fueron acomodándose de modo distinto a los diversos idiomas.

Francesco Minissi en los ochenta, y con posterioridad, André Desvallés, François Maisse, Janick Daniel Aquilina, en la esfera francófona y Luis Alonso Fernández y Jesús Pedro Lorente en nuestro país han intentado poner significado preciso a estos términos, preocupación constante de no pocos museólogos de nuestro tiempo³.

Otra visión nos la da la lectura de diversos textos coetáneos a la Conferencia de Madrid, y sobre todo el empleo del término en el escena francesa y por extensión a otros países mediterráneos, como España o Italia, sin entrar a valorar su influencia en países entonces emergentes cuya museología estaba por desarrollar y que años más tarde daría frutos notables⁴.

Un repaso a las publicaciones periódicas que hemos utilizado en la redacción del presente trabajo nos muestra el significado, un tanto ambiguo del término, también nos muestra su empleo por un grupo de intelectuales muy cercanos en cuanto a gusto y a intereses profesionales. Si buscamos el término en el *Bulletin des Musées de France*⁵ lo encontraremos como epígrafe o disciplina que agrupa los contenidos relacionados con la organización administrativa de los museos franceses, su historia y conformación actual, historia de los museos europeos, con especial incidencia en un país en cada curso académico, conservación de monumentos históricos inmuebles y muebles, la construcción de museos —en concreto en 1929, dicha conferencia fue impartida por August Perret al hilo de su artículo en *Museion*⁶—, técnicas de la pintura y su conservación, organización de museos de otros países, análisis científico de las obras de arte, etc.

Como observamos, asuntos que forman parte de distintas disciplinas que encontrarán acomodo, sin excesivos reparos conceptuales, entre las competencias asumidas por la Ofi-

cina Internacional de Museos: tutela, museología, museografía y organización administrativa. La formación de Eurípide Foundoukidis en l'*École du Louvre*, la presencia de Richard Dupierreux, como docente en el centro francés y funcionario del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, la presencia de René Huyghe, que alcanzará un nivel de influencia ideológica notable a través de Jean Guiffroy y Louis Hautecoeur, han de ayudar a que el concepto *muséographie* tenga idéntico y confuso significado para unos y otros, funcionarios internacionales de la cultura y funcionario franceses de museos. Dicha generalización para el empleo del término va a ir desde las páginas de estricta disciplina museística, *Museum*, a otras publicaciones periódicas con intenciones divulgativas; es destacable la presencia en *Formes*, de una sección redactada en sus primeros números, por Eurípide Foundoukidis, bajo el epígrafe de *Muséographie*, y continuada con posterioridad por Germain Bazin. Dicha sección, diminuta en extensión⁷ copiaba breves noticias sobre el devenir de los museos a nivel internacional, notas semejantes en extensión e intención de los contenidos de *Informations Mensuelles* y *Museum Supplements Mensuelles*.

Museum también sostendría, sin ser la Oficina plenamente consciente, esta leve confusión conceptual. Un análisis de los índices en sus veinte años de vida nos muestra que ni su Comité de Redacción (que no era otro que el Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos) ni su redactor jefe (que era el propio secretario general) lograron afianzar secciones a lo largo de la existencia de la revista. Siendo habitual encontrar las presentes secciones: *Notes muséographiques*⁸, *Muséographie générale*⁹, existiendo una sección dedicada a la conservación de obras de arte, *Muséographie technique*. Estableciendo una separación entre general y técnica a partir del número 25-26, en la que sólo la segunda sobrevivirá unos años más. Las continuas referencias a sucesos o experiencias acaecidas en los museos del mundo irán englobadas en secciones adjetivadas con la palabra museográfica¹⁰, sean éstas por países

o ciudades. Incluso empleando el término, como lo entendemos ahora, aplicado a cuestiones prácticas de manera fortuita en los últimos años de la revista¹¹. Aún así encontraremos referencias muy tardías que retornan a usar el término con una acepción generalizadora.¹²

La diferencia era nula, en los dos volúmenes de la revista en que compartieron presencia dichas secciones los temas pasaron de la “general”, vinculados con la creación, gestión, renovación de museos, a la “técnica”, pensada en un principio para asuntos eminentemente prácticos y no adaptados a casos concretos. Ya en 1935, los índices se abrían a todo tipo de ensayos sin clasificar. Creemos que estas circunstancias son definidoras del empleo de un término amplio en su definición y falto, en esos momentos, de un necesario ajuste de definición, que creemos que llegó años después de la Conferencia de Madrid, quizá en 1937, pero gracias a ella y al “tratado”.

Eugenio d’Ors, habitual en conferencias esporádicas en la *École du Louvre* y cercano en exceso a la revista *Formes*, publicó en *Blanco y Negro* un breve artículo titulado *Museografía*¹³ que estaba en la línea semántica de la indefinición del término. Apuntaba el catalán, siempre a la moda, y precisamente en el mismo año en que participó como conferenciante en la *École du Louvre*¹⁴ impartiendo una clase sobre el Museo de Valladolid y la estética de Berrugute, Juni, Gregorio Fernández y la escultura policromada castellana; apuntaba de una forma muy general una suerte de cambios que estaba experimentando el museo en los años veinte, al fin y al cabo, tras una sarta de reflexiones dorsianas sobre estética, estilos y *Morfología de la Cultura*, comentaba algunas referencias que denotaban su alto nivel de información. A modo de inciso, creemos que el “verdadero ausente” en la Conferencia de Madrid fue Eugenio d’Ors. Nadie, en España, estaba más cerca de los íntimos postulados estéticos de los organizadores y mentores intelectuales del encuentro, ni Francisco Javier Sánchez Cantón, ni Pedro Muguruza Otaño, desde su posición privilegiada en el Prado.

Quizá nadie pensó en él, en esa fase de autoexilio intelectual en que estaba inmerso para con la República y España, y la presencia del otro “prestigioso funcionario internacional”, Salvador de Madariaga, era más que suficiente.

Sostenía d’Ors que los cambios que había experimentado la crítica de arte se habían dejado sentir en el estudio y reforma de los “Museos” y de los principios técnicos de su régimen:

La gota de agua horada la piedra, dice el dicho; con más razón, las corrientes, aunque lo sean sólo de ideas, abren brecha en los edificios más cerrados. Cerrado, estancado, venía siendo y quedándose, desde hace tiempo, el Museo, como institución.

Incluso bromea sobre el consejo dado por John Cotton Dana, director de Newark Museum, de abrir los museos por la noche. Apuntaba, no con mucho conocimiento, creemos, que la *Museums Association* (asociación británica de museos)

recomendaba considerar gliptotecas y pinacotecas como simples casos particulares de una institución más general –el Museo–, cuyos métodos y técnica son comunes, así se trate de guardar y enseñar pinturas inmortales o pedagógicas reproducciones en yeso y aún humildes animales disecados o austeros esqueletos...

Continuaba d’Ors recomendando atención sobre un nuevo tipo de profesional, ya presente desde hace años en: *el conservador de Museo –el Museum man– “que no es precisamente el sabio, ni el arqueólogo, ni el conocedor”*.

Por último, haciéndose eco las últimas experiencias alemanas recomienda abrir la actividad de las asociaciones de museos a otras tipologías superando la meramente artística y abrazando a los museos científicos y los de cultura general. Acababa citando, el esteta, la filosofía que amparaba a la revista *Formes*:

“El campo de acción de una revista que se propone el estudio general de las formas y de su desarrollo en la historia humana va mucho más allá que el círculo de las que se denominan habitualmente Bellas Artes; no vacilamos en decir, inclusive, que, fuera de este círculo, es donde encontrará aquélla mayor número de elementos capaces de alimentarla.”

Recomendando a todos la lectura atenta de unos fascículos, editados por *el Instituto de Cooperación Intelectual*, llamados *Mouseion*, destinados, como los británicos o los alemanes, a la museografía, y reconociendo la instauración, en la *Escuela del Louvre*, de un curso general sobre esta materia, al que nos referimos con anterioridad, y en que participó Eugenio d’Ors. Cabe reconocer que el crítico catalán gozará de gran prestigio entre los profesionales del museo, su capacidad crítica y ensayística, y el tratar en el momento adecuado aspectos de interés, le otorgará un reconocimiento importante. Pierre d’Espezel en su editorial de *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* dedicado a *Musées* lamentará no haber podido contar, con intelectuales como *el sabio experto berlinés Max J. Friedlaender*, o *el brillante museógrafo español Eugenio d’Ors*¹⁵.

Algunos historiadores del Museo, como Jesús Pedro Lorente consideran como principal logro de la Conferencia ser el momento y el lugar de asimilación del término museografía a su actual concepción:

*Pero llegaría precisamente en Madrid, en el Congreso organizado en 1934 por la Oficina Internacional de Museos, vinculada a la Sociedad de Naciones, cuyas actas serán publicadas al año siguiente bajo el título “Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art”, el hito por el que se consagró aquel antiguo termino con esa nueva acepción, como una técnica y conocimiento adquiridos con la praxis. La mayor parte de los participantes en aquel congreso no eran teóricos si no facultativos de museos o arquitectos, especialmente en lo relativo a cuestiones de arquitectura y montaje, con las cuales se identifica hoy la museografía por antonomasia*¹⁶.

Sin embargo, dos textos oficiales de la Oficina Internacional de Museos nos deben hacer reflexionar sobre dicha afirmación. En el preámbulo o prólogo de *Muséographie*¹⁷, se mantiene:

*Un grand effort a été entrepris, surtout depuis une vingtaine d'années, dans les divers pays, pour assurer la conservation rationnelle des œuvres d'art, aussi bien que leur mise en valeur. Après cette période d'expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées, — autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle : la muséographie. Tributaire des disciplines scientifiques les plus diverses, cette technique est peut-être l'une de celles qui exigent la plus large collaboration entre spécialistes de différents domaines et techniciens de différents pays. Or, ce fut là précisément l'une des tâches que s'est assignée, dès sa création, l'Office International des Musées et dont la Conférence internationale de Madrid a été l'aboutissement logique*¹⁸.

Es la única referencia, contradictoria referencia, al desarrollo de una técnica nueva: la museografía como fruto de un necesario balance de un periodo de experiencias de todo tipo y de múltiples realizaciones, apuntando la evolución de los principios, de los trabajos, de los datos y de los programas de los museos. Tarea, la de la génesis de una nueva técnica, en la que se aplicó desde su creación la Oficina Internacional de Museos. La razón de no haber blindado el concepto en este preciso instante quizá tenga que ver con la falta de un término, *muséologie*, en ese momento completamente ajeno a la disciplina en Francia, y que animará, durante años el empleo con carácter general de *muséographie*.

Otro texto, aparecido, como vimos anteriormente, en el mensual de octubre-noviembre de 1934, y también emitido por radio, por Euripide Foundoukidis, aprovechando el desarrollo de nuevos medios y su empleo en la publicitación de la cultura, apuntaba¹⁹:

Lorsqu'on visite un musée, on ignore généralement la somme de travail et d'efforts que le conservateur a dû déployer avant de pouvoir présenter au public les œuvres de son musée, dans l'ambiance matérielle et esthétique qui leur convient.

Tout ce travail préparatoire, basé sur l'expérience et les recherches des spécialistes, a peu à peu formé une technique nouvelle —la muséographie, qui se propose de déterminer les principes, les méthodes et les moyens pratiques propres à abriter, à conserver, à classer et à mettre en valeur les objets d'art. Cette science qui, déjà au siècle dernier, comptait d'éminents spécialistes, s'est particulièrement développée depuis trente ans ; tributaire des disciplines scientifiques les plus diverses, elle est peut-être l'une de celles qui exigent la plus large collaboration entre spécialistes de différents domaines et techniciens de différents pays. Or, telle est précisément l'une des tâches que s'est assignée, dès sa création, l'Office International des Musées...²⁰

El número de marzo de 1939 de *Supplements Mensuelles de Museion* publicaba una nota elaborada por la OIM en la que informaba que en el verano de 1940 se celebraría la Segunda Conferencia Internacional para la elaboración de un tratado de Museografía. Los trabajos, continua la noticia, de esta conferencia constituirán el tomo III que tratará de *La Mission sociale et éducative du musée*. Los dos primeros tomos han sido consagrados a la arquitectura y acondicionamiento de museos de arte. El programa de estudios, en líneas generales, se dividía en nueve capítulos que en nada asimilaríamos hoy con el concepto, o el ámbito, de una disciplina llamada museografía: El papel del museo en el desarrollo de la cultura contemporánea, medios de contacto con el público, las relaciones del museo con los artistas y los artesanos, el museo y la escuela, el museo y el niño, los museos y las escuelas de arte, el museo y las instituciones de investigación los museos y las autoridades gubernamentales y municipales, y por último, la organización y actividad de la sociedades colaboradoras en el desarrollo de los museos.

Ante esta declaración no podemos más que asegurar que el término Museografía tuvo, siempre, para la oficina un significado polivalente. Así lo vamos a comprobar repetidamente en las páginas de *Mousieon* y en sus suplementos mensuales, sorprendiéndonos la ausencia de un término por completo desterrado: Museología

La Conferencia de Madrid de 1934 sería llamada de muchas maneras y acabó, a fuer de ser la única celebrada, por ser la conferencia de museografía por excelencia o la conferencia museográfica según los diversos autores. No ocurrió igual con la de Atenas de 1931, que tendrá que sufrir la competencia del encuentro del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna en 1933, hasta el punto que, no pocos, hoy, confunden una y otra. Bien, pues “Madrid 1934” llegaría a ser definida por la Oficina Internacional de Museos como *La conferencia internacional de expertos para el estudio de los problemas de la museografía general*²¹. No es baladí dicha definición, pero Foundoukidis, con anterioridad se refería con estos términos a determinadas tareas analizadas en Madrid²². Es por tanto confuso el empleo del término en toda la literatura museística francesa, a un primer intento de separar en dos parcelas la museografía, sucede, al menos, en el seno de la Oficina Internacional de Museos, un *laisser-fair* que vuelve a dotar al término *muséographie* de enorme contenido conceptual.

En su origen, creemos, el encuentro no se dedicó a la museografía como la entendemos hoy. Se dedicó a una parcela muy concreta de las ciencias del museo, que preocupaba a Louis Réau, a Henri Focillon y a la Oficina Internacional de Museos, y también, a los promotores de una aventura central en la historia de la cultura francesa: la solución constructiva del Museo Nacional de Arte Moderno, en el que Louis Hautecoeur era alma mater en su calidad de conservador del Museo de Luxemburgo, un proyecto que debía acabar con la provisionalidad del museo nacional, incluso por encima de sus aquellos organizados en rededor del movimiento moderno.

El propósito de la Conferencia de Madrid, para la OIM estaba muy claro:

en lo que concierne más particularmente a la nueva técnica de arquitectura y de presentación de las obras de arte, el abundante material recogido en los últimos años en la OIM no era fácilmente asequible a todos los conservadores deseosos de sacar provecho de estos métodos, estas innovaciones o estos consejos: una síntesis se imponía, no bajo la forma de un código de principios doctrinarios, sino bajo la de una obra que recoja el conjunto de los diferentes medios actualmente aplicables a la puesta en valor, — en el sentido más amplio del término, — de los objetos confiados a la vigilancia de los conservadores²³.

Jannick D. Aquilina²⁴, ha señalado una precisa historia del término. Durante el siglo XVIII, estaba claro el significado de museografía, si bien referido a gabinetes de ciencias naturales, se tenía claro que dicho término se empleaba en el sentido etimológico actual. Por el contrario, museología tendrá una consideración confusa, más cercana al mundo de las bellas artes, en tanto que museografía, avanzando el tiempo, seguirá teniendo más cercanía con la historia y la historia natural. Podemos decir que, en general, hay dos significados de conceptos de *muséologie* y *muséographie* en el siglo XIX.

Avanzando los primeros años del siglo pasado, museografía va a seguir teniendo un significado polisémico, cada vez menos se considera una ciencia vinculada a la descripción de los museos y colecciones, y va a ser asimilada con la ciencia que trata del conjunto de técnicas relacionadas con la gestión y la presentación de las colecciones. Se utiliza “museografía” “para describir la organización, la vida, el papel social, la formación histórica del museo, etc. Pero sobre todo, comienza a usarse para el tratamiento de los métodos de exposición, la conservación o distribución de colecciones.

Es interesante la elasticidad de la expresión *Muséographie*, se puede utilizar para significar muchas cosas vinculadas con el museo, pero también puede tener un alcance más limitado.

En 1937, Albert S. Henraux²⁵, presidente de la Sociedad de Amigos del Louvre, y presidente de responsable máximo de la Sección 1 (Museografía), de la Clase III (Museos y exposiciones), del Grupo 1 (Pensamiento) de la Exposición Internacional de 1937 manifestaba:

C'est en 1926 que l'Institut International de Coopération Intellectuelle entreprenait la publication de la revue "Museum": elle répondait si bien à une mise au point nécessaire qu'en 1934 le Congrès de Madrid réunissait les principaux conservateurs du monde, venus de partout pour proposer des solutions et les discuter. C'est donc à cette date de 1926 que l'on peut faire remonter la naissance officielle de la Muséographie en tant que science, avec ses règles et ses lois.(...) Il s'agissait de montrer au public que les musées ne sont pas de simples dépôts où sont exposées les œuvres d'art avec plus ou moins de goût, mais que, pour que ce public y soit attiré, éduqué et retenu, il faut trouver les moyens propres à fixer son attention et conserver et présenter les œuvres d'art suivant certaines règles. Ce sont là les buts que poursuit la Muséographie.

Las palabras de Henraux nos retrotraían a los inicios de la preocupación por el futuro del museo. Aquella reflexión iniciada por Louis Réau, y asentada por Henri Focillon en el Congreso de Historia del Arte de París de 1922 o en el contenido de su acertado informe a la Sociedad de Naciones para la creación de la Oficina Internacional de Museos. Aún hoy el término genera, dentro de un consenso más o menos aceptado, alguna controversia.

La *École du Louvre* en su reglamento para el curso 1936²⁶, señalaba los contenidos de la asignatura de museografía, que se impartía a principios de curso: clases teóricas y prácticas que trataran sobre los conocimientos profesionales y técnicos indispensables para futuros conservadores de museos, con especial hincapié en la conservación de obras de

arte , métodos de presentación de colecciones, de clasificación de obras, técnicas artísticas, excavaciones arqueológicas, así como el funcionamiento de los servicios básico del museo.

La concreción era cada vez mayor, y se habían eliminado los temas de historia de los museos por países o de la organización administrativa. Más aún, perduraban disciplinas que, poco a poco, irían desligándose de las propias del museo.

La Conferencia de Madrid, a partir del título del tratado editado en 1935, marcará con precisión el significado futuro de Museografía, mas no porque hubiera una voluntad decidida por parte de los organizadores, en este caso la Oficina Internacional de Museos.

A pesar de los intentos manifestados en el *avant-propos* de la obra, el empleo arbitrario del término, por parte de los redactores de *Mousieon* y de los propios responsables de la Oficina, será una constante, incluso para la preparación de una segunda Conferencia internacional para la elaboración de un tratado de Museografía, a titular *La misión social y educativa del Museo*. No será hasta el desarrollo del proyecto de 1937, de indudables ecos madrileños, realizado en el marco de la Exposición Internacional de París, que se consolidará su significado tal y como ha llegado a nuestros días.

-
1. NEICKEL, Caspar Friedrich. *Museografía. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei*. Bolonia: CLUEB, 2005.
 2. MUÑOZ COSME, Alfonso. *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Trea, 2007. Versión en castellano (páginas 351-352).
 3. SOLA, Tomislav. "Concept et nature de la muséologie." *Museum* 153 (1987): 45.
 4. BERNARD, Tomas Diego. *Experiencias en museografía histórica*. Buenos Aires: Anaconda, 1957.
 - GLUSBERG, Jorge. *L'ultimo museo*. Palermo: Sellerio Editore, 1983.
 5. *Bulletin des musées de France*, 9 (1929): 195.
 6. PERRET, August. "Le Musée Moderne." *Mousieon* 9 (1929): 225-235.
 7. FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 1 (1929): 22-24.

- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 2 (1930): 20-21.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 3 (1930): 20.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 4 (1930): 25.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 5 (1930): 24.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "La conservation des fresques de Michel-Ange au Vatican." *Formes* 6 (1930): 23.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 7 (1930): 24.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 9 (1930): 24.
- FOUNDOUKIDIS, Euripide. "La Science et l'Art." *Formes* 10 (1930): 3-4.
- 8. "Índice." *Mouseion* 8 (1929).
- 9. "Índice." *Mouseion* 13-14 (1931).
- 10. "L'activité Muséographique en Grèce." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Julio (1934): 12.
- 11. "La nouvelle Encyclopédie française et la muséographie." *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Marzo (1936): 2-3.
- . "La muséographie au Japon.", *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Avril, (1938): 5.
- 12. "L'activité muséographique pendent la guerre." *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Febrero (1940): 1-6.
- 13. ORS ROVIRA, Eugenio d'. "Museografía." *Blanco y Negro* 16 de enero de 1930: 17-20.
- ORS ROVIRA, Eugenio d'. "Museografía." En *Arte de entreguerras: Itinerario del arte universal (1920-1936)*. Madrid: Aguilar, 1946.
- ORS ROVIRA, Eugenio d'. "Museografía." En Ors Rovira, Eugenio d', *Menester del crítico de arte*, 95-98. Madrid: Aguilar, 1967.
- ORS ROVIRA, Eugenio d'. "Museografía." En *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, editado por María Bolaños, 78-79. Gijón: Trea, 2002.
- 14. *Bulletin des Musées de France*, 9 (1929): 195.
- 15. ESPEZEL, Pierre d', y HILAIRE, Georges "Avant-propos." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 5-12.
- 16. LORENTE, Jesús Pedro. *Manual de historia de la museología*. Gijón: Ediciones Trea, 2012.
- 17. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*. París: Office International des Musées, 1935: 9.
- 18. *Un gran esfuerzo ha sido desarrollado, sobre todo desde veinte años atrás, en diversos países, para afianzar la conservación racional de las obras de arte, así como su puesta en valor. Después de este periodo de experiencias*

de todo tipo y de múltiples realizaciones, era necesario hacer un balance, apuntar la evolución de los principios, de los datos, de los trabajos y de los programas de los museos, tantos elementos que han contribuido a desarrollar una técnica nueva: la museografía. Tributaria de disciplinas científicas muy diversas, esta técnica es quizás una de las que exigen la más amplia colaboración entre especialistas de diferentes dominios y técnicos de diferentes países. Sin embargo, esta fue precisamente una de las tareas que se asignó, desde su creación, la Oficina Internacional de Museos y cuya Conferencia Internacional de Madrid fue el resultado lógico.

19. Archivo Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón, SC 32-2. Documento roneografiado, redactado por Eurípide Foundoukidis : “La conférence muséographique de Madrid, Causerie radiophonique organisée par l’Office International de Musées.”. Mismo texto que el que aparece en:
 - FOUNDOUKIDIS, Eurípide. “La Conférence muséographique de Madrid.” *Informations Mensuelles. Mouseion*. Octubre-noviembre (1934): 1-5.
20. *Cuando se visita un museo, por lo general se ignora la cantidad de trabajo y esfuerzo que el conservador ha debido realizar antes de presentar al público las obras, en un ambiente material y estético adecuado.*

Todo este trabajo preparatorio, basado en la experiencia y la investigación de especialistas, ha formado, poco a poco, una nueva técnica, la museografía, que tiene por objeto determinar los principios, métodos y formas prácticas para restaurar, mantener, clasificar y poner en valor los objetos de arte. Esta ciencia, que, ya en el siglo pasado contaba con eminentes especialistas, se ha desarrollado especialmente durante los últimos treinta años; deudora de diversas disciplinas científicas, es quizás una de los que requieren una mayor colaboración entre especialistas de diferentes campos y técnicos de diferentes países. Y esta es, precisamente, una de las tareas que se le asigna, desde su creación, a la Oficina Internacional de Museos...
21. Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón, SC 32-2. Sin numerar. Copia de borrador de informe provisional de 1933/34 (VIII. Beaux Arts, 1° Office International des Musées, I. La Conférence de Madrid).
22. FOUNDOUKIDIS, Eurípide. “La Science et l’Art au congrès de Roma.” *Formes* 10 (1930): 3-4.
23. FOUNDOUKIDIS, Eurípide; MACLAGAN, Eric; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y SCHMIDT-DEGENER, Frederik. “Avant-propos.” En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Conférence Internationale d’études, Madrid, 1934*, vol. 1, 9-11. París : Office International des Musées, 1935.
24. AQUILINA, Jannick Daniel. “Muséologie et muséographie: la Tour de Babel ou les origines de la confusion.” *Muséologies : les cahiers d’études supérieures* 4 -1- (2009): 42-61.
25. HENRAUX, Albert S., “Préface.” *L’amour de l’Art*. Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelle* 6 (1937): 1
26. *Es en 1926 cuando el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual inició la publicación de la revista Mouseion: ella respondía a una puesta a punto necesaria, en 1934 el congreso de Madrid reuniría a los*

principales conservadores del mundo, venidos de todas partes para proponer soluciones y discutirlos. Es en este año de 1926 al que hay que remontarse para fijar el nacimiento oficial de la Museografía en tanto que ciencia, con sus reglas y sus leyes (...) La intención era mostrar al público que los museos no son simples depósitos donde son expuestas las obras de arte con más o menos gusto, pero que, para este público sea atraído, educado y retenido, hay que encontrar los medios propios para fijar la atención y conservar y presentar las obras de arte siguiendo ciertas reglas. Son los fines que persigue la museografía.

- “Extrait du règlement de l’École du Louvre publié au 1^{er} octobre 1936.” *Bulletin des Musées de France* 8 (1936): 128-129.



4.2. COMUNICACIONES Y DEBATES

Las ponencias o informes habrán de constituirse en la piedra angular sobre la que hacer descansar el edificio científico y teórico de la Conferencia. Hemos asistido al laborioso proceso de encargo y redacción de dichos textos, y a las relaciones, no siempre amigables, entre el secretario general de la Oficina Internacional de Museos, Euripide Foundoukidis, y los autores.

Un estudio o comparación entre los textos primeros, las ponencias¹, entregadas con anterioridad al encuentro —en algunos casos semanas antes cuando estos iban quedando listos, y, en otros, inmediatamente antes de la inauguración—, y los capítulos del tratado de Museografía nos depara una suerte de información escalonada sobre las aportaciones realizadas y en qué grado. Aportaciones que necesariamente se producirían en tres estadios del proceso: las primeras serían las incorporadas al libro, como fruto del debate en las se-

siones; las segundas devendrían de las incorporaciones que el Comité de redacción estimó oportuno introducir de cuantas aportaciones fueran entregadas en mano, y de las que nada se conserva en París², y tan solo algún ejemplo en el legado de Francisco Javier Sánchez Cantón; y en tercer y último lugar, las llamadas a artículos de *Mouseion* ya publicados y que no estaban lo suficientemente reflejados en la ponencia.

Podemos hablar de decepción si esperamos encontrar grandes diferencias entre unos textos y otros. Salvo algún capítulo, reescrito como veremos casi en su totalidad, las incorporaciones son mínimas. Hemos referido en otro lugar la importancia de los materiales impresos o roneografiados generados por la Oficina Internacional de Museos en relación con el encuentro madrileño, que se hallan en instituciones españolas, siendo durante nuestros el único venero de información y formación para los futuros conservadores de museos en España. Tanto el tratado, en su dos tomos, como las extrañas “fotocopias” grapadas existentes en algunas instituciones españolas cumplieron fielmente y con diversa fortuna, su función doctrinal.

Tanto las ponencias o documentos base, como los capítulos definitivos van a dotarse de un sumario a modo de índice, heredero de aquellas primeras aclaraciones que cada capítulo o bloque a tratar en el encuentro poseían, de forma escueta. No siempre estos sumarios son los mismos; aquellas aclaraciones del programa dieron pie a unos subíndices realizados por Foundoukidis, conforme llegaron las comunicaciones, salvo en un caso, el guión ejemplar de Stein que alentaría el trabajo del griego. El trabajo realizado por el americano era ejemplar, en cuanto a desarrollo, y el funcionario entendió enseguida la bondad del recurso. Cuando haya que editar el libro, algunos índices sufrirán cambios por la incorporación leve de otros materiales en algunos capítulos; en la mayoría, la diferencia entre ponencia y capítulo será mínima.

Los textos con mayor grado de “intervención” habrán de ser aquellos inherentes a las cuestiones más problemáticas, las de hondo calado teórico. Otros, más volcados sobre aspectos técnicos, sufrirán ampliaciones serias en los apéndices incorporados, y el resto, los relacionados con los problemas específicos de colecciones concretas, apenas lo notarán.

Son multitud los antecedentes que cada texto posee en la literatura museística. De hecho, cada comunicación tenía referencias muy concretas a los artículos en donde se anticipaban, de obra y pensamiento, paradigmas sobre los que se llevaba discutiendo en el ámbito anglosajón desde principios de siglo y en Europa, desde la creación de la Oficina Internacional de Museos a partir de los postulados puestos sobre la mesa por los historiadores del arte. No olvidemos que junto a los artículos de Louis Réau³ y la comunicación de Henri Focillon⁴, el estudio de las colecciones artísticas como antecedente o embrión de la institución museística había encontrado en los historiadores del arte alemanes magníficos defensores⁵, caso de Julius von Schlosser.

Una visión panorámica de las ponencias, en relación con sus autores, nos sitúa en un plano muy concreto en cuanto a las intenciones del comitente o comitentes, responsabilidad compartida entre el secretario general de la Oficina Internacional de Museos y su cercano e incondicional aliado Comité de dirección compuesto, en ese momento y desde la renovación de 1931, por Jules Destrée, Daniel Baud Boy, Henri Bonnet, Laurence Vail Coleman, Francisco Javier Sánchez Cantón, Richard Dupierreux, Sir Cecil Harcourt Smith, Richard Graul, Jean Guiffrey y Francesco Pellati.

Cuando, por necesidades más de concepto que logísticas, se reduzca el conclave al Comité de redacción, la toma de decisiones se hará desde un núcleo duro nada improvisado: Eric Maclagan, Frederik Schmidt-Degener, Francisco Javier Sánchez Cantón y Euripide Foundoukidis. Con el tiempo los dos primeros serán llamados al selecto club del Comité de

dirección de la Oficina Internacional de Museos —los otros dos ya lo eran desde 1931—, y al “comité de redacción” de *Mouseion*.

El título dado al encuentro, Conferencia de estudios sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte (en ocasiones, y en algún texto de la Oficina, aparecerá *musées d'art et d'histoire*, complemento derivado, sin duda, del título de la Conferencia de Atenas de 1931, sobre *La conservation des monuments d'art et d'histoire*), tenía estrecha relación con un artículo de Clarence Samuel Stein publicado en *Mouseion* en el número⁶ 21-22 que se titulaba *Architecture et aménagement des musées d'art*, y que habría sido redactado por el urbanista americano en 1932 y publicado en junio de ese año en *Architectural Forum*⁷.

No iba a dejar el viejo continente que de arquitectura hablara en Madrid un americano, nada sospechoso de ser amante de veleidades contemporáneas. Máxime cuando sobre la Oficina Internacional de Museos se proyectaban sobremanera las sombras de August Perret y la de un historiador del arte, enloquecido con el clasicismo francés y su necesaria reelaboración contemporánea, Louis Hautecoeur.

Louis Hautecoeur había pronunciado una conferencia en la *École du Louvre*, en marzo de 1933, de donde era profesor⁸ de Historia de las Artes del siglo XIX e impartía lecciones sobre *Pintura y literatura en el cambio del siglo XIX al XX*, y de la que, con el tiempo, sería profesor de la asignatura de arquitectura, la disciplina que impartía en la *École Supérieure des Beaux-Arts* de París; de dicha intervención saldría un artículo a publicar en *Mouseion*⁹ con el título de *Architecture et organization de musées*. No era gratuito el enlace de términos pues se insistía en una dualidad que, en el ámbito museístico, llega casi a nuestros días: arquitectura como símil de organización.

Otras opciones teóricas, como la de Paul Cret, válida para Foundoukidis pero no para otros miembros del Comité de dirección, o la de Fiske Kimball, no tenían las posibi-

lidades de consenso que podía generar el encargo al historiador del arte y conservador francés. Los preceptos del urbanista americano, Clarence S. Stein, comenzaban a abrirse a un nuevo mundo. Con el tiempo cada uno evolucionaría a posiciones aún más antagónicas. Éste hacia los postulados del movimiento moderno, aquél hacia la consagración de un clasicismo contemporáneo excesivamente cercano a comportamientos políticos hoy incomprensibles, en el marco administrativo y de poder del régimen de Vichy.

Es especulación entrar a considerar qué texto teórico hubiera propuesto Stein. Sus planteamientos sobre doble circulación ya habían sido expuestos en sus artículos y creía firmemente en ellos, y así será durante unos años. Su confinamiento a la elaboración de un texto que podía, y tal vez así fue, elaborar Isadore Rosenfield, impidió que sus planteamientos, en continua renovación, se conocieran en Madrid. Sus proyectos de museo, elaborados en los primeros años treinta, como el *Wichita Art Institute*, nos muestran un arquitecto de gusto ecléctico, preocupado por los recursos técnicos en cuanto a iluminación y climatización, muy en la línea del proyecto de Pietro Belluschi¹⁰ para el *Portland Art Museum* de Oregon.

Creemos bastante posible que la intención de Laurence Vail Coleman de proponer a Clarence Samuel Stein y a Philip Newell Youtz tenía una intencionalidad muy clara, reservar las dos ponencias claves en el terreno de la arquitectura y construcción de edificios a dos postulantes de una nueva arquitectura. Indudablemente era batalla perdida, la primera, el urbanista que pensaba los museos cual ciudades, relegado a una comunicación que trascendería durante años en el diseño y las preocupaciones en torno al diseño de museos, aunque él pensara en su carácter efímero, y el arquitecto y director de museo, tan lejos de su colega Fiske Kimball, que deberá conformarse, a pesar de sus ruegos, a redactar la mitad de la ponencia. Estos lugares, pensados por Coleman, serían ocupados por Hautecoeur

y Muguruza. No es de extrañar que los tres, Stein, Youtz y Coleman, se cuestionaran su presencia en Madrid. Al tiempo, el museólogo americano se tomaría la revancha con la edición¹¹ de *Museums Buildings* en 1950.

Lo que no puede negarse es que el artículo de Clarence Stein¹², en apenas dieciocho páginas, elaboraba un “avance de programa”, que fue hábilmente captado por Foundoukidis al hilo de sus conversaciones con Sánchez Cantón sobre el tema de una posible conferencia en Madrid. Este texto contenía los epígrafes necesarios para diseñar la Conferencia. Si el germen del encuentro hay que buscarlo en el deseo de Ricardo de Orueta de mostrar al mundo la vitalidad y responsabilidad de la joven república para con su patrimonio, herencia de la caduca monarquía, el marco científico de la misma vendrá definido por Stein: dualidad de exposición de colecciones (para estudio y para el público), presentación general de colecciones, puesta en valor de los objetos, medios para retener la atención y evitar la fatiga del visitante, métodos para la iluminación y distribución de la luz y el museo de paredes móviles (con una propuesta que avanzaba en el empleo de muros exteriores de cristal). La funcionalidad intentaba buscar soluciones a las viejas normas.

El resto de ponencias no habrá de generar muchos problemas, como veremos al estudiar las grandes líneas de debate del encuentro. Quizá convenga señalar que, al margen de cuestiones específicas, como hemos señalado, los temas de exposición o presentación de colecciones pudieron generar cierto debate en cuanto a la justificación de *periods romos* o a las posibilidades de una exhibición aséptica y sin decoración arquitectónica, precursora en cierto modo de ciertas “museografías” italianas de posguerra. Museografías cuyo origen está en las exposiciones proyectadas por Albini o Péricoli en pleno régimen fascista. Museografías italianas, en las que proyectos como el *Danteum* romano de Terragni esperan un análisis riguroso sobre las posibilidades museográficas de la arquitectura y el museo de sensaciones, sin objeto.

Sobre la metodología empleada, Pedro Muguruza, apuntaba en su crónica publicada¹³ en *Arquitectura*:

El criterio mantenido por el Office International des Musées de formar una previa documentación armónica y objetiva, determinaba a cada informador la conveniencia de evitar que su trabajo fuera un reflejo exclusivo de un criterio personal o particular, de evitar una mera exposición de sus propias experiencias, siendo por el contrario su misión la de reunir, en primer término, cuantas aportaciones existen de carácter profesional (ya señaladas por el Office a los ponentes) para luego acoplar estos estudios, organizándolos hasta llegar a componer un cierto cuerpo de doctrina, al que naturalmente habría de aportarse, en última instancia, todos los elementos precisos para llenar las lagunas existentes en tal acumulación de datos y constituir una estructura eficaz y ponderada.

Estos informes constituyen aisladamente soluciones o teorías referidas pura y simplemente a una cuestión particular; pero componen en su conjunto un núcleo armónico y completo de todas cuantas afectan a la Museografía, comprensivo de todos los ensayos, estudios, experiencias y resultados que han servido hasta el momento presente para perfeccionar la creación de un Museo Ideal, inspirándose en este punto de vista de criterio imperante.

La previa distribución de todos los informes a cada uno de los expertos ha permitido suponer una preparación general y adecuada, al conocimiento cabal de cada tema, suficiente a evitar su lectura y plantear directamente la discusión sobre los puntos fundamentales o discutibles contenidos en el mismo.

Nuevamente el propósito de la obra nos traslada fielmente el acontecer de la reunión¹⁴,

Les experts qui ont collaboré aux travaux de la Conférence de Madrid ont eu l'occasion de se prononcer sur chacun des rapports ainsi établis et ils y ont apporté les observations ou les compléments qui leur paraissaient opportuns. Ces observations ou additions, lorsqu'elles ne constituaient pas des remaniements ou des amendements de

fond, ont été incorporées dans le corps des chapitres; dans le cas contraire, elles furent consignées en note, ceci afin de conserver le plus possible à chacun des exposés leur caractère personnel. Il n'entraîna pas, en effet, dans les intentions de l'Office International des Musées d'exiger une absolue solidarité d'opinion entre ses collaborateurs sur des sujets qui comportent une telle variété de solutions¹⁵.

Se celebró la conferencia y frente a quienes afirman que las discusiones fueron dilatadas, solo podemos concluir que si así fue nada de ello hay en los capítulos del libro. Sólo las primeras ocasionaron ciertas diferencias, según podemos observar si las leemos y las comparamos con lo finalmente editado en el tratado. La evidencia es manifiesta en dicha comparación si, además, nos apoyamos en varios documentos del archivo de Sánchez Cantón¹⁶, precisamente aquellos ausentes en el archivo de la Unesco, pues observaremos que los cambios a realizar en cada ponencia habrían de ser mínimos.

En una reunión celebrada el 4 de marzo de 1935 de los comités de dirección y de redacción, compuesto a la sazón por cuatro miembros, dos de ellos ponentes, se tratan los cambios que serán, insistimos, casi inexistentes¹⁷.

Hemos analizado tres fuentes: la prensa –débil–, las ponencias encargadas y los capítulos que conforman el tratado de Museografía, con sus anexos y notas. Insistimos, no ha habido que lamentar ausencias documentales pues en nada aportaban luz. Es posible que los archivos de Hautecoeur, Belluschi, Foundoukidis, Lafuente Ferrari, Muguruza y otros guarden algún comentario personal, aún por descubrir, o alguna carta destemplada. La ausencia de información al respecto en el archivo de la Unesco no nos resulta una contrariedad, al menos no esperábamos que se custodiara alguna carta mostrando enfado por los cambios. No creemos que esta ausencia refleje secreto alguno, ni sobre aspectos contables, ni sobre contenidos censurados en las actas. Ninguna carta manifiesta enfado

de autor, quizá porque no hay cambios sustanciales, salvo en una ponencia, la elaboraba por MacIntyre, que se vio notablemente alterada por un capítulo redactado *ex novo* por el mismo ponente. MacIntyre reelaboró de nuevo su ponencia según testimonia el acta del Comité de redacción de 4 marzo de 1935, que afirma que un nuevo documento ha sido redactado por el ingeniero, quien había publicado algunos estudios en *Museums Journal*, lo que fue determinante, un año antes, para su elección.

En el legado Sánchez Cantón se conservan tres calcos¹⁸ que hemos de imaginar que se corresponden con los originales elaborados a partir de los debates en la Academia. Sobre el informe de Hautecoeur, la Conferencia recomendaba suprimir la parte histórica y, por el contrario, hacer alusión a la evolución de la arquitectura de museos en todos los países y sacar los planos del volumen. La Conferencia felicitaba al ponente por las indicaciones dadas sobre la evolución de la concepción del museo, notablemente en Francia, y solicitaba a la Oficina Internacional de Museos que pidiera a los distintos países colaboraciones para *Museum* sobre este aspecto. Una discusión se estableció en torno a la concepción actual del museo. Los miembros de la Conferencia expresaron su deseo de consignar en este capítulo las diferentes tendencias, sin tomar parte por tal o cual concepción, de acuerdo, por otra parte, con el espíritu del informe.

Clarence Stein presentó un aclaración sobre su propuesta de museo, tal y como la había comentado el francés; insistía el americano entre otras cosas en que su propuesta era un diagrama, no un plan. La Conferencia rogaba a Hautecoeur rectificar en el sentido propuesto por Stein. Sobre la forma de las salas, los participantes aceptaban incorporar los planteamientos preconizados en el sistema de André Luçart. En lo que concernía al emplazamiento y las posibilidades de crecimiento, la conferencia adoptaba una nueva redacción de este capítulo, donde se tenía en cuenta diferentes posibilidades de extensión,

señalando el ejemplo del *Toledo Museum of Art* o el diseño de museo extensible propuesto por el arquitecto Le Corbusier.

Paul Vitry hacía constar sus reservas sobre la disposición en jardines de esculturas, estatuas o fragmentos arqueológicos “de una manera pintoresca mezclándose con el follaje, las flores y las aguas”. Hacía la misma reserva sobre el emplazamiento de estatuas sobre las fachadas exteriores de los museos. Ante esta cuestión la Conferencia pidió que se especificara que la exposición al aire libre de obras de arte originales debería quedar condicionada bajo el punto de vista de la conservación y que dicho condicionante fuera rigurosamente observado. Pero no condenaría, a priori, el principio de esta práctica expositiva siempre que el clima y la naturaleza de las obras lo permitieran.

Maruro, participante japonés, rogó se tuviera en cuenta la naturaleza de los materiales empleados en Japón, extremo éste que contempló el Comité de redacción. Por último, se consideró que el ejemplo de salas con fondos decorativos egipcios fuera reemplazado en la ponencia de principios generales para la puesta en valor de las obras de arte.

Tras estos breves comentarios, el informe fue ratificado por los presentes en la sesión. Se tiene la sensación de que la redacción final del capítulo, como se puede observar en el anexo 1 de este trabajo, no fue realizada por Hautecoeur, a pesar del comentario presente en la segunda nota a pie de página de la introducción elaborada por André Desvallées a la edición del texto hautecoeuriano¹⁹:

Y cuando estaba, al parecer, impedido para acudir (según el tenor de una carta, a él enviada el 12 de marzo de 1935, por E. Foundoukidis, director de la Oficina Internacional de Museos, trasmitiéndole tres informes de comisión de la Conferencia de Madrid...)

Podemos llegar a creer que los tres informes llegados a mitad de marzo al despacho del conservador del *Musée du Luxembourg* son los mismos que los presentes en el legado del antiguo subdirector del Prado en Pontevedra. Los cambios en las siguientes ponencias serán irrelevantes al margen de la nueva redacción del capítulo de calefacción y aireación de museos. Lo que nos hace pensar, y así lo podemos comprobar en el resto de capítulos, que se optó, salvo en el sexto, por la presencia de los planteamientos de Casal de incorporar anexos a cada capítulo con las intervenciones, antes de redactar de nuevo los contenidos de las ponencias. Manifestaba Desvallés que el texto era más largo en la ponencia que en el tratado, creemos que puede tratarse de la parte histórica a suprimir de la comunicación “ordenada” por la Conferencia.

El informe dedicado a la primera parte del acondicionamiento de museos, elaborado por Philip Newell Youtz, fue aceptado por los presentes. Los cambios sugeridos eran mínimos: pedían dar al texto un carácter más internacional y menos americano, escogiendo algunos ejemplos de otros países, suprimir el modelo tomado de los grandes almacenes de ciudad en lo que concierne a la visualización exterior de los productos en vitrinas o escaparates, hacer menos exclusiva la propuesta de dejar una gran pared para exposiciones temporales a la entrada del museo, y suprimir un párrafo entero²⁰:

L'un des obstacles qui s'opposent à un aménagement rationnel du musée réside dans les traditions aristocratiques qui se trouvent à l'origine du musée moderne. Les premiers musées de la Renaissance étaient des collections particulières, appartenant aux maisons royales, à la noblesse ou au clergé. Ces collections devaient, en quelque sorte, renforcer le prestige de leurs propriétaires et ce fut souvent à un simple effet du hasard que ces musées aristocratiques durent de présenter un intérêt historique ou scientifique. Leurs collections avaient été sciemment constituées par des raisons de prestige personnel. Lorsque, au cours du siècle passé, les musées devinrent des institutions publiques, cette

tradition aristocratique persista á maints égards. Les détenteurs du nouveau régime démocratique ne tardèrent pas à découvrir que les musées leur offraient l'occasion de donner libre cours á leurs goûts de grandeur et d'ostentation, au cours de la période victorienne, par exemple. Cette conception du musée permit á un sociologue de taxer tous les arts come des formes d'un gaspillage retentissant²¹.

Al igual que a la ponencia de Louis Hautecoeur le habían suprimido la introducción histórica, a la del director del *Brooklyn Museum* le quitaron un buen fragmento de no poco contenido conceptual. Continuaba el informe recortando o matizando comentarios: prever salas grandes para esculturas grandes, atenuar el comentario sobre la impresión que debe producir en el visitante la visión de la recepción o entrada al museo. Respecto del uso en los tornos de entrada de rayos infrarrojos, la Conferencia creía que se podía comentar dicha posibilidad en una nota a pie de página.

La reunión encuentra una contradicción entre las dos primeras comunicaciones: en la primera se desaconseja el uso de madera para revestir el suelo, mientras que en la segunda se recomienda, por lo que se opta por emplearla con un tratamiento ignífugo.

También señalarán las dificultades del empleo de paneles móviles para la definición de las colecciones en guías y catálogos, por lo que dicho consejo será trasladado al capítulo XII. Se recomienda no precisar las medidas exactas de dichos paneles, salvo cuando se especifique claramente el género de exposiciones expuestas. La indicación del ángulo preciso de iluminación de esculturas puede ser un poco dogmática, aconsejando se atenúe.

En relación a los suelos, el de las salas de reserva debe ser claro para evitar reflejos. En cuanto al empleo del linóleo apuntado por Youtz, encontraría oposición en René Huyghe²² citando a August Perret, en cuanto a su alerta sobre el peligro que podía presentar el caucho al ennegrecer la plata por los vapores sulfurosos, pudiendo afectar a los cuadros no barni-

zados. Plenderleith apuntó que podía ser letal para los manuscritos iluminados, pero no tan grave para los cuadros. Por fin obligarán a quitar²³ una frase polémica: *Le corridor n'est souvent qu'une coûteuse inutilité*²⁴.

El texto de Muguruza apenas incorporará sugerencias²⁵, y da la impresión de que a partir de esta comunicación la intención de los participantes fue, salvo, insistimos, en la comunicación sexta de Schmidt-Degener con la intervención de Escrivá de Romaní, la de no polemizar más allá de lo redactado por los ponentes. Al arquitecto del Prado le aceptaron la comunicación no sin antes señalar varios aspectos a modificar, como en relación con su aportación sobre el acceso de material, que, a juicio de la Conferencia, deberá estar bajo techado o en patio cubierto²⁶, y aunque Foundoukidis manifiesta que dicha recomendación ya aparece en el capítulo primero, se insiste en que se repita en éste. Los reunidos se muestran partidarios de un número reducido de accesos. También se precisa que si los talleres han de estar situados fuera del edificio, al menos los de fotografía y de restauración deben estar cerca de las colecciones. En cuanto a los medios técnicos en que se amparan las medidas de seguridad, no se debe descartar el método más seguro, la vigilancia presencial. La última sugerencia tendrá que ver con la denominada sala de copistas, y la Conferencia entenderá si tiene sentido una sala para este objeto, sólo se usará para copias de almacén, pues las obras que normalmente se copian son obras maestras que no pueden retirarse de la sala en la que se exhiben habitualmente²⁷.

Traemos a colación un documento curioso, que alberga el archivo del Museo de Pontevedra, legado entre los documentos de Francisco Javier Sánchez Cantón. Es, como otros muchos que allí se custodian, de persona cercana²⁸. Se trata de unas observaciones redactadas por un joven Joaquín María de Navascués al hilo de la comunicación de Georges Oprescu²⁹ sobre el incremento de colecciones³⁰. Es posible que dicho informe no viajara

a París y, sin embargo, fuera tenido en consideración; Puede que en la caja dedicada a la edición del libro en el archivo de la Unesco, otrora hubiera habido algún material de este tipo, informes a *rappports* concretos más allá de los generales dictados en el fragor de la Conferencia. Oprescu, o el Comité de redacción, siguiendo el informe de Navascués, reflejarán que hay una fórmula de incremento además de las citadas por el rumano en su comunicación³¹, “el fruto de las excavaciones”³². Sin embargo, dicha fórmula no quedará desarrollada ni en el capítulo redactado a partir de Oprescu, ni en el desarrollado a partir del texto del malogrado Marton³³ dedicado a los problemas particulares de las colecciones de prehistoria, a pesar de quedar señalado en el texto final³⁴.

Consideraba el conservador del Museo Arqueológico Nacional que la fórmula de entrada de materiales arqueológicos era tan preocupante como los incrementos por compra o donación de legados. Como veremos más tarde el incremento de colecciones no era visto como un problema *per se* de almacenaje, sino como un problema del que derivaban otras situaciones indeseables: la imposición de condiciones al conservador en la selección del material expuesto y, la considerada más lesiva, aquella que saturaba, por obligación los muros de los museos dando pie al problema llamado *encombrement*. Consideraba el conservador que el volumen de restos era de tal calado que los problemas que generaba eran de naturaleza muy distinta a la de las otras vías de incremento. Y se hacía una pregunta,

¿Es admisible la disgregación del material procedente de una excavación cuando por su volumen puede crear serios conflictos a un museo?

Podía ser admisible, en los límites que había expuesto Georges Oprescu, pero con limitaciones prudenciales, conducentes todas a que no pueda perderse el control de los lotes

disgregados, a que no se pierda la titularidad de todos ellos, , bajo ningún concepto puedan ser objeto de comercio alguno de los fragmentos, los cuales clasificados y almacenados, nunca deberán separarse del local donde se conserve el núcleo principal de la colección, donde cumplirían una doble misión científica, documental y experimental, a disposición de arqueólogos y estudiosos.

Nadie osó tocar la comunicación de Stein-Rosenfield; todas las adicciones, como se pueden observar en el anexo y como veremos en el análisis del capítulo III, fueron en calidad de apéndice: una, sobre la preeminencia de las galerías de pintura; otra, referente al *Gemeentemuseum* de la Haya; una referencia al estudio de Luis Moya; la solución Luçart; las soluciones de la *National Gallery* de Londres y el nuevo *Boijmans Museum* de Rotterdam. El tema era de enorme complejidad y, como la comunicación posterior, sujeto a innovación continúa.

El texto aportado por MacIntyre sobre calefacción y ventilación de museos se cambió, como hemos apuntado, por otro distinto, más cercano quizá a los destinatarios.

Una reposada comparación entre los *rappports* y los capítulos muestran algunas censuras menores, ya apuntadas, y la supresión de fragmentos de cierto calado teórico en los textos de Youtz, que apuntan una visión distinta del fenómeno museo, y de Oprescu³⁵, sobre el comportamiento de los conservadores frente al problema de los legados y donaciones. En el estudio posterior de los contenidos tendremos ocasión de volver sobre estas leves “censuras”, como las practicadas también a Frederik Schmitdt Degener y a Eric Maclagan.

Sobre las adicciones, éstas se realizaron entreverando textos en el general de cada capítulo y añadiendo apéndices, de forzada combinación en el discurso ya cerrado. A buen seguro serían realizados por el Comité de redacción que así salvaba el trámite de un nuevo dialogo con los ponentes. En el caso concreto del capítulo VII —el de Eric

Maclagan— el apéndice es una noticia sobre la *Galleria Sabauda* de Turín³⁶ y el trabajo que en ella realizó el joven Guglielmo Pacchioni³⁷, ausente, a su pesar, en Madrid y presente en el tratado.

Hemos creído conveniente hacer alusión a esta experiencia de modificación, leve reforma de las ponencias originales. El análisis de contenidos debe hacerse sobre el texto del tratado de Museografía, y además sobre los contenidos complementarios aparecidos en las mismas fechas en *Mouseion*. También respecto de la exposición organizada conceptualmente por Sánchez Cantón en la Academia³⁸, cuyas imágenes, cual catarata desbordó las páginas del libro³⁹.

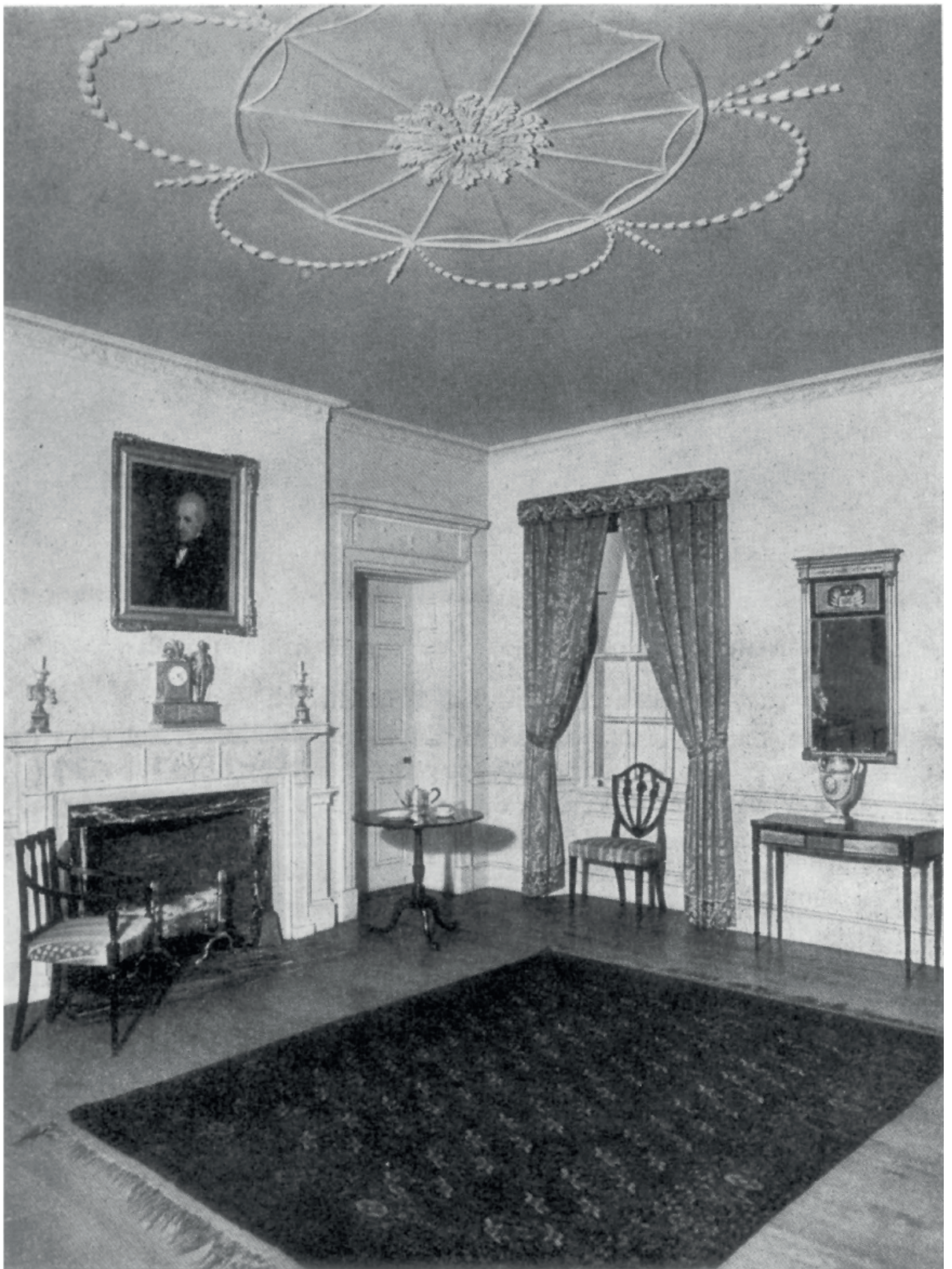
-
1. *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires.* París: Office International des Musées, 1934.
 2. Archivo Unesco. OIM II 14 Manuel de muséographie. Vacía de contenido.
 3. RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire*. Octubre (1908): 146-170.
- RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire*. Diciembre (1908): 273-291.
 4. FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art*. (1922) : 85-94.
 5. SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal, 1988.
 6. STEIN, Clarence S. "Architecture et aménagement des musées." *Mouseion* 21-22 (1932): 7-27.
 7. STEIN, Clarence S. "Making Museums Functions." *Architectural Forum* 56 -6- (1932): 609-616.
 8. *Bulletin des Musées de France* 8 (1935): 115.
 9. HAUTECOEUR, Louis. "Architecture et organization des musées." *Mouseion* 23-24 (1933): 5-29.
 10. BELLUSCHI, Pietro "Le *Portland Art Museum*." *Mouseion* 33-34 (1936): 53-80.
- CLAUSEN, Meredith L. *Pietro Belluschi, modern American architect*. MIT Cambridges: Press, Mass., 1994: 65-69.
 11. COLEMAN, Laurence Vail. *Museum Buildings*. Washington: *American Association of Museums*, 1950.
 12. STEIN, Clarence Samuel. "The art museum of tomorrow." *Architectural Records* 67 -1- (1930): 5-12.

- STEIN, Clarence Samuel. "Architecture et aménagement des musées." *Mouseion* 21-22 (1932): 7-27.
- STEIN, Clarence Samuel. *L'architecture et l'aménagement des musées d'art. Rapport général: Eclairage naturel et éclairage artificiel*. París: Office International des Musées, 1934.
- 13. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Congreso Internacional de Museografía." *Arquitectura* 5 (1934): 128-138.
- 14. FOUNDOUKIDIS, Eurípide, MACLAGAN, Eric; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier & SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Avant-propos." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 9-11. París: Office International des Musées, 1935.
- 15. *Los expertos que han colaborado en los trabajos de la Conferencia de Madrid han tenido ocasión de pronunciarse acerca de cada informe así establecido y han aportado las observaciones o los complementos que les parecían oportunos. Estas observaciones o adiciones, cuando no constituían unos retoques o unas modificaciones del fondo, se han incorporado en el cuerpo de los capítulos; en caso contrario han sido añadidas como notas, con el fin de conservar lo más posible a cada uno de los informes su carácter personal. No era, en efecto, la intención de la Oficina Internacional de Museos exigir una absoluta solidaridad de opiniones entre sus colaboradores acerca de temas que conllevan tal variedad de soluciones.*
- 16. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC 32-10. Sin numerar. Copia realizada mediante calco de Memorandum pour les membres du comité de redaction de la Conférence de Madrid.
- 17. Según figuraba en la propaganda de las publicaciones del IICI y de la OIM.
- 18. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-10. Sin numerar. Calcos de tres "compte-rendu." elaborados sobre las ponencias 1, 2a y 2b.
- 19. DESVALLÉES, A. "Avant-Propos." En *L. Hautecoeur, Architecture et aménagement des musées*, 8. París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- 20. YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934. Páginas 1-2.
- 21. *Uno de los obstáculos que se oponen al acondicionamiento racional del museo reside en la tradición aristocrática que se encuentra en el origen del museo moderno. Los primeros museos del Renacimiento eran colecciones privadas, pertenecientes a las casas reales, la nobleza o el clero. Estas colecciones debían, a toda costa, reforzar el prestigio de sus propietarios y frecuentemente por un mero efecto de la suerte tales museos aristocráticos presentaban un interés histórico o científico. Sus colecciones habían sido creadas deliberadamente por razones de prestigio personal. Cuando, a mediados del siglo pasado, los museos devinieron en instituciones públicas,*

esta tradición aristocrática persistía en muchos aspectos. Quienes detentaban el nuevo régimen democrático no tardaron en descubrir que los museos les ofrecían la ocasión de dar rienda suelta a sus necesidades de grandeza y ostentación, por ejemplo, durante el período victoriano. Esta concepción del museo permitió a un sociólogo calificar a todas las artes como formas de un auténtico despilfarro.

22. YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 38-61. París: Office International des Musées, 1935. Página 55.
23. YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934. Página 19.
24. *El pasillo es solo una costosa inutilidad.*
25. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Aménagement des musées." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934.
26. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Aménagement des musées. Services et outillages" En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 62-74. París: Office International des Musées, 1935. Página 66.
27. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Aménagement des musées. Services et outillages" En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 62-74. París: Office International des Musées, 1935. Página 72.
28. Al manuscrito de Pedro Muguruza al que hemos aludido en este trabajo se suma un interesante documento de Leopoldo Torres Balbás, relacionado con su texto para la Conferencia de Atenas de 1931.
29. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935.
30. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. "Para el "Rapport general nº 10."", informe firmado por Joaquín María de Navascués en octubre de 1934.
31. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934.
32. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935. Página 296.

33. MARTON, Ludvig V. y FETTICH, Nandor. "Problèmes particuliers aux collections préhistoriques." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 502-522. Paris: Office International des Musées, 1935.
34. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. Paris: Office International des Musées, 1935. Páginas 301-302.
35. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. Novembre-décembre 1934. Sin numerar. Carta de Georges Oprescu a Euripide Foundoukidis del 29 de noviembre de 1934.
36. MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 224-245. Paris: Office International des Musées, 1935. Páginas 246-247.
37. PACCHIONI, Guglielmo. "Les principes de réorganisation de la *Galleria Sabauda* de Turin." *Museion* 27-28 (1934): 124-134.
38. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. (Preliminar), En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*, 3-4. Madrid: Blass, 1934.
39. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*. Paris: Office International des Musées, 1935, 2 vols.



4.3. LA EXPOSICIÓN EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Dos testimonios poseemos a la hora de poder hacer un análisis riguroso de los contenidos de la exposición de arquitectura y acondicionamiento de museos que se dispuso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el periodo de celebración de la Conferencia¹.

La muestra se dispuso en tres reducidos espacios del caserón de la calle de Alcalá. En tres salas, comunicadas entre si; ámbito formado por la unión de dos salones: la sala Vicente López y la llamada sala de restauración. La primera tenían una superficie de 95 metros cuadrados, y la segunda, 125, ambas salas estaban separadas por una más pequeña que también se utilizó para la exposición y que disponía de 25 metros cuadrados².

El catálogo³ editado con motivo de la exposición, reproducía en su portada, como en tantas publicaciones editadas⁴ por el Museo del Prado en los años treinta en impresas en Blass, una viñeta con la fachada norte del Museo del Prado. Posible dibujo de Pedro

Muguruza Otaño, reproducía la puerta con la escalera que diseñó Jareño y que sería modificada ya en los cuarenta por el arquitecto del Museo ya reconvertido en director general de Arquitectura del nuevo régimen.

Las fechas que anunciaba la portada eran las correspondientes a la celebración de la Conferencia, del 28 de octubre al 4 de noviembre. Si tenemos en cuenta el aplazamiento obligado de la reunión y la llegada, unos días antes del material, que venía de París, el tiempo de edición y de preparación de los contenidos se nos antoja insuficiente.

En el preliminar se cuidaba Sánchez Cantón⁵ de aclarar algunas cuestiones que podían poner en cuestión el trabajo desarrollado. La publicación, en su palabras, no era propiamente un catálogo, igual que el material dispuesto en tres salas no podía ser considerado una exposición, o al menos una exposición meditada. La cantidad, del todo imprevista, de materiales recibidos y su accidentada llegada a Madrid justo para la inauguración de los trabajos de la Conferencia, no había permitido una selección concienzuda y más estudiada, ni una presentación perfecta, tal y como era su deseo.

La falta absoluta de tiempo no había permitido elaborar más que un fascículo, bajo la forma de un simple inventario de objetos a exponer, sin que hubiera sido posible realizar una clasificación rigurosa, ni realizar un estudio metódico de documentos que tenían méritos sobrados. Se lamentaba de la imposibilidad de mostrar una gran cantidad de materiales, que presentaban un interés considerable, por falta de espacio y tiempo, más los expertos podrían estudiar esta documentación consultando “las reservas”. Hasta aquí se manifestaba uno de los más interesantes debates de la reunión, que más tarde veremos, la *doble visita*, para el público y el estudioso.

Muchos museos y bibliotecas habían enviado muestras de sus publicaciones, y será imposible su exposición. El entusiasmo mostrado por la mayor parte de los museos del

mundo *a esta obra de cooperación internacional*, aunque implicara un desbordamiento de materiales, era el mayor éxito de la Oficina Internacional de Museos.

Terminaba su presentación el subdirector del Prado señalando que la ausencia de documentación sobre su museo se debía a que en el desarrollo de la Conferencia se haría una visita para ver las reformas *in situ*.

Los contenidos de dicha muestra fueron remitidos, como más tarde veremos, a sus lugares de procedencia o a otros proyectos expositivos más o menos inmediatos. Los materiales que habían sido abonados con recursos de la Oficina Internacional de Museos fueron devueltos a París y con toda seguridad algunos conformarían parte de la exposición celebrada, en 1937, en el edificio que con el tiempo se convertiría en *Musée d'Art Moderne de la Ville* de París, en el complejo del *Palais de Tokio*, proyecto ejecutado al hilo de la exposición y que tantos nexos de unión tuvo desde su origen con la Oficina Internacional de Museos.

Un análisis del catálogo citado nos muestra la división de los contenidos de acuerdo con las distintas ponencias que desarrollaría la conferencia. Y quizás el rasgo más característico es la diferencia de contenidos, en cuanto a cantidad, en cada uno de los bloques expositivos. Los contenidos provenían de diversas fuentes: unos habían sido enviados directamente, después de una convocatoria masiva realizada por la OIM, a Francisco Javier Sánchez Cantón como responsable de la misma. Otros habían llegado directamente a París y serían transportados por funcionarios de la Oficina Internacional de Museos.

Este contenido va a demostrarse a todas luces descompensado. En un principio se pensó que las imágenes fueran agrupadas por países, imaginamos que la diferencia cuantitativa de materiales inclinó la balanza hacia una propuesta como la realizada.

Un análisis de la documentación presente en los archivos de la Unesco, perteneciente al funcionamiento de la Organización Internacional de Museos, nos muestra un compli-

cado proceso de elaboración de la muestra, en cuanto a gestiones realizadas con museos, profesionales y fotógrafos; sin embargo, echamos en falta desde el principio una idea o un concepto cerrado de exposición que fuera más allá del mero agrupamiento, sin excesiva fortuna parece ser, de las imágenes y planos que unos días antes de la inauguración de la conferencia aún llegaban a Madrid.

Coleman comentaba⁶ a mediados de diciembre de 1933 a Foundoukidis que la *American Association of Museums* remitiría el material directamente a Madrid, por lo que le rogaba le comunicara el destinatario final de dicha documentación. El día 23 de enero de 1934, Jean Guifrey, conservador de dibujos y pinturas del Musée del Louvre, le manifestaba⁷ al secretario general de la OIM su satisfacción por la decisión de articular un proyecto expositivo como el que se había diseñado y animaba a la posibilidad de que dicha exposición en Madrid contemplara la exhibición de diversas obras de interiores de museos entre otros documentos de interés. Y le preguntaba hasta qué punto dicha sugerencia podría ser tenida en cuenta por Francisco Javier Sánchez Cantón, responsable de dicha muestra.

Apenas unos días más tarde⁸ Foundoukidis trasladó dicha consideración a Sánchez Cantón, que no era otra que la de disponer de obras originales, pinturas, dibujos, estampas, representando interiores de museos. Y le insistían en la posibilidad de que dichas obras pudieran proceder de museos y colecciones de España, debido a lo complejo de su traslado desde sus países de origen. Dicha consideración no caería en el olvido por parte del subdirector del Prado⁹ y se limitó a contestar, por carta, que pareciendo interesante, no se disponía de obra original para armar un proyecto de rigor.

El 28 de marzo de 1934, Biagio Biagetti recibía¹⁰ un escrito de la OIM en el que además de felicitarlo por su designación como representante de las colecciones pontificias le solicitaba una serie de imágenes que además de ilustrar la contribución como ponente

que le había sido solicitada, mostraran ejemplos concretos de intervenciones de la Ciudad del Vaticano en la exposición museográfica.

Unos días más tarde¹¹ era Francesco Pellati quien le trasladaba al secretario general de la OIM que los materiales que habían pensado recolectar desde las distintas superintendencias italianas fueran trasladados directamente a Sánchez Cantón. Cabe señalar que una de las vías de llegada, pensada desde el principio y con excesivas fallas, sería el envío directo de documentación. Hay una enorme cantidad de peticiones realizadas¹² desde la OIM de los a distintos ministerios europeos para la recolección de esta documentación. También a los museos¹³ más importantes del mundo. En este sentido cabe señalar que con el problema de la participación alemana, los interlocutores directos serán los directores de los grandes museos germanos. Otra casuística que vamos a encontrar será la de solicitar materiales a las distintas editoriales alemanas de arte¹⁴, en especial a *Deutche Kunstverlag*¹⁵.

Otra institución que dotará de materiales a la muestra será la *Smithsonian Institution*¹⁶ a través del *United States National Museum*, que iniciará una recogida de fotografías con destino a la capital española, gestión que se hará extensiva a la solicitud directa¹⁷ de materiales al *Metropolitan Museum* de Nueva York. También algunos países jóvenes, que con mil esfuerzos enviarán sus materiales, caso del gobierno de Palestina¹⁸, que remitirá información sobre el nuevo museo de Jerusalén.

La elección de las imágenes solicitadas era, algunos casos muy general, y en otros excesivamente concreta¹⁹. Creemos que dicha selección debía de haberse realizado directamente por Foundoukidis al no poseer testimonio de los planteamientos que Sánchez Cantón manejaba para la selección de las imágenes. Detalles de obras concretas en museos concretos que cabe imaginar salían de reproducciones presentes en las revistas y artículos de las distintas asociaciones europeas de museólogos. Imágenes que se solicitaban en un

formato determinado (24x30 cm) como intentando mantener un patrón que diera cierta uniformidad a los contenidos. Una lectura del listado que aparece en el catálogo nos muestra que dicho patrón sólo quedó en mero deseo.

Hubo también casos²⁰ de algunos presentes en la conferencia, como es el caso del *keeper* de la *National Gallery* londinense, Isherwood Kay, que acopiarán los materiales para trasladarlos con él a España, en especial aquellos de su museo. Encontraremos una comunicación a Joaquim Folch i Torres²¹ para remita a París algunos materiales de los museos de Barcelona, para su remisión a Madrid. Junto a estas solicitudes, en el caso de los museos de Estados Unidos, es sorprendente el grado de detalle en la solicitud²² formulada al *Detroit Institute of Arts*, donde se le solicitará un ejemplo del patio interno, una fotografía de una exposición de arte chino realizada en 1919 y una vista del patio que en sus cuatro fachadas desarrollaba diferentes estilos. Igual, sucederá con las peticiones realizadas al museo bostoniano de una vista del jardín japonés, una vista de la sala de escultura griega o algunos carteles de publicidad.

Otra fuente, a buen seguro, considerada por Foundoukidis y en Sánchez Cantón eran aquellas imágenes²³ que se habían reproducido en el número de la revista²⁴ *Les Cahiers de la République de Lettres, des Sciences et des Arts* correspondiente a un número titulado *Musées*. Algunos ponentes habían señalado a Foundoukidis fotografías concretas de este ejemplar y en especial, Schmidt-Degener, para su ponencia sobre la puesta en valor de las colecciones en los museos. Eran a diferencia de otras editadas en *Museion*, de altísima calidad formal.

A partir de la primavera de 1934 cabe señalar que el intercambio de correspondencia será continuo entre la OIM y los distintos Estados y museos. Otras instituciones, caso del *Museum of Fine Arts* de Boston, decidirán remitir un conjunto de fotografías de objetos en sus colecciones y del edificio, que fue presentado a la Unión Internacional para el Pacto

Roerich en 1932²⁵. Esa misma respuesta entusiasta la vamos a encontrar desde distintos museos del nuevo continente, en especial la respuesta del *Pennsylvania Museum of Art*, que mediante una carta firmada por Fiske Kimball²⁶ comentaba la remisión de los fotografías en el mes de agosto.

Será en junio de 1934 cuando el *Metropolitan Museum*²⁷ de Nueva York notifique a Foundoukidis que dicho material antes de exhibirse en Madrid se exhibirá en julio, en el encuentro anual de la *Museums Association* británica, en Bristol. El *Portland Museum of Art* notificará que el arquitecto responsable de la construcción del nuevo museo, Pietro Bel-luschi,²⁸ llevará el encargo de enviar la documentación después de agosto. Por su parte, o el departamento de arquitectura²⁹ del *Museum of Modern Art*, que lamenta no poder enviar materiales adecuados, ya que la realidad del museo es aún precaria, ya que están ubicados en un edificio antiguo. Enviarán interesantes ilustraciones de las exposiciones que han desarrollado con una instalación especial para el tipo de objetos a exhibir. El responsable espera que dichas fotografías sean del agrado de la organización, la carta está fechada el 29 de mayo de 1934 y está firmada por Philip Johnson. Sin lugar a duda, es de los conjuntos más interesantes que se exhibieron en Madrid dentro de la ponencia dedicada a exposiciones permanentes y temporales.

Uno de los grandes ausentes, como hemos apuntado, en el encuentro, el belga Jean Capart³⁰, también se preocupará de hacer llegar un paquete de documentos y planos relacionados con los *Museés Royaux d'Art et d'Histoire* de Bruselas. Y a partir del mes del junio serán habituales los recibos de las compañías de transportes que empiezan a concentrar la documentación en el número 2 de la rue de Montpensier de Paris.

Otros países sin embargo no iban excesivamente rápidos, caso de la delegación italiana que aún en julio se encontraba acopiando información. Uno de los envíos más importantes,

y al par innecesarios para el desarrollo de la exposición, sería un conjunto de 60 fotografías de monumentos antiguos y edificios públicos conseguido por el ingeniero MacIntyre³¹.

Tampoco será ajeno a todo este trabajo de acumulación de materiales Georges Henri Rivière³², que facilitará las ilustraciones correspondientes a una vitrina solicitadas por algún ponente. En dicha comunicación, muestra de la pésima relación del antropólogo y la Oficina Internacional de Museos, no desaprovechará la ocasión para alertar de la confusión creada en relación a la fotografía pedida de una vitrina que no pertenecía a su museo, y que había sido publicada en la citada *Cahiers de la République de Lettres des Sciences et des Arts*.

Serán constantes los pagos a diversos fotógrafos, lo que nos hace pensar en que dicho material se encargó para quedar, con el paso del tiempo, en poder de la OIM, para usos futuros en publicaciones y muestras, y que ha de ser el grueso que se utilizará, como comentaremos en el capítulo correspondiente, en la exposición de Museografía de 1937, exposición que en la medida de lo posible, como veremos, seguirá los consejos de Jean Guiffrey de exhibir algunos ejemplos concretos de montajes expositivos tridimensionales. En dicha propuesta, la de 1937, sí encontraremos un proyecto importante de Georges Henri Rivière³³.

No podían faltar tampoco materiales vinculados con los últimos museos construidos en Europa y en ese sentido el material acumulado será empleado en la ilustración de numerosos artículos de *Museion*, sobre el museo de Tournai de Víctor Horta³⁴, el nuevo museo municipal de la Haya de Berlage³⁵, museo Boijmans de Rotterdam de Van der Steur o el nuevo edificio del *Kunstmuseum* de Basilea³⁷ de Paul Bonnatz, complementados con material gráfico que incidía, concretamente, en soluciones técnicas, y en especial, a soluciones vinculadas con la iluminación³⁸ de tipo cenital, tanto en fotografías como en planos.

Uno de los sucesos más penosos del desarrollo de la exposición será el contencioso, como hemos comentado antes, sobre los materiales remitidos por las Galerías Pontificias,

a costa de su extravío³⁹. Dicha incidencia, que aún refulgía a mediados de 1935, impediría contemplar en Madrid, y en cierto modo en el tratado de Museografía, las últimas operaciones realizadas en el Vaticano, en especial la intervención en la nueva pinacoteca. Nunca sabremos si la intervención de la nueva escalera de los Museos Vaticanos llegó a conocerse en Madrid. Al menos no consta en el listado de paneles organizados por Sánchez Cantón.

Conviene considerar, también, el trabajo desarrollado por el conservador asistente del laboratorio del *British Museum*, el británico Plenderleith⁴⁰, que se ocupará especialmente de la consecución de imágenes para ilustrar todo lo relacionado con vitrinas y con la ponencia dedicada a las artes gráficas. No faltarían materiales, en la exposición, de todo tipo, incluso impresos. Caso de lo remitido por Paul Lemoisne de la Biblioteca Nacional de Francia o por la *National Portrait Gallery*⁴¹ de Londres, con especial incidencia en material divulgativo y folletos.

También vamos a encontrar comunicaciones directas entre la OIM y algunos museos menores en España⁴², caso del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, que será requerido para el envío de documentación por la OIM a partir de un artículo publicado en el diario *ABC*, y con el objetivo puesto en su futura publicación en *Mouseion*.

Otros museos editarán, caso del museo de Pennsylvania⁴³, un boletín con una descripción detallada del museo y enviarán 250 ejemplares para ser distribuidos en la Conferencia. Semejante gesto no podía venir más que de un publicista como Fiske Kimball. Inclusive cabe citar el envío recibido desde la Sociedad para las Relaciones Culturales entre la URSS⁴⁴ y el extranjero por el que se remitían a la OIM los materiales recopilados de Leningrado y Moscú. Cabe señalar que dicho material no llegaría a París hasta mediados de septiembre y desde la OIM se hacían continuas llamadas para que los materiales fueran enviados a la Academia de Bellas Artes de San Fernando con la rotunda indicación en cas-

tellano: *Para la Conferencia de Museografía*. Otro material, como el enviado por Clarence Samuel Stein, llegará directamente a París.

En la sede de la Oficina Internacional de Museos, continuaban los problemas de intendencia⁴⁵ y la primera intención era remitir por valija diplomática los documentos que se habían acopiado en la sede del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, debemos observar que, aún, la conferencia estaba prevista para el día 14 de octubre y no se había producido el inevitable aplazamiento. Aún así, determinados ponentes mantenían en su poder imágenes que entendían decisivas a la exposición, pero que no remitían⁴⁶ como era el caso del administrador de la Biblioteca Nacional de Francia, Julien Cain.

Aplazada ya la celebración de la Conferencia al 28 de octubre y también la apertura de la exposición, Foundoukidis⁴⁷ se lamenta de que no habrá valija diplomática en la que enviar los materiales antes del 22 de octubre. Además, los inconvenientes que implica el empaquetamiento de dicha valija hace recomendable abandonar dicha posibilidad. La solución será que las cajas viajen, conjuntamente con otros documentos destinados a la Conferencia, con el personal del secretariado de la Oficina que saldrían de París el 23 de octubre y llegarían a Madrid en la mañana del 24. Esto supondría que Francisco Javier Sánchez Cantón sólo dispondría de cuatro días para seleccionar las imágenes, distribuirlas por series, y fijarlas a los paneles. Finalmente los materiales llegarán a la capital española el 21 de octubre por la mañana, tres días antes de lo previsto⁴⁸.

Las siguientes noticias que conocemos son posteriores a la conferencia. La *Museums Association*⁴⁹ reclamaba a Foundoukidis la remisión de los materiales enviados por el *Metroplitan Museum* de Nueva York. Foundoukidis contesta que dichos materiales están en España y espera acordar con Sánchez Cantón el envío. Estos materiales viajarán antes a París y de allí serán remitidos finalmente a Londres. El 20 de diciembre Foundoukidis

interpela a Sánchez Cantón⁵⁰ sobre la situación de los materiales y su retorno a París. El día 30 de enero del año 1935 tenemos constancia⁵¹ de la llegada a la sede del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de las cajas remitidas por la Academia. Otros fondos quedarán en España, como los materiales italianos que serán regalados a la embajada para su decoración o parte de los libros remitidos por la Biblioteca Nacional de París, que habrán de quedar en la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La liquidación de la muestra tendrá un final un tanto amargo. Sánchez Cantón⁵² envía una carta a Foundoukidis en la que le informa de la situación de los distintos materiales, notificándole que salvo los materiales de Italia, Hungría y China, todo salió de la Academia de San Fernando el día 17 de diciembre. A ello se ha sumado una desgracia familiar, la muerte de su padre, que le ha impedido dedicar el tiempo que hubiera deseado a resolver estas cuestiones.

La última carta relacionada con la exposición⁵³ mostrará a Sánchez Cantón muy enojado, pues afirmaba desconocer qué había podido pasar con los materiales vaticanos y afirmaba que el día 4 de marzo podía celebrarse en París la reunión, a la que acudiría, del comité de redacción del tratado de Museografía. Comenzaba con ello otra etapa en el complicado proceso de la reunión madrileña: la “edición del tratado”.

La exposición se configuraría como un elemento principal del encuentro, de hecho ya en las primeras propuestas de programa aparece como un bloque más del mismo. Bloque que habrá de recaer en un miembro del futuro comité de redacción, caso de Francisco Javier Sánchez Cantón. La exposición se organizará por cuadros o paneles. Y a su vez estos fueron agrupados por ponencias, de forma que, a vista de catálogo la descompensación en cuanto a contenidos es palpable, el caso de las ilustraciones empleadas en los paneles correspondientes a la calefacción y ventilación de museos es paradigmá-

tico de la escasez de imágenes, dos ejemplos, el *Nationalmuséet* y el *Toledo Museum of Art*, ya publicadas en *Mouseion*. Habrá excesivos lugares comunes entre el tratado y la ejemplar revista.

A final de año, el 31 de diciembre de 1934, se recibió carta en el Museo del Prado en que el asistente chino, Tung-Li-Yuan⁵⁴, solicitaba al director del Museo materiales, fotografías y planos, postales y folletos, para una muestra que deseaba programar en Beijing, en las salas de la biblioteca nacional china, de la que era director, sobre arquitectura y equipamientos de los más grandes, por tamaño, museos del mundo; dichas imágenes debían contener vistas interiores y exteriores. Prometía a cambio la remisión de material publicado y otro que pudiera ser de interés. Sería motivo de amplio comentario la influencia del intelectual chino en el desarrollo de dos grandes museos de su país, el actual Museo Nacional de Beijing y el de la ciudad de Nankíng, pero el asunto excede con creces el tema que tratamos aquí. Sánchez Cantón trasladó a Pedro Muguruza el encargo con la siguiente anotación de su puño y letra:

Querido Muguruza. Creo que vale la pena enviar algo de lo que piden los "chinitos" encargue lo que sea y desde luego la cuenta se pagará por el Servicio de Fotos del Museo. Suyo, Cantón.

El listado que recoge el catálogo de la exposición nos muestra la gran diferencia existente, incluso a nivel cualitativo, entre el material propiamente relacionado con la arquitectura y el relacionado con las técnicas para la puesta en valor de las colecciones: vitrinas, soportes o material especial.

Como hemos señalado las fuentes de la exposición fueron varias: el archivo fotográfico de la revista *Mouseion* y de la Oficina Internacional de Museos; los materiales recibidos

ante la convocatoria del encuentro y al hilo de la encuesta de Eric Maclagan; algunos materiales más complejos llegados de Bristol y del *Metropolitan* de Nueva York. Otros materiales estarían vagando por fielatos y aduanas durante meses sin que llegaran nunca a Madrid, caso del envío vaticano con la renovación de su pinacoteca.

Si llegó, pues lo trajo Foundoukidis, el proyecto que el 1 de octubre de 1934 le había remitido Le Corbusier, de museo de arte contemporáneo (1931), del que se expondría una imagen del interior. En la carta⁵⁵ que acompañaba al proyecto el suizo acusaba recibo del volumen de ponencias y le prometía leerlas en un próximo viaje, con la intención de hacer algún comentario útil para Madrid. Esa sería la única concesión en Madrid, a nuevos lenguajes arquitectónicos. Los cuadros 46 y 47 se reservaron a la exposición del proyecto de museo extensible elaborado por Le Corbusier y los cuadros 45 y 48 a un proyecto de museo en tres plantas en forma de cruz patriarcal, éste del arquitecto francés André Lurçat. Debieron ser, sin lugar a duda, muy comentados. En el tratado no habrá sitio para ellos.

Al igual que los proyectos “extravagantes” otros ejemplos no habrán de tener lugar en el libro. Hay una parte importante de la exposición, aquella correspondiente a pequeños museos españoles, que salvo concretas excepciones como Córdoba o Valladolid, no aparecerá en la publicación. Si las ausentes del Museo del Prado. No hay un correlato entre las imágenes agrupadas en los distintos bloques de la exposición y los capítulos de la publicación. Algunos de los capítulos estarán acompañados de imágenes que enviadas por los autores no entraban a describir edificio, sólo ejemplo ilustrativo del discurso técnico⁵⁶.

El bloque de imágenes sobre el programa arquitectónico del museo⁵⁷ era el más decisivo, en cuanto a intenciones y discurso. La mayoría de las fotografías van a mostrar imágenes de museos de nueva planta, uno de los temas que se habían demandado como

discutibles y necesarios, por parte de muchos interesados, y asunto descartado desde el principio de la organización, si no se trataban como necesarios ejemplos de cuestiones técnicas. Destacaban el nuevo museo de la Haya, el *Boijmans Museum* de Rotterdam, el museo nacional de Cracovia y el museo de Pennsylvania en Filadelfia. Junto a estos museos aparecían relacionados otros ejemplos un tanto confusos, el nuevo Museo Numantino de Soria y grandes museos europeos, así como varias maquetas que no aportaban especialmente ninguna información al desarrollo de la exposición. Lo que nos indica el alto grado de improvisación que la misma y la imposibilidad de mejora en el libro. Queremos dejar claro que esta crítica a la elaboración de un discurso claro y nítido no le va a restar un ápice de interés visual a la obra.

El dedicado al acondicionamiento de museos⁵⁸ participaba de ilustraciones que habían sido solicitadas ex profeso a algunos museos de Estados Unidos, museos ejemplares en el diseño de espacios para servicios como podían ser salas de proyección, salas de conferencias, o las envidiadas bibliotecas. Junto a estos ejemplos se intercalaban cíclicamente algunos ejemplares españoles que la comisión organizadora en España se había ocupado de recolectar a través de Sánchez Cantón, no del comité español.

En el de iluminación natural y artificial⁵⁹ se desarrollaba un discurso visual muy distinto al de las imágenes que se visualizarían en la lectura de la ponencia, pues si bien se recurría a fotografías con distintos sistemas de iluminación, no se mostraron en la exposición los materiales remitidos, con pedagógica minuciosidad de arquitecto por Clarence Stein e Isadore Rosenfield, para ser proyectados en sala. Salvo el ejemplo del museo de la Haya, los demás incidían especialmente en el aspecto decorativo de la iluminación eléctrica, acabando dicho bloque con los recientes ejemplos del museo de Rotterdam y el museo de Portland, Oregon, estos últimos traídos en mano por Belluschi.

La ponencia quinta, dedicada a la adaptación de edificios antiguos a uso de museo⁶⁰, hacía especial hincapié en los museos españoles. Si había algún país, junto con Italia, en que los edificios dedicados a museos fueran reutilizados, era el país anfitrión. Y junto a estos, entre los que destacaban Pontevedra, Córdoba, Casa de los Tiros y Arqueológico de Granada, Burgos o León, se mostraban edificios en otros países europeos consolidados como monumentos dotados de colecciones artísticas como el castillo de Edimburgo, el museo del castillo Wawel en Cracovia, o el palacio real de Varsovia. Era notable la presencia dentro de este bloque de unos paneles dedicados exclusivamente a Italia, recordemos que la autoría de la ponencia dedicada a la recuperación de edificios para uso museístico había sido redactada por Paribeni, y es normal que decidiera seleccionar treinta imágenes de museos italianos que sostenían parte de las tesis de su ponencia⁶¹. Ninguno habría de ilustrar el capítulo en el tratado.

Las ponencias sexta y séptima, aquellas que tenían que ver con los principios generales de la puesta en valor de las obras de arte y los diferentes sistemas de presentación de colecciones, quedaron unidas en la exposición, y era el apartado que albergaba⁶² después del primero un mayor número de imágenes. Desarrollaba toda una exposición de ejemplos vinculados con grandes museos europeos y nuevos museos estadounidenses, destacando sobre todo, de los museos europeos, el *Musée du Louvre*, el *Kunsthistorisches Museum* de Viena y la *National Gallery* de Londres.

No podían faltar imágenes del museo de Ámsterdam, cuya dirección tenía encomendada Frederik Schmidt-Degener. Así como fotografías de museos americanos, en especial el *Detroit Arts Institute* o el de Filadelfia y de museos alemanes, imágenes enviadas por algunos directores y alguna editorial a la Oficina Internacional de Museos previo pago, en el caso de la editora, de las oportunas facturas. Dichas imágenes serán ejemplares en la ilustración de los volúmenes fruto de la conferencia.

El boicot ordenado desde el gobierno alemán a todas las acciones que emanaran del Instituto Internacional de Cooperación Internacional y de la Sociedad de Naciones afectó, como hemos visto a lo largo de este estudio, a profesionales que no pudieron participar en la redacción de ponencia alguna, ni acudir a Madrid, dicha ausencia fue proporcionalmente contestada con un importante número de imágenes en la exposición.

Salvo la presencia de una serie de imágenes remitidas por Georges Henri Rivière para ilustrar las reservas, poco es reseñable en el infinito listado del catálogo. Imágenes de exposiciones temporales del *Museum of Modern Art* de Nueva York, remitidas por Philip Johnson, ya comentadas, que se usaron en la ponencia elaborada por Ojetti, sobre exposiciones permanentes y exposiciones temporales. Hubo ponencias como la de Georges Oprescu sobre el problema del acrecentamiento de colecciones que no tuvo correlato en la exposición diseñada al efecto, y bien fácil hubiera sido apoyar el discurso, mostrando ejemplos de salas saturadas de obras. El asunto creaba polémica y no era total el acuerdo entre conservadores.

Desmedida, quizá como las formas de Axel Gauffin, era la desmesurada presencia de los museos de la capital de Suecia, sobre todo el museo de Extremo Oriente y el *National-muséet* de Estocolmo. Al menos, dicho exceso se compensó con numerosas ilustraciones de muebles para la exposición y vitrinas. Los seis últimos bloques se dedicaron como en la conferencia y el tratado posterior a asuntos relacionados con los problemas particulares de diverso tipo de colecciones. La ponencia elaborada por Amedeo Maiuri, sobre colecciones de escultura, fue ilustrada con imágenes del Louvre para los aspectos de estatuaria clásica y medieval y con otras del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que había sido la auténtica revelación del congreso; se acompañaban estas imágenes con otras del patio de esculturas romanas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Dicho ejemplo era cotejado con una nueva propuesta museográfica elaborada por el arquitecto Luis Moya

Blanco. Sánchez Cantón no pasaba por alto cualquier intento de manifestar y magnificar el trabajo de sus más cercanos colaboradores. El apartado dedicado a las colecciones de artes decorativas e industriales contó, como ejemplo novedoso, con la presencia, contrastada también en el libro, de algunas bellas imágenes del *Kunstgewerbemuseum* de Colonia⁶³. Cercanas a propuestas avanzadas en el tratamiento de la exposición objetos en ámbitos de excesiva neutralidad, tan queridos al movimiento moderno y a la Bauhaus.

1. Archivo Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón. S.C.32-7. Sin numerar. Calco de carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis del 27 de julio de 1934. Le comunica que el comité español ha decidido que la exposición sea documental y no espectacular, y se realice en la Academia, junto al Congreso.
2. Archivo Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón. S.C.32-7. Sin numerar. Croquis de las salas de la Academia de San Fernando donde se realizará la exposición. En el reverso aparece una anotación a mano del “comisario.”: *Cartas pidiendo fotos, etc. para la Exposición a: Portela Pasos, Taracena, Romero Torres, Gallego Burín,? Gil Calpe? Candeira, San Sebastián, Gudiol.*
3. *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV.* Madrid: Blass, 1934.
4. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado. Catálogo.* Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1933.
5. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. (Preliminar), En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*, 3-4. Madrid: Blass, 1934.
6. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 2. Sin numerar. Carta de Laurence Vail Coleman a Eurípide Foundoukidis del 2 de diciembre de 1933.
7. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípe Foundoukids a Jean Guiffrey del 10 de febrero de 1934.
8. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 3 de marzo de 1934.

9. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Eurípide Foundoukidis del 10 de marzo de 1934.
10. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Biagio Biagetti del 28 de marzo de 1934.
11. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Carta de Francesco Pellati a Eurípide Foundoukidis del 13 de abril de 1934.
12. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a A. Lauterbach, director polaco de las colecciones de arte del Estado, del 29 de marzo de 1934.
13. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Isherwood Kay, curator de *The National Gallery* de Londres, del 4 de abril de 1934.
14. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis al director de Deutcher Kunnstverlag del 13 de abril de 1934.
15. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Carta de Deutcher Kunnstverlag a la OIM del 26 de abril de 1934.
16. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta del *United States National Museum* de la *Smithsonian Institution* al secretario de la Oficina Internacional de Museos del 4 de mayo de 1934.
17. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis al *Metropolitan Museum* de Nueva York del 11 de mayo de 1934.
18. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, 3. Sin numerar. Carta del Gobierno de Palestina al secretario de la Oficina Internacional de Museos del 30 de abril de 1934.
19. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis al director del Pergamun Museum de Berlín del 12 de mayo de 1934.
20. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Isherwood Kay del 15 de mayo de 1934.
21. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis a Joaquín Folch i Torres del 15 de mayo de 1934.
22. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Eurípide Foundoukidis al Director del *Museum of Fine Arts* de Boston del 15 de mayo de 1934.
Calco de carta de Eurípide Foundoukidis al Director del *Detroit Institute of Artss.* 15 de mayo de 1934.

23. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis al Director del Musée Ethnographique de París del 16 de mayo de 1934.
- Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Léo van Puyvelde, conservador jefe del Musée Royal des Beaux-Arts de Bruselas, del 24 de mayo de 1934.
 - A ambos demanda fotografías que aparecieron en *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931).
24. *Les Cahiers de la République de Lettres, des Sciences et des Arts*
25. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de Anne Webb Karnaghan del *Museum of Fine Arts* de Boston, del 25 de mayo de 1934.
26. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de Fiske Kimball a Euripide Foundoukidis del 26 de mayo de 1934.
27. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de la Secretaría de la OIM a G.L. Greenway, asistente de secretaria del *Metropolitan Museum* de Nueva York, tomando conocimiento que los materiales se exhibirán en Bristol antes de llegar a Madrid; del 28 de mayo de 1934.
- Archivo Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón. S.C.32-7. Sin numerar. Notificación de Transportes Mitjavile sobre llegada a Irún de una caja procedente del Bristol Museum and Art Gallery con destino a Francisco Javier Sánchez Cantón, del 3 de septiembre de 1934. Del 11 de septiembre se conserva otra notificación en la misma caja, seguía pendiente la pertinente gestión aduanera, asunto encargado a Hermes Piñerúa. El material regresaría al *Metropolitan Museum* de Nueva York en octubre de 1934, tras su regreso a Londres, a la sede de *The Museums Association*, según carta conservada en la misma carpeta, en la que el museo neoyorkino pedía información sobre el grado de interés de los congresistas acerca del material expuesto. No tenemos constancia de la respuesta de Sánchez Cantón.
28. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de la Portland Art Association a Euripide Foundoukidis del 28 de mayo de 1934.
29. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de Philip Johnson, del departamento de arquitectura del Museum of Modern Art de Nueva York, a Euripide Foundoukidis, del 29 de mayo de 1934 (llegó el 2 de julio del mismo año).
30. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire a Euripide Foundoukidis del 6 de junio de 1934.

31. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de J. A. MacIntyre a Euripide Foundoukidis del 4 de junio de 1934.
32. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar:
 Tarjeta postal de Georges Henri Rivière a Euripide Foundoukidis del 19 de junio de 1934, en la que le comunica que la fotografía, de la vitrina, pedida a partir de la reproducción de *Musées* es del Museo de Göteborg, no como aparece en la revista, del Musée de Trocadero.
 Carta de Paul Rivet y Georges Henri Rivière a Euripide Foundoukidis, acompañando cuatro fotografías de vitrinas, del 17 de julio de 1934.
33. RIVIÈRE, Georges Henri. "La maison rurale en France." *L'amour de l'Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 37.
34. HORTA, Victor. "L'entourage des monuments." *Mouseion* 20 (1932): 98 -103.
35. BERLAGE, H. Petrus, y GELDER, H. E. van. "Le nouveau musée de La Haye." *Mouseion* 13-14 (1931): 104.
 - GELDER, Hendrik Enno van. "Le nouveau Musée Municipal de a Haye." *Mouseion* 33-34 (1936): 145-160.
36. HANNEMA, D. y Van der STEUR, A. "La technique de l'éclairage dans les musées et le système adopté au Musée Boijmans." *Mouseion* 33-34 (1936): 161-183.
37. FISCHER, Otto. "Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Bale." *Mouseion* 37-38 (1937): 7-57.
38. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a D.F. Slothouwer del 30 de junio de 1934.
 Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón. S.C.32-7. Sin numerar. Carta de D. Hannema, director del Museum Boijmans de Rotterdam, a Francisco Javier Sánchez Cantón, del 26 de septiembre de 1934, en la que le remite diez dibujos y doce fotografías del nuevo Museo. Parte de dichas imágenes continúan en el legado del que fuera director del Prado a su provincia.
39. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de los *Musei e Gallerie Pontificie* a Euripide Foundoukidis del 2 de julio de 1934.
40. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a H. J. Plenderleith del 6 de julio de 1934.
 - PLENDERLEITH, J. H. "La conservation des estampes, dessins et manuscrits." *Mouseion* 39-40 (1935): 81-104.
 - PLENDERLEITH, J. H. "La conservation des estampes, dessins et manuscrits. III^e et IV^e Parties." *Mouseion* 33-34 (1936): 199-226.

41. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de la *National Portrait Gallery* de Londres del 9 de julio de 1934.
42. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de Eduardo Tarquis, del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, a Euripide Foundoukidis. 20 de julio de 1934.
43. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de Fiske Kimball a Euripide Foundoukidis del 26 de julio de 1934.
44. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, mai-juillet 34. Sin numerar. Carta de M. Gransberg, de la Société pour les Relations Culturelles entre U.R.S.S. et L'Etranger, a Euripide Foundoukidis, del 31 de agosto de 1934.
45. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 26 de septiembre de 1934.
46. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, septembre 34. Sin numerar. Carta de Jules Cain a Euripide Foundoukidis del 29 de septiembre de 1934.
47. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, octobre 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 17 de octubre de 1934.
48. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, octobre 34. Sin numerar. Copia del telegrama remitido por Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 20 de octubre de 1934.
49. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-decembre 34. Sin numerar:
 - Carta de E. W. Wignall, secretario de *The Museums Association*, a Euripide Foundoukidis, del 16 de noviembre de 1934.
 - Calco de carta de Euripide Foundoukidis a E. W. Wignall del 29 de noviembre de 1934.
50. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-decembre 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 20 de diciembre de 1934.
 - Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón. S.C.32-2. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 20 de diciembre de 1934.
51. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-decembre 34. Sin numerar. Notificación de Transports Mitjavile de entrega, el día 31 de enero, del envío de Madrid.
52. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-decembre 34. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis del 26 de diciembre de 1934.
53. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-decembre 34. Sin numerar. Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a Euripide Foundoukidis del 12 de enero de 1934.

54. Archivo del Museo Nacional del Prado, Caja 186, exp. 1. Sin numerar. Carta de Tung-Li-Yuan, director interino de la Biblioteca Nacional de Peiping, al director del Museo del Prado, del 31 de diciembre de 1934.
55. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. novembre-décembre 1934. Sin numerar. Carta de Le Corbusier a Euripide Foundoukidis del 1 de octubre de 1934.
56. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. París: Office International des Musées, 1935.
57. *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*. Madrid : Blass, 1934: 5-14.
58. *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*. Madrid : Blass, 1934: 15-18.
59. *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*. Madrid : Blass, 1934: 19-23
60. *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*. Madrid : Blass, 1934: 27
61. PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*, París: Office International des Musées, 1935.
62. *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*. Madrid : Blass, 1934: 33-44
63. "Les principes de la présentation des collections au Kunstgewerbe Museum de Cologne." *Museumion* 31-32 (1935): 67-81.

4.4. EL TRATADO DE MUSEOGRAFÍA

Ya lo hemos apuntado antes, la caja que debiera contener, en el archivo de la Unesco, la documentación sobre la edición de los dos volúmenes de *Muséographie* está vacía¹. Imposible saber de algunos aspectos inherentes a la empresa editorial: presupuesto, gastos y, tal vez, las notas que había que incorporar en cada capítulo desde la pertinente ponencia o las censuras a aplicar a los textos roneografiados para el encuentro.

Desconocemos qué contenía y, por tanto, hemos de suponer que tendría textos y facturas derivadas del gasto realizado. Tenemos constancia, como hemos visto con anterioridad, de que los cambios realizados en los textos son fácilmente reconocibles debido al material que guardó Francisco Javier Sánchez Cantón durante su vida. Y también sabemos que el presupuesto manejado podía llegar, si fuere necesario, a 30.000 francos, que fueron devueltos por el Gobierno de la República.

Señalaba el arquitecto del Museo del Prado, Pedro Muguruza Otaño², que la finalidad del Congreso había sido:

agrupar en un esfuerzo armónico todas las experiencias realizadas hasta el día en la creación y conservación de museos; presentarlas en una ordenada serie de estudios meditados a un conjunto de especialistas de valor internacional y discutirlos metódicamente hasta llegar a conclusiones que sirvan de base para componer un documento escrito, que sea compendio de la Museografía y contenga (como complemento gráfico) una selección fundamental de las fotografías y planos que cada museo ha remitido a la exposición, como prueba del resultado de sus estudios, para su contraste con análogas experiencias de otras entidades y de otros países.

A punto de concluir la Conferencia³, un día antes de la reunión conjunta del Comité español y de la Oficina Internacional de Museos que aprobaría la decisión de publicar un tratado, en el diario *El Sol* apareció una noticia cuyo titular hacía especial hincapié en la edición del manual, si bien, en su desarrollo no se hacía referencia alguna al futuro libro. Por el contrario, *La Vanguardia* sí se hacía eco de una de las preocupaciones y ocupaciones de la Conferencia:

Precisar las características que habría de tener un “Manual de Museografía”, cuya publicación se recomendó en la sesión precedente, se convino que ese manual se basase no sólo en los informes presentados y sometidos a la Conferencia, sino que se tuviesen también en cuenta todas las intervenciones, explicaciones y modificaciones propuestas por los especialistas durante las sesiones de la Conferencia⁴.

Ya pasado un tiempo de la celebración, encontramos noticias que abundan en el evento y en el liviano protagonismo de algunos museos provinciales⁵, que, por el contrario,

entendían que su presencia en el Manual sería importante, aunque tan sólo fuera como referencia gráfica. El Patronato del Museo Provincial de Córdoba *se félicitaba porque en la Memoria que está editándose por la Sociedad de Naciones, con motivo del reciente Congreso Internacional de Museografía, celebrado en Madrid, figuran varias vistas del de Córdoba.*

La *Coopération Intellectuelle*, órgano de difusión del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, saludaba la celebración del encuentro de Madrid con este mensaje⁶:

*Une vingtaine de pays représentés par 75 experts ont collaboré à ces travaux, qui portaient sur l'architecture et l'aménagement des musées d'art et d'histoire, et dont le but était de préparer une sorte de manuel de la muséographie moderne à l'usage des conservateurs, architectes et de tous ceux qui, directement ou indirectement, peuvent être appelés à collaborer à l'aménagement d'un musée d'art.*⁷

Salvo la alusión a la veintena de países, lo que denota una intencionalidad muy concreta, queda claro el objetivo del encuentro: la redacción de una suerte de manual de museografía.

La intención de la Oficina Internacional de Museos era editar, incluso motivando la producción, textos teóricos y prácticos, obras de referencia profesional y repertorios de todo tipo. El fin último era la información, pero también, influir sobre la opinión profesional de forma sosegada, lejos de los aspavientos de la siempre inquieta vanguardia.

No sabemos cuando surge la idea de editar un tratado, aunque sí conocemos que ya en 1932 se tenía la intención de realizar un encuentro en el que no podían faltar las actas o conclusiones, como era natural, aunque se editaran años después. La iniciativa de elaborar un tratado a partir de la Conferencia toma cuerpo a mediados de 1933 y no es casual que la *Museums Association* británica tuviera esa misma iniciativa, según publicaba *Informations Mensuelles*⁸: la edición de un manual del conservador dedicado a la “técnica museográfica”.

Por otra parte, un antecedente claro de *Muséographie* lo encontraremos en la edición, en 1931, de un viejo conocido, un número monográfico, el 13, ordenado por Georges Wildenstein, de la revista⁹ *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts*. La reseña que dedicó *Museion* a la aparición de dicho número era desmedida¹⁰, una descripción minuciosa del índice que contenía artículos de especialistas de nueve países con un total de cuarenta opiniones expresadas por expertos y funcionarios de primer nivel: Emmanuel Pontremoli, August Perret, Henri Focillon, Henri Verne, Frederik Schmidt-De-gener, Fiske Kimball, Richard Graul, Walter Déonna, y muchos otros entre los que se encontraba incluso Fernando Álvarez de Sotomayor.

Aquí estaba el modelo a seguir, la empresa, habilitar un sistema que no permitiera a todos hablar de todo, incluso cuando lo que manifestaran tuviera un ámbito muy concreto. Otro aspecto que cabe señalar es que una gran parte de los contenidos de la revista giraban en orden a unos intereses muy concretos: la creación de un museo nacional de obras de arte francesas, la solución al museo de artistas vivos, el eterno problema del Louvre y la reorganización administrativa de los museos franceses, en especial los de provincias. Todo ello tendría que esperar a 1937.

El fin último del tratado de Museografía era ser de utilidad a los profesionales del museo y así se publicaba en los órganos¹¹ de difusión del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual,

On comprendra que cette documentation unique, résultat de plusieurs années de travail, ait été particulièrement appréciée par les experts qui, pour la première fois, disposaient d'un aussi vaste matériel de références et de comparaisons portant sur tous les problèmes muséographiques et sur les réalisations pratiques des musées du monde entier¹².

Una vez finalizada la Conferencia comenzaron a sucederse las peticiones de información al Instituto Internacional de Cooperación Intelectual sobre sus contenidos¹³ y su posible publicación. Era usual que de diversos museos o estudios de arquitectos se dirigieran a la institución para solicitar el envío de materiales que se hubieran repartido durante el evento o incluso copia de algunas ponencias específicas que pudieran quedar en las oficinas de París. No pocos museos¹⁴ preguntaban por la forma de adquirir la documentación preliminar que se había repartido entre los ponentes, no ya el anunciado tratado de museografía que aún tardaría meses en comercializarse. De hecho, asociaciones como la Asociación de Conservadores de Museos Públicos de Francia¹⁵ señalaban la necesidad de contar cuanto antes con este tipo de material ya que no habían podido asistir como enviados por sus administraciones, y, sin embargo, tenían en marcha estudios para los que serían muy útiles los debates mantenidos durante el congreso, incluso les solicitaban las direcciones de los arquitectos presentes en el encuentro. A dichas solicitudes respondía¹⁶ la Oficina Internacional de Museos emplazándoles a la próxima aparición del manual de museografía donde todas las ponencias aparecerían enriquecidas con los debates celebrados en Madrid. En otros casos¹⁷ en los que la afinidad entre Foundoukidis y el solicitante era mayor se avenía a enviar copia de las ponencias y remitía a la posible crónica que aparecería en los números de octubre y noviembre de *Informations Mensuelles*. También señalaba que el conjunto de ponencias no se publicarían en el estado en que fueron repartidas.

Interesante será, después de la polémica con la clausura en Barcelona del Congreso, la petición hecha al secretario general de la Oficina Internacional de Museos por la Junta de Museos de Barcelona¹⁸, que vendrá firmada por su administrador general, Pere Bohigas i Tarragó, para que le trasladen las conclusiones para insertarlas en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. A fin de que no pierdan su actualidad, desean publicarlas en el próxi-

mo número y le ruegan, por tanto, que se envíen con brevedad. A dicha carta responderá Foundoukidis el 19 de diciembre informando que dichas conclusiones aparecerán a modo de resumen en el número mencionado de *Informations Mensuelles*. Además le enviará un juego completo de las ponencias presentadas a la Conferencia¹⁹, con la advertencia de que estas ponencias serán modificadas en la edición final del tratado de museografía, que, según sus intenciones, aparecerá durante el año próximo.

No hay que pensar que todo aquel que solicitaba dicho material disponía de él con facilidad; en la mayoría de las ocasiones la respuesta era la misma, acudir a los resúmenes editados en *Mouseion* y sus satélites. En ocasiones se facilitaban²⁰ para el uso de estudiosos que se encontraban realizando trabajos de divulgación sobre los problemas de los museos y su gestión. Entre estas solicitudes va a destacar, por su importancia en nuestro trabajo, aquella²¹ realizada por el estudio parisino responsable de la construcción del *Palais de Tokio*, edificio que habría de albergar en el futuro los dos museos de arte moderno de París. En su solicitud, estos arquitectos manifestaban que estaban en contacto con Louis Hautecoeur en relación con las obras que desarrollaban para la construcción del palacio, y que habían demandado información al conservador del *Musée du Luxembourg* sobre iluminación y acondicionamientos interiores de museos, y aquél les había indicado que encontrarían materiales de gran utilidad en la documentación repartida entre los asistentes a la conferencia. La respuesta de Foundoukidis no podía ser otra que poner a disposición del equipo de Viarde, Dastugue, Dondel y Aubert toda la documentación escrita y fotográfica sobre los distintos problemas que posee la arquitectura de un museo moderno, especialmente, la documentación que había servido en la conferencia de Madrid. Para facilitarle la consulta le enviaría el índice de las materias del manual de museografía próximo a aparecer. A partir de los temas que fueran de su interés, la documentación correspondiente podría analizarse en la sede del Instituto.

Otra de las iniciativas sería la emprendida por la Biblioteca Nacional de Peiping a partir de su director adjunto Tung-Li-Yuan²², deseoso de mostrar en dicha biblioteca los avances que en materia de arquitectura de museos se habían mostrado en Madrid.

El libro tendría un empujón definitivo a partir de la llegada de un cheque por valor de 30.000 francos (14.535 pesetas) que Eduardo Chicharro Agüero²³, director general de Bellas Artes, remitía a Henri Bonnet. Dicho cheque, como hemos apuntado ya, era el dinero que con anterioridad el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual había remitido al Gobierno español para los gastos de la Conferencia. Al haber asumido el Gobierno dichos gastos mediante el trabajo del Comité organizador español, su deseo era que el dinero se invirtiera en la edición de un libro que, como fruto de la Conferencia, recogiera el resultado de los estudios presentados y de las discusiones mantenidas, y expresaba su deseo de que el Instituto facilitara a la Oficina Internacional de Museos medios suficientes para concluir una empresa, que, por otra parte, estaba en el origen de la convocatoria del Congreso.

El tratado será un libro atípico en la producción de la Oficina Internacional de Museos ya que incorporaba imágenes junto al texto, formato que habitual en nuestro tiempo pero que no lo era entonces, pues por motivos económicos —el ahorro de papel couché— tradicionalmente se separaban el texto de las imágenes. El primer resultado de esta nueva composición será el establecimiento de un doble discurso. El discurso que emana del texto, con toda su carga teórica e informativa, y el discurso construido a partir de las fotografías, éste último, por cierto, nada ingenuo ni gratuito.

Será un libro, como casi todos, para leer, pero también para ver sin necesidad de leer el texto. No debemos creer que las imágenes eran fiel correlato de la exposición en la Academia; una lectura pausada del listado que conforma el catálogo de la muestra nos indica

grandes diferencias de contenidos. Así lo expresaba el Comité de redacción en el prólogo²⁴ de *Muséographie*:

La documentation graphique et photographique qui accompagne le texte, ne constitue qu'un choix, nécessairement limité, dans l'ensemble des matériaux mis obligamment à la disposition de l'Office International des Musées par les institutions qualifiées.

Le Comité de rédaction n'a pas cherché à illustrer le texte par ces documents, mais à offrir à ceux qui le consulteront, une série de réalisations rentrant dans les cadres des différents chapitres, donnant ainsi, parallèlement à l'exposé, une image aussi complète que possible des ressources, des applications et des méthodes dont la technique muséographique dispose à l'heure actuelle. C'est donc, là encore, le même esprit qui a guidé le Comité; présenter le plus grand nombre d'éléments d'appréciation, — car le musée est toujours un cas particulier, — sans prétendre fonder une doctrine uniforme, valable en toutes circonstances²⁵.

La exposición, como hemos apuntado, se configuraría como un elemento principal del encuentro, de hecho ya en las primeras propuestas de programa aparece como un bloque más de éste. Bloque que habrá de recaer en un miembro del Comité de redacción, Francisco Javier Sánchez Cantón. La exposición se organizó por paneles y a su vez estos fueron agrupados por ponencias, de forma que, a la vista del catálogo podemos ver la terrible descompensación entre las imágenes que ilustraban unas ponencias y otras, incluso en algún caso, como el relativo a la climatización o ventilación, encontraremos materiales ya publicados en *Mouseion* sobre el *Nationalmuseet* de Estocolmo. Habrá excesivos lugares comunes entre el tratado y la ejemplar revista.

Mouseion no era una revista con estructura. Desde 1927 a 1946 no tendrá un número fijo de secciones, cada número variará en los porcentajes de contenido según las circunstancias. La aparición de la publicación en 1930, que tenía su origen en una sección de

la revista *Formes* llamada *Muséographie* e iniciada por Eurípide Fondoukidis, aliviará la necesidad de puntualidad de la revista e incluso permitirá que, aunque de periodicidad trimestral, a partir de 1931 tienda a ser semestral al agrupar, con frecuencia, dos números en un sólo volumen. En sus inicios *Mouseion* publicó algunas de las comunicaciones del Congreso de Praga por decisión de Jules Destrée y de Richard Dupierreux, al margen de que fueran editadas en dos tomos desde el servicio de publicaciones del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. Igual ocurrió con los contenidos del encuentro de Roma, que aparecieron en *Mouseion* y no formaron parte de una edición concreta de las actas, ya que la Oficina Internacional de Museos decidió realizar un manual encargado *ex profeso* que ocuparía el contenido de una revista doble, y que, encuadernado en cartóné, alcanzaría el mercado en forma de monografía, exactamente igual que las conclusiones del encuentro de El Cairo o que la monografía preparada sobre patrimonio histórico y conflictos armados.

En el devenir de la revista figuran gran cantidad de números ocupados con ponencias, actas y conclusiones de los distintos encuentros realizados. Dieciséis años darán mucho de sí, en especial para la publicación de proyectos e interiores de museos. También acogerá traducciones de artículos que, aparecidos en lenguas distintas al idioma de la revista, encontrarán en ella feliz acomodo; en el caso español los artículos de Sánchez Cantón sobre Valladolid²⁶ o Luis Moya²⁷ sobre iluminación ya habían aparecido antes en *Residencia* y en *Revista Española de Arte*, respectivamente. Era por tanto, una revista de aluvión, sin una dirección editorial clara, pero muy necesaria.

El 30 de abril de 1935, Foundoukidis remitía un último paquete de fotografías a Sánchez Cantón²⁸ con el ruego de que éste rotulara al dorso los necesarios pies de foto para su publicación. Aún seguiría un rosario de pagos²⁹ a diversos ilustradores que en París habían

elaborado los dibujos que aparecerían en el libro. También, como consuelo, algunos envíos perdidos o que llegaron con retraso al Congreso, encontrarían acomodo en la revista³⁰ de la Oficina, entre otras, las copias de las imágenes extraviadas en la aduana y en algunos despachos que pertenecían a la Pinacoteca Vaticana y que, finalmente, aparecerían reproducidas en *Mouseion* en 1935.

Las intenciones de la acumulación de estas imágenes en la Oficina Internacional de Museos no se limitaban a un mero acopio de documentación gráfica necesaria para la labor de difusión de las funciones de la institución; la intención última era establecer en París un Centro Internacional de Documentación de Museos³¹ que mantuviera bajo custodia y uso toda la documentación reunida.

El 8 de julio de 1935, Foundoukidis comunica a Sánchez Cantón algunas cuestiones relativas a la edición del libro³². En su carta le confiesa que en dos o tres semanas podrá estar lista la publicación para ponerla en circulación. Considera que tiene que darle algunas explicaciones en relación con la edición: ha tenido que repartir el contenido en dos volúmenes en lugar de un solo como estaba previsto, el motivo no era otro que hacerlo más manejable y no sobrepasar los límites de peso en los envíos postales. Por otra parte, al tener que albergar texto e imágenes, el papel ha resultado más pesado que el que se pensó originalmente, sin que fuera posible utilizar otro con los clichés disponibles. Han realizado varias pruebas que finalmente han recomendado el que se ha empleado.

La división de la obra no será orgánica sino material: el primer volumen contendrá diez capítulos y los otros nueve restantes se recogen en el segundo. Los dos grupos en que se había dividido el programa de la Conferencia no coincidirán con los dos volúmenes editados. Parte de los capítulos relativos a cuestiones generales coincidirán en el primero, quedando el otro para albergar el resto de capítulos.

Las imágenes, que sobrepasan las cuatrocientas, ilustran los diferentes capítulos, aunque, en muchas ocasiones son independientes de los contenidos. Hay, para ciertos capítulos con respecto a otros, un descompensado número de ilustraciones; siendo así que, por ejemplo, en los capítulos seis y siete, será materialmente imposible hacer corresponder las fotografías con el texto. Al menos los dibujos y los gráficos de cuatro ponencias se harán coincidir con el texto, al ser indispensables para su comprensión.

Manifestaba Eurípide Foundoukidis que de la selección que habían hecho en París, unas trescientas cincuenta ilustraciones, había escogido unas cincuenta para satisfacer, en la medida de lo posible, ciertas susceptibilidades existentes entre los miembros del Comité de redacción. Después de su última reunión, habían llegado nuevas fotografías remitidas por Axel Gauffin a la Oficina Internacional de Museos, por lo que el incremento de material de museos suecos molestaba a algunos miembros del Comité.

Continúa Foundoukidis señalando, en cuanto al texto de los capítulos, que aquél será exactamente el mismo que el adoptado por el Comité de redacción con las modificaciones sugeridas. Ha agrupado en los apéndices, según su criterio, las observaciones a los documentos aportados por los ponentes y los que reflejaban las discusiones de la Conferencia. Le habría gustado añadir al final de la obra un índice alfabético de materias. Desgraciadamente, dicho índice habría engordado los dos volúmenes, por lo que ha vuelto a realizar el mismo trabajo al que se obligó con las ponencias, añadiendo a cada capítulo un breve sumario al principio, a modo de tabla analítica de materias tratadas.

Deseaba, de cara al futuro que, cuando se preparara una nueva edición de la obra, se pudiera incorporar un índice que favorecería mucho la consulta.

El libro sería anunciado en las publicaciones del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual a partir del segundo semestre de 1935, bajo el rotundo título de *Traité*

de Muséographie. Dicha publicidad señalaba dos bloques de contenidos que no coincidían con los reales de los dos volúmenes. Fue impreso en los talleres de Les Presses Modernes, estimamos que entre septiembre y octubre del mismo año.

La primera noticia³³ que tenemos de la recepción de un ejemplar de los dos volúmenes de *Muséographie* es el acuse de recibo emitido el 5 de noviembre por la Biblioteca de los Museos y Galerías Pontificias.

En 1936 se hará una nueva reimpresión³⁴, que se encuadernará, al igual que la primera edición en cartoné y en rústica. Tal edición quedó registrada en el depósito legal francés el día 28 de abril.

En 1944, aparecerá el tercer volumen, correspondiente a los índices, éste en rústica. Desconocemos las tiradas, si bien podemos calcular que serían las mismas que las realizadas para las anteriores actas: quinientos ejemplares en cada impresión.

Cuando, después de la guerra, Laurence Vail Coleman³⁵ prepare su manual de construcción de museos, que no de museografía, sólo habrán pasado quince años. Sin entrar a valorar los contenidos, trasunto que haremos en otro lugar de este estudio, el producto editorial será muy distinto, pero el referente visual, como en el caso más tardío del editado por Hoepli³⁶, será el tratado de Museografía. Un libro ejemplar, a pesar de sus leves errores, pero clave para formar a varias generaciones de conservadores en la programación y proyección de un museo. Es inevitable comparar este trabajo con aquellos otros más tardíos que inician una tradición de libros dedicados a tipologías arquitectónicas, y que han cobrado inusitado interés en las últimas décadas, en especial en nuestro país. Una veintena de libros han aparecido desde entonces, que son verdaderos muestrarios de experiencias arquitectónicas de todo tipo, especialmente en los ochenta del pasado siglo, período volcado sobre el museo como un icono de la arquitectura del momento.

Ya en el catálogo de la exposición “organizada” por Francisco Javier Sánchez Cantón, encontrábamos una gran diferencia entre la cantidad de material de contenido arquitectónico y técnico, y el museográfico propiamente entendido: vitrinas, soportes o material especial. Esa gran diferencia la vamos a encontrar en la edición de *Muséographie*.

El ejemplar³⁷ que adquirió el Museo del Prado en 1935³⁸ es uno de los cuatro de los que dispone la biblioteca. Posee otro, en rústica, al que acompañan los índices de 1944, y otros dos, en edición facsimilar³⁹ editados en la última década.

Ambas ediciones, la de 1935 y 1936, se encuadernaron, como era costumbre, en rústica, así lo habían sido las actas de Atenas⁴⁰ y Praga⁴¹, y también en cartoné, como lo serían las de Roma y El Cairo futuras.

En *Informations Mensuelles* se publicó la primera crónica de la Conferencia de Madrid⁴², que, como hemos visto, sería utilizada en otros medios afines al Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. En dicha crónica quedaban muy claras las intenciones de los organizadores del encuentro madrileño,

Cet ensemble de documents organiquement classés, selon le plan établi d'avance par l'Office International des Musées, servira aux conservateurs, architectes, ingénieurs, installateurs, etc., dans les travaux qu'ils ont à entreprendre; il sera également un moyen de diffusion pour certaines expériences ou réalisations entreprises dans les divers musées du monde. Il ne s'agira donc point d'offrir, à ceux qui le consulteront, une doctrine valable en toutes circonstances, ou encore de leur présenter le musée idéal, mais bien plutôt de leur donner les principes et les techniques des adaptations indispensables pour chaque cas particulier, —car le musée est toujours un cas particulier et la science muséographique est essentiellement au service de l'adaptation, voire même du compromis entre des exigences souvent contradictoires. Cela ne signifie pas, bien entendu, qu'il n'y ait pas, par ailleurs, des problèmes d'ordre strictement scientifique, qui comportent des lois inéluctables et réclamant des solutions rigoureuses⁴³.

Junto a los ejemplares llegados al Museo del Prado, hubieron de distribuirse otros entre diversos museos españoles, pero nadie lo publicitó más que el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, que ya había dado cuenta de la celebración de la Conferencia, y dedicaba dos breves al tratado⁴⁴, una para anunciar su adquisición y su puesta a disposición de los ciudadanos en el segundo semestre de 1935, y otra, para publicar una discreta reseña⁴⁵ sin reflejar el índice.

La reseña más elaborada que hemos podido encontrar se debe a la mano de René Huyghe⁴⁶, pues en ella no se limita a realizar un comentario sobre la publicación del libro, y las circunstancias que lo hicieron posible. Se adentra en las procelosas aguas del concepto de museografía. Ya avanza que la Exposición Internacional de París prevé dedicar a la museografía un proyecto propio, aunque aprovechando los frutos de la reunión de Madrid, reunión recordada en sus memorias de forma harto peculiar⁴⁷, pues según el conservador francés *había participado en 1934 en el "primer congreso de museografía", que había tenido lugar en Madrid*, en un país que no estaba, aún, en guerra civil. Frutos que son palpables en el tratado editado por la Oficina Internacional de Museos, pero no por la "negligente" edición, falta de tablas detalladas o índices topográficos necesarios en una obra a ser consultada.

Trataba Huyghe de definir la Museografía planteando su división en dos ramas: la parte física y la parte psicológica. La primera tendía a resultados fijos, era posible establecer condiciones óptimas de preservación y de visibilidad de las obras conservadas, entendiéndose que tales condiciones se podían ver afectadas por los lugares o climas diferentes. La segunda era provisional y se transformaba continuamente. Si era posible establecer los medios para evitar la fatiga física e intelectual del visitante y renovar su atención, por el contrario, no es factible responder definitivamente a sus necesidades. A una misma época,

en un mismo lugar, las curiosidades son extremadamente diversas según las clases sociales y según el grado de cultura. Estas cuestiones evolucionan con el tiempo, según Huyghe, con la transformación intelectual y social. Y ahí radica el trabajo del conservador, establecer los lazos necesarios para comprender el pasado en el presente.

1. Archivo Unesco. OIM II 14 Manuel de muséographie. Vacía de contenido.
2. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Congreso Internacional de Museografía." *Arquitectura* 5 (1934): 128-138. Página 130.
3. "El Manual de Museografía y la instalación e iluminación del Museo.", *El Sol*, 2 de noviembre de 1934: 3.
4. "La Conferencia Internacional de Museografía.", *La Vanguardia*, 3 de noviembre de 1934.
5. "Un crédito para ampliación del Museo Romero de Torres.", *ABC*, 13 de abril de 1935: 25.
6. "La Conférence Muséographique de Madrid." *La Coopération Intellectuelle* (1934): 457-466. Pág. 458.
7. Una veintena de países representados por setenta y cinco expertos han colaborado en los trabajos que tratan sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte e historia, y en el que el objetivo era preparar una suerte de manual de la museografía moderna para el uso de conservadores, arquitectos y todos aquellos que directamente o indirectamente pueden ser llamados a colaborar en el acondicionamiento de un museo de arte.
8. *Informations Mensuelles. Mouseion*. Agosto-septiembre (1933): 7.
9. *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts*. Musées.
10. "Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts." *Mouseion* 17-18 (1932): 209-212.
11. "La Conférence Muséographique de Madrid." *La Coopération Intellectuelle* (1934): 457-466. Página 460.
12. *Se entenderá que esta documentación única, resultado de numerosos años de trabajo, ha sido particularmente apreciada por los expertos que, por primera vez disponen de tan vasto material de referencias y comparaciones sobre todos los problemas museográficos y sobre las realizaciones prácticas de los museos del mundo entero.*
13. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta del conservador de estampas y dibujos del *British Museum* al Secretario del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, del 4 de diciembre de 1934.
14. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta del director de *The Toledo Museum of Art* a Euripide Foundoukidis, del 10 de diciembre de 1934.

15. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta de Fernand Guey, secretario general de la *Association des Conservateurs*, a Euripide Foundoukidis, del 9 de diciembre de 1934.
16. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Fernand Guey, del 12 de diciembre de 1934.
17. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Richard Gaul del 14 de diciembre de 1934.
18. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta de Pere Bohigas i Tarragó a Euripide Foundoukidis. Calco de carta del 17 de diciembre de 1934 de Euripide Foundoukidis a Pere Bohigas i Tarragó del 14 de diciembre de 1934.
19. Ejemplar hoy presente en la *Biblioteca Folch i Torres* del MNAC. “Donatius de museus i entitats artístiques.” *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona* 6 -66- noviembre (1936): 344-345.
20. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta de Edward W. Forbes, director del *Fogg Art Museum*, a Euripide Foundoukidis, del 22 de diciembre de 1934.
21. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta de A. Aubert a Euripide Foundoukidis del 25 de febrero de 1935. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a A. Aubert de 27 de febrero de 1935.
22. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta de Tung-Li-Yuan a Euripide Foundoukidis del 8 de marzo de 1935.
23. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta de Eduardo Chicharo y Agüera a Henri Bonnet del 16 de marzo de 1935.
24. FOUNDOKIDIS, Euripide; MACLAGAN, Eric; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y SCHMIDT-DEGENER, Frederik. “Avant-propos.” en *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Conférence Internationale d’études, Madrid, 1934*, vol. 1, 9-11. París: Office International des Musées, 1935. Página 10.
25. *La documentación gráfica y fotográfica que acompaña el texto, no constituye más que una elección, necesariamente limitada, en el conjunto de los materiales puestos amablemente a disposición de la Oficina Internacional de Museos por las instituciones cualificadas.*

El Comité de redacción no ha buscado ilustrar el texto con estos documentos, sino ofrecer a aquellos que lo consulten, una serie de elaboraciones en relación con el enfoque de los diferentes capítulos, dando así, en paralelo a lo expuesto, una imagen tan completa como nos ha sido posible ofrecer de los recursos, de las aplicaciones y de

los métodos, que la técnica museográfica dispone en el momento actual. Ha sido pues, una vez más, el mismo espíritu que ha guiado al Comité: presentar el mayor número de elementos, de apreciaciones, porque el museo siempre es un caso particular, sin pretender fundar una doctrina uniforme, válido en todas las circunstancias.

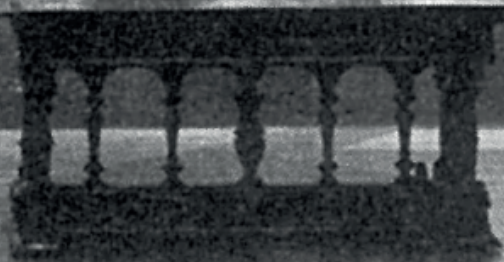
26. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Le nouveau Musée National de Sculpture de Valladolid." *Mouseion* 25-26 (1934): 84-105.
 - SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "El Museo Nacional de Escultura de Valladolid." *Residencia* IV 3 (1933): 75-102.
27. MOYA, Luis. "L'éclairage naturel dans les galeries de peinture et son application au climat de Madrid." *Mouseion* 29-30 (1935): 33-58.
 - MOYA BLANCO, Luis. "Notas sobre iluminación natural en museos de pintura." *Revista Española de Arte* III-IV (1934-1935): 118.
28. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Calco de carta de Euripide Foundoukidis a Francisco Javier Sánchez Cantón del 30 de abril de 1935.
29. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Orden de pago del 23 de mayo de 1935, dirigida a M. Tisseau, gerente de la OIM, para el abono de unos dibujos para el tratado de Museografía.
30. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Carta de Biagio Biaggetti a Euripide Foundoukidis del 23 de mayo de 1935.
31. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Calco de carta de 5 de junio de 1935 de Euripide Foundoukidis a Fiske Kimball, director de *The Pennsylvania Museum of Art*.
32. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón. SC 32-10. Sin numerar. Carta de Euripide Foundoukidis a Sánchez Cantón del 8 de julio de 1935.
33. Archivo Unesco. OIM IV.13 Conférence de Madrid, novembre-décembre 34. Sin numerar. Copia de telegrama enviado por Biaggetti el 5 de noviembre de 1935.
34. En catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia, la publicación aparece en las dos fechas correspondientes al año de depósito legal, si bien a la primera le otorga un tamaño menor (in 8), y en verdad es el mismo que en la segunda (in 4).
35. COLEMAN, Laurence Vail. *Museum Buildings*. Washington: *American Association of Museums*, 1950.
36. ALOI, Roberto. *Musei. Architettura - tecnica*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1961.
37. Archivo Museo Nacional del Prado, C 1228, sin numerar. Factura emitida por el Instituto Internacional

de Cooperación Intelectual en concepto de 1 ejemplar en cartón (dos volúmenes) de *Muséographie (Conférence de Madrid)* por valor de 220 francos.

38. Con signatura 1/67 y 1/68 es un bello ejemplar, editado en cartón, y mantiene en sus portadas dos sellos en seco a modo de exlibris, uno con el escudo de la República Española, el otro con el escudo sujeto por el águila del Evangelista.
39. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, París: Société des Nations, Office International des Musées, 1935, 2 vols.
 - *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, París: Imprimerie Les Press Modernes, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1936, 2 vols.
 - *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Granada: Comares, 2005, 2 vols.
 - (Facsimil de la edición de 1936 en cartón)
 - *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Trezzano sul Naviglio (Milán): Soins de Goppion, 2011, 2 vols. (Facsimil en rústica de la edición de 1936 acompañada de un facsimil de los índices de 1944)
40. *La conservation des monuments. Conclusions de la Conférence d'Athènes*. París: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1933.
41. *Art Populaire*. París: Institut International de Coopération Intellectuelle, Editions Duchartre, 1931.
42. "La Conférence Muséographique de Madrid." *Informations Mensuelles. Mousseion*. Octubre-Noviembre (1934): 1-5.
43. *Este conjunto de documentos, orgánicamente clasificados según el diseño previamente establecido por la Oficina Internacional de Museos, servirá a los conservadores, arquitectos, ingenieros, instaladores, etc., en los trabajos que hayan de emprender; será, igualmente, un medio de difusión de ciertas experiencias o realizaciones emprendidas en diversos museos del mundo. No se trata de ofrecer, a quienes la consulten, una doctrina válida en todas las circunstancias, ni de presentar el museo ideal, sino más bien de establecer los principios y las técnicas indispensables para su adaptación en cada caso particular, -porque el museo es siempre un caso particular y la ciencia museográfica está esencialmente al servicio de la adaptación, incluso comprometida entre necesidades frecuentemente contradictorias. Eso no significa, en el buen entendimiento, que no haya, por otra parte, problemas de orden estrictamente científico, que requieran de leyes ineludibles y reclamen soluciones rigurosas.*
44. "Adquisicions." *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 2 (1936): 60.
45. "Muséographie." *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 5 (1936):160.

46. HUYGHE, René. "Existe-t-il une science des musées?." *L'Amour de l'art* XVII 10 (1936): 372.
47. HUYGHE, René. *Une Vie Pour L'art: De Léonard À Picasso*. Paris: Éd. De Fallois, 1994. Página 82.

5. LOS CONTENIDOS DE LA CONFERENCIA



5.1. LOS AVANCES TÉCNICOS

De los diecinueve capítulos que contiene la publicación, no todos han tenido igual trascendencia y, lógicamente, hablando de un libro editado en 1935, el mismo grado de vigencia o actualidad. Unos capítulos han quedado obsoletos con prontitud, aquellos que trasladaban soluciones técnicas o prácticas que la evolución de las distintas disciplinas hacían inadecuadas. Otros contenidos han ido manteniendo un pulso vital muy disminuido en tanto aportaban planteamientos teóricos o criterios de exhibición adaptables a los nuevos tiempos de la museografía.

Como hemos visto con anterioridad, el grado de modificación de los capítulos no fue el mismo. Algunos textos tenían su origen en una conferencia, caso de Louis Hautecoeur¹, o en un artículo, bien en *Mouseion*², bien en otra publicación previa, caso de la colaboración de Isadore Rosenfield³. Mas no siempre sucedió y lo normal es que la redacción se hiciera *ex novo*. André Desvallées, en la edición del texto de Louis Hautecoeur en 1993, repro-

dujo, de tres posibles opciones, con clara intención de fidelidad al original, la redacción definitiva del capítulo del libro; al final, incluía como anexos interesantísimos párrafos tomados de los textos que antecedieron a éste, mas olvida contrastarlo con la ponencia presentada en Madrid, que fue recortada en algunos párrafos y recreada en otros. Ello nos genera dudas sobre la aceptación, por parte de Hautecoeur, de las incorporaciones al texto aprobadas por la Conferencia.

Queremos decir, con este ejemplo, que no siempre accedemos a los discursos teóricos o históricos tal y como fueron destilados. Es por ello que, una vez vistas las vicisitudes de cada ponencia y sus leves cambios, quedamos pendientes, ya para siempre, de saber quién fue la mano ejecutora; debemos centrarnos en los textos que conforman los capítulos publicados, no para abordar una lectura completa de los mismos, empresa compleja que excede con creces los límites de este estudio, sino para establecer una suerte de lugares comunes en todos ellos e intentar una lectura transversal de los mismos en la que confluyen seis conceptos que se repiten a lo largo de los dos tomos del tratado:

- a. Los avances técnicos al servicio de la institución museística.
- b. La arquitectura del museo como visualización de la organización.
- c. La doble visita como recurso dual, para la arquitectura y para la presentación de las obras.
- d. Los criterios de exhibición y la presentación de las obras.
- e. La información para el público y para el experto.
- f. La selección de los objetos y el establecimiento de un destino según sus valores.

Entre 1928 y 1936, Clarence Stein tratará en sus textos tanto aspectos teóricos como prácticos, los primeros en el artículo sobre el que regresaremos más adelante, titulado “El

museo del Mañana”, y los segundos en algunos artículos sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte, publicados en *Mouseion* y en otros medios, revistas americanas de arquitectura y museología. Es en este contexto en el que debe considerarse la propuesta de Laurence Vail Coleman a la Oficina Internacional de Museos para el encargo de una ponencia que, a la postre, sería sobre iluminación en los museos. Clarence S. Stein, arquitecto empleado en proyectos de ordenación urbana en plena recuperación económica, trabajaba, en paralelo, en la redacción de proyectos para pequeños museos de ciudades medias: Wichita, Pasadena o Princeton. En dicha tarea no era despreciable el prestigio del que se dotaba su producción arquitectónica al aparecer como uno de los primeros arquitectos americanos no inmersos en la producción de “templos de mármol”⁴, y cuyos planteamientos eran tan cercanos a Coleman.

Por tanto, la aceptación por el americano de una ponencia, cuyo asunto era poco interesante a los ojos de un proyectista, es inseparable de la coautoría de la misma. En la ponencia, con seguridad, debió contar, más de lo que creemos, el conocimiento manifestado por Isadore Rosenfield, a la sazón una de las mayores especialistas en arquitectura de equipamientos dotados de tecnología, en especial la hospitalaria⁵.

Sostiene François Mairesse⁶ que los años 30 del siglo XX, en relación con el mundo del museo, serán los años de la técnica, los años del desarrollo de la técnica. La aparición de *Mouseion* y la rápida difusión de su doctrina por todos los países de Europa tienen que ver con el deseo de extender usos y reglas de marcado sesgo científico. El museo empieza a ser visto como uno de los lugares de refugio frente a un ritmo trepidante de vida.

El tratado de Museografía reunía los principales principios de una renovada ciencia, en cuanto a iluminación, calefacción, puesta en valor de las obras, organización de reservas,

problemas derivados del crecimiento de colecciones o numeración y etiquetado de colecciones. Cada vez habrá más máquinas en el interior del museo, y no solo en museos de ciencia o de industria.

Los problemas planteados por la iluminación, por el mantenimiento de un clima higrométrico estable, por el inventario y el mantenimiento de las colecciones o por el análisis de los objetos que se adquieren, van tomando una posición cada vez más determinante en el interior del museo. El caso de museos de arte es revelador al respecto. No sólo se preocupa de establecer la historia de las obras, las “penetra” con infrarrojos o ultravioletas⁷, las observa con macrofotografías o termoluminiscencia.

Cuando, en el terreno del arte moderno o antiguo, buscamos establecer la secuencia de manifestaciones de belleza artística, bosquejar su evolución, fijar las causas y los efectos, explicar la idea y la potencia emotiva, pretendemos hacerlo con un tanto de precisión en la observación, con un tanto de juicio lógico, con un tanto de perspicacia, con un tanto de método científico que aplican las ciencias exactas.

La ciencia de la historia del arte, sabio compromiso entre rigor científico e imaginación sensible, tendrá necesidad de máquinas. La fisonomía del museo se encuentra trastornada, no sólo en los laboratorios o en los centros de documentación que la componen, también en las salas de exposición, donde el objeto se presenta con una pretendida neutralidad cada vez más presente.

La necesidad, planteada por Focillon, de limitar las obras en exposición espaciando su disposición en la sala, constituye una nueva modalidad de “presentación” más focal. Los nuevos museos construidos, el *Geementemuseum* de la Haya o el Boijmans de Rotterdam reflejan esta concepción. La funcionalidad en sus relaciones con el espacio o la luz juega plenamente su papel.

Para Mairesse, el trabajo de la Oficina Internacional de Museos esquivaba la cuestión del “proyecto museal”, de gran calado conceptual, para consagrarse, con notables resultados, “de las más viva actualidad”, a la cuestión técnica. Cita el museólogo una certera reseña, redactada por Charles Hendy⁸ y editada con motivo de la aparición de *Muséographie*: “Es de esperar que el trabajo de la Oficina Internacional de Museos no se pare aquí. La técnica del museo, como muchas otras técnicas, es probablemente más avanzada que nuestro conocimiento de la razón de ser del museo y la forma de utilizarlo”.

La técnica había llegado a un nivel de evolución tal que, por primera vez, se exponía a sí misma. Durante las dos décadas de entreguerras el proyecto de museo se complejiza sobremanera. Hay grandes instituciones receptivas a las nuevas ideas americanas, y se transforman adaptando sus aspectos técnicos, sus aspectos comunitarios, o su nuevo papel educativo.

Dos ponencias, sobre las demás, van a situar la técnica en lugar preponderante. La de MacIntyre, sobre aspectos vinculados a las condiciones climáticas de los espacios museísticos, y la del tándem Stein-Rosenfield sobre la iluminación en los museos, con especial incidencia en su uso en las salas de exposición.

La introducción de la calefacción central en los museos va a ir en paralelo a la toma de conocimiento por los conservadores y profesionales del museo sobre sus efectos en las obras de arte. Es a partir de los años veinte que la introducción de metodologías científicas comienza a acelerarse y, en consecuencia, diferentes museos e instituciones establecen sus propios laboratorios científicos dirigidos a la conservación de las colecciones y por lo tanto a sus condiciones ambientales⁹.

Esta tendencia innovadora estuvo probablemente influenciada por el desarrollo de técnicas de análisis y diagnosis y por las dificultades a las que se enfrentaban muchos conservadores debido a la insuficiencia de los procedimientos de conservación y restaura-

ción. Es por eso que muchos de ellos comenzaron a fijar como objetivos el establecimiento y la difusión de nuevos procedimientos documentados y compartidos, al par que la mejora en la formación de restauradores y conservadores.

La creciente importancia adquirida por la investigación y el análisis de los materiales de las obras de arte supuso una mayor atención a sus reacciones, no sólo con los diversos elementos utilizados en las obras de limpieza y restauración, sino también con las condiciones ambientales a las que serían expuestas. Se empezó a identificar la influencia de los valores higrotermales en la conservación de las colecciones y, con particular atención a la humedad relativa, se realizaron interesantes estudios experimentales.

En 1929, después de un año muy seco que empeoró los efectos del sistema de calefacción en las colecciones, causando graves daños, la *National Gallery* pidió consejo y se convocó una conferencia con representantes de los principales museos públicos británicos, la *Meteorological Office*, el Department of Scientific and Industrial Research y la *Office of Works*. El objetivo de la conferencia era investigar la influencia de las variaciones de humedad en las colecciones de arte. El artículo introductorio de la publicación editada en 1934 por el *Courtauld Institut of Art* de la *London University*, fue escrito por John Andrew MacIntyre, ingeniero superior de la *Office of Works*. Se presentaron algunas consideraciones sobre los problemas relacionados con el control de la humedad en ambientes interiores, así como aclaraciones sobre las magnitudes y valores físicos y sobre los instrumentos y metodologías para medirlos. Este informe hubo de ser decisivo para proceder al encargo de la ponencia.

Como comentábamos al tratar las ponencias, la redactada por MacIntyre¹⁰ fue la que sufrió un mayor cambio en su conversión a capítulo. El texto primitivo establecía que las condiciones atmosféricas en el interior de un edificio podían estar sometidas a un control

limitado, establecido sobre los siguientes factores: 1. La proporción de renovación del aire; 2. La presión atmosférica; 3. La temperatura; 4. La humedad y 5. La contaminación e impurezas en suspensión. Las condiciones impuestas por la atmósfera exterior también habían de ser tenidas en cuenta.

Frente a este esquema básico, excesivamente teórico, el capítulo se reelabora por completo¹¹ con un cuadro de condiciones atmosféricas cuyo control se traduce en una cuestión práctica, quedando establecido el control sobre los siguientes factores:

1. Influencia ejercida sobre los objetos por cambio de temperatura y humedad.
2. Tratamiento aplicado a objetos expuestos aislados o agrupados.
3. Diferencia admisible en la variación de condiciones en las salas de exposición.
4. Relación entre las diferencias citadas y el confort de los visitantes.
5. Concepción de las instalaciones

La comparación de uno y otro esquema deja traslucir varias certezas. El texto ha sufrido cambios importantes en relación al destinatario. El primero era un documento para técnicos deseosos de adquirir conocimientos sobre los factores que inciden en una climatización adecuada. El segundo será un documento dirigido a conservadores de museo y a arquitectos que deben saber de medidas correctoras y márgenes de funcionamiento. No es descabellado pensar que la redacción final del capítulo estuviera mediatizada por la presencia en Madrid de Harold Plenderleith, y que el texto final contemplara aspectos prácticos más cercanos a la conservación preventiva y al confort del visitante antes que a planteamientos excesivamente técnicos. Una lectura del sumario del capítulo, redactado, sabemos, por Euripide Foundoukidis, no deja lugar a la duda, la inclusión de un apartado sobre *Datos fundamentales de la conservación de los objetos*, sólo es asignable al joven conser-

vador del *British Museum* presente en Madrid. Igual sucede con el dedicado al uso de las reservas como reguladores del grado higrométrico.

No era la primera, ni sería la única vez, que James A. MacIntyre trataba la climatización de espacios de exposición y almacenaje, fueran estos museos o galerías de arte¹². Había redactado en 1934 dos breves artículos sobre la incidencia de la humedad en las obras de arte y las antigüedades, y otro trabajo de carácter práctico sobre la instalación climática en la *Orangerie* de Hampton Court para conservar el ciclo de los “cartones” de Mantegna¹³. Este último trabajo fue muy tenido en cuenta por la Oficina Internacional de Museos para la realización del encargo de la comunicación madrileña. Paradójicamente, la ilustración que acompañaba a este artículo será empleada en *Muséographie*¹⁴ acompañando el texto de Roberto Paribeni.

La Oficina Internacional de Museos consideraría la participación y la relación con la *Office of Works* británica como un privilegio. Señalando en una reflexión general en torno a la Conferencia editada en *Museum*¹⁵, que la Oficina Internacional de Museos podría asegurar —además de los propios documentos generados por la institución internacional— una colaboración continua con diferentes centros especializados, estudiando diferentes sistemas de calefacción, ventilación y aire acondicionado. Los expertos del *Office of Works* en Londres, habían confirmado su disponibilidad para recopilar información sobre este campo, y también para estudiar los diferentes métodos de control ambiental en relación con las cuestiones particulares que pudiera proponer la Oficina Internacional de Museos.

El caso de Hampton Court ejemplifica muy bien cuáles fueron las prioridades en el control climático de los espacios museísticos en esos años. La humedad relativa fue ampliamente reconocida en la literatura como el principal factor que influía en el trasvase de vapor de agua del aire a las obras de arte y viceversa, en particular los objetos hechos de

materiales orgánicos higroscópicos como madera, papel y textiles (por ejemplo libros, pinturas y muebles). A partir de ahí, fue individualizado como el parámetro más importante a ser controlado para una correcta conservación de las obras en el museo. Los valores de temperatura sólo se consideraron en relación con su influencia sobre la humedad relativa y el “efecto de secado” local o general causado por los sistemas de calefacción u otros factores tales como corrientes de aire y radiación solar directa¹⁶.

MacIntyre también citó en *Muséographie*¹⁷ ejemplos de instalaciones en varios países en relación con la presencia y confort de los visitantes, una vez que había discutido los valores adecuados para los seres humanos: una temperatura de 15 ° C se consideraba cómoda en Europa, mientras que en América 21 ° C se suponía que era el estándar. MacIntyre concluyó que “dentro de un museo climatizado durante los meses de invierno, las condiciones atmosféricas consideradas adecuadas para la mayor parte de los objetos serán aceptables para los visitantes”. Los problemas podían producirse durante el invierno en galerías y salas que expusieran mobiliario, donde una temperatura de 12.7 ° C podía incomodar al público, pero era preferible este efecto desagradable antes que el efecto de sequedad que podía generar el aire caliente. Por otro lado, durante los días más cálidos del verano, las galerías con iluminación cenital podrían optar por aumentar la tasa de ventilación para que el aire sobrecalentado saliera, causando dicha solución efectos negativos en las colecciones.

Todos los museos citados por MacIntyre habían sido presentados, con mejor o peor fortuna, en artículos de *Museum*. En la perspectiva pragmática de MacIntyre, la disponibilidad de fondos económicos fue el primer factor a considerar en la elección del sistema de calefacción central más adecuado para un museo. Desde este punto de vista, los radiadores ofrecían la gran ventaja de no ser costosos de instalar y de tener bajos costes de funcionamiento y mantenimiento. Los sistemas que trabajan con agua de baja

presión realizaron todas estas características y tenían la ventaja adicional de ser fáciles e independientemente manejables y ajustables. Los sistemas de alta presión y Perkins también eran bastante populares, pero se pensaba que estaban más sujetos a fallas y fugas peligrosas y, puesto que operaban a temperaturas más altas, podrían causar más fácilmente el sobrecalentamiento¹⁸.

La ventilación y el sistema de aire acondicionado ya fueron considerados por muchos autores como los mejores para los museos, ya que permitían a los ingenieros tener un control más estrecho de los parámetros higrotérmicos: entre todos, las especificaciones de MacIntyre sobre las mejores condiciones disponibles en galerías y museos claramente requerían tal esquema. A pesar de que un control completo de la humedad a través de la refrigeración todavía no era asequible, en este momento ya podemos encontrar instalaciones de una complejidad considerable, como el sistema de aire acondicionado del *Portland Art Museum*¹⁹.

Otro caso, expuesto en las páginas de *Museum* fue el propuesto para el *Toledo Museum of Art*, que venía a demostrar la “excelencia” del aire acondicionado en la climatización de museos²⁰. *Muséographie* se haría eco de dicha propuesta con la publicación de una sección de la instalación²¹.

Sería ingenuo por nuestra parte pensar que las propuestas expuestas en los años treinta por John A. MacIntyre y otros ingenieros en multitud de revistas eran fruto de un repentino despertar técnico. Ya en un proyecto de principios del siglo XIX, como es la Dulwich Picture Gallery, obra de John Soane, vamos a encontrar soluciones de calefacción de enorme interés. Sin embargo, el valor que hay que darle a la empresa emprendida por la Oficina Internacional de Museos, y que da nombre a este capítulo, es el de la racionalización del conocimiento sobre mejora de las condiciones de conservación de objetos y

confort de visitantes, y el establecimiento de unos estándares que permitieran emprender medidas correctoras.

Mouseion, desde sus primeros números, tratará de trasladar a sus lectores noticias sobre la instalación de sistemas de calefacción y ventilación en diversos museos²², los problemas generados por la falta de control climático y las soluciones a aplicar en cada caso. Ya en la Conferencia de Roma, en 1930, John M. McCabe²³, responsable de mantenimiento del Cleveland Museum of Art, había presentado una breve ponencia sobre humidificación del aire y ventilación en los museos, donde exponía las soluciones tomadas en su museo para resolver los problemas derivados de los cambios operados en las variables de humedad relativa. Otros dos textos esenciales publicados por la revista serán los de Werner Ahrens sobre el control de temperatura y humedad en museos²⁴, y Hugo Theorell en un texto sobre la instalación de calefacción y ventilación del *Nationalmuseet* de Estocolmo²⁵.

En los espacios de museos y exposiciones existía una gran preocupación por ocultar los dispositivos tecnológicos; lo normal, ya que eran considerados desagradables y no apropiados para un lugar dedicado al arte, la historia y la cultura. En los ambientes históricos, que realzaban algunas características peculiares de los interiores del museo, este aspecto podría ser particularmente destacado. La introducción de los sistemas de calefacción y el control climático fue particularmente controvertida y requirió una atención especial²⁶.

Este tema también se relacionó con discusiones más amplias tales como el uso de edificios históricos como museos y la reutilización y restauración de edificios históricos, que fueron ampliamente debatidos en ese momento. Giovannoni²⁷ dedicará un texto en *Mouseion* al uso de edificios históricos como museos, y otro tanto hará Roberto Paribeni en *Muséographie*²⁸, dedicando un capítulo a la adaptación de inmuebles antiguos y monumentos a uso de instalaciones museísticas.

Entre otras características que singularizan los edificios históricos, Giovannoni ponderaba las paredes anchas y gruesas que protegen los objetos contra las variaciones exteriores de la temperatura y la humedad. Sugería, al mismo tiempo, que algunas de las funciones que necesitaban los museos modernos podrían ser alojadas en edificios complementarios, contemporáneos, añadidos y conectados a los antiguos, donde la técnica moderna podía encontrar aplicaciones aún más extensas y directas. Una parte, la antigua, con una selección de obras rigurosamente escogida para el gran público²⁹; otra parte, la moderna, dotada de todo tipo de soluciones, para el experto. Peculiar “doble visita” adaptada a los museos europeos, obligados en el sur a ocupar inmuebles históricos desde principios del siglo XIX.

También, insistiría Giovannoni en las condiciones adecuadas de iluminación, si bien éstas quedaban limitadas a las posibilidades de entrada y control de luz de altas ventanas.

La luz, la iluminación, será otro de los grandes temas de la Conferencia de Madrid: el control de la luz como recurso necesario para una correcta visión y presentación de las colecciones, y la luz como problema para la conservación. Hemos hablado con anterioridad de la importancia de la presencia de Isadore Rosenfield³⁰ en la redacción de la ponencia que dio pie al capítulo³¹ del tratado. Nos inclinamos a pensar que el texto, articulado de forma tan metódica, pueda ser de su autoría. Quizá los documentos legados por Clarence S. Stein a *Cornell University* puedan sacarnos de dudas algún día. El capítulo se estructuró en una serie de apartados que ya se habían previsto en la ponencia, frente a un bloque de contenido más laxo, el que aparecía en el programa definitivo. El dúo Stein-Rosenfield propuso situar la iluminación como problema. Era una postura similar a la que se había tomado en la redacción definitiva del capítulo de MacIntyre, no teorizar sobre técnicas de iluminación sin antes fijar una serie de problemas que ocasionaba el empleo de la luz.

Creemos que es el capítulo, junto con los tres dedicados a la arquitectura del museo y sus servicios, de más trascendencia en la publicación de *Muséographie*. La iluminación del museo antes de los cambios operados en los años treinta será eminentemente natural, sobre bases establecidas rigurosamente en el siglo XIX.

Hay un antecedente, breve, de la preocupación que comienza a extenderse desde Estados Unidos a Europa, y es el doble artículo de Benjamin Gilman³² sobre reflejos en salas de museos. En dichos artículos, que subtitula *el factor psicológico en el problema de la iluminación*, va a desplegar una interesante batería de gráficos en los que con no poco conocimientos de óptica, radiación solar, arquitectura y varias ciencias más, analiza un problema que será una constante hasta la consecución, por parte de la industria dedicada a la iluminación artificial, de lámparas con una temperatura de color cada vez más cercana al natural.

Es el artículo de cabecera a partir del cual Clarence S. Stein e Isadore Ronsenfield elaboran su documentado capítulo. Y parten de un mismo principio, los problemas derivados de la luz en el museo. La iluminación de galerías y salas de museos, accesibles al público, constituye más que nada un problema científico³³. La ciencia de la iluminación había avanzado tanto en los últimos años que los ingenieros están en disposición de resolver las necesidades del conservador más exigente, mas cada vez que intentan progresar se encuentran con la rigidez de conceptos tradicionales y con la fatalidad de soluciones mal resueltas en origen.

En el estudio de la iluminación se debía partir de una premisa, los museos de arte están destinados a los seres humanos más que a los objetos inertes, que dichas instituciones tienen su razón de ser en tanto que lugares de recreo y comprensión y no almacenes de depósito. No debe olvidarse la doble función del museo: educativa y estética, y habrá que admitir que dichas funciones implican métodos diferentes de presentación e iluminación.

Insistiendo en su concepto de visita dual, las salas dedicadas a la colección de estudio no tienen una problemática compleja, es fácil acomodar la forma, el color y la textura del objeto. En relación a las salas de exposición, todo es más complicado; el público busca sensaciones, busca un placer estético más allá de la instrucción, y no es suficiente que cada objeto esté iluminado si no consigue fijar la atención del visitante.

Definían en primer lugar los elementos del problema para, después, encontrar el medio más cercano a la solución:

1. Naturaleza de la luz. ¿Se encontrará la mejor solución al problema de la iluminación de un museo en el empleo de una iluminación natural, artificial, o combinada?
2. Calidad de la luz. a) ¿En el caso de la luz natural actuará la luz solar directa, difusa o por reflexión? b) ¿En el caso de una iluminación artificial, escogeremos la iluminación eléctrica ordinaria o una imitación de la luz natural?
3. Reparto de la luz.
4. La eliminación de reflejo de la luz y la reflexión.
5. Gestión y distribución de la luz.
6. Influencia de la aplicación racional de un modo de iluminación en la arquitectura de Museos.

Y en la elaboración de una amplia panoplia de soluciones y ejemplos se pasaba revista a toda una suerte de soluciones técnicas que no pueden entrar en este estudio más que de manera somera. Diversas pruebas realizadas en los Países Bajos y en Inglaterra demostraban que el uso de la luz natural era más pertinente, controlada poseía unas cualidades que nunca había podido alcanzar la luz artificial al producir las lámparas una tonalidad rojiza que alteran la visión de los objetos. La cantidad de luz será un elemento de tanta

importancia como la cualidad, la servidumbre de edificios antiguos e inadecuados obligará a los conservadores a ubicar los objetos en el lugar que reciban un aporte adecuado a sus necesidades de visibilidad. La descripción de los sistemas y su mantenimiento llegarán a recomendar la periodicidad en la limpieza de las cristaleras superiores, en el exterior, y la interiores, en la sala de exposición.

Para Clarence Stein³⁴ el verdadero problema a resolver es la presencia de reflejos y el deslumbramiento que tanto molesta al visitante. Por ello ha de ser decisivo el empleo, en circunstancias donde el destello sea inevitable, de materiales sin pulir, sean estos suelos de mármol o paredes estucadas y pintadas. Por el contrario, es más fácil eliminar o reducir los reflejos de la luz. La iluminación artificial podrá regular la intensidad de la luz y matizará los efectos citados.

El problema que también es psicológico, toda vez que interviene en la percepción y comprensión de los objetos, tendrá atisbo de solución cuando la arquitectura del espacio, el grupo de objetos expuestos y la luz que reciben estén coordinados para producir una atmósfera de unidad estética. Todos estos problemas no pueden ser solucionados con el empleo de los mismos medios. Algunos autores afirman tener las soluciones: unos exaltan la vidriera, otros, la linterna, y los últimos, la iluminación artificial; la solución pasa por emplear diversos sistemas y no confiarse a la bondad de uno en concreto.

Tras una exposición pedagógica de las diferentes posibilidades de iluminación, tratará el sistema Seager³⁵, citado en exceso en nuestro país a partir del empleo de una variedad del mismo por Luis Moya Blanco en las salas del Museo de Arte Moderno de Madrid y su publicación en *Mouseion*³⁶. La solución, a la que también había llegado Isadore Ronsenfield independientemente, consistía en colocar la fuente de visión en un frente en que el visitante no pudiera verla si no ponía la espalda contra el muro a iluminar.

La prueba se realizó mediante la colocación de un reflector vertical en la cubierta. Incluso se sirvió del mismo reflector para evitar la entrada por la claraboya de los intensos rayos oblicuos. No es posible especificar en qué medida lo lograron para obtener una vista de la misma calidad en ambas paredes, pero hay que recordar esta experiencia. Era la primera en acercarse a un principio racional. Varios museos a nivel internacional se harían eco de la prueba, sobre todo los británicos, con la adaptación en la nueva galería Duveen de la *National Gallery* de Londres, que resultó del todo defectuosa pues sólo adaptó la mitad del sistema a un solo lado de la sala, inadecuada por estrecha y larga. El segundo intento se realizó en el ala Courtauld del Fitzwillian Museum de Cambridge y según Stein sería paradigmático.

La experiencia de Moya en Madrid no ha tenido un estudio riguroso, pues como comentábamos al tratar la iniciativa del arquitecto de publicar en *Mouseion* su estudio, el sistema se pudo emplear en algunas salas del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, y todo nos lleva a pensar que fue una adaptación sobre la que no tenemos suficientes elementos de juicio, por el momento. La Conferencia sancionó el sistema Saeger como el más adecuado de cuantos eran posibles con luz natural. Ello y el hecho que Luis Moya estuviera presente en una discusión moderada por Schmidt-Degener, y no por el autor de la ponencia, trasladó a conservadores e historiadores españoles dos ideas muy asentadas. La primera, que Luis Moya presentó su propuesta en la Conferencia con gran éxito, asunto que desconocemos, pues la referencia en el tratado de Museografía es a su artículo de *Mouseion*. La segunda, que la reunión celebró la intervención en las cubiertas del Museo de Arte Moderno como modélica.

Otro sistema defendido en la ponencia fue el de André Luçart que proponía el uso de la luz natural reflejada a ambos lados de la galería. El capítulo era todo un muestrario de

opciones posibles, llamado a ser, lectura obligada a todo arquitecto o ingeniero que tuviera la necesidad de resolver la siempre delicada solución a la iluminación museística.

Introducía Clarence Stein, al final del texto, una reflexión más cercana a la exhibición de objetos que a los alardes técnicos a aplicar: la importancia de paredes y suelos en su relación con la luz y la iluminación³⁷. Los cuadros antiguos solían presentar unas tonalidades más sombrías que los modernos, cuestión de materiales y edad. Frente al hábito de situarlos sobre fondos oscuros, se había puesto de moda exponerlos sobre fondos claros, lo que había de generar no pocos inconvenientes, ya que el ojo tiende a adaptarse al objeto más claro y no al más oscuro. Los suelos deberían ser mates, no brillantes, y los techos no estar dotados o fabricados con materiales excesivamente reflectantes.

Concluía Stein³⁸ que había intentado demostrar que, si los progresos prácticos realizados en la iluminación de museos eran relativamente limitados, era por la falta de conocimiento científico. En teoría, se sabía cómo utilizar y distribuir la luz natural y artificial, de modo que satisficiera las necesidades de la exposición. Era cierto que en estas pesquisas y aplicaciones, el ingeniero se frenaba por la falta de datos precisos sobre el objetivo. Pero en la práctica, el retraso devenía, principalmente, de la forma de construcción tradicional de los museos.

La iluminación y sus problemas no podían ser tratados al margen de la arquitectura del edificio, todos estos elementos debían estar concebidos como un conjunto si deseaban que el museo cumpliera el papel deseado en la sociedad. Era necesario quitarse los límites impuestos por la tradición y emprender un examen preciso de las funciones asignadas al museo. Sobre esta base sería posible ofrecer la forma, las proporciones, las dimensiones, el color, el material y la iluminación requerida para cada sala, y establecer la relación entre las diversas galerías y las necesidades actuales, en lugar de imitar los edificios del pasado.

Debería haber experiencias reales de la aplicación de las teorías a medida que se avanza. Será una pérdida de tiempo y dinero querer construir edificios permanentes para experimentar. Si queremos un progreso rápido y sostenible, tendríamos que levantar construcciones experimentales temporales en las que las paredes, pisos, techos y ventanas, así como medios de iluminación artificial se pudieran mover fácilmente y volver a instalar.

Dicho prototipo podría ser promovido por la Oficina Internacional de Museos, y sería útil para este propósito, perseguido por empresas y técnicos independientes, en paralelo a las instituciones nacionales en diferentes países. La Oficina debería servir como centro de coordinación, intercambio y difusión de resultados.

Estas experiencias, construidas sobre una base consistente, deberían cubrir todos los sistemas de presentación museográfica, e incluirían no sólo el estudio de diversos medios de iluminación natural y artificial, sino también las formas, dimensiones, proporciones y acabado de las salas y su relación entre sí, junto a varios problemas relativos a la estructura de un museo que debe responder a las exigencias modernas.

Durante el primer tercio del siglo XX se producirán la mayoría de los avances en iluminación en aras a superar la iluminación cenital decimonónica. El empleo en Estados Unidos de reflectores eléctricos sobre las vidrieras de las salas comenzara a afianzarse. De esta manera las plantas superiores se comenzaron a iluminar con luz natural, apoyada por recursos eléctricos ocultos; y en planta baja mediante el uso de luminarias colgadas³⁹ de los techos.

Los avances logrados en los años treinta son los más importantes, hasta el punto de que aquellas experiencias publicadas en el tratado de Museografía siguen siendo consultadas, como algo más que una referencia histórica, y en el terreno de los materiales auxiliares de las luminarias perdurarán hasta hace unos años. La electrificación de los museos europeos será una realidad a partir de ésta década: Louvre, *British Museum* o Prado.

La iluminación natural y su control continuarán fascinando a los arquitectos de museos desde estos años. No sería comprensible el trabajo de Louis I. Kahn⁴⁰ en el Kimbell Art Museum de Fort Worth sin las reflexiones vertidas en el capítulo firmado por Clarence S. Stein e Isadore Rosenfield.

1. DESVALLÉES, A. "Avant-Propos." En *L. Hauteceur, Architecture et aménagement des musées*, 8. París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
2. HAUTECOEUR, Louis. "Architecture et organization des musées." *Museion* 23-24 (1933): 5-29.
3. ROSENFELD, Isadore. "Light in museum planning." *Architectural forum* 56 6 (1932): 619-621.
4. STEFFENSEN-BRUCE, Ingrid. *Marble palaces, temples of art : art museums, architecture, and American culture, 1890-1930*. Lewisburg-London: Bucknell University Press-Associated University Presses, 1998.
5. ROSENFELD, Isadore, CREIGHTON, Thomas H., y LORIMER, A. Gordon. *Hospitals, integrated design*. Nueva York: Reinhold, 1947.
6. MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002: 69.
7. MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002: 71.
8. MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002: 72.
9. LUCIANI, Andrea. *Historical climates and conservation environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage building*. Tesis doctoral. Milán: Universidad de Milán, 2013 (<https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/74423>. Consultada el 29 de mayo de 2017).
10. MACINTYRE, John Andrew. "Chauffage, ventilation et aération des musées." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934.
11. MACINTYRE, John Andrew. "Chauffage, ventilation et aération." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 156-179. París: Office International des Musées, 1935.
12. MacIntyre, John Andrew. "Some comments on antiquities and humidity." *The Museums Journal* 33 (1934): 350-351.
- MacIntyre, John Andrew. "Comments on antiquities and humidity." *The Museums Journal* 33 (1934): 459-460.

13. MacIntyre, John Andrew. "Air Conditioning for Mantegna's Cartoons at Hampton Court Palace." *Technical Studies in the Field of Fine Arts* 2 -4- (1934): 171-184.
14. PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 180-197. Paris: Office International des Musées, 1935. Página 196.
15. "L'Activité de l'Office International des Musées.", *Mouseion*, 31-32 (1935): 233-255.
16. LUCIANI, Andrea. *Historical climates and conservation environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage building*. Tesis doctoral. Milán: Universidad de Milán, 2013 (<https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/74423>. Consultada el 29 de mayo de 2017): 31.
17. MACINTYRE, John Andrew. "Chauffage, ventilation et aération." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 156-179. Paris: Office International des Musées, 1935: 174-175.
18. LUCIANI, Andrea. *Historical climates and conservation environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage building*. Tesis doctoral. Milán: Universidad de Milán, 2013 (<https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/74423>. Consultada el 29 de mayo de 2017): 35.
19. BELLUSCHI, P. "Le Portland Art Museum." *Mouseion* 33-34 (1936): 53-80.
20. GODWIN, Blake-More. "Le Toledo Museum of Art." *Mouseion* 29-30 (1935): 149-212.
21. MACINTYRE, John Andrew. "Chauffage, ventilation et aération." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 156-179. Paris: Office International des Musées, 1935: 164.
22. THEODORE, E. "Installation du chauffage-ventilation combinés des musées du Palais des Beaux-Arts de Lille." *Mouseion* 7 (1929): 51-52.
23. MCCABE, James F. "Humidification de l'air et aération dans les musées." *Mouseion*, 15 (1931): 54.
24. AHRENS, Werner. "Contrôle et réglage de la température et de l'humidité dans les musées." *Mouseion* 25-26 (1934): 125-131.
25. THEORELL, Hugo. "Contrôle et réglage de la température et de l'humidité dans les musées." *Mouseion* 25-26 (1934): 124-151.
26. LUCIANI, Andrea. *Historical climates and conservation environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage building*. Tesis doctoral. Milán: Universidad de Milán, 2013 (<https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/74423>. Consultada el 29 de mayo de 2017): 44.

27. GIOVANNONI, Gustavo. "Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne." *Mouseion* 25-26 (1934): 17-23.
28. PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 180-197. Paris: Office International des Musées, 1935.
29. GIOVANNONI, Gustavo. "Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne." *Mouseion* 25-26 (1934): 17-23.
30. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris : Office Internationale des Musées, 1934.
31. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. Paris: Office International des Musées, 1935.
32. GILMAN, Benjamin Ives. "Clare in Museum Galleries. The psychological Factor in the Lighting Problem. Part I – Attic-light versus Top Light." *The Architectural Record* 38 (1915): 262-280.
- GILMAN, Benjamin Ives. "Clare in Museum Galleries. The psychological Factor in the Lighting Problem. Part II – The Nave Plan versus de Court Plan." *The Architectural Record* 38 (1915): 362-378.
33. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. Paris: Office International des Musées, 1935.
34. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. Paris: Office International des Musées, 1935: 95.
35. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. Paris: Office International des Musées, 1935: 108-109.
36. MOYA BLANCO, Luis. "Notas sobre iluminación natural en museos de pintura." *Revista Española de Arte* III-IV (1934-1935): 118.
- MOYA, Luis. "L'éclairage naturel dans les galeries de peinture et son application au climat de Madrid." *Mouseion* 29-30 (1935): 33-58.

37. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. Paris: Office International des Musées, 1935: 134.
38. STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Eclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. Paris: Office International des Musées, 1935: 140-141.
39. EZRATI, Jean-Jacques. *Manuel d'éclairage muséographique*. Dijon: Université de Bourgogne, 1995: 41-48.
40. CUMMINGS LOUD, Patricia. *The art museums of Louis I. Kahn*. Durham y Londres: Duke University Press, 1989.

5.2. EL EDIFICIO, CLAVE EN LA ORGANIZACIÓN DEL MUSEO

Culminaba Pedro Muguruza su crónica en *Arquitectura*¹ con un comentario acerca del sentir de la Conferencia en relación con los aspectos formales de la arquitectura de museos:

La Conferencia se ha pronunciado en un sentido francamente tradicional en cuestiones que afectan al aspecto exterior de los Museos y a la disposición de sus salas, no por lo que puedan suponer de retroceso a la repetición rutinaria de moldes clásicos, sino como reacción contra las innovaciones tenidas por audaces, mediante las cuales, por ejemplo, pudieran utilizarse las ventanas bajas de los Museos como vitrinas o escaparates de un comercio, o bien “dramatizar” la presentación de obras en un grado espectacular, distante ciertamente del serio prestigio de los clásicos Museos europeos.

La referencia a las posibilidades publicitarias de vitrinas que, a modo de escaparate, pudieran reclamar la atención del visitante fue un discreto comentario incorporado a la ponencia de Philip Youtz, que, como vimos con anterioridad, sería eliminado por acuerdo

de la Conferencia. En ocasiones, sinceros comentarios como el pronunciado por el arquitecto del Museo del Prado, al margen por completo de las publicaciones oficiales de la reunión, ofrecen claves significativas del sentir de los reunidos. La Oficina Internacional de Museos no se pronunció sobre aspectos formales de la arquitectura de museos, pero la publicación de determinados proyectos en *Museumion*, mostraba un sereno camino excesivamente anclado en la tradición clásica.

La excelente fortuna crítica del texto de Louis Hautecoeur, sobre todo a partir de la edición realizada por André Desvallées², ha asignado al historiador y conservador francés un protagonismo, quizá excesivo e infundado, en la organización del encuentro madrileño. No hay indicios de dicha presencia más allá de su asistencia a la reunión del Comité de Dirección de diciembre de 1933, en que quedó fijado el programa definitivo. Tenemos conocimiento de la carga de trabajo que sufría en septiembre de 1934, debido a la redacción de la documentación técnica correspondiente a las bases del concurso de arquitectura para la construcción de un edificio que tendría que albergar los dos museos de arte moderno que se programaban en París.

Es obvio que las seis primeras ponencias, que se corresponderán a la postre con los cinco primeros capítulos, tenían una unidad meridianamente clara. Agrupaban todos aquellos aspectos que determinaban usos, funciones, distribución, circulación, emplazamiento, servicios y condiciones de un edificio dedicado a uso museístico. Se cuidó mucho, como hemos apuntado, la Oficina Internacional de Museos de avanzar, salvo quizá en el ámbito “moderno” de los museos de arte de su tiempo, de abrir discusiones sobre aspectos formales, que no podrían conducir más que a la eterna disputa entre antiguos y modernos.

A ello se suma la toma de posición que la institución internacional había suscrito en relación con Madrid: frente a la posibilidad de normalizar, esto es, poner normas o re-

glas fijas a soluciones arquitectónicas y museográficas, como de hecho se habían logrado enunciar para la conservación de monumentos, en Atenas en 1931, la Conferencia de Madrid decidió aportar y publicar una serie de soluciones —reconocidos los problemas— conducentes a una mejora de las condiciones de conservación, organización y visita.

En 1934, semanas antes de la Conferencia, aparecerá un artículo³ de Paul Philippe Cret en *Museumion*, titulado *L'architecture des musées en tant que plastique*. El intercambio de correspondencia entre el secretario de la Oficina Internacional de Museos y el arquitecto franco-americano había sido intenso en los meses previos a la reunión del Comité de Dirección que aprobó el programa definitivo. Quizá estaba en la mente de Foundoukidis contar con el arquitecto de la *Barnes Foundation*, del *Detroit Institute of Arts* o del museo dedicado a Rodin en Filadelfia, para preparar la ponencia sobre la arquitectura del museo.

Había participado Cret en junio de 1934⁴ en la reunión anual de la *American Association of Museums* y había dictado una comunicación clónica de las dictadas en esos años por arquitectos dedicados a la construcción de museos: iluminación, climatización, decoración arquitectónica de las salas, etc. El tenor de su conferencia coincidía en todo con el artículo de *Museumion*. Mantenía que el museo debía ser útil, pero también debía ser bello. Elaboraba Cret un discurso cuyos orígenes estaban en Viollet-le Duc, en el que manifestaba que un edificio debía reunir tres condiciones: responder a las necesidades; reposar sobre un sistema razonado de construcción y presentar buenas disposiciones generales, proporciones y una decoración satisfactoria a la mirada y, al par, a la razón.

Entraba Cret a cuestionar al nuevo gurú de la teoría arquitectónica, Le Corbusier. Era necesario considerar la arquitectura de museos como se podía valorar cualquier obra de arte, en primer lugar como valor plástico. En contra de aquellos que pensaban que el museo debía ser un almacén, construido económicamente por el exterior y dotado de pa-

neles móviles en continúa modificación en el interior que no perturbaran la atención del visitante, que el museo fuera una suerte de “máquina para exponer obras de arte”. Había que anteponer la idea de un museo como lugar de emociones, en el que la arquitectura no fuera el pariente pobre. Cret recurría a Benjamin Gilman⁵ para reafirmar la diferencia que existía entre un museo de arte y otro de ciencia, uno era una escuela y otro era un templo.

El ocultamiento de la arquitectura del museo y los modos, a la moda, de exposición sobre fondos neutros serán los causantes de la “fatiga de los museos”, al forzar a ver los objetos al margen de su entorno. De dicha moda, Cret hace partícipe a la propia revista que ha publicado un artículo con un cuestionable comentario⁶:

Les salles ne doivent pas offrir des détails architecturaux susceptibles de détourner l'attention des objets exposés, à l'exception des cas où des intérieurs authentiques sont utilisés comme cadres destinés à mettre en valeur les objets exposés, la décoration des salles doit être réalisée de manière à constituer un simple fond ou arrière-plan qui n'attire pas l'attention. Seuls peuvent être admis les motifs architecturaux ayant un but pratique; à cette catégorie appartiennent les portes et parfois les niches lorsqu'elles sont nécessaires comme cadre⁷.

También Perret mantendría una postura similar sobre la necesidad de acabar con la distracción en las salas, traída a Madrid por Hautecoeur.

En el fondo Cret venía a considerar que el arquitecto debía fabricar un joyero para las colecciones, evitando la repetición monótona de salas, la iluminación diurna y los grandes recorridos sin salida. Construido por una arquitectura en la que las salas estuvieran imbuidas del espíritu de las colecciones que debían albergar y no diera una sensación de ser efímera. Las obras dignas de sobrevivir al tiempo deben tener un marco que, *per se*, dé la impresión de eternidad. Años después, la construcción de la *National Gallery of Art* de la

capital americana no olvidaría estos consejos⁸. Lejos quedaba de la Conferencia de Madrid la opinión de Cret, y con ella la de los arquitectos encuadrados en el denominado *estilo Beaux-Arts*. La batalla estaba siendo ganada por aquellos que, como el todopoderoso Perret, reclamaban para el museo, la *evocación de un nuevo orden*⁹.

Sin embargo, no podemos creer que, al margen de las “arquitecturas” que recoge *Museographie* en sus bellas imágenes, nunca hubiera intención de posicionarse con respecto a las soluciones formales. En mayor o menor grado, el entorno de *Museion*, su Comité de redacción, que no dejaba de ser el mismo que el de la dirección de la Oficina, era favorable a posiciones estéticas contenidas. Estaba formado, parafraseando a Pedro Murguza Otaño, por hombres preocupados por el *prestigio de los clásicos Museos europeos*.

Y preocupado por ese prestigio estaba, sin duda, Louis Hautecoeur. Historiador del arte precoz y conservador de museos de Estado¹⁰ desde 1920, era docente de Historia de la arquitectura en la *École Supérieure des Beaux-Arts*, donde se formaban los arquitectos en Francia, y de diversas asignaturas, que no de museografía, en la *École du Louvre*. Había sido director general de Bellas Artes en Egipto entre 1927 y 1931, y había regresado a principios de los años 30 a París, donde ejercería la subdirección de la revista *L'Architecture*, ciudad en la que como conservador del Louvre, primero, y del *Musée de Luxembourg*, después, tendrá un papel esencial en el devenir de la apertura en 1942 del Museo Nacional de Arte Moderno francés en el edificio del *Palais de Tokio*, ya como secretario general del Bellas Artes del gobierno de Vichy y con responsabilidades en ámbitos como la arquitectura, las antigüedades, el arte y los museos.

Debemos a Antonio Bruculeri¹¹ un sensacional estudio sobre Louis Hautecoeur y su trabajo como historiador de la arquitectura. La mayor parte de su vida la va a emplear en redactar una monumental obra sobre la historia de la arquitectura clásica en Francia¹². No

desaprovechaba la ocasión para marcar precisas líneas que delimitaran el contorno de la arquitectura que admiraba, y que no podía ser otra que la de la tradición no bastardeada por modas románticas o pintorescas en el siglo XIX. Afirmaba en esa línea:

El hierro y el cemento están ahora a disposición de los arquitectos y aparecen anticuadas las búsquedas formales de los clásicos o pintorescas de los románticos. Pero a pesar de ello un artista, por revolucionario que sea, no puede olvidar el lenguaje aprendido en su juventud. El hierro aparece ahora como solución a problemas pretéritos vinculados con la cubrición de grandes espacios o la delgadez de los muros.

El lenguaje aprendido en su juventud, como defensa frente a veleidades contemporáneas que puedan desarrollarse a partir de los nuevos materiales o nuevos lenguajes constructivos.

La arquitectura moderna no podrá nacer más que el día en que las circunstancias económicas le hayan impuesto una cura de austeridad que la hará despojarse de los ornamentos patógenos, en el que ella entenderá que la belleza no consiste en la decoración, sino como enseñaba el viejo Blondel, en las proporciones, el día en que a un clasicismo degenerado, que estaba mutando suavemente en barroco, a un clasicismo de formas bastardas sucederá un verdadero clasicismo que es el del espíritu.

Para Louis Hautecoeur, el pueblo francés era, a la vez, innovador y conservador, amaba revisar sus doctrinas, pero resistía fiel a sus costumbres. No debemos olvidar que la Oficina Internacional de Museos era una sección del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, entidad dirigida por un francés desde su creación, Julien Luchaire y Henri Bonnet sucesivamente, y soportada con recursos públicos aportados en exclusividad por Francia. País que no contemplaba, en la Europa de entreguerras, perder una influencia cultural que indefectiblemente perdería a favor de Nueva York, después de la guerra.

El clasicismo, por tanto, estaba infiltrado hasta el tuétano de cuantos participaban de acciones o proyectos de la Oficina Internacional de Museos. No olvidemos, además, que, salvo excepciones, los historiadores del arte han sido poco entusiastas al posicionarse en la avanzadilla de nuevos comportamientos estéticos.

El clasicismo¹³, para nuestro historiador, no será solo una forma de arte, será una concepción de la existencia, que transforma los estados, las naciones, las literaturas, las maneras de sentir, de crear, de pensar. Según Hautecoeur, este humanismo, idealista, aristocrático, y universalista morirá, pues ha de reinar una cultura científica, técnica y materialista.

Una nueva civilización aparece, concebida a escala mundial, deseosa de conciliar los métodos científicos y los deseos del alma humana, las exigencias de igualdad social y de autoridad gubernamental. La arquitectura actual es una crisálida de la que saldrá el arte del mañana.

Este era el marco intelectual en que se movía el autor de la ponencia más interesante y comentada de las que conformarían el tratado de Museografía. El 2 de marzo de 1933, en el marco del curso de museografía, imparte en la *École du Louvre* una conferencia consagrada a la arquitectura de Museos. Dicha conferencia será publicada en *Museumion*¹⁴, y con anterioridad en *L'Architecture*¹⁵, y su contenido, en esencia, será el que defina conceptualmente el desarrollo de los primeros bloques del programa: 1. Introducción. 2. La disposición (*Le Plan*). 3. El emplazamiento. 4. Las partes del Museo: a) los servicios, b) las salas de exposición. 5. La circulación. 6. La iluminación: a) natural, b) artificial. 7. Calefacción y ventilación. 8. Precauciones contra los incendios. 9. Materiales de construcción.

Como señalábamos al principio, una comparación con el programa definitivo de la Conferencia nos muestra que el guión a seguir fue marcado por el contenido de la confe-

rencia en la *École du Louvre*. De la misma manera que el artículo de Clarence S. Stein¹⁶, editado en el número anterior de la revista de la Oficina Internacional de Museos, tendrá no poca relación con los contenidos de las ponencias relativas a la presentación general de las colecciones y la puesta en valor de las obras de arte y los objetos.

Acababa Louis Hautecoeur¹⁷ su artículo con una conclusión clara sobre su concepto de museo moderno:

Nous concevons donc le Musée moderne comme un cadre destiné à l'œuvre d'art. Sa valeur esthétique dépendra beaucoup plus de ses proportions, de ses masses, de la manière dont ses murs seront percés, dont ses salles seront agencées, que des gentillesses décoratives dont on avait jadis coutume de l'agrémenter. L'ornement est possible dans un théâtre, dans une maison particulière; mais, dans un Musée, dont chaque salle contient des œuvres d'un style différent, ce sont les œuvres elles-mêmes qui constituent le décor du Musée. Le Musée moderne doit être avant tout adapté à sa destination, ce qui ne l'empêchera pas, bien au contraire, d'être beau. Tel est le Musée, qu'en terminant, le Conservateur du Luxembourg souhaite voir bâtir en 1937 à Paris, à l'occasion de l'Exposition internationale¹⁸.

Terminaba el “conservador del Luxemburgo” el capítulo primero del tratado de Museografía¹⁹, con otra reflexión

Le programme architectural d'un musée ne saurait être déterminé a priori d'une manière stricte. Chaque cas réclame des solutions particulières. Le caractère du futur musée, la diversité des besoins, les exigences du terrain, les possibilités des matériaux, les ressources financières, bien d'autres conditions encore, imposent le plan et le mode de construction. Toutefois, quelques principes généraux peuvent se dégager de l'expérience acquise depuis un siècle. Les principes eux-mêmes ne sauraient prétendre être

immuables. Les conceptions humaines varient; les procédés changent aujourd'hui rapidement. Peut-être cependant n'était-il pas inutile de faire le point et de présenter ces quelques idées dont l'examen donnera aux architectes et aux conservateurs l'occasion de réfléchir sur le programme, le plan et la construction des musées²⁰.

Entre ambos textos apenas hay quince meses y ya se aprecia un cambio; el primero se conformaba con superar los males explicitados por Louis Réau y Henri Focillon en sus celebres textos sobre la situación de abandono de los museos en el primer cuarto del siglo pasado. El segundo texto otorga al programa arquitectónico una capacidad variable para adaptarse a cada caso concreto, y reconoce al proceso dialogado entre arquitecto y conservador, un protagonismo inaudito hasta el momento. El museo organizado tendrá su correlato en un edificio programado para cumplir todas y cada una de las funciones a realizar por dicha institución. Por el momento, la presentación de los objetos ha pasado, no a un segundo término, sí a un estadio del problema diferente.

Mensaje que podía malinterpretarse y pensar que todos los problemas que rodeaban la vida del museo tenían que ver con una deficiente planificación del contenedor. Murguza²¹, de manera un tanto ingenua, afirmaba que la Conferencia había debatido que el museo ideal no podía ser otro que el museo técnico o el museo ordenado, como si no hubiera aspectos de otro jaez que lastrarán el devenir de la institución, ya fuera a nivel general o específico:

La necesidad de concretar cuestiones de fundamento en la creación de un Museo Ideal han hecho, sin embargo, establecer principios generales relativos a situación, amplitud, accesos, circulación, agrupación de locales, distribución de salas, ordenación de puertas y galerías; coincidentes todos en las fórmulas esquemáticas de Perret y Clarence Stein, donde alcanza feliz solución la mayor parte de los problemas de

organización de colecciones y circulación de las diferentes clases de público habituales en un museo.

Nos hemos referido, en más de una ocasión, a la existencia en el texto del tratado de Museografía de contenidos que se repiten a lo largo de varias ponencias. Los empeños de la organización científica por acotar los diversos discursos no obtuvieron los frutos esperados. Vamos a encontrar, pues, infinitud de referencias cruzadas a lo largo de todo el discurso. Contenidos que se repiten varias veces y, en ocasiones, de forma contradictoria: la doble visita, los acabados y la asepsia de las salas, la información sobre las colecciones, la selección de las mismas, los criterios para establecer un discurso expositivo, la exposición condicionada a la conservación, etc. Quizá por ello pudiera ser comprensible la crítica realizada por René Huyghe²² a la falta de unos índices que no llegarían hasta 1944.

El aspecto arquitectónico del museo, *sensu stricto*, cruzaba varias ponencias y cruzará varios capítulos. Dejando al margen alguna consideración sobre, a nuestro juicio, aspectos secundarios o “decorativos”, como zócalos o cornisas, el edificio del museo y sus circunstancias van a estar presentes en las comunicaciones de Hautecoeur²³, Youtz²⁴, Muguruza²⁵, Stein²⁶, Paribeni²⁷ o Cain²⁸. En cada una en diversa magnitud, Stein tratará la arquitectura en el marco de la búsqueda técnica de soluciones para los problemas generados por la luz, y como las propuestas pueden condicionar el proyecto; y Cain desde el adecuado acondicionamiento de los ámbitos de trabajo para una mejor conservación de materiales, a priori, extremadamente delicados.

Por tanto cuatro capítulos van a articular el discurso en torno al marco arquitectónico del museo, uno, sobre los principios generales, otros dos, sobre las características y usos de los distintos ámbitos, sean de uso público o interno, y otro, de especial incidencia en los países mediterráneos, sobre la adaptación de inmuebles preexistentes a uso museístico.

Uno de los principales logros del texto de Louis Hautecoeur²⁹ es que consigue fijar unos principios generales para el establecimiento del programa arquitectónico. Dicho programa, con leves variaciones, habría existido desde el principio de la construcción de galerías y museos, al margen de los edificios construidos con otras intenciones y más tarde reutilizados. Por tanto, el ejercicio que planteaba era un paso más en la evolución de una tipología asentada durante el siglo XIX, y juzgada por los arquitectos académicos como la más adecuada a la exhibición de objetos y obras de arte.

Los capítulos desarrollados por Philip N. Youtz y Pedro Muguruza sobre “acondicionamiento” de espacios son textos orientativos sobre las condiciones que una zonificación adecuada del edificio museístico debían ofrecer. Un discurso, en apariencia, innecesario de puro obvio; pero, como todo planteamiento categórico, tan elemental para el correcto funcionamiento de la institución, como inaplicado en la mayoría de los museos ajenos a Estados Unidos. El texto de Roberto Paribeni³⁰ incidirá, no obstante, en aspectos más de corte psicológico, elaborando un discurso más cercano al beneficio museográfico del uso de edificios históricos y a su excepcional ubicación urbana, que a los aspectos de funcionalidad y conservación necesarios.

Centrándonos en la aportación hautecoeuriana, podemos observar como en primer lugar planteará una justificación histórica necesaria. La arquitectura de museos y su posible canon sólo es planteable desde la tradición clásica de una arquitectura de orden. La lección que podía aportar la evolución de la tipología arquitectónica era esencial en el establecimiento de unas necesidades concretas, de todo tipo, en especial en los museos de arte.

Agrupaba el conservador francés sus argumentos en un sencillo índice en el que desarrollaba tres conceptos y cuatro recomendaciones. Los conceptos tenían que ver con aquellos que intentaba transmitir a sus alumnos en la *École du Louvre* aplicados a cualquier edi-

ficio: el programa arquitectónico, la disposición del edificio y la circulación del visitante. Y cuatro apartados que se configuraban a partir del deseo de solucionar problemas de sobra contrastados: la forma de las salas, las cualidades del terreno, los materiales empleados y la imagen exterior del edificio.

En el fondo, los cuatro apartados se situaban en el terreno en el que se van a posicionar los dos capítulos dedicados al acondicionamiento: descripciones de ámbitos funcionales sujetos a condiciones de percepción y uso muy definidos por la experiencia, y a aspectos imprescindibles a tener en cuenta en el diseño de esos espacios.

El programa arquitectónico devendría de la tipología museística, no podía ser igual establecer un programa para un museo de arte clásico que para un museo de arte moderno. El programa arquitectónico definiría la disposición del museo, la forma y tamaño de las salas, la distribución de los espacios según los usos y el tránsito de los visitantes. Los modos de construcción serían el resultado de las necesidades técnicas, materiales y económicas. La decoración de las salas entrará en el debate propuesto por Hautecoeur como si fuera un problema arquitectónico, herencia de aquellos planteamientos propios del llamado estilo *Beaux-Arts* que analizamos junto a los textos de Paul P. Cret.

El programa debía ser propuesto al arquitecto por el museo, esto es dependería en gran medida del perfil de colección, marcando con dicho perfil una tipología: de arte, de historia, de artes decorativas, o fijando una escala de los objetos, de la que dependerán otros factores en el programa del museo. La diversidad de las obras expuestas en los museos o la variedad de formas en las que se les puede considerar, impondrán programas diferentes.

El programa resultará del concepto general que se hace del museo. El concepto ha variado a lo largo del tiempo y, a buen seguro, lo seguirá haciendo más. Varía del distinto concepto que el ser humano ha tenido y tiene de la obra de arte. El espíritu positivista

del siglo XIX modificó la noción de museo y dio lugar a museos que imitaban las galerías palatinas, con iluminación cenital y decoración palaciega, experiencias muy criticadas en los últimos cincuenta años pues hipotecaban los montajes por años, saturando las paredes de obras que apenas podían resaltar entre tanto objeto.

Dicha crítica volcó su mirada sobre el edificio, posible remedio a tantos males que tenían una procedencia dispar: el destinatario final del museo, la función de éste, la selección necesaria de obras, el museo científico y la exposición de series, la exposición estética y armónica de las obras, el museo divulgativo o erudito, centro de formación o escuela. Todo ello lo arrendaba Haitecoeur al quehacer del arquitecto que debería saber de antemano a qué tipo de público iría dirigido el museo y elaborar el programa arquitectónico.

Preocupación que acertaba a diferenciar entre las necesidades de los grandes museos y las de los museos locales o provinciales, donde el único futuro pasaba por anexionarlos a la biblioteca pública y a la escuela de arte. Planteamientos expuestos en el artículo que Virgil Bierbauer³¹, publicará en 1935 en *Mouseion*, en el que sin duda destacaba la crítica realizada a la Conferencia de Madrid por discutir fórmulas y soluciones posibles para grandes museos, que, sin embargo, eran inaplicables a museos de pequeña escala como los museos locales.

La disposición de espacios vendría marcada por el programa arquitectónico, y su elaboración era proceso lógico para agrupar todas las partes que conformarían el edificio museístico. El museo deviene de una disposición simétrica en el pasado siglo, y Haitecoeur no entiende muy bien que haya museos que tiendan, como se puede observar en esos años en revistas de arquitectura, a una disposición similar a la de una arquitectura doméstica “medieval” de yuxtaposición. Se hace necesaria una separación de zonas, para el público y para el profe-

sional. De forma minuciosa elaborará un esquema en el que irá agrupando usos y funciones perfectamente delimitados: administración y conservación centrarán el ámbito privado, junto a éste, la biblioteca y el aula de formación, y contiguos, el gabinete de dibujos y estampas y la sala de recepción de obras con entrada independiente. También tratará la presencia de mecanismos de circulación de objetos, al margen de los propios de los visitantes, incluidos muelles de carga para camiones, y así una larga e interminable lista de espacios dotados de función como perfecta máquina museística.

La disposición, o *Le Plan*, no sería más que un croquis en el que las funciones de cada ámbito, interrelacionado con los demás, quedarán claras en aras a una plasmación de usos en el proyecto definitivo, una vez resuelto otro problema candente: la circulación del público. Hemos dedicado un capítulo a un debate central en los años veinte y treinta, y que habrá de continuar, muy matizado hasta nuestros días, donde el concepto de almacén visitable puede confundirse con el de sala de reserva. Aún hoy, museos como la *Gemäldegalerie* de Berlín o la *National Gallery* de Londres mantienen estos almacenes visitables en las zonas más alejadas de la visita convencional. No trataremos, por tanto, dicho asunto, que siendo capital en el capítulo elaborado por Hautecoeur, empezaba a mostrar ciertos síntomas de agotamiento en Estados Unidos y no poca oposición en Francia.

Su postura ante la doble visita o el doble discurso, para público y estudiosos, no ofrece duda; considera que al menos al público hay que animarlo a desarrollar un circuito acorde con lo que desea experimentar en el deleite del arte, y al estudioso hay que ofrecerle un circuito afín a sus deseos de estudio.

El proyecto arquitectónico, resultado de la adaptación de la disposición adecuada a las necesidades y usos reales, deberá contemplar el tamaño de las salas según la escala de las obras a exponer y el tipo de iluminación deseada, recomendando salas de planta rectan-

gular proporcionadas, fácilmente adaptables a una iluminación cenital. La presencia de una serie de obras esenciales en una colección puede llegar a condicionar no sólo la sala dedicada, también el resto de salas y no debe de ser necesariamente negativo.

Sobre la ubicación del museo y sus posibilidades de extensión, mantendrá un planteamiento muy contundente: el edificio debe tener una zona de reserva en el solar elegido para la necesaria y futura expansión. El arquitecto debe pensar un edificio más grande que el que se vaya, a priori, a construir. Mientras, la presencia de un jardín dotará de calidad al espacio en rededor del edificio. La ubicación del museo en el centro de las ciudades hace complejo encontrar solar, la elección periférica puede alejar al visitante. Sin embargo, el museo es un elemento que puede construir ciudad y no debe de desaprovecharse la oportunidad de ubicarlo en un barrio intermedio.

La extensión del museo deberá hacerse mediante la agregación armónica de nuevas masas arquitectónicas, y deberá contemplar en el edificio a recrecer la pertinencia de zonas administrativas que deberán ser compartidas por el inmueble anexado. Propuesta realizada felizmente en el *Toledo Museum of Art* de Ohio en el que grandes zonas construidas esperarán su acondicionamiento para albergar espacios expositivos futuros.

La otra propuesta realizada en el capítulo, la de un museo de artistas vivos y crecimiento ilimitado, se incluiría a iniciativa del Comité de redacción del tratado pues no figuraba en origen en el texto de Hautecoeur. Sin embargo, cuando en 1938 publique³² de nuevo el texto del capítulo, levemente recortado, no eliminará esta referencia a Le Corbusier.

Hemos hablado de la ubicación de la referencia lecorbusiana, un tanto forzada, mas interesante por el grado de definición que manifiesta la descripción: la alusión a las paredes membrana, a la iluminación natural y artificial y a la falta de fachada. Un discurso en

las antípodas del texto en que se integra, y muy cercano a las propuestas que pequeños museos de Estados Unidos están desarrollando, caso de los proyectos de Clarence S. Stein, algo alejado ya de la utopía del *museo de arte del mañana*, en Wichita o Princeton, o de la propuesta presentada por Pietro Belluschi en *Mouseion*, sobre el *Portland Museum of Art* de Oregon.

Sobre materiales, recomendará aquellos que estén en la tradición de cada país, señalando las bondades del hormigón y sus virtudes elásticas en caso de peligro por movimiento sísmico, así como la necesidad de calcular muy bien las cargas de los espacios destinados a albergar grandes pesos derivados de las obras en exposición. Así como evitar el uso de materiales fácilmente inflamables, como la madera en suelos y revestimientos o las telas en la pared pese a su tratamiento ignífugo.

Finaliza Hautecoeur su capítulo con una reflexión sobre la decoración interior del museo, y manifiesta su oposición a dicha posibilidad, pero deja algunas contradicciones sobre la mesa: la primera es la consideración de si un museo es una obra de arte independiente al margen de la colección que alberga o es una *máquina* de exponer objetos; la segunda, versa sobre qué parte de la belleza intrínseca de un inmueble se la proporciona la decoración, y la tercera se refiere a que en cualquier ampliación o adaptación de edificios antiguos el arquitecto deberá adaptarse al estilo del conjunto.

Sin duda uno de los logros de Louis Hautecoeur es lograr una rotunda asimilación de términos que ya estaban presentes en su conferencia³³ de la *École du Louvre, Architecture et organization des musées*. Desde este momento no se podrá pensar en la organización de un museo sin hacerlo en su arquitectura; con el tiempo, el conservador decidirá hacer dejación de su responsabilidad y dejar al arquitecto que tome la decisión, no ya de resolver los problemas espaciales, también los conceptuales, y de ello tenemos cercanos ejemplos. En otro

capítulo trataremos del *Palais de Tokio*, frustrado paradigma de esta nueva relación en que las dudas parecen estar en la organización, también en el concepto, y no en la arquitectura.

Los capítulos elaborados por Youtz y Muguruza eran recetarios abocados a un olvido cercano. Las soluciones, excesivamente conservadoras, venían a sancionar soluciones funcionales en continua evolución. En el caso del texto del madrileño los planteamientos eran obvios y no habían de revestir especial debate. Una completa relación de espacios dotados de uso y funciones no podía generar discusión. Sin embargo, algunas alusiones del americano a posibles recursos relacionados con la imagen del museo como reclamo publicitario no debieron ser bienvenidos. Un nuevo protagonista, reconocido por la Conferencia, va a ser el público y a él dedica Youtz todos sus esfuerzos. Las metas del museo son sobretodo de orden social³⁴. El carácter individualista de la colección tiende a desaparecer y el espíritu científico ha de reemplazar al capricho del coleccionista privado. El acondicionamiento racional de un museo dependerá de la arquitectura del edificio,

si cette architecture est véritablement fonctionnelle, souple et bien conçue quant à la circulation, le problème de l'aménagement est relativement simple. Mais, si au contraire, le bâtiment est un monument historique ou si un architecte a créé une composition empruntée à divers palais Renaissance, selon la tradition orthodoxe des écoles des Beaux-Arts, le problème de l'aménagement sera à peu près insoluble.

Aussi, le musée d'aujourd'hui doit-il répondre aux exigences modernes qui font de la collection muséographique un instrument d'éducation du goût, aussi bien que de recherches historiques et scientifiques³⁵.

Insistirá el director del *Brooklyn Museum* en el carácter representativo del museo y la importancia de su entrada para la recepción psicológica del visitante, y la necesidad de

mantener las salas dedicadas a temporales cerca del acceso general del museo. Destaca el papel de las exposiciones que atraigan a un público, conocedor ya de las colecciones y obras maestras, pero que quiere descubrir algo nuevo, mediante la concepción de montajes dinámicos en los que los objetos puedan exponerse “dramatizados”³⁶ para aumentar el interés, ya que un fondo adecuado o una presentación original cuentan tanto como el aspecto científico.

Los puntos más destacados del texto de Youtz serán su apuesta por los nuevos materiales, como el caucho o el linóleo para los suelos y las aplicaciones adecuadas para los paños de exposición, la flexibilidad de los espacios expositivos permanentes y la ordenación de los recorridos como medio para evitar soluciones fatigosas y anticuadas como podía ser el uso de corredores³⁷.

Admitirá, como conclusión, que vistas las exigencias actuales y la misión que los museos están llamados a cumplir, la distribución y acondicionamiento de las salas destinadas al público deben obedecer a factores estrictamente funcionales. Reconociendo que cada museo debe tener un carácter propio, dependiendo de la naturaleza de sus colecciones y de su encomienda, se puede conformar un cierto número de principios generales que tiendan a hacer del museo un lugar acogedor. Bien ordenado y vivo³⁸.

Roberto Paribeni tenía en mente el artículo de Giovannoni³⁹, cuando redactó un artículo especialmente importante para los museos meridionales, museos que estaban conceptualmente lejos de otras opciones de puesta en valor de objetos. Los museos italianos o españoles, incrustados en edificios ajenos a la tipología arquitectónica, tenían relativamente poca relación con la musealización británica de mansiones campestres, castillos y colecciones centroeuropeas o casas museo americanas. Los ejemplos citados mantenían las colecciones en los edificios que fueron ocupando, mientras los museos adaptados a

conventos desamortizados en el XIX o a palacios en desuso, hubieron de acoger colecciones completamente ajenas a su historia y contemplación.

La posibilidad y la oportunidad de acoger colecciones en edificios antiguos dependería, en gran medida, de la naturaleza de los objetos que se iban a exhibir, de la forma de presentación que se eligiera, y, finalmente, del tipo de público al que se dirigía: profanos o expertos.

Los principios modernos de la museografía parecerán oponerse, a priori, a la instalación de una colección en un edificio que no fue diseñado expresamente para albergarla. Sin embargo, algunos de esos principios plantean la necesidad de no exigir un espacio estrictamente condicionado por los objetos, ni inspirado estrictamente por el gusto del momento. Esta verdad, reconocida incluso por los seguidores más convencidos de la arquitectura moderna del museo, permitiría cierta tolerancia en lo que respecta al ámbito que ha de acoger los objetos.

-
1. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Congreso Internacional de Museografía." *Arquitectura* 5 (1934): 128-138.
 2. DESVALLÉES, A. "Avant-Propos." En *L. Hauteceur, Architecture et aménagement des musées*, 8. París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
 3. CRET, Paul. "L'Architecture des musées en tant que plastique." *Mouseion*, 25-26 (1934): 7-16.
 4. "Architecture des Musées." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Diciembre (1934): 2-4.
 5. GILMAN, Benjamin Ives. *Museum Ideals of Purpose and Method*. Cambridge Mass.: *Museum of Fine Arts* and Riverside Press, 1918.
 6. STEIN, Clarence Samuel. "Architecture et aménagement des musées." *Mouseion* 21-22 (1932): 7-27. Páginas 15-16.
 7. *Las salas no debieran ofrecer detalles arquitectónicos susceptibles de distraer la atención de los objetos expuestos, con la excepción de los casos en que los interiores auténticos son utilizados como marco destinado a la puesta en valor de los objetos expuestos, la decoración de las sala debe realizarse de modo que constituya un simple fondo o contexto que no llame la atención. Solo podrían admitirse los motivos arquitectónicos que tengan un fin práctico; a esta categoría pertenecen las puertas y, a veces, las hornacinas en tanto sean necesarias como marco.*

8. EGGEN, J. B. "La Galerie Nationale d'art de Washington." *Mouseion* 57-58 (1946): 5-163.
9. BRITTON, Karla. *August Perret*. Londres : Phaidon, 2001.
10. BRUCCULERI, Antonio. *Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France: du dessein historique a l'action publique*. París: Librairie de l'architecture et de la ville (Picard), 2002: 391.
11. BRUCCULERI, Antonio. *Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France: du dessein historique a l'action publique*. París: Librairie de l'architecture et de la ville (Picard), 2002.
12. HAUTECOEUR, Louis. "Histoire de L'Architecture classique en France VII." En *La fin de l'architecture classique. 1848-1900*. París: Éditions A. et J. Picard et cie., 1957.
13. HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de L'Architecture classique en France VII*. En *La fin de l'architecture classique. 1848-1900*. París: Éditions A. et J. Picard et cie., 1957: 473.
14. HAUTECOEUR, Louis. "Architecture et organization des musées." *Mouseion* 23-24 (1933): 5-29.
15. HAUTECOEUR, Louis. "L'Architecture des Musées." *L'Architecture* XLVI 10 (1933): 355-384.
16. STEIN, Clarence Samuel. "Architecture et aménagement des musées." *Mouseion* 21-22 (1932): 7-27.
17. HAUTECOEUR, Louis. "Architecture et organization des musées." *Mouseion* 23-24 (1933): 5-29. Página 29.
18. *Concebimos por tanto el Museo moderno como un marco destinado a la obra de arte. Su valor estético dependerá mucho más de sus proporciones, de sus volúmenes, de la forma en que sus muros sean taladrados, sus salas dispuestas, que de sutilezas decorativas que anteriormente tenían por costumbre decorar. El ornamento es posible en un teatro, en una casa particular; pero en un museo, cada sala contiene obras de un estilo diferente, son ellas mismas las que constituyen la decoración del museo. El Museo moderno debe estar adaptado, principalmente, a su destino, lo que no impide, más bien lo contrario, para ser bello. Este es el museo que, terminando (su alocución), el conservador del Luxembourg desea construir en 1937 en París, con motivo de la Exposición Internacional.*
19. HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux.." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 12-37. París: Office International des Musées, 1935: 37.
20. *El programa arquitectónico de un museo no podría determinarse en principio de manera estricta. Cada caso requiere soluciones particulares. El carácter del futuro museo, la diversidad de las necesidades, las exigencias del terreno, las posibilidades de los materiales, las fuentes de financiación, y muchas condiciones más, imponen el plan de proyecto y el modo de construcción. Sin embargo, algunos principios generales pueden destacarse de la experiencia adquirida desde hace un siglo. Los principios en sí no pretenden ser inalterables. Los conceptos humanos varían; los procedimientos cambian rápidamente hoy en día. No obstante, no sería vano hacer el balance y presentar estas ideas cuyo análisis dará, a los arquitectos y conservadores, lugar de reflexión sobre el programa, la disposición y la construcción del museo.*

21. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Congreso Internacional de Museografía." *Arquitectura* 5 (1934): 128-138. Página 138.
22. HUYGHE, René. "Existe-t-il une science des musées?." *L'Amour de l'art* XVII 10 (1936): 372.
23. HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
24. YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
25. MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Aménagement des musées." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
26. STEIN, Clarence Samuel (& Isadore ROSENFELD). "Éclairage naturel et éclairage artificiel." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris : Office Internationale des Musées, 1934.
27. PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*, Paris: Office International des Musées, 1935.
28. CAIN, Julien (& Paul-André LEMOISNE). "Problèmes particuliers aux collections graphiques." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office International des Musées, 1934.
29. HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux.." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 12-37. Paris: Office International des Musées, 1935.
30. PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 180-197. Paris: Office International des Musées, 1935.
31. BIERBAUER, Virgil "L'Architecture et l'aménagement des musées locaux." *Museion* 29-30 (1935): 23-32.
32. HAUTECOEUR, Louis "Programme architectural des musées." *L'architecture d'aujourd'hui. Especial Muséographie*. 9 (1938): 5 - 12.

33. HAUTECOEUR, Louis. "Architecture et organization des musées." *Mouseion* 23-24 (1933): 5-29.
34. YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 38-61. París: Office International des Musées, 1935: 39.
35. [...] *si esta arquitectura es verdaderamente funcional, flexible y bien concebida en cuanto a la circulación, el problema del acondicionamiento es relativamente simple. Pero, si al contrario, el edificio es un monumento histórico o si un arquitecto ha creado una composición prestada de diversos palacios del Renacimiento, según la tradición de las escuelas de Bellas Artes, el problema del acondicionamiento será irresoluble. El museo de hoy debe responder a las exigencias modernas que hacen de la colección museográfica un instrumento de educación del gusto, tanto como de investigaciones históricas y científicas.*
36. Muguruza Otaño, Pedro, "Congreso Internacional de Museografía." *Arquitectura* 5 (1934):128-138. Página 138.
37. YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 38-61. París: Office International des Musées, 1935: 56.
38. YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 38-61. París: Office International des Musées, 1935: 60.
39. GIOVANNONI, Gustavo. "Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne." *Mouseion* 25-26 (1934): 17-23.

5.3. LA DOBLE VISITA Y LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

En el centro del debate de la conferencia de Madrid se va a situar un tema que, en apariencia, parecía estar superado. Poseía un lado práctico, algunos museos llevaba años usando esta doble circulación, en especial en Estados Unidos, y en Madrid, en la reunión, este asunto va a cobrar una inusitada importancia cuando Hautecoeur lo sitúe como elemento clave en la circulación del museo trayendo a colación textos de August Perret y de Clarence Stein.

Dicho asunto afectaba por igual a varios ámbitos de la gestión del museo. Conviene señalar, como premisa, que la propuesta de la doble circulación o la doble visita no afectaba a la separación lógica entre las salas de exposición y las de depósitos o almacenes. Su incidencia era palpable en su aplicación al diseño arquitectónico del edificio, en el proceso de selección de los objetos en cuanto que obligaba a separarlos de otros de rango superior o inferior, para ser expuestos en ámbitos cercanos pero distintos, y en su exhibición o puesta

en valor, y, sobre todo, en lo que concernía al concepto mismo del museo: un museo de recorrido doble, complementario, en un difícil equilibrio.

Podemos considerar como variedad de esta doble visita, la posibilidad otorgada en la Conferencia de Madrid a la exposición temporal, no sólo como destino posible de exce- dentes de exposición, sino como establecimiento de un discurso paralelo a la exposición permanente.

Cabe señalar que, a pesar de algunos detractores y de posturas contrarias a la doble visita en la Conferencia de Madrid, la ponencia que se hacía eco de la propuesta, en el marco del programa arquitectónico del museo, la de Louis Hautecoeur, planteaba sin ambages dicha opción. Es decir, la Conferencia, o los participantes en ella, no vieron del todo mal la posibilidad de implantar este sistema como algo positivo. Lanzó Haute- coeur la idea dentro de la circulación o los itinerarios en el museo. Sutilmente, una nota a pie de página señalaba

Ces différents systèmes de circulation ont fait l'objet d'un échange de vues, au cours de la conférence de Madrid; certains experts ont préconisé le circuit imposé, d'autres une circulation libre. On peut toutefois retenir que la tendance d'un grand nombre de conservateurs irait de préférence à un circuit, sinon imposé, au moins suggérant un itinéraire conforme au programme du Musée, tout en laissant la possibilité d'accès in- dépendants aux différentes salles¹.

Divididos los espacios de exposición en salas para obras de arte y en salas de “serie”, de- berían estar agrupados de tal manera que el tránsito fuera cómodo. Un plano en la entrada indicaría a los visitantes el sentido del recorrido. En ciertos museos, bien sea por la topo- grafía de las salas o por el número insuficiente de guardias, el circuito debía ser impuesto.

El resultado llevaría a que un visitante no podría ver la obra que le interesara sin tener que atravesar todas las salas o tener que seguir al guía.

En la búsqueda de un recorrido ideal, éste sería aquel que facilitara el acceso a diferentes departamentos, que evitara las acumulaciones en puertas y accesos, que provocan en el visitante una sensación de inseguridad y de confusión. Hautecoeur trae a colación la propuesta de August Perret², realizada en una clase de la *École du Louvre* a los jóvenes futuros conservadores de museo. El arquitecto francés propuso un proyecto que permitía un tránsito racional. Colocaba las obras de arte en salas que rodeaban una especie de patio y que conducían a galerías de estudio. El visitante solo podía ver las obras de arte circulando alrededor del patio; pero podía, al contrario, ir hasta el final de las galerías y volver hasta las salas.

A partir de dicha propuesta Hautecoeur imagina otra posibilidad, ésta suya, en la que considera que el tránsito será más fácil: las galerías de obras de arte podrían formar un rectángulo; las galerías de estudio tendrían acceso desde la galería principal y estarían cerradas por la parte central para obligar al visitante a volver a la galería de obras de arte.

Continuaba Hautecoeur lanzando propuestas, y pondrá sobre el tapete el proyecto de diagrama de Clarence Samuel Stein, propuesta de diagrama, que no dé solución arquitectónica cerrada. En la ponencia, el historiador y conservador francés, había dado naturaleza de disposición a lo que en opinión del americano era sólo un esquema³:

Clarence Stein propose un plan qui rappelle celui de certaines prisons ou hôpitaux du XIX^e siècle; c'est un plan rayonnant. L'administration est au centre; la galerie des chefs-d'œuvre occupe la circonférence, les galeries d'étude constituent les rayons. Ce plan offrirait l'avantage d'une surveillance facile. L'architecte ne doit pas oublier que la circulation doit être établie à la fois dans l'intérêt du visiteur et dans celui du gardiennage. Le plan de M. Stein est surtout applicable aux musées restreints. Il ne faut pas se

dissimuler d'ailleurs que souvent les exigences du gardiennage contrediraient celles de l'esthétique; les salles rectilignes sont les plus faciles à surveiller: elles rendent la présentation des tableaux monotone et ne permettent pas d'adapter l'échelle de la salle à celle des œuvres⁴.

La oportuna queja de Stein fue tenida en cuenta por el Comité de redacción, como vimos en su momento. En dicha propuesta había establecido un diagrama de las relaciones entre las diversas partes de un museo. El principio puede ser aplicado y desarrollado dentro de un proyecto propiamente dicho, en el que la forma puede variar hasta el infinito.

Como curiosidad, es interesante la formalización como edificio real del “diagrama” de Clarence Samuel Stein. En Australia⁵, un eficiente e informado equipo de arquitectos, Gawler & Drummond, edificarán en Melbourne un edificio que albergará el *Grainger Museum*, basado en los planteamientos steinianos de circulación, doble visita, e iluminación cenital.

El prestigio y la fama de Clarence S. Stein devendrán sobre todo de sus trabajos de planificación urbana, en los que formaría un excepcional tándem con Lewis Mumford. Su experiencia como proyectista de museos fue limitada, solo construyó el *Wichita Art Institute* en Kansas, acabado en 1935. Y proyectará el *Pasadena Art Institute* en California y el *Princeton University Museum* en New Jersey, ambos no construidos.

Sus textos, sin embargo, gozaron de amplia repercusión, no sólo los vinculados con los edificios proyectados⁶. Los más difundidos serán aquellos que traten de cuestiones museográficas, que serán publicados en revistas⁷ de arquitectura y museos de Estados Unidos en la década de los años treinta, coincidiendo con su actividad de arquitecto de museos.

El texto, traído por Hautecoeur a discusión en Madrid, era un fragmento de *The art museum of tomorrow*. El francés limitaba a cuatro, los seis problemas esenciales de la plani-

ficación de museos que proponía Clarence Stein⁸, los dos últimos propuestos por éste, no eran tenidos en cuenta:

1. *To give direct access to the collections a visitor wishes to see, without the necessity of passing through other collections.*
2. *To give the casual visitor an idea of the beauty of art works of the past by showing him a few objects well placed. He wants inspiration first, instruction later.*
3. *To give the student and craftsman easy access to, and the facilities for the study of, all the material the museum may possess.*
4. *To connect the museum to the general public with that of the student, so that the casual visitor who becomes interested in any type of exhibit may follow his interest further and go from the rooms containing exhibitions directly to those for study of the same subject.*
5. *To give all visitors to the museum an opportunity from time to time to glimpse gardens and outdoor vistas. Nothing causes so-called museum fatigue so much as miles of rooms filled with inanimate objects and allowing no sight of living nature.*
6. *To arrange the unseen machinery that keeps the museum running in a logical, related manner.*
7. *The plan presented here are purely diagrammatic. Their object is to show how the parts of a great art museum can be related as to solve these problems⁹.*

Con la alusión a los cuatro primeros puntos se manifestaba Hautecoeur a favor de esta doble visita, o al menos no cuestionaba en su ponencia la propuesta de Stein.

El texto del americano continuaba con una serie de opiniones y consideraciones de interés. Visionario en algunos aspectos, pedía un museo para el público, un museo evocador, y en la misma línea que lo hiciera Henri Focillon, un museo limpio y claro, sin saturación de objetos. El proyecto, de dimensiones colosales, sería también publicitado en Europa por Benjamin March¹⁰, en 1931. Era utilizado, en el fondo como había hecho Hautecoeur,

para una defensa a ultranza de la doble visita, si bien March avanzaba sobre algunos aspectos vinculados con la presentación de las obras de arte que veremos en su lugar.

No obstante había voces en Europa contrarias a dicha solución, Léo van Puyvelde en *Mouseion*, se pronunciaba en contra de la idea que había llevado a algunos directores a crear el museo de doble recorrido, idea que no separaba del museo de síntesis, aquel que pretendía la exhibición conjunta de los objetos en marcos arquitectónicos concretos. Dicha fórmula era propicia para la formación de una vaga idea del entorno en el que vivían las generaciones anteriores, pero sólo aplicable a los museos de historia. Su utilidad para los museos de arte era cuestionable, e ironizaba¹¹: *si se generalizara este sistema para los museos de arte, no habría que multiplicar las pasarelas por la afluencia masiva de los visitantes, habría que multiplicar las puertas de salida.*

No pensemos que estas defensas a ultranza de la doble visita eran exclusivas de americanos. Waldemar Deonna¹², entre otros, consideraba útil dicha “exageración”. Lo ideal era disponer un museo con dos conjuntos de salas en paralelo. Una, al que podría llamar exposición estética, mostraría algunas obras características del valor de un maestro o una escuela, y las presentaría en la forma más favorable para la sensibilidad del visitante. En la otra, que podríamos llamar científica, se exhibirían las que se utilizan para el estudio de la evolución de las artes y técnicas por parte de especialistas y académicos.

Apuntaba March, a la sazón conservador del *Detroit Institute of Arts*, que la idea de dividir las colecciones de los museos en galerías públicas de exposición y en salas especializadas de estudio había recibido la aprobación general de conservadores y directores de museos americanos. El método no solo es el más deseable, también el más lógico. Dicha teoría, según el americano, no ofrecía materia de discusión académica, y su aplicación práctica era solamente cuestión de experiencia.

El nuevo sistema tenía gran cantidad de ventajas. Era posible una separación de visitantes que venían unos por placer y otros para aprender: el público y los estudiosos, respectivamente. Se podía hacer fácilmente un recorrido de las galerías y no contemplar más que un número reducido de piezas especialmente elegidas y dispuestas con sentido y con gusto. Despertará el interés, acrecentará el placer estético y retrasará su fatiga. La exposición de un gran número de objetos en una galería tiene graves desventajas para quien las estudia. Es mejor si las colecciones que se comparan están dispuestas sistemáticamente en una sala separada, donde serán contempladas a placer, o, en caso de necesidad, desplazadas por un custodio para su estudio.

La estadística manejada en su momento por Benjamin March señalaba que un 37 % de los visitantes de su museo era especializado y el resto era gran público. La popularidad creciente en América del tipo de instalación por épocas había contribuido a la división de colecciones. En las “salas de época” se exponían objetos de arte de un periodo o de una cultura dada en un fondo arquitectónico perteneciente a la misma época histórica o integrado en una misma cultura geográfica.

Sería deseable que existiera una suerte de relación estrecha entre las galerías públicas y las salas de estudio, de manera que los expertos no se encontraran lejos de las mejores piezas de la exposición escogidas, y los visitantes ocasionales que se interesen por un objeto en especial tendrán acceso a los documentos científicamente ordenados.

Parece ser que el antecedente más inmediato de la propuesta de Clarence Stein era un artículo publicado, en agosto de 1927, por Lee Simonson¹³ en *American Mercury*, un texto sobre la arquitectura moderna de museos. Proponía un museo de tipo “arco iris”, compartimentando la planta principal en secciones para diferentes artes, por periodos y por culturas, y todo ello dirigido al visitante ocasional, mientras que en las plantas superiores

se hallarían las colecciones más especializadas. La planta correspondiente a cada grupo contendría una biblioteca técnica, el despacho del conservador y los servicios anexos.

Clarence S. Stein planteaba sin ningún tipo de ambages la necesidad de dos tipos de museo en el mismo inmueble: el museo del público y el museo del experto. El museo del público era un museo para la inspiración. El visitante ocasional iba a un museo para disfrutar. Carecía de habilidad crítica para enriquecerse comparando obra con obra. Lo que persigue el visitante sin formación es una oportunidad de *sentir* y disfrutar la belleza real de las obras de arte. La explicación no lo ayudará. En el museo de su época hay demasiado que ver. Cuando uno finalmente encuentra la salida, tiene un recuerdo confuso de vistas interminables a través de puertas y puertas y puertas; de salas infinitas y paredes abarrotadas de objetos estéticamente antagónicos; de *hileras e hileras de pinturas y marcos dorados, ejércitos de estatuas blancas, mil tabaqueras, una ingente cantidad de objetos de cerámica y todas las sillas que el Mayflower trajo en cien viajes —y nunca una vista de verde natural.*

El museo del mañana mostraría al visitante ocasional un número limitado de sus posesiones más selectas, cada objeto se ubicaría de modo que se acentuara su propia belleza. El visitante vería tanto o tan poco como quisiera y lo encontraría sin dificultad.

Desde la sala circular central podría acceder a cada uno de los siete grupos de pequeñas habitaciones que exhibirían de manera interrelacionada las piezas elegidas del museo de pintura y artes afines. Podría preguntar por la dirección donde dirigirse, en el mostrador de información ubicado en el espacio central. Los ascensores conducirían a las colecciones en las plantas superiores. Cada colección del museo dirigida al público en cada piso sería directamente accesible desde el núcleo central del edificio, sin la interposición de cualquier otra colección.

Para acceder a la sala circular central desde la entrada, el visitante debería atravesar un vestíbulo y una galería de recepción. Esta galería debía ser un *lugar de encantadora belleza.*

El recorrido no comenzaría hasta que el visitante hubiera alcanzado la sala circular central. El arte no le sería impuesto. A cada lado de la galería, encontrará una serie de aposentos donde podrá descansar y reunirse con sus amigos. A través de las ventanas contemplaría *jardines provistos de flores brillantes, azulejos y fuentes espumosas*. En la galería de recepción podría haber tapices, algunas piezas de escultura y un armonioso conjunto de muebles para ser usado, no sólo para ser mostrado. Allí sería posible sentarse y escuchar música de órgano o de una pequeña orquesta.

Las exposiciones no serían tediosas. Las obras se agruparían en series, en pequeñas habitaciones de variada forma y disposición. Con el propósito de ilustrar esto, las series serían agrupadas por períodos o naciones. Las referencias a las prácticas que desarrollaban Fiske Kimball, director del *Pennsylvania Museum of Art*, y algunos de sus colegas eran obvias en el relato elaborado por Stein.

El museo del estudioso era un museo para la educación. Museo que permitiría el acceso al conocimiento al experto y que requiere una organización diferente de aquel que permitirá la apreciación del público general. El estudioso necesitaba una visión comprensiva de lo que está analizando. Cada obra de arte auténtica que el museo considera valiosa debería estar dispuesta de una manera sistemática y ordenada, de tal suerte que se facilite la investigación, el cotejo y el análisis. No debería haber nada escondido en almacenes oscuros. Las fotografías de obras de arte relacionadas de otros museos deberían estar a mano, así como libros de referencia. No habría de ser necesario recorrer el edificio de un extremo a otro para comparar dos pinturas o para consultar dos materiales de referencia. El estudioso del museo debería rodearse de material como en una biblioteca pública. El museo del público sería selectivo, mientras que el del estudioso sería integral.

El museo del estudioso debía incluir al museo del público. A ambos se accedería desde el mismo vestíbulo. Uno comenzaría desde el centro o núcleo del edificio, el otro se distribuye en el lateral. Los radios conectan los dos. Los contenidos de las salas que siguen el trazado radial están siempre relacionados con esa otra parte de la colección de referencia que se halla en el radio exterior. Si el estudioso lo desea, puede seguir el desarrollo de un arte en diferentes países en el mismo periodo recorriendo el círculo.

Con la excepción de ciertos estudios y seminarios reservados a quienes llevan a cabo tareas de investigación profesionales, la colección reservada estará abierta a todos: el visitante que decida realizar un estudio más profundo puede seguir los radios de la rueda hasta el extremo tan fácilmente como el estudioso puede seguirlos hacia el centro. El museo convertido en un colosal microcosmos en que poder deambular adquiriendo un conocimiento cada vez más preciso.

Cuando Clarence Stein publique en *Mouseion*¹⁴, su texto dedicado a arquitectura y acondicionamiento de museos, el apartado dedicado a la “doble visita” será muy reducido. Algo había cambiado en tres años, no habrá de renunciar a la doble circulación, mas ha dejado a un lado la retórica y su discurso es más conciso. La mayoría de los museos, sostiene, exponen la mayor parte de sus colecciones en salas saturadas en exceso, que no satisfacen las exigencias de los expertos, ni las de los visitantes.

El empleo de la doble visita, *sensu stricto*, será muy limitado en Europa, incluso en algunos museos americanos que no se plantearan siquiera adoptar el sistema. Habrá adaptaciones parciales, caso de la experiencia llevada a efecto por Guglielmo Pacchioni en la *Galleria Sabauda* de Turín¹⁵. Aprovechando las mejoras efectuadas en el museo con motivo del centenario del mismo, se propondrá realizar una serie de cambios en la presentación de la colección. Quedará expuesta por entero, dejando los almacenes vacíos. Comenzará

aplicando una máxima basada en la selección de la obra y su correcta exhibición en las mejores condiciones de iluminación y entorno.

La primera consecuencia será la división del museo en dos partes, una veintena de salas que constituyen la verdadera galería, y seis salas que llamará “salas de estudio y consulta”, dedicadas a los eruditos pero de acceso general. La presencia de dichas salas habría de permitir la clausura o cierre de los almacenes. Unos leves arreglos en fondos de pared y la eliminación de los tapizados situaban al museo a la vanguardia de este tipo de soluciones en Europa, mas Pacchioni habría de confesar que su único mérito era haber asumido como propias iniciativas valientes planteadas por otros en revistas o congresos, en especial los consejos que se derivaban de las publicaciones de la Oficina Internacional de Museos y de las experiencias expuestas en la Conferencia de Madrid.

Fiske Kimball, arquitecto, historiador de la arquitectura, publicista y director de *Pennsylvania Museum of Art* de Filadelfia, había aportado su especial visión de una práctica que el museo por el dirigido aplicaba con auténtica devoción. En la encuesta dedicada por *Les Cahiers des Lettres, des Sciences et des Arts* a los museos¹⁶, el director de museo americano se refería sin ambages a la preocupación que existía en Estados Unidos por definir un estándar de museo, ejercicio similar al realizado años atrás con el establecimiento de una tipología arquitectónica para las bibliotecas públicas municipales.

La intención era proceder a una transformación radical de la concepción misma del museo. Advertía que no todos los museos americanos aceptaban de buen grado las opiniones que expresaba. Mas en la mayoría de las galerías y museos recientes, aquellas estaban siendo aceptadas. El museo que dirigía, inaugurado en 1928 había adoptado ideas novedosas, entre las que destacaban:

1. *Distribución de las colecciones de arte en dos partes: Una selección de obras maestras clasificadas según el orden de su evolución, destinadas al gran público. La otra una colección más numerosa distribuida en orden sistemático, destinada al estudio.*

2. *En cuanto a las partes dedicadas al público: en cada sala se reunían diversos objetos de arte representativos, mezclados en ensemble d'époque, y cuando fuera posible en un marco arquitectónico antiguo.*

La experiencia no era genuina de América. Originaria de Munich, había sido el *Boston Museum of Art* el pionero en llevarla a la práctica. Al fin, el discurso clónico que ya había lanzado Benjamin March desde las páginas de la misma publicación.

Un año antes, el esfuerzo por exponer su concepto de museo, en este caso no tratando el asunto en abstracto sino enmarcado en un concepto claro, cual es el papel social del museo, fue realizado por Jean Capart¹⁷ en *Mouseion*; acompañaba al artículo del arqueólogo belga, otro estudio más extenso sobre la concepción y organización modernas de los museos de arte e historia, firmado por Jean Lameere¹⁸. Dicho artículo era la formalización de la información recogida mediante una encuesta realizada por la *Royal Commission on National Museums and Galleries* británica, no sólo en su territorio. A dicha referencia se añadía la de otros informes de solvencia y la lectura del libro de Laurence Vail Coleman¹⁹ sobre gestión de pequeños museos. Interesante reflexión, cercana a las preocupaciones que en el viejo continente se tenían por museos provinciales y locales.

Reconocía Capart que le había costado entender una frase pronunciada con insistencia por los conservadores y directores de museos americanos, *un musée est aussi utile à un collectivité qu'une église et une bibliothèque*. La mayor parte de los museos europeos se encontraban en una situación penosa: locales insuficientes para presentar a los visitantes las riquezas acumuladas, falta de crédito presupuestario para comprar piezas de valor y los museos replegándose sobre si mismos. Europa, sin embargo, sentenciaba Capart, asistía a

un maravilloso progreso de las aplicaciones de la ciencia y a un incremento de plusvalías generadas con el desarrollo industrial y económico.

América, que no se quedaba atrás, fomentaba la creación de museos, y en todos los estatutos de fundación aparecía la necesaria referencia a la ciencia y a la educación. Los museos responden a las necesidades de las masas, necesidades en parte nuevas. Capart no entendía por qué los Museos de Arte, con mayúsculas, despreciaban en Europa al gran público favoreciendo solo a una élite.

La salida del pozo en que se encontraban los museos europeos pasaba por abrirlos al público, gesto de justicia humanitaria, no cerrarlos. Por ello era necesario dotar al museo de servicio pedagógico, la única fórmula de asegurar, junto con la excelencia científica, el acceso de la ciudadanía al museo. El papel o rol del museo es esencialmente social. Nadie creerá que en las colecciones donadas a un museo europeo cualquiera, no ha intervenido su gestor; quien piense que la donación se ha realizado al gobierno estará equivocado, sí a su país o ciudad. Lameere²⁰ insistía, en cuanto a la concepción del museo, en los postulados de su compatriota, el único museo posible sería aquel que pusiera en el centro de su razón de ser el servicio público. Dicha idea recorrerá todas y cada una de las páginas del tratado de Museografía, que, entre otras aportaciones, hará una clave: la consideración del público y su presencia como protagonista activo de la vida y supervivencia del museo.

Aún tendría tiempo Jean Capart, recordemos gran ausente de Madrid, de reflejar todas estas consideraciones a Euripide Foundoukidis en una afectuosa carta²¹ enviada a la secretaria de la Oficina Internacional de Museos, a principios de octubre de 1934. En dicha carta le señala que ha leído con detenimiento las ponencias de Madrid, que le ha remitido con carácter previo a la reunión, y pasa revista a una serie de conclusiones sacadas de la lectura de las mismas:

1. Los problemas relativos a la construcción y acondicionamiento de museos están y estarán siempre dominados por las condiciones locales que son preponderantes. Nadie piensa preconizar la creación de un “museo tipo”²² al que todos deberían aspirar como modelo en un museo de nueva creación. Se ha podido, en cierto modo establecer, un estándar para bibliotecas, ¿llegará un día en que esto se pueda establecer para los museos? Opina que existe un excelente manual editado por Laurence Vail Coleman²³, un magnífico ensayo, y cree que la Oficina Internacional de Museos debía hacer una reedición completa, así daría un servicio importante a la causa.

2. Aunque el objeto específico de la Conferencia de Madrid sea el estudio de los problemas relativos a la construcción y acondicionamiento de Museos, detecta que en la mayor parte de las ponencias late una preocupación que va más allá del objeto valioso. Quiere decir con esto, que ha sacado de la lectura de las ponencias la impresión de que el problema fundamental tratará siempre del espíritu en que el Museo ha sido creado y sostenido.

3. Desde hace unos años, el problema fundamental de la razón de ser de los museos ha sido puesto sobre la mesa, felizmente, por los conservadores de museos y por los miembros de la colectividad, que son los llamados a obtener de los museos el beneficio más grande.

4. ¿Quién osará hoy a afirmar que la base esencial de todo museo no debe ser científica? Entiende bien la objeción que algunos estarían tentados a plantear bajo ese punto de vista: la preocupación por el museo de arte atraviesa, involuntariamente, la mayoría de las ponencias. Lejos de su intención, la idea de pasar por alto el alto valor que pueden presentar, para la formación y el desarrollo de la sensibilidad artística, las galerías, donde son expuestas al público las obras maestras que se pueden considerar exponentes de una vida activa, en comparación con las colecciones de cultura material, más bien calculadas para conservar los recuerdos del pasado o de una civilización en proceso de evolucionar o de desaparecer.

5. El ser humano no es exclusivamente un ser puramente intelectual, ni tampoco, de forma excluyente, un ser sensible. Estos dos aspectos de la vida no son contrarios, están continuamente coordinados. Piensa que la inteligencia prima y que ella debe determinar el valor de las sensaciones, y es por ello que en la base de la idea del museo debe encontrarse la preocupación científica.

6. Ha intentado anteriormente formular estas opiniones diciendo que lo científico debería dominar lo educativo. Según las circunstancias, el museo afirmará el aspecto científico y en ese caso será llamado de buen grado un “museo de estudio”, reservado a los especialistas. O bien afirmará su carácter educativo y será lo que se llama con un ligero desdén, un “museo de vulgarización”.

7. Se podría admitir el establecimiento por separado de los dos tipos, como han hecho la mayor parte de los grandes museos, por necesidades prácticas, en la obligación de combinar las dos actividades.

8. Recordaba oír a su predecesor, Eugène van Overloop, afirmar que se podía concebir un museo como centro de ideas, relativas a una u otra especialidad científica, donde los interesados tuvieran seguridad de encontrar expertos competentes, encargados de reunir y agrupar materiales de escogidos préstamos, para ser puestos a disposición de todos los interesados. Tales museos, decía, no implicaban necesariamente la existencia de salas de exposición permanente.

9. El intercambio profesional de jóvenes conservadores es una de las soluciones más fáciles de ejecutar, y más ricas en cuanto a resultados. Cada museo en cada ciudad tiene infinitas posibilidades de no parecerse a ningún otro.

Por último se regocijará, el arqueólogo belga, en la lectura de muchas de las recomendaciones realizadas en las ponencias por los expertos, que ya habían sido realizadas con

éxito por los museos belgas en los últimos diez años. Sin embargo, la auténtica renovación deseada por Capart no será tan inmediata.

Henri Verne²⁴ rechazaba, desde la dirección de la *École du Louvre*, la doble presentación. Era un método que Francia había evitado durante mucho tiempo y su resistencia se fundaba sobre razones que eran “buenas porque eran las suyas”: afición legítima de *amateurs*, de gentes de gusto, al gabinete que todo museo debe parecerse.

Otro aspecto a tener en cuenta para el desarrollo e implantación de la doble presentación se sostiene necesariamente sobre la escala del museo y su colección. En museos de pequeño tamaño la doble visita era algo completamente innecesario. Algunos museos europeos habían intentado soluciones intermedias, caso del Museo del Prado, imitado años después por la *National Gallery* de Londres²⁵, que procedió contra la “saturación” dejando la planta superior como sala expositiva, y la planta baja para sala de reserva visitable por expertos y estudiantes.

-
1. *Estos diferentes sistemas de tránsito han sido objeto de intercambio de opiniones durante la Conferencia de Madrid; algunos expertos han preconizado el circuito obligatorio, otros el tránsito libre. Sin embargo, podemos destacar que la tendencia de un gran número de conservadores iría preferentemente hacia un circuito, si no obligatorio, al menos sugiriendo un itinerario conforme al programa del Museo, dejando al mismo tiempo la posibilidad de acceder independientemente a las distintas salas.*
 2. PERRET, August. “Le Musée Moderne.” *Mouseion* 9 (1929): 225-235.
 3. PERRET, August. Entrevista de Georges HILAIRE. “Architecture d’abord.” *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII. (1931): 94-109.
 - HAUTECOEUR, Louis. “Le programme architectural des musées. Principes généraux.” En *Conférence internationale d’études sur l’Architecture et l’aménagement des musées d’art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934:18.
 4. *Clarence Stein propone una disposición que recuerda a la de ciertas prisiones u hospitales del siglo XIX; es un plan radial. La administración está en el centro ; la galería de grandes maestros ocupa la circunferencia,*

las galerías de estudio constituyen los rayos. Esta distribución ofrecería como ventaja una vigilancia fácil. El arquitecto no debe olvidar que la circulación debe establecerse a la vez en interés del visitante y de la vigilancia. La distribución de M. Stein es sobretodo aplicable a los museos restringidos. No hace falta disimular por otra parte que muchas de las exigencias de la vigilancia contradirán a las de la estética; las salas rectilíneas son las más fáciles de vigilar : hacen la presentación de los cuadros monótona y no permiten adaptar la escala de la sala a la de las obras.

5. NEMEC, Belinda. *The Grainger Museum in its museological and historical context*. Tesis doctoral. Melbourne University, the Australian Center, 2006. (<https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/39133>, consultada el 29 de mayo de 2017).
6. STEIN, Clarence Samuel. "A Building on the Board: The *Wichita Art Institute*." *Pencil Points* 10 -8- (1929): 535-544.
7. STEIN, Clarence Samuel. "The art museum of tomorrow." *Architectural Records* 67 -1- (1930): 5-12.
- STEIN, Clarence Samuel. "Making Museums Functions." *Architectural Forum* 56 -6- (1932): 609-616.
- STEIN, Clarence Samuel. "Architecture et aménagement des musées." *Museion* 21-22 (1932): 7-27.
- STEIN, Clarence Samuel. "Form and function of modern museum." *Museum News* 13 8 (1935): 6-8.
- STEIN, Clarence Samuel. "Planning for art museum services." *Museum News* 16 (1939): 5-12.
8. STEIN, Clarence Samuel. "The art museum of tomorrow." *Architectural Records* 67 -1- (1930): 5-12.
9.
 1. Proporcionar acceso directo a las colecciones que el visitante desea consultar sin la necesidad de pasar a través de otras colecciones.
 2. Ofrecer al visitante ocasional una idea de la belleza de las obras de arte del pasado mostrándole algunos objetos bien situados. Pues, en primer lugar, se persigue la inspiración y, ulteriormente, la instrucción.
 3. Permitir al estudioso y al especialista un acceso sencillo al material que el museo pueda poseer y facilitar el estudio de éste.
 4. Conectar el museo del público general con el del estudioso, de tal suerte que el visitante ocasional que se haya interesado en cualquier tipo de exposición pueda llevar su interés más allá y dirigirse de manera directa desde las salas que contengan exposiciones a aquellas centradas en el mismo asunto.
 5. Proporcionar periódicamente a todos los visitantes del museo una oportunidad para vislumbrar los jardines y la vista exterior. Nada causa tanta fatiga museística como miles de habitaciones repletas de objetos inanimados junto con la ausencia de la visión de la naturaleza viva.
 6. Disponer que la maquinaria no esté a la vista, y que mantenga el funcionamiento del museo de una manera conexas y cabal.
 7. Los planos presentados aquí son meros diagramas. Su propósito es mostrar cómo las partes de un gran museo de arte pueden relacionarse para solucionar estos problemas.
10. MARCH, Benjamin. "La vie des musées d'art en 1930 aux États-Unis." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 191-205.

11. PUYVELDE, L. van. "Principes de la présentation des collections dans les musées." *Mouseion* 25-26 (1934): 36-43. Página 41.
12. DEONNA, Waldemar. "Organization et fontcion des galleries publiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 28-43.
13. MARCH, Benjamin. "La vie des musées d'art en 1930 aux États-Unis." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 191-205. Página 196.
14. STEIN, Clarence Samuel. "Architecture et aménagement des musées." *Mouseion* 21-22 (1932): 7-27.
15. PACCHIONI, Guglielmo. "Les principes de réorganisation de la *Galleria Sabauda* de Turin." *Mouseion* 27-28 (1934): 124-134.
16. Kimball, S. Fiske. "Le programme moderne des musées en Amérique." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 45-59.
17. CAPART, Jean. "Le role social des musées." *Mouseion* 12 (1930): 219-238.
18. LAMEERE, Jean. "La conception et l'organisation modernes des musées d'art et d'histoire." *Mouseion* 12 (1930): 238-311.
19. COLEMAN, Laurence Vail. *Manual for Small Museums*. Nueva York-Londres: G. P. Putnam's, 1927.
20. LAMEERE, Jean. "La conception et l'organisation modernes des musées d'art et d'histoire." *Mouseion* 12 (1930): 238-311. Página 240.
21. Archivo Unesco, OIM. IV. 13. Conférence de Madrid, octobre 1934. Sin numerar. Carta de Jean Capart a Euripide Foundoukidis del 1 de octubre de 1934. Sello de respuesta del 4 de diciembre de 1934. Desconocemos el tenor de la respuesta
22. Interesante reflexión que encaja con la propuesta "miesiana." de un proyecto de museo para una ciudad pequeña de 1943.
23. COLEMAN, Laurence Vail. *Manual for Small Museums*. Nueva York-Londres: G. P. Putnam's, 1927.
24. VERNE, Henri. Entrevista de Georges HILAIRE. "Faut-il brûler le Louvre?." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts, XIII*. (1931): 244-272. Página 250.
25. HOLMES, Charles. "Les transformations de la "*National Gallery*." a Londres." *Mouseion* 4 (1928):1-6.

5.4. PUESTA EN VALOR Y PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

Los capítulos sexto y séptimo del tratado se dedicarán a temas que mantendrán una dudosa frontera entre ambos. El primero tratará de principios fundamentales de la puesta en valor de las obras de arte¹ y el segundo de los distintos sistemas de presentación de colecciones.

El primer capítulo se proponía argumentar una suerte de principios conducentes a la superación formal de la disposición de los cuadros con criterios de una exposición sobre la totalidad del muro. No era suficiente superar la exhibición masiva de obras por un problema de *encombrement* o saturación. Era necesario entrar en la base del problema que pivotaba sobre tres aspectos: el carácter de la obra, la calidad física del emplazamiento y el punto de vista del espectador².

Ya había avanzado el director del *Rijksmuseum* de Ámsterdam³ en *Les Cahiers de la Republique des Lettres, des Sciences et des Arts*, en un artículo titulado *Règles comunes ou par-*

ticulières? algunos de los planteamientos que le investirían como candidato idóneo para redactar la ponencia a discutir en Madrid. Avanzaba ya lo que habrá de ser una constante en todos y cada uno de los capítulos del tratado, comenzando por el *avant-propos*: formular principios generales sobre cualquier aspecto de la museografía, en tanto que técnica que se ocupa de la arquitectura de un museo, su adecuación y la exposición de objetos, es complejo; formularlos sobre la presentación de obras de arte en los museos pasaba a ser peligroso.

Era cuestión difícil pues entraban en liza varias cuestiones que no podían pasarse por alto: la historia de la institución, la época de fundación, la preponderancia de ciertas obras presentes en la colección, el edificio que la albergaba y el público al que estaba destinado. Y ponía sobre el tapete una comparación contundente: no era lo mismo el *Musée Carnavalet*, evocador y pleno de encanto, que el *London Museum*, instructivo y volcado en la divulgación.

El museo ideal, *la idea de museo*, será para Frederik Schmidt-Degener una abstracción que se presta a todas las discusiones posibles y se pliega a todas las reformas, pero jamás corresponde a una realidad absoluta. El elemento de reposo por excelencia será el orden. Una distribución de los objetos, según principios comprensibles, puede obtenerse de muchas maneras y, a menudo, sin alterar el aspecto cercano de las colecciones. Está persuadido que toda lógica en la exhibición debe ser cronológica.

En la disposición de los objetos es necesario subrayar los “grandes momentos”, las obras de excelencia, y poner en un segundo nivel las cosas simplemente bellas o de interés, siempre que sea más o menos posible. Se debe dejar que las colecciones hablen y se expliquen solas. Las salas deben conducir al visitante de siglo en siglo, de escuela en escuela, de grupo en grupo, en tanto que cada paño de pared pondrá en valor alguna obra principal.

Las reglas generales no podrán ser formuladas más que como imperativo de lo que no hay que hacer. Habrá que evitar la monotonía, los saltos bruscos, la falta de transición y el *coq-à-l'âne*⁴, en la disposición de los cuadros. Evitar recorridos laberínticos, pues cuanto más sencillos son los itinerarios, más agradables son para el gran público.

Un entorno de obras menores, no de obras sin interés, rodeando a una obra maestra, puede reconstituir cierta atmósfera de época, sugerir un regreso en el tiempo y transportar el espíritu al corazón mismo de la obra suprema. Se hace necesario, por tanto, no una doble visita, sí una ubicación diferenciada para los objetos dependiendo su destinatario final. Para el espíritu científico del historiador de arte, el emplazamiento y la presentación de las obras, que son todo para el director de un museo, no importan en exceso: el lugar donde se encuentra el objeto es un accidente y no ha de afectar en nada a las conclusiones científicas. En paralelo a la adecuada exhibición de las obras, es imprescindible la creación de lugares donde estudiarlas, con buena iluminación y adecuadas condiciones.

Jean Lameere⁵ planteará en su artículo de *Museumion* soluciones muy cercanas sobre la disposición de las colecciones. El principal enemigo era la saturación, mal que Henri Focillon había señalado como principal, y el esfuerzo a realizar en la colocación de las obras pasaba por superar dicha anomalía. Reclamaba un orden cronológico o por materiales, extremo sobre el que no había unanimidad en los conservadores. Tampoco era una preocupación en la disertación de Schmidt-Degener, que consideraba que había razones suficientes para delimitar la forma de exhibición y los materiales adecuados, y tiempo habría para definir los contenidos, asunto éste que intentará resolver Eric Maclagan con un tanto de confusión.

En nuestro tiempo aparecen meridianamente claros algunos conceptos cuyo significado se ha ido destilando poco a poco, la arquitectura del museo —entendiendo la misma

como obra creativa, algo que creemos nunca ha dejado de ser-, el acondicionamiento de ámbitos según necesidades funcionales, la museografía, la expografía, la escenografía o el relato. Todos estos términos no estarán lo suficientemente asentados, lo que necesariamente habrá de provocar continuos trasvases entre los contenidos del tratado.

Insistía Lameere⁶ en la necesidad de ofrecer a la experiencia visual, tomando la idea de Laurence Vail Coleman, un conjunto de sensaciones agradables, establecido sobre tres principios: armonía, equilibrio y ritmo, válidos para todo ser humano y para todos los tiempos, que habría que aplicar en todo proceso de exhibición de objetos. Principio de armonía que desea que cada una de las partes se relacione con el conjunto; principio de unidad, de idea y de forma, y, sin embargo, en dicha unidad, variedad. Principio de equilibrio, que obliga a situar a cada objeto en el emplazamiento que le ha sido asignado en el conjunto según su importancia, sus dimensiones, su color o su aspecto. El centro que ha de marcar ese equilibrio debe coincidir con el centro de atención. Principio de ritmo, necesario para trazar una línea agradable a la contemplación. Son los principios de toda composición. Coleman apuesta porque el hecho expositivo, la sala del museo, halague a la vista del visitante al par que le instruya.

En el museo de arte, la preocupación estética debe guiar, principalmente, el montaje de exposiciones, aunque en ocasiones la trascendencia de una adecuada presentación de las obras sea mal entendida. Por ello, es capital que la disposición de los objetos participe de una sutil combinación entre el elemento estético y el científico. En ocasiones una disposición científica excesivamente rígida resultará hostil, al chocar con el gusto del visitante. Sin causar daño a la historia de la pintura, a la que el orden cronológico o la disposición por escuelas importa sobre todo, se puede, también, satisfacer a aquel que busque un placer estético⁷.

Tout cela peut paraître ne pas s'appliquer aux musées d'art et d'histoire.

Le but de ces musées, quand il s'adresse au public, est sans doute d'instruire. Mais l'art et la beauté n'en sont pas absents. Une collection de vases grecs extrêmement précieuse au point de vue scientifique, ne perd nullement sa valeur à être exposée avec art⁸.

El cambio, reciente, en la concepción de lo que un museo debía ser, se inició cuando comenzaron a ser evidentes las imperfecciones. El conservador, para el director holandés⁹, duda cuando cuestiona o evita tradiciones bien establecidas. Las transformaciones que están sucediendo en el mundo del museo han servido, en primer lugar, a las necesidades estéticas de las obras de arte, lo cual es natural, y, paralelamente, al interés del visitante. Estos cambios han sido generosos con el espectador y han establecido nuevas directrices en el terreno de la estética para una nueva presentación de las obras.

Aún a principios del siglo XX se trataba de impresionar con salones de pasos perdidos y enormes escaleras. Treinta años después, las sensaciones en el museo eran muy distintas. El cambio se explicaba, en palabras de Schmidt-Degener, por el hecho de que conservadores y directores, *sont un peu sortis de leur peau*, habían abandonado, por un momento, su cuerpo. Al conservador que había examinado las obras de arte en las más diversas condiciones, impulsado a acomodar conocimiento y a retener, sin fatiga, miles de impresiones visuales, le costaba ponerse en lugar del visitante.

A esta falta de sintonía se le intentaba poner remedio, pues existía preocupación por superarla. Razón de más para introducir en la discusión el problema museográfico, el espectador, que no sólo aportaba su medio psicológico, la psicología del gran público, sino también su *psychophyísique*, es decir, su subconsciente trabajado por la sensibilidad del ojo humano.

Establecía el conservador holandés que la exhibición de obras de arte en plural, pues la exposición de una sola obra no generaba dificultad museográfica, entrañaba un proble-

ma al intentar reunir en un conjunto piezas que se habían producido sin la más mínima intención de estar junto a otras. El reto es disponer en un poco de espacio, más o menos preparado para contener una cantidad de cuadros, un conjunto armónico de obras que a duras penas se soportan y que deben hacerse, por sí mismas, valer.

Especial cuidado debe observarse en la combinación de trabajos dispares: los resultados pueden ser desastrosos. Presentar en la misma pared obras de un mismo género y épocas distintas puede ser cacofónico. No concibe una muestra con obras de Rembrandt junto a otras de Ghirlandaio, o la exposición conjunta de Mantegna y Manet. Para el conservador la preparación juiciosa de toda disposición reposa sobre una elección que se inspira en un enlace espiritual. Debe evitarse la combinación de distintos objetos realizados con distintas técnicas o sobre diversos *media*: pinturas al óleo, tapices, bronce, mayólicas, frescos o paneles al temple.

La falta de decoro en la exposición de objetos desproporcionados a sus soportes, el estado de conservación o el lamentable estado de un marco pueden afectar muy negativamente a la exhibición de otros objetos cercanos que mantengan unas condiciones adecuadas. Debemos partir del estado más favorable de los objetos para poder construir una presentación adecuada. Y aún así habrá que cuidar que las obras maestras no compitan entre sí, creando entornos compuestos por obras complementarias a la maestra que eviten los mismos temas o géneros. El centro del paño de exposición es psicológicamente hablando, el más importante y el espectador entiende instintivamente que la obra ahí situada es la más destacada. Si no hay opción para evitar una gran obra de menos interés en el centro del paño de pared, siempre se podrá poner un mueble que rebaje las intenciones.

Toda esta tarea no podrá realizarse sin ciertas dosis de creatividad a la hora de componer los grupos de obras a exponer. Esta definición de cercanía entre obras obedecerá a

una lógica difícil de explicar. El público reconocerá en un plano subconsciente si le reporta satisfacción y le satisface la visita, o por el contrario, le fatiga y crea malestar.

Las superficies de exposición son otro de los aspectos a tener en cuenta: los muros. Dichos muros no deberán exceder los límites del campo visual del espectador, por lo que es recomendable en largas galerías el uso de esculturas o muebles que limiten tramos de exposición. El equilibrio de proporciones entre las partes de la pared: cimacio, paño y friso será determinante en la bondad del muro de exhibición. El friso deberá ser neutro para no atraer la mirada, que debe concentrarse en los cuadros.

La ornamentación en la salas será asunto delicado pues obliga al ojo a un trabajo gratuito y suplementario, mas un espacio desnudo generará una sensación de vacío muy difícil de combatir. Una solución intermedia puede ocupar con leves elementos decorativos el espacio no dedicado a las obras de arte y llenar el vacío existente por encima de las obras expuestas. La decoración trasnochada de evocaciones históricas alusivas a los estilos artísticos parece intrusiva, y no menos recomendable la presencia de cortinas drapeadas con la intención de eliminar defectos arquitectónicos¹⁰.

Una vez elaborada su ponencia Frederik Schmidt-Degener, adjuntó a dicha comunicación, para su reparto, una discreta encuesta que podía servir de base a la discusión en Madrid. En dicha encuesta preguntaba a los presentes en la cita¹¹:

a) Etes-vous d'avis qu'une décoration des salles d'exposition soit nécessaire? Si vos collections se trouvent exposées dans un endroit surchargé que décorations, quelle est votre attitude vis-à-vis de ces ornements? Tenterez-vous de les ouvrir, de les atténuer ou d'y conformer votre arrangement?

b) Les tendances dans plusieurs musées aussi bien dans les pays du Sud que dans le Nord, ont été en faveur des parois d'un ton sensiblement plus clair qu'il y a une tren-

taine d'années. Considérez-vous ceci comme une mode passagère, ou comme un changement basé sur une conception plus rationnelle?

c) Pratiquez-vous l'éclairage individuelle, par l'électricité, de certaines œuvres? Est-ce pour souligner l'importance de l'œuvre ou pour subvenir à un défaut de l'éclairage naturel?¹²

El fondo sobre el que exponer las obras no deberá tener divisiones, ni pilastras ni otros elementos arquitectónicos molestos cuando de lo que se trata es de exponer cuadros. No deberá tapizarse con tela, solución quizá sólo adecuada para pequeñas salas y para fondos sobre los que exponer dibujos u objetos menudos. En las grandes salas las telas acumularán suciedad, aumentarán el peligro de incendio y se decolorarán por la acción de la luz. En este aspecto el autor entrará en contradicción con Axel Gauffin¹³, al sostener éste el recurso al empleo de telas, incluso encoladas y pintadas, para tratar paredes y peanas.

Preocupaba al conservador la sensación plana de los fondos tratados con pintura sobre los que se realizaba la exposición, y recomendaba pintar al temple con el empleo de una esponja a modo de sello o tampón. Era la fórmula adecuada para lograr que el color que ha de servir de fondo sea “atmosférico” y evitar las variaciones de tono que imponía la exposición a la luz natural.

Se preguntará si la pretendida sobriedad no será, también, una moda pasajera¹⁴:

Pour être juste, il faut se demander si notre penchant moderne pour la sobriété n'est pas également une mode que nous suivons sans le savoir? Quelle déception n'aurions-nous pas, si nos arrangements d'aujourd'hui, désuets à leur tour et dans un avenir prochain, cessaient d'être modernes, apparaissaient dès lors, à nos successeurs, comme les effets d'une curieuse mode, qui nous a courbés sous sa loi?¹⁵

La simetría habrá de regir la instalación de los cuadros y establecer una serie de rangos. Una pared de objetos simétricos es fácil de leer, retendrá la clasificación que ha visto. Se pueden establecer uno o tres ejes de simetría a partir de los que colocar los grupos; si se tiene en cuenta el número de filas superpuestas que el ojo es capaz de tolerar, el máximo será de cuatro. El marco del cuadro deberá ser más liviano en tanto la decoración sea menos rica, conforme a los nuevos parámetros establecidos.

Sin duda, el gran descubrimiento alcanzado por las nuevas tendencias es el efecto psicológico logrado por el espacio libre alrededor de las obras. Las “galerías de Teniers” no regresarán, ni por tanto, el paciente juego de llenar una pared sin dejar un palmo libre. La obra, a partir de ahora no será si no posee un entorno que le haga respirar. Nada más pretencioso que obras menores nadando en un vacío absoluto.

La disposición establecida después de infinitos estudios y pruebas será el resultado de una experiencia personal. El consejo supremo es confiar en el ojo —maestro difícil y exigente— para acertar en agradar a la mayoría de los visitantes. Esto no excluye ni el ingenio, ni el sentido común. El más grande protagonista del museo, el visitante, pasará delante de las paredes y no sabrá el motivo de su tranquilidad. Ese será el mejor de los resultados. Es en el texto de Schmidt-Degener en el que vamos a encontrar un mayor reconocimiento al público o al visitante. No es una referencia como la que hemos encontrado, en abstracto, en los textos relativos a la doble visita o a la doble circulación; ni es una alusión al trato amable que las instalaciones complementarias de un museo, cafetería o jardín ofrecen.

Uno de los éxitos de la Conferencia fue dotar al espectador, o público de un estatuto renovado, y, en gran medida, ello se debió al texto del director holandés. El espectador no representa nada o nadie en especial: no es el creador de la obra, no es el director del museo, ni el profesor de universidad, ni el periodista. Se identifica con el gran público y debe ser

apreciado por el conservador entre la enorme maquina museística: las obras, el edificio y los funcionarios. Todo ello existe en tanto el espectador pueda dirigir su mirada sobre la lección de la historia o sobre la atracción de la belleza.

El espectador razona poco, bien es cierto, pero tiene sus debilidades. Su ojo es delicado y de sensibilidad exigente; y su alma humana está dotada con un sexto sentido para detectar el engaño. Habrá que considerarlo un invitado, tratarlo con cortesía. Prescindir de aquello que lo distraiga: higrómetros, extintores, termómetros. Habrá de preservarlo de guardias charlatanes y acosadores. Advertir su fatiga corporal dándole la oportunidad de descansar.

El visitante se siente avergonzado por el movimiento de las cortinas que se produce quince minutos antes del cierre y por la entonación insolente del “es la hora de cierre”. Si ello sucede de nada servirán los esfuerzos realizados en la disposición de la pared¹⁶.

Si conociéramos el ojo y la mente del visitante antes de iniciar un nuevo montaje podríamos arriesgarnos, pero hay que guardarse experimentos arriesgados. Todo montaje es materia de gusto, y cuando se trata de público y gusto la prudencia va mejor que la precipitación.

Será en el debate propiciado por esta ponencia donde Manuel Escrivá de Romaní¹⁷ presente su teoría sobre la puesta en valor de las obras de arte, planteando las tres posibilidades de intervención, que más tarde publicaría en *Mouseion*.

Peculiarísima la personalidad de Manuel Escrivá de Romaní y de la Quintana, conde de Casal. Era académico de la de San Fernando, miembro del Patronato del Museo del Prado y vicepresidente del Patronato del Museo Arqueológico Nacional; en calidad de esta última representación acudió a la Conferencia y participó de las decisiones del Comité organizador español. La presencia del director del Museo Nacional de Arqueología en el encuentro y en el órgano decisorio, en representación de la Junta de Archivos, permitió al erudito noble ocupar esa responsabilidad en nombre de un museo. Su iniciativa, la de edi-

tar a su costa una ponencia en francés que nadie le encargó, tuvo cierto eco, como hemos visto en el debate de la ponencia de Schmidt-Degener, y la trascendencia que le otorgaba a su iniciativa el haber quedado impresa. No había en España tradición en la redacción de textos sobre estas tareas, salvo el caso catalán como hemos visto, y quizá nos tengamos que remontar a los artículos de Amós Salvador, de 1918 y 1922, sobre los edificios destinados a exposición de pinturas y sobre la manera de exponer los cuadros¹⁸. Nada rompedor el arquitecto logroñés autor de la primera ampliación del Museo del Prado.

La prensa madrileña destacó la presentación realizada por Casal¹⁹, en el fondo era la práctica habitual en otros congresos científicos; sin embargo, no era frecuente llevarla impresa para difundirla, y además, venía a contradecir la metodología escogida para este encuentro. La Oficina Internacional de Museos había excluido esta fórmula, derivando este tipo de iniciativas particulares a su publicación paralela en *Mouseion*²⁰.

El folleto²¹, pues no podemos hablar de una publicación de más entidad, fue impreso en Blass, imprenta vinculada de antiguo con las ediciones del Museo del Prado²² y editora de los materiales de la Conferencia impresos en España, como sería el catálogo²³ de la exposición en la Academia de San Fernando. El folleto tenía diez páginas de texto y doce láminas que apoyaban el ensayo de Casal. Las ilustraciones venían a iluminar los ejemplos que citaba como canónicos, y el discurso era, en líneas generales, partícipe de planteamientos ya expuestos en forma de artículo en otros foros²⁴. Si bien el título de la ponencia estaba sacado del epígrafe del programa correspondiente al desarrollado por Frederik Schmidt-Degener²⁵. *Principes generaux de la mise en valeur des oeuvres d'art*, y era un “Rapport dédié aus congrésites de la Conférence muséographique Internationale des Musées”, el texto²⁶ comenzaba con un inequívoco título: *Decoración interior de museos*. Dicho texto sería publicado en *Mouseion* con otro título²⁷, más acorde con los contenidos del artículo, pero con idéntico discurso.

Para Escrivá de Romaní la decoración interior de los museos era un tema polémico y debatido en estos años, y era muy difícil formular una opinión clara y general al respecto sobre una materia tan ecléctica. Sin embargo, había una norma general, la obra de arte debía estar, en aras a ser contemplada en una presentación bella y armónica, rodeada de una atmosfera que necesariamente recordara su época y destino, quizá como un recurso más para evitar la peligrosa descontextualización.

El emplazamiento era cuestión a estudiar por el artista cuando le encargan una obra, escultura o lienzo. Por ello, era siempre más adecuado al objeto religioso el templo que el museo, siempre y cuando aquél gozara de especialísimas condiciones de seguridad, visibilidad y conservación. Las obras de arte estaban marcadas por un sello que evocaba siempre su origen. Los museos del siglo XIX habían sido meros almacenes o graneros de obras amontonadas; los museos, en el momento de la redacción de Casal, tendían a seleccionar los contenidos expuestos por “géneros”, se medían distancias entre las obras, se sopesaban los valores y se intentaba liberar a los objetos de todo influjo perjudicial.

Los museos aún no renovados provocaban la fatiga del visitante. Dicho comentario nos muestra a las claras el conocimiento que Casal tenía de la literatura museística de estos años, la referencia a Gilman²⁸ o a Focillon podía proceder de las lecturas de *Mouseion* —no olvidemos que el Museo Arqueológico Nacional mantenía una suscripción a la revista—, pero también del acceso a los textos originales en sus idiomas de origen. Fatiga visual al contemplar infinitas galerías atestadas de cuadros desde el zócalo hasta la cornisa, con paredes llenas de elementos decorativos arcaicos y fondos desprovistos de cualquier razón de ser, muestra de la moda y del mal gusto del momento en que se colocaron.

Afortunadamente, el momento actual venía a consolidar una renovación que otorga más valor al objeto expuesto. Así, se podían encontrar tres tendencias en los actuales com-

portamientos para la exposición de los objetos: Una participaba de la idea de emplazar el objeto en el medio que lo rodeaba originariamente²⁹. La segunda opción es aquella de los que preferían una supuesta neutralidad que caía de lleno en la esfera de lo actual, no por ello indiscutible; y la tercera, en la corriente que optaba por un ecléctico término medio adjetivada con el término *styliséé*, que aquí podremos considerar tan cercano a su significado, estilizado, como al término “en estilo”, y que buscaba ligeras reminiscencias del ambiente de origen de las obras, evocadoras, pero con una deseable neutralidad para el conjunto de obras expuestas.

En el fondo, salvo la carga decorativa de los fondos o vitrinas, esta opción, la última era una liviana reducción de la primera. En ambos casos se desea una posible contextualización de la obra, sólo que en la tercera opción reseñada la “decoración” se apaga un poco en beneficio de un mayor protagonismo del objeto a exponer.

Ilustraba el texto un conjunto de doce fotografías que se correspondían con las tres tipologías expresadas. Para la primera, la exposición de objetos mostrados en el ambiente de su época, recurría a dos imágenes de dos muestras organizadas con gran aparato escenográfico por la Sociedad de Amigos del Arte, *Orfebrería española* en 1923, y de retratos de niños en 1925.

Otra modalidad, la del empleo de una decoración en armonía con el objeto expuesto, se veía representada con una imagen de la sala de cerámica del Buen Retiro del Museo Municipal de Madrid³⁰, precisamente con una figuración muy cercana a la que verían en dicho museo municipal los participantes del encuentro de Madrid, y con otras dos ilustraciones: una de la instalación del legado Fernández Durán en el Museo del Prado, y una panorámica de la sala de cerámica del Museo Arqueológico Nacional despojada de objeto; dicha sala no se utilizaría hasta después de la Guerra Civil en 1942, y participaba de los

acabados empleados por Luis Moya Blanco³¹ en otros ámbitos del Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales.

Para ilustrar la decoración neutra de tipo ecléctica empleaba tres imágenes de montajes muy recientes; la exposición de “encuadernaciones españolas” de mayo de 1934 organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, capital en la consideración de dicha disciplina, hasta el punto de que uno de los proyectos organizados para el encuentro de Madrid fuera una exposición organizada por José Moreno Villa con los ejemplares de la Biblioteca del Palacio Nacional; también mostraba dos de las salas del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, con una instalación debida a Francisco Cossío, Constantino Candeira, Francisco Javier Sánchez Cantón y Ricardo de Orueta y una vista de una sala del Museo de Arte Moderno de Madrid, debida en su acabado a Luis Moya y en su disposición a Ricardo Gutiérrez Abascal.

Finalizaba, para ilustrar una decoración ecléctica estilizada con varios ejemplos tomados de las intervenciones de Sánchez Cantón y Pedro Muguruza (al margen de la ya comentada de la instalación en la tercera planta del legado Fernández Durán): una panorámica de la sala de los cartones de Goya, que tanto gustara a Juan Antonio Gaya Nuño³²; otra de la sala de Tiziano, también presente en *Muséographie*; y otra de la sala del Cristo de Velázquez. En el fondo, la disposición de las obras mostraba un cambio de criterio ya comenzado con Aureliano de Beruete y continuado por Fernando Álvarez de Sotomayor y Francisco Javier Sánchez Cantón, que sería tomado muy en serio por muchos colegas europeos. Reformas ponderadas como modélicas por no pocos conservadores europeos:

*Rappelez-vous le Prado de 1905 et confrontez-le avec le Prado de 1930. Le contenu célèbre n'a pas sensiblement varié, mais le visiteur en reitire de nos jours des impressions plus claires et plus intenses*³³.

Paradójicamente, esta limitada publicación ha gozado de más fortuna que los propios textos de la Conferencia. Al ser asimilada a una ponencia oficial por algunos investigadores³⁴, ha logrado una trascendencia muy por encima de la importancia de su discurso. Más tarde, al analizar la confluencia teórica de ponencias “auténticas” (las encargadas por el Comité de dirección), ponencias complementarias (espontáneas o a publicar en *Mouseion*) y debates, entraremos a darle la importancia debida al texto del Conde de Casal.

Texto de similares intenciones, escrito por un participante de la Conferencia de Madrid, y publicado por *Mouseion*³⁵ casi al par que la celebración del encuentro, sería el de Léo van Puyvelde, titulado *Principes de la présentation des collections dans les musées*. En dicho texto, el conservador belga ya manifestaba una serie de postulados que estaba en el ambiente. Una buena presentación puede ser suficiente para traer al visitante. Por ello un director necesita audacia para hacer tabla rasa y reformar a fondo la presentación de las colecciones.

Simplicidad y claridad van a ser los adjetivos necesarios con los que señalar el camino. En segundo lugar cabe señalar que es imposible una buena presentación sin una buena selección de obras, creando dos grupos, sobre todo en los museos de bellas artes. El emplazamiento merecerá un esfuerzo en las salas dedicadas al gran público, no en salas secundarias o de acceso bajo demanda. En el fondo el texto no era más que una suerte de recetas, repetidas *ad infinitum* en *Mouseion*, que eran adaptadas con mejor o peor fortuna, lo que hace un tanto especial el esfuerzo del conde de Casal.

Entraba van Puyvelde, al final de su artículo a valorar los planteamientos, que ya hemos comentado con anterioridad, que se situaban en inestable frontera con la ponencia de Eric Maclagan³⁶. Encontraba en el montaje realizado por Bode en Berlín, el máximo admisible en la exhibición de objetos de arte que pudieran mostrarse juntos, no queriendo crear una habitación italiana, si no sugiriendo la ilusión de un conjunto en cada espacio.

Acertará cuando manifiesta sus dudas sobre una clasificación sistemática, cronológica y geográfica. Quizá sea posible bajo el amparo de los recursos que manejan los grandes museos americanos. En Europa será inviable por completo³⁷, dada la imposibilidad de disponer de colecciones o conjuntos “completos.” Desde América se intenta trasladar una idea de museo uniforme, pero quién puede imponer un programa único aplicable a todos los museos con la variedad de contingencias presentes.

Sin duda, el ponente que recopiló más información mediante la realización de una ingeniosa encuesta, encontró más dificultades a la hora de elaborar su ponencia, aquella que habría de tratar sobre los distintos sistemas de presentación de colecciones. Tema central en el debate museístico de los años treinta que no pudo quedar plasmado en el capítulo correspondiente del tratado, quizá para no herir alguna susceptibilidad. De los fragmentos retirados de la ponencia de Maclagan, destaca el referido a la crítica de las fórmulas empleadas en los museos soviéticos y, en especial, en el Ermitage de Leningrado, donde la presentación se organizaba mediante el establecimiento de un discurso de fuerte carga social, utilizando las obras, despojadas ya de cualquier condición estética, y reducida a meros documentos históricos con posibilidad de ilustrar todas y cada una de las crisis del antiguo régimen en Francia, aunque las obras y el argumento pudieran repetirse en varios proyectos.

Maclagan toma por costumbre iluminar cada casuística con un ejemplo concreto³⁸, adaptado a las circunstancias de cada museo y de esta forma delimitará una serie de tipos de presentación: integral o seleccionada. La integral ha quedado obsoleta y no hay museo con posibilidades reales de exponer toda su colección. El museo moderno está concebido según el principio de la presentación seleccionada, según las mejores condiciones posibles, de una parte de las colecciones que posee. Esa colección de estudio, menos interesante que la dedicada al gran público, puede estar en dependencias abiertas al

libre acceso del estudioso o en reservas y almacenes, como bien analizará en el capítulo octavo el texto de Alfred Stix³⁹.

El sistema bajo demanda devendrá, al final, en inoperante, pues el visitante medio aborrecerá pedir facilidades especiales al *staff* del museo. De ahí que una aceptable opción sea la doble visita, practicada con éxito en museos americanos. Mas si las colecciones para estudio se encuentran alejadas de las expuestas al gran público, el problema no hace más que crecer si se añaden las limitaciones de los edificios, por lo que la solución americana parece remota.

Los diferentes modos de presentación participarán, por tanto, de la obligada selección previa, y en ese marco podrán establecerse varios tipos: colecciones importantes que se exponen aisladas del resto, objetos que se exponen separadamente por su importancia⁴⁰, renovación de la exposición cuando las limitadas condiciones espaciales lo recomiendan.

La exhibición de conjuntos puede sobrellevarse siempre y cuando no se produzca una mezcla de objetos que generen problemas de iluminación, en especial la escultura y las artes decorativas. Ahí es donde los conservadores de museos de bellas artes encontrarán el mayor problema. Ello, a la larga, no hará más que aumentar un prejuicio latente en los museos de bellas artes hacia los de artes aplicadas. Paradoja inexplicable en unos años donde la distinción contemporánea entre gran arte, resultado de las doctrinas académicas, y artes decorativas se había disuelto. Hablaba el director del museo de artes decorativas más importante del mundo, el *Victoria & Albert Museum*⁴¹.

La presentación sistemática y sus diferentes modelos: cronológico, histórico, por escuelas, por sujetos o materias, se encontrará lejos de la adopción de un principio universalmente aplicable, que, por otra parte, sería indeseable. Parece que, en lo tocante a grandes museos, la solución pasa por una presentación basada en desarrollos culturales como pri-

mer elemento clasificatorio, y la cronología como complemento, recurso utilizado por el museo de Filadelfia, dirigido por Fiske Kimball y que tendrá su origen el *National Museum de Munich*, desde donde pasará al *Museum of Fine Arts* de Boston.

De los pocos cuestionarios remitidos por Eric Maclagan⁴² y contestados, presentes en el archivo que custodia la documentación de la Oficina Internacional de Museos, se conserva el de Fiske Kimball⁴³, fiel exponente de una ideas que habrían de cuestionar algo más que un problema de selección de obras a exponer, comenzando por la adopción de decisiones que eran, a priori, irrealizables en la inmensa mayoría de los museos europeos, siquiera de carácter o incidencia nacional:

Answer to the questionnaire of Sir Eric Maclagan

a. & b. *It is the aim to make the whole of the collections of the Museum available in public galleries and study rooms, but divided in three series as follows: I) the display collection of selected works of high quality, of interest to the general public, this occupies the entire principal story of the building. II) The study collections of subsidiary works, occupying another entire story. In each department these comprise: A. Objects installed in exhibition cases or otherwise, and thus to be seen without application to any official. B. Objects in cabinets, etc. to be seen on request.*

The ratio of A and B varies according to the nature of the material. With solid objects such as ceramics, glass, silver, etc. the exhibition cases are intended to show all the material except duplicates, broken specimens, etc. kept in cabinets below the glazed cases. Even with textiles the effort is to keep all specimens under glass in pivoted frames which can be turned past by members of the public – frames which can however be detached from their pivots either for exhibition or to permit examination at tables. With prints and drawings only will the material desired have normally to be called for from attendant.

c. & d. *In the display collection: historical sequence (with subsidiary geographic division) each unit including works of varied classes from its period. In the study collections: first, systematic division by material, with historical order within each department.*

e. In the display collection each major division (historical or geographical) comprises both: I. Standard galleries, of aesthetically neutral character. II. Antique architectural units (e.g. a chapel, a cloister, a panelled room), themselves constituting exhibits and used as a setting for objects of appropriate character.

f. The individual aesthetic character of single works is regarded as of first importance, but that is not believed to differ by its exhibition (in many instances) in surroundings approximating those of its environment at the time of its first creation.

g. Special gallery near entrance for recent accessions. Provision not yet made, but envisaged, for exhibition of a “treasure of the month”.

h. We consider changing, transient exhibitions a most important element in the life of the museum, we have a suite of galleries devoted to that sole purpose, and maintain there a continuous programme of such exhibitions, drawing both on our own collections (variously regrouped) and on loans⁴⁴.

Respuestas que nos sitúan en un marco de funcionamiento muy distante de la realidad europea de su tiempo, incluso nos atrevemos a pronosticar muy lejos de la propia realidad americana de postguerra.

Dicho esquema no difería del apuntado por Benjamin March⁴⁵, conservador del *Detroit Institute of Arts*, que preconizaba que la presentación adecuada era la instalación por épocas, que se había realizado con éxito en varios museos de Estados Unidos. Se trataba de introducir interiores originales antiguos, o bien establecer unos nuevos, que no habrían de ser facsímiles, sino adaptaciones conformes en cuanto a “estilo y espíritu”. La idea, en el primer caso, era la de suministrar ejemplos auténticos de conjuntos arquitectónicos considerados dignos de ser conservados, al tiempo que los otros objetos de arte. En ambos casos, se buscaba crear “decoraciones” y un atmósfera armónica con las obras expuestas. Si se saturaran estos espacios de objetos se comprometería el efecto natural perseguido.

Como hemos señalado antes, los dos museos que estaban trabajando en esta línea eran el *Detroit Institut of Arts* y el *Pennsylvania Museum of Art*. En el primero, se habían dispuesto unas pequeñas galerías, ordenadas sistemáticamente en orden cronológico y geográfico. El estilo arquitectónico de alguna de estas galerías había sido adaptado a las artes o al periodo o cultura especial que debía recibir. Todas eran adaptaciones modernas de estilos antiguos, pero algunas podían albergar interiores originales. Estas galerías públicas se encontraban en la planta principal del inmueble, en tanto que las salas de estudio se disponían en la planta baja.

Algo similar ocurría en el *Pennsylvania Museum of Art*, una serie de salas representarían todas las épocas y todas las culturas para las que hubiera objetos en la colección. Las obras expuestas estaban elegidas desde un punto de vista cualitativo, con la intención, según Benjamin March, de crear una impresión “sincera”. Antes, en 1909 el *Boston Museum of Fine Arts* inauguraba su nuevo edificio, en el que las galerías de un ala reconstruían un interior japonés. Interior, recordemos, pedido por la Oficina Internacional de Museos al museo bostoniano para la exposición de Sánchez Cantón. El *Metropolitan Museum* de Nueva York, en 1923, había creado un “ala americana” en un edificio especialmente construido para ello, incorporando ciertos interiores originales. En 1938, inaugurará, al norte de Manhattan, *The Cloisters*, quizá el último ejercicio de puesta en valor de una museografía⁴⁶ ya vieja. Jean Babelon, conservador adjunto del gabinete de medallas de la Biblioteca Nacional francesa, consideraba que el tiempo de los *cabinets* de amateurs había, definitivamente, pasado, y que había que ser audaz en la concepción de vastos proyectos. Se mostrará crítico con las reconstrucciones arquitectónicas, en especial con el proyecto neoyorkino de *The Cloisters*. *Cuando en América se reconstruye un monumento románico expoliado, gusta hablarse de “atmosfera”. En verdad, es lo que más se echa en falta*⁴⁷.

No todos los museos americanos estaban en una posición doctrinal tan cerrada. El *Cincinnati Museum of Art* había decidido una presentación por materiales en el marco de una ordenación cronológica. En Europa, el *Folkwang Museum* de Essen había comenzado a contextualizar la pintura moderna de su colección con el arte que la había inspirado: los románticos con el gótico, o la escuela clásica con los productos de la civilización griega o romana.

Aún quedarían cuestiones decisivas en la comunicación de Maclagan⁴⁸. La primera era la de las reconstrucciones de grupos arquitectónicos o arqueológicos, y la segunda, la de la reconstrucción de interiores. Aspectos sobre los que los conservadores europeos no mantenían una unidad de criterio como era habitual en Estados Unidos. Había que diferenciar entre ambas opciones. La primera obedecía a integrar en el museo conjuntos arquitectónicos o escultóricos originales que habían sido extraídos de su ubicación original y volvían, una vez descontextualizados, a la contemplación. Dos experiencias habrían de marcar esta modalidad de presentación: el *Pergamun Museum*⁴⁹ y el *Vorderasiatisches Museum* en Berlín, y las salas, diseñadas por Pope⁵⁰ para la exhibición de los mármoles Elgin en el *British Museum*. Ambas experiencias gozarán de amplio reconocimiento por parte de los conservadores europeos desde su realización hasta nuestros días; la musealización, llevada a efecto, de un pequeño templo egipcio en el *Metropolitan Museum* de Nueva York y la construcción de un edificio, más cercano a un hogar que a un museo, resulta paradigmática.

Otro asunto muy distinto serán la “reconstituciones” ambientales, propias quizá, de museos de artes decorativas, donde el promedio de visitantes acepta de buen grado esta solución, la de admirar un conjunto de obras dentro de un periodo determinado. Los conservadores reconocían que estas experiencias generaban interés y obtenían la aprobación del público. Muchos directores se habrían de rendir a la evidencia y, empujados por el público, realizarían ensayos similares⁵¹.

El principio invocado a propósito de la cuestión de montajes combinados, por ejemplo de pintura y escultura, se aplicará con más rigor que en los de artes decorativas, donde la calidad media de las piezas, una iluminación más ambiental que directa y la ausencia de obras maestras originales en su ambiente prístino, darán margen a montajes un tanto más creativos o libres. No obstante, Maclagan encontraba excepciones a esta regla en la disposición de *boiseries* originales para albergar la exhibición de colecciones de obras maestras, experiencia llevada a cabo por el museo de Filadelfia, y no imitado por otros que optaron por la construcción de dichos fondos *ex novo*.

Ensayos de este género se van a producir en Europa, más allá de la simple introducción de adornos adecuados a los objetos a exponer. No puede Maclagan dejar de citar la *Ny-Carlsberg Glyptothek*, como ejemplo de dicha experiencia y algunas zonas originales del *Victoria & Albert Museum*. Las desventajas serán muchas, una decoración estimada por una generación será inmediatamente cuestionada por la siguiente.

Otra objeción nada menor será la iluminación de estos ámbitos. No se podía ignorar el hecho de que la iluminación normal de un museo o galería debía ser mucho más intensa que la aceptable en una vivienda. Un cuadro en una casa se podría apreciar fácilmente en ciertos momentos del día, o por personas que hubieran pasado mucho tiempo en la habitación, mientras que una galería de cuadros debería tener una iluminación que permitiera a los visitantes explorar el lienzo en cualquier momento del día, o habituara la vista mediante una estancia prolongada en la sala.

Alfred Lauterbach⁵², presente en la Conferencia de Madrid, redactaría un artículo muy crítico al respecto de este asunto para *Mouseion*. Consideraba que este sistema, desde el principio de la psicología simplificada, no resistía un análisis crítico. Contra la presentación de conjuntos se podían avanzar varios argumentos: 1º Es muy difícil conseguir un

interior arquitectónico y decorativo enteramente auténtico, por lo que habría que completar su adaptación con la mutilación o la fabricación de falsas piezas; 2º La ubicación de objetos de arte auténticos con una arquitectura adaptada o copiada es un ejemplo de falsa pedagogía que confunde al público; 3º El deseo de reconstruir la atmósfera de una época dada conduce a un decorado de teatro, sofoca hasta la imaginación del espectador, sin contar con que este método entra en contradicción con las exigencias de una conservación racional; 4º Una obra de arte crea, por sí misma, una atmósfera de época alrededor de ella, el empleo de medios artificiales sorprende por su falta de autenticidad; 5º Los museos de arte no pretenden una representación global de la civilización, sólo la de la cultura artística, y 6º Si todos los museos adoptaran el sistema de presentación de conjuntos, acabarían pareciéndose y no tendrían razón de ser.

Este planteamiento lo realizaba Lauterbach en el marco de un artículo sobre adaptación de edificios antiguos a uso de museos y presentación de conjuntos, y era uno más de los publicados por la revista, entre los que, sin duda, había tenido profundo calado el publicado por Giovannoni⁵³, y el capítulo elaborado por Paribeni⁵⁴. El texto del primero avanzaba más en el aspecto arquitectónico, con adaptaciones interesantes de los capítulos, podríamos llamar, técnicos y valorando la intervención en monumentos como parte del ejercicio tutelar, mientras que el texto del segundo participaba de planteamientos cercanos a la utilidad “museográfica”, esto es, al uso de recursos que ofrecía el edificio histórico para la puesta en valor de los objetos de la colección.

Lauterbach, quizá al paio de la reunión madrileña, consideraba que en un edificio nuevo, la presentación de conjuntos era más o menos artificial. En un antiguo castillo o palacio, por contra, podía llevarse a cabo sin trucos ni trampas. Era obvio que los conjuntos deberían pertenecer a la época de los interiores disponibles, y no podrían presentar estilos

muy distintos. Al fin y al cabo, la necesidad de utilizar los palacios antiguos como museos no era, propiamente, resultado de la museografía, era un mandato de la historia⁵⁴.

Pero no sólo el conservador polaco mantenía esta posición, el mismo Clarence Stein, en su texto sobre *Architecture et aménagement des musées*⁵⁵, defendía el uso de interiores auténticos en la puesta en valor de los objetos, pues las salas de época predisponían al público a experimentar emociones artísticas, al constituir un marco en armonía con los objetos; mas, las imitaciones de antiguas decoraciones de interiores eran inadmisibles. Si el espectador intuía que se trataba de un truco, pondría en cuestión la autenticidad de los objetos expuestos. Por ello era necesario mantener las tres presentaciones que podían darse sin faltar a la verdad: las salas de época originales, la disposición por grupos sin necesidad de artificios o falsos escenarios y la obra aislada sobre fondo neutro⁵⁶.

Hemos señalado antes las intenciones de Roberto Paribeni⁵⁷ en su ponencia, reconocer que el edificio antiguo mantenía recursos museográficos que la arquitectura moderna había de elaborar. Había que buscar la correspondencia entre el edificio y los objetos que en él se expondrían, y en ese contexto el conservador que quiera seleccionar los objetos frente a una presentación integral, llevará recorrido parte del camino. El abigarramiento de objetos o *l'encombrement* será igual de desagradable en un museo de nueva planta que en un edificio adaptado, sin embargo, un inmueble adaptado permitirá la exhibición de objetos distribuidos por un entorno que los enriquece. Con matices, los planteamientos de Carlo Scarpa⁵⁸ en *Castellvechio* de Verona o de Franco Albini⁵⁹ en los museos genoveses, se nos muestran tímidamente.

Esta preocupación por el ambiente nos conduce a otro concepto: la creación de síntesis, las reconstrucciones de interiores, y, en esa línea, los edificios antiguos se prestan de forma natural a ser objeto de reproducciones similares. La sensación de artificiosidad que

se percibe pasando de un exterior contemporáneo, aunque esté realizado en el más decidido *Beaux-Arts*, a un interior de época, no será la misma que la producida en un edificio histórico, toda vez que la propia presencia urbana jugará un papel clave.

El éxito de la presentación de objetos en edificios adaptados se corresponderá con el grado de armonía o adaptación entre continente y contenido. Pero esta adaptación no siempre sucede felizmente y excluye ciertas categorías de museos respecto de la arquitectura preexistente. Un museo de historia o de arte se adaptará mejor a un edificio histórico, por la escala de sus ámbitos, que un museo etnográfico que requiere de reconstrucciones de cierto tamaño. El problema tendrá solución fácil si la colección es homogénea.

El reto para Paribeni si sitúa en superar la contradicción que supone colocar un objeto sobre un fondo neutro, para el que no estaba pensado, que, además, fue creado para un lugar concreto que no ha de ser el mismo que en el que se dispone a ser expuesto. Restituirla a un marco apropiado es la tarea del conservador dotado de buen gusto y medida. En ese esfuerzo descubrirá todas las posibilidades que le ofrecen los edificios antiguos para la presentación de colecciones artísticas o históricas.

Maclagan, al final del capítulo, reafirmará una postura crítica con las reconstrucciones o “reconstituciones” de interiores para la exhibición de objetos. Para él, el canon puede establecerse en la instalación de las nuevas salas de escultura del *Musée du Louvre*, donde el marco arquitectónico se ha reducido al máximo, y, sin embargo, conviene admirablemente a ciertas piezas, especialmente aquellas expuestas en la gran sala que alberga los *Esclavos* de Miguel Ángel o el *Mercurio* de Juan de Bolonia.

Dos propuestas de enorme interés, por lo que de avanzado tienen, estarán presentes en Madrid. A una nos hemos referido con anterioridad, y es la presencia de algunas imágenes, con ejemplos de presentación de obras, enviadas por el *Museum of Modern Art* de Nueva

York para su exposición en la muestra organizada en la Academia, y reproducidas en *Muséographie* en el capítulo de Joergen Olrik⁶⁰, aunque sin relación directa con su aportación.

La otra, comentada por Maclagan⁶¹ en su contribución, es la experiencia del *Kunstgewerbemuseum* de Colonia, también citada e ilustrada con imágenes en el capítulo de José Ferrandis Torres⁶². Ambos, directores de museos de artes decorativas, van a coincidir en ponderar un proyecto de exposición que recogía, quizá sin que ellos fuera conscientes, algunos de los planteamientos formales evolucionados a partir de la doctrina bauhausiana. Ambos conservadores ponderarán la innovadora presentación de objetos que no necesariamente pasa por una imposición cronológica o histórica.

Y ambos van a reproducir los mismos comentarios⁶³ laudatorios sobre una presentación novedosa que también aparecerá en *Mouseion*. Dicha presentación se basará en agrupar los objetos y los espacios dedicados a la exposición en varias secciones temáticas: materia y manufactura, uso y forma, y color y decoración. Ello, aplicado a un museo cuya colección eran materiales propios de las artes industriales, no dejaba de ser sugerente. El ejercicio conceptual era de gran valentía, mas el montaje no le iba a zaga y avanzaba el futuro de la exhibición neutra y limpia de objetos encuadrables en las denominadas artes menores o el diseño, que tanto afecto guardan a la simplicidad y limpieza. José Ferrandis, acostumbrado a los proyectos desarrollados para la Sociedad de Amigos del Arte, sobre alfombras conquenses u otras artes decorativas españolas, veía sugerente el avanzado montaje, si bien, creía que para un discurso permanente era complicado llevarlo a la práctica.

1. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des ouvres d'art " En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. París: Office International des Musées, 1935.

2. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des œuvres d'art " En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. Paris: Office International des Musées, 1935: 198.
3. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Règles communes ou particulières?." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 19-27.
4. "gallo sobre asno."
5. LAMEERE, Jean. "La Conception moderne du musée. II. La conception et l'organisation modernes des musées d'art et d'histoire (I. Administration, II. Les collections, III. L'activité scientifique." *Mouseion* 12 (1930): 239-311.
6. LAMEERE, Jean. "La Conception moderne du musée. II. La conception et l'organisation modernes des musées d'art et d'histoire (I. Administration, II. Les collections, III. L'activité scientifique." *Mouseion* 12 (1930): 239-311. Página 282.
7. LAMEERE, Jean. "La Conception moderne du musée. II. La conception et l'organisation modernes des musées d'art et d'histoire (I. Administration, II. Les collections, III. L'activité scientifique." *Mouseion* 12 (1930): 239-311. Página 283.
8. *Todo esto puede parecer que no es aplicable a los museos de arte e historia. El propósito de estos museos cuando se dirigen al público es, sin duda, instruir. Pero el arte y la belleza no están ausentes. Una colección de vasos griegos extremadamente valiosa desde un punto de vista científico, no pierde su valor al ser expuesta con arte.*
9. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des œuvres d'art " En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. Paris: Office International des Musées, 1935: 199.
10. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des œuvres d'art " En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. Paris: Office International des Musées, 1935: 207
11. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des œuvres d'art." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934: 1-2.
12. a) *¿Está de acuerdo en que sea necesaria una decoración en las salas de exposición? Si su colección está expuesta en un lugar sobrecargado de decoración ¿cuál es su actitud frente a estos ornamentos? ¿Tratará de mostrarlos, mitigarlos o integrarlos?*
 b) *Las tendencias en varios museos tanto del sur como del norte de Europa, están a favor de paredes u tono*

sensiblemente más claro que hace treinta años. ¿Lo considera una moda pasajera, o un cambio basado en una concepción más racional?

c) ¿Practica la iluminación individual, por electricidad, de ciertas obras? ¿Es para subrayar la importancia de la obra o para corregir un defecto de la iluminación natural?

13. GAUFFIN, Axel. "Matériel d'exposition." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París : Office Internationale des Musées, 1934.
 - GAUFFIN, Axel. "Matériel d'exposition." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 312-344. París: Office International des Musées, 1935.
14. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des ouvres d'art " En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. París: Office International des Musées, 1935: 211.
15. *Por ser justo, hay que preguntarse si nuestra inclinación moderna por la sobriedad ¿No es igualmente una moda que seguimos sin saber? Que decepción no tendríamos si nuestros montajes actuales, obsoletos en un futuro cercano, dejaran de ser modernos, apareciendo a nuestros sucesores cual efectos de una moda curiosa, que nos inclinó bajo su poder?*
16. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des ouvres d'art " En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. París: Office International des Musées, 1935: 218.
17. ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel, Conde de CASAL. *Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art: Rapport présenté à la Conférence Muséographique Internationale des Musées, 1934*. Madrid: Blass, 1934.
 - ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. "Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid." *Museion* 31-32 (1935): 103-109.
18. SALVADOR, Amós. "Sobre las construcciones destinadas a Exposición de Pinturas." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, junio (1918).
 - Salvador, Amós. "Sobre la manera de exponer los cuadros." *Arte Español* 2 (1922): 53-60.
19. "Arte y artistas. Una Memoria del Conde de Casal.", *ABC*, 31 de octubre de 1934: 36
 - "III Conferencia Internacional de Museografía. Un documento interesante.", *ABC*, 6 de noviembre de 1934:32.

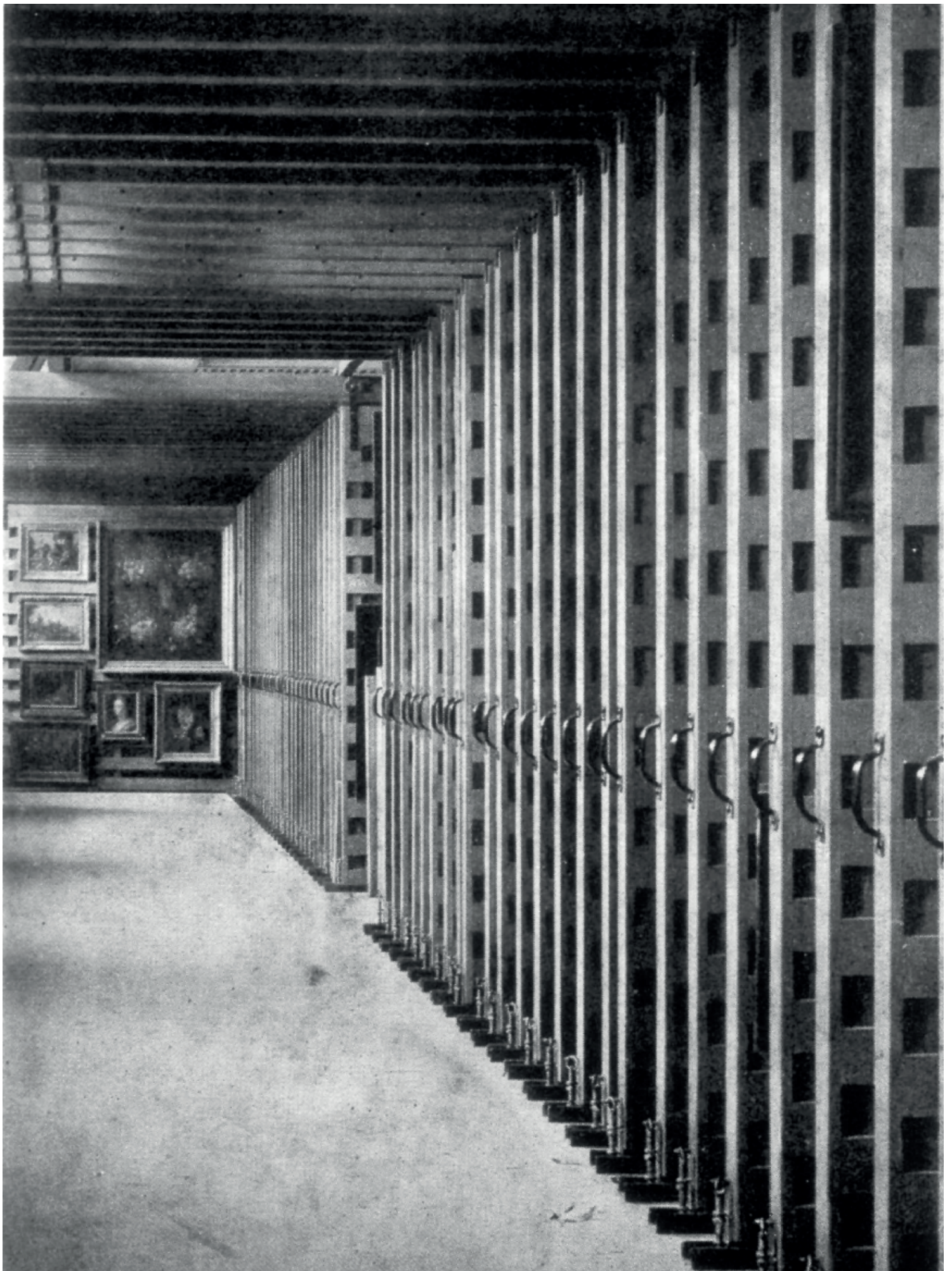
20. PUYVELDE, L. van. "Principes de la présentation des collections dans les musées." *Mouseion* 25-26 (1934): 36-46.
- BELLUSCHI, P. "Le *Portland Art Museum*." *Mouseion* 33-34 (1936): 53-80.
21. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel "Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid." *Mouseion* 31-32 (1935): 103-109.
22. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado. Catálogo*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1933.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "El Museo Nacional de Escultura de Valladolid." *Residencia* IV 3 (1933): 75-102.
 - *Monumentos españoles*. 2 vols. Madrid: Blas S.A., 1932.
23. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. (Preliminar), En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*, 3-4. Madrid: Blass, 1934.
24. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel "Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid." *Mouseion* 31-32 (1935): 103-109.
25. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des œuvres d'art" En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. París: Office International des Musées, 1935.
26. BOLAÑOS ATIENZA, María (Ed.). *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Trea, 2002: 104-105 Parcialmente reproducido en castellano.
27. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. "Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid.", *Mouseion* 31-32 (1935): 103-109.
28. GILMAN, Benjamin Ives. *Museum Ideals of Purpose and Method*. Cambridge, Mass.: *Museum of Fine Arts* and Riverside Press, 1918.
- FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congrès d'Histoire de l'Art*. (1922) : 85-94.
29. BOLAÑOS ATIENZA, María (Ed.). *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Trea, 2002: 105. Aquí la traductora introduce de forma inexplicable entre paréntesis el término "period room.", sin duda un *wishfull thinking* nada inocente.
30. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. "Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid.", *Mouseion* 31-32 (1935): 103-109.
- AGUILERA, Emiliano M. *La porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal de Madrid*, Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1934.

31. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934.* París: Office International des Musées, 1935: 297
32. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1969).* León: Everest, 1969.
33. SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Règles communes ou particulières?." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 19-27. Página 21.
Recuerden el Prado de 1905 y confróntenlo con el Prado de 1930. El contenido interesante apenas ha cambiado, pero el visitante, hoy, retiene impresiones más claras e intensas.
34. GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos.* Gijón: Trea, 2006.
- BOLAÑOS ATIENZA, María (Ed.). *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000).* Gijón: Trea, 2002:104.
35. PUYVELDE, L. van. "Principes de la présentation des collections dans les musées." *Mouseion* 25-26 (1934): 36-43. Página 37.
36. MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires.* París : Office Internationale des Musées, 1934.
37. PUYVELDE, L. van. "Principes de la présentation des collections dans les musées." *Mouseion* 25-26 (1934): 36-43. Página 42.
38. "La présentation des collections à l'Ermitage de Moscou." *Informations Mensuelles. Mouseion.* Diciembre (1934): 11-13.
39. STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires.* París: Office Internationale des Musées, 1934.
- STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934,* vol. 1, 248-285. París: Office International des Musées, 1935.
40. STERN, Phillip. "La réorganisation du *Musée Guimet* et les problèmes muséographiques." *Mouseion* 33-34 (1936): 101-112. Página 106.
41. MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934,* vol. 1, 224-245. París: Office International des Musées, 1935: 234.

42. Véase reproducido en nota 30 del capítulo 2.2.
43. Archivo Unesco. OIM. IV 13 Conférence de Madrid. mai-julliet 1934. Sin numerar. Carta de Fiske Kimball a Euripide Foundoukidis del 26 de mayo de 1934.
44. *Respuesta al cuestionario de Sir Eric Maclagan por Fiske Kimball*
- a. y b. *la intención es que las colecciones al completo del Museo estén disponibles en galerías públicas y salas de estudio, pero divididas en tres series, como sigue: I) La colección desplegada de obras de arte seleccionadas de alta calidad, de interés para el público general, ocupa por completo el ámbito principal del edificio. II) Las colecciones de estudio o de obras secundarias, ocupando otro ámbito por completo. En cada departamento, esto comprende: A. Objetos instalados en vitrinas de exhibición o de otro tipo, y que por tanto se pueden consultar sin la solicitud de ningún empleado. B. Objetos en gabinetes, armarios, etc. para consultar bajo solicitud. La proporción de A y B varía de acuerdo a la naturaleza del material. Con objetos sólidos como la cerámica, cristal, plata, etc. las vitrinas están hechas para mostrar todo el material excepto los duplicados, los ejemplares rotos, etc. que se mantienen en gabinetes bajo la vitrina acristalada. Incluso con los textiles se ha hecho un esfuerzo por mantener los ejemplares en vitrina en marcos giratorios que puedan ser rotados por el público –marcos que, sin embargo, puedan ser desacoplados de sus pivotes tanto para exhibición como para permitir su examen en mesas–. Con grabados y dibujos normalmente solo el material deseado debe ser requerido al encargado.*
- c. y d. *En la colección desplegada: secuencia histórica (con una división secundaria geográfica), cada unidad incluye obras de diversas clases en su periodo. En las colecciones de estudio: primero, división sistemática por material, con un orden histórico dentro de cada departamento.*
- e. *En la colección desplegada cada división principal (histórica o geográfica) comprende tanto: I. Galerías estándar, o de carácter estético neutro. II. Unidades arquitectónicas antiguas (v.g. una capilla, un claustro, una habitación panelada), que en sí mismas constituyen exposiciones y que sirven como escenarios para objetos de carácter apropiado.*
- f. *el carácter estético individual de obras concretas se considera de primera importancia, pero no creemos que difiera para su exhibición (en muchos aspectos) de un entorno próximo al momento de su creación.*
- g. *Una galería especial cerca de la entrada para las adquisiciones recientes. Provisión aún no realizada, pero prevista, para la exhibición de un “tesoro del mes.”*
- h. *Consideramos las exposiciones temporales como el elemento más importante en la vida del museo, tenemos un conjunto de galerías destinadas a tal propósito, y mantenemos ahí un programa continuo de tales exposiciones consistentes tanto en nuestras propias colecciones (variadamente reagrupadas) como en préstamos.*
45. MARCH, Benjamin. “La vie des musées d’art en 1930 aux États-Unis.” *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 191-205. Página 194.
46. “Les “cloîtres.” du *Metropolitan Museum of Art.*” *Mouseion* 43-44 (1938): 69-80.
47. BABELON, Jean. “Musées ou cabinets d’amateurs?.” *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 75-80.

48. MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 224-245. Paris: Office International des Musées, 1935: 240.
49. ZSCHIE TZSCHMANN, Willy. "Le Musée de Pergame a Berlin." *Formes* 9 (1930): 17-19.
- "Les reconstitutions architectoniques dans les musées." *Museion* 29-30 (1935): 59-71.
50. BEDFORD, Steven. *John Russell Pope. Architect of Empire*. Nueva York: Rizzoli, 1998.
51. MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 224-245. Paris: Office International des Musées, 1935: 239.
52. LAUTERBACH, A. "L'adaptation des palais anciens a l'usage des musées et la présentation des ensembles." *Museion* 29-30 (1935): 73-76.
53. GIOVANNONI, Gustavo. "Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne." *Museion* 25-26 (1934): 17-23.
54. PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 180-197. Paris: Office International des Musées, 1935.
55. LAUTERBACH, A. "L'adaptation des palais anciens a l'usage des musées et la présentation des ensembles." *Museion* 29-30 (1935): 73-76. Página 75.
56. STEIN, Clarence Samuel. "Architecture et aménagement des musées." *Museion* 21-22 (1932): 7-27. Página 11.
57. STEIN, Clarence Samuel. "Architecture et aménagement des musées." *Museion* 21-22 (1932): 7-27. Página 12.
58. PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 180-197. Paris: Office International des Musées, 1935: 182-183
59. ALOI, Roberto. *Musei. Archittetura - tecnica*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1961.
- ALOI, Roberto. *Esposizioni: architetture, allestimenti, con un saggio di Agnoldomenico Pica*. Milán: Hoepli, 1960.
60. BUCCI, Federico, y Augusto ROSSARI. *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*. Milán: Mondadori Electa, 2005.
- DALAI EMILIANI, Marisa. *Per una critica della museografia del Novecento in Italia : il "saper mostrare."* di Carlo Scarpa. Venecia: Marsilio, 2008.

61. OLRİK, Joergen. "Problèmes particuliers aux collections ethnographiques et d'art populaire." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 406-434. Paris: Office International des Musées, 1935: 421-423
62. MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 224-245. Paris: Office International des Musées, 1935: 236
63. FERRANDIS, José. "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 388-404. Paris : Office International des Musées, 1935: 394
64. "Les principes de la présentation des collections au Kunstgewerbe Museum de Cologne." *Museumion* 31-32 (1935): 67-81.



5.5. INFORMACIÓN PARA EL VISITANTE Y EL ESPECIALISTA: LA DOCUMENTACIÓN

La documentación será otro de los temas transversales que tratará la Conferencia. Aunque hay una ponencia específica redactada al efecto¹, otros capítulos se harán eco de cuestiones relativas al tema² incidiendo sobre aspectos puntuales. El capítulo no se circunscribe a aspectos puramente de gestión documental, como puede ser la redacción de inventarios y numeración de los objetos, sino que entra en otras dos cuestiones esenciales, la información de apoyo en la visita, mediante la señalización adecuada de los espacios, y la información acerca de los objetos expuestos en base a los requerimientos de las cartelas y a la información impresa que se ofrece en forma de catálogos y guías. Otro matiz tratado por van Gelder será el de la publicidad, canalizada en la impresión de carteles y folletos.

Marín Torres³ trató en su libro sobre documentación en el museo algunas aportaciones de la Conferencia de Madrid. Adjudicaba a Louis Hautecoeur la paternidad de las consideraciones que al respecto se habían hecho en Madrid, sin que nada figure en el

capítulo del francés al respecto. Nada hay en la comunicación⁴, ni en el capítulo primero⁵ publicado en el tratado, que nos hable de documentación, y nada hay en la edición preparada por André Desvallées⁶ sobre la clasificación de catálogos. Entendemos que, quizá, la oportuna clasificación adjudicada al debate del encuentro se halle presente en otro texto del conservador francés. La ponencia de Hautecoeur en la Conferencia de Atenas⁷ trató sobre la utilidad de una documentación internacional sobre monumentos históricos, y nos consta de su preocupación en el periodo que trabajó en el Louvre por establecer diversos tipos de catálogos.

Como en otros muchos casos, el tratado de *Museografía* y muchos contenidos de *Mouseion* son deudores, en cuanto a contenidos, del número especial de *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, dedicado a *Musées*. Los autores de los textos encargados por Georges Wildenstein, eran referentes intelectuales de primer nivel en la gestión de museos en la Europa de entreguerras. Cabe señalar que en su mayoría pertenecían a la élite intelectual francesa, preocupada, desde los inicios de los años veinte, por el devenir de la institución museística. No será extraño pues que en cada gran tema de los tratados, transversalmente por los participantes del encuentro, aparezca la sombra de los textos aparecidos en esta publicación. Publicación realizada con una intención muy clara, presionar al poder político en Francia para lograr determinados fines que tocaban a la administración de museos y, en cierto modo, al mercado del arte, pues nada de lo que salga de un comerciante de obras maestras es del todo inocente.

En un artículo publicado en dicha revista, Waldemar Deonna⁸ afirmaba que los principios que regían la actividad de un museo se podían resumir en cuatro términos: comprar, conservar, exponer y hacer conocer. La última podríamos cambiarla por difundir sin mucha dificultad. Debe ser de las primeras ocasiones en que un profesional del museo defina las

acciones propias de la institución museística, hasta el punto de que, en nuestros días, la definición de la institución, comúnmente aceptada, es aquella que tiene entre sus obligaciones estas tareas y algunas más incorporadas más tarde.

Arremetía con dureza, Déonna, contra las tareas emprendidas por la Oficina Internacional de Museos. Quizá su trabajo en Ginebra, en el *Musée d'Art et d'Histoire*, le predisponían en contra de cualquier satélite de la Sociedad de Naciones. Para el conservador francés, soporte de Louis Hautecoeur en su "exilio" suizo, querer codificar los principios en dogmas precisos y rígidos era una quimera. Era consciente de que ese era el deseo del "internacionalismo" excesivo que había generado la paz después de la gran carnicería europea.

Actitud que, a su juicio, perseguía la Oficina Internacional de Museos. No subestimaba la importancia del organismo, pero se preguntaba, ¿No ocupa a personalidades distinguidas? ¿No se involucra en encuestas minuciosas sobre el número de clichés y copias fotográficas que contienen todos los museos del mundo, sobre el número de libros de sus bibliotecas y sobre la manera más científica y metódica de redactar un catálogo? ¿No publica una hermosa revista, *Mouseion*, donde cada museo, de China a Finlandia, puede emitir su opinión?

Admitía, que aún seguía siendo escéptico sobre la utilidad práctica de tal aparato administrativo internacional que le recordaba a un gran molino donde salía poca harina. Había leído cuidadosamente la encuesta publicada en *Mouseion*, sobre la unificación de catálogos de museos, y si tuviera que publicar los de su museo se cuidaría de aplicar las conclusiones, a menudo contradictorias, que resultaban de aquella revisión en la que habían tomado parte un gran número de conservadores y directores. ¿Para qué unificar un formato y establecer anotaciones idénticas? ¿Para qué traer indicaciones a una suerte de algebra museográfica?

Las condiciones eran muy diferentes para cada museo. Era necesario dejar a cada cual la libertad de hacer lo mejor, no aplicando normas rígidas, sino nociones de conveniencia y el sentido común. Mas que interesarse por el número de vaciados que tienen los museos, los cuerpos internacionales deberían preocuparse por establecer líneas de comunicación entre museos de diferentes países y ayudar a solucionar problemas de intercambio de obras o copias necesarias para la comprensión de los conjuntos. *Un peu moins de paperasserie, Messieurs, et un peu plus d'action pratique*⁹.

Desde sus inicios, una de las preocupaciones que habían ocupado parte de los esfuerzos de la Oficina Internacional de Museos se centraba en la definición de normas generales de catalogación en colecciones y museos. Ya en los primeros números de la revista *Museumion*, vamos a encontrar varias iniciativas emprendidas, en forma de realización de encuestas, conducentes a la elaboración de una normativa común¹⁰.

También, dentro de sus prioridades, estará publicar información sobre etiquetas, cartelas y planos, y a ello dedicará algunos artículos¹¹. Por tanto, no ha de extrañarnos que dichos cometidos fueran tratados en la Conferencia de Madrid. En dos ponencias con diversa fortuna, en la van Gelder¹² y en la de Alfred Stix¹³ sobre depósitos y almacenes.

Van Gelder articulará su intervención en base al desarrollo de tres contenidos: el registro, la información de los objetos en la exposición y la publicidad. La publicidad era asunto que despertaba un interés creciente y cada vez más se veía como el sistema adecuado para atraer a los visitantes. Nuevamente es obligada la referencia a la publicación *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*. En dicho número de la revista sólo va a haber un artículo que tratará de la publicidad y el museo, que será el de Georges Pascal¹⁴ referente a los sistemas de propaganda empleados en los museos franceses. Una publicidad hábil era imprescindible para atraer al público y poder cumplir uno de los co-

metidos clave: la educación. Esfuerzo que no debía concentrarse en atraer a las minorías cultas que visitaban el museo. Estos reclamos debía insertarse en los grandes periódicos, las principales revistas, las publicaciones de moda y especialmente en las revista de arte.

Dicha publicidad debería “sacrificarse” a la reproducción de una obra de arte, escogida con esmero, destinada a atraer la atención del receptor. Los carteles, en estaciones, trenes, autobuses también habrían de dar excelentes resultados. Otros medios debían ser explorados, sobre todo la radiodifusión y el cine, medios sobre los que la Oficina Internacional de Museos ha desarrollado experiencias pioneras¹⁵. Se iba abriendo camino lo que Pascal definiría como *el principio de la comercialización de nuestras riquezas artísticas*, en ese sentido impulsado por el Estado cuando ponía tasa a la entrada a los museos.

Con esta cuestión cerraba van Gelder su peculiar texto sobre tan variados asuntos, cercanos cual restos de cajón de sastre, pero diferentes en cuanto a una afección moderna que tratara a la par documentación, publicaciones y publicidad.

Sin duda, y dejando al margen algunos comentarios obligados sobre diseño y calidades de cartelas, etiquetas en la antigua nomenclatura, y sobre la necesaria colocación de textos explicativos en las salas, el asunto clave era el de la documentación de los objetos y la asignación de un determinado número de registro. Tras hacer un breve repaso a diferentes métodos de inventario sostenidos por la combinación de siglas y números pasaba a los distintos sistemas de siglado de colecciones, numeración sobre bastidor con etiquetas neutras en el caso de los cuadros, empleo de tintas chinas sobre lacas en el caso de objetos tridimensionales, etc.

No hemos tenido ocasión, por falta de espacio en el presente trabajo de hacer alusión al ingente trabajo desarrollado en nuestro país por la Junta de Museos de Barcelona. No debemos dejar de apuntar que durante dos décadas, las mismas que coinciden con el periodo que analizamos, la museología y museografía española se van a escribir en catalán.

Los museos van a ser utilizados, como otros muchos ámbitos de la cultura, por el catalanismo militante como un elemento de afirmación nacional y, sin ambages, se servirán de las reformas y obras acometidas en los museos catalanes para mostrar al resto de los españoles la pujanza cultural catalana. Dos revistas van a ser esenciales en la transmisión de contenidos que, en ocasiones, se traducían directamente de *Museion*, y en otras hacían un recorrido inverso, desde el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* a la revista de la Oficina Internacional de Museos en París.

El papel desarrollado por Joaquim Folch i Torres va a ser determinante para el desarrollo del trabajo. Trabajo que ya había comenzado con la publicación de la *Gasetta de les Arts* entre 1924 y 1930 y que tendría feliz continuidad en el *Butlletí*. Significativa la preocupación de los responsables de las dos revistas por todos los asuntos inherentes a la historia de los museos catalanes y a la edición de cuantos recursos y noticias alrededor de un adecuada práctica museística se pudiera desarrollar: seguridad contra incendios y robos, iluminación artificial, legislación regional, restauración de muebles y objetos y documentación, en especial, la configuración de la biblioteca, que será excepcional, y el desarrollo del archivo fotográfico de los museos de Barcelona¹⁶.

Será, sin embargo, en el texto de Stix, regresando a la Conferencia, en el que vamos a encontrar un mayor detenimiento a la hora de establecer algunos parámetros relacionados con la documentación de las colecciones. Tras un elaborado y largo discurso sobre la separación de colecciones, en cuanto a su presentación al público y al experto, Alfred Stix entrará a considerar la distinción entre la colección de estudio y los depósitos, y sobre el valor material y científico de los objetos.

No es la primera vez que señalamos la duplicidad y dualidad de discursos a lo largo de las distintas comunicaciones y capítulos de la publicación final; es en este contexto en el

que Stix, adoptando un cuestionable sumario va a establecer una serie de consideraciones alrededor de un hilo argumental en el que irán desfilando cuantos conceptos sean útiles a un discurso simple en exceso, regresando una y otra vez a argumentos que participaban, de contenidos apuntados en la ponencia de Eric Maclagan¹⁷.

Apuntábamos en el capítulo dedicado a la elaboración de los contenidos, que Alfred Stix solicitaría, muy tardíamente, la realización de un cuestionario que le auxiliara en la confección de la comunicación. Dicho cuestionario, que debía ser remitido a multitud de museos, no pasó de ser referenciado en los *rappports* elaborados de manera previa¹⁸ para ser rellenados por los participantes del encuentro. Cabe señalar que la ponencia de Stix fue de las que sufrieron menos cambios e incorporaciones, lo que nos hace dudar de la importancia del debate y aún, de posibles aportaciones generadas por la encuesta. Esta se desarrollaba en dos partes, e insistía en una consulta sobre el régimen que debía regir el funcionamiento de los depósitos y el de las colecciones de estudio¹⁹.

En esencia, lo más interesante del capítulo, era, sin duda, el tratamiento documental propuesto para el control de las colecciones. Ya apuntamos en su momento, como la ciencia había tomado posiciones en el complejo mundo de la gestión del museo, y el control de las colecciones era un paso más en la necesidad de la conservación de los objetos, el primero a tener en cuenta antes de entrar a valorar las condiciones de los locales para una adecuada conservación de los objetos, tanto a nivel de higiene como de condiciones ambientales.

Los contenidos centrales del capítulo de Alfred Stix²⁰ van a centrarse en los principios de clasificación y catalogación, y en el establecimiento de repertorios, lo que hoy podríamos considerar elementos de descripción tanto científica como administrativa.

Para Stix, la clasificación y catalogación de objetos era asunto importante, pues era la piedra angular sobre la que construir el sistema de almacenaje de las colecciones. El mo-

delo más antiguo consistía en emplazar los objetos según un número de inventario, lo que facilitaba encontrarlos con la ayuda del instrumento de descripción por excelencia. En un ordenamiento científico dicha fórmula tenía el inconveniente de romper la unidad o relación entre los objetos. Será, por tanto, un sistema a aplicar a museos de arte, encontrando una mayor complejidad en los de artes decorativas y no siendo recomendable en museos históricos o de ciencias²¹.

Un sistema de clasificación adecuado constituirá una de las bases esenciales de una buena ordenación de los depósitos o reservas. A partir de ahí será necesario que todo museo cuente con tres tipos de repertorios:

1. Inventario. Sería el instrumento principal y básico de toda colección, en el que deben figurar todos los objetos que la conforman. Se redactará en libro al abrigo de deterioros o pérdidas, que son propios de sistemas ordenados en fichas móviles. El inventario deberá mencionar la ubicación topográfica y sus cambios.

2. Repertorio de ubicación. Contendrá los objetos por ubicación, explicitada de forma precisa. El sistema será adecuado a grandes obras de pintura y escultura, y más complejo para objetos pequeños.

3. Catálogo científico. Sobre la base de una sistematización y terminología científica, habría de contemplar todas las colecciones y ser útil para localizar obras en bases de datos científicas, llevará la referencia, la descripción científica o el nombre del creador. Nunca deberá acompañar esta información al inventario pues anulará parte de sus bondades.

Básicamente era el sistema que adoptaba la Conferencia de Madrid, pues la parte dedicada por Hendrick van Gelder era somerísima. Dicho sistema va a estar presente en la normativa elaborada por Joaquín María de Navascués en 1942 para los museos españoles²². Una vez más, Navascués se hacía eco de los planteamientos de la cita madrileña

y diseñaba un sistema de información basado en las ponencias oídas en la Academia de San Fernando.

Redactadas en 1942, las *Instrucciones para la redacción del Inventario General, Catálogos y Registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, serán un instrumento capital para la gestión de los fondos en los museos españoles. Se diseñaban cuatro modelos: 1. Inventario General; 2. Catálogo sistemático, Catálogo monográfico y Libro de Registro.

Dichas instrucciones seguirán vigentes en nuestro país casi hasta nuestros días. No será Luis Moya Blanco el ejecutor más fiel de los dictados de la Conferencia de Madrid en esta materia, pues el arquitecto pronto superaría su peculiar “periodo tecnológico” y se volcaría tras la Guerra Civil en propuestas de corte clásico, en forma de universidad laboral, “cruz de los caídos” o de museo con planta de misión colonial iluminado artificialmente.

Quienes siguieran los consejos dados en 1934, habrían de ser Muguruza, en las obras ejecutadas tras la Conferencia, y otro joven asistente a la cita, Joaquín María de Navascués, arqueólogo que, en su periplo por varios museos arqueológicos de España, irá experimentando soluciones de diverso tipo, auxiliado por algunos arquitectos de la zona. Especial mención merece la reforma del Museo Arqueológico de Sevilla, realizada en 1946 por Navascués y Félix Hernández, restaurador durante décadas de la mezquita de Córdoba. Dicha reforma contemplará una solución insólita en un museo español, el tratamiento de la luz natural dirigida para la iluminación de una escultura romana²³.

Ya en un artículo²⁴ sobre dicha intervención manifestaba cual había sido su guía:

Sobre las realidades del edificio se estudió el plan de instalación de las colecciones, teniendo en cuenta las experiencias de algunos Museos españoles, concretamente el de Arqueología de Barcelona y, sobre todo, las recogidas en la Conferencia internacional

de Madrid (año 1934), organizada por la Comisión de Museos de la Sociedad de Naciones. Se ha huido del ambiente de almacén o depósito, procurando la correspondencia absoluta entre arquitectura y su contenido, como si todo hubiérase hecho de propósito, de modo que las piezas se impusieran por sí mismas al espectador dentro de un ambiente que, aunque reducido a muy segundo término, las acompañara y realzara²⁵.

Navascués concibe el museo como un todo orgánico, al que contribuiría tanto la arquitectura de las salas como la distribución de las piezas. Ese todo orgánico, dentro de lo posible y del forzoso convencionalismo, había de dar sensación de vida y ayudar a la idea que presidía la instalación: que la visita fuera grata y los visitantes aprovecharan mejor las enseñanzas que les proporcionara la muestra, sometida a un orden mediante la organización de una circulación adecuada. El resto del artículo era un listado de soluciones adoptadas en la nueva configuración del museo cuyo guión, una vez más, venía marcado por el programa de la Conferencia madrileña. Así pues, no dejaría de lado la asignatura pendiente de los museos españoles, la documentación; pues estaba profundamente convencido de que no había aspecto, por pequeño que fuera, que no repercutiera en la totalidad de la vida del museo.

-
1. GELDER, Hendrik (Enno) van. "Numérotage et étiquetage des collections." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París : Office Internationale des Musées, 1934.
 2. GELDER, Hendrik (Enno) van. "Numérotage et étiquetage des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 348-371. París: Office International des Musées, 1935.
 3. MARÍN TORRES, M. Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Trea, 2002: 269.
 4. HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux." En *Conférence*

internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

5. HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux.." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 12-37. Paris : Office International des Musées, 1935.
6. DESVALLÉES, A. "Avant-Propos." En *L. Hautecoeur, Architecture et aménagement des musées*, 8. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
7. HAUTECOEUR, Louis. "Utilité d'une documentation international sur les monuments historiques." *Mouseion* 21-22 (1933): 201-203.
 - *La conservation des monuments. Conclusions de la Conférence d'Athènes.* Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1933.
 - CHOAY, Françoise. *La Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments, 1931.* Paris: Éd. du Linteau, 2012: 91-94
8. DEONNA, Waldemar. "Organization et fontcion des galleries publiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 28-43.
9. DEONNA, Waldemar. "Organization et fontcion des galleries publiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 28-43. Página 30: *Un poco menos de papeleo, Señores, y un poco más de acción práctica.*
10. "Les catalogues des musées (suite de l'enquête sur un projet d'unification)." *Mouseion* 4 (1928): 26-31.
 - "Les catalogues des musées (suite de l'enquête sur un projet d'unification)." *Mouseion* 6 (1928): 224-245.
 - "Les catalogues des musées (suite de l'enquête sur un projet d'unification)." *Mouseion* 7 (1929): 53.
11. "Étiquettes, plans, etc..." *Mouseion* 7 (1929): 44-51.
12. GELDER, Hendrik (Enno) van. "Numérotage et étiquetage des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 348-371. Paris: Office International des Musées, 1935.
13. STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 248-285. Paris: Office International des Musées, 1935.
14. PASCAL, Georges. "De la publicité pour nos musées." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 117-120.
15. FOUNDOUKIDIS, Euripide. "Réunion du Comité de Direction de l'O.I.M. La protection et la conservation des monuments d'art et d'histoire. Causerie radiophonique." *Mouseion* 15 (1931): 91-98.

16. XIRGU i SUBIRA, Miquel. "L'Arxiu de clixés fotogràfics dels nostres museus." *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona* 1 (1937): 24-30.
17. MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 224-245. París: Office International des Musées, 1935.
18. STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934: 41-42.
19. MATERIAS PARA LA DISCUSIÓN
- A.- Depósitos
- 1º) ¿Cuáles son los principios que presiden el reparto de la colección entre las galerías abiertas al público y los depósitos?
- 2º) ¿Qué tipo de locales se destinan al depósito?
- 3º) ¿De qué manera se conservan allí los objetos? ¿Dispone de sistemas y de materiales especiales para la ordenación y la conservación de los objetos? Tales sistemas ¿son satisfactorios? El sistema de depósito ¿conlleva riesgos para los objetos?
- 4º) ¿Desde qué principios se clasifican los objetos en los depósitos? ¿Con números de inventario? ¿Según sus dimensiones? ¿Desde un punto de vista histórico? ¿Sistemático?
- ¿Los objetos son fotografiados? ¿Todos? En caso negativo, ¿en qué medida?
- 5º) ¿De qué medios dispone para encontrar los objetos en los depósitos? ¿Tablas sinópticas de números de inventario y el lugar donde el objeto se encuentra?
- 6º) ¿Son accesibles los depósitos para personas ajenas? ¿En qué condiciones?
- 7º) ¿Cuál es la procedencia de los objetos que se depositan? ¿Objetos eliminados de la colección principal? ¿Donaciones? ¿Objetos provenientes de excavaciones? ¿Restos de la reunión de antiguas colecciones dinásticas de carácter privado?
- 8º) ¿Cuál es, aproximadamente, la relación numérica entre la colección principal y los depósitos, y eventualmente con la colección secundaria y la colección de estudio?
- 9º) ¿A qué se destinan los objetos de los depósitos? ¿Al depósito puro y simple? ¿Son utilizados para los préstamos? ¿Se venden? ¿Se emplean en la decoración de despachos, dentro o fuera del museo? ¿Conforman galerías sucursales? ¿En las provincias? Los objetos sin ningún valor (completamente deteriorados) pueden destruirse?
- 10º) En el caso de que existan publicaciones relacionadas con sus depósitos, ¿podría indicarlas?
- B.- Colecciones de estudio.
- 1º) ¿En atención a qué principios se ha compuesto la colección de estudio?
- 2º) ¿Cuál es su destino? ¿Sirve únicamente a los expertos o también para la enseñanza y las escuelas?

3º) ¿Se compone exclusivamente de piezas de museo o también de reproducciones, vaciados, etc.? En este último caso ¿cómo se clasifican las reproducciones? ¿se reúnen con otras piezas y se ordenan según criterios históricos o sistemáticos? ¿se clasifican por separado?

4º) ¿Dispone la colección de locales de exposición, en los que se puedan organizar muestras temporales para las visitas guiadas de las escuelas, etc.?

5º) Los locales de la colección de estudios ¿se previeron desde la construcción del museo o se han dispuesto posteriormente? En el primer caso, le rogamos incorporar el proyecto.

6º) ¿Cómo se concibe la relación de estos locales con los de la colección principal? ¿y con los de la administración?

7º) ¿Son accesibles para persona ajenas? ¿En qué condiciones?

8º) ¿De qué manera se ordenan los objetos? ¿Hay algún material especial? ¿Es satisfactorio?

9º) ¿Hay catálogos y repertorios? ¿impresos? ¿manuscritos? ¿Los objetos disponen de documentos o de fichas?

10º) ¿Son reproducidos fotográficamente los objetos? ¿En qué medida? ¿En qué formato?

11º) ¿Hay personal especializado en la colección de estudios y cuál? En el caso de que la colección de estudios sirva para la instrucción pública, los cursos son impartidos por el personal del museo o por los tutores de los colegios?

12) En el caso de que existan publicaciones relativas a su colección de estudio, indíquelos.

20. STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 248-285. París: Office International des Musées, 1935.
21. STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 248-285. París: Office International des Musées, 1935: 260.
22. NAVASCUÉS, Joaquín María de. "Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos." *O. M. de 16 de mayo de 1942; B. O. 157, 6 de junio*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes, 1942.
23. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955: 652, reproduce una panorámica de la sala.
24. NAVASCUÉS, Joaquín María de. "La nueva instalación del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 53 (1947): 97-126.
25. NAVASCUÉS, Joaquín María de. "La nueva instalación del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 53 (1947): 97-126. Página 103.



5.6. SELECCIÓN DE OBJETOS. LOS EXCEDENTES

Uno de los principales caballos de batalla, en la gestión museística, era el incremento de colecciones, hasta el punto de que el programa definitivo de la Conferencia se hizo eco de toda una serie de planteamientos que abogaban por solucionar la acumulación de objetos en los grandes museos, debido a los problemas de exposición que podían generar a corto plazo, y de obligado crecimiento del edificio a largo plazo¹. El vizconde de Abernon ya había puesto el dedo sobre llaga en un artículo publicado con el título “Les remèdes à l’encombrement et le problème des legs”, en *Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts*, en dicho texto denunciaba directamente la saturación que sufrían los paños de exposición de las salas de los grandes museos europeos con esta práctica, concluyendo que los museos debían seleccionar las obras.

Ya apuntaba Henri Focillon² que el siglo XIX había enriquecido y clasificado los museos. La vida activa del arte se manifestaba en los Salones anuales. A partir de 1895,

las grandes exposiciones universales fueron una oportunidad para reconsiderar el arte y aprender sobre el arte foráneo o poco conocido. Las compras del Estado fueron enviadas a museos de provincia y contribuyeron a crear colecciones de indudable interés, continuando la tradición napoleónica de una acción verdaderamente francesa y no limitada a París.

Recomendaba, para paliar esta situación de acumulación visual en las salas, ampliar los edificios o hacer museos secundarios en zonas populosas para mayor beneficio del pueblo. La congestión de obras era un problema en cualquier museo, incluso en aquellos que tenían por norma vender excedentes, aunque no fuera solución óptima. Y apuntaba dos posibles vías de solución: una basada en una ágil política de préstamos, la otra, en distinguir entre las necesidades del público y los estudiosos, que habrían de confluir en la formalización de legados o depósitos.

Era, por tanto, una cuestión de estado, en la que según su normativa se hacía necesario un entendimiento entre los museos nacionales y los museos provinciales. El desarrollo de dicha práctica debía ser reglado y el crecimiento sería armónico con las necesidades generales. El peligro de acumulación y tesorerización se reduciría si se aplicaba la especialización en la afección de colecciones. El préstamo era pues una buena opción, por lo que el noble británico recomendaba que cada institución buscara otra con quien hermanarse y establecer préstamos permanentes o semipermanentes. Ello sería idóneo para evitar la saturación y al par subrayar el valor estético de las piezas³.

Manténía Abernon que el hecho de la saturación de una sala condenaba inmediatamente al conservador del museo, aunque tenía en su mano el remedio. Se podía evitar eliminando los “especímenes” menos interesantes y mandándolos a la reserva o eliminándolos. La educación era para el británico el fin último del museo y la saturación era antipedagógica. Tomaba de Schmidt-Degener⁴:

Le point faible de vos galeries c'est leur extrême encombrement. Le premier devoir des autorités d'un musée est de protéger l'esprit sain et simple du grand public et de ne point déconcerter le pluplart des visiteurs en leur jetant pêle-mêle devant les yeux des œuvres de qualité inégale, susceptibles de l'impressionner différemment. Votre puissance réside dans vos acquisitions, qui sont presque toutes d'une qualité supérieure; votre faiblesse dans le choix et l'exposition...⁵

Cambiaba de posición el vizconde y apuntaba una posible solución, cual era la regulación de donaciones, que dentro de la más encomiable filantropía, tenían a los grandes museos cautivos de sus compromisos. Pero era obvio que estos legados:

a. Tenían cláusulas restrictivas que impedían la ordenación científica al museo receptor, pues deberían exhibirse agrupadas o como colección diferenciada, no podían prestarse o servir a otro uso. Ello no podía aceptarse más que en una colección de calidad excepcional.

b. Los legados condicionados entrañarían una distribución ilógica si se hicieran de forma forzada entre las diferentes instituciones, lo que en ocasiones recomienda crear una nueva y exclusiva institución para albergarlo.

La cuestión académica del reparto adecuado no podía ser separada de hechos históricos y prácticos. La posibilidad de reglamentar los legados podría enfriar a benefactores futuros creando una atmósfera de incertidumbre. Quizá la posibilidad menos traumática sea convencer a los donantes de minimizar las cláusulas condicionales antes de rechazar el legado. Sobre bienes que puedan duplicar contenidos siempre será mejor dirigirlos a otra institución, sea nacional o provincial.

En esa línea se había pronunciado Robert W. de Forest, presidente del *Metropolitan Museum* de Nueva York⁶, afirmando la necesidad de vender parte de las colecciones de

calidad secundaria que habían devenido sin interés para el museo y su actividad. Era su propuesta para evitar el desbordamiento de las colecciones debido al incesante incremento por donaciones y compras. No obstante el museo había decidido que de las donaciones, nada podría ser enajenado que tuviera una utilidad pedagógica y pudiera ser prestado, y siempre se ofrecía al donante la posibilidad de devolución del bien antes de la venta.

En España se darán dos casos de enorme trascendencia en fechas cercanas a la Conferencia que conviene traer a colación, la donación al Museo del Prado de la colección de Fernández Durán⁷, de disimilar calidad, pero con obras maestras de primer nivel, y la colección de Luis Plandiura, “vendida” cual regalo al Ayuntamiento de Barcelona con destino al *Museu d’Art de Catalunya*⁸, rodeada de polémica desde el primer momento.

El capítulo⁹ venía redactado en origen por Georges Oprescu, y en cierto modo recogía lo ya manifestado por Abernon, que no era otra cosa que el tenor de un informe redactado para la administración cultural británica. Definía el problema en los mismos términos, el crecimiento considerable de las colecciones en los últimos años resultaba un problema para poder cumplir con las exigencias de una moderna presentación diáfana¹⁰.

Les problèmes soulevés par l'accroissement des collections publiques sont parmi les plus importants qu'un conservateur de musée soit amené à considérer dans sa carrière. La bonne marche de l'institution qu'il dirige est liée à la solution qu'il y apportera. Il s'agit pour lui d'arriver à un équilibre entre l'espace dont un musée dispose pour les expositions permanentes ou temporaires, et même pour les réserves et les dépôts, et l'accroissement normal des collections¹¹.

En este punto el capítulo prescindía de un párrafo, al parecer el que había provocado el enfrentamiento entre René Huyghe y Oprescu y éste había decidido suprimir según nota

facilitada a Elly Niki, secretaria de apoyo en la Conferencia de Madrid, el texto suprimido era el siguiente¹²:

À toutes ces circonstances objectives, il faut en ajouter une autre, subjective, qui a tout son poids: la mentalité des conservateurs et des membres des comités, dont dépend l'administration du musée; le degré de conviction chez ces personnes, que ce qui fait la valeur d'une 'collection publique ne réside pas dans la multitude des objets, mais dans la qualité de ceux-ci et, par dessus tout, dans la manière de mettre cette qualité en évidence. La vie et ses contradictions veulent que ceux qui se déclarent le plus décidés en théorie à éliminer des collections publiques les œuvres secondaires qui les déparent et les encombrant, à renoncer aux donations qui n'accroissent pas la valeur artistique ou documentaire de celles déjà exposées, soient les derniers à se décider à mettre d'accord leurs actions avec leurs déclarations les plus catégoriques.

On sait que les conservateurs et les conseils d'administration ont tendance à accaparer tout ce qui peut enrichir leur institution et à estimer que leurs collections ne seront jamais assez complètes. Mais, tant que ce point de vue prévaudra, on ne pourra rien entreprendre pour remédier au mal signalé en tête de ce rapport.

Ce qu'il faut avant tout c'est de substituer à ce point de vue, qui peut rendre parfois de grands services, une vue plus large, une mentalité plus portée à la coopération intellectuelle, la conviction chez toutes ces personnes que, sinon d'un pays à l'autre, mais tout au moins dans l'intérieur d'un même pays, le patrimoine artistique est un; qu'il appartient à toute la communauté et qu'exposé dans un endroit ou dans un autre, pourvu qu'il le soit dans les meilleures conditions, il produira le même effet. La première étape sur la voie du progrès dans cette direction serait donc acquise le jour où un musée consentirait à se dessaisir d'une œuvre, d'un groupe d'œuvres ou de toute une collection, afin de les prêter à un autre musée, à une autre ville, ou même à un autre pays, où les œuvres gagneraient à être vues, tout simplement parce que, exposées dans le musée qui en est le propriétaire, elles feraient double emploi; elles ne contribueraient point à en augmenter l'intérêt; elles empêcheraient d'autres œuvres plus importantes d'exercer leur action et leur charme sur nous¹³.

La lectura debió molestar a los conservadores de los más grandes museos del mundo, más el comentario era acertado en el fondo y en la forma. Los problemas detectados por Oprescu¹⁴, eran dos principalmente:

a. ¿Cómo bloquear el crecimiento irracional de las colecciones?

b. ¿Qué hacer con los objetos que no podían o no debían estar expuestos de una manera permanente y tal vez no del todo?

Para resolver la primera cuestión se establecían tres fórmulas básicas de acrecentamiento:

1. Las compras

2. las donaciones o legados

3. La actividad arqueológica¹⁵

Los grandes museos debían dejar de comprar aquello que no fuera imprescindible para cubrir las lagunas; ello sería complicado en el caso de los museos de arte moderno, en los de arte clásico era una obligación. Apuntaba una práctica pionera en Alemania por la que la incorporación de artistas jóvenes a los museos se realizaba mediante préstamos, donaciones o legados que habían sido negociados con particulares por los conservadores del museo¹⁶.

Los legados y donaciones eran más complicados de gestionar, las condiciones demasiado rígidas de los testadores y donantes eran responsables de la saturación de las salas y museos. La única salida era tener las manos libres. Ya Henri Verne¹⁷ había asegurado que uno de los mayores obstáculos que tenía el Louvre eran los legados, que se erigían en uno de los problemas más delicados al que se enfrentaban los responsables de la reforma del museo, pero era un problema que no existía más que para entusiastas partidarios de soluciones absolutas. Aunque no podían cerrarse a la disposición de los que entendían la donación como un gesto de patriotismo y generosidad.

En todo seguía Oprescu los consejos de Abernon, por lo que sería reiterativo repetir lo apuntado antes. Los museos provinciales debían ser los primeros beneficiados de legados que no aportaran calidad a los grandes museos nacionales. Las soluciones podían ser generales, pero cada museo debía particularizarlas en su perfil. La primera cuestión parecía resuelta.

La segunda tenía múltiples posibilidades: rehusar lo duplicado, intercambiar colecciones, no sólo con instituciones del mismo país, sino también del extranjero, que ofrezcan garantías suficientes en cuanto a la conservación, sin descartar la venta de duplicados¹⁸. Las exposiciones itinerantes se habrían de convertir en otra opción a considerar. Los mensuales de la Oficina Internacional de Museos, recogerán en sus páginas, mes tras mes, los proyectos itinerantes desarrollados por el *Metropolitan Museum* de New York¹⁹. Otra opción puede encontrarse en la creación de museos satélite en zonas populosas de grandes ciudades, sobre todo en propuestas vinculadas con el desarrollo de las artes decorativas. La *National Gallery* de Canadá²⁰ mantenía una serie de exposiciones itinerantes por el país que aseguraban el acceso de los ciudadanos a las obras de arte de la colección pública.

Dichas opciones son complicadas en museos de arte, con lo que la propuesta²¹ recae en organizar salas permanentes y salas de reserva para expertos. Estamos, una vez más, ante la propuesta de la doble visita. Otra opción será la de organizar exposiciones temporales y lograr que la clausura de estas obras no sea tan larga, organizando proyectos monográficos de artistas concretos con apoyo de otros museos y otros particulares. Los préstamos, difíciles de gestionar, son necesarios para crear idea de país. El patrimonio de una nación no le pertenece sólo a una región o ciudad, es del país entero. No renunciando a la “devolución” de descartes a la iglesia de donde vino o llevando a la “colonia” ejemplos de la metrópoli.

Algunos años más tarde, otros entendían que una solución adecuada podría residir en la separación de colecciones de un mismo museo en dos museos diferentes, y de esta ma-

nera lo explicaba Axel L. Romdahl en Mouseion²². La necesidad de paliar los problemas de acrecentamiento del National Museum de Estocolmo, obligaba al autor a una reflexión sobre dónde iniciar la colección de arte moderno, a partir de qué momento establecer la cesura. El texto no tendría más importancia si no hubiera sido motivo de conflicto, en la mayoría de los países europeos, tomar una decisión oportuna.

No podía Oprescu, dejar de citar, como funcionario de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, las acciones que promovía Sociedad de Naciones al respecto del intercambio de obras y de la celebración de exposiciones²³:

L'Office International des Musées, dès sa fondation, a inscrit à son programme la question, intéressante à coup sûr, mais si complexe, de l'accroissement des collections publiques et de la répercussion de cet accroissement sur la manière de présenter les œuvres dans les musées. Il a saisi également l'avantage qu'il y aurait à lier cette question à deux autres qui se débattent à l'heure actuelle : celle des prêts entre les musées, et celles des dépôts d'objets d'art, pour une période plus ou moins longue, dans un musée national ou à l'étranger. Du même coup on arriverait à épurer les musées trop encombrés et à permettre à des gens moins favorisés d'admirer des œuvres qui, enfermées dans les dépôts d'un musée de grande ville, n'ajouteraient rien à la valeur de ce musée, sans que pour cela, le musée qui se dessaisirait ainsi de certaines pièces, cessât d'en être le propriétaire. L'Office International des Musées, chargé de faire une enquête pour savoir si, dans les différents pays, il y aurait des obstacles qui s'opposeraient à la réalisation d'un dépôt éventuel d'œuvres à l'étranger, est arrivé à la conclusion qu'à l'heure actuelle ces obstacles existent un peu partout²⁴.

Enlazaba el capítulo de Oprescu con otro anterior en cuanto a las posibilidades que ofrecían las colecciones para obtener un mayor rendimiento. Su autor era Ugo Ojetti²⁵, que había elaborado la ponencia sobre Exposiciones permanentes y exposiciones tempo-

rales²⁶, y que en cierto modo anticipaba una de las soluciones apuntadas por el rumano. Elaboraba su texto Ojetti sin excesivas referencias a un quehacer que tuvo en los años treinta un extraordinario desarrollo, en especial en Italia²⁷ y Francia, al que no hubieron de ser ajenos, por desgracia, los Museos de Prado y de Arte de Cataluña en su salida a Ginebra y París, respectivamente, al hilo del conflicto civil en España.

El tono del capítulo es propio de un escritor, no de un científico. El desarrollo del mismo está por tanto basado en apreciaciones personales sobre el consumo cultural de los ciudadanos y turistas, estableciendo tres tipos de visitantes:

Les galeries, musées et expositions ont trois sortes de visiteurs: ceux qui s'y rendent pour pouvoir dire qu'ils y ont été; ceux qui les visitent pour connaître le passé et vivre un instant parmi des personnages, parmi des costumes, objets et meubles authentiques d'autrefois, et qui sont heureux de voir que tous ces témoignages du passé ont une âme encore vivante, lisible comme un livre ouvert, mais qui ne se demandent pas comment un tel miracle se produit; ceux enfin qui vont chercher, dans la contemplation de la beauté durable, un réconfort à l'étroitesse et à la brièveté de l'existence, et qui, seulement après en avoir retiré ce bienfait, considèrent les aspects, les raisons et les conditions de cette beauté, ainsi exprimée, afin de la connaître mieux et de la pénétrer davantage, passant de l'émotion à la critique esthétique, et de celle-ci à la critique comparée et historique.

Or, il est assez significatif que, de ces trois catégories de visiteurs, ce soit la dernière, celle des esprits attachés à la beauté et à la connaissance, qui est le plus portée à méditer des musées et galeries.

Ojetti delimitaba una definición de exposición temporal como opuesta a la de exposición permanente, y manifestaba que no era su intención justificarlas en base a otros comentarios que aparecían en el tratado y que otros especialistas harían. Para Ojetti una

exposición temporal no era sólo una solución al problema de la saturación de salas o almacenes, era una función más a realizar por el museo, motivo por el cual dicho capítulo pasaba, por momentos, de dar argumentos o soluciones a problemas latentes, a ser un problema en sí, de gestión o de obligación en el museo. Sobre el concepto de exposición permanente, nada.

Y definía dos tipos de exposiciones temporales:

a. Aquellas que se desarrollaban en los locales del museo con obras del mismo museo o con préstamos de otros museos y particulares con la intención de trasladar un contenido mediante la elaboración de un tema.

b. Aquellas que se hacían en locales ajenos al museo y que pretendían ilustrar el arte de un siglo o de un país.

Esta segunda receta venía a refrendar la cuestionable política de exposiciones realizadas en el exterior por el gobierno de Benito Mussolini, que habrían de crear no poca polémica en ámbitos de la conservación de obras de arte, si bien no fueron todo lo duramente contestadas que debieran por la Oficina Internacional de Museos.

La única solución contra la acumulación de obras, emcombremet, será la posibilidad de establecer un sistema de exposiciones cíclicas o por rotación, proyectos que se adaptan bien a museos donde el material es muy abundante o muy delicado para ser expuesto de forma permanente. Caso de estampas o textiles que requieren de cortos periodos de exposición.

Abunda en un concepto no muy desarrollado por la Conferencia, la libertad del responsable de diseñar el espacio expositivo en una muestra temporal sin limitaciones; el uso de materiales provisionales, la posibilidad de emplear dependencias flexibles, revestimientos de paredes y suelos renovables y una iluminación modificable son magnífico campo de experimentación para los diseñadores de la instalación²⁸:

Si l'on recommande à l'architecte et au décorateur de ne point s'asservir de trop près au goût du jour, afin que la décoration des salles de musée ne risque pas de " dater ", au bout d'un certain temps, on pourra, au contraire, pour les expositions temporaires, laisser plus librement s'exprimer le goût personnel du décorateur ou du conservateur. Il est des rythmes, des tonalités, des architectures auxquels on ne se risquerait guère pour une salle destinée à recevoir telle ou telle collection pour plusieurs années, par crainte de lasser le public lorsque ses goûts auront changé. Or ces innovations peuvent se réaliser pour une exposition temporaire et, suivant les cas, être reprises pour les salles de musée, si l'expérience leur a donné raison.

Mais, bien entendu, l'exposition temporaire n'est pas seulement un terrain d'essai pour le conservateur: elle constitue le moyen le plus propre à attirer le public...²⁹

La tradición, ya consolidada a mitad de los años treinta, de excelentes montajes de exposiciones en ferias y exposiciones agrícolas e industriales, se asentará en la posguerra como una de las apuestas más innovadoras en el terreno de la exposición de arte.

Al hilo de la ambientación sugerida por Ojetti, éste ya había comentado propuestas avanzadas en Florencia³⁰. En la apertura del nuevo Museo Mediceo, proyecto promovido por la provincia en el Palazzo di Via Larga en 1929, convivían todo tipo de obras, dando pie a un tipo de exposición cuasi documental. Así lo refería el escritor florentino:

Contiene, s'intende, fotografie, stampe e calchi accanto a quadri e a sculture originali: ma tutto è esposto con tanto ordine e dignità e, nei cartellini, commentato così ampiamenti e chiaramente che in un'ora il più ingenuo visitatore si può fare sulla storia dei Medici, cioè sulla storia de Firenze nel Rinascimento, una cultura viva e saporita da dare dei punti anche a un accademico³¹.

Otros tres ponentes habrán de tratar, dos de ellos dentro de los capítulos dedicados a cuestiones particulares, el asunto del incremento de colecciones. Alfred Stix³² tratará el

aspecto de la importancia de las colecciones de estudio dentro del capítulo dedicado a almacenes y salas de reserva, dedicándole un párrafo a las adquisiciones destinadas tales colecciones. Empresa cuestionable en museos de bellas artes, más necesaria en museos de otra tipología de colección como son los de artes decorativas. Planteamiento éste que también recogerá José Ferrándiz³³, que en su texto plantea la necesidad de delimitar el material que compone las colecciones:

Bien qu'il soit difficile de déterminer rigoureusement le caractère des objets qu'il convient de grouper dans un musée des arts décoratifs, cette détermination même constitue le point de départ de tous les problèmes muséographiques particuliers à ces collections. Au nombre des musées de cette catégorie, le plus riche et le plus représentatif est sans conteste, le Victoria & Albert Museum de Londres, qui recueille d'innombrables manifestations artistiques de tous les pays, à travers tous les siècles. Ce critérium d'universalité, si remarquablement appliqué dans ce musée ne pourrait que difficilement s'étendre aux musées d'autres catégories.

On admet, en règle générale, que les Arts décoratifs des temps passés ne doivent pas sortir de la sphère des musées archéologiques, hormis quelques rares exemplaires-types, dont la valeur artistique est bien définie³⁴.

Se impondrá, por tanto, una rigurosa selección de objetos, sujeta a criterios de calidad estética y, a la par, documental, con predominio del carácter representativo sobre el valor puramente estético.

Por último, Ludvig Marton³⁵ dedicará en el capítulo correspondiente a los problemas específicos de las colecciones de arqueología, un breve apartado sobre la “administración del crecimiento” de las colecciones de prehistoria, que considera la parte más importante de la actividad científica en un museo arqueológico y que se sustenta en tres puntos prin-

cipales: a. Registro, b. Orden de ubicación y c. Conservación. Dicho proceso requería una organización perfecta en el tratamiento documental y administrativo de los fondos que suponían una serie de pautas concretas e imprescindibles: redacción de un diario de entrada, numeración continua anual, firma de fichas de ubicación temporal, acomodar el ritmo de las excavaciones a las posibilidades de gestión y asimilación de colecciones.

El emplazamiento en las reservas era tan importante como en la misma exposición, previendo un sistema de cajas de almacenaje, y de numeración de conjuntos y siglado de materiales.

-
1. ABERNON, Edgard Vincent d'. "Les remèdes a l'encombrement et les problème des legs." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* 13 (1931): 36-44.
 2. FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art*. (1922) : 85-94. Página 88.
 3. ABERNON, Edgard Vincent d'. "Les remèdes a l'encombrement et les problème des legs." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* 13 (1931): 36-44. Página 39.
 4. ABERNON, Edgard Vincent d'. "Les remèdes a l'encombrement et les problème des legs." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* 13 (1931): 36-44. Página 41.
 5. *El punto débil de vuestras galerías es su extremada saturación. El primer deber de las autoridades de un museo es proteger el espíritu sano y simple del gran público y no desconcertar a la mayor parte de los visitantes lanzando ante sus ojos una mezcla de obras de calidad desigual, susceptibles de impresionarles de manera dispar. Vuestro poder reside en vuestras adquisiciones, casi todas de una calidad superior; vuestra debilidad en la elección y la exposición...*
 6. FOREST, Robert W. de. "Que doivent faire les musées de l'excédent de leurs collections ?." *Mouseion* 11 (1930): 137-141.
 7. SÁNCHEZ DE RIVERA, Daniel. "Las nuevas salas del legado Fernández Durán en el Museo del Prado." *Arte Español X*, junio (1931): 180-186.
 - SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Le nouveau Musée National de Sculpture de Valladolid." *Mouseion* 25-26 (1934): 84-105.

8. FOLCH i TORRES, Joaquim. "Le Musée d'Art de Barcelone et la collection Plandiura." *Mouseion* 23-24 (1933): 117-129.
9. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935.
10. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935: 295.
11. *Los problemas manifestados por el crecimiento de las colecciones públicas son de los más importantes que un conservador de un museo debe afrontar en su carrera. La buena marcha de la institución que dirige está relacionada con la solución que aporte a aquellos. Se trata de llegar a un equilibrio entre el espacio de que dispone el museo para las exposiciones permanentes o temporales, y también para las reservas y depósitos, y el crecimiento normal de las colecciones.*
12. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office Internationale des Musées, 1934: 3-4.
13. *A todas estas circunstancias objetivas, hay que añadir otra, subjetiva, que tiene un gran peso: la mentalidad de los conservadores y de los miembros de los comités, de los que depende la administración del museo; el grado de convicción de estas personas, hace que el valor de una colección pública no resida en la multitud de objetos, ni tampoco en la calidad de estos, sino por encima de todo, en la manera de hacer evidente dicha calidad. La vida y sus contradicciones quiere que, aquellos que se declaran más partidarios de la teoría de eliminar de las colecciones públicas las obras secundarias que las atestan y molestan, y a renunciar a las donaciones que no acrecientan el valor artístico o documental de lo ya expuesto, sean los últimos en acordar sus acciones con sus declaraciones más categóricas.*

Sabemos que los conservadores y los consejos de administración tienen tendencia a acaparar todo lo que puede enriquecer su institución y a pensar que sus colecciones no estarán jamás suficientemente completas. Pero, en tanto dicho punto de vista prevalezca, no se podrá emprender nada para remediar el problema señalado al inicio de esta ponencia.

Antes que nada, es necesario cambiar desde ese punto de vista, que puede dar a veces grandes servicios, una mirada más lejana, una mentalidad más dispuesta a la cooperación intelectual, la convicción de todas estas personas de que, sino en una región en otra, pero al menos en el mismo país, el patrimonio artístico es uno; que pertenece a toda la comunidad y que expuesto en un lugar o en otro, siempre que sea en las mejores condiciones,

producirá el mismo efecto. La primera etapa para progresar en esa dirección se logrará el día en que un museo consienta en dependerse de una obra, de un grupo de obras o de toda una colección, para prestarla a otro museo, a otra ciudad, o, incluso, a otro país, donde las obras puedan ser vistas, todo porque expuestas en el museo de origen, tienen un doble efecto; no contribuirían en absoluto a aumentar el interés; e impedirían que otras obras más importantes ejerzan esa acción y su encanto sobre nosotros.

14. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935: 295.
15. Archivo Museo de Pontevedra. Fondo Sánchez Cantón, S.C. 32-7. Sin numerar. "Para el "Rapport general nº 10."", informe firmado por Joaquín María de Navascués en octubre de 1934. Recordemos que esta iniciativa fue planteada por Navascués en dicho documento.
 - OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935: 297.
17. VERNE, Henri, E. entrevista de Georges HILAIRE. "Faut-il brûler le Louvre?." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 244-272: 263.
18. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935: 302.
19. "Les expositions itinérantes du *Metropolitan Museum of Art*." *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Febrero (1936): 2-4.
 - "Au *Metropolitan Museum of Art*." *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Enero (1937): 1-4.
 - "Les expositions circulantes du *Metropolitan Museum of Art*." *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Diciembre (1939): 2-5.
20. MCCURRY, H. O. "Les expositions de prêts de la *National Gallery* du Canada.", *Mouseion* 31-32 (1935): 143-150.
21. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935: 304.
22. ROMDAHL, Alex L. "Limites et organisation d'art moderne d'un musée." *Mouseion* 49-50 (1940): 39-41. Página 39.

23. OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. París: Office International des Musées, 1935: 307-309
24. *La Oficina Internacional de Museos, desde su fundación, ha insertado en su programa la cuestión, interesante por supuesto, pero tan compleja, del crecimiento de las colecciones públicas y de la repercusión de dicho crecimiento sobre la manera de presentar las obras en los museos. Ha tomado igualmente la delantera para enlazar dicha cuestión con otras dos que se debaten actualmente: la de los préstamos entre museos, y la de los depósitos de objetos de arte, durante un período más o menos largo, en otro museo nacional o extranjero. A la vez se conseguiría depurar los museos más saturados y permitiría que la gente menos favorecida pudiera admirar las obras que, encerradas en los depósitos de un museo de una gran ciudad, no aportarían nada de valor a ese museo, sin que por ello el museo que se desprende de ciertas piezas deje de ser su propietario. La Oficina Internacional de Museos, encargada de hacer una encuesta para saber si, en los diferentes países, habría obstáculos que se opusieran a un depósito temporal de obras en el extranjero, ha llegado a la conclusión de que actualmente existen algunos impedimentos en todos los países.*
25. OJETTI, Ugo. "Expositions permanentes et expositions temporaires." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office International des Musées, 1934.
26. OJETTI, Ugo. "Expositions permanentes et expositions temporaires." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 286-293. París: Office International des Musées, 1935.
27. HASKELL, F. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Crítica, 2002.
28. OJETTI, Ugo. "Expositions permanentes et expositions temporaires." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 286-293. París: Office International des Musées, 1935: 292.
29. *Si se recomienda al arquitecto y al decorador que no se sometan en exceso a los gustos actuales, a fin de que la decoración de las salas de un museo no corra el riesgo de "datarse." al cabo de un cierto tiempo, se podrá, por contra, dejar más libertad al decorador y al conservador para que expresen su gusto personal en las exposiciones temporales. Hay ritmos, tonalidades, arquitecturas con las que apenas se arriesgará para una sala destinada a recibir cualquier colección durante muchos años, sin temor de cansar al público cuando sus gustos hayan cambiado. Las innovaciones se pueden introducir para una exposición temporal y, según los casos, ser retomadas para las salas de un museo si la experiencia les da la razón.*
Bien entendido que la exposición temporal no es sólo un terreno de ensayo para el conservador, sino que constituye el medio más adecuado para atraer al público...

30. NEZZO, Marta. *Ugo ogetti critica, azione, ideologia*. Padiva: il Poligrafo, 2016 : 180.
31. *Contiene, por supuesto, fotografías, grabados y estampas y vaciados, junto a pinturas y esculturas originales, pero todo está expuesto con tal orden y dignidad y, con mis cartelas, comentado ampliamente con claridad, que en una hora el visitante más ingenuo se puede hacer con la historia de los Medicis, esto es con la historia de Florencia durante el Renacimiento, una cultura viva y sabrosa que dará otras visiones hasta a un académico.*
 OJETTI, Ugo. "Un museo Mediceo." *Corriere della Sera*, 11 de abril de 1929. Citado por NEZZO, Marta. *Ugo ogetti critica, azione, ideologia*. Padiva: il Poligrafo, 2016: 180.
32. STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 248-285. París: Office International des Musées, 1935.: 283
33. FERRANDIS, José. "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 388-404. París : Office International des Musées, 1935: 390-391.
34. *Aunque sea difícil determinar rigurosamente el carácter de los objetos que conviene agrupar en un museo de artes decorativas, esta determinación misma constituye el punto de partida de todos los problemas museográficos particulares de estas colecciones. El más reputado de los museos de esta categoría, el más rico y el más representativo, es, sin lugar a dudas, el Victoria and Albert Museum de Londres, que recibe innumerables manifestaciones artísticas de todos los países, de todos los siglos. Este criterio de universalidad, tan destacablemente aplicado en este museo, no podría sino con mucha dificultad extenderse a museos de otras categorías.*
Se admite, como regla general, que las Artes decorativas de tiempos pasados no deben salir de la esfera de los museos arqueológicos, salvo algunos raros ejemplares, cuyo valor artístico está bien definido.
35. MARTON, Ludvig V. (& Nandor FETTICH). "Problèmes particuliers aux collections préhistoriques." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 502-522. París: Office International des Musées, 1935: 508-509.

6. DESPUÉS DE LA CONFERENCIA



6.1. EL PALAIS DE TOKIO DESDE LAS PÁGINAS DE *MOUSEION*

Erróneamente, se ha asumido que si hay un edificio que pudiera representar el modelo arquitectónico y museográfico de la Conferencia de Madrid es sin duda el *Palais de Tokio*. Dicho edificio no es a la arquitectura de museos lo que la renovación del Louvre fue a la doctrina desplegada en 1934 en la capital de España. En ambos ejemplos Madrid es referente en diverso grado, pero en el primer caso no será tan definitiva, como veremos. Como hemos señalado en otras partes de este texto, el trabajo desarrollado por *Mouseion* no caerá en saco roto y será de interés para multitud de propuestas realizadas en estos años de entreguerras. Mas definir la propuesta francesa como paradigma sería no ajustarse a la verdad, otra cuestión será el grado de participación de algún ponente en las decisiones tomadas.

En el número 27-28 de *Mouseion*, Adrianus Van der Steur, arquitecto del *Boijmans Museum de Rotterdam*, invitado por la Oficina Internacional de Museos, comentaba en la revista los proyectos finalistas en el concurso convocado por la organización de la Exposición Internacional de 1937 para la elección de un proyecto de construcción de un edificio

para los nuevos Museos de Arte Moderno de París. Celebrada la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna, algunos edificios sobrevivirán a la muestra y se preveía que este inmueble, construido sobre una sola parcela, albergara los museos de arte moderno que tendrían domicilio en la capital gala: un museo para la colección del Estado francés y el otro para albergar la colección de la Villa de París. El primero acogería las colecciones dispersas del antiguo *Musée du Luxembourg* y el otro devendría una suerte de anexo del *Petit Palais* parisino.

El plazo del concurso, organizado por el Comisariado General de la Exposición, se abrió el 15 de septiembre de 1934 y se cerró el 30 de noviembre de 1934, y a él solo podían concurrir arquitectos franceses. El solar elegido para dicho edificio era la *Manutention Militaire*, situado entre la avenida President Wilson y el muelle de Tokio, del que el conjunto recibiría el nombre de *Palais de Tokio*. Los acabados interiores, acondicionamiento, de los museos quedaban pendientes para ser ejecutados al acabar la Exposición.

En ese contexto la Oficina Internacional de Museos¹ había decidido encargar, a Van der Steur, un informe sobre el programa del concurso abierto por el Comisariado General de la Exposición. La Oficina, tras la celebración de la Conferencia de Madrid, realizada para estudiar los problemas relacionados con la arquitectura y el diseño de museos de arte, veía oportuno el análisis de estos proyectos, lo que ello permitiría a los lectores identificar tendencias actuales en arquitectos de un gran país de museos y explorar las soluciones que presentaban para satisfacer los diversos requerimientos planteados por una arquitectura dirigida a exhibir arte moderno. La competición, que involucró a más de 300 arquitectos en 128 proyectos, era para la Oficina Internacional de Museos la demostración de un principio presente en todas sus tareas, y que en cierto modo, fue refrendado en Madrid: el museo ideal no existía, cada institución museográfica era un caso específico, si bien el arquitecto llamado a construir un

museo no podía ignorar ciertas reglas fruto de una larga experiencia, sin poner en peligro la misión misma del museo, que era la preservación de las obras de arte y su desarrollo.

Mediante carta² señalaba Foundoukidis a Van der Steur que los proyectos estaban expuestos en el *Gran Palais* parisino, y le insistía en publicar un artículo sobre los cuatro premiados. Van Steur estaba en la capital francesa al día siguiente, y pedía al secretario general las bases del concurso. Los planos irían llegando luego a Rotterdam para que Van der Steur pudiera hacer su informe. Señalaba el arquitecto holandés en *Museumion* que las bases dejaban amplio margen a los arquitectos para poder realizar propuestas sin graves limitaciones y, en segundo lugar, se preguntaba como un jurado de 55 miembros lograba fijar su elección con el fin de promover los intereses del evento y el urbanismo, mientras las ideas y principios del museo moderno no se habían generalizado.

El emplazamiento propuesto estaba libre de toda contingencia exterior y el arquitecto sólo quedaba limitado por las avenidas. El deseo de hacer un edificio de apariencia monumental, exigencia ésta de la Exposición, había dado lugar a construcciones muy elevadas para un museo, lo que generaba un gran número de plantas superpuestas y una previsible fatiga añadida al visitante. Era el principal error en todos los proyectos. Los elevadores no reducirían el problema, pues los visitantes no los solían tomar para cambiar de planta, razón por la que en los grandes almacenes tenían escaleras mecánicas.

Un museo, avanzaba Van der Steur, debía ser un lugar destinado a obras de arte y era necesario que la arquitectura creara un ambiente propicio para valorar cada uno de los objetos. En la mayoría de los proyectos era el edificio el que jugaba un mayor papel. Este error se constataba ya en la mayor parte de los edificios construidos para museo al amparo de la muestra parisina y, siendo influencia nociva de la organización, condenaba fatalmente la puesta en valor de los objetos. Defecto común a la mayoría de las propuestas en las que

el aspecto museográfico había pasado a segundo término, en beneficio del arquitectónico. El destino futuro de los edificios también sería ser un criterio arquitectónico importante, y eso pasaba con demasiada frecuencia. Mas la culpa no era de los arquitectos, era del poco tiempo ofrecido para preparar las propuestas. Sólo el estudio general y completo del problema museográfico existente, entendía el holandés, hubiera llevado meses antes de emprender un proyecto definitivo.

Acababa Van der Steur³, con una reflexión general

L'impression qui, à première vue, se dégage de ces esquisses et de ces plans, c'est que nous devons vivre à une époque sans culture définie. Nous rencontrons des projets conçus dans le classicisme pur, jusqu'au classicisme le plus désorganisé et académique, —romantisme de l'architecture de l'école d'Amsterdam de 1920, style flamand,— des nuances allant du plus bizarre, jusqu'au modernisme le plus déclaré, sans compter l'influence de Wagner, de Vienne, et de la nouvelle architecture fonctionnelle. Nous voyons aussi se manifester le désir de faire "autrement que les autres", tel qu'il se révèle dans les projets de musées en forme de tour; nous voyons enfin, des plans conçus dans la sphère de la plus étroite manière bourgeoise à côté de plans de la plus grande allure⁴.

Hábilmente Foundoukidis había incorporado como nota a pie de página, un informe explicativo de los vencedores del concurso y de algunos premiados más. En dichos memorias analizaba una serie de aspectos complementarios que explicaban con mayor grado de definición los proyectos.

No reparaba el arquitecto holandés en críticas evidentes a las soluciones museográficas empleadas, como el uso inadecuado de ventanas para iluminación lateral en salas destinadas a la exposición de pintura o la presencia de un tipo de cubiertas inapropiadas.

Junto a cinco reproducciones del proyecto ganador, Van der Steur reproducirá un plano

suyo en que propone soluciones a los errores de bulto que el museo planteaba respecto de la museografía, por si era de ayuda a la organización en la redefinición del proyecto antes de su ejecución. Ninguna imagen se reproducía del segundo premio a Paul Bigot, pues la crítica era demoledora. El tercer proyecto debió parecerle el más adecuado para satisfacer las necesidades museográficas futuras del edificio. Era obra de Charles Abella y era el único proyecto de los premiados que podía ser considerado museo. Los servicios estaban definidos en una distribución ejemplar. El patio central, común a todos los proyectos, se convertía en salón de pasos perdidos y daba acceso a cada uno de los dos museos, quedando éstos situados en dos alas con patios interiores. Cuatro imágenes reproducían el proyecto, a juicio del arquitecto del *Boijmans Museum*, más completo. Sin embargo, se reproducía un quinto proyecto bajo el lema (2879).

Según nota de la redacción⁵, al entrar en prensa el estudio de Ad Van der Steur, fueron informados que el proyecto nº 61, con el lema (2879), reconocimiento particular del autor del artículo, pertenecía a los arquitectos Le Corbusier y Jeanneret de París. Encontraba el holandés en la propuesta del suizo-francés una solución extraordinaria, original y de gran valor. En relación con el proyecto ganador, el punto de partida era otro. Se podía clasificar esta disposición de construcción en alas, pero no en la misma orientación que el proyecto premiado. Al entender Le Corbusier que, en razón del gran número de plantas, serían muy pocas las salas que recibirían la luz del día, buscó una solución que aumentaba el número de espacios con iluminación cenital. Con la construcción de galerías monumentales y abiertas (construcción en pilotis), a ras de suelo, se preveía la posibilidad de trasladar algunas salas a los pisos superiores, sobre las galerías, y poder iluminar más salas con luz natural.

El proyecto estaba concebido de manera casi simétrica. Separados los museos se daban

la espalda uno con otro, el del Estado tenía el acceso desde el muelle de Tokio y el de la Villa de París desde la avenida President Wilson. La zona de unión de ambos edificios albergaba los recorridos verticales donde la novedad era la sustitución de escaleras por rampas. Las propuestas de iluminación eran adecuadas a las posibilidades de la capital francesa y las soluciones revelaban un profundo conocimiento de la técnica museográfica. Las pequeñas terrazas podían usarse como jardines. Algunas esculturas monumentales se situarían en las fachadas. Si el arquitecto se hubiera avenido a cambiar las cubiertas planas por soluciones cenitales, el proyecto sería del todo aceptable y para la Exposición, de un efecto, remarcaba el holandés, monumental. Y reproducía en el artículo 16 imágenes del proyecto.

Sería decisivo, para ese despliegue tan numeroso de imágenes la aquiescencia de Foudoukidis. Era el tercer gesto de cercanía que mostraba al polémico y famoso arquitecto. El primero había sido enviarle las ponencias de la Conferencia de Madrid, el segundo llevar el material remitido por Le Corbusier a la exposición de Madrid, incluso pareciendo poco delicado que lo utilizara de ejemplo para ilustrar el crecimiento de un museo y sus posibilidades de extensión, y no como opción concreta a soluciones de circulación o disposición. El cuarto se produciría al incluir en el tratado de museografía, en el texto de Louis Hautecoeur, una referencia a su museo de artistas contemporáneos, en sus posibilidades de museo creciente. El quinto vendría, años más tarde al dedicar un artículo de *Museion* a dicha propuesta y a su evolución⁶.

La información complementaria que remitía el estudio de Le Corbusier⁷ no era asunto menor. Tenemos conocimiento, como hemos visto con anterioridad, que disponía de los contenidos de las ponencias y que la llegada de dicho material coincidió en el tiempo con el periodo de la preparación del proyecto para el concurso, de mitad de septiembre al final de noviembre. No sería extraño que parte de los contenidos de las comunicaciones fueran

tenidos en cuenta en la preparación de la documentación complementaria, en especial los dedicados a la arquitectura y acondicionamiento de museos y el relacionado con la iluminación, aunque la luz cenital fuera descartada por completo. No sabemos, ni queremos afirmar que las fuentes utilizadas por Le Corbusier fueran en exclusiva los materiales previos de Madrid, pues el nivel de información que manejaban los estudios era muy alto. La bibliografía aportada por Fernando García Mercadal en la documentación complementaria del concurso de 1933 para un museo de arte moderno en Madrid, llena de referencias, demostraban su alto nivel de información sobre experiencias técnicas y soluciones museográficas al margen de las que se podían seguir en *Mouseion*.

Regresando a la propuesta ganadora, ésta no podía satisfacer más a los organizadores de la Exposición y a los mentores estéticos de ésta. El *Palais de Tokio* era uno de los raros edificios llamados a sobrevivir a la Exposición. Fue concebido según un programa museográfico innovador establecido por Louis Hautecoeur y estaba destinado a devenir como el primer museo francés de arte moderno. El proyecto ganador era el de un equipo formado por cuatro arquitectos: Jean-Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard y Marcel Dastugue⁸.

La propuesta reunía en su formalización la fórmula perretina de estructura *poteau-poutre-dalle*, columna-viga-losa, y la tradición palaciega francesa. No dejó de suscitar críticas y vivas polémicas, en las revistas de arquitectura vinculadas con la arquitectura del movimiento moderno, en las que le reprochaban su trasnochado academicismo. Con el tiempo, el edificio irá recibiendo mejoras que expiarán sus pecados, al comenzar a funcionar como sede del Museo Nacional de Arte Moderno, ya bajo la dirección de Jean Cassou⁹.

El *Palais de Tokio* habría de ser el más denostado de los tres edificios construidos con vocación de permanencia. El *Palais de Chaillot* era algo más que un símbolo urbano, su escala y perspectiva hacían de él el “edificio” de la Exposición. El otro inmueble era el *Musée des Tra-*

vaux Publiques, denominado *Palais d'Iena*, considerado desde su construcción obra maestra de August Perret. El tercer inmueble habrá de ser el edificio “doble”, dedicado a la exhibición de arte moderno. El acuerdo entre la ciudad de París con el Estado para la cesión, por parte de la primera, del solar a cambio de un edificio que pagaría el segundo, llegaría en 1934.

Louis Hautecoeur, conservador del *Musée du Luxembourg*, no era partidario de la solución de construirle a la ciudad un museo que no necesitaba, que sólo deseaba. En el nuevo museo del Estado, el citado conservador deseaba reunir las colecciones separadas de artistas vivos presentes en su museo y las de las escuelas extranjeras que albergaba el *Jeu de Paume*. Un jardín de esculturas rodearía el edificio. Presumía Hautecoeur de su formación museológica, pregonando su artículo en *Museion* y su participación en Madrid. Preconizaba la iluminación cenital para la pintura, la iluminación lateral o la propia de exteriores para la escultura, y la iluminación controlada artificial recurriendo a vidrios prismáticos difusores y a lentes de reflexión.

Al final de agosto de 1934, Hautecoeur elabora las bases del nuevo programa. El reto, con las condiciones de partida, no era realizar un museo modelo como el *Gemeentemuseum* de la Haya, era hacer el museo menos malo posible. Preocupado con los contenidos, recomendaba a los gestores municipales que modificaran aquellos, esto es, que el Estado, que ya disponía de un museo de artes decorativas, no volviera a tratar ese aspecto, y que, por contra, este punto fuera recogido como encomienda para esta sección del *Petit Palais*, que la ciudad de París quería a toda costa.

La desazón de Hautecoeur estaba a la altura de su ambición. Tal era su decepción con la propuesta perretiana para *Trocadéro* en 1933, consistente en un edificio para albergar una docena de pequeños museos diseminados por París, creando una nueva “acrópolis” de las artes en un marco más ambicioso de establecimiento de nuevas perspectivas ur-

banas. Era evidente, y así lo habría de señalar Van der Steur, que el solar definido para la construcción del *Palais de Tokio*, era irrelevante en cuanto a la generación activa y pasiva de imágenes urbanas de interés.

El fallo se conoció el 24 de diciembre de 1934. El jurado que lo había elaborado estaba compuesto, como señalamos antes, por una cincuentena larga de miembros, la mayoría, pertenecientes a la estructura de poder, estrechando el cerco sobre los pocos hombres de arte presentes. En el fondo estaba latente la polémica que los modernos habían sembrado contra el sistema de *Beaux-Arts*. Los seleccionados mostraban que la relación con el paisaje urbano había vencido sobre las cualidades museográficas intrínsecas a los proyectos. Louis Hautecoeur manifestaba, cual había sido a su juicio el problema:

Les architectes qui ont concouru ont (...) hésité ente deux partis: ou bien donner la longueur de cimaise demandée, et alors risquer de laisser une grande partie des salles dans l'obscurité, ou bien éclairer tout le musée et ne pas donner la longueur de cimaise¹⁰.

No puede dejar de sorprender el comentario toda vez que las bases fueron establecidas con su aquiescencia en cuanto a demandas museográficas que entraban en contradicción con las estrictamente arquitectónicas o urbanísticas.

El proyecto de Le Corbusier convencía a todos los que estaban en contra de la propuesta ganadora. Conceptualmente era muy superior a los demás. Un edificio en H posado sobre pilotis, que era de una bella ponderación clásica en sus grandes masas. La excusa para no ser reconocido, al menos con los premios menores, era que había sobrepasado el presupuesto límite y no se abría al Sena. Los “modernos” veían, una vez más, denegado su acceso a los grandes encargos monumentales¹¹.

La inexperiencia de los jóvenes ganadores quedará paliada por la colaboración de

Louis Hautecoeur y de Raimond Escholier en la elaboración del proyecto definitivo. Recordemos la “osadía” de Van der Steur en *Mouseion*, cuando se atreverá a reelaborar la propuesta adaptándola a soluciones contrastadas y en ejecución en Rotterdam¹². En marzo de 1935 se logra expropiar la embajada de Polonia, “grano” que no permitía cuadrar el solar al convocar el concurso. De ello se hará eco *Mouseion* en la crítica de Van der Steur, y en nota a pié de página. Ello supondrá a la larga, la disminución de una planta y un “esponjamiento” de las salas que ganarán, sobre todo, luminosidad.

Era un logro, que recordemos, no había conseguido la vecina República Española. Construir un edificio, o dos, para albergar arte moderno, y no recurrir a un palacio o caserón, bien o mal elegido. Louis Hautecoeur no veía más que defectos a estos gemelos mal nacidos, y no cesaba de quejarse al respecto¹³. Por el contrario, era normal que Aristide Maillol considerara una obra maestra el edificio mientras éste se construía.

La escultura era objeto necesario en la escenografía y discurso formal que se había elegido. La presencia de la monumental escultura de Antoine Bourdelle, *La France*, cargaba, aún más de clasicismo el grandioso pórtico de columnas sin capitel ni basa. Los altorrelieves se disponían por todas las fachadas lisas del exterior. Los interiores del museo habían quedado, como las fachadas laterales, limpias de todo adorno, con una desnudez museográfica.

Los edificios¹⁴ se elevaban sobre una estructura de hormigón armado, con dobles trasdosados de ladrillo. El exterior del inmueble se había acabado en diversos tipos de piedra. Los suelos se habían decidido en piedra caliza para las escaleras, las zonas de acceso y las salas dedicadas a la escultura. Los pavimentos de las salas de pintura y de conservación eran de linóleo. El presupuesto del edificio se fue en su mayor parte en los alardes constructivos derivados del uso del hormigón, lo que repercutió necesariamente en un empobrecimiento del equipamiento técnico: no se instalará el aire acondicionado previsto,

algunos radiadores estarán situados bajo los cuadros, la instalación eléctrica devendrá peligrosa. La falta de mantenimiento de los cerramientos provocará la suciedad de los cristales de las claraboyas. Las persianas móviles emplazadas en las cubiertas para matizar la luz dejan de funcionar pronto y nadie adquiere los cierres móviles para modular los espacios en las grandes salas de exposición.

Durante la Exposición, cada edificio albergará unos acontecimientos, que estudiaremos más tarde, en tanto tienen relación con el objeto del trabajo. El edificio municipal acogerá las recepciones oficiales que ofrece en su “salón de honor”, y será sede de diversas manifestaciones concernientes a la Clase III: arquitectura, urbanismo, museografía y cooperación intelectual.

Los edificios, según las bases del concurso debían acondicionarse tras la exposición para su uso como museos. El deseado Museo de Arte Moderno de la Villa de París, aun estando listo el local en 1939, no se abrirá hasta 1961, después de continuos y costosos trabajos de reparación.

El Museo Nacional de Arte Moderno abrirá de forma parcial en 1942, bajo la ocupación alemana, y definitivamente en 1947, bajo la dirección de Jean Cassou como responsable científico. Las obras de reparación y de renovación de pavimentos y mejoras en sistemas técnicos alcanzarán la suma de diez millones de francos, la cuarta parte de lo que se había invertido en la construcción del complejo. Paradójicamente, un proyecto elaborado desde la ortodoxia más pura, aquella que emanaba como conjunto de reglas generales para ser aplicadas en soluciones particulares, era un monumento a las malas prácticas en el diseño de edificios y su acondicionamiento para museos de arte. No habría de ser el único.

En 1956, el edificio del Estado estará al límite. Los almacenes del sótano, saturados

por el depósito de obras ajenas al Museo. La iluminación natural obliga a situar las exposiciones temporales en las zonas más bajas y lejanas de la entrada, lo que provoca innumerables quejas de los artistas que exponen y se ven condenados a exhibir sus obras en “cuevas”. Los muros curvos tienen serios problemas museográficos. La iluminación se resiente por los edificios colindantes sobre elevados y por la nieve en invierno, que oscurecen las salas. Los paneles móviles metálicos y pesados provocan montajes y desmontajes eternos. La climatización seguirá sin funcionar. Ese mismo año, el pésimo estado del edificio obligará a cerrar. Días antes, una claraboya se desploma en una sala dedicada a Le Corbusier.¹⁵

Hoy podemos leer el *Palais de Tokio* como un ejemplo de microhistoria particularmente rica, como la muestra de una relación entre la técnica museográfica y la celebración del paisaje urbano, entre los hombres del arte y los funcionarios, entre identidad nacional y modernidad internacional, entre el tiempo limitado de la programación y el tiempo excesivo de usos contradictorios.¹⁶

El tiempo ha matizado los juicios sobre el edificio, hasta el punto de que cada día se considera, con más aceptación, la bondad de un edificio que podemos estimar la única *chef d'œuvre* de sus arquitectos. En los años setenta del pasado siglo la percepción de esta obra estaba sometida a una profunda crítica, que podía ser aun más furibunda si se recordaba el desplante lecorbusieriano.

El pastiche y el academicismo trasnochado, volvieron a la luz, haciendo acto de presencia como en anteriores exposiciones. El caso más elocuente fueron las nuevas arquitecturas levantadas por Francia para esta ocasión. Una vez más, el lenguaje de la ampulosidad, lo “pompiere” y el seudoclasicismo se adueñó de sus organizadores. Apareciendo en ejemplos, como el nuevo Trocadero y sobre todo en el nuevo Museo Nacional

de Arte Moderno, obra de los arquitectos Dondel, Aubert, Viard y Dastugue, realización cuya grandilocuencia a base del empleo de altos pódioms, colosales columnas y equívocos relieves la hacen más propia de 1900¹⁷.

Entraríamos en el terreno de la especulación si nos preguntáramos qué solución podía haber sido la adecuada. Las circunstancias de cada encargo, máxime si es público, dependen de razones ajenas por completo a la planificación, a la oportunidad, a la calidad y a la funcionalidad. Un proceso, que habría de marcar de por vida a la Sociedad de Naciones, será su concurso para dotarse de una sede en Ginebra. La afrenta sufrida por los arquitectos del movimiento moderno a manos de los diplomáticos internacionales no se olvidará fácilmente, y no quedará ahí el agravio. El *Palais de Tokio* y otras intervenciones realizadas en 1937, serán un suma y sigue. Como veremos más tarde, una parte del inmueble se abrirá al público con una exposición de museografía. Entre los funcionarios responsables de dichos contenidos, podemos encontrar la presencia de Louis Cheronnet, que se ocupará de aquellos relacionados con las salas dedicadas a la difusión en el museo y a la educación del público. En 1938, este publicista se encargará de la redacción de un bello libro dedicado al Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra¹⁸. Ningún escritor o crítico de la arquitectura que no estuviera imbuido del clasicismo de la construcción podría escribir con tanto convencimiento. Ese era el perfil de aquellos que rodearon los órganos de decisión que dispusieron las construcciones oficiales que hoy, en el fondo, no nos parecen tan lamentables.

La tradición francesa, según Benévolo, se basa en el paralelismo entre reglas clásicas y práctica constructiva, y en este paralelismo las reglas han adquirido un automatismo tal que llegan a ser consideradas leyes naturales. Perret, y con él una legión de arquitectos franceses, empapado de esta tradición, identifica el entramado de hormigón, hecho constructivo, con el entramado volumétrico, y traspone las exigencias y asociaciones espaciales del segundo

sobre el primero. La asociación entre clasicismo y ciencia de la construcción es tanto más tenaz cuanto que, tras haber perdido su fundamento ideológico en la segunda mitad del siglo XVIII, ha quedado reducida a la esfera práctica y organizativa.

Un siglo entero de experiencias ha comprobado y consolidado este acuerdo del que surgen todos los progresos de la técnica moderna. August Perret había crecido en su seno, su mérito estribaba en haber intuido que esta tradición tenía todavía un margen de posibilidades inexploradas para contribuir a resolver los problemas de su tiempo. Al hacerlo quemaría las últimas oportunidades del clasicismo estructural y pone de manifiesto que al final del camino no hay salida, sus premisas se nutren de una cultura pretérita¹⁹.

Le Corbusier tardaría años en ver construido un museo de su mano. Desde los primeros proyectos para un *museo del Mundaneum* de 1928, o *para la creación, en París, de un museo de artistas vivos*²⁰, de 1930, o el proyecto de un *centro de estética contemporánea* de 1936, o el *museo de crecimiento ilimitado* de 1939, el suizo estará obsesionado con la construcción de un museo y sus aspectos técnicos, llegando incluso a resolver el problema de la iluminación cenital utilizando el sistema Saeger, según Luis Moya²¹, adaptando la sección propuesta por el madrileño en su artículo de *Revista Española de Arte-Mouseion* de 1934-1935 a las secciones originadas en el museo de crecimiento ilimitado²². Quién lo hubiera podido pensar.

-
1. STEUR, A. van der. "Les plans des nouveaux musées d'art moderne a Paris." *Mouseion* 27-28 (1934): 7-54.
 2. Unesco, OIM XII.2 Exposition Internationale Paris. Sin numerar. Calco de Euripide Foundoukidis a Adrianus van der Steur, de 27 de diciembre de 1934.
 3. STEUR, A. van der. "Les plans des nouveaux musées d'art moderne a Paris." *Mouseion* 27-28 (1934): 7-54. Página 11.
 4. *La impresión que, a primera vista, surge de estos bocetos y planos es que vivimos en un tiempo sin cultura definida. Nos encontramos con proyectos diseñados desde el clasicismo puro hasta el clasicismo más desorganizado*

y académico -la arquitectura romántica, la Escuela de Ámsterdam de 1920, de estilo flamenco- tonos que van desde lo extraño al modernismo más patente, sin contar con la influencia de Wagner, de Viena, y la nueva arquitectura funcional. También vemos manifestar el deseo de hacer “lo contrario de los otros.”, como se revela en proyectos de museos en forma de torre; finalmente vemos, los planes desarrollados en el ámbito de la manera burguesa más estrecha al lado de proyectos de la más grande apariencia.

5. STEUR, A. van der. “Les plans des nouveaux musées d’art moderne a Paris.” *Mouseion* 27-28 (1934): 7-54. Página 35.
6. LE CORBUSIER. “Plan d’un musée à extension horizontale établi par l’architecte Le Corbusier.” *Mouseion* 49-50 (1940): 29-38.
7. I. Intensidad.- Salvado el mostrador de uno u otro Museo, el visitante no encuentra delante de sí ningún punto muerto, ningún vacío, ningún espacio oscuro.

Todo es susceptible de exponerse, el paisaje arquitectónico, la reacción del objeto de arte expuesto en medio de ese ambiente arquitectónico.

La razón principal es la ausencia de escaleras. Las “Rampas-Museo.” conducen al visitante en un paseo continuo, sin interrupciones, desde la parte más baja a la más alta del edificio.

II. Ordenación.- Los Museos son tipos de galerías estrictamente determinadas y apropiadas para el fin de la puesta en valor de obras de arte. Estas galerías se ordenan como las ramas de un árbol entorno al tronco, facilitando, de esta manera, una orientación inmediata. La visita se desarrolla en circuito continuo, sin ruptura. El visitante está siempre enlazado al tronco del árbol que es el eje de las circulaciones verticales.

III. Diversidad.- La forma de las galerías, lo mismo que su iluminación, son diversas. Las divisiones permiten combinaciones ilimitadas, móviles, intercambiables.

Estas divisiones pueden tener la misma altura de la galería o la mitad de su altura. Cada galería posee un espacio para la disposición de los tabiques.

IV. Destino.- Tal como está establecido, el proyecto proporciona la medición de muro requerido; las galerías permiten la exposición de obras de un modo pintoresco, siempre diverso.

Pero, si se quiere, la dirección del Museo podrá admitir el principio de una subdivisión en tres museos independientes (tanto para la ciudad como para el Estado), aunque estén estrechamente relacionados los unos con los otros. Esta propuesta de división responde a las realidades de la vida corriente y a las fluctuaciones de las modas, los gustos y los juicios en materia de arte.

El proyecto permite pues la siguiente división eventual: 1) Gran Museo seleccionado (para el turismo); 2) Museo de Arte de vivienda; 3) Museo de Espera.

1) Gran Museo seleccionado. Este Museo contendrá las obras definitivamente clasificadas o, al menos, estimadas como tales: diseño espacioso (gran espacio), pocas obras. Ello permite al gran público

tomar contacto con las manifestaciones decisivas del Arte.

2) Museo de Arte de vivienda. La iluminación es lateral, parecida a la de las viviendas. Este Museo podría contener las obras de intimidad: escultura, pintura, objetos de arte, eventualmente mobiliario, de manera que cree un ambiente característico, propio del espíritu de una época o de una escuela.

3) Museo de Espera. Este museo es una réplica de almacenes (previstos y situados, en este proyecto, en la parte alta del edificio). Su particularidad reside en que es accesible al público. Allí se podrá encontrar, cuadro sobre cuadro, amontonados si fuera necesario, una gran cantidad de obras de arte que, en lugar de pudrirse en los almacenes, puedan ser vistas por el público y permitir estudios fructíferos para los especialistas.

V. Iluminación.- A. De día: el proyecto es, de cualquier manera, un radiador de luz. Ha sido concebido para desarrollar al máximo los techos perforados por linternas que introducen la luz directa. Dichas linternas están dispuestas de tal manera que impiden los reflejos sobre la pintura. Son techos antirreflejos.

Sin embargo, ciertas galerías son iluminadas por un muro lateral, formado de una pared de vidrio continuo, de doble espesor. En los dos casos, mediante el empleo de cristales prismáticos especiales, se difunde la luz como una ducha o una alcachofa, las salas se inundarán de luz, sin que tengan que sufrir los efectos de la refracción.

En todo el proyecto no existe ninguna sala, cualquiera que sea su tamaño, que carezca de la luz solar directa.

B. Iluminación artificial. La iluminación artificial se dispondrá en las linternas del techo o en las paredes de cristal, de manera que tenga la misma intensidad que la luz solar.

VI. Circulación.- Los Museos participantes en el presente proyecto resumieron en el problema de la iluminación y en el problema de la circulación los dos elementos que deben encontrar una solución impecable.

La circulación interesa a: a) a los visitantes; b) los objetos.

a) Los visitantes: Los visitantes tienen a su disposición dos vías de circulación: 1º Una vía para los peatones, de circulación lenta, sin escalera, a lo largo de un juego continuo de "Rampa-Museo." Este término significa que a lo largo de las rampas podrían estar expuestas obras de arte. 2º Los visitantes disponen de un sistema de ascensores, que representan el tronco del árbol, del cual las rampas son los brazos, e introducen al visitante de manera instantánea en todas las galerías.

b) Los objetos: La planta baja está acondicionada a las exigencias del programa en lo que concierne a los grandes pesos; estatuas, grandes cuadros, etc., etc. Un camino de servicio en línea recta comunica todas las dependencias y servicios del Museo y las conduce a los montacargas. Este camino directo está equipado con un raíl sobre el suelo y con un sistema de alimentación en el techo.

Los almacenes de pintura establecidos en el programa, están situadas en la planta séptima del edificio, con plena luz y lejos de las manipulaciones cotidianas de la planta baja.

Están conectados directamente a través del montacargas y de los ascensores.

VII. Conservación.- El servicio de Conservación posee una entrada independiente en el muelle de Tokio o en la avenida del Presidente Wilson, y un pasillo común que lo conecta con las entradas independientes y, por el otro lado, en conexión con el recibidor de los Museos.

VIII. Personal. El conserje de cada uno de los museos tiene su apartamento con entrada independiente. Igualmente lo hay para los vigilantes en los locales de servicio que desembocan directamente a la calle.

IX. Conferencias.- La Sala de Conferencias del Museo del Estado, con sus dependencias, tiene su entrada particular sobre el muelle de Tokio. Por otra parte, está conectada directamente con el vestíbulo del Museo.

X. Exposiciones temporales. Estas son independientes del Museo principal.

XI. Esculturas al aire libre.- En los dos Museos, las esculturas se encuentran en sintonía con los elementos arquitectónicos y los paisajes, para su puesta en valor en función de los diversos géneros de la estatuaría: intimidad o amplitud, riqueza o sobriedad del entorno, vegetación o elementos arquitectónicos; diversidad capaz de dotar a toda la obra de un medio adecuado.

XII. Psicología del visitante.- El proyecto conlleva recursos para asegurar siempre la amplitud de espacios, la iluminación, vistas inesperadas hacia el exterior, una variedad constante. Aunque todo sea racionalizado y con tendencia funcional, no hay ninguna impresión esquemática. Al contrario, las condiciones arquitectónicas innumerables están dispuestas para recibir una estatuaría y una pintura del futuro (en unión y en plena colaboración con la arquitectura). Se trata de un renacimiento inminente de las artes mayores; un arte nuevo en plena unidad con la arquitectura.

XIII Ejecución.- La concepción del presente proyecto nos revela una construcción en cemento armado: estructura, pilares y losa. La situación muy estudiada de los pilares proporciona el ritmo arquitectónico al edificio. Los muros exteriores y los suelos son de piedra cortada. Estos muros de piedra son compactos (exclusivamente de piedra), o mixtos (combinación de losas de piedra y de placas de vidrio).

Resumen.- 1. Una estructura rígida, ordenada, monumental; 2. Una bella epidermis: la piedra; 3. Los avances técnicos modernos: el vidrio en sus infinitas variedades, posibilidades y rendimiento.

XIV. Calefacción, refrigeración, ventilación.- El edificio está dispuesto de manera que puede admitir un sistema de aire acondicionado. La red de canalizaciones manifiesta el mismo sentido que la disposición: tronco de árbol y ramas. Resultado: aire acondicionado a demanda: 1º Depuración; 2º Higrometría exacta; 3º Temperatura constante (verano e invierno).

8. TEXIER, Simon. "Musée d'Art moderne de la Ville de Paris." En *Les Musées Parisiens: Histoire, Architecture Et Décor*, dirigido por Béatrice de ANDIA, 157-158. París: Action Artistique Ville Paris, 2008.
- MINNAERT, Jean Baptiste. "Un palais pour deux musées d'art moderne (a palais for two museums of modern art)." *Palais 15 Especial L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937* (2013): 23-35.
9. Jean Cassou. *1897-1986. Un musée imaginé*. París: Bibliothèque nationale de France, 1995.
10. *Los arquitectos que han concurrido han debido optar entre dos opciones: bien dar la longitud del cimacio exigido, dejando una gran parte de las salas en oscuridad, o bien, iluminar todo el museo no cumpliendo la*

longitud del cimacio.

- MINNAERT, Jean Baptiste. "Un palais pour deux musées d'art moderne (a palais for two museums of modern art)." *Palais 15 Especial L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937* (2013): 23-35. Página 26.
11. VAGO, Pierre. "Les concours des musées d'art moderne." *L'architecture d'aujourd'hui* 10 (1934).
 12. STEUR, A. van der. "Les plans des nouveaux musées d'art moderne a Paris." *Mouseion* 27-28 (1934): 7-54.
 13. MINNAERT, Jean Baptiste. "Un palais pour deux musées d'art moderne (a palais for two museums of modern art)." *Palais 15 Especial L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937* (2013): 23-35. Página 29.
 14. FOUNDOUKIDIS, Euripide "Air et lumière dans les musées." *L'architecture d'aujourd'hui. Especial Muséographie.* 9 (1938): 21 – 25.
 15. MINNAERT, Jean Baptiste. "Un palais pour deux musées d'art moderne (a palais for two museums of modern art)." *Palais 15 Especial L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937* (2013): 23-35. Página 32.
 16. MINNAERT, Jean Baptiste. "Un palais pour deux musées d'art moderne (a palais for two museums of modern art)." *Palais 15 Especial L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937* (2013): 23-35. Página 33.
 17. MARTÍN MARTÍN, Fernando. *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982: 23.
 18. CHERONNET, Louis. *The Palace of the League of Nations*. París: L'illustration, 1938.
 19. FRAMPTOM, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica: poéticas De la construcción en arquitectura*. Madrid : Akal, 1999: 123.
 20. ZERVOS, Christian. "Pour la création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants." *Cahiers d'Art* 7 -6- (1930): 338.
 - LE CORBUSIER y JEANNERET, Pierre. "Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants (II): Réponse et projet d'aménagement et d'organisation." *Cahiers d'Art* 1 (1931): 5-9.
 21. O'BYRNE OROZCO, María Cecilia. *Espirales, laberintos, molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011:198-204.
 22. LE CORBUSIER. "Plan d'un musée à extension horizontale établi par l'architecte Le Corbusier." *Mouseion* 49-50 (1940): 29-38.

6.2. LA EXPOSICIÓN DE 1937 Y EL CONGRESO FRANCÉS DE MUSEOGRAFÍA

Uno de los contenidos previstos por los organizadores de la Exposición Internacional de París, *Exposition Internationale des Arts et Techniques pour la vie moderne*, celebrada en 1937, fue una exposición de Museografía en la que participaron algunos profesionales cercanos a la Oficina Internacional de Museos, sin que ello nos haga pensar que dicha muestra pudo ser organizada, como la de Madrid, por el satélite del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual.

Al hilo de la exposición, la Asociación Francesa de Conservadores de Museos celebró un congreso, sin la importancia del acontecido en Madrid tres años antes, pero de indudable trascendencia en los proyectos en ejecución por la administración francesa: la eterna reforma del Louvre y la consolidación en el *Palais de Tokio* de los dos museos de arte moderno que albergaba la ciudad, el del Estado y el de la Villa de París.

Manifiesta François Mairesse¹ que en la exposición de museografía de París de 1937, el museo no exponía obras, exponía sus obras, sus realizaciones. Realizaciones racionales, metódicas, triunfo de la razón sobre los museos del siglo XIX y otros gabinetes de curiosidades, resultado del sabio trabajo de los conservadores por perfeccionar los métodos de exposición, con conclusiones constatables, estadísticas y experiencias de apoyo. Todo podía ser musealizado, expuesto y comunicado gracia a las técnicas modernas de difusión: el teatro medieval, Van Gogh o la casa rural francesa fueron el objeto en la exposición de ejercicios de museografía aplicada.

Tenemos conocimiento de los contenidos de la exposición por la publicación de un catálogo, editado con idéntica maquetación y composición en dos lugares distintos. Uno de ellos era el producido por Denoël et Steele para la propia organización de la muestra internacional² y otro era un número especial de la revista *L'amour de l'Art*, con un contenido idéntico³.

La Exposición Internacional de París cuidó con esmero los contenidos que ofrecían los diversos pabellones oficiales, como podía ser considerado, entre otros, el recién construido *Palais de Tokio*. El edificio habría de albergar dos muestras en cada una de sus alas, el ala oeste acogería una muestra de obras maestras del arte francés, a la que nos referiremos más tarde, y el ala este, la citada de museografía.

Decía Eugenio d'Ors⁴ que las exposiciones universales no eran prólogo de nada. Eran epílogos. Servían, más que otra cosa, para recapitular. *¿Qué idea imprevista, qué forma original cabrá decir mañana que haya salido del actual certamen de París?* No era el único sentimiento contrario a la cita internacional, en *14, rue de Dragón*⁵, se podía leer un artículo contrario a la celebración, acontecimiento que se entendía como el exponente más claro de una sociedad y un régimen político, el francés, en grave crisis. Se refería la citada crítica a la

actitud de los funcionarios encargados de la Exposición y su lejanía de la creación contemporánea, *con un hitlerismo más oscuro y más odioso han obligado a los decoradores modernos a dimitir del Comité de organización.*

Nada, por tanto, se podía esperar de la cita, en campo francés. Otras cosa será en campo ajeno, cuál era el de los pabellones nacionales, que por razones de los necesarios límites impuestos a este trabajo, no podemos tratar.

Conocemos los intrínquilis de la exposición por dos vías, una la que nos ofrecen los contenidos antes referidos, y la otra algunos textos de René Huyghe, participante en la Conferencia de Madrid, como vimos en su momento, y convertido ahora en *factótum* de la que se realizaría en el *Palais de Tokio*, bautizado como *Palais National des Arts* mientras duraba la exposición⁶ de *Chefs d'Oeuvre de l'Art Français*.

Según la clasificación de contenidos —una interminable lista de disciplinas agrupadas según criterios de cercanía—, la organización de la Exposición Internacional había decidido dedicar una muestra a la Museografía, sección dentro de la clase III, Museos y Exposiciones, que pertenecía al grupo de la Expresión del pensamiento. No era baladí el lugar que, similar a otras disciplinas, se le había otorgado a esta nueva ciencia.

Los contenidos de la exposición, al menos en cuanto a la estructura del organismo central organizativo quedaron establecidos en grupos cuya clasificación era la siguiente: Grupo I. Expresión del pensamiento; Grupo II. Cuestiones sociales; Grupo III. Formación artística y técnica; Grupo IV. Difusión artística y técnica; Grupo V. Urbanismo, Arquitectura; Grupo VI. Artes gráficas y plásticas; Grupo VII. Construcción; Grupo VIII. Decoración interior; Grupo IX. Oficios de arte; Grupo X. Ediciones, Libros, Revistas; Grupo XI. Mobiliario doméstico; Grupo XII. Transportes, Turismo; Grupo XIII. Fiestas, Atracciones, Procesiones y Deportes; y Grupo XIV. Publicidad.

La preparación de la muestra de museografía no puede entenderse sin considerar las trayectorias de los protagonistas de su organización conceptual y técnica, uno de ellos era René Huyghe. La experiencia que el joven conservador francés había ido acumulando desde que se inició en los estudios de la *École du Louvre* era sobresaliente. Había acabado sus estudios en la Sorbona y a los tres años de iniciar los cursos de la *École*, donde había sido alumno de Louis Hautecoeur, éste le propondrá su incorporación al *Musée du Louvre*. Allí conocerá a Jean Guiffrey, a la sazón, Conservador Jefe y miembro futuro del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos. En Guiffrey encontrará un auténtico mentor, que no en Hautecoeur, aunque sus círculos e intereses artísticos estén muy cercanos. Recordemos que en Madrid, coincidirán los dos conservadores del Louvre⁷. como participantes por la delegación francesa.

Responsable del traslado de los cuadros del *Musée du Luxembourg* al Louvre, será el encargado de su montaje en las nuevas salas de la segunda planta, detrás de la Columnata. Es el primer contacto de nuestro especialista con la museografía directa. Para él, la práctica de la instalación de las obras, que requería un contacto directo con las mismas, no tarda en apasionarle, pues hacía contrapunto a la cultura artística basada en las fuentes críticas o literarias de la que huía en el trabajo “museográfico”.

Entendía que la presentación de las obras exigía una complicidad inmediata con el cuadro, tanto en sus aspectos plásticos, como en aquellos relacionados con el color, y una entente de acercamiento similar a la que se puede encontrar en la fusión de los instrumentos en una orquesta. Fue así que se encontró preparado, con la experiencia acumulada en el Louvre, para esa vasta empresa que fue la reordenación de las colecciones: lo que ocurrió en 1937 al suceder a Paul Jamot. Antes de que eso sucediera emprendió un vasto periplo por los grandes museos del mundo, y ello fue posible gracias al mecenazgo de David David-Weill, presidente

del Conseil des Musées, banquero en la Banca Lazard, que poseía una admirable colección, celebre en su época; además era hermano de Jean David-Weill, conservador del Louvre⁸.

El fin último del viaje era recorrer los grandes museos conociendo al alimón sus obras maestras y su museografía. Era necesario comparar presentaciones, *accrochages*, iluminaciones, en tanto que su “ojo” acrecentaba su capacidad de “expertizar”. Millares de obras de arte, un repertorio extraordinario de referencias. Será para el joven conservador un momento feliz, momento de exposiciones excepcionales, entre otras, la de Pintores de la Realidad del siglo XVII, comisariada por Charles Sterling, en la que “apareció” al mundo Georges de la Tour.

Su cercanía a Paul Valéry y, con éste, al *Comité Permanent des Lettres et des Arts* de la Sociedad de Naciones es dato de interés, y no por su cercanía pasada, presente o futura con la Oficina Internacional de Museos, también por la cercanía del escritor a Paul Vitry, conservador de escultura del *Musée du Louvre* y compañero de viaje, además de Guiffrey, de René Huyghe en Madrid.

La experiencia museográfica en el Louvre le marcará de por vida. Siempre había perseguido conseguir una “armonía” en la exposición de las obras, encontrar los tonos adecuados, buscando para cada gran cuadro aquel tono que pusiera en valor su peculiar gama cromática. No será extraño que, en su vejez, muestre su enfado y encuentre decepcionante la presentación de obras en el *Musée d’Orsay*. Sobre el insultante beige uniforme, las telas con dominantes pardos de Courbet casaban tan mal como los colores brillantes de los Impresionistas⁹. Será de los años de preguerra, en los que se ocupará de la renovación de la Gran Galería del museo parisino, de los que guardará un mejor recuerdo.

1937, año de su nombramiento como conservador jefe de pintura y dibujos fue su año. El de la Exposición. Aunque en su vejez no recordaba donde había organizado la exposi-

ción de Museografía, pues afirmaba en sus memorias que había sido en el Grand Palais. Asumió su participación como si de un premio se tratara. Dicho evento se había pensado para poner orden en una “ciencia que nacía entonces”¹⁰ y que le interesaba sobremanera pues *había participado en 1934 en el “primer congreso de museografía”, que había tenido lugar en Madrid*, y creía que la fiesta parisina habría de ser el momento idóneo para mostrar el conocimiento y la documentación, bastante completa y se “puede decir que excepcional”, que acopió con los viajes pagados por David-Weill¹¹.

Su trabajo fue notable, llegando a establecer fichas sobre modos de presentación de todos los museos extranjeros que había visitado. De esa ingente información habrán de salir los contenidos de la muestra en 1937. Recordará Huyghe que fue con Georges Henri Rivière, con quien hizo la exposición del “Gran Palais” (sic). Según el conservador, el etnólogo francés era responsable de la parte científica y él de la parte artística. La idea de la exposición consistía en recrear diversos tipos de salas, que podemos ver reproducidas en fotografía en el catálogo, en forma de maquetas¹², modelos que se presentaron en vitrinas escalonadas a lo largo de un corredor. De esta manera el público tenía a un solo golpe de vista las principales salas de los grandes museos del mundo. Se trataba de exponer una veintena de ejemplos para que fueran comparadas, entre otras, las presentaciones más modernas a nivel internacional y que el espectador se pudiera iniciar en las transformaciones que estaban viviendo los museos en el mundo entero.

La suerte final de las maquetas fue una incógnita. Éstas fueron, al acabar la exposición, llevadas al Louvre donde Huyghe creía, en su vejez, que debían estar amontonadas en algún rincón de los sótanos¹³. No sólo quedó en esta muestra, sobre la que avanzaremos más tarde, el trabajo del inquieto museógrafo. Otra exposición de gran importancia fue la consagrada a Van Gogh en el mismo recinto, en la segunda planta del ala este del *Palais*

de Tokio. Para ella reservó la mayor parte de sus esfuerzos y tiempo. Era preciso diseñar en profundidad la presentación de la gran muestra dedicada al holandés, y para esta retrospectiva había innovado en dos interesantes aspectos: uno era mostrar los documentos al par que las obras: recuerdos preciosos, autógrafos, fotografías, objetos en dos salas preliminares; y el otro homologar los marcos como le gustaban al pintor, anteponiendo los marcos de tonos blancos, platas y de colores pálidos a los dorados de estilo dieciochesco. Plegándose al “deseo del pintor” presentó así las telas. La prensa desconcertada cuestionaría la decisión. En dicho proyecto trabajarían, y con no poca trascendencia, Michel Florisonne y un jovencísimo John Rewald.

No obstante, el desarrollo de los acontecimientos parece variar a la vista de las publicaciones que han llegado hasta nosotros. Cabe dar importancia a otro joven conservador francés, el más influyente en la moderna museología, Georges Henri Rivière¹⁴, cuyo papel en todo este asunto fue decisivo, como veremos más tarde.

Otro conservador, igualmente joven y cercano en este caso a la Oficina Internacional de Museos, será determinante en la consecución del proyecto. Germain Bazin se convertirá con el tiempo en un referente de la historiografía museística a partir de la publicación de *Le temps des Musées*¹⁵, además de alcanzar las más altas cotas de responsabilidad funcional en Francia. Había heredado la sección encomendada a Euripide Foundoukidis en *Formes*, de título *Muséographie*, y mantenía unas buenas relaciones con la Oficina Internacional de Museos y su secretario general. De hecho encontraremos correspondencia cruzada entre ellos en el archivo de la Unesco¹⁶, referida al establecimiento de una “clasificación decimal de la disciplina museográfica”, en un momento de profunda anormalidad en el funcionamiento de la Oficina, las cartas están fechadas entre 1942 y 1943, en un periodo de parálisis en el organismo internacional que obliga a Foundoukidis a trabajar desde su domicilio particular.

Parte del *Palais de Tokio* se inauguró con una muestra¹⁷ de arte francés, *Chefs d'œuvre de l'Art Français*, y era, en cierto modo una fórmula para dar satisfacción a aquellos que durante un tiempo quisieron para París la creación de un museo nacional¹⁸. La reivindicación corría en paralelo a la de sacar del olvido a los museos provinciales, asunto que ya tratara Henri Focillon en varias ocasiones, quizá por su pasado de conservador en el Musée de Lyon¹⁹ donde se inició en la Historia del Arte.

Ya se habían materializado proyectos, en *l'Orangerie* el primero y en el *Musée Carnavalet* el segundo, que seleccionaban obras de museos provinciales para su exposición en París. La trascendencia de dichas propuestas debía pesar cuando se programó, bajo la dirección de Georges Huisman²⁰, director general de Bellas Artes francés, dicha exposición. Muestra que se celebraba, como antes señalamos, en un denominado *Palais National des Arts*, que había sido diseñado para exhibir creación contemporánea. Precedente de dicha muestra habremos de encontrarlo en la gran exposición de Arte Español organizada en Barcelona en 1929²¹, tan criticada por el círculo catalán del *Institut d'Estudis Catalans*.

La exposición de museografía, que como hemos comentado antes, quedó ubicada en el ala este del novísimo edificio destinado a albergar en el futuro dos instituciones, era un proyecto algo más cerrado que su equivalente madrileña en cuanto a discurso y concreción. Pero no era aún un proyecto de una técnica de inciertas certezas. Era una propuesta para el gran público, no estaba constreñida ni a especialistas ni a eruditos. Era lo contrario a lo pensado en Madrid, una exposición con más de “espectacular” que de “documental”, aunque la carga de información fuera desorbitada.

El “paquete” expositivo era de conglomerado difícil. A lo principal, la muestra de museografía, añadía dos secciones organizadas por Rivière y Huyghe. Una dedicada a la casa rural en Francia, comisariada por el antropólogo, y otra dedicada, como señalamos antes, a

Vincent van Gogh, seleccionada, como vimos al principio, por el conservador del Louvre. Todo ello compartía el espacio dedicado al proyecto en dos plantas del inmueble. La exposición se organizaba en los tres ámbitos definidos, si bien el principal quedaba reservado a la de Museografía. Dicha muestra se distribuía en salas y, a su vez, en paneles, por lo que los contenidos quedaban organizados de antemano en espacios compartimentados por temas, clarificando notablemente los contenidos.

La sala primera, que disponía de nueve apartados albergaba nueve paneles. Dichos paneles se relacionaban, a su vez, con nueve epígrafes en el catálogo editado:

1. Plan director, entendido éste como un guión para seguir la exposición. En él se mostraba un plano y la organización del recorrido. Estaba retroiluminado, muestra del deseo de aplicar recursos novedosos.

2. Mostraba una evolución histórica del museo como institución cultural.

3. Reparto de los museos en el mundo.

- 4 y 5. Desarrollo de los museos a nivel internacional y estadísticas de visita por países y museos.

6. La disposición de los museos y los problemas actuales. Quedaba de manifiesto que la fuente era Louis Hautecoeur en su artículo de *Mouseion*, no el tratado de Museografía.

7. El estilo y el reflejo de los gustos de la época en las construcciones dedicadas a museo: ocho ejemplos explicaban el panel, contrastando instalaciones originales con renovaciones o casos contemporáneos como el de Hartford en Estados Unidos, abierto en 1934.

8. La actividad de un gran museo: acrecentamiento según un plan de adquisiciones, examen en laboratorio científico, inventario, restauración y difusión.

9. La actividad exterior de un gran museo moderno.

Las salas segunda y tercera se dedicaban a la presentación de museos mediante el uso

de veinte maquetas integradas en vitrinas empotradas en el muro. La enumeración de cada vitrina y su descripción se convertía, de por sí, en un ejercicio de erudición notable:

1. Museos elementales: Museo del territorio y Museo infantil.
2. Museos al aire libre: Jardín zoológico y Museo al aire libre.
3. Tipologías de museo: Colección antigua y Museo antiguo.
4. Presentación mixta, Reconstitución de época y Reconstitución imaginaria.
5. Escultura iluminada en silueta y Presentación por técnicas.
6. Presentación “despojada” o neutra, Presentación aislada de una sola obra y Museo de Arquitectura.
7. Museo complejo en la URSS, Museo histórico antiguo, Presentación de una escultura antigua con iluminación cambiante y Museo histórico moderno.

La sala cuarta estará relacionada con la iluminación natural y artificial, el examen científico de los cuadros y el uso de la luz en vitrinas.

La quinta se consagrará al equipamiento de museos, en especial al del acondicionamiento mediante el uso de paredes móviles y paneles en planta libre y transformable (según diseño de Clarence S. Stein en Princeton). También a la presentación de dibujos y estampas, cuadros (incidiendo en los fondos, marcos de cuadros y tonos de las paredes), revestimientos de suelo, presentaciones científicas, medidas de seguridad contra incendios y robos, vitrinas, y mil cosas más.

Tras esta exposición de recursos visuales y técnicos, viejos ya en comparación con el porvenir americano e italiano de posguerra, se dedicaban dos secciones a temas concretos. Las secciones séptima y octava dedicarían sus dos ámbitos a la presencia de dos países: una dedicada a Alemania, la gran ausente en Madrid, donde la novedad era la proyección de películas dedicadas a obras de arte alemán, como era previsible, una exaltación política del

Reich; y la otra a Holanda, donde se representaba el esfuerzo realizado en la construcción de dos museos modélicos a los que se dedicaban paneles: Boyjmans de Rotterdam y municipal de La Haya, tachados de ejemplares en sus colecciones y en su arquitectura²².

La sexta estará organizada en torno a la mejora del *Musée du Louvre*, en especial a la reforma de la escalera *Daru*, en la que quedará instalada la Victoria de Samotracia en una canónica intervención, paradigma de lo mejor que aportó la museografía de los años treinta, junto con la doble escalera de los Museos Vaticanos. Las últimas salas quedaban para el cada día más presente y necesario tema de la difusión en todas sus posibilidades y recursos, el único fin será lograr una comunicación *entre la masa, la gran masa y los museos*.

No vamos a encontrar referencias a Madrid y su Conferencia, salvo un discreto plano de propuesta de disposición de museo de arte, planteada, en los debates de Madrid, por Huyghe²³. Señalaba el catálogo, de forma tímida, que el problema de las presentaciones de las obras de arte era el que preocupaba en especial a los conservadores²⁴ de museos. Y también afirmaba, más como crítica que como reflexión, que las especulaciones estéticas del primer cuarto del siglo XX habían despojado a la obra de arte de un sentimiento de ambiente histórico, pasando a ser considerada la obra un fenómeno autónomo individual²⁵. Detrás de la reflexión se adivinaba la larga mano de Germain Bazin, bajo la dirección René Huyghe.

A pesar de la magnitud de contenidos, la exposición no poseía un discurso claro, se utilizaba la historia y los ejemplos históricos de exposición para intentar mostrar actualidad. Esta exposición, como la Conferencia de Madrid, se ha magnificado en exceso por los conservadores, no tanto por los historiadores del museo. La presencia de un referente de la museología del siglo XX dotó al proyecto de un halo de excelencia hoy difícilmente defendible. El antropólogo logró montar una exposición sobre la *Maison rural en France*

y afianzaba un proyecto imparable, el *Musée des Arts et Traditions populaires* de París. El peso de la Oficina Internacional de Museos en este proyecto parece que fue nulo, al menos por la documentación analizada, otra cuestión son las relaciones personales entre funcionarios internacionales y franceses, cada vez más sombrías a medida que llegaban nuevos tiempos y nuevas tiranías, aún más crueles que las conocidas. Conocemos una carta²⁶ de Blaise Briod, asistente de Foundoukidis, a Germain Bazin en la que le comunica que el panel reservado a la Oficina Internacional de Museos en la muestra puede ser utilizado por la organización para otro contenido, ya que no es posible que nadie pueda dedicarse a reelaborar el que ya se ha realizado. Asimismo aprovecha para señalarle que la Oficina Internacional de Museos ya estaba presente en la sala consagrada a la Cooperación Intelectual.

Pensar que algún material de la exposición de Madrid, pudiera haberse utilizado en 1937 entra dentro de lo posible. Entre la ingente cantidad de documentos fotográficos expuestos algunos procedían de la Oficina Internacional de Museos. Algunos listados de fotografías y carteles prestados se conservan en el archivo de la Unesco, y recibos firmados por Louis Cheronnet, el arquitecto Jean Charles Moreux y el propio Bazin²⁷, de materiales que estaban reproducidos en *Muséographie*²⁸. Sin embargo, la configuración de la muestra y la fabricación de maquetas *ex profeso*, aquellas que luego vería Huyghe en algún rincón de algún sótano del Louvre, no deja lugar a dudas. La exposición tenía un discurso, descompensado si se quiere, pero científico. De los comentarios en el catálogo se encargaría, como hemos señalado, Germain Bazin, salvo aquellos dedicados al museo al aire libre, al museo del territorio y a los museos científicos, elaborados por Rivière.

La relación entre Georges Henri Rivière y la Oficina Internacional de Museos será una incógnita hasta que se encuentre información que pueda apuntalar alguna hipótesis.

El libro de Nina Gorgus²⁹ aportó una visión de conjunto sobre el antropólogo francés y su papel en la museología mundial, sin embargo cuando profundiza en experiencias concretas, como su actitud ante la cooperación internacional del periodo de entreguerras o su participación en la exposición de Museografía de 1937, los datos se limitan a las fuentes impresas y los testimonios gráficos existentes.

El proyecto de la Casa rural en Francia estará muy cerca, en cuanto a imagen, de los postulados italianos desarrollados por Franco Albini en los pabellones de las ferias agrícolas de los treinta. La exposición de Rivière, que se había apoyado en el geógrafo Demangeon, se articulaba en torno a un gran mapa en relieve, a una grandiosa fotografía aérea del territorio y a una selección de imágenes, mapas y planos. Todo ello daba una sensación muy ligera, casi diáfana. El uso de paneles móviles ayudaba a estructurar un espacio abierto, casi transparente, que respondía a un objetivo pedagógico³⁰. El proyecto expositivo era indisociable de la visita al *Musée de Terroir* de Romenay. En el fondo se quería trasladar un mensaje que estaba muy asentado en la organización de la Exposición Internacional, en palabras de Edmón Labbé³¹, una palabra clave del programa de los organizadores de la cita era *regionalismo*. Era un término de moda, que suscitaba el máximo de interés y el máximo de simpatía, pero también desconfianza, hostilidad e incluso desprecio. Para evitar la hostilidad y el desprecio se contará con el antropólogo.

No podía René Huyghe dejar pasar la oportunidad de reseñar la exposición, y lo hizo en *Revue de deux mondes*³², con un artículo titulado *Le rôle des Musées dans la vie moderne*. Refiere la deuda que la muestra parisina tiene con la Conferencia de Madrid y el estudio sistemático de las cuestiones que conciernen a la disciplina y que encontraron feliz ordenamiento en la cita madrileña. Resaltando el papel del libro en la cultura de los pueblos, señalaba la importancia de otros impresos menores, pero no menos decisivos, en la cultu-

ra, todavía incipientes, el periódico o el semanal. Si las necesidades de la transmisión de conocimiento se han adaptado, por qué el museo y las exposiciones no se adaptan a las necesidades de la vida actual. El museo, afirma el francés, es un organismo social y posee una misión que debe cumplir.

Alude Huyghe a una sección ausente en el catálogo de la exposición, pues dispuso de un catálogo propio, la que quedó ubicada en la sala sexta. Era un proyecto de Gustave Cohen y trataba sobre el teatro medieval francés, tal vez de lo más interesante de lo desplegado en la muestra. Disponía de documentos e instrumentos originales en vitrina, reproducciones, maquetas con imágenes tangibles de una puesta en escena, vaciados de esculturas medievales y un enorme montaje fotográfico de cinco metros de alto que reproducía la portada de Chartres y algunos personajes representando un misterio.

Huyghe atacará a cuantos habían criticado a Georges Henri Rivière por no reproducir una mayor cantidad de textos explicativos en la *Maison rural de France*; cinco frases componían el texto de la muestra, y una conclusión. Los intereses museográficos del conservador francés quedaban lejos de las propuestas científicas del antropólogo, pero en el fondo reconocía, que al margen de las posibilidades de la exhibición del arte, el futuro para la exposición de otro tipo de contenidos era aquel pensado por Rivière. Futuro presente ya en fotomontajes y paneles desplegados, no muy lejos del *Palais de Tokio*, por Josep Renau en el Pabellón de la República Española.

Para el museo de arte el problema era más complejo. La belleza de una obra de arte no era asunto de lógica, de clarificación o de demostración. Era necesaria una verdadera revelación y un bagaje cultural para entenderla. Por ello entendía que el museo de arte quedaría reservado a una élite, pero debería contribuir a enriquecer, a renovar y a entender esta élite, a librar el paso a todos los que eran dignos de pertenecer a ella³³:

L'expérience tentée par les organisateurs de la classe III laissera, je crois, difficilement indifférent. Elle s'applique à esquiver les abus qui peuvent découler de toute méthode nouvelle employée trop systématiquement ; elle essaie de préserver la qualité spirituelle du Musée et cependant de la rendre accessible, non pas à tous, mais à tous ceux qui peuvent y puiser quelque richesse intérieure, quelque émotion nouvelle, à côté desquelles ils seraient peut-être passés si le Musée n'était venu en éveiller l'écho par son appel.³⁴

La reunión organizada por la Asociación de Conservadores de Colecciones Públicas de Francia³⁵ se tenía que celebrar del 15 al 17 de junio. Finalmente se celebró del 29 de junio al 3 de julio de 1937, con el nombre de *Congrès National de Muséographie*³⁶. Las sesiones de trabajo se tuvieron en la *École du Louvre*, y concentraron a ciento cincuenta conservadores y adjuntos de museos. Las razones esgrimidas por los organizadores para organizar el congreso era la necesidad de elaborar una doctrina teórica y abstracta de la ciencia de los museos, que había de presentar ejemplos, resumir investigaciones y proponer soluciones que se pudieran adaptar a la mayoría de los casos en los que se tipifican los diversos museos.

Había un elemento digno de mención, cual era que la asociación englobaba dos secciones de conservadores, los de museos de ciencia y los de museos de arte e historia. Eliminando la frontera existente entre unos y otros que la Oficina Internacional de Museos mantenía desde su creación. La reunión tuvo varias partes, la primera se dedicó al papel del Museo en la vida social; significativa fue la ponencia de Albert Henraux, responsable máximo de la exposición de museografía que estamos tratando, sobre la necesidad de implicar a la sociedad civil en la vida de los museos, trabajo al que se había encomendado a través de la presidencia de la *Société des Amis du Louvre* y de la *Association générale des Amis des Musées de France*. Joseph Billiet, presidente de la asociación profesional francesa, trató en su dictado de la Oficina Internacional de Museos y la cooperación intelectual entre países.

La reunión se dividió en las dos secciones de la asociación que hemos comentado para tratar, cada una por su lado, de las “transformaciones o fundaciones recientes de museos”. Sin duda, la ponencia de Georges Henri Rivière, que acababa la sesión, fue la más celebrada. En ella, exponía sus planteamientos sobre museos de folklore, enumeraba algunos a tener en cuenta y exponía hacia dónde se dirigía la reforma del *Musée National des Arts et Traditions populaires*.

Las siguientes sesiones se dedicaron a problemas técnicos, aquellos relacionados con la documentación en los museos. Por una parte se trataron aspectos de un novedoso sistema de fichas para inventarios, y, por otra, de la necesidad de establecer un repertorio sistemático de los catálogos de los museos de Francia. Las demás sesiones tratarían sobre almacenes, sobre reconstrucciones antiguas en los museos. René Huyghe se reservó el tema de la iluminación, junto con Paul Vitry, el primero trató de innumerables soluciones técnicas para evitar los reflejos de la luz en la pintura, el segundo, de la exhibición de escultura.

Una visita a la exposición parecía obligada y fue guiada por Albert Henraux y los autores de los distintos capítulos del catálogo editado. Rivière presentó la exposición que había preparado sobre la *habitation de la maison rurale en France*. Y junto a René Huyghe, recorrió la parte de la exposición dedicada a las diferentes disposiciones preconizadas en la construcción de museos, los procedimientos empleados para una iluminación de las colecciones, la presentación de pinturas, la instalación de vitrinas, la elección de marcos y los fondos de pared para la exhibición adecuada. La visita terminó, como no podía ser de otra forma, con una ronda por la muestra dedicada a Van Gogh a cargo de Huyghe.

La reunión se cerró con una llamada a la redacción de un proyecto de estatuto de los conservadores de museos de Francia. Las conclusiones fueron en esencia:

1° l'accroissement des efforts pour adapter les Musées à leur fonction éducative, et à l'inscription des visites de Musées au programme des écoles

2° la création au Louvre d'un service de documentation pour rétablissement des catalogues

3° l'établissement, par les soins du Service commercial des Musées nationaux, de fiches types ainsi qu'à l'étude, par ce service, de l'édition des catalogues

4° ce que l'étude des éclairages soit faite par les architectes de Musées en accord avec les conservateurs

5° l'installation, dans tous les Musées, de réserves classées

6° création d'un crédit national pour les restaurations, celles-ci ne devant être entreprises qu'après avis de spécialistes et dans l'atelier du Louvre.

Enfin le vœu fut émis que les travaux du Congrès soient, réunis dans un résumé complet et édité par les soins de l'association³⁷

En el fondo, todo venía a ser una segunda parte de Madrid, acontecimiento que habría de dejar satisfechos a los activos miembros de la asociación francesa que no pudieron acudir en 1934. Dos visitas completaron la celebración: una guiada por Georges Henri Rivière se realizó al *Musée de Romenay*, al *Centre rural de l'Exposition*; la otra, en autocar, llevó a los congresistas a *Maison-Laffitte* donde Joaquim Folch i Torres, director de los museos de Barcelona, pudo guiar la exposición *L'Art de la Catalogne*³⁸. Lo que no pudo ser en Madrid, en 1934, sucedió en París.

-
1. MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002: 73.
 2. *Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe III. Musées et exposition. section I. Muséographie*. París: Editions Denoël, 1937.
 3. "La muséographie à l'Exposition Internationale." *L'amour de l'Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937).

4. ORS ROVIRA, Eugenio d'. "La tradición." en Ors Rovira, Eugenio d', *Nuevo glosario* III, 520-521. Madrid: Aguilar, 1949.
5. "Malgré Herriot l'Exposition de 1937 sera une infamie." *14, rue du dragon* (1933): 4.
6. BLUM, Lèon, ZAY, Jean, y FOCILLON, Henri. *Chefs d'oeuvre de l'art français*. Paris: Palais National des Arts, 1937.
7. HUYGHE, René. *Une Vie Pour L'art: De Léonard À Picasso*. Paris: Éd. De Fallois, 1994: 58
8. HUYGHE, René. *Une Vie Pour L'art: De Léonard À Picasso*. Paris: Éd. De Fallois, 1994: 68
9. HUYGHE, René. *Une Vie Pour L'art: De Léonard À Picasso*. Paris: Éd. De Fallois, 1994: 80
10. HUYGHE, René. "Existe-t-il une science des musées?." *L'Amour de l'art* XVII 10 (1936): 372.
11. HUYGHE, René. *Une Vie Pour L'art: De Léonard À Picasso*. Paris: Éd. De Fallois, 1994: 82
12. *Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe III. Musées et exposition. section I. Muséographie*. Paris: Editions Denoël, 1937.
- "La muséographie à l'Exposition Internationale." *L'amour de l'Art, Especial La muséographie à la exposition international: chroniques mensuelles* 6 (1937).
13. HUYGHE, René. *Une Vie Pour L'art: De Léonard À Picasso*. Paris: Éd. De Fallois, 1994: 82
14. CORGUS, Nina. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris: Éditions de la MSH, 2003.
15. BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon, 1969.
16. Archivo Unesco. OIM. IV 15. Classement décimal de la Matière Muséographique. Varias cartas sin numerar.
17. VITRY, Paul. "La part des musées de province a l'exposition des Chefs-d'œuvre de l'art français." *Bulletin des Musées de France* IX 8 (1937): 114-115.
18. WILDESTEIN, Georges (dir.). "Musées, enquête internationale sur la reforme des galleries publiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931).
19. FOCILLON, Henri. "Paradoxe sur les musées français." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 227-234.
20. BLUM, Lèon, ZAY, Jean, y FOCILLON, Henri. *Chefs d'oeuvre de l'art français*. Paris: Palais National des Arts, 1937.
- DUCCI, Annamaria. " "Nell'atmosfera di un continuo tumulto.": l'exposition Chefs-d'œuvre de l'art français (1937) et sa difficile réception en Italie." Editado por Anne Lafont y Michela Passini (eds.). *L'art français à l'étranger dans la première partie du XXe siècle*. Paris: INHA, 2013.

21. *El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*. Revisada por Dr. D. Manuel Gómez Moreno. Barcelona: Exposición Internacional de Barcelona, 1929.
22. BAZIN, Germain y HUYGHE, René “Section étrangère.” *L’amour de l’Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 29.
23. BAZIN, Germain y HUYGHE, René “Le plan du Musée.” *L’amour de l’Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 9.
24. BAZIN, Germain y HUYGHE, René “Présentation des Musées. Maquettes de musées élémentaires.” *L’amour de l’Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 16.
25. BAZIN, Germain y HUYGHE, René “Présentation des Musées. Maquettes de musées élémentaires.” *L’amour de l’Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 18.
26. Archivo Unesco. OIM XII 2 Exposition Internationale Paris. Sin numerar. Calco de carta de 9 de junio de 1937 de Blaise Briod a Germain Bazin.
27. Archivo Unesco. OIM XII 2 Exposition Internationale Paris. Sin numerar. Varios listados y recibos relacionados con la Exposición Internacional de 1937.
28. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Conférence Internationale d’études, Madrid, 1934*. París: Office International des Musées, 1935: 119
29. GORGUS, Nina. *Le Magicien Des Vitrines: Le Muséologue Georges Henri Rivière*. París: Editions De La Maison Des Sciences De L’homme Paris, 2003: 73.
30. GORGUS, Nina. *Le Magicien Des Vitrines: Le Muséologue Georges Henri Rivière*. París: Editions De La Maison Des Sciences De L’homme Paris, 2003 : 104.
31. LABBÉE, Edmón. *Le régionalisme a l’Exposition internationale*. París, 1937.
32. HUYGHE, René. “Le rôle des Musées dans la vie moderne.” *Revue de deux mondes*, (1937): 775-789.
33. HUYGHE, René. “Le rôle des Musées dans la vie moderne.” *Revue de deux mondes*, (1937): 775-789. Pagina 785.
34. *La experiencia intentada por los organizadores de la clase III, creo yo, difícilmente nos dejara indiferentes. Se aplica para evitar los abusos que puedan derivarse de todo método nuevo usado de manera sistemática; trata de preservar la calidad espiritual del Museo y, no obstante, hacerlo accesible, no a todos, sino a aquellos que puedan sacar de ello alguna riqueza interior, alguna nueva emoción, junto a quienes posiblemente se hubieran acercado al museo atraídos por su llamada.*
35. “Réunions et congrès.” *Suppléments Mensuelles. Museion*. Mayo (1937): 16-17

36. BILLIET, Joseph. "Le Congrès National de muséographie." *Bulletin des Musées de France* 7 (1937): 110-112.
37. *1º el crecimiento de los esfuerzos para adaptar los Museos a su función educativa, y la inserción de las visitas a los museos en el programa de las escuelas*
2º la creación en el Louvre de un servicio de documentación para el restablecimiento de los catálogos
3º el establecimiento, mediante el Servicio comercial de Museos nacionales, de fichas tipo que eviten la edición de catálogos
4º que el estudio sobre iluminación se realice por los arquitectos de los Museos de acuerdo con los conservadores
5º la instalación, en todos los Museos, de reservas clasificadas
6º creación de un crédito nacional para las restauraciones, estas no deben ser emprendidas sino con el acuerdo de los especialistas y en el taller del Louvre.
Por fin el voto emitido fue que los trabajos del Congreso sean reunidos mediante un resumen completo y editado con la atención de la Asociación
38. *L'Art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle.* París : Cahier d'art , 1937.

6.3. MUSEOGRAFÍA PARA ARQUITECTOS

Un año después de la Exposición de París, y sin relación directa con la muestra organizada por Huyghe y Rivière, aparecerá un número extraordinario¹ de *L'architecture d'aujourd'hui*, titulado *Muséographie*, con textos, documentos y proyectos reunidos por Pierre Vago, redactor jefe de la revista. El contenido era muy cercano, en cuanto a concepto, al texto editado a resultas del encuentro madrileño. Tenía la publicación dos partes, una dedicada a generalidades, y, la otra a la presentación de ejemplos específicos, casos concretos de museos de última generación, la mayoría de los cuales se habían mostrado en las páginas de *Museion*. La revista contenía un vistoso muestrario de museos fotogénicos, antecedente claro de una tradición de publicaciones sobre museos que ha alcanzado en nuestros días especial importancia².

Las imágenes del primer bloque de artículos sobre arquitectura, acondicionamiento de museos, presentación de obras de arte, climatización, iluminación y museografía estaban extraídas del tratado de Madrid. Los contenidos eran originales en cuanto a sus autores,

salvo el artículo de Louis Hautecoeur que, recortado mínimamente, era el mismo que el publicado en 1935, pero sin ninguna mención a su lugar de edición original.

Contenía textos de Henri Verne, René Huyghe, Jean Charles Moreux, Eurípide Foudoukidis, Georges Henri Rivière y el citado de Louis Hautecoeur. Dichos artículos, a excepción del citado de la Conferencia de Madrid, eran unas versiones reducidas de los temas tratados en octubre de 1934.

Henri Verne, director de los Museos Nacionales de Francia, elaboraba un diplomático texto sobre la relación entre arquitecto y museo, haciendo especial hincapié en las relaciones entre el arquitecto y el conservador de museos. Relaciones en las que el segundo debía hacer al primero las propuestas más audaces. Una ciencia nueva, la Museografía debía aportar a la lógica y a la imaginación del museógrafo todas las invenciones, todas las sugerencias, y todas las precisiones, por las que rivalizaban los renovadores de los grandes museos del mundo. El destinatario del mensaje era el arquitecto.

Huyghe, en un poético ensayo, afirmaba que no había nada más peligroso que querer hacer de la Museografía el instrumento de definición de un museo ideal, de un museo tipo. En realidad cada museo, según el momento en que fuera concebido y el público al que fuera destinado, respondería a un programa diferente y determinado. No había en materia de museos ni ideas dogmáticas, ni principios a priori. El secreto de una buena arquitectura estaría en la inteligencia del programa adecuado a cada caso y a una precisa respuesta a sus condiciones. Discurso aprehendido en Madrid en 1934 y repetido insistentemente.

Frente al peso de la historia, el museo del siglo XX debía reaccionar y predicar un nuevo concepto, el museo “funcional”, práctico y eficiente. En la época de la investigación técnica sobre la iluminación, la calefacción, la ventilación y la lógica en la disposición del espacio, se hacía necesario avanzar en el museo técnico. La presentación evolucionaba a

un ritmo similar: no era momento de amontonar cuadros limitando la visibilidad, o de armar discursos históricos como en el siglo XIX, creando atmósferas de época, inventando reconstrucciones. Bode ya era historia en Berlín, así como su fórmula de museo mixto donde quedaban asociados muebles, cuadros y esculturas de un mismo tiempo, no habrá futuro para esa fórmula. Entrado el siglo XX, con su objetividad y su sequedad, se verá triunfar lo contrario, el acondicionamiento neutro, despojado, desnudo, cual carpeta de anillas para las fichas.

Insistía el conservador del Louvre en sus planteamientos, no olvidemos que dirigidos a arquitectos por el perfil de la publicación, en la existencia de dos partes distintas en la museografía, ya planteadas en *Exis-t-il une "science de musées"?*³. Una objetiva: la conservación, y la otra, subjetiva en exceso: la presentación de las obras. Sobre la primera apuntaba la posibilidad de aplicar una serie de reglas de extrema facilidad y compromiso ineludible: eliminar riesgos y asegurar las condiciones de presentación óptimas mediante el control de las condiciones de humedad y temperatura. La segunda, la presentación, era más compleja de articular, si bien era el momento propicio para definir un cuerpo de nociones fijas en lo que concernía a un aspecto esencial: el bienestar del visitante. Facilitar su visita con un plan claro que dirigiera el recorrido discretamente; asegurar una iluminación que se concentrara sobre el objeto expuesto y eliminara los molestos reflejos, una presentación que evitara el esfuerzo físico de adaptar la visión, la flexión del cuerpo al agacharse, y, sobre todo, el esfuerzo psicológico de prestar atención en mitad de la monotonía.

Quedaba, lo que para Huyghe, era lo más difícil, la concepción misma de la presentación. El problema más grave que se le asignaba al museo. ¿Habría de ser metódica y científica, facilitando el estudio y la investigación del experto? ¿Había de ser artística, respondiendo a los deseos intelectuales y sensibles de la élite? ¿O tendría que ser educa-

tiva, asegurando un itinerario al visitante o una iniciación inadecuada al iniciado? Tantas actitudes diferentes eran irreconciliables.

Habría que ser muy perspicaz para tener en cuenta la diversidad de condiciones. En Estados Unidos, desprovistos de pasado y donde la élite está inmersa en la masa curiosa, prefieren instruirse mediante la reconstrucción histórica de una parte y la presentación clasificada y elemental de otra. Los países de vieja cultura e individualismo como Francia se entregarán más al gusto natural, al espíritu de iniciativa, al deseo de descubrimiento innato. El discurso pregonado, en este caso, en una revista de arquitectura estaba agotado.

Sin embargo, en ese discurso agotado quedarán anclados no pocos historiadores del arte, conservadores de prestigio en sus países e historiadores del museo que habrán de considerar que el único museo posible es aquel que sigue un canon concreto. En esa línea se mantendrá, hasta el final de sus días Germain Bazin⁴. En su excelente libro *El tiempo de los museos* hará toda una declaración de intenciones al referirse a la *National Gallery of Art* de Washington, proyecto sobre el que cabe detenerse en cuanto será el único museo cuyo proyecto ocupará todo un número de *Museion*⁵. Con estas palabras se refería el conservador francés a las circunstancias del nuevo museo americano:

El poco gusto de los Estados Unidos por las artes antes de la época contemporánea se explica fácilmente; la ciencia es inmediatamente accesible para los espíritus de los países nuevos, lo que no ocurre con las artes, que exigen para su desarrollo una cultura previa.
(...)

En 1936 (Andrew Mellon) envió a los trustees no sólo la colección, también los fondos para hacer la sede. En el emplazamiento elegido, sobre el Mall, se inauguró cinco años después, el 17 de marzo de 1942, la National Gallery of Art. No se había regateado nada para lograr la mayor belleza del edificio construido por John Pope Russel (sic) dentro del estilo clásico tradicional en los Estados Unidos y más aún en Washington,

lo que es una confesión implícita de la arquitectura moderna poco adecuada para el aspecto lujoso que conviene a una galería de obras maestras; pero el estilo “inspirado en Grecia y Roma” era sin embargo menos presuntuoso que el del Pennsylvania Museum. “Los arquitectos —escribía J.B. Eggen— han creído tener que inspirarse en el precepto de Washington y de Jefferson pretendiendo que el estilo arquitectónico a adoptar para la Ciudad del Capitolio no debía separarse de la amplia base fundamental del clasicismo”

La referencia a Eggen estaba tomada por Bazin de *Mouseion*, de su último número, lo cual resultaba desalentador en grado sumo. Que el último número de la revista se dedicara a un edificio anclado en formas propias de la más ortodoxa línea *Beaux-Arts*, no habría de ser un triunfo, precisamente, de los postulados que pretendían trasladar. Acababa el historiador ponderando el carácter de un edificio llamado a marcar una época:

El resultado es notable, tanto por las masas exteriores como por los volúmenes interiores, La National Gallery of Art es de una justeza y una elegancia de proporciones que la hacen digna hermana menor de la Gliptoteca de Munich. Al igual que el Altes Museum de Leo Von Klenze de Berlin (sic), construido más de un siglo antes, el centro del monumento es una vasta rotonda inspirada en el panteón de Roma, sostenida por veinticuatro columnas de orden jónico de una altura de once metros, cuyos fustes han sido tallados en mármol, verde, antiguo, en unas canteras cerca de Lucca, en Italia. En medio de la rotonda domina el Mercurio de Juan de Bolonia; y no sé yo si fue intencionado por parte de los organizadores del museo ese homenaje rendido al dios del Comercio que había permitido un conjunto tal de riquezas.

Durante años la revista se había esforzado en publicitar, con más o menos entusiasmo, algunos de los proyectos más interesantes de cuantos se habían construido en Europa; algunos de ellos aparecerán también en el número de *L'Architecture d'aujourd'hui* con que iniciamos el capítulo. Eran museos modélicos, aunque es necesario señalar que en la revis-

ta de arquitectura abundarían los autóctonos y, en especial, los vinculados con las obras desarrolladas para la exposición de París. A la publicación de proyectos encuadrados dentro de un marcado clasicismo, sucederá en 1940 la publicación en *Mouseion* de una suerte de proyectos que venían, de una forma u otra, a romper con esa peculiar neutralidad, rota con la defensa de Le Corbusier en 1934, mediante el artículo de Ad Van der Steur⁶.

El estallido de la guerra, un año más tarde, y la ocupación alemana de Francia dejarán paralizada la Oficina Internacional de Museos a partir de 1941, y salvo un corto *iatús* entre 1945 y 1946, su actividad se verá reducida a la nada. El polo de atracción se ubicará en Estados Unidos, donde los cambios se producen a un ritmo vertiginoso, al menos en el campo de la teoría.

Tenemos suficientes elementos de juicio para afirmar que el movimiento moderno no gozó de las simpatías de los miembros del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, a pesar de los intentos de dicha institución por ejercer de árbitro entre las diversas corrientes. La relación de la Oficina con la arquitectura, como con el arte de su tiempo, se mantendrá dentro de los estrictos márgenes de lo oficial, arte oficial, arquitectura oficial, arte de estado y arquitectura de estado. Las únicas concesiones de *Mouseion*, como hemos señalado a la vanguardia arquitectónica se producirán en 1940, con la publicación de los proyectos del *Museum of Modern Art* de Nueva York⁷, el museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier y el excéntrico proyecto de Wright⁸ para el Guggenheim de Nueva York.

Varios proyectos serán presentados en las páginas de *Mouseion*, pasando, a partir de ese momento, a convertirse en paradigmas de museos. La mayoría de la veces, estos museos tardarán años en construirse, pero van a resultar ejemplares, sobre todo, en lo que se refiere a nuevas técnicas de iluminación y su adaptación a la arquitectura. La publicación del Boijmans de Rotterdam, del museo municipal de La Haya⁹ y del museo de Basilea¹⁰ serán

decisivas para la fortuna crítica de estos tres museos de ciudades medias. En *L'Architecture d'aujourd'hui*, serán los “museos estrella” junto a los museos construidos o remozados para la Exposición Universal de 1937.

Justo en el año en que se publican los índices de *Muséographie*, Paul Zucker alumbrará una obra colectiva que apuntará a un futuro inevitable. En dicha obra colectiva hay dos textos providenciales que queremos destacar.

El primero era de Sigfried Giedion¹¹, que bajo el título de *La necesidad de una nueva monumentalidad* apuntaba directo a la responsabilidad de funcionarios y arquitecto, y manifestaba rotundo en el encabezamiento del artículo que la formación emocional era, en el tiempo que le había tocado vivir, necesaria. *¿Para quiénes?* se preguntaba. *Para aquellos que gobiernan y dirigen al pueblo, en primer lugar.* Lo que perviviría, en la historia del Palacio de la Liga de las Naciones, no sería el edificio ejecutado que, cuando finalmente fue acabado en 1937, probó ser —lo que era desde el comienzo— una lápida enorme. Lo que sobreviviría en la historia es el proyecto de Le Corbusier y Pierre Jeanneret de 1927. Fue un golpe magistral entre 377 propuestas. El desarrollo completo de la arquitectura moderna hacia una nueva monumentalidad habría avanzado décadas si las autoridades hubieran entendido su calidad.

El cambio de paradigma será, ya, imparable. La arquitectura moderna tenía que escoger el camino complicado. La tradición fue implacablemente desperdiciada por los representantes del gusto académico imperante en todos los campos relacionados con la expresión emocional. De este modo, los grandes patrimonios monumentales de la humanidad fueron ocultados e incluso envenenados por aquellos que los tocaban. Tras cada gran edificio del pasado sonreía el rostro de su malversador. La arquitectura no tendría otra opción que empezar de nuevo como la pintura o la escultura, reconquistar las cosas más primitivas, como si nada hubiera hecho antes¹².

Our period is no exception. For the present it continues the habits of the last century and follows in the tracks of pseudo-monumentality. There is no special political or economic system which is to blame for this. As different as they may be in their political and economic orientations, whether the most progressive or the most reactionary there is one point where the governments of all countries meet: in their conception of monumentality.

One could compile an immense square of "monumental edifices" of the whole world, erected in recent years, from the "Haus der Deutschen Kunst" at Munich (1937), to the "Mellon Institute" at Pittsburgh (1937), the new museums in Washington, or the representative buildings in Moscow.

The place of the "League of Nations" at Geneva (finished 1935) is perhaps the most distinguished example of internationally brewed eclecticism. The moral cowardice reflected in its architecture seems to have an almost prophetic affinity to the failure of the League itself³.

La Sociedad de Naciones y sus satélites, entre los que estaban el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y la Oficina Internacional de Museos, venían a representar una afrenta para todos aquellos que estaban propugnando un cambio en el terreno de la arquitectura. Poco a poco ese sentimiento habría de contagiarse a otras esferas de la cultura, el arte, y, cómo no, los museos.

El segundo de los textos que queríamos destacar es obra de William Reinhold Valentiner¹⁴, director del *Detroit Institute of Art*, de 1924 a 1945, año de su jubilación, manifestaba en el mismo libro de Paul Zucker, en un artículo titulado *The museum of tomorrow*, que no eran necesarios cambios radicales en la organización de los museos tras la guerra, aún activa. Dichos cambios no eran deseables en una institución pacífica y duradera. Los museos que han cumplido mejor con sus obligaciones son aquellos que han irradiado una atmósfera pacífica y altamente ética con la que se impregnaban las grandes obras del pasa-

do y se generaba el antídoto necesario contra el odio y el horror. El museo, por principio, no podía ser revolucionario, debía ser “evolucionario”. La tradición americana, corta pero sólida, debía ser entendida si se proponían mejoras.

Para Valentiner, el museo debía construirse en un estilo moderno. Su arquitectura debería ser un buen ejemplo de originalidad, no imitando a otros, pues la existencia de un museo en una comunidad era la expresión de la creencia en la necesidad de la creación artística. El estilo clásico de la mayoría de los museos no solo fracasaba al no corresponderse con las ideas de su tiempo, sino que era inapropiado para las exposiciones de épocas tales como la preclásica o la *medieval*. De la misma manera, era incluso menos apropiado para las exposiciones de historia natural y ciencia, las cuales se ubicaban tradicionalmente en edificios de estilo clásico. Dado que tenemos un estilo moderno en arquitectura, ¿por qué no usarlo? Como ejemplo de buena arquitectura moderna mencionaba el pequeño museo de Portland en Oregon.

Los edificios de los museos no deberían ser tan grandes que los visitantes no pudieran entender el diseño inmediatamente. Las proporciones externas e internas no deberían ser tan abrumadoras que la gente se sintiera intimidada cuando recorre el museo. Los tipos característicos de edificios desproporcionados con su contenido, el *Metropolitan Museum* de Nueva York y *National Gallery of Art* de Washington, eran expresiones de una era capitalista, el primero de sus comienzos, el segundo, quizá, de su fin. El edificio de la Galería Nacional de Washington no era el único triunfo del capitalismo, pero se hallaba en relación con los edificios del entorno, una expresión del creciente poder mundial de los Estados Unidos. Al entrar en el edificio, el visitante se sentía sobrecogido por las enormes proporciones de las escaleras y el espacio central circular con sus vastos pasillos contiguos, por la repelente frialdad de las paredes de mármol y las columnas, y por la dura regularidad

de sus líneas y molduras. No había, entendía Valentiner, preparación para el disfrute de los objetos creados por los esfuerzos y las intensas emociones de los pequeños seres humanos, esfuerzos tendentes a no oprimir sino a elevar al espectador.

Insistirá Valentiner en que el museo apoyado por la comunidad no puede subordinar sus colecciones a principios estéticos solamente. Debería recordarse que el número de aquellos dotados con el sentido artístico es muy limitado y que es muy dudoso que este sentido podía enseñarse. Por otro lado, el arte como expresión de la cultura de diferentes edades podía ser enseñado muy bien, y la enseñanza de la historia puede ser en gran medida apoyada por el hecho de que una colección de museo esté dispuesta en una secuencia histórica. El método histórico al conformar la colección de un museo no pasa arbitrariamente por periodos que no están conectados directamente con el arte moderno, sino que se retrata en una línea continua desde las culturas modernas hasta las culturas de etapas anteriores de la humanidad. Para el director de Detroit, ningún cambio que no estuviera relacionado con la arquitectura por venir estaría justificado si no se asentaba sobre una tradición de servicio a la comunidad y a los valores educativos y sociales del museo, aquellos que como la doble atención al visitante habían dado, a su juicio, excelentes frutos.

En 1950, la *American Association of Museums*, publicará un libro de su director, Laurence Vail Coleman¹⁵ sobre la *construcción de museos*. Dicho manual tenía, como referencias generales, apenas ocho registros, de entre los que destacaban el libro de Gilman¹⁶, dos artículos, uno de Clarence Stein¹⁷ y otro de Fiske Kimball¹⁸, y *Museographie*¹⁹. El libro, se ofrecía como volumen primero de una obra de más largo aliento, subtítulo *A Planning Study*, un estudio de planificación era el libro que hubiera querido Coleman fruto de la experiencia madrileña.

El manual, editado apenas quince años después que *Muséographie*, daba una vuelta de tuerca más a los viejos postulados madrileños y, sin entrar en valoraciones acerca del

siempre complicado asunto de la presentación, se limitaba a desarrollar dos discursos, uno escrito sobre construcción de museos y otro visual, sobre presentación de objetos. No tendrá miedo Coleman de entrar en el espinoso asunto del estilo, dedicando un capítulo a dicho asunto. Tratará de manera breve, la evolución histórica de los museos antiguos, sin citar un solo museo del viejo continente, y dedicará una extensa porción del capítulo a los museos recientes: Portland, Seattle, Hartford y, a nivel de propuesta, la *Smithsonian Gallery of Art* de Washington. Entraba a valorar las críticas que se hacían a la arquitectura *Beaux-Arts* y también las que se realizaban sobre lo contemporáneo, afirmando que la apuesta de futuro era acercarse a lo nuevo: *el estilo moderno es el único del momento en que vivimos*²⁰. No obstante, Coleman no va a entrar en terrenos movedizos, su pragmatismo le evitará referencias a propuestas avanzadas que aún no son tangibles, no hay alusión a Mies van der Rohe y a su propuesta de museo para una ciudad pequeña.

El mérito del manual de Laurence Vail Coleman estará en poner en valor los pequeños museos estadounidenses de ciudades medias. Pocas referencias a grandes museos —aparición proporcionada a su presencia en el territorio americano—, y muchas a museos de arte, historia y ciencia. Muchos años habrían de pasar para que Europa, tras la pesada guerra, reconstruyera la institución museística. La relación entre arquitectura y museo, lejos de suavizarse, ha continuado siendo una historia conflictiva²¹.

1. *L'architecture d'aujourd'hui*. Especial *Muséographie*. 9 (1938).

2. ALOI, Roberto. *Musei. Architettura - tecnica*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1961.

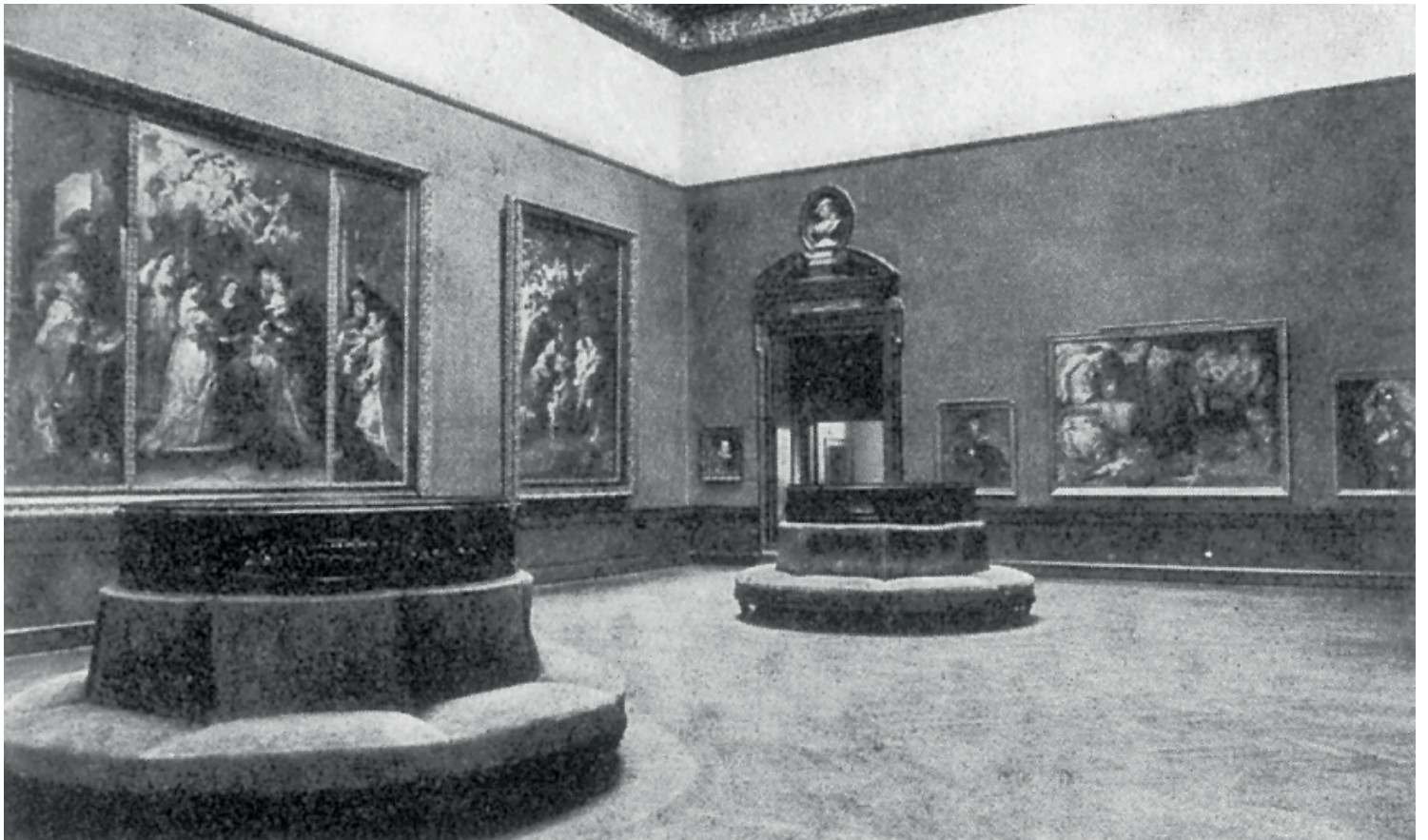
- BASSI, Carlo. "Introduzione." En *Musei, architettura - tecnica*, de Roberto ALOI. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1962.

- MONTANER, Josep María. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

- MONTANER, Josep María. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

- MONTANER, Josep Maria. *Nuevos Museos: Espacios Para El Arte Y La Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- 3. HUYGHE, René. "Existe-t-il une science des musées?." *L'Amour de l'art* XVII 10 (1936): 372.
- 4. BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon, 1969: 258-259.
- 5. EGGEN, J. B. "La Galerie Nationale d'art de Washington." *Mouseion* 57-58 (1946): 5-163.
- 6. STEUR, A. van der. "Les plans des nouveaux musées d'art moderne a Paris." *Mouseion* 27-28 (1934): 7-54.
- 7. GOODWIN, Philip L. "Le nouveau Musée d'Art Moderne de New York." *Mouseion* 49-50 (1940): 43-70.
- 8. LE CORBUSIER. "Plan d'un musée à extensión horizontale établi par l'architecte Le Corbusier." *Mouseion* 49-50 (1940): 29-38.
- WRIGHT, Fr. Lloyd y REBAY, Hilla. "Un musée em espirale: Le musée Guggenheim à New-York" *Mouseion* 55-56 (1945): 99-106.
- GOODWIN, Philip L. "Le nouveau Musée d'Art Moderne de New York." *Mouseion* 49-50 (1940): 43-70.
- 9. SINGELENBERG, Pieter. H. P. Berlage's Haags Gemeentemuseum. La Haya : Haags Gemeentemuseum, 1996.
- 10. VOIGT, Wolfgang y MAY, Roland. *Paul Bonatz 1877-1956*. Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 2011.
- 11. GIEDION, Sigfried. "The need for a new monumentality." En *New architecture and city planning*, de Paul ZUCKER, 549-568. Nueva York: Philosophical Library, 1944.
- 12. GIEDION, Sigfried. "The need for a new monumentality." En *New architecture and city planning*, de Paul ZUCKER, 549-568. Nueva York: Philosophical Library, 1944.
- 13. *Nuestra época no es una excepción. En el presente continúan los hábitos del pasado siglo y siguen en los caminos de la pseudo-monumentalidad. No hay un sistema político o económico a quien culpar de eso. Al margen de las diferencias en las orientaciones políticas y económicas, ya sean más progresistas o más reaccionarias, hay un aspecto en el que los gobiernos de todos los países se encuentran: su concepción de la monumentalidad.*
Se podría construir una plaza inmensa de "edificios monumentales." del mundo entero erigidos en los últimos años, desde la "Haus der Deutschen Kunst." en Múnich (1937), al "Mellon Institute." en Pittsburgh (1937), los nuevos museos de Washington o los edificios representativos de Moscú.
El Palacio de la "Liga de las Naciones." en Ginebra (terminado en 1935) es quizás el ejemplo más distinguido del eclecticismo filtrado internacionalmente. La cobardía moral reflejada en su arquitectura parece tener una afinidad profética con el fracaso de la Liga.

14. VALENTINER, Willian Reinhold. "The museum of tomorrow." En *New architecture and city planning*, de Paul Zucker, 656-674. Nueva York: Philosophical Library, 1944.
15. COLEMAN, Laurence Vail. *Museum Buildings*. Washington: *American Association of Museums*, 1950.
16. GILMAN, Benjamin Ives. *Museum Ideals of Purpose and Method*. Cambridge Mass.: *Museum of Fine Arts* and Riverside Press, 1918.
17. STEIN, Clarence Samuel. "The art museum of tomorrow." *Architectural Records* 67 -1- (1930): 5-12.
18. KimballL, S. Fiske. "The modern museum of art." *Architectural records* 66 -6- (1929): 559-580.
19. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*. París: Office International des Musées, 1935, 2 vols.
20. COLEMAN, Laurence Vail. *Museum Buildings*. Washington: *American Association of Museums*, 1950: 72.
21. HERREMAN, Yani. "Architecture et musée : une histoire conflictuelle." *Les Nouvelles de l'ICOM* 3 (2003): 3. (<http://ICOM.museum/media/magazine-les-nouvelles-de-IICOM/les-nouvelles-de-IICOM-2003-no3/L/2/>, consultado 29 mayo 2017).



CONCLUSIONES.

AURA REVOLUTION LIEU MALGRÉ CONFÉRENCE

La Sociedad de Naciones se afanó, de todas las formas imaginables, en restañar las heridas y cicatrices de la guerra, entre las diversas potencias europeas, potencias también en el plano intelectual. El deseo de configurar una *sociedad de ingenios* no tendrá un correlato en la instancia política europea de entreguerras. Los intelectuales estarán presentes en multitud de foros internacionales pero su opinión tendrá un peso relativamente pobre.

La decisión de hacer depender el mantenimiento del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, mediante dotación presupuestaria de un sólo país, Francia, condicionará no sólo el funcionamiento de la institución, también el excesivo peso de la cultura francesa. No significará esta dependencia económica una servidumbre en la realización de proyectos de carácter internacional, pero sí una presencia digna de tener en cuenta en un momento en el que París era la capital intelectual del mundo.

La renovación museística que se inicia en el primer tercio del siglo XX, no es mérito exclusivo de las tareas de la Oficina Internacional de Museos; la creación de dicha institución es testimonio de una preocupación latente en el cuerpo intelectual europeo que entiende que la renovación se puede servir de la cooperación intelectual, del intercambio de conocimiento y de la apertura del museo a las mejoras técnicas y científicas y a una mayor calidad en la visita pública.

Dicha renovación se había iniciado en Estados Unidos mediante la asunción de un rol renovado en relación con los museos europeos, su papel educativo y la enorme trascendencia social del museo. Desde Europa se verá con esperanza este cambio y no serán pocos los conservadores europeos que apostarán por soluciones beneficiosas ya contrastadas, como la polémica doble visita. Por otra parte, la frenética actividad asociativa existente en Estados Unidos, Gran Bretaña o Alemania, en relación con la difusión de los nuevos planteamientos, tendrá su correlato francófono en el órgano de difusión de la Oficina Internacional de Museos, *Mouseion*.

Los Congresos Internacionales de Historia del Arte serán esenciales por dos razones, su apertura a campos más amplios que la estricta historia de las formas artísticas o el estudio de los artistas, y su conversión en foros de encuentro necesarios para los profesionales, en los que tratarán del patrimonio o los museos como una parte esencial de la disciplina histórico-artística. En dichos congresos, que en multitud de ocasiones comparten protagonistas, estará el germen de la renovación de los museos en Europa.

La amplitud de tareas y la dispersión de acciones de la Oficina Internacional de Museos, y la escasez de personal, determinaron la excesiva debilidad de la institución; a ello se uniría el siempre ingrato trabajo de la diplomacia cultural, dado a alargar los tiempos en exceso.

Ejemplo de esta dispersión será la diversidad de contenidos de la revista *Museion*, y la falta de secciones estables. La falta, real, de un comité de redacción, suplido con eficiencia por Euripide Foundoukidis, secretario general de la Oficina, será otro síntoma de la falta de una dirección más abierta y permeable a todo tipo de propuestas.

La merecida fama de la publicación, pionera en la difusión de experiencias relacionadas con la museología y la museografía y los distintos ámbitos de la tutela patrimonial, es muestra del prestigio que llegó a alcanzar más allá de las fronteras francesas, en un momento en que otras revistas europeas entraban en franca decadencia. Creemos, sin embargo, que sigue siendo necesario un estudio en profundidad de la revista como algo más que un mero reflejo de la acción de la Oficina Internacional de Museos.

La renovación había comenzado, como siempre sucede, unos años antes de mostrar sus efectos. Los trabajos de algunos conservadores americanos como es el caso de Benjamin Gilman, o de algunos historiadores del arte europeos como Louis Reau, habían puesto las bases para que en pocos años la preocupación por los cambios necesarios en los museos fueran algo más que teoría. En Estados Unidos, los arquitectos abanderarán una revolución vinculada a la exposición de obras de arte, que se había iniciado a principios de siglo y que encontrará en Clarence Stein, urbanista, un declarado defensor. En Europa el paladín será un prestigioso historiador de arte, Henri Focillon, quien, desde planteamientos teóricos, avanza en el cambio; un cambio llevado a cabo por historiadores que gestionan los grandes museos, no por arquitectos.

La Conferencia de Madrid de 1934, sobre *Architecture et aménagement des musées d'art*, no pudo ni quiso establecer unas pautas normativas pues no tenía esa finalidad doctrinal, que sí tendría, por ejemplo, la Conferencia de Atenas. Y ese valor simbólico, que también poseen todas las conferencias, encuentros e iniciativas emprendidas por la

Oficina Internacional de Museos es el activo del encuentro madrileño. Su determinante carácter simbólico.

La Conferencia vendrá a sancionar el profundo interés de la comunidad museística, si podemos hablar con propiedad de este concepto en este momento, en los avances técnicos que necesita el museo: la iluminación, la climatización, la conservación, la documentación; avances técnicos que son coartada especialísima para no entrar a fondo en el problema del museo, su propia razón de ser.

Junto a estos avances técnicos, fundamento de una nueva “técnica” o ciencia, la cita habrá de reafirmar el protagonismo del público y su bienestar. Para ello el contenedor debe convertirse en una auténtica máquina de exposición, dotada de un programa arquitectónico que no deje nada al azar, si acaso la forma; y la exposición convertirse, conceptual y visualmente en un producto atractivo de consumo. Para ello, hay varias soluciones posibles: la limitación del incremento de colecciones, la selección de los objetos y su exhibición en dos recorridos, para el público y para el experto, y su cuidada puesta en valor, velando por una adecuada contemplación y una pensada selección.

La formalización de los planteamientos y recomendaciones en un *tratado de Museografía* va a resultar capital para trasladar de forma conjunta una serie de postulados que habían ido salpicando las páginas de *Museion*, y que estaban desde comienzos de los años treinta muy consolidadas. Por otra parte, el libro avanzará un discurso visual de enorme importancia, si bien hay un exceso de reproducciones vinculadas con experiencias ya puestas, cada día, más en cuestión; también abrirá camino a propuestas avanzadas, en el campo de la exhibición, que tendrán continuidad en el periodo de postguerra, especialmente en Italia y Alemania.

La Conferencia de Madrid de 1934 ha sido contemplada como el primer intento serio de sistematizar una disciplina, la Museografía. Así lo manifestaba el prólogo de la publica-

ción, y no pocos museólogos así lo confirman. No ha sido tarea de este estudio cuestionar dicho aserto. Mas hemos querido destacar el significado variado y confuso que desde la propia Oficina Internacional de Museos se le dio al término durante toda su existencia. Al final, el vocable empleado para nombrar una colección de tratados relacionados con el mundo del museo, a editar por la Oficina, se convirtió en definidor de una ciencia, esto es, el conjunto de técnicas y saberes concurrentes en el proceso expositivo, no sólo a nivel visual y formal, también en el vinculado a la conservación del objeto y a su integridad, tanto en el instante temporal de la muestra como en su permanencia en el almacén.

Desde la asepsia más absoluta, e investidos los participantes en el más categórico respeto a la técnica y el orden, la Conferencia, desde el silencio, vino a sancionar el comportamiento de un quehacer arquitectónico basado en una “arquitectura de orden”, que recorría Europa y Estados Unidos con una aquiescencia generalizada. Desde la Alemania nazi hasta la revolucionaria Rusia, pasando por la democrática América y la Francia del Palais de Tokio, esta arquitectura ecléctica triunfará en los llamados templos para el arte.

No habrá lugar en Madrid para la vanguardia, no habrá lugar para la modernidad, ni para el racionalismo. Los escasos arquitectos presentes compartirán postulados de un clasicismo contenido, poco dado a veleidades modernas o extravagancias constructivas. El movimiento moderno vivió ajeno, por completo, al encuentro, a sus conclusiones y a sus recomendaciones. La exposición de París de 1937 y su arquitectura oficial será fiel reflejo de postulados, espirituales sobre todo, muy presentes en la Conferencia. Los historiadores del arte cercanos a Foundoukidis, aquellos del Comité de dirección, van a ser conservadores en el gusto, y además superarán los cincuenta años de edad en 1934. Los pocos arquitectos presentes, jóvenes arquitectos, van a ser deudores de comportamientos orientados, desde el poder, a posiciones conservadoras en cuanto a lenguaje arquitectónico.

La realización en España de la Conferencia se produjo, sobre todo, por el empeño personal de Ricardo de Orueta. En dicho esfuerzo se vio acompañado por el núcleo de dirección del Museo del Prado, única institución junto con la Junta de Museos de Barcelona con comunicación directa con la Oficina Internacional de Museos. La formalización del Comité organizador fue, sin embargo, de marcado carácter institucional. Un comité bien lejano en lo ideológico a la “nueva España” que propusiera García Maroto. La presencia del controvertido Salvador de Madariaga al frente de la reunión no mejoró la percepción pública. El desarrollo de la Conferencia hay que encuadrarlo en el delicado clima político y de inestabilidad económica del país. El retraso fue inevitable dada la grave situación por la que pasaba España.

Si tuviéramos que utilizar una balanza en la que situar las aportaciones y carencias del encuentro, lo positivo siempre superaría a lo negativo. La Conferencia de Madrid supuso el primer intento científico de elaborar un corpus teórico que aglutinara la experiencia acumulada por el ejercicio de una profesión, la de conservador. A partir de ese momento se empieza a acotar la disciplina museográfica, y las distintas acciones encuadrables dentro de ella comienzan a especializarse por campos multidisciplinarios.

El público pasa a ser el protagonista absoluto para el conservador del museo. Resueltos los aspectos básicos de conservación, la exhibición se convierte en el *leitmotiv* de la acción museística, y el público comienza a ser considerado como consumidor de cultura.

En esa nueva mirada sobre el bienestar del visitante se observa con recelo la opción del doble recorrido, y se aboga por un mayor esfuerzo en la selección de la obra expuesta, así como por una apuesta decidida por los almacenes visitables. También se defiende la autenticidad frente al montaje de falsas escenografías y reconstrucciones, y se publicitan propuestas museográficas sobrias y asépticas.

La técnica hará su entrada en el museo en la necesaria confluencia de diversas disciplinas para la instalación y organización de la institución museística. La planificación funcional de los edificios y el establecimiento de zonas serán fiel reflejo de la traslación de la organización edilicia al museo. La conservación será considerada como elemento central del proyecto museográfico, en la doble vertiente: ambiental y específica. La iluminación y el avance de la tecnología ha de verse como una progresión propicia a la conservación de las colecciones y al bienestar del visitante. Al par se va a reconocer el interés general y valor social del museo. El edificio histórico comenzará a contemplarse no como una carga, sino como un recurso.

Pocos aspectos serán los negativos, pero de calado. Los museos a examen serán los grandes museos nacionales o metropolitanos. No habrá lugar para el pequeño museo de provincias más que en las reproducciones de *Muséographie*. Ni tan siquiera eso tendrán los recién construidos museos americanos de ciudades medias o de universidades, bellos edificios a pesar de su modesta construcción, que sólo aparecerán en *Museumion*. No avanzar lo suficiente en la separación de colecciones será otro ítem negativo.

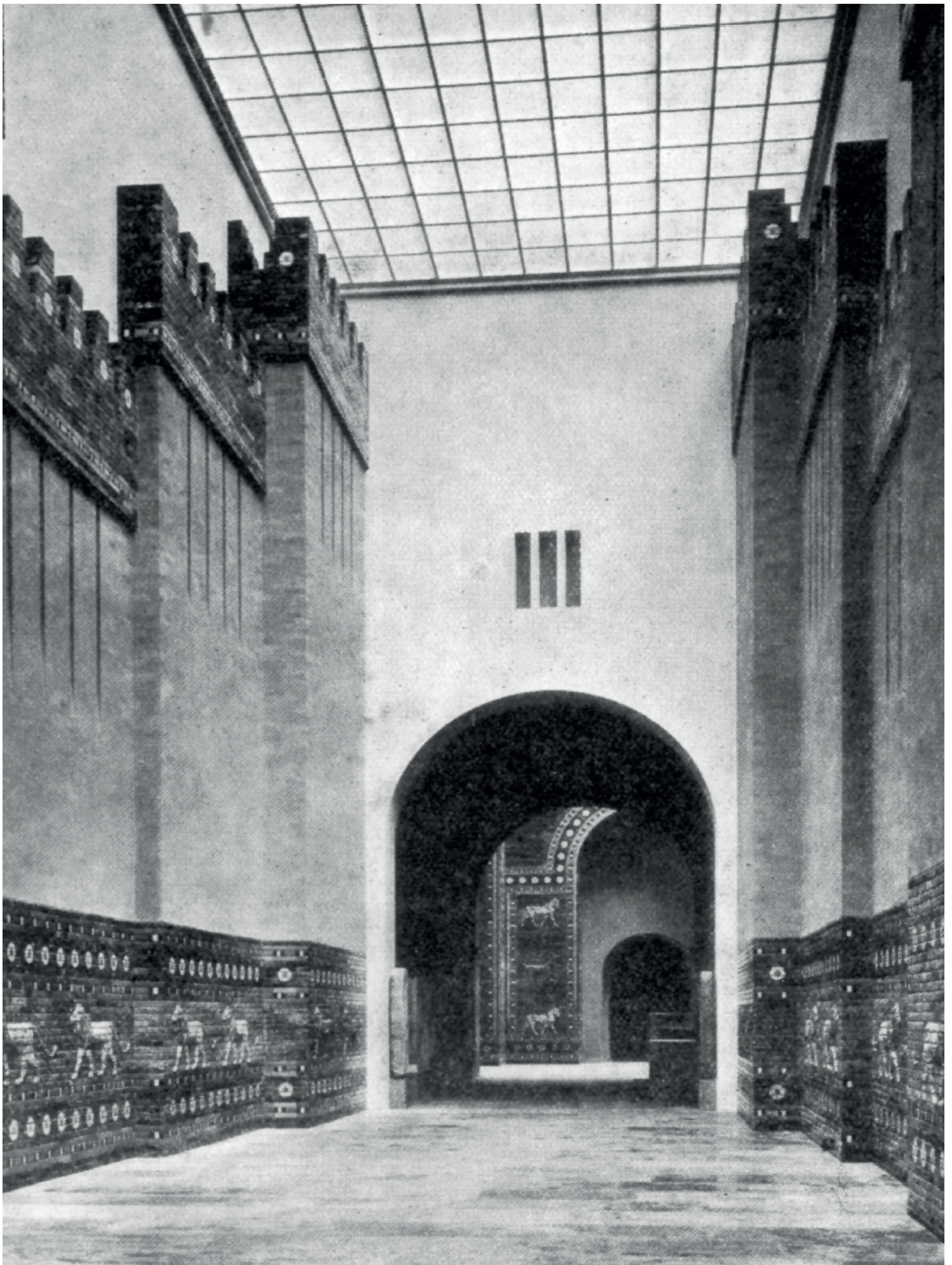
Si por algo habría de ser cuestionada la reunión, va a serlo por centrar el debate museográfico, casi en exclusiva, en el museo de arte, orillando premeditadamente el debate sobre el museo científico. Esa va a ser su mayor crítica. Otra, no menor, será la negación de la capacidad expresiva de la arquitectura moderna y la sumisa aceptación del eclecticismo contenido como opción.

El día que estalló la crisis de Asturias, un inquieto Axel Gauffin envió un telegrama a la sede de la Oficina Internacional de Museos en la que premonitoriamente afirmaba *Aura conférence lieu malgré revolution*. Hoy esas palabras se prestan a múltiples interpretaciones, más allá de su mensaje pristino. Caprichos del lenguaje. Hoy, podríamos pensar que el

auténtico mensaje, a varios días de la Conferencia, podría haber sido *Aura revolution lieu malgré conférence*.

Dos años después de la celebración de la Conferencia estallará el conflicto civil en España. Tres años más tarde, el conflicto alcanzará al continente europeo sin excepción. Tras el desastre, nada será igual. Incluso el museo, la institución inamovible, cambiará de forma radical. Paradójicamente, un país que organizó en la paz varios concursos de arquitectura para museos, ninguno realizado, aportará a la Exposición de París el pabellón más bello y trascendente. Quien intente encontrar en la obra de Lacasa y Sert algo de la Conferencia de Madrid no encontrará nada. El pabelloncito era el futuro, el pasado estaba en un edificio recién construido en el solar de la antigua embajada de Polonia, diseñado en 1934 e inaugurado en 1937 con una exposición de Obras Maestras del Arte Francés en un ala, y una exposición de Museografía en la otra.

BIBLIOGRAFÍA



1. BIBLIOGRAFÍA (CONFERENCIA DE MADRID)

AGUILERA, Emiliano M. *La porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1934.

Biblioteca de Palacio. Exposición de encuadernaciones españolas. Catálogo-guía. Madrid: Blass, 1934.

CAIN, Julien (& Paul-André LEMOISNE). “Problèmes particuliers aux collections graphiques.” En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. París: Office International des Musées, 1934.

CAIN, Julien (& Paul-André LEMOISNE). “Problèmes particuliers aux collections graphiques” En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 460-487. Paris : Office International des Musées, 1935.

Conférence de Madrid, Espagne, année 1934. Office International des Musées. Madrid : Direction General des Beaux Arts, 1934.

Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV. Madrid : Blass, 1934.

Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires. París: Office International des Musées, 1934.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel, Conde de CASAL. *Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art: Rapport présenté à la Conférence Muséographique Internationale des Musées, 1934*. Madrid: Blass, 1934.

Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno. Madrid: "Alas", 1934.

FERRANDIS, José. "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

FERRANDIS, José. "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 388-404. Paris: Office International des Musées, 1935.

FOUNDOKIDIS, Euripide ; MACLAGAN, Eric ; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Avant-propos." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 9-11. Paris: Office International des Musées, 1935.

GAUFFIN, Axel. "Matériel d'exposition." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

GAUFFIN, Axel. "Matériel d'exposition." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 312-344. Paris: Office International des Musées, 1935.

GELDER, Hendrik (Enno) van. "Numérotage et étiquetage des collections." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

GELDER, Hendrik (Enno) van. "Numérotage et étiquetage des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 348-371. Paris: Office International des Musées, 1935.

HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

- HAUTECOEUR, Louis. "Le programme architectural des musées. Principes généraux." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 12-37. Paris: Office International des Musées, 1935.
- HAUTECOEUR, Louis. *Architecture et aménagement des musées*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Presentación." En *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno*, 3-7. Madrid: "Alas", 1934.
- LOEHR, August. "Problèmes particuliers aux cabinets de monnaies et médailles." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
- LOEHR, August. "Problèmes particuliers aux cabinets de monnaies et médailles." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 436-455. Paris: Office International des Musées, 1935.
- MAIURI, Amedeo. "Problèmes particuliers aux collections de sculpture" En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
- MAIURI, Amedeo. "Problèmes particuliers aux collections de sculpture." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 372-385. Paris: Office International des Musées, 1935.
- MACINTYRE, John Andrew. "Chauffage, ventilation et aération des musées." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
- MACINTYRE, John Andrew. "Chauffage, ventilation et aération." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 156-179. Paris: Office International des Musées, 1935.
- MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

- MACLAGAN, Eric. "Exposé des différents systèmes de présentation des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 224-245. Paris: Office International des Musées, 1935.
- MARTON, Ludvig V. y FETTICH, Nandor. "Problèmes particuliers aux collections préhistoriques." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
- MARTON, Ludvig V. y FETTICH, Nandor. "Problèmes particuliers aux collections préhistoriques." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 502-522. Paris: Office International des Musées, 1935.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Aménagement des musées." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Aménagement des musées. Services et outillages." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 62-74. Paris: Office International des Musées, 1935.
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*. Paris: Office International des Musées, 1935, 2 vols.
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*. Paris: Imprimerie Les Press Modernes, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1936, 2 vols. (reimpresión de las actas editadas en 1935, con fecha de depósito legal de 28 de abril de 1936)
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*. Granada: Comares, 2005, 2 vols. (Facsimil de la edición de 1936 en cartonné)
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*. Trezzano sul Naviglio (Milán): Soins de Goppion, 2011, 2 vols. (Facsimil de la edición de 1936 acompañada de un facsimil de los índices editados en 1944)
- Muséographie. Tomes 1 et 2. Architecture et aménagement des musées d'art. Index alphabétique des matières et des illustrations*. Paris: Office International des Musées, 1944.
- Muséographie. Tomes I et II. Architecture et aménagement des musées d'art. Index alphabétique des matières et des illustrations*. Tours: Imprimerie Arrault, Office International des Musées, 1944.

- OJETTI, Ugo. "Expositions permanentes et expositions temporaires." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office International des Musées, 1934.
- OJETTI, Ugo. "Expositions permanentes et expositions temporaires." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 286-293. Paris: Office International des Musées, 1935.
- OLRIK, Joergen. "Problèmes particuliers aux collections ethnographiques et d'art populaire." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
- OLRIK, Joergen. "Problèmes particuliers aux collections ethnographiques et d'art populaire." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 406-434. Paris: Office International des Musées, 1935.
- OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.
- OPRESCU, Georges. "Problèmes soulevés par l'accroissement des collections." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 2, 294-310. Paris: Office International des Musées, 1935.
- PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*, Paris: Office International des Musées, 1935.
- PARIBENI, Roberto. "Adaptation de monuments anciens et autres édifices a l'usage de musée." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence International d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 180-197. Paris: Office International des Musées, 1935.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. (Preliminar), En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Catalogue de l'exposition. Madrid 28 octobre - 4 novembre MCMXXXIV*, 3-4. Madrid: Blass, 1934.
- SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des ouvres d'art." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires*. Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Principes généraux de mise en valeur des œuvres d'art." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 198-223. Paris: Office International des Musées, 1935.

Société des Nations-Institut International de Coopération Intellectuelle-Office International des Musées. Conférence de Madrid. Espagne. Année 1934. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes, 1934.

STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Éclairage naturel et éclairage artificiel." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires.* Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

STEIN, Clarence Samuel y ROSENFELD, Isadore. "Éclairage naturel et éclairage artificiel." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 76-141. Paris: Office International des Musées, 1935.

STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires.* Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

STIX, Alfred. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 248-285. Paris: Office International des Musées, 1935.

YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Conférence internationale d'études sur l'Architecture et l'aménagement des musées d'art. Madrid 28 octobre - 4 novembre 1934. Rapports préliminaires.* Paris: Office Internationale des Musées, 1934.

YOUTZ, Philip Newell. "Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public." En *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, vol. 1, 38-61. Paris: Office International des Musées, 1935.

2. BIBLIOGRAFÍA (*MOUSEION*)

"A l'Office International des Musées." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Enero (1934): 12.

AHRENS, Werner. «Contrôle et réglage de la température et de l'humidité dans les musées.» *Mouseion* 25-26 (1934): 125-131.

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. "La transformation récente du Prado a Madrid." *Mouseion* 1 (1927): 197-200.

ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. "La transformation récent du Prado à Madrid." *Mouseion* 3 (1927): 196-200.

"Architecture des Musées." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Diciembre (1934): 2-4.

"Architecture et aménagement des Musées." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Junio (1933): 1.

Art Populaire. París: Institut International de Coopération Intellectuelle, Editions Duchartre, 1931.

"Au Metropolitan Museum of Art." *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Enero (1937): 1-4.

BELLUSCHI, Pietro. "Le Portland Art Museum." *Mouseion* 33-34 (1936): 53-80.

BERLAGE, H. Petrus, y GELDER, H. E. van. "Le nouveau musée de La Haye." *Mouseion* 13-14 (1931): 104.

BIERBAUER, Virgil. "L'Architecture et l'aménagement des musées locaux." *Mouseion* 29-30 (1935): 23-32.

- BOIX, Félix. "La Gravure française à la Chalcographie du Louvre." *Mouseion* 2 (1927): 103-115.
- Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (1934 a 1936)
- CAPART, Jean. "Le role social des musées." *Mouseion* 12 (1930): 219-238.
- CHOAY, Françoise (Ed.). *La Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments, 1931*. Paris: Éd. du Linteau, 2012.
- CRET, Paul. "L'Architecture des musées en tant que plastique." *Mouseion* 25-26 (1934): 7-16.
- EGGEN, J. B. "La Galerie Nationale d'art de Washington." *Mouseion* 57-58 (1946): 5-163.
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. "Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid." *Mouseion* 31-32 (1935): 103-109.
- "Étiquettes, plans, etc..." *Mouseion* 7 (1929): 44-51.
- FISCHER, Otto. "Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Bale." *Mouseion* 37-38 (1937): 7-57.
- FOCILLON, Henri. "La gravure espagnole a la chalcographie de Madrid." *Mouseion* 3 (1927): 175-189.
- FOCILLON, Henri "Échanges et comparaison." En "L'art populaire et les musées." *Mouseion* 6 (1928): 206-211.
- FOLCH i TORRES, Joaquim. "Le Musée d'Art de Barcelone et la collection plandiura." *Mouseion* 23-24 (1933): 117-129.
- FOREST, Robert W. de. "Que doivent faire les musées de l'excédent de leurs collections ?" *Mouseion* 11 (1930): 137-141.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "La propagande pour les musées et la T. S. F. (communication présentée au Congrès International d'Histoire de l'Art, Bruxelles)." *Mouseion* 13-14 (1931): 136-138.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "Réunion du Comité de Direction de l'O.I.M. La protection et la conservation des monuments d'art et d'histoire. Causerie radiophonique." *Mouseion* 15 (1931): 91-98.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "La Conférence muséographique de Madrid." *Informations Mensuelles. Mouseion*. Octobre-novembre (1934): 1-5.
- FOUNDOKIDIS, Euripide (Ed.). *Manuel de la conservation et la restauration des peintures*. Paris: Office International des Musées, 1939.

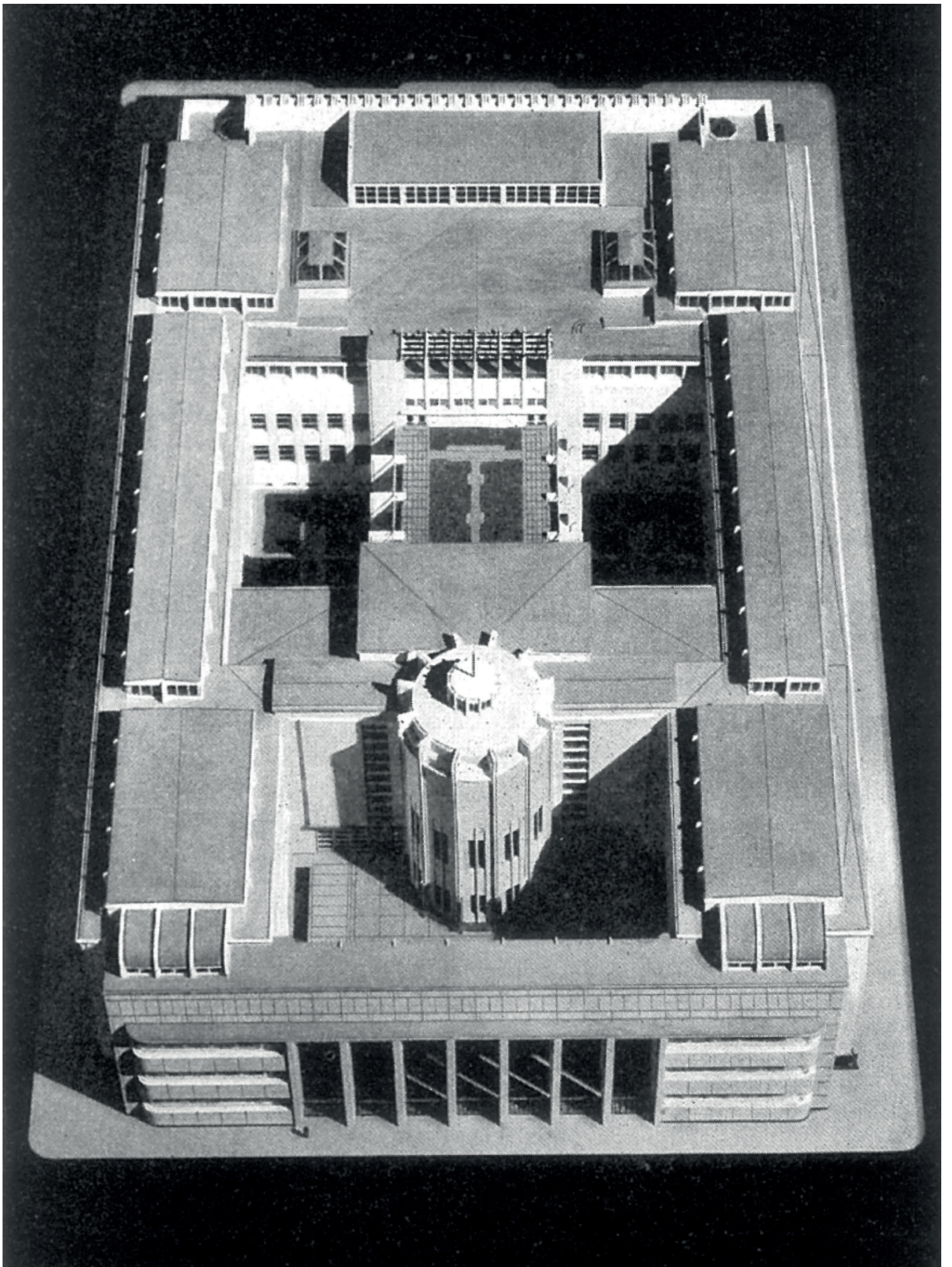
- GIOVANNONI, Gustavo. "Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne." *Mouseion* 25-26 (1934): 17-23.
- GODWIN, Blake-More. "Le Toledo Museum of Art." *Mouseion* 29-30 (1935): 149-212.
- GOODWIN, Philip L. "Le nouveau Musée d'Art Moderne de New York." *Mouseion* 49-50 (1940): 43-70.
- GUILLÉN, Julio F. "L'Équipement sonore du musée naval de Madrid." *Mouseion* 33-34 (1936): 195-197.
- HANNEMA, D. y van der STEUR, A. "La technique de l'éclairage dans les musées et le système adopté au Musée Boymans." *Mouseion* 33-34 (1936): 161-183.
- HAUTECOEUR, Louis. "Architecture et organization des musées." *Mouseion* 23-24 (1933): 5-29.
- HAUTECOEUR, Louis. "Utilité d'une documentation international sur les monuments historiques." *Mouseion* 21-22 (1933): 201-203.
- HOLMES, Charles. "Les transformations de la «National Gallery» à Londres." *Mouseion* 4 (1928): 1-6.
Informations mensuelles: Mouseion. Agosto-septiembre (1933): 7.
- Institut international de coopération intellectuelle. *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du Ier Congrès international des arts populaires. Prague, 1928*. Paris: Duchartre, 1932.
- JAUJARD, Jacques. "Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre." *Mouseion* 31-32 (1935): 7-30.
- "L'Accord entre Chalcographies Nationales (Réunion des représentants des Chalcographies. Genève, octobre 1926)" *Mouseion* 1 (1927): 17-21.
- «L'Activité de l'Office International des Musées.» *Mouseion* 27-28 (1934): 287-288.
- «L'Activité de l'Office International des Musées.» *Mouseion* 31-32 (1935): 233-255.
- «L'activité Muséographique en Grèce» *Informations Mensuelles. Mouseion*, julio (1934): 12.
- «L'activité muséographique pendant la guerre» *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Febrero (1940): 1-6.
- L'Art et la réalité. L'Art et l'Etat*. Paris: Institut international de la Coopération Intellectuelle, 1935.
- L'avenir de la culture*. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1933.
- «L'œuvre de coopération intellectuelle et l'office international des musées.» *Mouseion* 1 (1927): 1-7.
- "L'Office des musées à la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle." *Mouseion* 2 (1927): 136.

- «La Conférence Muséographique de Madrid.» *La Coopération Intellectuelle* (1934): 457-466.
- “La Conférence Muséographique de Madrid.” *Informations Mensuelles. Mouseion*. Avril (1934): 19-21.
- “La Conférence Muséographique de Madrid.” *Informations Mensuelles. Mouseion*. Octobre-Novembre (1934): 1-5.
- La conservation des monuments. Conclusions de la Conférence d'Athènes*. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1933.
- “La Conservation des Peintures.” *Mouseion* 41-42 (1938).
- La Conservation des peintures*. Paris: Institut international de coopération intellectuelle, 1938.
- “La muséographie au Japon.” *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Avril (1938): 5.
- «La nouvelle Encyclopédie française et la muséographie.» *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Marzo (1936): 2-3.
- “La présentation des collections à l'Ermitage de Moscou.” *Informations Mensuelles. Mouseion*. Décembre (1934): 11-13.
- «La technique des Fouilles Archéologiques.» *Mouseion* 43-44 (1938): 217-284.
- LAMEERE, Jean. “La Conception moderne du musée. II. La conception et l'organisation modernes des musées d'art et d'histoire (I. Administration, II. Les collections, III. L'activité scientifique.” *Mouseion* 12 (1930): 239-311.
- LAUTERBACH, A. “L'adaptation des palais anciens à l'usage des musées et la présentation des ensembles.” *Mouseion* 29-30 (1935): 73-76.
- LE CORBUSIER. “Plan d'un musée à extension horizontale établi par l'architecte Le Corbusier.” *Mouseion* 49-50 (1940): 29-38.
- «Le entretien de Venise. Les Arts Contemporains et la Réalité. L'Art et l'Etat.» *La Coopération Intellectuelle* (1934): 444-457.
- “Le programme architectural de la Smithsonian Gallery of Art.” *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Mayo (1939): 2.
- LEHMANN, Otto. “L'évolution des musées allemands et les origines des Heimat-museen.” *Mouseion* 31-32 (1935): 111-117.

- “Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts.” *Mouseion* 17-18 (1932): 209-212.
- “Les catalogues des musées (suite de l’enquête sur un projet d’unification).” *Mouseion* 4 (1928): 26-31.
- “Les catalogues des musées (suite de l’enquête sur un projet d’unification).” *Mouseion* 6 (1928): 224-245.
- “Les catalogues des musées (suite de l’enquête sur un projet d’unification).” *Mouseion* 7 (1929): 53.
- “Les “cloîtres” du Metropolitan Museum of Art.” *Mouseion* 43-44 (1938): 69-80.
- “Les expositions itinérantes du Metropolitan Museum of Art.” *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Febrero (1936): 2-4.
- “Les expositions circulantes du Metropolitan Museum of Art.” *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Diciembre (1939): 2-5.
- “Les principes de la présentation des collections au Kunstgewerbe Museum de Cologne.” *Mouseion* 31-32 (1935): 67-81.
- “Les reconstitutions architectoniques dans les musées.” *Mouseion* 29-30 (1935): 59-71.
- Manual of the conservation of paintings*. Paris: International Institute of Intellectual Cooperation, 1940.
- “Manuel de la technique des fouilles archéologiques.” *Conférence internationale des fouilles (1937-03 ; Le Caire)*. Paris: Institut international de coopération intellectuelle, 1939.
- MARKHAN, John. “Le plan et la conception architecturale des musées.” *Mouseion* 29-30 (1935): 7-23.
- MCCABE, James F. “Humidification de l’air et aération dans les musées.” *Mouseion* 15 (1931): 54.
- MCCURRY, H. O. “Les expositions de prêts de la National Gallery du Canada.” *Mouseion* 31-32 (1935): 143-150.
- MOYA, Luis. “L’éclairage naturel dans les galeries de peinture et son application au climat de Madrid.” *Mouseion* 29-30 (1935): 33-58.
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Conférence internationale d’études (Madrid, 1934)*. Paris: Institut international de coopération intellectuelle, 1936, 2 vols.
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Index alphabétique des matières et des illustrations*. 2 vols. Paris: Office International des Musées, 1944.
- NIKI, Elly. «La collection de moulages de l’Institut d’art et d’archéologie de Paris.» *Mouseion*, 21-22 (1933): 234-239.

- NIKI, Elly. *Une reconstitution de la Rome antique à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris*. Paris: Office International des Musées, 1934.
- NIKI, Elly. *Une reconstitution de la Rome antique à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris*. *Mouseion* 25-26 (1933): 163-169.
- “Notes : Congrès des Arts populaires (Prague, 7-13 octobre 1928).” *Mouseion* 5 (1928): 189-194.
- PACCHIONI, Guglielmo. “Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin.” *Mouseion* 27-28 (1934): 124-134.
- PERRET, August. “Le Musée Moderne.” *Mouseion* 9 (1929): 225-235.
- PLENDERLEITH, J. H. “La conservation des estampes, dessins et manuscrits.” *Mouseion* 29-30 (1935): 81-104.
- PLENDERLEITH, J. H. “La conservation des estampes, dessins et manuscrits. IIIe et IVe Parties.” *Mouseion* 33-34 (1936): 199-226.
- “Programme de l'Office International des Musées.” *Mouseion* 1 (1927): 11-16.
- PUYVELDE, L. van. “Principes de la présentation des collections dans les musées.” *Mouseion* 25-26 (1934): 36-43.
- “Réunion de la Commission consultative d'experts de l'Office Internationale des Musées (8 et 9 de février 1929).” *Mouseion* 7 (1929): 76-83.
- «Réunions et congrès.» *Suppléments Mensuelles. Mouseion*. Mayo (1937): 16-17.
- ROMDAHL, Alex L. “Limites et organisation d'art moderne d'un musée.” *Mouseion* 49-50 (1940): 39-41.
- ROSENTHAL, León. “La Gravure italienne à la Chalcographie de Rome.” *Mouseion* 2 (1927): 91-102.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Muséographie général. Le legs Fernandez Durán au Musée du Prado.” *Mouseion* 16 (1931): 94-98.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Le nouveau Musée National de Sculpture de Valladolid.” *Mouseion* 25-26 (1934): 84-105.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne.» *Mouseion* 39-40 (1937): 67-74.
- STEIN, Clarence Samuel. “Architecture et aménagement des musées.” *Mouseion* 21-22 (1932): 7-27.

- STEIN, Clarence Samuel. *L'architecture et l'aménagement des musées d'art. Rapport général: Eclairage naturel et éclairage artificiel*. Paris: Office International des Musées, 1934.
- STERN, Phillip. "La réorganisation du Musée Guimet et les problèmes muséographiques." *Mouseion* 33-34 (1936): 101-112.
- STEUR, A. van der. "Les plans des nouveaux musées d'art moderne a Paris." *Mouseion* 27-28 (1934): 7-54.
- THEODORE, E. "Installation du chauffage-ventilation combinés des musées du Palais des Beaux-Arts de Lille." *Mouseion* 7 (1929): 51-52.
- THEORELL, Hugo. "Contrôle et réglage de la température et de l'humidité dans les musées." *Mouseion* 25-26 (1934): 124-151.
- THILENIUS, G. "La technique muséographique des collections d'ethnographie." *Mouseion* 27-28 (1934): 55-123.
- THILENIUS, Georg Christ. *La Technique muséographique des collections d'ethnographie. Le Musée ethnographique de Hambourg*. Paris: Office International des Musées, s.f.
- WRIGHT, Fr. Lloyd y REBAY, Hilla. "Un musée em spirale: Le musée Guggenheim à New-York.» *Mouseion* 55-56 (1945): 99-106.



3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABERNON, Edgard Vincent d'. "Les remèdes a l'encombrement et les problèmes des legs." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* 13 (1931): 36-44.
- "Adquisicions" *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona* 2 (1936): 60.
- AGUILERA, Emiliano M. *La porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1934.
- AIZPURÚA, José Manuel. "¿Cuánto habrá de arquitectura?" *La gaceta literaria* 77 (1930): 9.
- ALEXANDER, Edward P. *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville: The American Association for State and Local History, 1979.
- ALOI, Roberto. *Musei. Architettura -tecnica*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1961.
- ALOI, Roberto. *Esposizioni: architetture, allestimenti, con un saggio di Agnoldomenico Pica*. Milán: Hoepli, 1960.
- ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. "Les expositions et l'éclairage au Prado." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 166-170.
- Anales del Museo del Pueblo Español*. Tomo I, cuadernos 1 y 2. Madrid: República Española. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1935.

- AQUILINA, Jannick Daniel. "Muséologie et muséographie: la Tour de Babel ou les origines de la confusion." *Muséologies: les cahiers d'études supérieures* 4 -1- (2009): 42-61.
- Arqueología de los museos. 150 años del Museo Arqueológico Nacional.* 21-23 de marzo de 2017.
- AUBRY, Françoise y VANDENBREEDEN, Jos (eds.). *Horta. Art nouveau to modernism.* Ghent: Ludion Press, 1996.
- BABELON, Jean. "Musées ou cabinets d'amateurs?" *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 75-80.
- BAN, Amandine. (2014) *Mémoire de recherche sur le rôle politique de l'Italie et de la France lors de la première Conférence de Muséographie organisée en 1934 par l'Office International des Musées.* Trabajo Fin de Master del doble máster internacional 1 & 2 investigación (franco-italiano) de Historia del Arte y gestión internacional de bienes culturales, 2011-2014. Université Pierre Mendès-France (Grenoble II) & Università degli Studi di Macerata.
- BARCIA, Ángel M^a de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Biblioteca Nacional, 1906.
- BASSI, Carlo. "Introduzione." En *Musei, architettura -tecnica*, de Roberto ALOI. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1962.
- BASSO PERESSUT, Luca. *I Luoghi del museo : tipo e forma fra tradizione e innovazione.* Roma: Editori riuniti, 1985.
- BASSO PERUSSUT, Luca. *Il museo moderno. Architettura e museografia de Perret a Kahn.* Milán: Edizioni Lybra Imagine, 2005.
- BASSO PERESSUT, Luca. *73 musei : d'arte, archeologici, etnografici, naturalistici, scientifici e tecnologici, religiosi, tematici, aziendali, ecomusei.* Milán: Lybra Immagine, 2007.
- BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos.* Barcelona: Daimon, 1969.
- BAZIN, Germain y HUYGHE, René. "Le plan du Musée." *L'amour de l'Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 8-9.
- BAZIN, Germain y HUYGHE, René. "Présentation des Musées. Maquettes de musées élémentaires." *L'amour de l'Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 14 - 21.
- BAZIN, Germain y HUYGHE, René "Section étrangères." *L'amour de l'Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 29 - 30.

- BEDFORD, Steven. *John Russell Pope. Architect of Empire*. Nueva York: Rizzoli, 1998.
- BERNARD, Tomas Diego. *Experiencias en museografía histórica*. Buenos Aires: Anaconda, 1957.
- BERUETE Y MORET, Aureliano. “La reorganización del Museo del Prado. Los nuevos pabellones” *Vell i Nou* 1 IX (1920): 308-311.
- BERUETE Y MORET, Aureliano. “El museo del Prado.” En *Congrès d’Histoire de l’Art, Actes du Congrès (1921)*, vol. 1, 3-32. París : Presses Universitaires de France, 1923.
- Biblioteca de Palacio. *Exposición de encuadernaciones españolas. Catálogo-guía*. Madrid: Blass, 1934.
- BILLIET, Joseph. “Le Congrès National de muséographie.” *Bulletin des Musées de France* 7 (1937): 110-112.
- BLUM, Léon, ZAY, Jean, y FOCILLON, Henri. *Chefs d’oeuvre de l’art français*. París: Palais National des Arts, 1937.
- BOHIGAS, Oriol, “Prólogo.” En *Historia de las tipologías arquitectónica*, editada por Nikolaus Pevsner. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- BOLAÑOS ATIENZA, María. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 1997.
- BOLAÑOS ATIENZA, María (ed.). *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Trea, 2002.
- BONATZ, Pablo. “Tradición y modernismo. Conferencia del profesor Bonatz en Madrid (15 de Junio de 1943).” *Revista Nacional de Arquitectura* II (1943): 390-394.
- BONNET, Henri “La préparation intellectuelle des conquêtes nazies.” *Renaissance* 3 (1943): 377-390.
- BRITTON, Karla. *August Perret*. Londres : Phaidon, 2001.
- BRUCCULERI, Antonio. *Louis Hautecoeur et l’architecture classique en France: du dessein historique a l’action publique*. París: Librairie de l’architecture et de la ville (Picard), 2002.
- BUCCI, Federico, y Augusto ROSSARI. *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*. Milán: Mondadori Electa, 2005.
- BUSTOS JUEZ, Carlota. “Aproximación a la actividad de Pedro Muguruza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 114-115 (2012-2013): 215-238.

- CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí.” En *Josep Renau. 1907-1982. Compromiso y cultura*, 140-169. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009.
- CAILLOT, Marie. *La revue Mouséion (1927-1946) Les musées et la coopération culturelle internationale*. Trabajo fin de Máster. París: Universidad de la Sorbona, 2011. (<http://theses.enc.sorbonne.fr/2011/caillot>, consultada el 29 de mayo de 2017).
- CAIN, Julien. *Chefs-d'oeuvre perdus et retrouvés*. París: Centre national de la recherche scientifique, 1950.
- CAPITEL, Antón. *La Arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid: COAM, 1982.
- CECCHINI, Silvia. “Musei e mostre d'arte negli anni trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale.” En *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, editado por Maria Ida Catalano, 56-115. Roma: Gangemi, 2013.
- CECCHINI, Silvia. “Il musée vivant di Henri Focillon.” En *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, coordinado por A. Cipriani, V. Curzi y P. Picardi, 47-54. Roma: Campisano Editore, 2014.
- CECCHINI, Silvia y DRAGONI, Patrizia. “Introduzione. Musei e mostre tra le due guerre” *Il Capitale Culturale XIV* (2016): 13-22 (<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1559> consultada el 29 de mayo de 2017).
- CHERONNET, Louis. *The Palace of the League of Nations*. París: L'illustration, 1938.
- CHICO, Joan Francesc. “Hans Schmidt y la construcción de la ciudad moderna.” *2C. Construcción de la ciudad* 22 (1985): 36-45. (<https://issuu.com/faximil/docs/1985-2c-22/38>, consultado 29 mayo 2017).
- CHOAY, Françoise. *La Conférence d'Athènes sur la conservations artistique et historique des monuments (1931)*. Besançon: Les éditions de l'imprimeur, 2002.
- CLAUSEN, Meredith L. *Pietro Belluschi, modern American architect*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. 65-69.
- COLEMAN, Laurence Vail. *Manual for Small Museums*. Nueva York-Londres: G. P. Putnam's, 1927.
- COLEMAN, Laurence Vail. *Museum Buildings*. Washington: American Association of Museums, 1950.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2008.

- CONDE DE CASAL. "Porcelana del Buen Retiro (A propósito de la nueva sala del Museo Municipal)." *Revista Española de Arte* 1 (1932): 11-20.
- CORGUS, Nina. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges-Henri Rivière*. París: Éditions de la MSH, 2003.
- CUMMINGS LOUD, Patricia. *The art museums of Louis I. Kahn*. Durham y Londres: Duke University Press, 1989.
- DALAI EMILIANI, Marisa. *Per una critica della museografia del Novecento in Italia : il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*. Venecia: Marsilio, 2008.
- DEONNA, Waldemar. "Organization et fonction des galeries publiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 28-43.
- DESVALLÉES, A. "Avant-Propos." En *L. Hauteceur, Architecture et aménagement des musées*, 8. París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- DESVALLÉES, André. "A L'Origine du Mot «Patrimoine»" En *Patrimoine et modernité*, dirigido por Dominique Poulot, 89-105. París: Harmattan, 1998.
- DESVALLÉES, André. "Patrimoine." En *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, dirigido por André Desvallées y François Mairesse, 421-452. París: Armand Collin, 2011.
- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Collin, 2011.
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía. *La generación del 25: Primera arquitectura moderna en Madrid*. Madrid: Cátedra, 1997.
- "Donatius de museus i entitats artístiques" *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 6 -66- noviembre (1936): 344-345.
- DUCCI, Annamaria. "«Nell'atmosfera di un continuo tumulto»: l'exposition Chefs d'œuvre de l'art français (1937) et sa difficile réception en Italie." En *L'art français à l'étranger dans la première partie du XXe siècle*, editado por Anne Lafont y Michela Passini. París: INHA, 2013.
- DUCCI, Annamaria. "L'Institut international de coopération intellectuelle (SdN): lieu de mémoire et télescope visionnaire pour l'histoire de l'art." En *Écritures de l'histoire de l'art en France, 1890-1950*, dirigido por N. McWilliam y M. Passini, SdN. Dijon: Les Presses du Réel, 2015.

El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional. Revisada por Dr. D. Manuel Gómez Moreno.
Barcelona: Exposición Internacional de Barcelona, 1929.

ELORZA, Antonio, y BAGARÍA, Luis. *El Humor Y La Política.* Barcelona: Anthropos, 1988.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel, Conde de CASAL. *Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art: Rapport présenté à la Conférence Muséographique Internationale des Musées, 1934.* Madrid: Blass, 1934.

ESPEZEL, Pierre d', y HILAIRE, Georges. "Avant-propos." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 5-12.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939).* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

Exposición de Dibujos, 1750 a 1860. Madrid: Sociedad de Española de Amigos del Arte, 1922.

Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno, 3-7. Madrid: "Alas", 1934.

"Exposición de dibujos de maestros españoles." *Cortijos y rascacielos* 1 (1935): 36.

"Extrait du règlement de l'École du Louvre publié au 1er octobre 1936." *Bulletin des Musées de France* 8 (1936): 128-129.

EZRATI, Jean-Jacques. *Manuel d'éclairage muséographique.* Dijon: Université de Bourgogne, 1995.

FOCILLON, Henri. "La conception moderne des musées." *Congress d'Histoire de l'Art.* (1922): 85-94.

FOCILLON, Henri. "Paradoxe sur les musées français." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 227-234.

FOLCH I TORRES, Joaquim. "Conversa sobre la vida privada dels museus d'art de Barcelona" *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 9 (1936): 258-333.

FOLCH I TORRES, Joaquim. *Últims Escrits.* Granollers: Fundació Folch i Torres, 2009.

FOUNDOKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 1 (1929): 22-24.

FOUNDOKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 2 (1930): 20-21.

FOUNDOKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 3 (1930): 20.

FOUNDOKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 4 (1930): 25.

- FOUNDOKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 5 (1930): 24.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "La conservation des fresques de Michel-Ange au Vatican." *Formes* 6 (1930): 23.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 7 (1930): 24.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "Muséographie." *Formes* 9 (1930): 24.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "La Science et l'Art au congrès de Roma." *Formes* 10 (1930): 3-4.
- FOUNDOKIDIS, Euripide. "Air et lumière dans les musées." *L'architecture d'aujourd'hui*. Especial *Muséographie*. 9 (1938): 21-25.
- FOXÁ, Agustín de. *Madrid de Corte a checa (1938)*. Barcelona: Planeta, 1993.
- FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica: poéticas De la construcción en arquitectura*. Madrid : Akal, 1999.
- GARCIA BASCÓN, Antonio. "Aura revolution lieu malgré Conférence. Contenidos y metodología de trabajo en las jornadas de la Conferencia Internacional de Museos de 1934." *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, texto en prensa.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando. "Proyecto de Museo de Arte Moderno en Madrid." *Arquitectura* 173 (1933): 241-247.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest, 1969.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de Arte en España*. Madrid: Ibérico Europa de Ediciones, 1975.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*. León: Everest, 1977.
- GILMAN, Benjamin Ives. "Clare in Museum Galleries. The psychological Factor in the Lighting Problem. Part I – Attic-light versus Top Light." *The Architectural Record* 38 (1915): 262-280.
- GILMAN, Benjamin Ives. "Clare in Museum Galleries. The psychological Factor in the Lighting Problem. Part II – The Nave Plan versus de Court Plan." *The Architectural Record* 38 (1915): 362-378.
- GILMAN, Benjamin Ives. *Museum Ideals of Purpose and Method*. Cambridge, Mass.: Museum of Fine Arts and Riverside Press, 1918.

- GLUSBERG, Jorge. *L'ultimo museo*. Palermo: Sellerio Editore, 1983.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006.
- GORGUS, Nina. *Le Magicien Des Vitrines: Le Muséologue Georges Henri Rivière*. París: Editions De La Maison Des Sciences De L'homme Paris, 2003.
- GRACIA ALONSO, Francisco. *Pere Bosch Gimpera: universidad, política, exilio*. Madrid: Marcial Pons, 2011.
- GUILLÉN, Julio. "Museo naval." *Reales Sitios* 6 (1969): 65-72.
- HASKELL, F. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Crítica, 2002.
- HAUTECOEUR, Louis. "L'Architecture des Musées." *L'Architecture* XLVI 10 (1933): 355-384.
- HAUTECOEUR, Louis. "Programme architectural des musées." *L'architecture d'aujourd'hui*. Especial *Muséographie* 9 (1938): 5 - 12.
- HAUTECOEUR, Louis. "Histoire de L'Architecture classique en France VII." En *La fin de l'architecture classique. 1848-1900*. París: Éditions A. et J. Picard et cie., 1957.
- HENRAUX, Albert S. "Preface." En *L'amour de l'Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 1.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia y SANZ DÍAZ, Carmen. "La sede de la conferencia internacional de museos de 1934." *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 116 (2014): 223-231.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia y SANZ DÍAZ, Carmen. "La conferencia internacional de museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo." *Revista de Museología* 59 (2014): 80-89.
- HUESO ROLLAND, Francisco. "La exposición de encuadernaciones antiguas españolas." *Revista Española de arte* 3 -2- (1934): 55-65.
- HUYGHE, René. "Existe-t-il une science des musées?" *L'Amour de l'art* XVII 10 (1936): 372.
- HUYGHE, René. "Le rôle des Musées dans la vie moderne." *Revue de deux mondes*, (1937): 775-789.
- HUYGHE, René. *Une Vie Pour L'art: De Léonard À Picasso*. París: Éd. De Fallois, 1994.
- "Inauguració del Museu d'Art de Catalunya." *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 44 (1935): 1-36.
- "IV Concurso Nacional de Arquitectura. Un Museo de Arte Moderno en Madrid." *Arquitectura* 173 (1933): 241-269.

JAMIN, Jean-Baptiste. *La Conférence de Madrid (1934): origines et fortune de la muséographie moderne*. Trabajo Fin de Máster en Museología. París: École du Louvre, 2014. (<https://es.slideshare.net/JeanBaptisteJAMIN/mmoire-master-ii-la-conference-de-madrid-1934-origines-et-fortune-de-la-museographie-moderne>, consultada el 29 de mayo de 2017).

Jean Cassou. *1897-1986. Un musée imaginé*. París: Bibliothèque nationale de France, 1995.

JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

KIMBALL, S. Fiske. "The modern museum of art." *Architectural record* 66 6 (1929): 559-580.

KIMBALL, S. Fiske. "Le programme moderne des musées en Amérique." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts XIII* (1931): 45-59.

KOTT, Christina. "Un Locarno des musées »? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres." En *Actes du colloque "L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts"*. París: Université Paris, 2008.

L'Art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle. París: Cahier d'art, 1937.

"L'Italia e l'arte straniera." *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*. París: Presses Universitaires de France, 1922.

"La Conferència de Madrid de l'Oficina Internacional dels Museus." *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Marzo (1935): 92-94.

LABBÉE, Edmon. *Le régionalisme à l'Exposition internationale*. París, 1937.

LADERO GALÁN, Aurora y JIMÉNEZ RUBIO, Jorge. "150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 32 (2014): 81-101.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. "La primera exposición del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional." *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, t. I Julio-Septiembre (1934).

LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Presentación." En *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI-XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional en las Salas del Museo de Arte Moderno*, 3-7. Madrid: "Alas", 1934.

LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles. "Museos en el papel, museos en la memoria." En *Quince miradas sobre los museos*, de Cristóbal BELDA NAVARRO y MARÍN TORRES, M^a Teresa (eds.), 247-269. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles. *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes." a la arquitectura como arte.* Gijón: Trea, 2004.
- LAYUNO ROSAS, M. Ángeles. "Hacia una nueva museografía: la conferencia Internacional de Madrid de 1934." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 95 (2014): 143-167.
- Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931).
- LE CORBUSIER y JEANNERET, Pierre. "Pour la création a Paris d'un musée des artistes vivants (II): Réponse et projet d'aménagement et d'organisation." *Cahiers d'Art* 1 (1931): 5-9.
- LEVEAU, Pierre. *L'institution de la conservation du patrimoine culturel dans l'entre-deux-*
- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa (dir.). *Grandes encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV – XXI.* Madrid: Ediciones el Viso & Patrimonio Real, 2012.
- LORENTE, Jesús Pedro. *Manual de historia de la museología.* Gijón: Ediciones Trea, 2012.
- LUCIANI, Andrea. *Historical climates and conservation environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage building.* Tesis doctoral. Milán: Universidad de Milán, 2013 (<https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/74423>. consultada el 29 de mayo de 2017).
- MACINTYRE, John Andrew. "Air Conditioning for Mantegna's Cartoons at Hampton Court Palace." *Technical Studies in the Field of Fine Arts* 2 -4- (1934): 171-184.
- MACINTYRE, John Andrew. "Some comments on antiquities and humidity." *The Museums Journal* 33 (1934): 350-351.
- MACINTYRE, John Andrew. "Comments on antiquities and humidity." *The Museums Journal* 33 (1934): 459-460.
- MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- MAIRESSE, François. y DESVALLEES, André. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie.* Paris : Armand Collin, 2011.
- "Malgré Herriot l'Exposition de 1937 sera une infamie." *14, rue du dragon* (1933): 4.
- MARCH, Benjamin. "La vie des musées d'art en 1930 aux États-Unis." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 191-205.
- MARÍN TORRES, M. Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística.* Gijón: Trea, 2002.

- MARTÍN MARTÍN, Fernando. *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- MARTÍNEZ NOVILLO, A. *Museo Español de Arte Contemporáneo. Catálogo*. 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1982-1983.
- MERLI, Joan. "Ens manca un Palau d'Exposicions d'Art." *Art 1* (1933-1934): 29-30.
- MINNAERT, Jean Baptiste. "Un palais pour deux musées d'art moderne (a palais for two museums of modern art)." *Palais 15 Especial L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937* (2013): 23-35.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid: Museo del Prado, 1996.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *La arquitectura oficial en las décadas de 1930 y 1940: tercera restauración del clasicismo en España*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2000.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *El museo del Prado: Biografía del edificio*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011.
- MONTANER, Josep María. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- MONTANER, Josep María. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MONTANER, Josep Maria. *Nuevos Museos: Espacios Para El Arte Y La Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- Monumentos españoles*. 2 vols. Madrid: Blas S.A., 1932.
- MOYA BLANCO, Luis. "Las vigas Vierendel." *Arquitectura X* 114 (1928): 313-317.
- MOYA BLANCO, Luis. "Notas sobre iluminación natural en museos de pintura." *Revista Española de Arte* III-IV (1934-1935): 118.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Congreso Internacional de Museografía." *Arquitectura* 5 (1934): 128-138.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular." *Arquitectura* 5 (1935): 155-180.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro. "Proyecto de ampliación del Museo del Prado." *Revista Nacional de Arquitectura* 10-11 (1942): 38-43.
- MUÑOZ COSME, Alfonso. *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Trea, 2007.

- “Muséographie” *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona* 5 (1936): 160.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. (dir.). *I Segni nel tempo. Dibujos españoles en los Uffizi*. Madrid: Fundación Mapfre, 2016.
- NAVASCUÉS, Joaquín María de. “Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos.” *O. M. de 16 de mayo de 1942; B. O. 157, 6 de junio*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes, 1942.
- NAVASCUÉS, Joaquín María de. “La nueva instalación del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.” *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 53 (1947): 97-126.
- NEICKEL, Caspar Friedrich. *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei*. Bolonia: CLUEB, 2005.
- NELKEN, Margarita. “La transformación del Museo de Arte Moderno.” *Revista Española de Arte* I-II (1932-1933): 191.
- NEMEC, Belinda. *The Grainger Museum in its museological and historical context*. Tesis doctoral. Melbourne University, the Australian Center, 2006 (<https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/39133>, consultada el 29 de mayo de 2017).
- NEZZO, Marta. *Ugo ogetti critica, azione, ideologia*. Padiva: il Poligrafo, 2016.
- NIETO, Gratiliano. *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios Archiveros y Arqueólogos, 1973.
- O’BYRNE OROZCO, María Cecilia. *Espirales, laberintos, molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011.
- ORS ROVIRA, Eugenio d’. “Museografía.” En *Arte de entreguerras: Itinerario del arte universal (1920-1936)*. Madrid: Aguilar, 1946.
- ORS ROVIRA, Eugenio d’. “La tradición.” En Ors Rovira, Eugenio d’, *Nuevo glosario* III, 520-521. Madrid: Aguilar, 1949.
- ORS ROVIRA, Eugenio d’. “Museografía.” En Ors Rovira, Eugenio d’, *Menester del crítico de arte*, 95-98. Madrid: Aguilar, 1967.
- ORS ROVIRA, Eugenio d’. “Museografía.” En *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, editado por María Bolaños, 78-79. Gijón: Trea, 2002.

- PARSONS, Kermit Carlyle (ed.). *The writings of Clarence S. Stein: architect of the planned community*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1998.
- PASCAL, Georges. "De la publicité pour nos musées." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 117-120.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Joan March, 1977.
- PÉREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
- PERRET, August. Entrevista de Georges HILAIRE. "Architecture d'abord." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 94-109.
- PUYVELDE, Leo van. "Discours d'ouverture." En *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire d'Art, Bruxelles, 20-29 Septembre 1930*. Bruselas: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1937.
- RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire* 10 (1908): 146-170.
- RÉAU, Louis. "L'organisation des musées." *Revue Synthétique d'Histoire* 12 (1908): 273-291.
- RÉAU, Louis. "L'organisation des musées. Les Musées Américaines." *Revue Synthétique d'Histoire* (1909) : 150-159.
- RÉAU, Louis. *L'organisation des musées*. París: Libraire Léopold Cerf, 1909.
- RENOLIET, Jean-Jacques. *L'Unesco oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*. París: Publications de la Sorbonne, 1999.
- "Reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones" *Residencia* IV 4-5 (1933): 161-182.
- RIVIÈRE, Georges Henri. "La maison rurale en France." *L'amour de l'Art*, Especial *La muséographie à la exposition internationale: chroniques mensuelles* 6 (1937): 37.
- ROOSVAL, Johnny (ed.). *Actes du XIIIe Congrès international d'histoire de l'art*. Estocolmo: le comité organisateur du Congrès, 1933.
- ROSENFELD, Isadore. "Light in museum planning." *Architectural forum* 56 6 (1932): 619-621.
- ROSENFELD, Isadore, CREIGHTON, Thomas H., y LORIMER, A.Gordon. *Hospitals, integrated design*. Nueva York: Reinhold, 1947.

- RYCKE, Jean-Pierre de. "Christian Zervos et Tériade : deux insulaires grecs à la conquete de l'avant-garde européenne." En *Paris-Athènes, 1863-1940*. Atenas: Pinacoteca Nacional y Museo Alexandros Soutzos, 2006.
- SALVADOR, Amós. "Sobre las construcciones destinadas a Exposición de Pinturas." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, junio (1918).
- SALVADOR, Amós. "Sobre la manera de exponer los cuadros." *Arte Español* 2 (1922): 53-60.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Dibujos españoles*. 5 vols. Madrid: Hauser y Menet, 1930.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "El Museo Nacional de Escultura de Valladolid." *Residencia* IV 3 (1933): 75-102.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado. Catálogo*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1933.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *F. A. de Sotomayor*. Santiago de Compostela: Colección "Obradoiro", 1952.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Sotomayor en la dirección del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando." *Abrente* 2 (1970): 33-37.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Sotomayor en la dirección del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando." En *Homenaje al Ecmo. Señor Don Fernando Álvarez de Sotomayor, Presidente de Honor de la Academia*, 33-37. La Coruña: Imprenta Moret, 1971.
- SÁNCHEZ DE RIVERA, Daniel. "Las nuevas salas del legado Fernández Durán en el Museo del Prado." *Arte Español* X, junio (1931): 180-186.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *El Prado*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.
- SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal, 1988.
- SCHMIDT-DEGENER, Frederik. "Règles communes ou particulières?" *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 19-27.
- SCHMIT, Théodore. "Les musées de l'Union des Républiques socialistes soviétiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 206- 221.
- SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Berkeley: California University Press, 1982.

- SINGELENBERG, Pieter. *H. P. Berlage's Haags Gemeentemuseum*. La Haya: Haags Gemeentemuseum, 1996.
- SOLA, Tomislav. "Concept et nature de la museologie" *Museum* 153 (1987): 45.
- STEFFENSEN-BRUCE, Ingrid. *Marble palaces, temples of art : art museums, architecture, and American culture, 1890-1930*. Lewisburg-London: Bucknell University Press-Associated University Presses, 1998.
- STEIN, Clarence Samuel. "A Building on the Board: The Wichita Art Institute." *Pencil Points* 10 -8- (1929): 535-544.
- STEIN, Clarence Samuel. "The art museum of tomorrow." *Architectural Records* 67 -1- (1930): 5-12.
- STEIN, Clarence Samuel. "Making Museums Functions." *Architectural Forum* 56 -6- (1932): 609-616.
- STEIN, Clarence Samuel. "Form and function of modern museum." *Museum News* 13 8 (1935): 6-8.
- STEIN, Clarence Samuel. "Planning for art museum services." *Museum News* 16 (1939): 5-12.
- TERÁN, Manuel. "El Congreso Internacional de Artes Populares de Praga." *Archivo Español de Arte y Arqueología* 14 (1929): 199-203.
- TEXIER, Simon. "Musée d'Art moderne de la Ville de Paris." En *Les Musées Parisiens: Histoire, Architecture Et Décor*, dirigido por Béatrice de ANDIA, 157-158. París: Action Artistique Ville Paris, 2008.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. "El congreso de historia del arte en París." *Arquitectura* IV (1922): 3-21.
- VAGO, Pierre. "Les concours des musées d'art moderne." *L'architecture d'aujourd'hui* 10 (1934).
- VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la UNESCO*. París: UNESCO, 1995.
- VALENTINER, Willian Reinhold. "The museum of tomorrow." En *New architecture and city planning*, de Paul ZUCKER, 670. Nueva York: Philosophical Library, 1944.
- VÉLIZ, Zahira. *Dibujos españoles del Siglo de Oro*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002.
- VERNE, Henri. Entrevista de Georges HILAIRE. "Faut-il brûler le Louvre?" *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931): 244-272.
- VIDAL I JANSÀ, Mercè. *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1991.
- "VIII Concurso Nacional de Arquitectura" *Cortijos y rascacielos* 20 (1936).

VITRY, Paul. "La part des musées de province a l'exposition des Chefs-d'œuvre de l'art français." *Bulletin des Musées de France* IX 8 (1937): 114-115.

VOIGT, Wolfgang y MAY, Roland. *Paul Bonatz 1877-1956*. Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 2011.

WILDESTEN, Georges (dir.). "Musées, enquête internationale sur la reforme des galeries publiques." *Les Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts* XIII (1931).

XIRGU i SUBIRA, Miquel. "L'Arxiu de clixés fotogràfics dels nostres museus." *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona* 1 (1937): 24-30.

ZERVOS, Christian "Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants." *Cahiers d'Art* 7 (1930): 337-339.

ZSCHIEZSCHMANN, W. "Le Musée de Pergame a Berlin." *Formes* 9 (1930): 17-19.

IMÁGENES

Las imágenes pertenecen a *Museographie. Architecture et aménagement des musées d'art*. París: Office International des Musées, 1935.

-

The National Gallery, Londres (Página 16)

Kaiser-Friedrich Museum (hoy *Bode Museum*), Berlín (Página 42)

Museo del Prado, Madrid (Página 86)

Museo de Bellas Artes de Córdoba. Córdoba (Página 114)

Museu d'Art de Catalunya, Barcelona (Página 208)

Kunsthistorisches Museum, Viena (Página 222)

Metropolitan Museum. Nueva York (Página 226)

Östasiatiska Museet. Estocolmo (Página 260)

Kunsthistorisches Museum, Viena (Página 276)

Pennsylvania Museum of Art (hoy *Philadelphia Museum of Art*), Filadelfia (Página 298)

The National Gallery, Londres (Página 340)

Rijksmuseum, Amsterdam (Página 436)

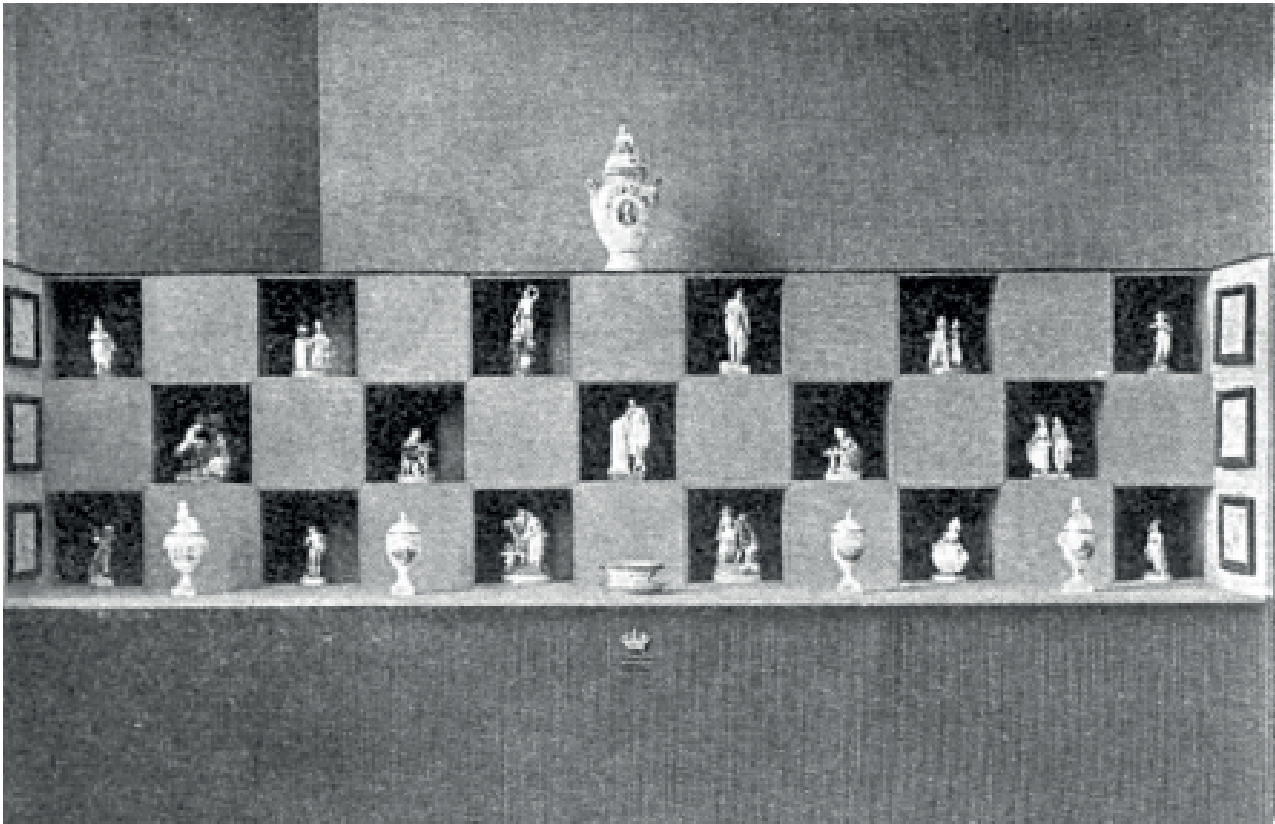
Musée du Louvre, París (Página 450)

Musée du Louvre, Escalera Daru, París (Página 470)

Maqueta del *Narodowe Muzeum*, Cracovia (Página 546)

Nationalmuseet, Estocolmo (Página 564)

La fotografía correspondiente a las páginas 134 y 190 pertenece al legado de Francisco Javier Sánchez Cantón. La reproducida en las páginas 4 y 5 ha sido proporcionada por Dimitri Foundokidis.



AGRADECIMIENTOS

Begoña Perez Trescastro e Ignacio Henares Cuéllar

Jaime Barrachina Jens Boel Jean-Baptiste Busaall Miguel Cabañas Bravo Juan Calatrava Escobar Alexandre Coutelle Carmen Delgado Emilio Escoriza Escoriza Anabel Fernández Moreno María Jesús Fortes Alén Dimitri Foundoukidis Fuensanta García de la Torre Carmen García Mateos Maria Gravari-Barbas Rodrigo Gutiérrez Viñuales Jesús Pedro Lorente Lorente Miguel Ángel López-Cózar Alberto Martínez Martín Paula Martos García Antonio Montufo Esperanza Navarrete Martínez Begoña Pérez Losada Laura Pérez Zarcos Ricardo Tenorio Vera Adele Torrance Archivo de la Unesco, París Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid Arquivo Documental. Museo de Pontevedra (Fondo Sánchez Cantón), Pontevedra Biblioteca de la Casa de Velazquez, Madrid Biblioteca de la *École du Louvre*, París Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional, Madrid Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Madrid Biblioteca. Museo de Pontevedra, Pontevedra Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC, Madrid

Bibliothèque National de France, París Fondation Hellenique, Paris