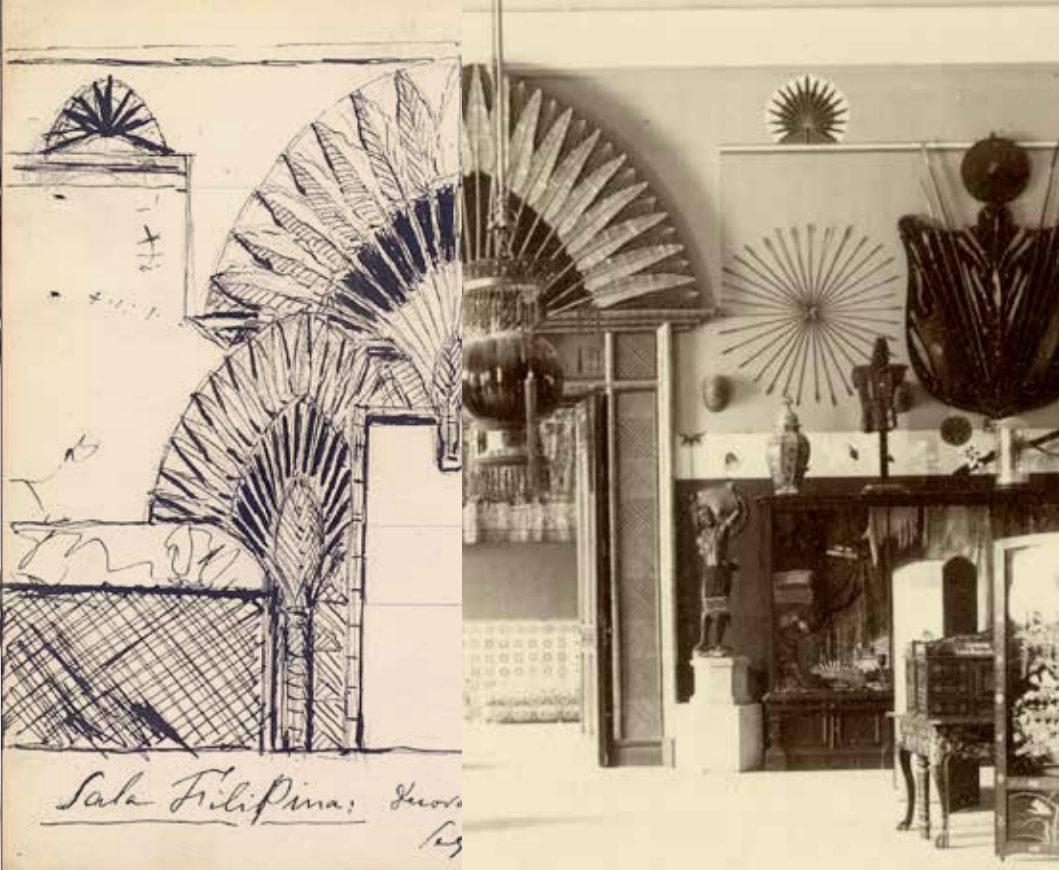
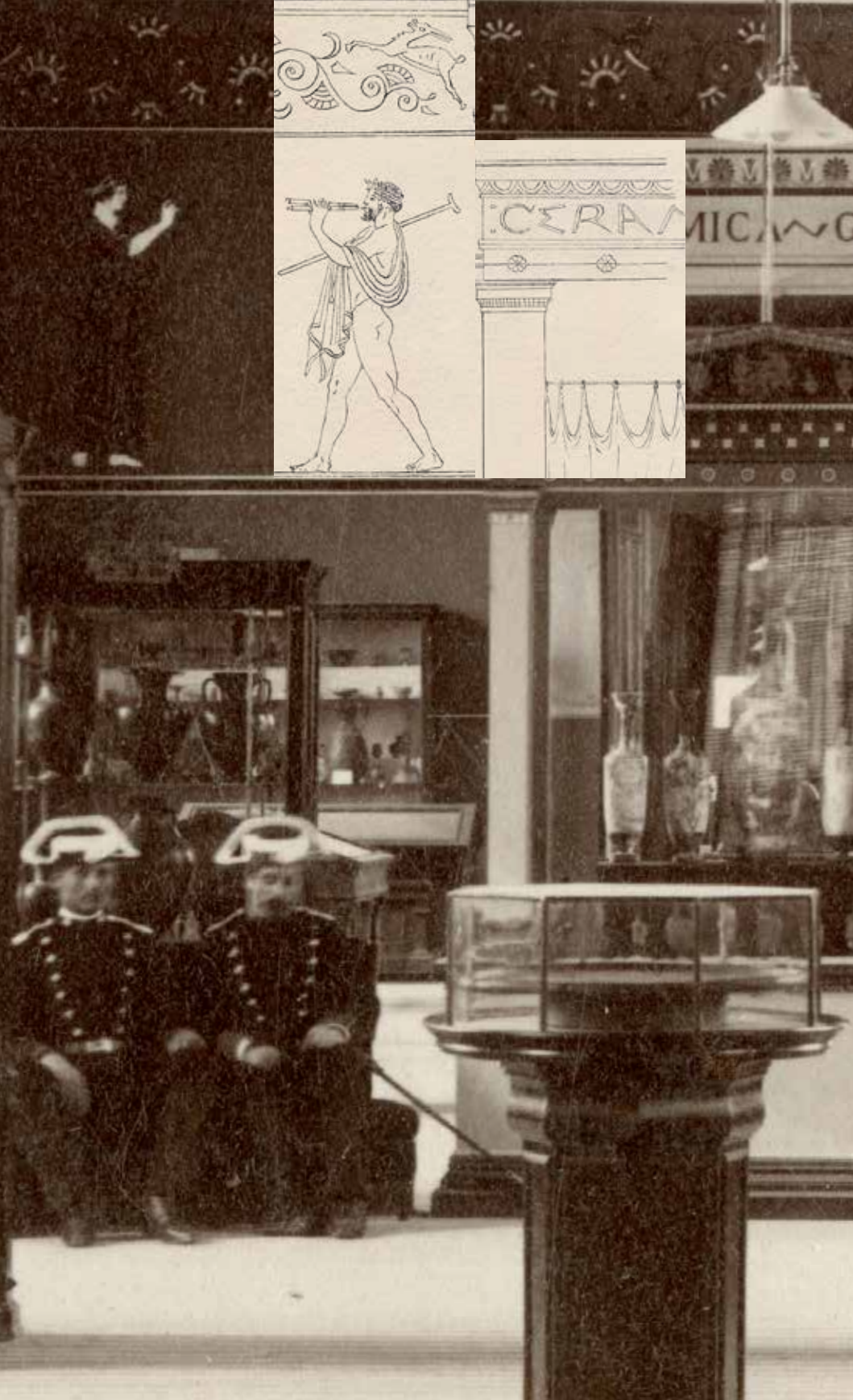


# LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO-NATURAL Y ETNOGRÁFICA DE 1893



# LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO-NATURAL Y ETNOGRÁFICA DE 1893

Edición científica a cargo de **Javier Rodrigo del Blanco**

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)

Edición 2017

Diseño y maquetación: Ángel Merlo ([www.dossintres.com](http://www.dossintres.com))



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

© De los textos y de las imágenes: sus autores y/o titulares de derechos.

NIPO: 030-17-027-6

ISBN (IBD): 978-84-8181-682-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Índice

- 9** Agradecimientos
- 11** Introducción
- 15** Fotografías de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 53** La organización de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 75** Contexto histórico: visión desde Europa
- 93** La Exposición Histórico-Americana como precedente de la participación hispanoamericana en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 105** Contexto disciplinar: historia natural y etnografía a finales del siglo XIX
- 125** El Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales: contexto urbanístico y arquitectónico
- 145** La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893 y su contexto museográfico
- 169** Evolución de la prensa en la segunda mitad del siglo XIX
- 187** La fotografía en el siglo XIX
- 199** Breves notas acerca de las fotografías de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica conservadas en la Biblioteca Nacional y en el Museo Arqueológico Nacional
- 207** Las exposiciones conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento: los archivos y el «renacimiento» del americanismo
- 225** La Biblioteca Nacional y la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 243** Geología y minería en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893: objetos conservados en el Instituto Geológico y Minero de España (Madrid)
- 255** Colecciones del Museo de América en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 271** El Museo Nacional de Artes Decorativas y la colección oriental del Museo Arqueológico Nacional
- 279** El Museo Nacional de Antropología: de los orígenes a una perspectiva intercultural
- 295** La participación de piezas del Tesoro del Delfín del Museo del Prado en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 309** La Conquista de Túnez. El valor histórico de los tapices de Patrimonio Nacional y su proyección expositiva
- 325** La participación del Museo Arqueológico Nacional en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893

# La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893 y su contexto museográfico

Virginia Salve Quejido (virginia.salve@mecd.es)

Concha Papí Rodes (concha.papi@mecd.es)

Museo Arqueológico Nacional

A medida que avanzaba el siglo XIX y se asistía a la constitución de los primeros museos, surgían en España una serie de textos críticos ante los problemas que se empezaban a advertir en relación a la exposición de los objetos y al incipiente concepto de museografía<sup>1</sup>. Son propuestas, y otras veces soluciones, a errores o defectos advertidos o enunciados anteriormente. En líneas generales, se puede afirmar que la teorización en materia de museografía se desarrolla sobre todo relacionada con museos de arte y pintura, pero, de una manera velada, está presente en las instalaciones expositivas de otros tipos de museos y exposiciones temporales, y, concretamente, en la forma de presentar los objetos de la «Exposición Histórico-Natural y Etnográfica» (EHNE) de 1893.

Esta muestra compartirá claramente muchos de los principios, gustos y modas de la museografía en uso en otras

instituciones museísticas españolas y europeas y de la incipiente ciencia que se está desarrollando en España. Nos movemos, no obstante, en un momento confuso a nivel museográfico: una exposición que *a priori* podríamos tachar de taxonómica, acumulativa y sistemática, con un gran componente estético, influida por su contexto político y social de auge de los nacionalismos y la búsqueda de identidad. Una exposición que, como era habitual en la época, carecía de un guion expositivo uniforme y de una clara organización conceptual a nivel global, con una metodología no muy rigurosa, más bien intuitiva e improvisada<sup>2</sup>, pero que deja traslucir algunos aspectos novedosos y modernos, como la función didáctica, la ordenación cronológica<sup>3</sup> o por estilos y la contextualización de los objetos, conceptos que en algunos museos europeos destacaban entre sus objetivos<sup>4</sup>.

1 Aunque se pueden retrotraer al XVIII los que podemos considerar los primeros tratados de museografía o el único precedente doctrinal (NEICKEL, 1727), es sobre todo en el siglo XIX en Europa cuando se comienza a teorizar en la materia. Ideas pioneras del siglo XIX, apuntadas ya por Goethe en 1822 al ser nombrado por Luis I de Baviera asesor de la Glyptothek de Munich, son retomadas e institucionalizadas durante el siguiente siglo, básicamente a partir de 1926, con la creación de una serie de instituciones, como la Oficina Internacional de Museos.

2 Hasta el momento no se han localizado documentos que indiquen que existía un guion expositivo o planteamiento conceptual global de la exposición. Posiblemente cada responsable de las instalaciones de las distintas salas podía actuar conforme a sus necesidades.

3 Frente a las corrientes museográficas características del XIX basadas en la exposición por géneros.

4 Por ejemplo, el Sir John Soane's Museum de Londres tenía un claro objetivo didáctico, clarísimo en la llamada Sala de Maquetas, instalada hacia 1834.

Entre las obras críticas y teorizantes, destaca hacia 1875 *Los Museos de España*, del pintor y crítico de arte Ceferino Araujo Sánchez, donde quedan planteados los temas esenciales del debate museístico del momento y que influyen especialmente en la concepción de la EHNE.

Un primer aspecto a destacar es que entre las funciones que Araujo se plantea que debía satisfacer un museo estaban tanto «el desarrollo del gusto» como la misión pedagógica. Y precisamente esto queda recogido de forma explícita como objeto de la exposición en la publicación realizada con motivo de la EHNE<sup>5</sup>: «Sabido es que los Museos nacionales habían de trasladarse a este suntuoso palacio digno por su belleza y capacidad, de ser el templo de las ciencias y las artes españolas modernas, cuya vulgarización, conforme a las nuevas tendencias de educación popular, exige del Estado sacrificios que hallan siempre recompensa en la cultura que proporcionan a las clases populares».

Para cumplir ese objetivo de aprendizaje, de estudio, al que Araujo se refiere en repetidas ocasiones, era preciso adoptar en la presentación de las obras el principio ilustrado de «galería progresiva», reclamada desde finales del siglo XVIII. Frente al principio barroco de la «miscellaneae» (presentación de las obras más por contrastes que por analogías, mezclando autores, géneros, períodos, etc.), se opta por una presentación racional, lineal, cronológica de la historia.

Este tipo de presentación de la historia, que había sido defendida por Goethe<sup>6</sup>, ya se había puesto en práctica, por ejemplo, en la «Exposición Universal» de París de 1878, con un recorrido ordenado cronológicamente a lo largo de quince salas en la Sección de Etnografía de los pueblos extranjeros. De la misma forma, este tipo de presentación cronológica-etnográfica va a ser utilizada en la EHNE en todas las salas, pero de forma parcial en su conjunto puesto que, aunque se intentó agrupar las salas manteniendo cierto orden cronológico desde las culturas americanas hasta las europeas, el mantenimiento del emplazamiento físico de algunas salas ya existentes de las exposiciones anteriores, hizo que este orden a veces quedara interrumpido. En el propio catálogo de la EHNE se advierte de este hándicap, al tiempo que se presentan sus ventajas: «No obedece la distribución de los salones a un criterio sistemático ni científico, porque ha sido preciso acomodarla al pie forzado de las instalaciones que todavía quedan de la EHA y a la capacidad de cada salón, relacionada con su contenido; pero esa misma variedad, propia de una Exposición, aunque impropia de un Museo, da más atractivo a la primera y queda como elemento aprovechable del segundo para su definitiva organización en el porvenir»<sup>7</sup>. De hecho, la sala IV de la EHNE, la Postcolombina, se corresponde con la instalación de España de la EHA, la sala V es la de Guatemala en ambas exposiciones<sup>8</sup>, al igual que la XXIII y XXIV, dedicadas a Portugal<sup>9</sup>.

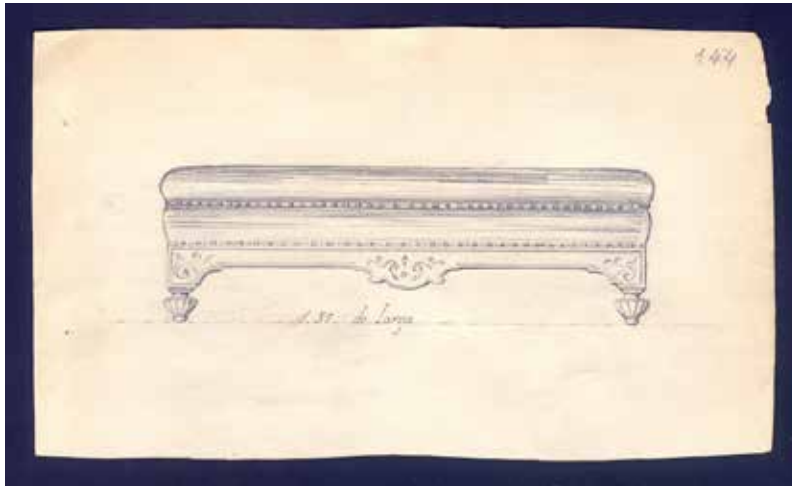
5 BREVE, 1893: 8-9.

6 Puesta en práctica en 1900 en el Kaiser Friedrich Museum por W. Bode, creando ambientes muy novedosos, en los que las distintas artes convivían con naturalidad en un mismo espacio y rompiendo la tradicional presentación por géneros.

7 BREVE, 1893: 11.

8 En las colecciones de imágenes de las dos exposiciones se utiliza la misma fotografía, cambiando el nombre de la exposición y de la sala. Las fotografías de la «Exposición Histórico-Americana» (EHA) se conservan en la Biblioteca Nacional de España, mientras que encontramos dos series de la EHNE, una en el Museo Arqueológico Nacional y otra en la Biblioteca Nacional de España. Para más información, ver el artículo de Javier Rodrigo sobre estas fotografías en esta misma publicación.

9 Ver el artículo de Javier Rodrigo sobre organización en esta misma publicación.



Diseño presentado por Miguel Borondo para la EHNE. AGA, Presidencia, caja 51/3604, f. 144.

En este sentido, se muestra también cierta incongruencia en el contenido interno de algunas salas, como, por ejemplo, la Sala de Arizona con el Tesoro de los Quimbayas de Colombia; la Sala Indo-Persa con objetos no sólo de esta procedencia, sino también de distintos lugares de Oceanía o incluso de los Santos Lugares; o la Sala Postcolombina con las antigüedades de Uruguay.

Sin embargo, la coexistencia de objetos de distintas culturas era algo habitual en las colecciones y los incipientes museos. Por ejemplo, la colección arqueológica de la Casa de Lebrija

en Sevilla, formada entre 1901 y 1914, exponía piezas de variada cronología y culturas: piezas medievales, modernas y americanas convivían, según describe Amador de los Ríos en 1912, en torno a un patio central decorado en estilo árabe<sup>10</sup>.

Araujo también señalaba que los museos debían estar abiertos al público todos los días porque eran establecimientos de tanta enseñanza como una cátedra o una biblioteca. Estrechamente relacionados con esa incipiente vocación de lugar público y de instrucción está la presencia en la EHNE de muebles para el descanso y la adecuación expresa de los patios cubiertos del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales como salas de pausa y recreo. A lo largo de muchas salas de la exposición se sitúan, en no escaso número, muebles en forma de sofás, bancos y escabeles de distintos tipos<sup>11</sup>. A través de las fotografías podemos ver bancos acolchados con un tapizado oscuro liso formando un bloque hasta el suelo, otros apoyados sobre patas torneadas que dejan al aire su parte baja, algunos con telas de estampados vegetales o geométricos, banquetas o escabeles; sofás rectangulares con brazos y respaldo, o circulares en torno tanto a una base como a un respaldo abotonado, tipo capitoné. Estos muebles se solían colocar entre vitrinas, o, en el caso de los circulares, incluso en la zona central de las salas al ser en sí mismos sostén de objetos de exposición o de ornamentación de las estancias. Rara vez se pueden ver estos muebles en los laterales, en los que la presencia de vitrinas murales o de recursos decorativos suele ocupar estos espacios.

<sup>10</sup> Citado en HERNÁNDEZ, 2010: 96. En la actualidad, este Museo se conserva casi intacto museográficamente a como lo era a principios del siglo xx.

<sup>11</sup> Se pueden ver a través de las fotografías de las salas y por ellas se infiere que eran ciertamente numerosos, dado que los plasmados en las imágenes ya lo son y hay que tener en cuenta que no hay imágenes que recojan las salas por completo, por lo que podría haber más. Por lo general, se cuenta con una sola imagen, o dos en algunos casos, de cada sala. Hay salas de las que, incluso, no se conserva ninguna imagen ni en la colección de fotografías que posee la Biblioteca Nacional de España ni en la del Museo Arqueológico Nacional: se trata de las de Historia Natural (II), Vidriería Moderna (VI), Arqueológica Cristiana (XI), Párrocos de Madrid (XII), vestíbulo de entrada (por la calle Serrano), e Histórico-Americanas (XVII). Para más información, ver el artículo de Javier Rodrigo sobre estas fotografías en esta misma publicación.

Pero en este aspecto hay que destacar la adecuación expresa de los patios como zona de descanso, propiciado tanto por los numerosos muebles colocados a tal efecto como por el diseño, asemejando un frondoso jardín, y por la luz que llega a través de la cubierta de cristal, creando todo ello una atmósfera que invita al reposo y disfrute. Plantas de mediano porte, numerosas flores e incluso algún ejemplar de palmera, que parecen plantados directamente en la tierra que se ha colocado pegada a las paredes y formando pequeños círculos, alternan con esculturas y otras piezas sobre pedestales. Aunque en el discurrir del relato del recorrido de la exposición en el catálogo sólo se nombra uno de ellos (el noreste), existían dos en la zona que hoy corresponde al MAN; es más, el que aparece en la colección de fotografías<sup>12</sup> corresponde a la anterior EHA, puesto que la réplica del *Calendario Azteca* que se ve en una de sus paredes forma parte de la Sala de Reproducciones Americanas en la EHNE. Hay que pensar que, en la línea de lo acontecido en otros espacios, salvo algún traslado de piezas, se mantuvieron tal como se muestra en la imagen. Se trataba, pues, de zonas cuidadosamente habilitadas para la relajación en el largo recorrido de la exposición y preparadas para no pocos visitantes. De hecho, en la imagen que conocemos, correspondiente a poco más que una cuarta parte del patio, podemos ver cinco largos bancos acolchados y nueve banquetas o escabeles delante de las zonas ajardinadas.

La función didáctica se hace insistente a lo largo del texto de Araujo, y traduce una decidida voluntad por imponer el concepto de museo como lugar básicamente formativo. Los

<sup>12</sup> MAN (1893/23/FF00005).

<sup>13</sup> En el «Resumen de conceptos de la cuentas de gastos de la EHNE» consta que «se rotularon las vitrinas y se hicieron etiquetas para los objetos de todas las salas». Archivo General de la Administración (AGA), Presidencia, caja 51/3604, f. 65.

tarjetones y los textos informativos básicos estuvieron presentes y acompañaban todas las piezas, conjuntos o vitrinas de las salas de la EHNE<sup>13</sup>. No sólo permitían encuadrar las piezas en su contexto geográfico y cultural, o proporcionaban información sobre la identidad de los prestadores, lo que se solía recoger en grandes cartelas sobre las vitrinas, sino que en muchos casos, en estos tarjetones se explicaban con profusión los objetos. En el propio catálogo se llama la atención en varias ocasiones sobre la información que se da de las piezas, por ejemplo, en la Sala Precolombina: «en los muros se hallan doce cuadros, algunos de ellos ampliación de diferentes páginas de códices mexicanos y otras reproducciones de antigüedades peruanas, todos los cuales llevan a su pie grandes tarjetones explicando su simbolismo»; o en la de China y Japón Antiguos: «En las tarjetas explicativas que van al pie de cada objeto, encontrará el público todo



Patio noreste, acondicionado como zona de descanso. MAN (1893/23/FF00005).



género de detalles de los riquísimos y variados objetos de este salón»<sup>14</sup>.

En todas las salas, sobre los quicios de sus dos puertas, aparece el nombre de la misma escrito de forma artística con caracteres que evocan su contenido; así, por ejemplo, el título de la Sala de Cerámica Griega imita en sus trazos a los del alfabeto heleno.

Además de esta información se edita un manejable catálogo: *Breve noticia de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de Madrid*. En él, tras una corta introducción sobre la arquitectura y decoración del edificio, se explica directamente el objeto de esta exposición científica: contribuir a la cultura popular con una muestra que, con una pequeña parte de la concluida EHA, más otros nuevos objetos, aunó la exhibición pública con el traslado y comienzo de instalación de los fondos del MAN en su nueva sede.

Así, aunque los motivos prioritarios de la EHNE no fueran los formativos, no se dejaron de lado, como tampoco se hizo tras la inauguración del Museo en 1895 en su nueva sede, una época en la que el Museo fue parte activa de la enseñanza práctica universitaria y sus conservadores explicaban periódicamente las piezas y las salas. Próxima la apertura del Museo, desde la Dirección General de Instrucción Pública se exhorta a la celebración de conferencias y cursos semanales o quincenales en el MAN<sup>15</sup>. Por el contrario, en esa misma

época, la contemplación de otras colecciones, como la del marqués de Cerralbo expuesta en su propia casa, contaba con poca información gráfica porque era el propio marqués quien explicaba las salas a sus invitados y había diseñado la museografía<sup>16</sup>. La vocación pedagógica del Museo está clara: «Los Museos Arqueológicos están íntimamente ligados a la causa de la educación pública. No deben de ser solamente como depósitos de los restos de la antigüedad para recreo de la vista; por el contrario, constituyen una historia viva de las civilizaciones muertas [...] y son mina fecunda para investigaciones científicas, artísticas y etnográficas»<sup>17</sup>.

En línea con esta misión pedagógica, Araujo proponía que el contenido del Museo debía servir de enseñanza y ejercer la influencia en los adelantos del gusto y de la industria. El tema de las relaciones entre arte e industria está en pleno debate en 1875<sup>18</sup> y así lo hace notar al mencionar que el arte va teniendo cabida dentro de la industria. En este período en que comienza la especialización de los museos surgen con este fin los de Reproducciones Artísticas y de Artes Industriales. En este sentido, una vez más la EHNE refleja lo que estaba sucediendo en el entorno, concediendo un especial interés a las reproducciones de objetos y dedicando una sala completa a las reproducciones americanas. En ella, de acuerdo a la dirección y diseño de Narciso Sentenach, se recrea mediante maderas, pintura, dorados, imitación de piedra y bronce, mascarones de cartón piedra, y más de 100 m de

14 BREVE, 1893: 33 y 47.

15 Oficio de fecha 13 de marzo de 1895, del director general de Instrucción Pública al jefe del MAN. MAN, expediente 1895/23.

16 El actual Museo se inaugura como vivienda de su propietario en 1886, pero se abre en 1893. En la necrológica que Juan Cabré hace del marqués en 1922, dice que éste se ocupó personalmente de la instalación de la planta museo y de la elaboración de las cartelas. No obstante, en el Museo Cerralbo no existen testimonios documentales de la labor museográfica del marqués, lo que indica que posiblemente no existía un planteamiento como tal.

17 Oficio de fecha 13 de marzo de 1895, del director general de Instrucción Pública al jefe del MAN. MAN, expediente 1895/23, f. 1r.

18 En 1881 tiene lugar en Madrid la «Exposición Nacional de la Industria y las Artes», para la cual se construye el edificio que actualmente alberga el Museo Nacional de Ciencias Naturales.

hiedra artificial y enredaderas<sup>19</sup> el aspecto de un gran patio monumental del Yucatán, decorado con reproducciones de famosos monolitos, que se enviaron desde el Musée d'Ethnographie del Trocadero, hoy Musée de l'Homme en París<sup>20</sup>. Los muros de esta sala se inspiraban en la decoración del llamado Palacio de las Monjas de Uxmal y la ambientación se completaba con los vaciados de Santa Lucía de Cotzumalguapa, que el Museo de Berlín había donado al MAN.

También la presentación de una sala dedicada a la minería e industria históricas en la EHNE podría responder al afán de crear, a finales del siglo XIX y principios del XX, museos que recogieran y exhibiesen didácticamente no sólo la cultura de las obras originales, sino también del patrimonio científico y técnico, aunque ello hiciera necesario acompañarlo de maquetas, reproducciones, etc., como se haría algunos años después en el Deutsches Museum von Meisterwerken des Naturwissenschaft und Technik, inaugurado en 1905 en Munich. Esta sala de la EHNE contaba con numerosos artefactos y modelos de máquinas, que pretendían poner de manifiesto el progreso y técnica de la minería, recursos muy utilizados por los museos arqueológicos desde su creación. Se exhibieron seis modelos de máquinas empleadas en el trabajo minero, de las cuales cinco funcionaban con motor eléctrico, y el Cuerpo Nacional de Ingenieros de Minas instaló, junto a una inscripción romana del MAN, el modelo de una mina entibada, cuya primera portada se encontró tal como se presenta en las labores romanas de Río Tinto<sup>21</sup>. En las fotografías

se advierte que estas maquetas se podían observar con detenimiento, pues estaban colocadas sobre pedestales, sin fanal alguno que las separase del público, y con cartelas explicativas<sup>22</sup>. No hay que olvidar también que pocos años antes, en 1883, se había desarrollado en el Parque del Retiro de Madrid la «Exposición Nacional de Minería, Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristalería y Aguas Minerales», la primera de esta temática en España y que tuvo como finalidad fomentar y dar a conocer la industria minera española, tanto dentro como fuera del país. Por tanto, la existencia de esta sala en la EHNE se justifica en la misma línea.

A pesar de que, como ya hemos indicado, se advierten rudimentarios sistemas para hacer la exposición más didáctica, el componente estético tenía un gran peso, lo que era habitual en el siglo XIX no sólo en los museos de pintura, sino también en los de arqueología, entendida ésta en muchos casos como arte antiguo y clásico. En otras palabras, el fomento del gusto se consideraba consustancial al museo y así lo expresaba el mismo Araujo cuando mencionaba que la creación de museos y la organización de los ya existentes contribuían al desarrollo del mismo. Y en esta línea, la presentación de las salas de la EHNE se ajustaba perfectamente a estos presupuestos, en los que se buscaba el placer estético, la exhibición de piezas y composiciones armoniosas y el decorativismo estético de las salas ambientadas. Por ejemplo, las salas de temática arqueológica, como la de Reproducciones Americanas, se presentaban de una manera más estética

19 Presupuesto para decoración de la Sala de Reproducciones Artísticas Americanas en la EHNE, de 29 de marzo de 1893. AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 103-104. Forma parte de esta documentación la acuarela a color, con el boceto y anotaciones sobre la sala, de Narciso Sentenach, que incluimos en el texto. Esta sala aparece en dos fotografías conservadas en el MAN (1893/23/FF00011 y 1893/23/FF00012).

20 Resumen de conceptos de la cuenta de gastos de la EHNE. AGA, Presidencia, caja 51/3604, f. 64.

21 Presupuesto de gastos para la decoración e instalación de los objetos expuestos por el Cuerpo Nacional de Ingenieros de Minas en la Sección de Industria Minera de la EHNE, de 6 de abril de 1893. AGA, Presidencia, caja 51/3604, f. 98.

22 MAN (1893/23/FF00006).

y pictórica que arqueológica, como ocurría en la presentación de los mármoles de Elgin del Partenón en el British Museum de Londres, donde, desde su llegada en 1819, se disponían de forma armoniosa, pero no en su localización lógica respecto al original. Esa idea de «composiciones armoniosas» estaba de moda en la museografía de la época, siendo frecuentes las agrupaciones de objetos formando pirámides o altas estructuras que desafiaban la gravedad, entre las cuales es muy conocida el famoso *pasticcio* del Sir John Soane's Museum de Londres<sup>23</sup>. En esa línea estaba la estructura central de madera que se observa en la Sala Árabe de la EHNE, donde se exponían capiteles en varios niveles y uno de los jarrones granadinos en la cúspide de la estructura, sobre el que se centraba la lámpara de la Alhambra<sup>24</sup> colgando del techo. Otros objetos, como lanzas, también se disponían de forma armónica buscando composiciones en forma de abanico o en círculo, como las que se observan en las salas



Proyecto de Narciso Sentenach para el Salón de Reproducciones Artísticas. AGA, Presidencia, caja 51/3604.

de Guatemala u Oceanía, recurso por otra parte tradicionalmente usado desde los «Gabinetes de las Maravillas»<sup>25</sup>.

Aunque en la mayor parte de las salas era clara la intención estética que tenían la decoración pictórica, los objetos decorativos, la ambientación natural o la recreación de estructuras, es innegable que también estos recursos se empleaban para ayudar a la comprensión del mensaje global de cada una de las salas. Este tipo de exposición, denominada «contextual o ambiental», tiene como objetivo favorecer el entendimiento del mensaje, contextualizar los objetos originales en su ambiente y descubrir el valor de los objetos relacionados.

De hecho, entre los fines de la exposición, se explica que «las ciencias históricas y etnográficas se vulgarizan en muchos países por medio de instalaciones apropiadas, o sea decorando los salones en que los productos de las distintas civilizaciones se van a instalar, con arreglo al carácter peculiar de ellas; de modo que el estilo arquitectónico representado en los muros de un salón dé clara idea del gusto de un pueblo, y los objetos que encierra sean su historia viva, completada por la arquitectura»<sup>26</sup>.

En efecto, a mediados del siglo XIX ya se habían instalado en algunos museos europeos salas decoradas, como las de la Glyptothek de Munich, las de ambientación egipcia del Museo

23 Actualmente en exposición y en el que se incluye incluso un capitel de la Alhambra, entre otros muchos objetos.

24 Estructuras similares, pero curiosamente realizadas con botellas de vino, se pudieron ver también en el pabellón español del Palacio de la Industria de la «Exposición Universal» de Viena de 1873 o en el pabellón de los Países Bajos de la «Exposición Universal» de París de 1889.

25 Los grabados del Museo Cospiano de Bolonia, de hacia 1687, muestran montajes de armas con esta disposición, así como otros de las salas de la Sección Etnográfica del Musée National de la Marine de París hacia 1863.

26 BREVE, 1893: 9.



Vista actual de una sala con decoración egipcia del Museo Archeologico Nazionale de Florencia. Foto: Virginia Salve.



Patio Real del Neues Museum de Berlín, con decoración egipcia, hacia 1862. Acuarela: Eduard Gaertner.

Archeologico Nazionale de Florencia<sup>27</sup> o el famoso Patio Egipcio del Neues Museum de Berlín, obra de August Stüler. En el mismo año que se celebra la EHNE, se decoran con pilares y paisajes egipcios pintados los muros de las salas que albergaban estas colecciones en los Museos Vaticanos. Otras, como las salas de la colección egipcia del Louvre, permanecieron incluso hacia 1921 todavía con decoración de motivos egipcios en las paredes<sup>28</sup>.

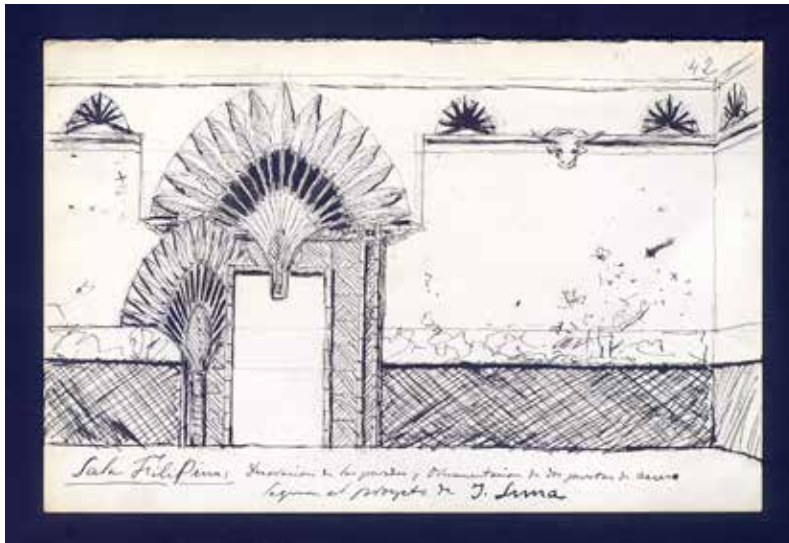
En la EHNE son muchas las salas ambientadas en esta línea, y para ello se recurrió a conocidos pintores de la época, como Arturo Mélida. Con la primigenia idea de la instalación del MAN en lo que entonces eran las salas de la EHNE, se decoraron con profusión las dedicadas a las Reproducciones Artísticas Americanas, como ya hemos indicado, Oceanía, Indo-Persa, China y Japón antiguos, Egipcia, Oriental, Griega y Romana. En algunas de ellas, paredes y techos fueron pintados; en otras, se empapelaron; y en otras, se cubrieron en mayor o menor medida con todo tipo de recursos.

En la Sala de Filipinas, titulada Oceanía en una fotografía, Juan Luna Novicio y Servando Corrales dirigen la instalación de las colecciones en una estancia profusamente decorada: las paredes se pintan mediante la combinación de los colores negro (abajo) y azul (arriba), separados por una banda clara en la que, a través de las fotografías<sup>29</sup>, se aprecian motivos vegetales. Simulando hojas del árbol del pan, se forman grandes arcos en los dinteles de las puertas y se construye un pabellón-casa

<sup>27</sup> Esta, en forma de columnas de un templo, se mantiene aún en la actualidad. Se instaló entre 1880 y 1882 a instancias de su primer director (Ernesto Schiaparelli), aunque en la primera sede del Museo Egizio de Florencia, en el Cenacolo delle Monache di Foligno, en vía Faenza, ya existía en 1855 una decoración similar (información facilitada verbalmente por M. Cristina Guidotti, directora del Museo Egizio de Florencia).

<sup>28</sup> HOURTICQ, 1921: 201.

<sup>29</sup> MAN (1893/23/FF00015 y 1893/23/FF00016).



Bocetos de Blas Benlliure para la Sala de Filipinas. AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 42 y 112.

filipino en un ángulo de la sala, todo ello según el proyecto de Juan Luna ejecutado por Blas Benlliure<sup>30</sup>.

En la Sala Indo-Persa (también denominada Sala India), Narciso Sentenach se encarga de la instalación y el proyecto decorativo, que «representa un templo o pagoda india, con doce columnas de todo bulto y capiteles de gran cebolleta que sostienen el robusto techo»<sup>31</sup>. Precisamente el techo, que no aparece en las fotografías<sup>32</sup> ni en la descripción del catálogo, lo conocemos por el precioso boceto a color, firmado por Sentenach, que acompaña a la documentación sobre el proyecto y presupuesto de esta sala existente en el Archivo General de la Administración<sup>33</sup> y que deja ver que se trataba de la figuración de un artesonado hecho con maderas y lienzo para forrar, pintado y decorado. Ambientaciones como la de esta sala ya habían sido antes puestas en práctica en museos de tipo etnográfico en el norte de Europa y en el Musée d'Ethnographie del Trocadero, inaugurado en 1878.

China y Japón Antiguos, junto a las salas Egipcia, Oriental, Griega y Romana, tiene una de las decoraciones pictóricas más espectaculares de toda la EHNE. José Suarez, que tenía una empresa de molduras, cuadros y muebles artísticos y decorado de habitaciones en la calle Cedaceros de Madrid, se encargará de presupuestar y ejecutar la decoración diseñada

30 Sala Filipina: decoración de las paredes y ornamentación de las puertas de acceso según el proyecto de J. Luna, y pabellón casa filipino, según el proyecto de J. Luna (AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 42 y 112). Ambos bocetos son a tinta negra y están acompañados de su presupuesto correspondiente, firmado por Blas Benlliure el 18/04/1893. En el catálogo de la exposición, se anota que el proyecto de la casa es del Sr. Paterson (BREVE, 1893: 39), pero su nombre no aparece en ninguno de los documentos alusivos al diseño y presupuesto que hemos señalado.

31 BREVE, 1893: 43.

32 MAN (1893/23/FF00018).

33 AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 112-115.



Boceto de Narciso Sentenach para la Sala India. AGA, Presidencia, caja 51/3604, f. 115.

por Tomás Campuzano<sup>34</sup>, llenando las paredes de «figuras de hombres y mujeres en actitudes propias de aquel arte y con los trajes del país [...], aves, peces, monstruos, plantas, flores y leyendas cuyo vario colorido recorre desde la inconsistencia de tonalidades grises casi imperceptibles hasta el vigor de los negros, rojos y azules. La decoración del techo es sencilla y espléndida a la vez. Por uno de sus bordes aparece el sol [...] sobre el que proyectan su silueta [...] varias zancudas [...] y otros grupos de aves extrañas»<sup>35</sup>. Para que destaquen sobre

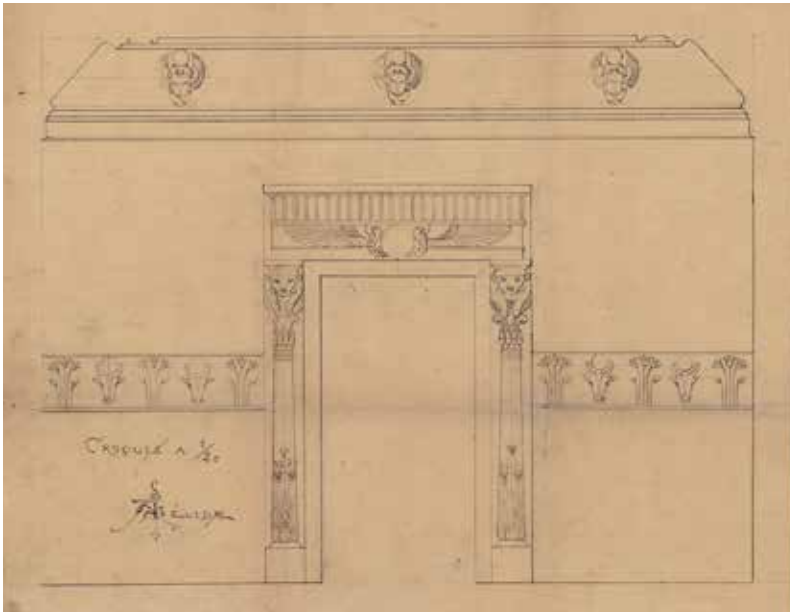


Apunte para el salón japonés, de T. Campuzano. AGA, Presidencia, caja 51/3604, f. 118.

ellos, pinta el fondo de los muros de temple amarillo, el friso del mismo color en un tono más vivo y con reflejos dorados, que también aparecen sobre el techo convertido en un cielo azul. Puertas y ventanas se decoran con maderas recortadas, que imitan formas lacadas negras y rojas.

<sup>34</sup> El boceto a color firmado por Campuzano y el presupuesto de la decoración de la sala, en AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 116-118. Sobre la dirección de la instalación de la sala, divergen las fuentes, constando Ángel de Gorostizaga en el catálogo y Narciso Sentenach en esta documentación del AGA.

<sup>35</sup> BREVE, 1893: 45-46. Fotografías conservadas en el MAN (1893/23/FF00019 y 1893/23/FF00020).



Croquis de Arturo Mérida para la Sala Egipcia. AGA, Presidencia, caja 51/3604.



Croquis de Arturo Mérida para la Sala Oriental. AGA, Presidencia, caja 51/3604.

Tres son las estancias montadas fruto de la colaboración de los hermanos Mérida, José Ramón al mando de la instalación y el arquitecto, escultor y pintor Arturo Mérida, como responsable de la decoración. Son las salas Egipcia, Oriental y Romana. En la primera, José Ramón Mérida es asistido por Francisco Álvarez-Ossorio en el montaje de una sala cuyas pinturas llamaban la atención de los visitantes<sup>36</sup>. En el lienzo de muro corrido se representa, con figuras de gran tamaño y siguiendo el estilo de la pintura egipcia, el juicio final de las almas. Completan

la decoración de los muros diversas bandas ornamentales con motivos egipcios, entre otros, las flores de loto. En el techo se representa al buitres sujetando con sus garras el cetro real y a los gavilanes, símbolos del sol. Flanqueando las puertas de la sala, columnas con capiteles en forma de cabeza y, sobre los dinteles, el disco solar. En el friso, una sucesión de escarabeos<sup>37</sup>.

La Sala Oriental<sup>38</sup> sigue el esquema de la Egipcia. En la mitad superior de los muros, esfinges y toros alados, las primeras

<sup>36</sup> BREVE, 1893: 51.

<sup>37</sup> La descripción de la decoración de esta sala, a partir de BREVE (1893: 51), fotografías (Biblioteca Nacional, 17/LF/145/24; MAN, 1893/23/FF00023 y 1893/23/FF00024) y el croquis a lápiz, escala 1:20, firmado por Arturo Mérida, de 7 de abril de 1893, que, junto al presupuesto, se conserva en AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 119-120. Parte de la decoración del techo, que no aparece en ninguna de las fuentes anteriores, se puede ver en la reproducción del mismo que se hace en el primer montaje de la Sala de Antigüedades Orientales del MAN en 1895, que aparece en una postal de Hauser y Menet (MAN, 2009/95/FF-00001(13)r).

<sup>38</sup> Proyecto y presupuesto de la decoración de esta sala, de 7 de abril de 1893, en AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 122-123. Incluye un croquis a lápiz de la decoración, a escala 1:20, firmado por Arturo Mérida.

flanqueando las puertas de paso, los otros en los laterales, escoltando a otros cuadrúpedos alados enmarcados, y, en el friso, caballos enfrentados a un árbol.

Lamentablemente las fotografías que tenemos de la Sala Romana<sup>39</sup> no recogen la pintura realizada por Arturo Mélida en el techo que, a juzgar por el boceto a color que se conserva en el AGA, debió ser espectacular. Representado como si se tratara de un gran mosaico ocupando los cuarenta y cuatro metros cuadrados de la superficie del techo, se pinta el símbolo de la fundación de Roma, la loba amamantando a Rómulo y Remo sobre una inscripción con el nombre de la ciudad. Enmarcan este motivo principal central, de figuras que destacan sobre un fondo de azul intenso, bandas perimetrales de variada ornamentación y colorido, sobresaliendo la central, de mayor tamaño, donde se suceden las máscaras y las guirnaldas, sólo interrumpidas por las liras representadas en las esquinas<sup>40</sup>.

En la Sala Griega<sup>41</sup>, José Ramón Mélida dirige la instalación, cuya decoración proyecta el pintor costumbrista Joaquín Martínez Lumbreras, de quien se conservan dos magníficos bocetos, uno de ellos con color, que dejan ver cómo las paredes de la sala se conciben como las de un gran vaso griego, desplegando, entre un friso con motivos vegetales y animales y un zócalo con decoración geométrica, veinticuatro grandes figuras negras de dos metros de altura y uno y medio de anchura, que resaltan sobre el fondo rojizo y que recorren el perímetro de la estancia. Sobre el diseño de Lumbreras,



Croquis de Arturo Mélida para el techo de la Sala Romana. AGA, Presidencia, caja 51/3604.

Cipriano Cuadra dibuja y amplía las figuras y José Suárez ejecuta la decoración en colaboración con José Poblet, de otro taller de pintura decorativa, que empapela y pinta el techo con simples bandas lisas, y el friso ya descrito<sup>42</sup>.

39 MAN (1893/23/FF00028 y 1893/23/FF00029).

40 Proyecto y presupuesto de la decoración e instalación de esta sala, de 12 de abril de 1893, en AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 133-135. Incluye un croquis a color de la decoración del techo, a escala 1:20, firmado por Arturo Mélida.

41 MAN (1893/23/FF00027).

42 Los bocetos y presupuestos con la documentación de la Sala Griega en AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 125-131. El boceto a color, firmado por J. Martínez Lumbreras, tiene fecha de 30 de marzo de 1893. Los presupuestos, entre el 5 y el 10 del mes siguiente.

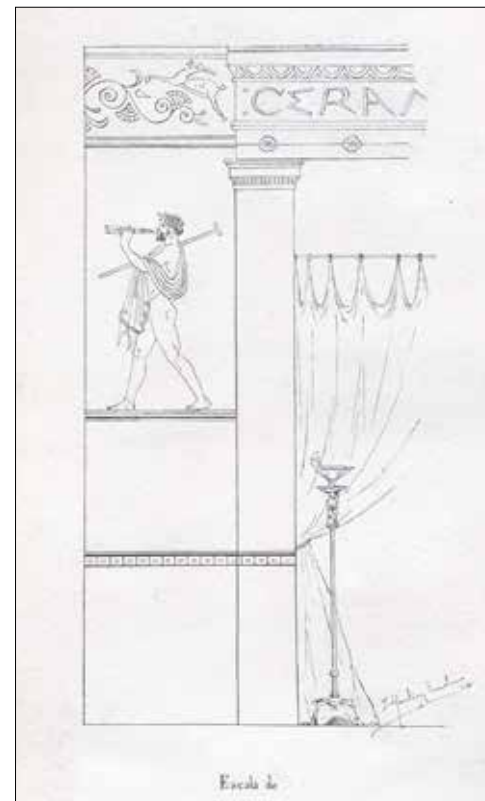


Otras estancias, como los vestíbulos de entrada y salida, se decoran con tapices de la Casa Real, cuadros con dibujos de Mérida y objetos cerámicos, como paneles y zócalos de azulejos fabricados por la casa Santigós, que dirigió la decoración del vestíbulo de entrada<sup>43</sup>. Las dos salas dedicadas a Portugal, que se mantenían exactamente iguales a como se habían montado para la EHA, se decoraron con motivos de jarcias y cables, trasunto de los motivos y emblemas arquitectónicos nacionales manuelinos, al igual que las historiaditas vitrinas, obra ejecutada con cuerdas por marineros de la Real Armada de Portugal<sup>44</sup>.

Las recreaciones de ambientes a través de este tipo de decoraciones pictóricas, que permitían al público visitante sumergirse en las respectivas culturas, potenciaban su efecto con otros elementos decorativos, del mismo tipo contextual, como los maniqués: en la Sala de Filipinas vestidos con los trajes propios, o en la de China y Japón Antiguos seis de ellos con trajes auténticos de personajes imperiales chinos y cinco japoneses con trajes de guerreros, los maniqués de mujer con traje boliviano y hombre con peruano en la Sala Incásica, o los ricamente vestidos en la de China

<sup>43</sup> Baldomero Santigós, famoso ingeniero y ceramista catalán, creó una empresa en 1878 en Madrid, denominada La Cerámica Madrileña, la cual cambió el nombre hacia 1890 por el de Santigós y Cía. Se dedicó a la fabricación de cerámicas para la construcción decorativa con una tecnología muy avanzada para la época.

<sup>44</sup> En la prensa ilustrada del siglo XIX y el catálogo de la EHNE existe cierta confusión con el decorador de estas salas, debido seguramente a que compartían el mismo apellido. La segunda publicación menciona como decorador a D. J. Pinheiro Chagas (escritor portugués que presentó su obra «Los descubrimientos de los portugueses y los de Colón» en la EHNE), mientras que, en *La Ilustración Artística*, ENSEÑAT (1893a: 108) menciona como tal a Bordallo [sic] Pinheiro. No es muy probable que el primero fuera el autor de la decoración sino más bien el segundo: Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), que fue un pintor, ceramista y decorador portugués que siguió la tradición familiar de la fábrica de cerámica de Caldas de Rainha, que actualmente todavía está en funcionamiento. Los plafones rectangulares con peces de cerámica que se ven entre los cableados de la decoración de la sala XXIII de Portugal posiblemente eran producto de su fábrica.



Proyectos para decoración de la Sala Griega, de Joaquín Martínez Lumbreras. AGA, Presidencia, caja 51/3604, ff. 131 y s/f.

y Japón Modernos, contribuían a conseguir el efecto buscado. El uso de plantas de gran tamaño, además de en los patios para contribuir a la sensación de descanso y relajamiento, se potenciaba en aquellas salas en que se recreaban espacios y arquitecturas que, de alguna manera, se asociaban a un entorno natural como la de Guatemala o la de Reproducciones Artísticas Americanas. En algunos casos, es la presencia de determinadas piezas la que consigue transmitir la sensación buscada con este tipo de exposiciones, como la gran canoa de los indios del río Napo en la Sala Postcolombina o los animales en la de Historia Natural (sala II), que «enlaza el recreo con la instrucción», según el catálogo de la exposición<sup>45</sup>, al presentar ejemplares de animales naturalizados, plantas y minerales.

Aunque de esta sala no se conservan fotografías, por la descripción del catálogo podemos suponer que su aspecto sería parecido al de las salas de América de la EHA, donde algunos de los animales se presentaban rodeados de plantas que los hacían más realistas<sup>46</sup>.

En todas las salas de la EHNE, además de las que acabamos de destacar, se cuidó la decoración, siempre contextual y propiciando la ambientación, en algunas mediante simples frisos o bandas decoradas, en otras mediante detalles ornamentales evocadores de la cultura representada, como los motivos del arte mexicano de los aztecas que enmarcaban

las dos puertas de la Sala Precolombina. En otras, la decoración se ejerce forzando la exposición de las propias piezas de una manera que no puede responder a otro criterio que no sea el ornamental, como la colocación de jarrones y vasijas sobre las vitrinas (Postcolombina), los platos colgados a gran altura (Cerámica Moderna, Árabe) o los capiteles y el jarrón granadino culminando una estructura piramidal (Árabe), a la que anteriormente nos hemos referido.

En salas como la de China y Japón Modernos<sup>47</sup>, la ambientación se logra a base de la presencia abigarrada de elementos decorativos. En el propio catálogo de la exposición se describe el aspecto de esta sala como «verdaderamente deslumbrador» por su «fastuosa decoración»<sup>48</sup>, en la que no faltaban los maniqués ricamente vestidos. Los muros estaban cubiertos de esterillas japonesas y su centro lo ocupaban grandes y coloridos tapices de raso profusamente bordados con oro y seda. En el friso y parte superior de los muros, se alternaban abanicos de diversas formas, y en los ángulos de la sala, desde el techo hasta el suelo, quitasoles de tonos intensos, que iban disminuyendo de tamaño a medida que se acercaban al zócalo, que, a su vez, estaba cubierto de biombos de gran colorido. Las puertas se enmarcan en una composición hecha a base de telas, abanicos y tapices, y del techo cuelgan faroles y pantallas. Todos estos elementos, modernos, procedían de unos almacenes de la madrileña calle de Postas, «Bazar China y Japón», propiedad de José Grande<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> BREVE, 1893: 8-9.

<sup>46</sup> En este sentido, podemos relacionarlos con los dioramas y naturalizaciones que la familia de taxidermistas Benedito estaba realizando ya a finales del siglo XIX para el Gabinete de Historia Natural de la Universidad de Valencia y, a partir de 1907, para el Museo de Ciencias Naturales de Madrid.

<sup>47</sup> BREVE, 1893: 41-42. Fotografía conservada en el MAN (1893/23/FF00017).

<sup>48</sup> BREVE, 1893: 41.

<sup>49</sup> Este comercio, que debía ser realmente muy conocido, podría ser el que, en la misma calle y dedicado al mismo género, quedó retratado por Benito Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta*, publicada pocos años antes de esta exposición.

En la EHNE se utilizaron con profusión otros recursos museográficos, según se desprende de las fuentes consultadas<sup>50</sup>. Mapas y planos en los muros de la Sala de Industria y Minería Históricas, como los mapas mineros de la región central de América, de las Antillas, planos mineros pintados al óleo en 1742 o los mapas geológico y orográfico de España; los mapas de distintas regiones de América del Norte, metidos en aparatos giratorios en la Sala de Arizona; en la Sala Incásica, el mapa ipso-métrico de España y Portugal, original, que representa en relieve el suelo de la Península, obra del ingeniero Federico Botella.

Ricas telas, expuestas de forma decorativa, simulando con ellas mariposas y plantas en la Sala de Guatemala; grandes telas americanas junto a trofeos en la de Arizona; mantas de pelo de llama dispuestas en abanico y algunos ponchos en los muros de la Sala Incásica o del Perú, o banderas y banderines en estas dos últimas y en la Romana.

Cuadros, de gran tamaño en la de Arizona; dibujados en nácar en las paredes de la Postcolombina; al óleo, representando las numerosas y raras especies de los mares y tierras portuguesas en sus salas; cuadros que amplían páginas de códices mexicanos en la Precolombina; o de tipos y paisajes en la de Oceanía. También se utilizaron fotografías en las paredes de las Sala de China y Japón Modernos y en las vitrinas de la Sala de Guatemala, donde se exponían imágenes de Copán enviadas por el Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de Cambridge, Massachusetts (Mélida, 1893a: 103).

Por lo que se refiere a la exposición en particular de los objetos, la EHNE también siguió un modelo de exposición «sistemático»<sup>51</sup> o taxonómico, como era habitual en los museos de finales del siglo XIX y al menos durante el primer tercio del XX. Su intención era facilitar la máxima información que podía proporcionar un grupo de objetos o una colección entera a base de mostrar series tipológicas tan completas como fuera posible de piezas primorosamente ordenadas. Interesaban tanto éstas como sus relaciones, que la ordenación taxonómica ayudaba a poner de manifiesto. La ayuda interpretativa se limitaba como máximo a la correcta identificación de cada objeto y a la serie tipológica, la cual aparecía en las cartelas. El énfasis de la exposición recaía en la cantidad de objetos expuestos, en su valor comparativo y en el factor variación que el ejercicio de sistematización puede poner fácilmente de relieve.

Para la exposición se contó con un enorme conjunto de contenedores, en su mayoría fabricados expresamente para las Exposiciones Conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento. En el año 1891 se formó una Comisión para abordar la construcción de 1000 metros de estanterías o vitrinas murales y centrales para exponer los objetos. Descartada la propuesta de unos lujosos muebles de caoba y bronce, similares a los de los museos del Louvre y de Cluny, cuyo uso en estos establecimientos garantizaba el éxito de su aprovechamiento posterior en las salas de la futura sede del MAN, la Comisión opta por unas vitrinas en las que prime la sencillez, porque hacerlas demasiado artísticas las «convertiría en cosa principal y llenarían superficies que conviene queden libres a fin de que la vista de los objetos expuestos presente los más amplios horizontes

50 BREVE, 1893; fotografías existentes en la Biblioteca Nacional (17/LF/145) y en el MAN (1893/23/FF00001 a 1893/23/FF00032); y la documentación sobre la EHNE en el AGA.

51 BALLART, 2007: 206.

posibles, sin que nada impida su examen»<sup>52</sup>. El arquitecto del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, Antonio Ruiz de Salces, diseña finalmente tanto las vitrinas murales como las centrales, a las que llama «escaparates pupitres», y sus croquis acompañan al «Pliego de condiciones facultativas y económicas para la construcción de armarios y escaparates»<sup>53</sup>, en el que se describe minuciosamente cómo han de ser los dos tipos de armarios: los adosados a los muros, con frentes y laterales de cristal, unas guías internas que permitan la colocación de entrepaños y un zócalo de madera que contendría dos pequeños armarios; y otros más bajos, en forma de escaparates para el centro de los salones, con una cubierta de cristal a dos aguas, y travesaños en la parte inferior de sus patas. A partir del diseño de Ruiz de Salces y la descripción del pliego, y cotejados éstos con las imágenes de los armarios en las salas, se puede concluir que las necesidades de montaje de determinadas piezas propiciaron los distintos acabados y usos de las vitrinas murales, que vemos en su diseño primitivo en los muros, pero también utilizadas a modo de centrales, aisladas o en pares, manteniendo su trasera o formando un solo cuerpo interno que permitía doblar la capacidad y/o contemplar las piezas desde todos sus ángulos. Los entrepaños a los que se aludía, de cristal, podían ser simples baldas horizontales de soporte directo o base para gradillas y soportes que multiplicaban la capacidad, fundamental en el modelo de exposición taxonómica de la EHNE. Se suceden las vitrinas rebosantes de objetos, como se puede ver en la Sala de Industria y Minería Históricas, donde se exponen completísimas colecciones de minerales, rocas y fósiles<sup>54</sup>.

Si bien es cierto que los 200 metros de escaparates y 800 de armarios murales dieron cierta unidad de estilo a los contenedores de la exposición, éstos convivieron con otros muchos procedentes de otras instituciones, como la vitrina que albergaba el Tesoro de los Quimbayas en la Sala de Arizona, los largos escaparates que combinaban madera y azulejos en las salas de Portugal, o las historiadas vitrinas del Casino de la Reina, sede que en breve iba a abandonar el MAN, formadas por tres cuerpos cada una que estaban en la Sala de Cerámica Moderna, donde también se ubicaba un mueble especial para la exposición de las piedras grabadas del Museo, con un fanal octogonal que se apoyaba sobre un velador de mármol blanco, con patas en forma de caballos marinos dorados y que había pertenecido a la reina María Luisa<sup>55</sup>. También procedentes del Casino se utilizaron vitrinas que se habían hecho expresamente para las piezas que se exponían, como la vistosa vitrina en forma de templete, en el centro de la Sala Griega, que se había construido por los carpinteros del MAN para exponer los «vasos blancos»<sup>56</sup>. A estos contenedores de gran capacidad había que sumar multitud de pedestales de variadísimas formas, alturas, tamaños y colores, peanas, trípodes, atriles, centros giratorios, cuadros para colgar piezas en las paredes, estantes puestos directamente con escuadras en los muros, mesas, veladores o estructuras en forma de pirámide escalonada. De moda estaban las vitrinas poligonales de las cuales hay varios ejemplos en la EHNE, como la octogonal del vestíbulo de salida, la anteriormente mencionada sobre la mesa de la reina María Luisa o la de la Sala Incásica, rematada con un gran grupo escultórico

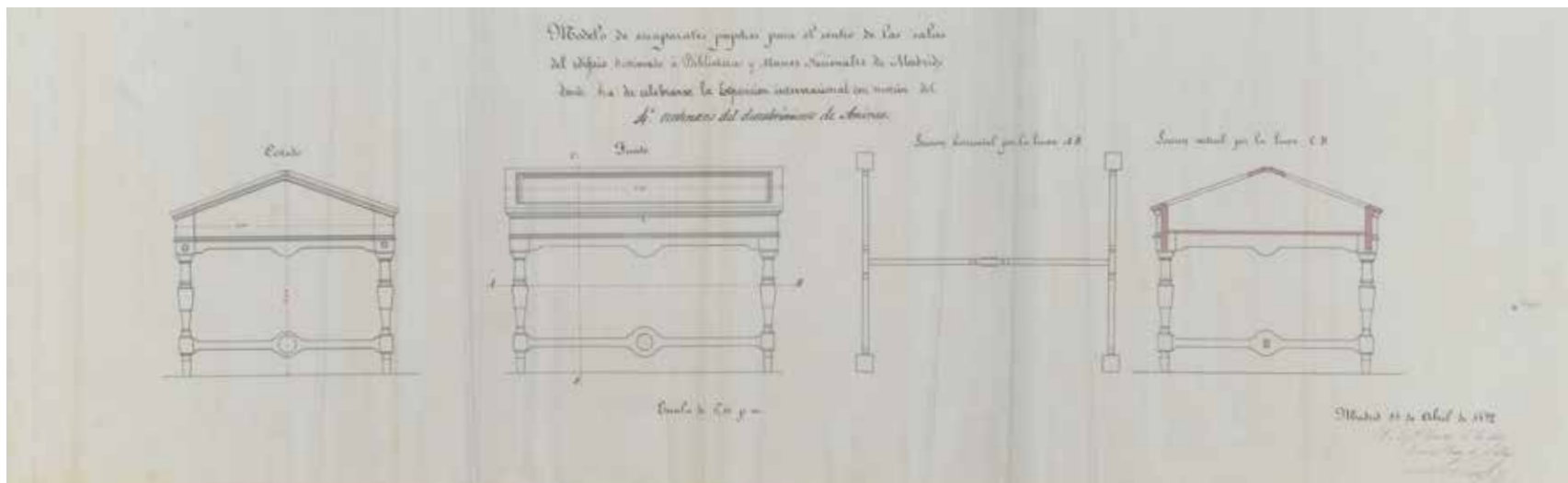
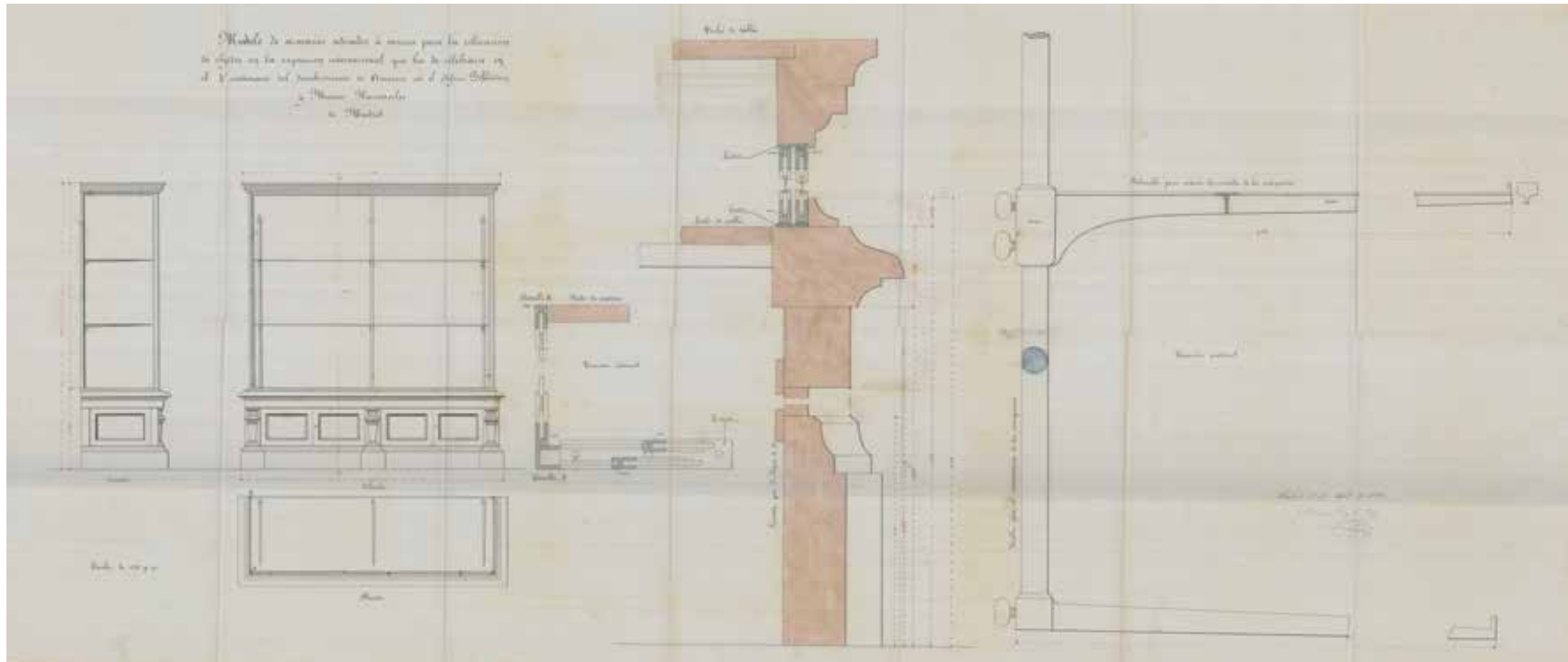
52 En informe de la Comisión de la Junta Directiva del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, de 3 de enero de 1892. AGA, Presidencia, caja 51/3606, f. 24.

53 En AGA, Presidencia, caja 51/3606, ff. 17-22.

54 MAN (1893/23/FF00006).

55 Esta vitrina se puede ver en el grabado correspondiente a la Sala del Monetario del Casino de la Reina en GRABADOS, 1872: 521.

56 MAN, expediente 1891/42, f. 1v.



Modelos de armarios y de escarpates pupitres, firmados por Antonio Ruiz de Salces. AGA, Presidencia, caja 51/3606.

alegórico de *La Conquista del Perú* de Lorenzo Rosselló. Estas convivían con otras de gusto barroco, como la que contenía abanicos, también en el vestíbulo de salida<sup>57</sup>.

Este tipo de museografía taxonómica típica del siglo XIX, que convivía en la EHNE con la museografía contextual o ambiental, implicaba sin duda un profundo conocimiento de los objetos y las colecciones, lo cual no debe extrañar si tenemos en cuenta que los responsables de las instalaciones eran en su mayoría especialistas en las materias correspondientes. Pese a que en algunas vitrinas se exponían gran número de tipos de un mismo objeto, en otros casos los objetos se presentaban mejor estructurados, como refleja la división por estilos de los vasos griegos o la separación en cuatro secciones de los objetos presentados en las salas de Portugal. También se presentaban conjuntos o hallazgos cerrados, como los de algunas tumbas egipcias, lo que indica de nuevo la convivencia entre dos tipos de museografías; en este caso seguramente producto de los conocimientos museográficos de José Ramón Mélida, director de la instalación de la Sala Egipticia, de su paso por las dedicadas a la misma cultura en el Museo del Louvre.

Y en este sentido, también se emplearon algunos recursos museográficos novedosos destinados a resaltar determinados objetos, como la vitrina con espejos para poder visualizar en todos sus lados un *calix* en la Sala de Grecia, el arco simulado que contenía la mayólica italiana en la Sala de Cerámica

Moderna, la vitrina que albergaba el Tesoro de los Quimbayas en la Sala de Arizona, el mueble que contenía un vaso de la colección Minondo<sup>58</sup> o el decorativo mueble hexagonal de azulejos de la Sala de Portugal. Por no hablar de otros contenedores aún más aparatosos, como el templete de los lécticos blancos o el arco-templete de Uruguay en la Sala Postcolombina, obra del Sr. San Martín<sup>59</sup>.

También era algo novedoso la incorporación de luz artificial en la exposición, como se observa en las fotografías de las salas, donde penden del techo pequeñas lámparas de una sola pantalla de cristal. La luz eléctrica o «alumbrado voltaico», como se denominaba a finales del siglo XIX, era en el momento de la inauguración de la EHNE algo muy reciente, ya que tan sólo catorce años antes, en 1879, había sido patentado el invento por Edison<sup>60</sup>. De hecho algunas colecciones de la época, como la del marqués de Cerralbo en su palacio, combinaban en su exposición aún la luz eléctrica con las velas y la iluminación a gas.

Por otra parte, no podemos dejar de contextualizar la EHNE en la época en la que se celebró y que la marcó decididamente a nivel museográfico. En la vertiente pedagógica y didáctica que ya hemos comentado, y que empezaba a tomar fuerza tímidamente en los museos en España, sin duda tuvo una influencia importante la labor de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), que, desde 1876 a 1936, se convirtió en el

57 Según el catálogo, contenía la instalación de Bach y Compañía. Esta era una casa ubicada en la calle Alcalá número 52 de Madrid y dedicada a la venta de objetos artísticos de bronce, abanicos y porcelanas. Otros comercios madrileños dedicados a cristalería y espejos expusieron también sus creaciones en la Sala de Vidriería Moderna (Sabino Galán, Manuel Varela y Lorenzo Goya).

58 No tenemos imágenes de este mueble, únicamente la escueta mención en el catálogo, pero posiblemente se refiera a un rico armario español del siglo XVII hecho en Guatemala y con incrustaciones de nácar, en el que se expuso la colección Minondo en la EHA. Javier Rodrigo ya ha tratado la problemática de la continuidad de la Sala de Guatemala en la EHNE en su artículo sobre organización, pero es posible que se trate del mismo expositor fotografiado en *La Ilustración Española y Americana* (EHA ARMARIO, 1893).

59 EHA ARGENTINA, 1893.

60 El barrio creado por el marqués de Salamanca, donde se construyó el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, fue uno de los primeros en adoptar el nuevo invento en sus casas, pertenecientes a la nueva burguesía acomodada, y en 1892 se había solicitado la iluminación voltaica del nuevo monumento a Colón en las inmediaciones del Museo.

centro de la cultura española y en cauce para la introducción en España de las más avanzadas teorías pedagógicas y científicas extranjeras. Antes de esas fechas, la Ley de Instrucción Pública de 1857 había institucionalizado los museos como importantes centros de la nueva organización de todos los niveles y géneros de la enseñanza. Pero, en el caso de los museos arqueológicos y exposiciones como la EHNE, en la que arqueología, historia y etnografía estaban muy cerca, al tratarse la primera de una disciplina muy joven, su difusión era aún muy deficiente y estaba en definitiva poco democratizada.

Esa idea de difusión y democratización de la arqueología estaba sin duda entre los intereses de José Ramón Mélida, auténtico «modernizador» de la arqueología española, que participó activamente en la EHNE como director de las instalaciones de las salas Egipcia, Oriental, Griega y Romana<sup>61</sup> y posteriormente fue director del MAN desde 1916 a 1930. Mélida se había formado en el pensamiento positivista y didáctico de la ILE, lo que en el ámbito de la museografía significaba la agrupación de obras y objetos por periodos, estilos o escuelas, lo cual sin duda quedaba reflejado en la instalación de las mencionadas salas. Del mismo modo, su formación y conocimiento en distintos museos europeos, sobre todo franceses<sup>62</sup>, de los que aprendió nuevos criterios de exposición, son aplicados en la EHNE y en los primeros montajes del MAN desde que en 1885 se hace cargo de la jefatura de la Sección Primera<sup>63</sup>. De hecho, tanto las instalaciones permanentes (Casino de la Reina y primer montaje en la actual sede del MAN) como la

temporal de las salas dirigidas por él de la EHNE, se caracterizan por una exposición ordenada, cronológica y metódica de las colecciones, un criterio museológico claramente didáctico, fruto posiblemente de su visita a los museos parisinos en 1883. Del mismo modo que seguramente fue de allí de donde tomó la idea para encargar la decoración pictórica de las salas a la que nos hemos referido anteriormente.

Estos tímidos intentos de nuestros museos por acercarse al público, por «vulgarizar» la cultura, puestos en práctica mucho antes en los museos americanos que en los europeos, y que vistos desde la actualidad nos parecen insignificantes, fueron un avance significativo respecto a las presentaciones anteriores, pero sobre todo fueron importantes como planteamiento teórico y como novedosa reflexión.

Otro aspecto a tener en cuenta como producto de la época en la que se desarrolló la EHNE, y que influyó en las modas y corrientes museográficas europeas, y en concreto españolas, está relacionado con el espíritu nacionalista que acompaña al siglo XIX y los albores del XX y que por supuesto contribuyó claramente a la creación de los museos nacionales e históricos, entre los cuales se encontraría el Museo Arqueológico Nacional, inaugurado en 1871 en su primera sede del Casino de la Reina<sup>64</sup>. El Romanticismo español aportó una exaltada pasión por la identidad nacional y por las raíces locales. Nacionalismo y etnografía, como disciplina relacionada con la idiosincrasia propia de los pueblos, fueron de la mano en

61 Las culturas griegas y egipcias fueron en los primeros momentos de su carrera profesional su ocupación favorita, publicando incluso su primera novela histórica, *El Sortilegio de Karnak*, en 1880.

62 En 1883 realizó un viaje de estudios a París, autorizado por el Ministerio de Fomento, donde recorrió con esmero cada sala del Louvre, reparando en los detalles museográficos y en los sistemas de clasificación establecidos en la Sala Egipcia del Louvre por Champollion y el vizconde de Rougé.

63 Formaba parte desde 1876 de la plantilla del MAN como «aspirante sin sueldo».

64 En la Real Orden Circular de 6 de noviembre de 1867 (dictando reglas para la conservación de objetos en museos arqueológicos y aumento del Museo central establecido en Madrid) se proponía «como una orgullosa recuperación de los más genuinos orígenes de la vida material de los propios ancestros».

numerosas exposiciones, como las exposiciones universales. De hecho, la propia organización y concepto de la EHNE nos permite ver cómo se suceden las salas de etnografía con las de arqueología y otras con carácter más histórico o nacionalista. En numerosos casos, como en el caso de la «Exposición Universal» de París de 1878, el pabellón de España se encontraba en la sección etnográfica de los pueblos extranjeros, en la exposición de Artes Retrospectivas.

Sin entrar en detalles de concepto más amplio, la decoración con grandes cortinajes, trofeos, banderas y escudos que aparece en muchas salas de la EHNE (salas de Portugal, Oceanía, Arizona, Guatemala, Postcolombina y Minería Americana) y en el vestíbulo del paseo de Recoletos, con los escudos de Chile, Perú, Guatemala y Argentina, responde a esos ideales de identidad nacional, y eran también frecuentes como decoración en los pabellones de las exposiciones universales del último tercio del siglo XIX, como el de España en la de París de 1878 o el de los Países Bajos en la de 1889, también en la capital francesa.

Por último y en relación con el espíritu nacionalista y las exposiciones universales, no podemos dejar de mencionar el movimiento artístico y literario conocido como «alhambrismo» que, aunque de moda desde mediados del siglo XIX<sup>65</sup>, se desarrolla profusamente en sus últimas décadas e incluso

en las primeras del XX<sup>66</sup>. Tanto la museografía de la EHNE como la primera museografía del Museo Arqueológico Nacional en su sede de Serrano se vieron plenamente influenciadas por este movimiento: la Sala Árabe de la EHNE, aunque por su carácter de exposición temporal no acogió grandes reproducciones de los monumentos de la tradición andalusí, sí dejaba vislumbrar ese ambiente en la medida de lo posible, con las yaserías de la Casa de los Oidores y de un edificio del Albaicín, el arco de la Casa del Chapiz, las reproducciones de lápidas funerarias y la puerta de Daroca. Igualmente, y tan sólo un año después, en 1894, se instala en el nuevo Museo la reproducción de la *Fuente de los Leones*, que presidirá todo el conjunto de reproducciones, yaserías y originales del llamado Patio Árabe, que reproducía de alguna forma el gusto por los salones árabes, de moda en los palacetes de la nueva burguesía madrileña y andaluza<sup>67</sup>.

Como conclusión, la concepción de la propia EHNE y la manera de presentar los objetos se muestran ligadas estrechamente al contexto histórico y social en el que se desarrolla y son reflejo de ello. Pero, sobre todo, el análisis minucioso nos permite concluir afirmando que muchos de los conceptos museográficos, considerados «novedosos» en la primera mitad del siglo XX, se habían ya apuntado a finales del siglo anterior y sólo posteriormente se redescubren y se

65 La llamada *Alhambra Court*, reproducción a escala del Patio de los Leones y Salas de Abencerrajes y de los Reyes, fue construida para la «Exposición Universal» de Londres de 1851 por Owen Jones bajo el Crystal Palace.

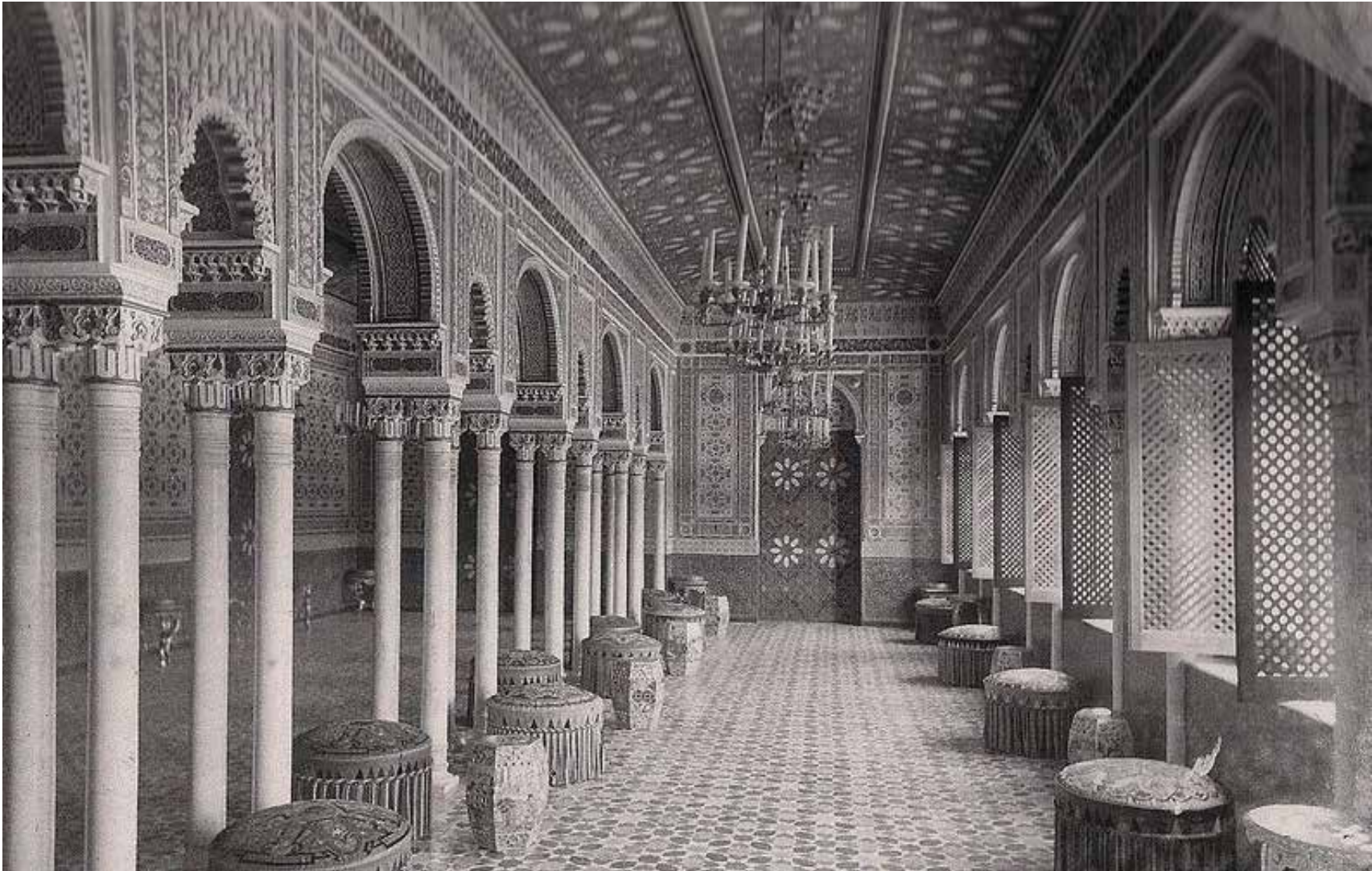
66 La presencia de España en las exposiciones universales se vinculó directamente con el llamado «nacionalismo arquitectónico», según el cual cada país debía representarse con un pabellón construido en el estilo más propio. Así, entre 1867 y 1929, los pabellones españoles se edificaron en estilo neoárabe, en su vertiente neomudéjar y posteriormente en estilo neoplateresco. De hecho, el pabellón de España de la «Exposición Universal» de Viena de 1873, obra de J. Riaño y L. Álvarez Capra, era de estilo morisco, al igual que el pabellón de piedra y ladrillo de estilo «histórico-árabe» de la «Exposición Universal» de París de 1889, obra de A. Mélida.

67 Poco antes, Rafael Contreras, conservador-restaurador de la Alhambra, había realizado en estilo morisco los salones de fumar del palacio de Aranjuez y del Palacio de Liria en Madrid, así como la reproducción del desaparecido Patio de los Leones del Palacio de Anglada, también en la capital. La reproducción de la *Fuente de los Leones* de dicho palacio seguramente fue realizada a partir del mismo molde que el de la reproducción que en 1894 su hijo Mariano Contreras Granja dona al MAN y que se instala en el mencionado Patio Árabe. Del mismo estilo es también el deteriorado Salón Árabe del Palacio de Vista Alegre del marqués de Salamanca en Madrid.



institucionalizan. La EHNE es un interesante ejemplo de ello, permitiéndonos corroborar, además, que las corrientes museográficas internacionales eran compartidas y llevadas a

la práctica en muchos de nuestros museos gracias a la incuestionable preparación de los profesionales que en ellos desarrollaron una labor difícil y poco reconocida.



Salón Árabe del Palacio de Vista Alegre del marqués de Salamanca (<https://artedemadrid.wordpress.com>).

## Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1999): *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- ARAUJO SÁNCHEZ, C. (1875): *Los museos en España*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro.
- BALLART HERNÁNDEZ, J. (2007): *Manual de Museos*. Madrid: Síntesis.
- BARRIOS ROZUÁ, J. M. (2010): «José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en La Alhambra y La Alcaicería», *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del Pasado*. Edición de José A. González Alcantud. Barcelona: Anthropos, pp. 311-338.
- BAZIN, G. (1969): *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon.
- BELCHER, M. (1991): *Exhibitions in Museums*. Leicester: Leicester University Press.
- BERNABÉU ALBERT, S. (1987): *1892, el IV Centenario del descubrimiento de América en España: coyuntura y conmemoraciones*. Madrid: CSIC, Centro de Estudios Históricos.
- BOLAÑOS ATIENZA, M.<sup>a</sup> J. (1997): *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.
- BRAWNE, M. (1965): *The new museum: architecture and display*. New York: Frederick A. Praeger.
- (1982): *Display and techniques*. London: Thames and Hudson.
- Breve noticia de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de Madrid* (1893). Madrid: Est. Tip. Sucesores de Ribadeneyra.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1922): «El Marqués de Cerralbo (Necrología)», *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, año I, tomo I, cuads. 2.º y 3.º, pp. 171-183.
- CASADO RIGALT, D. (2006): *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- CASANOVA, R. (2002): «Lluís Domenech i Montaner, a la recerca de la ceràmica moderna», *Millars: Espai i Historia*, vol. 25, pp. 155-173. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/130781/180526>>. [Consulta: 16 de marzo de 2017].
- DUBE, P. (1995): «Exponer para ver, exponer para conocer», *Museum International*, n.º 185, pp. 4-5.
- EHA ARGENTINA (1893): «Exposición Histórico-Americana. República Argentina-Uruguay», *La Ilustración Española y Americana*, n.º XIX, 22 de mayo, p. 342.
- EHA ARMARIO (1893): «Madrid: Exposición Histórico Americana. Armario español del siglo XVII, con incrustaciones de nácar», *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXI, 22 de agosto, pp. 103-104.
- EHE PORTUGAL (1893): «Exposición Histórico-Europea de Madrid. Portugal. Salas 26 y 27», *La Ilustración Española y Americana*, n.º VI, 15 de febrero, pp. 99-100.
- EHNE ORIENTAL (1893): «Exposición Histórico-Natural y Etnográfica. Sala Oriental», *La Ilustración Española y Americana*, n.º XX, 30 de mayo, pp. 351-353.
- ENSEÑAT, J. B. (1893a): «Exposición Histórico-Europea de Madrid», *La Ilustración Artística*, n.º 581, 13 de febrero, pp. 108-114.
- (1893b): «Exposición Histórico-Europea de Madrid (I)», *La Ilustración Artística*, n.º 593, 8 de mayo, pp. 300-303.
- (1893c): «Exposición Histórico-Europea de Madrid», *La Ilustración Artística*, n.º 594, 15 de mayo, pp. 316-318.

- (1893d): «Exposición Histórico-Europea de Madrid», *La Ilustración Artística*, n.º 596, 29 de mayo, pp. 348-349.
- Expositions Universelles et Internationales* [sitio web]. Disponible en: <<http://www.worldfairs.info/>>. [Consulta: 16 de marzo de 2017].
- GRABADOS (1872): «Nuestros grabados», *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXIII, 1 de septiembre, pp. 520-521.
- HAUTECOEUR, L. (1993): *Architecture et aménagement des musées*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Trea.
- HOURTICQ, L. (1921): *Le musée du Louvre. Peinture-sculpture-objets d'art. Histoire-Guide de l'art*. París: Hachette.
- JEVONS, W. S. (1883): *Methods of Socials reforms and other papers*. London: Macmillan.
- LAYUNO ROSAS, M.ª Á. (1994): «C. Araujo y la crítica museológica en el siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 7, pp. 291-302.
- LORENTE, J.-P. (2012): *Manual de historia de la museología*. Gijón: Trea.
- MÉLIDA ALINARI, J. R. (1893a): «La Exposición Histórico-Americana», *La Ilustración Española y Americana*, n.º VI, 15 de febrero, pp. 103-106.
- (1893b): «Exposición Histórico-Natural y Etnográfica. La sala Egiptia», *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXV, 8 de julio, pp. 15-16.
- NEICKEL, G. F. (1727): *Museographia u orientación para el adecuado concepto y conveniente colocación de los museos o cámaras de curiosidades*. Leipzig.
- OSTERHAMMEL, J. (2014): *La transformación del mundo, una historia global del siglo XIX*. Barcelona: Crítica.
- OVEJERO, A. (1934): *Concepto actual del Museo Artístico. Discurso de ingreso. Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- PEARCE, S. (1995): «Estructurar el pasado: las exposiciones arqueológicas», *Museum International*, n.º 185, vol. XLVII, n.º 1, pp. 9-13.
- PEVSNER, N. (1980): *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (1997): «La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de Arte de Granada*, n.º 28, pp. 125-139.
- RICO NIETO, J. C. (1994): *Museos, arquitectura, arte: Espacios expositivos*. Madrid: Sílex.
- (2006): *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Sílex.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, L. Á. (2014): «El Museo Antropológico del doctor Velasco (anatomía de una obsesión)», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, vol. XVI, pp. 265-297.
- SENTENACH, N. (1893a): «Exposición Histórico-Americana», *La Ilustración Española y Americana*, n.º XIX, 22 de mayo, pp. 342-343.
- (1893b): «Exposición Histórico-Natural y Etnográfica. Salas Indo-Persa y de Reproducciones artísticas». *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXIV, 30 de junio, pp. 426-427.
- TODA, E. (1892): «La Exposición Histórico Americana», *La Ilustración Artística*, n.º 561, 26 de septiembre, pp. 612-614.