

## INTRODUCCIÓN

Oculto entre impresos oficiales y periódicos de distintas épocas, un pequeño trozo de papel blanco mecanografiado, sin fecha ni firma, recoge una cita textual de *Recuerdos de mi vida*, de Santiago Ramón y Cajal (1852-1934)<sup>1</sup>.

¡Qué desencanto al llegar a nuestro Madrid, donde, por incomprensible contraste, se ofrecen la máxima cultura española con los peores edificios docentes! Habituada la retina a la imagen de tantos esplendores y grandezas, infundíame tristeza pensar en nuestra ruín y antiartística Universidad, en el vetusto y antihigiénico Colegio de San Carlos, en las lobregueces peligrosas del Hospital Clínico, en el liliputiense Jardín Botánico del Paseo de Trajineros y en el Museo de Historia Natural, siempre errante y fugitivo ante el desahucio de la Administración.

Alguien, en un momento indeterminado, pensó en las palabras que el premio Nobel escribió al regresar a Madrid tras su viaje por Inglaterra y, posiblemente movido por algún bienintencionado fin, las tecleó en esa furtiva nota. Errante y fugitivo ante el desahucio de la Administración, así había estado el Museo Nacional de Ciencias Naturales a lo largo de su historia. Sin sede permanente y siempre pendiente de un posible desalojo. Y eso que, en palabras de Francisco Hernández-Pacheco de la Cuesta (1890-1976), director del centro entre 1961 y 1971, lo más temible, en la vida de una institución

---

<sup>1</sup> En la nota conservada en el Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (en adelante abreviado como ACN) se refiere que el texto procede de la página 273 del segundo tomo de la obra. En la edición de Juan Fernández Santarén (Ramón y Cajal, 2006), el párrafo está en la página 514. Cajal describe la sensación que experimentó al volver de un viaje a Inglaterra, en 1894, donde pronunció una charla en la *Royal Society* de Londres. Durante su estancia, el sabio español recibió el doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Cambridge y tuvo ocasión de visitar la Universidad de Oxford, dos referentes de la cultura europea que, sin duda, motivaron su desolación al regresar a Madrid.

de ese tipo, son los traslados: tres, decía, significan la completa pérdida de un museo<sup>2</sup>.

Y tres precisamente han sido las sedes del popular Museo de Ciencias desde su fundación como Real Gabinete de Historia Natural, promovida por Carlos III (1716-1788) en 1771. La institución se ha alejado progresivamente del centro histórico de Madrid a medida que la urbe ha ido engullendo nuevos terrenos en los que dar suelta a la modernidad y solución a sus necesidades. Acorde con su relevancia cultural, tres nobles edificios le han dado sucesivamente techo en la calle de Alcalá, en el paseo de Recoletos y en los Altos del Hipódromo del paseo de la Castellana, lo que equivale a decir que nuestro Museo ya ha vivido dos traslados desde su fundación, uno menos de los que Hernández-Pacheco de la Cuesta presumía como fatídicos para su supervivencia.

## EL MOMENTO Y LAS FUENTES

Trasladar implica replegar velas para desplegarlas de nuevo, desmontar y montar, llenar y vaciar cajas, desordenar para volver a ordenar, reorganizar a fin de cuentas, un proceso delicado y temido que, con frecuencia, conlleva considerables pérdidas y descartes de material. Sin embargo, más allá de la incomodidad transitoria, del esfuerzo organizativo y de la sobrecarga de trabajo, toda mudanza es una clara oportunidad de renovación, el punto de partida ideal para plantearse nuevos desafíos, algo fácil de entender por simple economía doméstica. Embalar un museo para, más tarde, instalarlo en otro lugar es, de hecho, el momento propicio para repensarse la institución y, en cierto modo, fundarla de nuevo.

Los dos traslados vividos por el Museo Nacional de Ciencias Naturales a lo largo de su historia van a dar pie al contenido de esta obra. Ambos se convierten en la excusa perfecta para tratar de desgranar cómo el antiguo gabinete de historia natural, al igual que les sucedió a los de la mayor parte de los países del ámbito occidental, se transformó con el tiempo en un museo

---

<sup>2</sup> *Hoja del lunes*. 28 de noviembre de 1966, página 18. Artículo firmado por Mary G. Santa Eulalia. ACN, caja 72 Administración.

moderno de ciencias naturales. Evidentemente, el funcionamiento y los objetivos del centro fueron evolucionando progresivamente desde el mismo día de su creación, sin embargo, las mudanzas a las que nos referimos, en el doble sentido de traslado y transformación, cronológicamente tuvieron lugar en un periodo de tiempo relativamente corto, durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX. El objetivo no es, por tanto, componer una historia exhaustiva del Museo paso a paso, sino más bien pararse a reflexionar sobre esos momentos concretos de cambio. Lógicamente, semejante planteamiento implica conocer cómo era la institución antes y cómo resultó ser después.

Una Real Orden dictada por el Ministerio de Fomento, con fecha de 3 de agosto de 1895, ordenaba la traslación de todo el gabinete desde su sede en la calle de Alcalá hasta los nuevos locales del Palacio de Museos y Bibliotecas del paseo de Recoletos. Poco después, el 28 de septiembre, una segunda Real Orden apremiaba a hacerlo en el término de cuarenta y tantas horas, aprovechando los días que faltaban para reanudar las clases en la Universidad (Barreiro, 1992, p. 294-295), exigencia que, lógicamente, no se cumplió. España se hallaba entonces bajo la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929). Tras un largo proceso de mudanza e instalación, del que se dará cumplida cuenta más adelante, las nuevas salas de Recoletos se abrieron al público un 24 de mayo de 1902, poco después de la coronación de Alfonso XIII (1886-1941)<sup>3</sup>. Durante su reinado, en 1910, se realizó el segundo traslado, esta vez al edificio que sigue ocupando en la actualidad, gracias al acuerdo alcanzado entre Faustino Rodríguez San Pedro (1833-1925), ministro de Instrucción Pública, e Ignacio Bolívar y Urrutia (1850-1944), director del Museo (Barreiro, 1992, p. 318). En principio, la institución ocupó únicamente el ala norte de la edificación hasta que, en 1935, sus responsables lograron hacerse con los espacios liberados bajo el mismo techo por un destacamento de la Guardia Civil y el Museo del Traje (Barreiro, 1992, p. 344). Corrían tiempos de la Segunda República y el trágico enfrentamiento civil no tardaría en llegar. La mutación del gabinete en museo coincide pues en el tiempo con un periodo convulso y cambiante en el que se sucedieron una regencia, un reinado, una dictadura, la de Miguel Primo de Rivera (1870-1930), y una república hasta el estallido de

---

<sup>3</sup> ACN, caja 2 Administración, legajo 4.

una guerra y sus tres largos años de contienda, punto final del análisis documental y punto y seguido de la discusión que se plantea.

En el sentido más práctico de la acción, hablar de mudanzas supone hablar de locales, de los que se vacían y de los que se empiezan a llenar. Los metros cuadrados de superficie de una habitación o la altura de sus techos son datos imprescindibles a la hora de plantearse el acomodo en nuevos espacios, como también lo son la cantidad y dimensiones de las vitrinas disponibles o la iluminación de las estancias. Los edificios desempeñan pues un papel fundamental y la forma de ocuparlos también. Otro elemento clave es el de los personajes, los actores responsables del cambio y la renovación, las cabezas que deciden y las manos que desplazan. Muchos de ellos son figuras relevantes de la historia natural española y europea del momento. Ignacio Bolívar y Urrutia, director del Museo durante buena parte del periodo de estudio (Gomis Blanco, 2007), y los hermanos José María (1873-1951) y Luis (1885-1955) Benedito Vives, escultores-taxidermistas artífices en gran medida del cambio de imagen de la institución (Rubio Aragonés, 2001), serán, con mucho, los principales protagonistas. Otros, sin embargo, son personas con menor relevancia histórica en sus legados o totalmente ajenas al universo que nos ocupa. En cualquier caso, en el enfoque seguido se ha evitado el estudio hagiográfico clásico, en el que se detallan datos biográficos de cada personaje. Las notas aclaratorias permitirán conocer los hechos y aportaciones más destacables en la vida de muchos de ellos, pero el cuerpo principal del texto solo dará voz al personaje en el momento exacto de la trama, en ese preciso instante cronometrado de esa carrera de fondo que es una vida humana. Sus ideas acerca de lo que era y de lo que debía ser un gabinete/museo de ciencias naturales, sus estrategias de acción, sus luchas y desavenencias, sus logros y aportaciones nutrirán el relato y aportarán una novedosa información acerca de la museología/museografía de las ciencias naturales en España, un terreno escasamente abordado en nuestra tradición cultural, mucho más acostumbrada al análisis y presentación del arte y de la historia en los museos (Bolaños, 2008).

La ventaja de plantear un estudio centrado en un único museo es que si este ha sabido, y podido, conservar las huellas de su pasado, la información se encuentra básicamente reunida en la misma institución. Ese ha sido el caso del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Su riquísima biblioteca, así como su inagotable archivo, siempre fuente de gratísimas sor-

presas, son los dos principales núcleos de los que proceden las fuentes historiográficas clásicas empleadas en el desarrollo de esta investigación. Como es lógico, parte de la documentación consultada se encuentra en otros lugares como, por ejemplo, la Biblioteca Nacional, excepciones que oportunamente se referirán en cada caso.

Los documentos estudiados en el archivo responden a diferentes tipologías. Gran parte son cartas intercambiadas entre los distintos personajes de la historia, también hay facturas de compra de material o documentos administrativos, como nombramientos, traslados o nóminas. Los recortes de periódicos han sido de gran ayuda a la hora de analizar la repercusión fuera del Museo de aquello que se hacía dentro. Las fotografías han permitido la identificación de ejemplares en la actual colección y la recreación de la disposición de las salas en diferentes épocas. Tal vez, los materiales que han aportado una información más suculenta hayan sido las actas levantadas tras la celebración de las juntas de profesores. En esos textos de difícil lectura, redactados a vuela pluma por el secretario de turno, perdura el eco de la viva voz de los principales actores en la vida de la institución. En ellos queda constancia de los acuerdos y desencuentros, de los celos profesionales y de las alianzas tácitas, de las tentativas frustradas o de la celebración conjunta de los éxitos logrados. Son el testimonio más dinámico de todo cuanto aconteció y, por consiguiente, en gran medida marcarán el ritmo de la narración. La inmensa mayoría de los documentos se encuentra redactada en español y únicamente hay que reseñar la existencia de un número limitado de cartas en francés, lengua de uso común entre los naturalistas en aquel momento. En esos casos, el idioma original del documento se indica en nota aclaratoria y, cuando procede, se reproduce el texto traducido.

Respecto a las fuentes bibliográficas, sobra decir que tanto las publicaciones de antaño, testimonio acabado de iniciativas punteras, como las actuales, necesario contrapunto para la reflexión, han tenido cabida en esta investigación. Un instrumento de gran valor han sido las guías de visita al Museo editadas en distintas épocas. Aunque escasas, esas publicaciones han aportado una información rica y detallada sobre el contenido de las salas y el sentido lógico de la visita.

## UN OSO PARDO: UNA PECULIAR FUENTE DE INFORMACIÓN PARA LA HISTORIOGRAFÍA

Recientemente tuve ocasión de observar muy de cerca un ejemplar disecado de oso pardo de la Cordillera Cantábrica que el rey Alfonso XIII regaló al Museo en 1917. El animal se encontraba lejos de su habitual ubicación, en un taller de taxidermia de la provincia de Toledo en el que acababa de ser restaurado. La vitrina original se había desmontado para poder acceder al ejemplar y cuando me topé con él los cristales aún no habían sido colocados en su sitio. Acostumbrado como estaba a observar únicamente el costado del plantígrado en las salas del Museo, poder mirarlo de frente, a escasos centímetros de distancia y sin ningún tipo de barrera física, desencadenó un aluvión de ideas en mi cabeza. Previamente había leído información sobre él en el archivo y ese conocimiento me permitió individualizarlo. No se trataba de un oso cualquiera, sino del que dio origen al desencuentro entre Pedro Pidal (1870-1941), marqués de Villaviciosa de Asturias, promotor de la primera ley de Parques Nacionales, y su primo José Bernaldo de Quirós, apodado Pepón. Los dos se disputaron la pieza puesto que ambos se consideraban artífices del tiro certero que acabó con su vida. El animal cayó muerto en el bosque de las Sendas de Villar de Vildas, en el concejo asturiano de Somiedo, por lo que hasta podía atribuirle un origen geográfico exacto. La piel se montó en el taller de los hermanos Benedito, en Madrid, y según decidió el propio monarca en un juicio salomónico que puso fin a la disputa entre familiares, los gastos de la naturalización corrieron a cargo de los dos cazadores enfrentados mientras que él lo regalaba en nombre de la Corona al Museo<sup>4</sup>.

Más que de historia natural, el oso del Cantábrico me estaba hablando en silencio de historia social. El afán del marqués y de Pepón por hacerse con sus despojos estaba alimentado por el prestigio que la caza tenía como actividad deportiva y aventurera por aquel entonces, sobre todo cuando se trataba de cobrar grandes piezas emblemáticas como la que nos ocupa. El montaje que de él realizaron los hermanos Benedito obedecía a un meditado

---

<sup>4</sup> ACN, caja 16 Administración, carpeta 02. «El oso del Museo» de Pedro Pidal, 1917. Madrid, Imprenta de Ramona Velasco, viuda de Prudencio Pérez. 29 páginas. Una placa esmaltada en metal, situada en la parte baja de la vitrina, recuerda que el ejemplar fue regalado al Museo por el rey Alfonso XIII.

y cuidadoso dictado naturalista y estético que se materializó en un exitoso encuentro entre ciencia y arte. El interés del soberano por asociar su nombre al del plantígrado era una prueba más de su conocido gusto por la caza y la naturaleza y de su actuación como benefactor de la institución. La presencia del animal en las salas del Museo se convertía, de forma paradójica, en una llamada de atención hacia la necesidad de proteger el medio salvaje y natural del país, de conservar aquellos últimos rincones remotos en los que todavía moraban animales como esa majestuosa fiera. Es más, la ley de Parques Nacionales de España que por entonces se discutía, motivada e inspirada por la de los Estados Unidos de América, pionera del conservacionismo (Casado de Otaola, 2000, 313-333), hacía de esa especie en concreto uno de sus principales reclamos, como ya había ocurrido al otro lado del Atlántico:

(...) en respuesta a americanos que dudan que tengamos osos en España, diré que, al llegar de América, tuvimos la suerte, o el sentimiento, no sé cómo llamarlo, de matar en Asturias el oso más estupendo que vi en los días de mi vida: negro como el azabache, y de 230 kilos de peso. En el Museo de Historia Natural podréis contemplarlo. España vive todavía. (Pidal, 1917, p. 28).

Como complemento de las tradicionales fuentes de archivo y biblioteca, incluso de manera independiente, los objetos ofrecen una valiosa información al historiador de la ciencia. Sin embargo, su lectura no resulta del todo fácil, al menos al primer vistazo. ¿Cómo se pueden emplear en la investigación histórica? ¿Qué tipo de indicios e informaciones pueden ofrecer? Soportes de la denominada «cultura material», su mera presencia abre las puertas a nuevas fuentes, a nuevos enfoques e interpretaciones, en definitiva, a un nuevo conocimiento del pasado. La metodología de la disciplina se inspira de otras ciencias humanas, como la antropología o la arqueología, que tradicionalmente han contado con los objetos como material indispensable para su progreso. Y es que el poder heurístico de los legados materiales es inmenso, al convertirse tanto en sujetos de la investigación como en manifestaciones o evidencias indirectas de complejos sistemas de interacción social (Harvey, 2009).

El primer enfoque, centrado en el objeto en sí, no solo se basa en la materialidad misma de la cosa, en sus componentes y su tipología, sino que la trasciende hasta llegar a interesarse por las evocaciones que su contemplación puede inspirar, ya sean de tipo emocional, psicológico o meramente estético,

basadas en el gusto y en la moda. A lo largo de las páginas de este libro la técnica de la taxidermia será citada y detallada repetidas veces, lo que sin duda permitirá saber qué es y cómo se preparó la piel del oso que, hasta ahora, nos viene sirviendo de guía en nuestra reflexión. Sin embargo, llegar a entender y explotar ese potencial evocador que todo objeto posee resulta algo más difícil. La observación es la capacidad básica que entra en juego y, como de evocaciones se trata, el secreto está en saber encontrarse a solas con el objeto. Una vez frente a él, lo primero que hay que hacer es describirlo de forma detallada para hacer aflorar su coherencia interna, la conexión intelectual y emocional entre el objeto y la persona, ya sea esta el individuo que lo produce, lo utiliza o lo interpreta (Harvey, 2009).

Luis Benedito, especialista en mamíferos, decidió lo que ese animal iba a ser a partir del momento en que lo tuvo en sus manos. Pudo representarlo de muchas maneras, pero optó por mostrarlo firme sobre sus cuatro patas, en ademán de haber detenido la marcha para, con la cabeza bien alta, olisquear el aire barrantando un encuentro. Los muchos visitantes que en adelante lo contemplarían en el Museo no iban a descubrir una fiera agresiva en actitud ofensiva, sino un pacífico gigantón que afianza sus pies planos en un sustrato cubierto de hojas de roble, helechos secos y cortezas repletas de líquenes, un sotobosque típico de las masas forestales atlánticas del norte de la Península en las que la especie sigue viviendo. Rehuyendo todo indicio de espectacularidad, el montaje del oso cantábrico es una llamada a la convivencia pacífica, al acercamiento a un ser imponente al que hay que conocer más y proteger mejor. ¿Simple especulación por mi parte? Es posible, pero lo relatado en estas últimas líneas es el testimonio sincero de la experiencia sentida por un visitante atento ante la vitrina. Desde 1917, fecha de entrada del ejemplar en las colecciones del Museo, hasta hoy en día, muchos han sido los niños y adultos que se han plantado frente a esos cristales y, ante la quietud del oso, han experimentado algo. En muchos casos, tal vez en la mayoría, esa vivencia no irá más allá del momento del encuentro. A otros les hará volver con frecuencia por allí, incluso es posible que despierte vocaciones. También habrá quien se jure no poner nunca más los pies en un museo de esas características pero, de lo que no hay duda, es de que los objetos rara vez nos dejan indiferentes cuando uno se concede el placer de observar con detenimiento. Tratar de entender por qué un objeto es como es y conjeturar acerca de cómo provoca en la forma en que lo hace son objetivos legítimos en el estudio de la cultura material de la ciencia.

Más allá del objeto en sí, el uso que de él se haga también es indicativo de una intencionalidad y pone de manifiesto voluntades e interacciones sociales ricas en información. Si la vitrina con el oso se coloca en un hall de entrada, aislada y bien visible, tal vez se esté pretendiendo potenciar su componente estético o su valor simbólico, o quizás sirva como reclamo para informar al público de la generosa labor de mecenazgo ejercida por un rey protector del progreso de la ciencia. Si el animal se coloca junto a una serie de montajes que representan a otros mamíferos carnívoros, como lobos, leones, martas o mangostas, el ejemplar se percibirá como un eslabón más dentro de un discurso científico con vocación clasificatoria. También es posible que se presente como parte de una exposición sobre la ecología del bosque atlántico, o de otra sobre el desarrollo de los programas de protección del medio ambiente en el país. Una posibilidad mucho menos halagüeña es la de que el oso del Cantábrico deje de ser considerado pieza de interés y termine oculto en alguna reserva. De cualquier forma, detenerse a reflexionar sobre cómo se presentaban las colecciones, y sobre cómo fue evolucionando esa presentación, resulta de gran ayuda a la hora de descifrar los cambios que se fueron sucediendo en la forma que los responsables del centro tenían de ver las cosas, incluso en el gusto y las demandas del público que lo visitaba.

## TRES REINOS Y MUCHOS SÚBDITOS

En un intento temprano de ordenación sistemática de la enorme diversidad de las producciones naturales, la historia natural, como primera disciplina dedicada a su estudio, las dividió en tres reinos bien diferenciados: animal, vegetal y mineral. Animales, plantas y minerales y rocas ya estaban presentes en los primitivos gabinetes y desde entonces han constituido el grueso de las colecciones de los museos de ciencias naturales. La zoología, la botánica y la mineralogía han sido las tres disciplinas clásicas que se han ocupado del estudio de esos reinos, conocimiento que, entre otras cuestiones, ha permitido la organización y clasificación de las colecciones. Debido al temprano establecimiento de un jardín botánico en la capital, en Madrid las colecciones de plantas siempre han estado separadas de las del resto de producciones de la naturaleza. Históricamente, Museo y Jardín pueden considerarse dos instituciones independientes

que han transitado por diferentes caminos igualmente sinuosos que, en ocasiones, han presenciado encuentros temporales en un mismo organigrama.

En el ámbito de la ciencia estatal, el periodo histórico que nos ocupa se inició con una dispersión en la organización de las instituciones dedicadas al estudio de la naturaleza. Un nuevo reglamento, aprobado por Real Decreto de 10 de junio de 1868, ponía fin a años de gestión única de las ciencias naturales bajo la responsabilidad de un mismo director, el zoólogo Mariano de la Paz Graells Agüera (1809-1898), y creaba tres instituciones independientes: el Museo de Ciencias Naturales, dirigido por Lucas de Tornos (1803-1882) y dedicado al estudio de la zoología y la mineralogía, junto a otras disciplinas emergentes como la paleontología y la geología; el Jardín Botánico, con Miguel Colmeiro y Penido (1816-1901) al frente, enteramente consagrado al cultivo de la botánica; y el Jardín Zoológico de Aclimatación, que no tardaría en desaparecer, en manos de Laureano Pérez Arcas (1820-1894), responsable de una colección de animales vivos que se pretendían conaturalizar en suelo español para el progreso de la ganadería, la agricultura y la industria, un efímero proyecto de zoología aplicada que no llegó a buen puerto (Aragón, 2005, p. 169-179).

Con la llegada del siglo XX y la creación del Ministerio de Instrucción Pública, Museo y Jardín pasaron a depender de la Universidad Central de Madrid. La Real Orden de 14 de marzo de 1901 dio un nuevo reglamento para el Museo, en el que este se reconocía, junto con el Botánico, como un centro de investigación y enseñanza anejo a la sección de Naturales de la Facultad de Ciencias. Más tarde, en septiembre de 1903, otra Real Orden reconocía la figura de director del Jardín y le otorgaba independencia frente al Museo, aunque ambos seguían supeditados a la Universidad. El primer director del Botánico en esa nueva etapa fue Apolinar Federico Gredilla y Gauna (1859-1919), mientras que en el Museo permanecía Ignacio Bolívar y Urrutia, en el puesto desde 1901. Ambos centros seguirían cercanos e independientes en el seno de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), creada en 1907 y consolidada en el área que nos ocupa a partir de 1910 con la creación del Instituto Nacional de Ciencias Físico Naturales. Tras el fallecimiento de Gredilla, Bolívar, ya jubilado de su cátedra universitaria, fue nombrado director del Jardín y se mantuvo en el puesto entre 1921 y 1930 (Baratas Díaz, 2005).

A día de hoy, el Museo Nacional de Ciencias Naturales y el Real Jardín Botánico siguen siendo centros distintos integrados en una misma estructura, el

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Las colecciones del Museo excluyen pues los vegetales y, básicamente, están integradas por animales, minerales, rocas y fósiles. Como se irá viendo a lo largo de estas páginas, la disciplina científica que ha logrado una mayor diversificación ha sido la zoología, que en la actualidad cuenta con el mayor número de colecciones: Aves y Mamíferos, Herpetología (anfibios y reptiles), Ictiología (peces), Entomología (insectos), Malacología (moluscos), Invertebrados (resto de los grupos) y Tejidos y ADN, además de una nutrida Fonoteca. Las otras colecciones del Museo son: Mineralogía y Geología, Paleontología de invertebrados y Paleobotánica, Paleontología de vertebrados y la recientemente creada de Artes Decorativas, Arqueología de la Técnica e Industrial y Pintura Histórica. Además, la rica colección documental del centro está custodiada en la Biblioteca, el Archivo y la Fototeca.

Querer abarcar semejante diversidad puede provocar, sin duda, problemas de dispersión a la hora de abordar una investigación como la que aquí se plantea. Por eso, más allá del periodo histórico, es necesario acotar el objeto de estudio. Por conocimiento y por afición, el presente trabajo, sin menoscabo del resto, se centrará en las colecciones de zoología del Museo y dentro de estas en la de Aves y Mamíferos (Barreiro, 1997). Es más, y aunque también se hará referencia expresa a las colecciones de carácter eminentemente científico, el estudio basado en la metodología de la cultura material estará fundado, de manera prioritaria, en las colecciones de animales naturalizados, una tipología de objeto singular por diferentes motivos.

Más allá de la información zoológica que aportan, esos objetos son auténticas manufacturas puesto que han sido preparados y montados por alguien. Esa intensa intervención humana, generalmente obra de taxidermistas, hace que se les puedan atribuir un autor, unas características de estilo y, con el paso del tiempo, una historia. En determinadas ocasiones, los animales naturalizados incluso pueden ser percibidos como auténticas obras maestras de ese ya mencionado encuentro entre el arte y la ciencia. Desde un punto de vista mucho más práctico, los popularmente llamados animales disecados exigen una gestión singular en lo tocante tanto al almacenamiento como a la documentación. Algunas de las poses dadas a los ejemplares en los montajes, como, por ejemplo, el hecho de recrear aves con las alas desplegadas, dificultan su exposición y la organización de depósitos y reservas. Con frecuencia, los animales se encuentran dentro de vitrinas que recrean paisajes, un tipo de objeto, denominado

«grupo biológico», que suele estar integrado por más de un ejemplar, incluso por animales de distintas especies. Esos grupos incluyen rocas, plantas y otros elementos estratégicamente colocados que los convierten en piezas únicas, en un material de colección que requiere un manejo mucho más cercano al propio de una obra artística que al de un ejemplar de colección científica. Finalmente, los animales naturalizados poseen un elevado valor simbólico. Son objetos apreciados y buscados por el público, que enseguida los relaciona con la institución que los custodia. Su reproducción en periódicos, folletos turísticos y publicaciones divulgativas suele ser habitual.

## DESDE EL PARDO A NUEVA YORK

Retomando dos de las ideas expuestas hasta ahora, la del poder evocador de los objetos y la de su estrecha vinculación con una colección, en este caso la de ejemplares naturalizados del Museo de Madrid, es fácil entender que estos, en su sólida permanencia, hayan adquirido con el tiempo un elevado valor patrimonial. Son testimonios del pasado que se explican en el presente y ayudan a reflexionar sobre el futuro. Por su origen y su presencia se asocian con un espacio íntimo, doméstico. Sin embargo, su esencia los universaliza. Dicho de otra forma, estudiar cualquiera de esos materiales traerá a colación consideraciones locales, coordenadas geográficas precisas, nombres de poblaciones y chascarrillos pero, más allá de todo eso, discutir a partir de ellos dará cabida a lo universal, al análisis de lo que estaba ocurriendo en ese momento en otros lugares e instituciones, acontecimientos que algunos de los personajes de aquí conocían y otros, por el contrario, ignoraban.

Bastan algunos ejemplos para tratar de explicarlo. Un mes de agosto de 1913, José María Benedito escribió a la Administración Patrimonial del Monte de El Pardo solicitando permiso para desplazarse hasta allí. Su objetivo era observar con detenimiento una colonia de cría de abejarucos. Necesitaba documentarse sobre el terreno puesto que en ese momento estaba realizando el grupo del Museo, unánimemente considerado como su obra maestra.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> ACN0295/002. Madrid, 25 de agosto de 1913. Carta de José María Benedito a Bernaldo de Quirós.

La respuesta solo tardó un día en llegar. El administrador de la finca respondía afirmativamente y anunciaba que su propio hijo acompañaría al taxidermista durante la visita. Amablemente le pedía, eso sí, que llegara en el tranvía de las seis de la tarde por el muchísimo calor que hacía antes de esa hora.<sup>6</sup> Cualquiera que haya pasado un tórrido mes de agosto en Madrid comprenderá sin problemas la súplica. Y puesto que de clima hablamos, ahí va otro ejemplo, esta vez de refrescante verano. En una carta en la que José María Benedito e Ignacio Bolívar intercambian información relativa a la participación del Museo en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, el primero hizo un breve balance de sus vacaciones en Asturias, en la ciudad de Gijón:

De las cuatro semanas que llevamos aquí, tres con viento y lluvia; se pueden contar los días que han sido buenos; hasta ahora un verano desastroso; menos mal que la salud, a Dios gracias, es excelente y las ganas de comer más excelentes aun y que dure así pedimos, y además, claro está, que ahiga (*sic*) de comer.<sup>7</sup>

Ya sea en pleno corazón de la Meseta o a orillas del mar Cantábrico, los dos patrones estivales nos resultan a todos de sobra conocidos. Esos comentarios, en apariencia sin importancia, nos permiten participar de una memoria común y facilitan el acercamiento a la historia narrada. Es más, el análisis de la cotidianidad de entonces resulta absolutamente imprescindible. Nosotros, hoy, parados ante una de las creaciones de los hermanos Benedito o frente a cualquier otro animal de la colección, podemos sacar conclusiones a partir de lo que es una obra acabada. Sin embargo, entre el momento de gestación de la misma y nuestra percepción presente se ha producido un enorme salto. Ese lapso temporal corresponde precisamente al terreno de la especulación. ¿La concepción de esos objetos perseguía un fin determinado? ¿La interpretación que hoy hacemos de los mismos coincide con lo que los autores pretendieron? ¿Eran o no conscientes de la repercusión de su obra? ¿La motivación estética era personal o colectiva? No cabe duda de que somos dueños de nuestra propia reflexión, sin embargo, la intención que ellos tuvieron se nos escapa. La única manera de tratar de acercarnos a ella

---

<sup>6</sup> ACN0295/002. El Pardo, 26 de agosto de 1913. Carta de Bernaldo de Quirós a José María Benedito.

<sup>7</sup> ACN0307/008. Gijón, 13 de agosto de 1929. Carta de José María Benedito a Ignacio Bolívar.

es intentar conocer con la mayor cercanía posible cómo fue su quehacer diario, qué ocurría en el taller de taxidermia o en los pasillos del Museo, algo para lo que los documentos de archivo resultan imprescindibles.

Y precisamente es en esa privacidad de los espacios íntimos donde hay que rastrear la universalidad del proyecto. Las mismas cartas que dan detalles del día a día son testimonio escrito del origen de la inspiración y prueba palpable de la dimensión internacional del tema que nos ocupa. Ante un problema técnico de gran envergadura, y nunca mejor dicho, como es la naturalización de un gigantesco macho de elefante africano, Luis Benedito responde al duque de Alba, generoso donante de la piel del paquidermo al Museo:

(...) aunque este centro no carece de competentes animados, además de los mejores deseos, no está preparado para acometer trabajos de esta importancia por falta de local amplio donde trabajar en las debidas condiciones y de personal auxiliar convenientemente adiestrado. (...) El gran Akeley de quien soy entusiasta admirador y cuya vida conozco paso a paso, constándome con que facilidades contó en su país para trabajar, donde no se le escatimaron los medios de estudio y desenvolvimiento de esta difícil profesión, no sé si hubiera aceptado este trabajo en condiciones tan probables de fracaso. Menos mal que ahora nos cabrá a todos la satisfacción de que figure en las colecciones de nuestro museo y montado en Madrid el hermoso ejemplar cazado y regalado por V., el más grande que se conserve en museo alguno<sup>8</sup>.

La historia del elefante se contará más adelante y entonces se verá cómo se pudo llevar a puerto. Lo que ahora importa destacar es ese nombre propio que aparece en la carta. Carl Akeley (1864-1926) ha sido, sin duda, uno de los principales taxidermistas de todos los tiempos. Empezó a trabajar en el *Milwaukee Museum* y, tras un intento fallido del *British Museum* por hacerse con sus servicios, continuó ejerciendo en su país, primero en el *Field Museum of Natural History* de Chicago y, finalmente, en el *American Museum of Natural History* de Nueva York, donde se encuentra la mayor parte de su obra más conocida, incluido el impresionante grupo de la estampida de elefantes que llena el centro del gran hall de mamíferos africanos (Wonders, 1993, 134-135). La admiración de Luis por la obra del americano

---

<sup>8</sup> ACN0296/001. Madrid, 7 de mayo de 1928. Carta de Luis Benedito al duque de Alba.

queda fuera de toda duda y pone de manifiesto su profundo conocimiento de todo aquello relacionado con su actividad profesional. Lo local y lo universal se alían en una sola persona y esa confluencia, en Luis Benedito y en otros tantos personajes, justifica los saltos de acción y de localización en este trabajo.

## UNA ANTIGUA MAESTRÍA AL SERVICIO DE LOS MUSEOS DE CIENCIAS NATURALES

La taxidermia (vocablo derivado del griego *Taxis*: colocación y *derma*: piel) consiste en la conservación en seco, y posterior montaje, de la piel de los vertebrados con la intención de recrear la apariencia del animal en vida. Actualmente, esta actividad atraviesa un periodo difícil, fundamentalmente motivado por el rechazo que la contemplación de un animal muerto provoca en la mentalidad de tinte ecológico y urbano de nuestro tiempo. Sin embargo, no siempre fue así. Zoólogo, químico, cirujano, escultor, sastre, pintor y maquetista al mismo tiempo, el taxidermista es poseedor de un compendio de conocimientos, a menudo teñidos de una fuerte dosis de toque personal, que únicamente son transmisibles según el esquema clásico de maestro y aprendiz. Tal mezcla de competencias dificulta la catalogación de la profesión y, entre arte y maestría, cualquier apelativo es válido. Además, el fin de la taxidermia es diverso y no sólo persigue la banal exhibición del poder humano sobre la naturaleza sometida. De los trofeos de caza a los especímenes mostrados en las salas de los museos, los animales disecados pueden ser interpretados como elementos de lujo, como creaciones artísticas o como objetos de ciencia, entre otras muchas lecturas. A lo largo de las páginas de este libro únicamente serán considerados como ejemplares de museo, es decir, como elementos inertes elaborados a partir de determinadas partes de antiguos seres vivos que terminaron deslocalizados en el espacio y en el tiempo (López-Ocón y Badía, 2003). Al acabar integrados en una colección, independientemente de su procedencia geográfica y de la fecha de su recolección, en adelante permanecerán asociados a la misma dentro del museo, al servicio de la triple vocación que caracteriza a este tipo de instituciones desde el siglo XIX (López-Ocón, 1999): la conservación, la investigación y la educación.