

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONCEPTO ACTUAL DEL MUSEO ARTISTICO

D I S C U R S O

DE INGRESO DEL ACADEMICO ELÉCTO

ANDRES OVEJERO

(RECEPCION PUBLICA CELEBRADA EL DIA 24 DE JUNIO DE 1934)

SUCESORES DE RIVADENEYRA, S. A. - ARTES GRAFICAS
PASEO DE SAN VICENTE, 20 - MADRID

1934

CONCEPTO ACTUAL DEL MUSEO ARTISTICO

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONCEPTO ACTUAL DEL MUSEO ARTISTICO

DISCURSO

DE INGRESO DEL ACADEMICO ELECTO

ANDRES OVEJERO

(RECEPCION PUBLICA CELEBRADA EL DIA 24 DE JUNIO DE 1934)

SUCESORES DE RIVADENEYRA, S. A. - ARTES GRAFICAS
PASEO DE SAN VICENTE, 20 - MADRID

1934

Ante todo, debo a la Academia mis disculpas por mi demora en el cumplimiento de los preceptos reglamentarios relativos a esta recepción pública. Si hubi de agotar cuantos plazos de prórroga me fueron generosamente otorgados, no soy culpable de negligencia desdeñosa, con la que hubiera correspondido inadecuadamente a vuestra magnanimidad para conmigo; muy al contrario, fueron escrúpulos de conciencia los que ataban mi voluntad y cohibían mi ánimo ante el riesgo de hacer ostensible la desproporción entre mi gratitud, que es tan grande, y mis méritos, que son tan exiguos. Trance difícil para mí el de sustituir la viva voz del hábito profesional con su virtud efusiva y su calor vital por esta contribución de la pluma, para mí desacostumbrada desde que, teniendo por incompatibles, a mi parecer (con respeto sea dicho de contrarios pareceres), el ejercicio de la enseñanza y el oficio del publicista, abandoné mis tareas de escritor para consagrarme durante tres décadas en cuerpo y alma a mi cátedra de la Facultad de Le-

tras y a la extensión universitaria, que no otra cosa ha sido mi intervención en la vida política, tan modesta como desinteresada; lo de modesta empiezo por reconocerlo yo, y lo de desinteresada espero que concluyan por reconocerlo los demás.

De esta suerte, profesor de adolescentes en el año preparatorio de una Facultad universitaria, de alumnos que llegaban a las aulas exentos de toda preparación artística anterior que en el Instituto no encontraron, y profesor de obreros que después de jornadas agotadoras de trabajo sólo por un esfuerzo heroico de voluntad podían recibir destellos de una cultura estética a la que era naturalmente hostil el medio de su existencia, aunque mi conciencia profesional me indujese a no omitir en las lecciones universitarias de la mañana los escrupulosos resultados de la investigación para dar a las impacencias intelectualistas la lección del trabajo necesario, y a no descuidar en las conferencias populares de la tarde la preocupación por el estilo para hacer sentir en la vulgarización, no lo que inferioriza al que enseña, sino lo que estimula en el que aprende la elevación intelectual, es lo cierto que, consumida mi existencia académica en menesteres tales de lo que fué siempre mi cátedra, una cátedra de iniciación, nunca creí que este oficio generoso y humilde, por mí voluntariamente aceptado, pudiera rendirme otra satisfacción que la de asistir gozosamente el triunfo de capacidades superiores, que dejaron acaso en mi archivo de clase las primeras cuartillas que llevaron firmas más tarde ilustres o la

de haber llevado a la contienda cruel en que estamos envueltos el signo del arte, que es algo así como la cruz roja de la civilización en las luchas sociales de nuestros días. Por eso, al presentarme hoy ante vosotros, ya que en mi hoja de méritos y servicios la página de los méritos quede en blanco, quiero apresurarme a llenarla con la expresión de mi gratitud, tanto mayor cuanto el honor es más inmerecido.

Puesto ya al servicio de la Academia, no hube de vacilar en la elección del tema para mi disertación de hoy. Me lo ha dictado la consideración que debo a aquel a quien vengo a suceder, ya que no a substituir, en este puesto. Quiero rendir, al elegir asunto, un homenaje a su personalidad ilustre, porque, pareciéndome insuficientes los términos del elogio ritual, quisiera que trascendiese a lo largo de todas estas páginas la evocación de su recuerdo.

Entre las múltiples actividades intelectuales a que consagró su talento D. Félix Boix, sólo de pasada he de mencionar sus méritos científicos. Ingeniero de Caminos con el número uno de su promoción en 1880, inicia brillantemente su carrera y la termina con el reconocimiento unánime de su excepcional competencia en la dirección técnica de la Compañía de ferrocarriles del Norte. En el transcurso de su vida profesional, los altos cargos que ocupa son menos altos que la inteligencia de este hombre superior, que hubiera podido, como Leonardo de Vinci en su famosa carta a Ludovico el

Moro, adicionar a los alegatos de su saber científico su conocimiento de las artes, por lo que esta Academia deplora su infausta pérdida.

Son sus méritos de coleccionista los que yo quisiera hacer resaltar. Coleccionista noblemente avaro de excelencias en la depurada selección que demostraba su acendrado gusto, y más noblemente generoso en la prodigalidad de las noticias que su condición artística esparció en artículos y conferencias. Sus colecciones valiosísimas lo fueron de pinturas y dibujos de todas épocas y escuelas, de estampas, libros y encuadernaciones de arte, de loza de las antiguas fábricas de Talavera y Alcora. Su semblanza quedó hecha como un retrato por la pluma, émula del pincel en este caso, del académico ilustre que le recibió a nombre vuestro en esta Corporación. Don Luis Menéndez Pidal decía que Boix pertenecía al número de aquellos que por sus altos ejemplos de amor a las Bellas Artes puede contar España entre sus hijos predilectos que vivieron propagando el aprecio del arte con sabios escritos y rodeándose de sus bellas obras, clasificándolas y conservándolas cuidadosamente.

Su personalidad de coleccionista hubiera bastado a hacer de él un hombre del Renacimiento, digno de tan gloriosa stirpe, si no hubiese demostrado ser un hombre de nuestros tiempos desde la Sociedad Española de Amigos del Arte, redactando y publicando obras tan notables como el *Catálogo ilustrado de la Exposición de Dibujos de Maestros españoles de 1922* y desde los Patronatos de la Bi-

biblioteca Nacional, del Museo del Prado, del Museo de Arte decorativo, del Museo Municipal, Museo este último creación personal suya. En el edificio del antiguo Hospicio, donde está instalado, una inscripción justamente recuerda que fué la base del Museo un donativo suyo de más de mil objetos referentes a Madrid. Yo, que como madrileño, desde la Diputación Provincial pude impedir, Dios sabe con qué ahinco, la demolición del monumento barroco, quiero como madrileño rendir este tributo de reconocimiento al animador de la Exposición histórica de Madrid y de nuestro Museo Municipal. En estos Patronatos de los Museos hube de conocer y estimar a Boix. Allí hube de conocer su competencia y estimar su caballerosidad. Por eso quisiera que mi admiración y mi afecto no quedaran circunscritos a estas palabras, sino que continuarán impregnando de emoción todo mi discurso al tratar de un asunto tan suyo, como proseguiré en cuanto dure mi vida de académico la memoria de mi insustituible predecesor.

Al discurrir ante vosotros como me propongo sobre la evolución de la idea de los Museos de arte en la historia de la cultura, para llegar a fijar, si lo consigo, el "concepto actual del Museo artístico", de la propia vida, de la misma personalidad de D. Félix Boix, quisiera yo desprender la lección ejemplar. Fué Boix experto coleccionista de obras de arte y patrono dadivoso de Museos de arte. Sintéticamente, a dos palabras pudiera reducir todo. Las dos palabras son éstas: Colección, Museo. ¿Qué es

colección? ¿Qué es Museo? He ahí todo. Ni aspiro a decir más, ni quisiera decir menos.

Colección, Museo. El deslinde de los vocablos no es ciertamente fácil. En un interesante libro titulado *¿Por qué y cómo visitar los Museos?*, el escritor francés Charles Maurice comenzaba con esta interrogación: "¿Un Museo? Es una colección de obras artísticas..." Me parece simplificar demasiado. Evitemos la tautología. Una cosa es colección y otra es Museo. Si poseyésemos el Diccionario de Arte que a esta Academia incumbe hacer, no enturbiarían nuestro juicio aparentes sinónimos. Para abordar la diferencia desde fuera, extrínsecamente a las definiciones artísticas, pudiéramos observar en la finalidad de toda colección algo individual y en la finalidad de todo Museo algo social. Pero antes de demostrarlo históricamente como es debido, atengámonos provisionalmente a la indefinición aceptada. No es el único dato confuso. En cuanto a su origen, se ha llegado a decir que el Museo procede de una concepción ilógica. La obra de arte, al nacer, no ha sido destinada a ser expuesta en un Museo; ha sido creada para participar en la decoración de un monumento, en la ornamentación de un edificio, en el embellecimiento de un interior. Son las circunstancias las que han hecho que este fragmento desprendido de una arquitectura, esta pintura separada de un muro, este mueble, este utensilio, apartados de los locales cuya íntima decoración componían, hayan venido a ser colocados

en un edificio moderno. Pese a cuanto se haga por reconstituir artificialmente un conjunto de época, nunca perderá ésta su aspecto facticio. Todo eso es cierto, pero no lo es menos que en nuestra época el Museo ha llegado a ser una necesidad espiritual de la vida moderna. Su existencia está justificada, porque, como dice M. Maurice, es el lugar donde mejor se puede estudiar la producción artística. Arte y Museo, dice, son dos términos que recíprocamente se completan. Se ha dicho que el siglo XX merecerá el título de Siglo de los Museos. La visión del Arte ha creado y puesto a su servicio la Museografía. Jean Babelon afirma taxativamente: "Estamos en la edad de los Museos, no en la de las colecciones y los gabinetes de amateur." Claro está que cada Museo tiene el carácter particular que le imprimieron la historia y la época de su fundación, la edificación que lo abriga, la preponderancia de determinadas obras y hasta el público que lo frecuenta. Así es cómo Museos de función casi idéntica difieren notablemente. En el London Museum busca el pueblo inglés instrucciones actuales, y en el Museo Carnavalet busca el pueblo francés evocaciones históricas. Y a esta complejidad en que la frecuentación pública de cada país da ambiente diverso a instituciones análogas, hay que añadir la complejidad mayor y creciente de las discordantes categorías del público mismo de un mismo país en los diferentes estratos de la instrucción escolar, de la educación obrera, de las caravanas del turismo. Yo no conozco, fuera de aquel proceso de agranda-

miento que en las basílicas cristianas amplía las naves ensancha el crucero, levanta las bóvedas y constituye el prodigioso desarrollo de la arquitectura cristiana en los siglos medios, otro momento como el actual, en que en torno al Museo se agolpan multitudes que, querámoslo o no, obligan a las transformaciones en su organización, a los cambios de su estructura, porque si la función crea el órgano, la educación estética del pueblo determina las leyes de la evolución de estas instituciones de cultura.

A grandes rasgos querría seguir esta evolución de los Museos para inquirir la posibilidad de fijación de las leyes que presiden su desarrollo. Antes de llegar a ser, como lo es actualmente el Museo artístico, uno de los organismos más vivos de la civilización contemporánea, las etapas de su historia son profundamente significativas. Esbozarlas puede ofrecer algún interés, sobre todo si acertamos a ver sobre la diversidad de aspectos que las hacen significativas de distintas épocas y pueblos, la continuidad que las liga, incorporando a cada momento los momentos precedentes y haciendo que cada pueblo se asimile la substancia estética producida en los otros. Que en estos días en que doctrinas de pluralidad de culturas tienden a favorecer el aislamiento egoísta de los nacionalismos belicosos, importa más que nunca mostrar la tendencia favorable, nunca totalmente eclipsada, a la integración de los valores de la cultura en la solidaridad humana. Las líneas generales del esquema que divide las

edades de la Historia: Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna, no pierden la certeza de la clasificación sino cuando al llegar a lo contemporáneo aparece lo erróneo de su asimilación a los períodos de la existencia individual. Pueden parecerse individuos y pueblos, hombres y humanidad, en infancia, en juventud, en madurez, pero difieren en el grado último de su evolución. El hombre muere, pero la humanidad sobrevive, y nada redime de supuestas decadencias tanto como la fe en lo eternamente ascensional del progreso humano. Extinguida, al parecer, la vida ideal de las formas que guardan los Museos, no yacen en ellos sepultadas, antes por el contrario, viven en una generosa y oscura germinación, y la fuerza educacional de los Museos mismos hace recuperar a los restos del pasado, no ya a los que conservan vitalidad perenne, sino a los desposeídos de tal inmanencia, algo de aquella virtud religiosa que produjo todas las creaciones artísticas. En la devoción que las maneras cultas imponen al visitante del Museo al descubrirse con admiración respetuosa y adoptar la actitud del silencio, hay algo en que irradia la veneración del milagro del arte primitivo.

Desde los más remotos tiempos, en que el culto de la fuerza prevalecía sobre todas las actividades de la vida humana, influye en la formación del mito heroico la transformación de la ferocidad destructora en ostentación conservadora.

En el Antiguo Oriente la acumulación de los te-

Soros artísticos provino del botín de guerra. Así en 1176 antes de J. C. el producto del saqueo por los elamitas de toda la región de Babilonia se reunió y quedó expuesto en el templo del dios de la ciudad, Inxuxinak. En el siglo IX se formó otro Museo de trofeos en la gran puerta occidental de la ciudad de Assur. En el magnífico palacio de Nabucodonosor, un gigantesco acopio de piezas en uno de estos Museos de guerra estaba destinado "a que lo contemplaran todos los pueblos", y recibió el pomposo nombre de "Bît Tabrât Nixim", que quiere decir gabinete de maravillas de la humanidad.

En los comienzos del arte griego, la imagen elevada sobre la tumba servía para ofrecer el soporte necesario al alma del muerto más que para conmemorarlo, lo mismo que en Egipto. Con la fuerza mágica de la semejanza figurada y con los ritos que consagran la efigie infunden el alma en la imagen. Las gentes de Orcomenos no ignoraban esto cuando para salvar a su país, devastado por el alma errante de Acteón, construyen una figura de bronce y la fijan a la roca con grapas de hierro. En Olimpia se veneraba de una manera especial el viejo Heraion, el más antiguo edificio del Altis, que conservó durante largo tiempo una de las antiguas columnas, lo único superviviente de la columnata en madera del siglo VII. En los recintos sagrados guardábanse, al lado de las nuevas obras, de un arte perfecto, las imágenes vetustas, los xoanas informes, respetados en razón de su antigüedad. "Los

templos griegos—dice Deonna—eran verdaderos Museos que guardaban religiosamente las reliquias del pasado.”

La emoción religiosa de los siglos creyentes llegará en los tiempos helenísticos a transformarse en reflexiva crítica. Los supersticiosos se harán escépticos. No de otra suerte en la historia del arte cristiano, a los tesoros de los monasterios medievales sucederán las colecciones palatinas del Renacimiento.

En cierto modo pueden considerarse como los primeros museos los peristilos de los antiguos templos, pues en ellos se acumulaban obras de arte, que allí se ofrecían a la pública admiración. Así en el santuario de Juno, en Samos; en la acrópolis dedicada a Palas Atenea y en el templo de Delfos, donde las salas estaban divididas según las tribus griegas. Pudo en Sicyone ser establecida por Pamphilo, maestro de Apeles, la primera escuela pública de artes gráficas, abierta desde entonces a los hijos de las familias ingenuas. No se ceñía a las enseñanzas de los elementos del dibujo, puesto que, al decir de Aristóteles, tuvo como carácter estético, sirviendo para juzgar las obras de arte. Pero más eficaz—decía Menéndez y Pelayo en esta misma Academia—debió ser la educación que se recibía en las plazas y en los pórticos, en el Pecile y en el Cerámico. Pausanias nos dice que los atenienses reunieron en una sala de mármol, que formaba una de las alas de los Propíleos, obras varias de célebres pintores. Fué, al decir de Pausanias, la pri-

mera pinacoteca, la primera galería de pintura. Con tanto fundamento decía Menéndez y Pelayo que todos los artistas griegos parecen haber concedido gran valor al juicio del público. No sabemos que ninguno de ellos se encerrase en la crítica de taller. Nunca fué el arte tan exquisito y tan popular a un tiempo como en Grecia. Efectivamente, el plan que Pericles concibió para embellecer Atenas era un programa estético y político a la vez. Trascendía a la vida entera del pueblo griego. Aun antes de que la crítica pronunciase sus fallos, el instinto estético se despertó al contemplar las obras bellas, y el alcance moral de la obra artística fué proclamado en los términos más expresivos. Hacia la primera mitad del siglo III antes de J. C. parece haber comenzado la crítica de arte con Xenócrates, el discípulo de Lisipo. El largo camino que había de recorrer en Grecia la crítica de arte llega al célebre libro de Filóstrato, *Eikonos*, compuesto en los primeros años del siglo III de nuestra era. Es un catálogo descriptivo de la galería de cuadros que un amigo suyo poseía en Nápoles. Pero la trascendencia moral de la contemplación artística, la eficacia social de aquellos primeros Museos resplandece en aquella página de la *República*, de Platón, en donde dice que, viendo cada día obras maestras de pintura, de escultura y de arquitectura, los genios menos dispuestos a las gracias, educados entre estas obras como en un aire puro y sano, toman el gusto a lo bello, se acostumbran a discriminar lo que hay de perfecto y de defectuoso en las obras de arte, y

esta feliz rectitud de juicio llega a constituir un hábito de delicadeza espiritual.

Dice Eduardo Schwartz, estudiando "El sentido histórico de los griegos", que "en el período helénico casi todas las ciudades griegas eran ya museos de antigüedades". Obedecía—dice—al consciente designio y la clara idea de que se había cerrado un período de la vida helénica.

El nombre de nuestra institución por primera vez aparece con el Museo de Alejandría. La fundación de Alejandría pone el epílogo a la obra del caudillo macedónico. Es la síntesis de todo un proceso histórico. Su padre, Filipo, ocupando una línea de puertos desde la Tesalia hasta el Helesponto, muestra hasta qué punto la utilización de los fenómenos económicos entraba en sus cálculos de conquistador. Pero Alejandro es un artista. Enamorado de Homero, se jacta de descender de Aquiles por línea materna. Su primera visita al abordar el Asia fué para las ruinas de Troya, que contribuyen a exaltar, por una especie de espejismo intelectual, su ambición de gloria. Cuando llega a Egipto, plegándose dócilmente a las supersticiones del Nilo, hace la peregrinación al oasis de Ammón y se erige en dios a los ojos de aquel pueblo de imaginación religiosa. Al fundar Alejandría no se trata tan sólo de erigir un centro comercial en substitución de Tiro destruída. Se trata de la expansión del genio griego. Así, quienes suceden a Alejandro son hombres de letras, enamorados de las artes, como aquel Demetrio Poliorcetes, que en el asalto a Rodas contiene

sus máquinas de destrucción para salvar la casa y el taller del pintor Protógenes. Alejandría, la ciudad del primer Museo, es la primera ciudad cosmopolita. Pasa su población del millón de habitantes. En torno al elemento helénico, que constituye el núcleo selecto, pulula una multitud "bárbara". Egipcios que acuden del valle del Nilo y constituyen el fondo de la población obrera; fenicios que, destruida Tiro, trasladan allí sus empresas mercantiles; judíos que numerosamente difunden sus esperanzas talmúdicas... Se cruzan y entrecruzan las influencias y acumulan las más diversas cualidades; se superponen los estratos étnicos más distintos. Alejandría ve alzarse un Museo, un palacio de las musas. Poetas, sabios y artistas fraternizan en una especie de cooperación intelectual. Hay salas de reunión, observatorio, laboratorios, jardines zoológicos, botánicos y, sobre todo, la famosa Biblioteca, donde han sido reunidos setecientos mil manuscritos. Es un taller intelectual, es una especie de ciudad universitaria, que el satírico Timón de Atenas caracteriza irónicamente llamándola pajarera de las musas. Es el recinto de la erudición. Ya existe el tipo de autor documentado que para estudiar una cuestión a fondo aprovecha los trabajos anteriores, compara y comenta los textos. Desde la Gramática hasta la Crítica. Desde la Filología hasta la Historia del Arte. Allí están los precedentes de todo. En un marco pintoresco, con un fondo de naturaleza. Todas las ciudades de los diadocos denuncian por su emplazamiento esta preocupación del paisaje. Pérgamo, en

el fértil valle del Caikos. Tralles, en medio de un bosque de higueras y de olivos. En Alejandría las casas se construyen entre jardines. En medio de la ciudad se eleva el Penión, una colina artificial desde donde se divisa un maravilloso panorama. Conducen al Museo avenidas de árboles. Tolomeo I, ayudado por el ateniense Demetrio de Falera, fué quien tuvo la iniciativa de ese establecimiento de cultura; pero fué su hijo Tolomeo Filadelfo a quien cupo la gloria de realizar el proyecto. Habilitó el local para la biblioteca. Activó la compra de textos. Los Tolomeos fueron también coleccionistas y reunieron en Egipto a los artistas más famosos, acaparando sus obras. Así la Biblioteca de Alejandría llega a ser un Museo, en el cabal sentido de la palabra. Como lo fueron todas las instituciones helenísticas. Según Collignon, la Biblioteca de Pérgamo era ya un Museo. En Tralles, el palacio real contenía sin duda un Museo. Es lo que explicaría el descubrimiento en Tralles de estatuas como la Caríatide. En el período helenístico las obras de arte dejan ya de estar encerradas en los templos. Se inaugura la crítica de arte. Declina la creación artística. Acaban los poetas y empiezan los gramáticos. La erudición substituye a la imaginación. En arte apenas se inventa ya. Se combinan más o menos felizmente los tipos creados por los grandes maestros. Se repite, se adapta. En definitiva, se retrocede. Aparecen los arcaizantes. El Museo de Alejandría no es nuestro Museo. No lo busquemos en la antigüedad. Ni en Grecia, ni en Roma, donde

la adquisición del sentido estético es producto de esfuerzos laboriosos y luchas que van desde la codicia de Verres apoderándose de los tesoros de arte de Sicilia, hasta el refinamiento delicado de Cicerón. Durante largo trecho hace ley el despojo de las ciudades conquistadas. Marcelo en Siracusa, Levino en Agrigento, Quinto Fulvio en Capua. Expoliaciones sobre expoliaciones. En el último siglo de la República había ya célebres colecciones particulares; la de Lúculo una de las más famosas. Según Vitrubio, se colocaban las pinturas en magníficos gabinetes que se cuidaba de exponer al Norte, mientras que se exponían las Bibliotecas al Oriente. Durante el Imperio, las pinacotecas imperiales tuvieron ya funcionarios asignados para su vigilancia, al menos desde los Antoninos. Plinio se lamenta del amontonamiento de las obras de arte en las casas romanas. Pero de toda la antigüedad romana, lo que constituye el indicio superior de comprensión de los deberes que incumben al Estado en cuanto a la educación artística del pueblo, es el discurso de Agripa, digno del primer ciudadano de Roma, "sobre la utilidad de exponer públicamente los cuadros y las estatuas en lugar de tenerlos como relegados a los jardines y a los palacios de los particulares". Pongamos junto a la página de la *República* de Platón el discurso de Agripa, y tendremos los precedentes más valiosos que la antigüedad nos ha dejado para la formación del concepto de los Museos.

Un ilustre compañero vuestro de Academia y mío de Universidad, el primero de nuestros maestros de Historia del Arte (he nombrado a Elías Tormo), proclamaba en cierta ocasión que no se ha meditado cuanto el tema merece en lo que de revolución artística tuvo el advenimiento cultural del arte cristiano. Confrontaba a este propósito, por vía de acertado ejemplo, la monotonía supremamente bella de los capiteles de un templo clásico y la variedad henchida de vida de los capiteles de un claustro románico. La comparación es tan sugestiva, que me basta el insinuarla. Es todo un proceso histórico de transformación del arte de las sensaciones en el arte de los sentimientos. Y yo me gozo en contraponer este dictamen a las frases con que un eminente arqueólogo contemporáneo parece inculpar al Medioevo. La arqueología—dice Deonna, que es el profesor a quien me refiero—había nacido ya al término de la Edad Antigua, pero iba a quedar estacionaria sin desenvolver los gérmenes que encontraría en la erudición helenística y romana. El cristianismo le infirió un golpe fatal por su desprecio del arte. Constantino autoriza la destrucción de los ídolos, Teodorico la ordena, Honorio aniquila los últimos vestigios. La antigüedad se eclipsa en la Edad Media. Pinturas, esculturas, libros, desaparecen. A no temer que la extensión de este trabajo fuese desproporcionada, yo transcribiría aquí una página apologética de Weiss digna de ser recordada. Viene a decir cómo actualmente los onerosos presupuestos de los Estados modernos para la for-

mación del gusto público contrastan, por su notoria ineficacia, con la instrucción viviente dada a los fieles por la Iglesia en el arte de sus festividades. Y no se hubiera llegado a tales resultados si frente a la negación estética de Orígenes y Tertuliano no hubiera prevalecido desde los primeros siglos en los padres de la Iglesia latina y de la Iglesia griega, en San Jerónimo y en San Juan Crisóstomo, la opinión favorable al ideal estético del cristianismo. Y no ya en el arte propicio a la lección evangélica como el de la pintura, con que, al decir de San Juan Damasceno, el Espíritu Santo socorrió la flaqueza humana para que dijese en un instante a nuestros ojos lo que con harta lentitud puede decir la lectura, sino del arte más apegado a la gentilidad, que hace vibrar la lira de hierro del poeta Prudencio cuando, arrastrado del entusiasmo artístico, en el mismo poema contra Símmaco, que es obra de controversia y acerba impugnación del paganismo, aboga por la conservación de las estatuas antiguas purificadas del culto idolátrico:

*Marmora tabenti respergine tincta lavate
O proceres: liceat statuas consistere puras
Artificum magnorum opera; hæc pulcherrima nos-
Ornamenta fuant patriæ nec decolor usus [træ
In vitium versæ monumenta coinquet artis.*

No es preciso llegar a los días del Renacimiento en que un Pontífice da nombre a un siglo en la historia de la cultura; es en los días de la Edad Me-

dia, en que nos habla de los objetos artísticos guardados durante cerca de diez siglos en los templos el *Liber Pontificalis* de Atanasio, en los días en que la Liturgia da el nombre de *Tesoro* al sitio donde se guardan en las iglesias o monasterios las reliquias de los santos y los objetos preciosos; desde el siglo VI, en que se destina al efecto uno de los dos ábsides laterales, reservando el otro para los libros y diplomas, por lo que en aquellos ábsides se esconden los primeros Museos y los primeros Archivos y Bibliotecas, que tienen como su exposición pública; desde el siglo IX, en que se introduce la práctica de colocar aquellos objetos sobre el altar en ciertas solemnidades, y que ora se guardan, como en las iglesias asturianas, en la cámara sobre el santuario en el ábside central, de difícil acceso para su mejor custodia, según la tesis del malogrado Kingsley Porter, o se guardaban bajo fuertes bóvedas y espesos muros en un ángulo de los claustros cistercienses, riqueza de materia y forma que avaloraba los utensilios del culto, en los días en que, al ser derruída una iglesia antigua, sus fragmentos se echaban en los cimientos de la nueva para manifestar que entre una y otra no había solución de continuidad en aquellos días...

Y en estos días. Que yo no debo olvidar que en el primer Congreso católico que se celebró en España, el de Madrid en 1889, propúsose como asunto de estudio el de los Museos cristianos y fué aprobada la resolución de que se estableciera en la capital de cada diócesis un Museo arqueológico. An-

ticipándose a estos deseos, el Obispo Morgades, promotor de la arqueología catalana, había fundado el riquísimo Museo de Vich. ¡Gloria insigne de Cataluña la de haber fundado el primer Museo diocesano de España! Tales fueron también los votos del primer Congreso de Arte cristiano celebrado en Barcelona en 1913. Gloria fué del Arzobispo Reig Casanova la fundación del Museo episcopal de Barcelona y el Museo episcopal de Valencia, y gloria también la del Arzobispo D. Antolín López Peláez, quien al inaugurar el Museo de su archidiócesis escribió una página que yo quiero leer aquí y ahora, lección de tolerancia, que por ser lección, aquí es donde mejor puede ser leída, y por ser de tolerancia, ahora es cuando mejor debe ser escuchada: "Como las abejas—escribió el Obispo López Peláez—recogen de las flores la miel y la juntan en las colmenas para que otros se aprovechen de su trabajo, ¿formaremos nosotros colecciones artísticas para que el Gobierno se las apropie...? Para despojar de su patrimonio artístico a los templos, no se invocarían ahora otras razones que el evitar su destrucción o su venta y el evitar que, por muy guardado, resulte inútil al público. Si aspiramos a que no nos quiten las joyas litúrgicas, principie-mos por quitar nosotros, no ya motivos, hasta los pretextos para que nos sean quitadas. Porque sé que recogién-dolas en el Museo es como las salvo, por eso las recojo. Si supiera que no trayéndolas habían de destruirse, deteriorarse o venderse como tantas otras que no conviene recordar para no su-

frir en lo más íntimo del alma, y que puestas en el Museo se exponían a pasar a poder del Estado, seguiría coleccionando cuantas pudiese. Se perderían para la Iglesia, pero no se perderían para la Humanidad...”

Palpita en esas nobles palabras el mismo generoso espíritu que hizo que después de que Bosio exploró las Catacumbas de Roma, cuando todo lo que se encontraba en ellas era deplorablemente dispersado en galerías particulares sin ninguna indicación de su procedencia; cuando las inscripciones, sin más cuidado, eran distribuídas a las iglesias de Roma por Boldetti y Marangoni, atajando aquella devastación, Benedicto XIV le puso remedio creando el Museo sagrado de la Biblioteca del Vaticano. Y con ello entramos a recordar la contribución que en el historial de los Museos corresponde a los príncipes de la Iglesia desde el Renacimiento.

Sabido es cómo, al perder rigidez las divisiones históricas artificiosamente formuladas como insospechados y bruscos cambios de decoración, han ido apareciendo los nexos que ligan y articulan las sucesivas épocas. Hoy el Renacimiento no es considerado ya como oposición a la Edad Media, sino como una continuación, y en cierto modo epílogo, de esa edad. Toda ésta no es otra cosa que una ininterrumpida sucesión de ensayos renacentistas. Hay un renacimiento en Casiodoro y Boecio en el siglo VI, un renacimiento en Isidoro de Sevilla en el siglo VII, un renacimiento en Carlo Magno y

Alcuino en el siglo VIII, un renacimiento en Alfredo el Grande y Scoto Erigena en el siglo IX, un renacimiento en Silvestre II y la monja Roswitha en el siglo X, un renacimiento en San Anselmo en el siglo XI... A lo largo de los siglos medios se hace visible una constante preocupación por esta continuidad, que enlaza lo imperecedero de la cultura clásica con lo inmortal de la cultura cristiana, que funde y armoniza los términos históricos de procedencia más diversa, que tiende como un arco iris sobre todas las tormentas pasadas aquella filosofía que va relacionando por su secular esfuerzo de aproximación espiritual desde el pensamiento de San Agustín con el pensamiento de Platón, hasta el pensamiento de Santo Tomás con el pensamiento de Aristóteles, y hace caminar juntos por los círculos dantescos al poeta pagano de la Edad Antigua y al poeta teólogo de la Edad Media.

Antes de que acabe esta edad, cuando Europa entera prosigue entregada a la inspiración claustral de los artistas religiosos que traducen las decoraciones miniadas de los códices en los relieves románicos, ya buscaba el Poder su apoyo en la antigüedad, señalando un progreso que, como todos los progresos, se apoya en una tradición. El Emperador Barbarroja amaba la antigüedad e intentaba el ensueño imperial de todos los siglos medios: revivir a César. Coleccionador y artista, hace transportar a su castillo de Lucera estatuas antiguas y hace acuñar en Brindisi las monedas de oro llama-

das augustales, sobre las cuales su efigie laureada ostenta el perfil de un Emperador romano.

Aquel coleccionar por coleccionar es una fase de la actividad humana que constituye la levadura del Renacimiento. La nueva concepción de la vida, que erige la personalidad individual en protagonista de la historia según la famosa ecuación burckhartiana: Renacimiento igual a individualidad, necesita como la estatua un plinto, el sostén de todo lo anterior, o al menos de aquellos restos cuyo depósito es la ambición más elevada de un espíritu próspero. Los Médicis de Florencia, los Este de Ferrara, los Borghese de Roma, proponen a la imitación de todos los soberanos de Europa su conducta ejemplar en la tutela bajo la que ponen la riqueza artística que se apropian, como si al sentirse poseedores del patrimonio artístico del pasado sintieran derivada de él la ejecutoria de su efectiva superioridad. Cuando la familia de Este reunía la primera colección de piedras grabadas, afirmaba su orgullo de estirpe, y cuando un Papa de la familia de los Médicis levantaba sobre el monte Pincio la villa de su nombre, convirtiéndola en depósito de las obras maestras del arte antiguo, erigía la más alta señal de su dominio, la cumbre de su ambición. El Renacimiento fué verdaderamente la edad de oro de los anticuarios. Se descubren los manuscritos olvidados de los escritores antiguos. Se aprende la construcción de los romanos, y comentarios y documentos derraman su saber sobre instituciones y costumbres clásicas. Actos y palabras, hechos y dichos

del tiempo pasado recuperan su prestancia. Adquiere la fisonomía el gesto perpetuado en el cuño de las monedas imperiales, y adquiere la expresión verbal la rotundidad de las inscripciones lapidarias. El avasallador influjo de la antigüedad se refleja, al decir de Michaelis, en las colecciones y en los coleccionistas del Renacimiento.

El entusiasmo de los Príncipes lo comparten los artistas Ghiberti reúne en su villa de Lepriano una colección de bronce y de mármoles. No es ya la involuntaria sugestión de los mármoles antiguos que en Pisa, ante la Catedral, a pocos pasos del Baptisterio, como restos de la villa romana o trofeos traídos por caudillos victoriosos, inspiran a Nicolás de Apulia su visión clásica como escultor, dentro de su concepción gótica como arquitecto, sino que es la intencional, anhelada y orgullosa acumulación del tesoro artístico, al que dan las excavaciones arqueológicas, favorecidas por eventuales hallazgos, pródiga cosecha de formas y de ideas. De formas y de ideas digo, porque al calor de aquellas colecciones nacen la crítica y la historia del arte. La crítica, porque innegablemente el verdadero creador de este género literario es el maligno talento de Pietro Aretino, atesorador de una preciosa y variada colección de obras de arte que llegó a contener esculturas de Miguel Angel y pinturas de Tiziano; y de la historia del arte, porque si Vasari nos lega una magna obra de las biografías de los artistas, emprende su redacción cediendo a los consejos de Paulo Jovio, y la inspiración de las Vite

de Vasari está en la incomparable galería de retratos reunida por el erudito y disertado Obispo de Nocera, quien, al prohibir en su testamento que se enajenasen los objetos de su inapreciable galería iconográfica, nos dejó el mejor testimonio de la clarividencia del valor de las colecciones de arte, tantas veces desde el Renacimiento fecundas en sugerencias para los artistas; que es la obra de arte, en el dominio obscuro de la creación artística, el hecho provocador de la aptitud latente en lo más incógnito de la personalidad. Ante la obra de arte se produce la revelación del artista. Viendo pinturas de Masaccio, descubre su vocación de pintor Fra Filippo Lippi. Verrocchio, en presencia de los mármoles y bronces de Roma, adonde le ha llamado como orfebre Sixto V, siente despertar su temperamento de escultor; que eternamente, ante las obras de arte y en los Museos que las conservan, resonará la exclamación del *anch'io sono pittore*, lanzada ante un cuadro de Rafael por la exaltación de un artista incipiente que había de hacer famoso el nombre de Correggio; *anch'io* cuyos últimos ecos nos parece percibir en las palabras que Cezanne, después de haber pasado por el colorismo de Delacroix y por el luminismo de Manet y por su reacción contra la ligereza del impresionismo en pos de la estructura, decía a Maurice Denis que él, el audaz renovador, había querido hacer "algo sólido como la pintura de los Museos".

Al estudiar las relaciones entre el Renacimiento italiano y el arte antiguo en uno de sus admirables

trabajos, Wölflin dedica preferente atención a dilucidar los motivos que diferencian el arte del siglo XV y el arte del siglo XVI. Se ha dicho que los artistas del XV, aun inspirándose en los monumentos antiguos que tenían a su alrededor, habían cedido en la expresión de su pensamiento a un impulso personal tan fuerte, que les había inducido a olvidarse del modelo para dar rienda suelta a su propia fantasía, mientras que los hombres del XVI, dotados de menor originalidad, se habían asimilado más fácilmente los ejemplos transmitidos de la antigüedad. A esta diferencia, que ha sido generalmente reconocida, añade Wölflin una nota de interés. Sostiene que los primitivos (siglo XV) y los clásicos (siglo XVI) veían la antigüedad de distinta manera, y aun desplegando esfuerzo igual para acercarse a la civilización antigua, la naturaleza aparecía diferente a los hombres del cuatrocento y del cinquecento, porque los hombres perciben en torno lo que buscan por impulso natural. Buscaban en las obras antiguas su propia personalidad, y ésta era distinta. Estimo cierta esta ecuación personal, de la que deriva la diferenciación histórica de ambas centurias; pero creo que completaría el juicio acerca de lo que el Renacimiento debe a los Museos entonces fundados en Italia, que es lo que aquí nos interesa, la confrontación en la geografía del arte de dos grandes ciudades italianas, que si en cierto modo son representativas en la mayor parte de su producción artística de cada uno de los dos siglos mencionados, no lo son menos

en cuanto a que una de estas ciudades, Florencia, es la ciudad de la Señoría, y la otra, Roma, es la ciudad del Pontificado. Aunque la Florencia del cuatrocientos es ya el Renacimiento en las artes, todavía en la vida política y en el ambiente social no se ha extinguido en ella la Edad Media, y aunque la Roma del quinientos es la Roma papal, centro de la Iglesia, en ella ha triunfado ya la concepción política y social de la vida de la Edad Moderna. Comparemos un momento la Florencia medicea y la Roma pontificia. La familia de los Médicis florentinos se nos presenta en la realización de su destino cumpliendo un papel completamente distinto cada uno de sus tres jefes sucesivos: Cosme, Pedro y Lorenzo. Cosme, el primero en llamarse "príncipe", el padre de la patria, hombre de Estado profundo, banquero hábil y audaz, es el edificador por excelencia. Atestíguanlo la iglesia de San Lorenzo, el convento de San Marcos, el palacio de Vía Larga, la abadía de Fiésole, las villas de Careggi, Caffagiuolo y Trebio. Es el primer hombre de gobierno que ha hecho de la arquitectura un programa político. Su brazo derecho es Brunellesco. Pedro el Gotoso, hijo de Cosme y padre de Lorenzo el Magnífico, no tiene el orgullo de aquél ni la soberbia de éste, pero es activo y es prudente. Es organizador. A él se debe el enriquecimiento de la serie de obras del Museo mediceano; él es quien reúne mayor número de cuadros y estatuas. Lorenzo el Magnífico, hombre de Estado genial, es también el renovador de la poesía italiana. Hace la obra definitiva. No se

conservaba noticia de que hubiese habido nunca Museo más completo que el formado en el palacio de los Médicis. Al lado de innumerables obras maestras del arte antiguo, estatuas, bajorrelieves, bustos, piedras grabadas, medallas, se alineaban las maravillas de la escultura del siglo XV, firmadas por Donatello, Desiderio de Settignano, Mino da Fiésole, Verrocchio; las pinturas de Masaccio, Paolo Uccello, Fra Angélico, Fra Filippo, Botticelli, Pollajuolo, alternaban con las de Van Eyck y Petrus Cristus, y la variedad y el lujo del mobiliario reunía tapicerías de Flandes y cueros de Córdoba, esmaltes y mayólicas, obras damasquinadas y de orfebrería. Y al cuidado de todo, un discípulo de Donatello, Bertoldo, escultor titulado, artista y arqueólogo, el primer "conservador" de Museo. ¡Admirable escuela de altos estudios para la falange de sabios, literatos y artistas congregados en los jardines de los Médicis, en cuyas frondas vagaban los ecos de los *Diálogos* de Platón.

De Florencia a Roma. En la estética, según Wölflin, del análisis a la síntesis. En la técnica del arte del dibujo, que hace los maestros del taller, al arte de la composición, que hace los maestros de la Escuela. Pero en este esbozo histórico extraviaría nuestro juicio el apresurarnos a enfocar la Roma del XVI, el mediodía espléndido del Renacimiento, sin habernos asomado a la Roma del siglo XV, la aurora feliz. Y en ese siglo XV, tres nombres: Nicolás V (1447-1455), Paulo II (1464-1471) y Sixto IV (1471-1484). Aduzco las fechas para que la

plenitud del siglo aparezca. Nicolás V, la más radiante imagen del Mecenas italiano de ese siglo. Congrega en torno un núcleo selecto de sabios, de literatos, de artistas. Comienza la reedificación de la Basílica de San Pedro. Organiza la Biblioteca del Vaticano. Para enlazar las dos edades históricas, la de la fe religiosa y la del entusiasmo artístico, ninguna figura como la de este Pontífice, que sabe unir a las austeras virtudes de la beatitud el culto ardiente a todos los goces del espíritu. Del veneciano Paulo II, los historiadores mencionan el gusto por el fausto, la pasión por las joyas. Son las cualidades venecianas. Son los dones orientales del Adriático. La glíptica antigua, hasta entonces menospreciada, tuvo en él un reivindicador. Tras de las virtudes primarias de Nicolás V con su valor substantivo, añade en sus colecciones el valor adjetivo de la exquisitez. No poseyó esta cualidad su sucesor Sixto IV, quien dispersó fácilmente las curiosidades tan difícilmente allegadas. No era hombre de menudas preferencias, sino de sistemáticos planes. Conforme a ellos ligó su nombre al Museo del Capitolio, el primero en fecha de los Museos modernos. Este Museo contó ya desde su origen con grandes obras. Una multitud de bustos, entre los que destacaba el busto de Domiciano, un Hércules, un sarcófago encontrado en la vía Appia y la loba de bronce. Roma tenía ya un Museo digno de Roma. Con Julio II tuvo otro: el Museo del Belvedere. La familia Della Rovere era una dinastía de grandes protectores del arte. El Renacimiento está en mar-

cha. Lo favorecen los descubrimientos contemporáneos. En el Museo del Belvedere pronto encontraron asilo el Apolo, el Laoconte, el Torso, la Ariadna, el Antinoo, el Nilo. Diríase que la energía indomable del Pontífice guerrero iba arrancando el secreto de las artes clásicas a la tierra, obediente a su voluntad indómita. Como obedientes a ella trabajaban falanges de artistas, y Rafael decoraba la Cámara de la Signatura, y Miguel Angel pintaba la bóveda de la Sixtina y esculpía el Moisés, y Bramante dirigía la reedificación de San Pedro. Bramante crea en el Vaticano el palacio que soñaba la ambición de Julio II. Continúa la obra del medio siglo precedente. Se propone ligar el palacio de Nicolás V al Belvedere de Inocencio VIII y encerrar en dos cuerpos de edificación el largo espacio que los separaba. Por un trazado hábil de escalinatas triunfa de la inclinación del terreno y termina la obra por la grandiosa construcción del Belvedere, trono colosal para el Pontífice soberano. El Renacimiento ha llegado a su apogeo. Se ha cumplido la transformación decisiva, que implica el paso de Florencia a Roma. Florencia, ciudad esencialmente viva, mezclaba sin cesar veleidades de realismo aun a aquellas de sus creaciones en que se esforzaba por acercarse a los modelos clásicos. En Roma, al contrario: en un medio hecho de recuerdos, la antigüedad se imponía por siempre. Ya tenemos Museos, pero desde entonces todos los Museos serán, en cierto modo, Museos de antigüedades. Será menester que sucumba el Antiguo Régimen en la historia

política, para que termine el Antiguo Régimen en la historia del arte.

Así León X será la antítesis de Julio II en todo, menos en esto. El uno es la energía, y el otro la astucia; el uno es la acritud, y el otro la dulzura; el uno es el guerrero heroico, y el otro el humanista epicúreo; pero la antítesis en que se desdoblan Roma y el Mundo en el siglo XVI se resuelve en idéntica concepción de los Museos de arte. León X organiza el Museo de antiguos del Vaticano. La antigüedad triunfa. Tal es la visión del arte que se impone cuando se atisba la perfección aprendida en la imitación de los modelos, mirando las obras antiguas como León X con su ojo único a través del monóculo de berilo. Hasta nuestros días irán unidos a nombres de Pontífices los Museos arqueológicos: al de Gregorio XVI el Museo etrusco, al de Pío VII el Museo egipcio, al de Pío IX el Museo asirio... El día aquel en que Rafael Sanzio leyó ante León X su famosa Memoria sobre el estudio de los monumentos antiguos, marca una etapa en la historia del arte. No tardó en hacer ley la innovación que él propuso. Desde entonces viene repitiéndose en las aulas la lección sobre los monumentos antiguos "dibujados en plano, corte y elevación". Haber hecho de Rafael, el pintor, un maestro de arquitectura, no es la obra de León X, sino la del Renacimiento en Roma. Desde entonces el pintor, el escultor, el artista pudo llamarse lo que los artistas en nuestra Academia se llaman: profesores.

En la Italia de hoy perduran las características de la Italia de ayer. Al hacer la historia de las grandes colecciones artísticas de Italia, el conde Francesco Pellati, Inspector superior de Antigüedades y Bellas Artes, mostraba esta persistencia desde las primeras colecciones florentinas y romanas, y aun desde la primera colección de antigüedades reunida en 1335 por Forzetta, hasta las nuevas galerías y Museos recientemente abiertos por Mussolini. Todo está regulado—decía—en estos Institutos; nada confiado a la casualidad. Por ejemplo, en Florencia el Museo arqueológico tiene sus orígenes en el gabinete de antiguos de Cosme de Médicis, de donde provienen sus tres bronce más famosos: la Quimera, el Arringatore y la Palas. El gabinete de medallas es debido a la iniciativa de Lorenzo el Magnífico. La galería de los Uffizzi debe su origen al Gran Duque Francisco I, mientras que la galería Pitti es la obra de Cosme II y sus sucesores. Todas estas colecciones están ligadas a la obra de los Príncipes, ligadas de tal modo, que las obras de arte que encierran no pueden en su mayor parte, y en virtud de una disposición testamentaria, salir de Toscana. Del mismo modo en Nápoles, soberbio Museo enriquecido con las colecciones farnesianas de Capodimonte. En Roma observa el mismo caso. Recuerda que el Museo del Capitolio se debe a Sixto IV, y el Museo del Vaticano a Julio II y a Clemente XIV. Llega a la conclusión de que los Museos creados después de la formación de la unidad italiana fueron llevados por la fuerza misma de las cosas a ser

modelados sobre las tradiciones seculares. Establece Pallati, como regla general, que "en la creación de nuevos Museos, tanto como en el engrandecimiento y reorganización de los que ya existen, Italia no puede substraerse a la tradición; le es preciso respetar los carecteres históricos de las diferentes aportaciones, las particularidades que en cada región de la península son la herencia de las antiguas civilizaciones". De estas particularidades, la Italia actual ha sabido obtener poderosos rendimientos. Entre tantos otros, recuerdo el caso de San Marcos, de Florencia. Obras de Fra Angélico, antes dispersas en los Uffizzi y en la Academia, han sido llevadas al convento donde el beato pintor dominicano vivió y trabajó. Junto a las obras que ya existían en aquel relicario del espíritu cristiano, completan las celestes visiones del alma del pintor de Fiésole, que es el alma mística de San Marcos. Y lo que para los arrobos espirituales es el claustro florentino, opuestamente para la expresión voluptuosa de la vida lo es el Museo Real de la Floridiana en Nápoles, sabiamente reorganizado. Los objetos de arte están allí expuestos con la intención de evocar el medio para el que fueron creados, y el conjunto ofrece el tono amable de una rica estancia privada, donde las cosas cantan un himno a la alegría del vivir, cuyas cadencias se dilatan gozosamente de la villa de encanto sobre la maravillosa perspectiva de Nápoles, del Vesubio, del golfo y de la isla de Capri.

Esta fidelidad a la tradición resplandece en toda

la organización fascista de los Museos italianos. En el Museo Brera, cuyo director, Ettore Modigliani, ha fusionado el método histórico y el método estético, para recordar la disposición original de las obras se ha dado, por ejemplo, a una pequeña sala que encierra los frescos de Luini, antes en Santa María della Pace, el aspecto de la capilla que decoraban. Otro ejemplo. El famoso Sponsalizio, de Rafael, ha sido colocado en una sala, conjuntamente con las obras de los artistas que mejor permiten comprender la formación del maestro de Urbino, como Piero della Francesca, Luca Signorelli, Giovanni Santi, Timoteo Viti. En esta compañía, la obra de Rafael se aprecia en toda su significación y se destaca triunfante. No ha disminuído, no, en la Italia artística de hoy la grandeza de ayer. La tierra y los hombres siguen gloriosamente los mismos. La tierra, que abre su seno a las excavaciones pródigamente. El soberano, que al fin de la guerra europea hace la magnífica donación de los palacios reales para Museos. El Inspector de Bellas Artes de Roma, Francesco Saponi, al terminar una reseña de lo realizado en los diez últimos años, proclama con énfasis: "Así es como el Estado fascista conserva en Italia el patrimonio artístico."

Después del ejemplo de la tradición, veamos el ejemplo de la revolución. Frente a la postura señorial, el gesto democrático. Sólo en la historia del arte es posible efectuar sin violencia transiciones semejantes. En el campo político el tirano es tira-

no y sólo inspira aversión. El revolucionario es revolucionario y sólo terror inspira. En el campo del arte, un rasgo de mecenatismo nos reconcilia con el déspota ilustrado y un anhelo de progreso redime las furias destructoras. Acerquémonos con estas ideas al tercer estadio de la evolución de los Museos. Aproximémonos a la Francia del siglo XVIII. Veamos lo que la Revolución francesa hizo con los Museos. Es la tercera jornada, no diré la última jornada. Lo que sí diré es que toda la historia de los Museos parece reducida hasta ahora a esas tres fases. La fase alejandrina antigua, la fase renacentista moderna y la fase revolucionaria contemporánea; pero más que las diferencias entre estos momentos históricos, lo que yo quisiera señalar son las insospechadas semejanzas y la gradación del avance. Primero la crítica alejandrina, crítica de gramáticos, crea el Museo. Después la erudición humanista, erudición de retóricos, engrandece el Museo. Finalmente, la Filosofía de los enciclopedistas abre el Museo al pueblo. Retengamos los tres epítetos, que nos pueden ayudar mnemotécnicamente en este trivium. En el primer momento, *lingua*, los Museos rompen a hablar, empiezan a decir su secreto. En el segundo, *tropus*, los Museos, con noble retórica, proclaman elocuentemente su dignidad. En el tercero, *ratio*, el Museo adquiere una significación dialéctica, busca el diálogo, razona, instruye. Valor educativo el Museo lo tuvo siempre. Lo que fué distinta fué el área de su actividad educadora. En el momento helenístico educó a los

críticos; en el momento renacentista educó a los artistas; en el momento último aspira a la educación del pueblo.

Hay un estudio de Renouvier que ha puesto fuera de duda la significación estética del momento revolucionario. Categóricamente afirma: "Para encontrar en el arte un movimiento tan vivo, tan lleno de expansión como el que hizo nacer la revolución, habría que ascender hasta el Renacimiento. Los artistas de todos los tiempos y de todas las escuelas no hacen sino reflejar el gobierno, la literatura, las costumbres, la sociedad. En el siglo XVIII los pintores originales Watteau, Boucher, Van Loo, Chardin, Greuze, Fragonard, Vien, no habían sido sino el espejo de la Corte, de los salones y de los teatros; el eco de los poetas, los filósofos, los moralistas y los anticuarios. La revolución con que acabó este siglo, de espíritu filosófico, de sentimiento natural, de reformas audaces, de renacimiento antiguo, ha dejado en el Arte un impulso en proporción con sus energías y con sus ilusiones; pero los hechos políticos que la constituyen, de tal manera han conmovido y preocupado a los historiadores, que han pasado sin ver estos aspectos del ideal nuevo alzándose sobre las ruinas del antiguo. Las circunstancias son complejas: unas felices y otras desfavorables, sentimientos nuevos exaltados hasta la pasión, y renacimiento antiguo tan marcado como en el siglo XVI; defeción del patronato acostumbrado de la Corte, de la Iglesia, de los señores, y preocupaciones del pú-

blico. En esta crisis el Arte parece renovarse, adquirir un ideal desconocido, tipos rejuvenecidos de belleza, concepciones más vastas. La Exposición de 1795 inauguró para las Artes un nuevo régimen. Hasta allí exclusivamente los miembros de la Academia tenían derecho a los honores del Salón; la Asamblea nacional decretó que en adelante todos los artistas serían admitidos. "Donde los hombres son libres, las Artes deben serlo también."

Esta libertad de las Artes alcanza a los Museos. Un ilustre profesor de la Sorbona, Henri Focillon, definiendo el carácter y el papel del Museo francés, advierte que éste es, quiérase o no, una formación del siglo XVIII, una supervivencia de la Enciclopedia. No desconoce Focillon la ley de la continuidad histórica, antes al contrario, en ella se apoya. Viene a decir que el Museo continúa los gabinetes de antigüedades y curiosidades y lo remonta al Renacimiento. Indudablemente. La idea de reunir objetos dignos de ser contemplados por la perfección de su factura, ha germinado con secular lentitud. Ya en la segunda mitad del siglo XIV el acrecimiento del lujo origina el gusto de la colección. El rey Carlos V, sus hermanos Luis de Anjou, rey de Nápoles y Sicilia; Juan, duque de Berry; Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, pueden ser calificados, sobre todo los dos últimos, con el título de *amateurs*. Pero el verdadero creador de las colecciones de la Corona de Francia es Francisco I. Por sus compras de cuadros, escogidos por su belleza, constituye su gran galería de pinturas. El

castillo que hizo construir en Fontainebleau recibió de Italia todos los objetos preciosos: estatuas, medallas, joyas y, sobre todo, cuadros de los maestros italianos. El patrimonio artístico de la Corona de Francia aumenta durante el reinado de Luis XIV con los encargos hechos a Rubens para el palacio de Orleáns, a Poussin para la gran galería del Louvre, a Vouet para el castillo nuevo de Saint Germain. El primer ministro del rey, Richelieu, fué un gran coleccionista. En su palacio Cardinal hizo trabajar a Vouet y a Champagne. El soberbio castillo que levantó sobre los dibujos de Jacques Lemercier acumuló esculturas antiguas y pinturas. Sin duda el reinado de Luis XIV fué decisivo para las colecciones reales. Buscó en la grandeza de las artes el símbolo de su majestad absoluta. Gracias a Mazarino, el italiano que trajo de Italia la inclinación artística, se triplicó la colección de los reyes de Francia. Al ponerse en venta colecciones de Carlos I por orden del Parlamento de Inglaterra, Mazarino aprovechó la excepcional ocasión, y al morir Mazarino, Colbert las compró para Luis XIV, como diez años después adquirió la colección del banquero Jabach, de Colonia. En manos de Colbert, la colección de los reyes de Francia pasó de doscientos cuadros a dos mil. Pero lo que Colbert hizo, el rey lo deshizo. Los cuadros seguían los desplazamientos del soberano. Primeramente en el Louvre, donde el gabinete de pinturas estuvo bajo la custodia de Le Brun. Más tarde en las Tullerías. Por fin, en Versalles. En las reales moradas, el cua-

dro formaba parte del mobiliario y debía acomodarse por sus dimensiones a las proporciones de los aposentos, lo que imponía penosas modificaciones de obras notables. Lo que la pasión de Mazariño por el arte y la preocupación de Colbert por la magnificencia habían podido realizar, lo frustró el absoluto capricho del monarca absoluto. El Museo nacional, posible entonces, quedó convertido en gabinete real. Así es que desde Fontainebleau a Versalles, desde Francisco I a Luis XIV, existen colecciones reales, no existe Museo. En vano bajo Luis XV un piadoso amigo del arte, Lafont de Sainte-Yenne, clamó dolorosamente pidiendo que tantas obras de arte fueran salvadas de un vergonzoso olvido y rescatadas de una destrucción inevitable mediante la formación de una colección general y pública. Sus lamentaciones fueron acogidas con mofa en el palacio, donde triunfaba el frívolo imperio de la Pompadour y la Dubarry. Vanamente en los comienzos del reinado de Luis XVI el nuevo director de las construcciones reales, D'Angevilliers, propuso a la sanción real la generosa idea. Fracasó el pensamiento de Le Brun, fracasó la idea de Sainte-Yenne, fracasó el proyecto de D'Angevilliers. Para que todas estas obras de arte salieran de las reales catacumbas y triunfasen las Bellas Artes en el Museo, era menester el advenimiento de un nuevo soberano, el soberano indestructible, el Pueblo, tan lejos en el siglo XVIII de poder apreciar ni conocer siquiera todo lo que al célebre Caylus convirtió de *amateur* en arqueólogo.

Nada tan interesante como ir siguiendo desde mediados del siglo XVIII la propagación de estas iniciativas. Se manifiesta una y otra vez el deseo de contemplar los cuadros poseídos por la Corona. Se solicita reiteradamente la exposición pública de estos tesoros. Se designa el Louvre, abandonado por los reyes, como el palacio digno de albergar tantas joyas. Son intérpretes elocuentes de estos proyectos Bachaumont, Voltaire, Diderot. La Font de Sainte-Yenne, en 1747, en sus *Réflexions sur l'état de la peinture en France*; en 1749 en *L'ombre du grand Colbert*. “¿Os acordáis—dice en esta obra—¡oh, gran ministro!, de la inmensa y preciosa colección de cuadros que adquiristeis para Luis XIV? ¿Pensáis que estas riquezas están expuestas a la admiración de los franceses y al gozo por la posesión de tan grandes tesoros, o a la curiosidad de los extranjeros, o al estudio y a la emulación de nuestros artistas? Sabed, ¡oh gran Colbert!, que estas hermosas obras, privadas de la luz, han descendido del lugar honorable que ocupaban en los gabinetes de sus poseedores, a una obscura prisión de Versalles, donde hace medio siglo que perecen.”

A las apasionadas demandas de Sainte-Yenne suceden los tenaces propósitos de D'Angevilliers. De 1774 a 1791, desde que obtuvo su cargo hasta la caída del Antiguo Régimen, no cejó en sus esfuerzos para realizar aquellas aspiraciones. En 1777, los planos en relieve de las plazas fuertes del reino que guarnecían la gran galería son transporta-

dos a los Inválidos; en 1778, los arquitectos comienzan sus deliberaciones sobre los medios de iluminar esta grande nave y adaptarla a la presentación de pinturas y esculturas. Para constituir un Museo digno de este nombre, era preciso llenar las lagunas de las colecciones. A este propósito, donde era posible encontrar en Francia obras en venta, y enviando emisarios al extranjero, se trató de completar las escuelas de pintura. Como dice madame Clotilde Brieve, D'Angevilliers compró mucho y compró con método. Las adquisiciones fueron orientadas preferentemente a las escuelas del Norte, el punto débil de la colección. Es decir, que a la idea del establecimiento va unida ya inseparablemente la idea de hacerlo servir a los fines educativos por su formación histórica integral. Aun hay más. Entre los precedentes que demuestran cómo fué germinando durante la décimo-octava centuria el plan a realizar, está el hecho de que el siglo XVIII ha visto aparecer una serie muy importante de grabados llamados colecciones o Galerías. La *Galerie du Palais du Luxembourg*, comprensiva de los veinticuatro grandes cuadros de Rubens. Las planchas habían sido dibujadas por los hermanos Nattier. La obra fué acabada en 1710. Y la colección *Cabinet Crozat*, que lleva el nombre de quien fué árbitro de las artes durante un tercio de siglo. Su colección, digna de un príncipe, apareció en dos volúmenes, el primero en 1729, y el segundo después de muerto Crozat, en 1742. Voltaire saludó la publicación como una empresa "útil

al progreso del género humano". La hiperbólica expresión de Voltaire estaría mejor aplicada a la grande obra de la Revolución, a los dos decretos de 1792 y 1793 constituyendo el *Museum de la République* y su instalación en el Louvre, el palacio antiguo de los reyes, convertido en el nuevo Palacio de las Artes. "¿Quién mejor que la libertad—decía Daunou el 15 Germinal, año IV de la Revolución—para que todo se engrandezca y se regenerere, puede reabrir el templo del gusto y comenzar un siglo de gloria para las artes? Ya en Grecia brilló con el inmortal destello de las artes "un pueblo republicano...", prosigue su inflamada alocución. La Asamblea Constituyente, la Asamblea legislativa, la Convención, rivalizaron en celo a este propósito. La Constitución, habiendo suprimido todas las Academias, estableció *La Commune générale des Arts*, en nombre de la cual abrió la Exposición del año II. Parecerá acaso extraño—decía—ocuparnos de las artes, cuando Europa coligada, sitia el territorio de la libertad. Los artistas son libres por excelencia." Todavía esta *Commune des Arts*, acusada de prejuicios académicos, vió alzarse enfrente la *Société populaire et républicaine*, que celebró sus sesiones en el Louvre de *pluviose* a *prairial* en el 93. Así se desenvolvieron las instituciones artísticas en Francia bajo los auspicios de la Revolución. Ya un diputado de la Asamblea nacional de 1789, en su ponencia sobre los dominios del rey, había escrito: "Es preciso que la Galería del Louvre, don-

de hay tantas obras maestras de pintura y escultura, llegue a ser un Museo célebre.”

La historia de la conservación de las obras de arte durante la Revolución y de la formación de sus Museos, puede ya quedar fuera de las controversias que la han obscurecido tanto tiempo, merced a la publicación de los procesos verbales de los Comités de Instrucción pública, de la Legislativa y de la Convención. Publicados por J. Guillaume los procesos verbales de la *Commission des Monuments*; publicados por L. Tuetey los de la *Commission temporaire des Arts*, y publicados por A. Tuetey y Jean Guiffrey los de la *Commission du Museum et la création du Musée du Louvre*, los datos incontrovertibles cierran toda polémica. Desde la formación de la “lista civil” del soberano constitucional (ley de 26 de mayo de 1791), el palacio del Louvre había hallado su nueva destinación. Una ley del 19 de septiembre de 1792 ordenó transportar allí los objetos de arte de las mansiones reales; las colecciones de la Corona pasaban a poder de la Nación. El 1.º de octubre de 1792, una Comisión era encargada de la organización del futuro Museum. Un decreto de la Convención, de 27 de julio de 1793, fijaba en la fecha de 10 de agosto siguiente, aniversario de la caída de la Monarquía, la apertura del Museo. En medio de la terrible crisis de la Revolución, en el año 93, en el año del Terror, cuando se luchaba desesperadamente contra los enemigos de dentro y los enemigos de fuera, entre el cuchillo de la guillotina y la tea de los

incendios, sobre las convulsiones del momento revolucionario, la Convención Nacional alcanza la gloria de realizar el voto de tres Asambleas. El Museo de la República, había dicho aquel decreto célebre, será abierto el 10 de agosto próximo en la galería que une el palacio del Louvre al palacio de las Tullerías. Se hará transportar inmediatamente allí los cuadros, estatuas, muebles, vasos preciosos que se encuentran en las casas que fueron reales, castillos, jardines y otros monumentos de la Nación." Imposible leer este documento sin rendirse a su trascendencia histórica. No es una página de la historia de Francia, es una página de la historia universal. El 10 de agosto de 1793, en los anales de las Bellas Artes acabó la época de las colecciones reales. Empezó la época de los Museos de la Nación.

Este y no otro es el significado del hecho. Extrínsecas al fondo del asunto son las vicisitudes del mismo Museo del Louvre. Nada importa que en el flujo y reflujo de la historia, en 1804 el Museo Napoleón haya concentrado allí como trofeos de guerra las obras maestras de la pintura de Flandes, de Italia, de Alemania y de España después. Sobre cien cuadros de la escuela francesa, el Catálogo de 1810 enumera 472 números italianos, 598 números de las escuelas del Norte. Nada importa que en 1815, al fenecer el Imperio, vea el Louvre desaparecer tantas obras de arte restituídas a su procedencia. 1804 y 1815, las guerras napoleónicas y la Santa Alianza, son episodios. Fueron episodios.

El espíritu de la Revolución francesa ha invadido el mundo. La nueva concepción del Museo ha entrado ya definitivamente en la historia de la cultura.

Con los defectos inherentes a toda transformación de tal envergadura. Defectos subsanados en el transcurso del tiempo, propulsor de todas las revisiones necesarias en el proceso de las instituciones libres. Bajo las apariencias del radical progreso quedan siempre agazapadas las tendencias que pasivamente resisten. Cuando las Bellas Artes cayeron bajo la dirección del nuevo Estado, adolecían de un misoneísmo que no es raro encontrar en los momentos en que la renovación de las formas de gobierno se anticipa con sus bruscos sacudimientos a la más lenta renovación de las formas literarias y artísticas. Comprobación al canto. El 3 frimario del año III, la Comisión de Instrucción pública dirigía una comunicación al Secretario de la Escuela de Pintura y Escultura, en que se decía: "Nada debe ser innovado en el régimen de la Escuela, ni la disciplina, ni el orden de estudios, ni el juicio de los concursos." Oponiéndose a ello, propuso David a la Convención, y la Convención aceptó, la creación de un Jurado de Artes, compuesto de cincuenta miembros, en su mayor parte personas extrañas a la pintura y a la escultura. Y ni la Convención, ni el Jurado, ni David, se daban cuenta de que ellos, tan revolucionarios y tan libres, eran esclavos de la Antigüedad, de griegos y romanos, personajes al fin los revolucionarios franceses, según la sagaz observación de Taine, de una

tragedia neoclásica. Pero frente a la tesis de David hallamos la antítesis de Alejandro Lenoir. Una vez más la oposición dialéctica trae su aportación fecunda. Detengamos un instante la atención en este episodio de importancia sorprendente. Cuando Alejandro Lenoir oponía al Museum los Petits-Augustins, abría en la historia de los Museos nuevos e inmensos horizontes. El Museo de los monumentos franceses, abierto el 29 vendimiario del año IV en el convento por la Revolución suprimido, que había sido fundado por la primera mujer de Enrique IV, Margarita de Valois, llegó a reunir centenares de monumentos antiguos de Francia, colocados en diez salas que llevaban los nombres de diez siglos. Era la evocación histórica, la restauración romántica de un milenio francés frente al neoclasicismo imperante. Y otra vez la paradoja. Esta restauración histórica fué destruída por la Restauración política. Los objetos recogidos en el viejo convento de los Petits-Augustins, al salir de la tormenta revolucionaria fueron devueltos a las iglesias y a los cementerios. Eran los sepulcros de Eloísa y Abelardo, de Luis XII, de Francisco I, de Descartes, de Molière, de Turena. Hasta 1816 en que el Gobierno de la Restauración acabó con el Museo, éste había sido frecuentado por pintores, escritores, arquitectos, decoradores, grabadores... Indicio claro de su atracción sobre las gentes es el dato de que desde 1792 a 1814 se imprimieron nada menos que doce ediciones del catálogo de Lenoir. No sabemos qué admirar más en éste, si su inteligencia penetran-

te, capaz de concebir la idea de la continuidad del arte durante los siglos medios, o su actividad valerosa arriesgando más de una vez su vida para arrancar a lo que el convencional Gregoire llamó, por vez primera, "vandalismo revolucionario", tantas obras maestras del pasado de Francia, tales como las que aun subsisten en el convento antiguo, hoy Escuela de Bellas Artes: la portada del castillo de Anet, por Philibert Delorme, que sirve de entrada, y la portada monumental de la abadía de Gaillon que separa los dos patios. Triunfo de la cultura artística sobre los negativismos políticos. Del viejo convento de los pequeños agustinos, la Revolución expulsó los frailes, y la Restauración expulsó a los artistas; pero bastaron dos décadas en la existencia del Museo para que encontrase allí su cuna la arquitectura francesa del período romántico. Los estudios inaugurados por Lenoir continuaron con Quicherat, con Arcisse de Caumont, con Viollet-le-Duc. Recuérdese la impresión que Michelet todavía niño, recibe al contemplar los monumentos por Lenoir reunidos. "No estaba bien seguro—dice—de que tanta forma, al parecer dormida en el mármol, no viviese. Frente a aquellos suntuosos monumentos de alabastro, ¿no me hallaría yo asistiendo a algún diálogo entre Chilperico y Fredegunda? Allí sentí el vago deseo de remontar las edades." Y cuando vemos de qué suerte la sugestión de las piedras de un Museo suscita la vocación de Michelet, de aquel historiador que había de definir la Historia como una resurrección,

comprendemos las infinitas posibilidades pedagógicas que tiene un Museo para suscitar vocaciones y revelar aptitudes.

Mas para que estas tendencias prosperasen fué menester llegar a 1848. Los avances museales siguen íntimamente unidos a los movimientos revolucionarios. Bajo la Restauración, bajo la Monarquía de Julio, bajo Luis XVIII, el Museo del Louvre fué víctima de la inercia, de la torpeza, del mal gusto, de la arbitrariedad de intendentes y conservadores, de las listas civiles, de la incomprensión del Poder público. Las pinturas del Museo no estaban reunidas por escuelas ni por épocas, sino, según la expresión misma de aquellos ordenadores, "por variedad pintoresca". En 1848 se acaba esa pintoresca variedad. Se devuelve el Museo a la Nación. El Louvre fué reorganizado. Se estableció el *salon carré*, tribuna de honor, sala del trono para los grandes maestros, según el gusto de aquel tiempo, y, sobre todo, un orden metódico dispuso la clasificación de las obras por escuelas y por épocas. De Revolución en Revolución camina la historia del Louvre. La Revolución del 89 lo crea; la Revolución del 48 lo organiza. El conservador Frederic Villot redacta en los años siguientes los catálogos de las distintas escuelas. El juicio seguro en las biografías de los artistas, la descripción elegante de los cuadros, demuestran la proximidad de los tiempos en que decía Agustín Thierry: "Guerra a los escritores sin erudición que no saben leer, y

a los escritores sin imaginación que no saben escribir.”

Abierto el Museo, es ya por sí mismo un centro de educación. En Francia como en todo el mundo. Porque la trascendencia a toda Europa de la apertura de los Museos de arte es un hecho ya notado a mediados del siglo XIX por Viardot en su colección de interesantes libros sobre los Museos de todos los países europeos. En la primera página de *Les Musées de France* lo declara: “Todos los Museos de Europa, en su forma actual de colecciones públicas de objetos de arte, son de una época muy reciente.” Y cita la Galería real de Turín, el Museo Brera de Milán, la Academia de Bellas Artes de Venecia, el Museo de Parma, la Pinacoteca de Bolonia, los Museos del Vaticano y del Capitolio, el Museo Borbónico de Nápoles; recuerda que en 1828 el rey de Prusia, Federico Guillermo, abre la Gemaelde-Sammlung de Berlín, y el rey de Baviera, Luis I, en 1836, la Pinacoteca y la Gliptoteca de Munich; y menciona la National Gallery de Londres en 1825 y el British Museum, y enumera, entre tantos otros Museos, el Mauritshuis de La Haya y el Scheelands-huis de Amsterdam en 1847, y finalmente el Ermitage de Rusia, establecido en 1852 como Museo Imperial. Y podría añadirse, pues la lista es inagotable, que los Museos de Noruega, según información reciente de un museógrafo de aquel país, “fueron creados bajo la influencia de las ideas de los filósofos y enciclopedistas de fin del siglo XVIII y comienzos del XIX”,

pues de cabo a cabo de Europa el sincronismo de estos sucesos pone de relieve la imposibilidad de abstraerse en ningún pueblo a las corrientes de la Historia.

Claro está que en la evolución del Museo, y paralelamente al desarrollo que ha alcanzado en los últimos cien años, a los que he de referirme para completar este resumen histórico, cada pueblo ha ido dejando en la creación de estas instituciones de arte características inconfundibles, que, lejos de excluirse, en mi opinión, se completan y permiten pensar en una síntesis museográfica de hoy... o de mañana. Veamos la evolución del Museo en Inglaterra, en Alemania, en Rusia, en los Estados Unidos y, finalmente, en España.

La manifestación más inmediata que de estas peculiaridades nacionales encontramos es la de la distinta manera de reaccionar cada país ante una corriente que en la segunda mitad del siglo XIX ha invadido todas las zonas de la actividad cultural. Me refiero a la contradicción que el positivismo suscitó contra los Museos. Sobre ninguna institución han recaído tantas objeciones como sobre ésta. No hay término despectivo que no haya venido a zaherirla. La intención satírica se ha explayado en las comparaciones denigrantes. Se ha llamado al Museo asilo lúgubre, hospital de inválidos, prisión del arte, cementerio de la belleza. Y el menosprecio del Museo se extendió por doquiera. En Europa y en América, entre pueblos saturados de tradición y

pueblos exentos de historia. En países donde la acumulación de los Museos, la abundancia de los vestigios del pasado, incesantemente expuestos a la contemplación habitual, inducen a la irrespetuosidad con aquello con lo que se está familiarizado, y en países donde, inversamente, el desasimiento de toda tradición antagónica del carácter desarraigado e independiente dificulta en la inconsciencia del advenedizo la comprensión de todo prestigio anterior.

En esta crisis de la concepción del Museo coincidieron en su negativismo, de tan opuesta motivación, los cansados de recorrer los caminos hollados y los que sin otra preocupación que la despreocupación de hallar el atajo a su apresuramiento, se aventuran por rutas desconocidas. Hoy que felizmente parece superada esa etapa de la crisis de los Museos, y los fatigados del ayer, como los impacientes del mañana, parecen haber rectificado su parcial criterio, quizás no sea inoportuno recordar de qué manera, al reaccionar contra las objeciones formuladas, cada pueblo ha aportado nuevos argumentos en pro de la tesis museológica, determinantes de nuevas modalidades en los mismos Museos, donde hoy comulgan en su amor al arte y en la religión de la belleza los renegados del futurismo y los cateducúmenos pragmatistas.

Fueron de varia naturaleza las objeciones presentadas. Desde que Taine, en su *Viaje a Italia*, habló de los cementerios del arte, hasta que Robert de la Sizeranne habló de las prisiones del arte entre

cuanto se expuso acerca de la inutilidad o del perjuicio que los Museos ocasionan, conviene retener algunas observaciones.

Deonna, el insigne arqueólogo, interroga: “¿No se podrían dejar las obras de arte descubiertas en sus emplazamientos primitivos? ¿No se podría restituir a las casas de Pompeya todo lo que se ha amontonado en las vitrinas del Museo de Nápoles, y que allí pierde en intensidad de vida?” No necesita Deonna para convencernos detenerse a demostrar cuánto más cálidamente hablan a nuestra alma las cosas cuando las vemos en su propio lugar que cuando las vemos alejadas de su procedencia. Pero en el fondo, la interrogación lleva en sí misma la respuesta. Bastaría ensanchar la concepción del Museo. Un Museo puede ser un edificio, y puede ser una ciudad. Florencia, Toledo, son ciudades y son Museos a la vez, son ciudades-Museos.

Menéndez Pelayo, aquí mismo, en esta Academia, habló de “los panteones del arte llamados Museos que las grandes épocas artísticas no han conocido nunca”. Bastaría igualmente, para responder a este aserto, trocar, ensanchando el concepto del Museo, la idea del Museo panteón por la idea del Museo escuela. ¿Daña la Biblioteca al escritor? ¿Perjudica el Museo al artista? El escritor de hoy es inconcebible sin cultura literaria, y el artista de hoy es inconcebible sin cultura artística. Pero prescindiendo de la absoluta o relativa influencia que el Museo ejerza en el artista, el problema es otro. Habría que preguntar si el Museo

no tiene otra finalidad que servir el aprendizaje de una técnica o si extiende su eficacia a más amplios sectores de la cultura. Habría que preguntar si el Museo ha de abrir sus puertas sobre el taller o ha de abrirlas también sobre la escuela. En un ensayo del estético francés Robert de la Sizeranne es donde están expuestas más metódicamente las objeciones múltiples contra los Museos. Comienza advirtiendo que éstos son demasiados en número. Que hay Museos inmensos para albergar vaciados arquitectónicos de catedrales, y hay Museos pequeños para exponer miniaturas. Que se funden Museos para guardar cuadros contemporáneos, como la Tate Gallery, o para guardar bronces de hace dos mil años, como el Museo Cernuschi. Que se construyen para guardar utensilios, como el Museo de Artes Decorativas, o para guardar dioses, como el Museo Guimet. Y concluye afirmando ruskinianamente que hay un sofisma en la conservación del arte en los Museos. Dos corrientes—dice—atraviesan el mundo: la una, por la belleza en los Museos; la otra, por la fealdad en la vida. Coexisten en las mismas almas, dice. Recuerda que un mismo día, en el Ayuntamiento de Aviñón, se adoptaron dos resoluciones contradictorias: la demolición de las murallas al sur de la ciudad y el crédito de seis millones para transformar el Palacio de los Papas en un Museo. Yo no niego la contradicción. Yo no niego la coexistencia de las dos corrientes en el alma contemporánea. Lo que niego es que sin esta resistencia, sin este

dique opuesto por el Museo a la marea destructora, quedaría aniquilada toda posibilidad de renovación estética. De la Sizeranne evoca ante el Buda del Museo del parque Monceau el dolor de los japoneses, que le veneraban como una belleza tutelar en los jardines de Megouro. Un día estos pobres jardineros fueron a Tokio a pedir que se les devolviese su estatua, furtivamente secuestrada. Pero manifestación estética o acto de piedad el de aquellos aldeanos, ¿cómo no le hacen recordar a De la Sizeranne aquel final de la Oración sobre la Acrópolis de Renán; aquella visión sublime de un futuro de paz en la tierra que ofrece el cuadro de todos los Museos devolviendo los restos del Partenón, ofrendando en nuevas Panateneas, salvados "de la noche", los mármoles dorados por el sol del Ática? Cuando se ama el arte—concluye Sizeranne—, lo que es preciso no es el recogerlo en los Museos, sino el no expulsarlo de la vida. ¡Hermosas palabras! Nada más inhumano que el abandono de los niños expósitos, pero nada más humano que la protección de su orfandad. También el Museo tiene sus Humanidades. Ni el Arte fuera de la Vida, ni el Museo fuera de la Ciudad. El Museo alejado de la vida de la ciudad, sería uno de esos islotes propicios tan sólo al confinamiento de los seres apartados del trato social por inexorables sentencias; sería una isla de los muertos; pero el Museo, aunque de él huya el tumulto de los intereses desalmados en tiempos olvidadizos de la dignidad espiritual, frente a la inmensidad de los

tiempos en la historia será como esos islotes que, distantes de la urbe, frente a la inmensidad del mar, dilatan en las sombras de la noche la protectora luminosidad de sus faros...

Felizmente, mientras los críticos discutían sobre los Museos, los Museos se transformaban. Inglaterra dió desde ellos la lección del arte industrial, Alemania la lección del método científico, los Estados Unidos la lección de su valor pedagógico, y Rusia la lección social de los Museos.

En la segunda mitad del siglo pasado, el realismo en las artes, el naturalismo en las letras, el positivismo en la filosofía, los progresos de la ciencia, las invenciones en la mecánica, el utilitarismo en todas sus manifestaciones, produjeron un tipo nuevo de Museos, de los que corresponde a Inglaterra la iniciación. Son los llamados primero Museos de Artes industriales, y después Museos de Artes decorativas.

Ya hemos visto cómo en 1825 el Gobierno inglés, aprovechando una ocasión oportuna, comenzó a formar el Museo a base de la colección de Argensstein, la National Gallery. El British Museum, amalgama de colecciones y bibliotecas cedida en 1753 por testamento de Sir Hans Sloan al Parlamento de Inglaterra con las antigüedades egipcias allegadas en 1801 y la adquisición de los mármoles de la colección Townley en 1805, habían de tener ya edificio propio desde 1823. Ya estudiando estos Museos, extrañaba que el British reuniera co-

lecciones tan heterogéneas que en ninguna otra parte del mundo dejan de estar separadas: biblioteca nacional, libros y manuscritos; museo de historia natural, museo etnográfico, colección de medallas, colección de estampas; museo de antigüedades de Egipto, de Asiria, de Grecia, de Roma. Hoy mismo el Museo Británico tiene por objeto, al decir del conservador del Museo, V. A. James Laver, permitir el estudio de la historia de las civilizaciones. No deja de ser significativo este rasgo de la cultura inglesa, como no deja de serlo el de que Inglaterra no ha tenido nunca Ministerio de Bellas Artes. Los Museos y Galerías se han desarrollado aisladamente, sin obedecer a ningún plan de conjunto, en razón de la generosidad particular. Este proceder, tan conforme al genio nacional, ha determinado ventajas que supo encauzar en toda ocasión la institución gloriosa de aquel país: el Parlamento. Así vemos el British organizado por el Parlamento, y vemos asimismo, creadas por la Cámara de los Comunes, tres Comisiones, a las que se deben las iniciativas en lo tocante a los Museos y a las Escuelas de Arte industrial. La primera Comisión data de 1835. La Comisión comenzó comprobando que existía entre los obreros un deseo serio de instruirse. En Londres, Birmingham, Wórcester, los obreros habían dirigido a la Cámara de los Comunes una petición, en la que se reclamaba la fundación de escuelas de Arte industrial. Una segunda Comisión fué nombrada en 1849. Una tercera Comisión fué nombrada en 1863,

y en la historia de la labor de estas Comisiones resalta siempre la compenetración de las aspiraciones de la mano de obra y el pensamiento organizador.

La fecha capital es la del año 1851, el año en que se celebra la Exposición de Londres. Es un momento importante, no sólo para la historia de Inglaterra, sino para la historia de las artes aplicadas. De este momento capital de la era victoriana proviene el principal desenvolvimiento de los Museos en la Gran Bretaña. Aquella célebre Exposición dejó un beneficio de 150.000 libras. El Príncipe consorte propuso dedicar esta suma a la adquisición en South-Kensington de casi todo el terreno sobre el cual había de levantarse prestamente el Museo de ese nombre. Una propiedad de 88 acres situada entre Kensington Gore y Brompton estaba en venta. Se resolvió adquirirla. El Parlamento votó un crédito de 181.000 libras. En 1855 fué decidida la fundación del Museo. Se encargó a Sir Cubbit los planos de una vasta construcción en hierro. Nuevamente para estos gastos votó el Parlamento 15.000 libras. Dos años más tarde, con gran pompa, la reina Victoria inauguró el Museo. Hoy se ven levantados por el esfuerzo de tres generaciones, no solamente el Museo Victoria y Alberto, el Museo Británico de Historia Natural y el Museo de Ciencias, los tres provistos de amplias bibliotecas, sino toda una serie de instituciones satélites, comprendiendo el Colegio Imperial de Tecnología, el Instituto Imperial, el Cole-

gio de Música, el Colegio Real de Artes... Un solo dato para terminar. En un año, los visitantes de estos Museos pasan de seis millones. Las cifras son harto elocuentes para que requieran comentarios, pero hay algo que no puede cifrarse en los cientos de miles de libras ni en los millones de visitantes, que es la imponderable educación del gusto británico, la depuración de la sensibilidad producida en el transcurso de esa obra. Cuál era el gusto del público inglés en 1851 lo dice un memorial de la época. "Era costumbre entonces considerar como lo más importante el valor intrínseco de la materia. Los industriales declaraban netamente que, para satisfacer a su clientela, tenían que aumentar cada año la producción de artículos inferiores en detrimento de los superiores. Había que luchar también contra el prejuicio de los mejores obreros. Un alumno de Dibujo, premiado con una bolsa de estudios, renunció a ella cuando supo que estaba obligado a seguir un curso de dibujos para tejidos. Él ambicionaba ser pintor de retratos." Todavía la concepción orgullosa de las artes nobles. No había llegado la hora de las artes decorativas. Esta fué la hora de South-Kensington. El Museo fué creado para proporcionar modelos de buen gusto, de bellas formas y de ejecución perfecta en todas las ramas de las industrias artísticas, modelos tomados a todos los países y a todos los siglos. Esta institución ha sido el más poderoso agente de instrucción artística e industrial en Inglaterra. Del alcance pedagógico del Museo da idea el *Rapport* del

Departamento de Artes aplicadas. Hoy mismo tienen actualidad sus conceptos. "Únicamente un Museo posee los medios efectivos para la educación del adulto, de quien no se puede esperar que vaya a la escuela como si fuese joven, y, sin embargo, la necesidad de instruir al hombre hecho es tan grande como la de formar la inteligencia del niño. Por un sistema especial de organización, este Museo puede llenar ese cometido y ser instructivo en el más alto grado." En efecto. No se contenta con aguardar la adhesión voluntaria, sino que la institución sale a su encuentro. Una de sus tareas fundamentales fué la de organizar la circulación por todo el país de las obras de arte del Museo y de los libros de la Biblioteca. Los Museos provinciales están en conexión con el gran Museo. Estos Museos provinciales, algunos establecidos en los barrios suburbanos, acudiendo directamente al pueblo, no vacilaron en arrostrar el anatema de los pastores anglicanos abriendo en domingo sus colecciones. No son éstas instituciones de lujo, sino de trabajo. Al decir de Marius Vachon en un *Rapport* publicado en los últimos años del siglo XIX, el Museo es "un ser que une al cuerpo del taller, el alma de la escuela". Es el Museo que corresponde a la época en que Renán, en *L'Avenir de la Science*, su último libro, especie de testamento filosófico, declaraba que él hubiera preferido al profesorado, un trabajo manual mecánico de corta duración que, dejando el espíritu más libre, mantuviese el vigoroso equilibrio físico y moral. Ese vigoroso equilibrio físico

y moral que el escritor francés echaba de menos, lo realizaba en Inglaterra un hombre que, como Renán, fué poeta y que además fué y se llamó artesano. Al morir, en 1896, sus amigos y admiradores, en la casa en donde acabó su vida gloriosa y fecunda, colocaron una lápida en que, para honrar su memoria, no se le llamaba artista, sino artesano.

Fué artesano. Con la blusa de trabajo subió muchas veces a la tribuna del mitin. Con su condición de artesano dió al segundo período del prerrafaelismo todo su alcance social. El primer período de aquella gloriosa hermandad artística había fundamentado el arte británico sobre la firme base de sus dos apasionamientos: el del estudio minucioso de la Naturaleza y el del fondo popular de leyendas y tradiciones cuyo romanticismo dió vida al arte nacional. En el segundo período, el movimiento artístico de Inglaterra fué a la vez estético y social. El verbo de Ruskin se hizo carne en William Morris, y "habitó entre nosotros". Asoció el antiguo culto del arte a la vida del hombre moderno; elevó al pueblo a los goces estéticos y morales y creó, con el *modern style*, tan distante en la pureza de su origen de las bastardas deformaciones con que ha llegado a nosotros, una nueva concepción de la vida social, tan maravillosa, que paradójicamente pudo transformar en centros de arte las ciudades industriales de Birmingham y de Manchester; tan fecunda, que substituyó a la doctrina estéril del arte por el arte, la doctrina del arte por el pueblo y para el pueblo; tan eficaz, que puso al mismo pre-

cio que la pacotilla industrial y antiestética los objetos bien fabricados, duraderos por su materia y bellos por su forma, y transformó la arquitectura de la casa, y la construcción del mueble, y la tapicería, y los papeles pintados, y los vidrios, y la cerámica, y las telas, y el grabado en madera, y la tipografía del libro; tan revolucionaria, que al transformar, primero en Inglaterra y después en todo el mundo, las artes decorativas, hizo de los talleres algo así como las verdaderas Universidades de la educación social, para que, andando el tiempo, así como se recuerda la fundación de las primeras aulas que educaron al estado llano en los últimos siglos de la Edad Media, se recordara asimismo aquel año de 1861 que vio abrirse en Red Lion Square, bajo la razón social *Morris, Marshall, Faulkner and Co*, la primera casa a la vez fábrica y escuela y Museo de las artes decorativas, de las artes industriales, de las artes útiles, donde se consagró por vez primera la unión, que será indisoluble, del trabajo de las manos y del trabajo de la inteligencia, que acabará de una vez para siempre, cuando se realice, con la separación inicua del obrero manual y del obrero intelectual, que no deben ser dos hombres distintos, sino un hombre solo, como lo fué William Morris, el artesano...

El relato del triunfo de las artes aplicadas viene en demostración de la tesis que repetidamente queda expuesta. Cuando las circunstancias espirituales son propicias, hacen su aparición las ideas. Cuando el medio es favorable, se producen los he-

ños. La idea de la unidad del arte había sido expuesta en el año VI de la Revolución francesa, en el proyecto de Museo Olímpico de Emeric David. “El hombre—decía—que perfecciona la forma de nuestros vasos y de nuestros muebles, el que decora nuestras casas, debe ver sus obras honradas como las del estatuario o el pintor de historia.” Mas los principios teóricos necesitaban de un desarrollo económico. El movimiento industrial de Inglaterra lo produjo, y en la última década del siglo XIX se extendió al continente la buena nueva. En las Exposiciones de Bellas Artes entraron las artes industriales. En París, las obras de arte aplicado fueron admitidas en el Salón de la Sociedad Nacional, a partir de 1895. Y como en Francia, en toda Europa. Cuando últimamente, en 1929, la *Royal Commission on National Museums* publicó una documentada Memoria, dió ocasión a James Laver, conservador del *Museo Victoria y Alberto*, para proclamar que este Museo es la matriz de los Museos de arte decorativo de todo el mundo.

En el repertorio de modalidades nacionales en los dominios de la Museografía, si corresponde al pueblo inglés la creación de los Museos de artes aplicadas, corresponde a Alemania lo relativo a la sistematización de los Museos. A comienzos del siglo XIX, en una revista dirigida por Goethe y consagrada al arte y a la antigüedad (*Kunst und Altertum*), apareció un artículo que propone para el Museo, la institución entonces naciente, todo un

sistema de organización. Las ideas consideradas hoy como las más avanzadas en esta materia, aparecen bajo la pluma de Goethe en 1821. Trata de lo relativo a la exposición de las obras en el Museo para hacer ostensible todo su valor; de la necesidad de efectuar una selección entre las piezas de valor estético más elevado, que deben ser estimadas por el mayor número de visitantes del Museo, y las de menor mérito, representativas principalmente de un valor didáctico que debe reservarse al estudio de los especialistas; de los inconvenientes de una presentación demasiado compacta de obras de arte; los peligros temibles que hacen de la restauración lo contrario de la conservación; todos los problemas de la Museografía están planteados por Goethe cinco años antes de que se pusiera la primera piedra de la Pinacoteca de Munich, el 7 de abril de 1826, aniversario del natalicio de Rafael, y quince años antes de que el Museo fuese abierto al público. Y si el gran poeta alemán dota a su país de una teoría de los Museos, los arquitectos alemanes se preocupan de la construcción de los nuevos edificios. No de otra suerte el teatro alemán nace de la dramaturgia de Lessing. Construyendo un edificio para dedicarlo exclusivamente a Museo, cabe dotarlo de las condiciones necesarias que desventajosamente faltaban en los otros Museos de Europa. Aislado y al extremo de la ciudad, lo que le ponía al abrigo del fuego y de otro elemento de destrucción más lento, pero casi tan peligroso para los cuadros, el polvo, era una vasta edificación sólida-

mente construída y de noble apariencia, con la forma alargada que conviene a una galería, pero terminando a cada extremo en dos alas, lo que le da cuatro fachadas, y desde todos los puntos de vista, un aspecto verdaderamente monumental.

Al cabo de un siglo, la Alemania actual conserva su doble hegemonía en la teoría de los Museos y en la arquitectura de los Museos. Estudiando el problema de los Museos en Alemania, el profesor Georg Swarzenski dice que la riqueza extraordinaria en Museos de arte e historia escapa a una clasificación rigurosa. Los Museos alemanes presentan diversos tipos, y las principales colecciones de arte salidas de las antiguas colecciones privadas que los príncipes alemanes sostenían en sus pequeñas capitales, han llegado a ser la propiedad de los Estados regida por estos Estados. No existe Museo del Reich. Los Museos en Alemania, dice este profesor, son el resultado del espíritu científico de sistema y de especialización característica del siglo XIX, época en que la fe en la ciencia y en la historia fué preponderante. En los Museos de arte, el sistema de diferenciación constituye un elemento depurador. En las colecciones de arte puro se trata de obtener el máximum de efecto estético. Se trata de llevar la emoción artística a su máxima intensidad. En algunos casos habría interés en retornar al propósito de los coleccionistas y de los *amateurs* anteriores a la implantación del sistema científico del siglo XIX, que tiende a la integralidad de la disposición histórica, técnica y morfológica. Por el

contrario, en los Museos de orden histórico y arqueológico debe evitarse que parezcan colecciones de arte de segundo o de tercer orden. Deben despertar sentimientos independientes de la impresión estética. Puede ser, sin embargo, placentera la visita a estos Museos científicos. Toda la fuerza reside aquí en la facultad de poner ante los ojos del visitante una materia que anima al estudio para su contemplación. Estos Museos ofrecen la ventaja de la enseñanza directa. Viendo, se aprende. En este sentido, el Museo supera a las Universidades y a las escuelas, a los cursos y a los libros. Se llega al alma del público por procedimientos que, siendo estrictamente intelectuales, aprovechan la lección intuitiva de las cosas.

Permítaseme recordar en este momento una página del discurso de Boix a su ingreso en esta Corporación, que ilustrará este concepto insuperablemente. Recordaréis que hablaba de la litografía. Había mencionado la litografía romántica de Delacroix, la satírica de Daumier, el Miguel Angel de la caricatura, la costumbrista de Gavarni, y señalaba que mientras Francia inspiraba su espléndida producción litográfica en la vida social, en Alemania se desarrollaba un ciclo de importantísimas publicaciones litográficas de las obras pictóricas que formaban las pinacotecas alemanas. Entre estas numerosas y monumentales publicaciones estaba la de las colecciones pictóricas de Munich y Leuchtenberg, en las que, como litógrafos especializados en la producción, se distinguieron Piloty y Strixner, y,

sobre todo, la famosa de la Galería de Dresde, en la que figuran magníficas estampas debidas a Franz Hanfstängel, a la que siguió la publicación de los cuadros contenidos en los Museos de Berlín. Estas grandes colecciones acentúan en la litografía alemana de la mayor parte del siglo XIX el carácter de arte de reproducción. Hasta un gran artista alemán, maestro de la litografía original, Adolfo Menzel, colaboró en la obra monumental de las reproducciones de la Galería de Dresde." No necesito insistir, en cuanto corrobora mi tesis testimonio tan autorizado. Prefiero que otro ejemplo venga a caracterizar el consciente empeño de la Museografía alemana. No es ya la especialidad. De las litografías de Museos es otra especialidad más representativa la de los arquitectos de Museos. Del siglo XIX al XX, con nombres de arquitectos alemanes podría jalonarse toda la evolución museal. La nómina es gloriosa. Karl Friedrick Schinkel, Federico Augusto Stüler, Leo von Klenze, Semper, Seidl, Messel... Sus construcciones más notables son Museos. En la obra de Schinkel, los peristilos y las columnatas clásicas se perfilan majestuosamente en la cima de grandes escaleras sobre fuertes zócalos. El Alt Museum es un templo jónico. Más que por su originalidad, sus producciones destacan por la armonía de sus proporciones, por el acorde felizmente calculado de las líneas y de las masas con el espacio circundante en el Lustgarten. Continúa su obra de constructor Stüler. El Neues Museum brinda su monumental escalera a la deco-

ración de Kaulbach, un ciclo de seis grandes composiciones, todo un curso de historia de la civilización. Su Museo de Arte Moderno manifiesta su obsesión de grandiosidad, a la que acaso sacrifica conveniencias de adaptación. Su arquitectura, como de una especie de *maison carrée* erigida sobre alto pedestal. Entre la pobreza exterior de los Museos de Londres construídos por la misma época, y la monumentalidad de los Museos de Berlín, el contraste es sugestivo. De Berlín y de Munich, porque la capital de Baviera, bajo el mecenazgo del rey Luis I, rivalizó con Berlín, y a veces venció a Berlín. Su arquitecto fué Leo von Klenze. Como Schinkel y Stülen, este arquitecto principalmente ha construído Museos. Como ellos entusiasta de la disciplina clásica, levanta pórticos solemnes en que la dicción griega resuena alguna vez con el énfasis del Renacimiento. Pero la Glyptoteca y la Pinacoteca de que dotó a Munich, revelan un avance en el genio creador de las nuevas arquitecturas para las nuevas instituciones. La estructura de estos edificios responde admirablemente a la lógica de su destinación. Nada más racional que la distribución de sus grandes salas bordeadas por una doble serie de pequeños gabinetes que, abriéndose como capillas en una nave de iglesia, se prestan a maravilla para la exposición de obras de arte de proporciones menores y de carácter más íntimo. Tan adecuada a la función que han de desempeñar resulta la distribución de estos departamentos, que casi todos los Museos de Europa copian la disposición ideada por

Klenze. La reputación llega a Rusia, y el zar Nicolás I se dirige a él para construir el Museo del Ermitage.

Hacia mediados del siglo XIX, un nuevo arquitecto, Gotfried Samper, adelanta en su esteticismo renacentista. En la construcción del Museo de Dresde deja atrás a Schinkel y a Klenze. Acaba el siglo XIX con el impulso nacionalista derivado de la guerra francoprusiana de 1870. El gusto viejo alemán (*alt deutsch*), de un arcaísmo pintoresco, invade las construcciones. En este estilo construye Gabriel Seidl el Museo Nacional Bávaro de Múnich. Queda rota la tradición que imponía que las obras de arte fuesen hechas para el Museo y no el Museo para las obras de arte. Seidl renuncia a las escaleras monumentales, a las fachadas ostentosas, a los aparatosos frontispicios. Le preocupa el pensamiento de armonizar el exterior con el interior, de crear para cada grupo de colecciones un ambiente apropiado: aquí una capilla románica, más allá una galería Renacimiento, más lejos una sala rococó. Advértese cómo es un interesante afán de convertir el Museo en instrumento de cultura lo que salva lo ampuloso de las decoraciones pictóricas de Kaulbach en la obra de Stüler, como el riesgo de la heterogeneidad en la obra de Seidl. La lucha prosigue entre esta arquitectura del Renacimiento alemán, que reemplaza lo monumental por lo expresivo y la pesada magnificencia del colosalismo de Guillermo II reflejada en el Museo Emperador Federico, la construcción de Ihne en 1904, hasta

que el estilo moderno, basado en el empleo de los nuevos materiales, el hierro y el cemento, inducen al arquitecto Alfredo Messel a pedir la inspiración arquitectural a la Geometría como el belga Van den Velde, y traza el plan grandioso de coordinación de los Museos de Berlín agrupados en la isla del Sprée, en la isla de los Museos. Fundadamente, el director general de los Museos del Estado de Berlín, profesor Waetzold, afirma que esta serie de Museos de Berlín, en su conjunto, es única en el mundo. En el centro de un edificio de tres alas se halla el Museo de Pérgamo. Junto a éste se alza el Museo Germánico y al lado el tercero de los Museos, el dedicado al arte del Asia Menor. Tres distintas concepciones de arte: la oriental, la griega y la germánica, estarán dispuestas para el estudio. Galerías cubiertas poniendo éstos tres Museos en comunicación con el Museo Kaiser Friedrich y el Neues Museum, hacen de esta isla de los Museos todo un continente de cultura. Aludí antes a la pugna entre la megalomanía imperialista y el esfuerzo creador del arte. Helos aquí fundidos. La reconstrucción portentosa del Museo de Pérgamo, los ciento veinte metros del altar instalados en este Museo, dan a entender que en la Gigantomaquia, Palas Atenea protege la cultura de Alemania. En la *enquête* sobre los Museos publicada por el Instituto de cooperación intelectual, debatíase sobre la adaptación de los Museos a las necesidades de la educación general, y el prof. Richard Graul acogía este problema con muchas reservas. Son las reservas que

guarda siempre la enseñanza superior para la primera enseñanza. La preocupación de los Museos alemanes es la enseñanza superior del arte. En cambio, la preocupación por la cultura general es la característica de los Museos norteamericanos. Son dos concepciones del Museo que se presentan irreconciliables. El mismo profesor Graul dice que "los grandes Museos de Europa deben precaverse contra experiencias excesivas y perjudiciales que falseen el carácter primordial de los Museos, y deben exigir al público que vea ante todo en el Museo el templo sagrado de las artes, el refugio del intelectual sensible a la belleza, la cual aleja el espíritu de la vulgaridad estúpida de nuestra vida, cada vez más *americanizada*". En la reunión de expertos, de museólogos, que se celebró en París en 28 y 29 de octubre de 1927 para tratar de "El papel educativo de los Museos", Max Friedlaender, director del Gabinete de estampas de Berlín, discutía con Coleman, director de la Asociación de los Museos de Wáshington, e insistía en la diferencia esencial entre los Museos de Europa y los Museos de América, formados los unos antes de haber sido elaborada una concepción precisa de la función del Museo, y los otros nacidos precisamente de la necesidad de cultura. Y, sin embargo, la idea eje de toda la extensión pedagógica de los Museos americanos, la división del Museo, no en galerías de pintura, de escultura, de arte decorativo (división por géneros), sino en secciones obedientes al *orden cronológico* y aun al *orden geo-*

gráfico, es el principio aplicado por Wilhelm Bode en Berlín al Museo Kaiser Friedrich. De 1899 a 1904 aplicó Bode su método. En el Museo, que dirigió admirablemente, los elementos de la decoración arquitectural, el mobiliario, todo lo accesorio, hizo que perteneciesen al mismo país y a la misma época que las obras. Fué en aquellos cinco años de tránsito de un siglo a otro la conformidad del Museo de arte a las leyes de la evolución científica. Nada más justo que señalar toda la trascendencia de la idea y de la obra del genial museógrafo alemán. Wilhelm Bode dió una pauta que había de triunfar en América. Cada pueblo da su nota en este concierto de la cultura. Alemania ha dado su método. ¿Qué han dado los Estados Unidos?

Ha sido frecuente reconocer a Norteamérica, en cuanto concierne a los Museos, su facultad adquisitiva; pero es menester reconocerles asimismo sus esfuerzos para la divulgación del saber artístico. En la misma estimación de los dispendios económicos para el enriquecimiento de sus colecciones, no hubo quizás la justa valoración que permitiese apreciar el nuevo estilo. Los pueblos de otras edades consiguieron por la fuerza de las armas lo que el pueblo yanqui ha logrado por su poder financiero. Pero el cambio no estriba únicamente en la substitución del botín de guerra por el esfuerzo crematístico, sino en que tras de la posesión de los tesoros artísticos estaba el orgullo de

un Príncipe, y los grandes Museos americanos constituyen el orgullo de un pueblo. Recientemente, a pesar de la crisis económica, no cesa la adquisición de obras maestras de arte antiguo y moderno. Estatuas y cuadros siguen entrando en los Museos americanos. Entre las últimas compras podemos recordar la de una estatua de Apolo, mármol arcaico griego, para el Metropolitan Museum of Art, y la de una Sagrada Familia, con Santa Margarita y San Juan, obra maestra de Filippo Lippi. Y conjuntamente con las compras, los donativos. Mrs. Alexander Hamilton Rice acaba de hacer al Museo de Pensilvania el donativo de una cámara Luis XVI, decoraciones arquitectónicas y muebles provinientes del gran salón del Hotel Letelier, de París. The Art Institut of Chicago acaba de recibir el legado de la colección L. L. Curnburn: cincuenta y nueve lienzos del ochocientos francés, entre los cuales hay seis importantes Renoir y muchas obras de Manet, Daumier, Degas, Claude Monet, Gaughin, Toulouse-Latrec, Cezanne. Es un museógrafo francés quien, indignado porque se hayan dejado partir para América las obras maestras de los grandes artistas franceses del siglo XIX, supone que pronto llegará el día en que para conocer la pintura contemporánea, desde Courbet a Seurat, será preciso ir a Nueva York. Y es que América ha pasado en una generación por todos los estadios del espíritu coleccionista, desde el más primitivo al más refinado. Fiske Kimball, exponiendo el programa moderno de los Museos

en América, nos hace conocer que el desarrollo de las galerías públicas es tan considerable, que fuera de los Museos de Nueva York, Boston, Chicago, Filadelfia y Wáshington, será preciso ahora contar con los de Wórcester, Providence, Broolmyn, Búffalo, Pittsburg, Baltimore, Cleveland, Cincinnati, Toledo, Detroit, Minneápolis, Saint-Louis, Kansas-City, Los Angeles y tantos otros. Los antiguos Museos levantan anejos. Se construyen Museos nuevos. ¿A qué se debe este movimiento? A la transformación general que ha experimentado la concepción misma del Museo. Hemos visto aparecer la idea en Alemania. Vemos aparecer el hecho en América. En Filadelfia, el Pennsylvania Museum, inaugurado hace cinco años, en 1928, es acaso de todos los Museos americanos el que abre ante el futuro más interesantes perspectivas. Es una construcción nueva y una institución nueva. Por su emplazamiento, desde su situación elevada domina la ciudad entera.. Dotado de proporciones majestuosas, se ha querido reencontrar para él la policromía exacta de la arquitectura griega, pidiendo palpitación de vida al mármol dolomítico del Minnesota. El monumento, en forma de U, con dos alas desenvolviéndose en los ángulos de la edificación central, ofrece un amplio espacio a las colecciones de Bellas Artes y Artes decorativas, y amplio espacio también al departamento de los servicios de educación. El Museo de Pensilvania puede ser citado, en opinión de su director, Fiske Kimball, como tipo perfecto de aplicación de las

ideas nuevas. Son éstas, principalmente, el desdoblamiento del Museo y su organización pedagógica. La doble repartición de las obras de arte preside su desenvolvimiento. De una parte, una colección de obras maestras clasificadas en el orden de su evolución y destinadas al gran público. De otra parte, una colección más numerosa distribuída en orden sistemático, destinada al estudio. La colección pública acoge a quienes acuden por el placer, reservado en otros tiempos al ocio del privilegiado y extendido hoy como atributo de ciudadanía culta. La colección sistemática se abre para el erudito, a quien atrae la investigación. La una es la colección de valor estético; la otra, la colección de valor científico. Este sistema del desdoblamiento, aunque no ha dejado de encontrar reparos, parece imponerse actualmente en todas partes. Evita la aglomeración de obras, aglomeración que descorazona al visitante. Permite gozar de las obras maestras sin que se vea mermada la atención por obras inferiores. Disminuye la fatiga y aumenta el goce. Un museógrafo americano reconoce que en los Estados Unidos se experimenta vivamente la preocupación por el gran público. Nosotros, los americanos—añade—, prestamos acaso demasiada atención a la opinión del público. Constituyen éste grandes masas. Se puede evaluar en diez millones el número de visitantes que anualmente desfila por aquellos Museos. Los derechos a la cultura de esta poderosa democracia son los que han hecho prevalecer la llamada por su realización, más que por

su origen, teoría americana de los Museos. Desde luego, el sistema parece vulnerable ante dos objeciones, una respecto a las obras y otra respecto a los visitantes. En cuanto a las obras de arte, es cierto que la obra excepcionalmente situada se contempla mejor; pero acaso pierde cuando se la abstrae de su medio natural de obras coetáneas algo de la atmósfera en que la obra se produjo, y que en cierto modo retiene la compañía de obras menores de la misma escuela. Es cierto que el visitante de paso, el que acude al Museo en una hora de ocio agradable, la aprovecha mejor cuando nada le distrae de la contemplación de las joyas del arte; pero quién sabe si la finalidad de la contemplación apresurada ahuyenta posibilidades latentes de más profunda atención. Cuando la teoría dual de los Museos extrema demasiado radicalmente el desdoblamiento sobre lo que es estético y lo que es histórico, entre lo que corresponde al placer y lo que corresponde al estudio, parece reflejarse en ello la preocupación harto pueril del gusto artístico incipiente, de la contraposición artificiosa de la bondad absoluta de los buenos y la maldad absoluta de los malos, tan popularizada en melodramas, mudos o sonoros, de marca americana. Pero en lo que sin vacilación, resueltamente, la teoría americana de los Museos me parece destinada al triunfo en América y en Europa, es en lo que atañe a la finalidad educativa de los Museos. En este sentido sí que se puede asegurar que el Pennsylvania Museum es la fórmula del Museo del porvenir. En el Con-

greso de Museografía de 1927, la comunicación leída por Laurence Vail Coleman, *Director of The American Association of Museums*, sobre la enseñanza en los Museos americanos, merecería ser transcrita íntegramente. Comienza señalando los motivos por los que los Museos de arte en Norteamérica han establecido los vínculos sociales en su técnica administrativa. Señala con toda precisión que el nombre de Colección todavía podría definir el Museo de Europa, que llama Museo estático, mientras que el de América es un Museo dinámico. Expone los esfuerzos que en las tres últimas décadas han realizado los Museos americanos para llegar a métodos educacionales. Resume el trabajo educativo realizado por los Museos, dividiéndolo en lo referente a la educación de los niños y en lo referente a la enseñanza popular de los adultos. Interesantes son estas últimas tendencias de educación democrática; pero las notas más interesantes, a mi juicio, de todo el notable informe, son las que se refieren a la educación estética de la infancia. El trabajo educativo acerca de los niños determina las relaciones de las escuelas con los Museos y la colaboración de aquéllas en la obra de éstos. La hora del Museo, fórmula que afortunadamente ha sido adoptada en algunos Museos de Europa, es la iniciativa más feliz de las nuevas instituciones. La hora del Museo es ofrecida a los niños que acuden al Museo espontáneamente (admirable despertar del impulso estético) los sábados, cuando las escuelas están cerradas, o los otros días, después

de la hora de clase. La técnica de la hora del Museo, aunque sencilla, es el resultado de un estudio profundo desde el punto de vista pedagógico. Los escolares son reunidos en grupos de veinte o treinta y puestos en presencia de obras escogidas del Museo. El maestro estimula el interés del niño asociándole a una conversación relativa a los objetos mostrados. Después de este ejercicio, el grupo se dispersa y comienza lo que se llama juego del Museo. Son preguntas sobre las cosas producidas con la mayor naturalidad, que empiezan obligando a examinarlas—enseñando a ver—y concluyen con apreciaciones de índole estética—enseñando a pensar—. ¡Hora feliz de la infancia americana, hora auroral de las nuevas generaciones en los nuevos Museos del Nuevo Mundo!

¡La hora del Museo! ¡Cuántas horas de visita escolar he visto yo transcurrir gozosamente, sintiéndome, como lo soy, más maestro que catedrático por vocación irreprimible, que al salir del doctorado de una Facultad me hizo entrar en una Escuela Normal en pos de la iniciación pedagógica! Frecuentemente y por desdicha, toda vez que la enseñanza del arte no ha penetrado ni en las escuelas ni en los institutos, los escolares visitantes de los Museos carecían de aquellos estudios preliminares que la gran educacionista Ellen Key, en *El siglo de los niños*, consideraba imprescindibles para la lección del Museo. Y nunca vi desmentido el aserto que Eugenio D'Ors expone en *Las ideas y las formas*, acerca de "cómo se visita hoy los

Museos". "De cuantos se interesan con alguna lucidez por los aspectos de la sensibilidad general—dice el egregio escritor—empieza a ser conocido un cambio de actitud en las generaciones nuevas de curiosos y de estudiosos al acercarse a los Museos. Acontece que los hombres de hoy, especialmente los jóvenes y aun los niños, que tal vez en compañía de padres y profesores cumplen tales visitas, se encaran con las obras de los grandes maestros, gustan de ellas en seguida y de sopetón las entienden, considerándolas directamente como puro negocio estético, en lejanía a cualquier preocupación de índole histórica o moral. La sensibilidad de estos representantes del mundo nuevo parece encontrarse, previa y naturalmente, dispuesta a la penetración y a la simpatía ante las obras de los antiguos maestros. Un certero instinto coloca a aquéllos en parecida posición, si no idéntica, a la que tuvieron los presentes en el momento histórico en que la obra se produjo. Feliz situación espiritual—concluye D'Ors—la del niño novecentista que visita un Museo."

Si me consintieseis una digresión (que abreviaré), yo recordaría una hora de Museo, de la que puedo dar testimonio personal. Fué en el Museo del Prado. Había yo accedido, como cien veces, a acompañar en su visita al Prado en un día festivo a un grupo de trabajadores. Aquella cita amistosa, exenta de toda publicidad según mi costumbre, se convirtió inadvertidamente en aquella ocasión, por una extemporánea gacetilla en la prensa de gran

circulación, en noticia de una conferencia pública por mí no decidida. Llegué aquella mañana al Museo un poco tarde, es cierto (como a la Academia, ¿verdad?). Llegué apresuradamente, y desde lejos me llamó la atención el hecho insólito de ver la escalinata y el vestíbulo del Museo llenos de gente, de una masa compacta, como si algún espectáculo hubiese congregado allí a la muchedumbre, que levantaba a distancia de la aglomeración el rumor de sus impacencias. Salieron a mi encuentro los elementos directivos del Museo, justamente alarmados ante tan inusitada concurrencia, que planteaba un verdadero conflicto de orden público, más temible que en ningún sitio en el recinto que guarda los tesoros de nuestra pintura. Me di instantáneamente cuenta de la difícil situación, y explicándome los legítimos temores de quienes tenían a su digno cargo la responsabilidad del lugar, me apresté a resolver el caso. Convertí por unos momentos la escalinata del Museo en tribuna y hablé, o por mejor decir, arengué a la multitud expectante. Les expuse la insuperable dificultad del acceso de todos al Museo, la imposibilidad de que conferencia alguna tuviese eficacia en aquellas condiciones, la inutilidad de la visita colectiva, que por la aglomeración impediría, no sólo oír las palabras, que era lo accesorio, sino ver las obras, que era lo esencial. Mis razonamientos eran tan convincentes, que discurriendo por sí mismo cada uno de los circunstantes opinaría igual. Pero a la colectividad es más difícil convencerla que persuadirla,

y aquella masa de gente, compuesta de familias enteras, hombres, mujeres y niños, no retrocedía en su empeño. Dado nuestro temperamento, todas las prohibiciones exaltan la obstinación. Viendo fracasados mis recursos dialécticos de tribuno de la plebe, hube de acudir a una estratagema cordial. En la imposibilidad de que todos entrasen y en la dificultad de que aceptaran pretericiones forzosas, hube de manifestarles que se me ocurría la idea de que todos quienes habían acudido allí con sus familias estuvieran representados en la visita factible. Rogué a las personas mayores, a todos, hombres y mujeres, que se abstuviesen de entrar en el Museo. Les prometí acompañarlos, por secciones, en otras visitas, y les supliqué que aquel día me confiasen exclusivamente a los niños. Con ellos entraría tan sólo. Accedieron. Se abrió, no sé cómo, milagrosamente, como en el mar Rojo, entre las oleadas de gente, un camino para las criaturas. Fueron pasando todos, muchos, muchos, no sé cuántos—¿habéis contado el número en la ofrenda a la fecundidad del pintor veneciano?—, y entré en el Museo con aquella numerosa y bulliciosa familia. Durante una hora o dos horas, no sé cuánto tiempo, porque para ellos y para mí transcurrió felizmente, aquellos niños madrileños fueron saludando con sus ingenuas admiraciones a los niños de Tiziano y a los niños de Rubens y a los niños de Velázquez y a los niños de Murillo y a los niños de Goya. Y niños de otros siglos y de otras tierras y de otros cielos, ángeles de Murillo y amorcillos de

Rubens, príncipes de Velázquez y arrapiezos de Goya, parecían agradecer la salutación de los niños del novecientos, como si las imágenes de ayer y los niños de hoy se reconociesen hermanos, siendo—como decía Galdós—“los hijos del hombre que alegran la vida”. Y fuera del Museo, los hombres y las mujeres, los padres y las madres, substituído el ceño amenazador de antes por un gesto sonriente de gratitud, aguardaban la salida de los niños, y aquella masa de trabajadores, invencible por la fuerza y vencida por el amor, guardaba el palacio de nuestro arte, custodiaba el Museo del Prado, y yo pensé, al salir y devolver sus hijos a aquella gente, que nunca había estado mejor guardado el Museo que cuando con sus hijos en rehenes lo estaba custodiando la adhesión de los trabajadores.

Y esto me lleva como de la mano a abrir una interrogación sobre la actitud de las masas sociales ante los Museos. ¿Cuál es el concepto social más avanzado de los Museos de hoy? Para ello, después de haber visto en la República de los Estados Unidos la preocupación pedagógica, veamos la actitud ante los Museos del Soviet de campesinos y de obreros en el pueblo que ha inscrito sobre su bandera los emblemas del trabajo del campo y del taller, la hoz y el martillo.

¡La hoz y el martillo! ¡Cuántas veces al ver los atributos del trabajo cruzados sobre la bandera flameante, han acudido a mi memoria aquellas pala-

bras rebosantes de elocuencia con que Jaurès definía la miseria mayor de los obreros de los campos y de las fábricas! Porque hay algo más triste que la indigencia económica, y es la pobreza de espíritu, la que inspiraba al gran orador francés la elegía de la fatalidad que pesa sobre la clase trabajadora, impidiéndola hoy vivir la vida del arte, porque para elevarse hasta la belleza desde el nivel del trabajo individual, es preciso relacionarlo mediante el pensamiento y la alegría con el conjunto del esfuerzo humano, y éste con el conjunto del Universo en la coordinación suprema de lo más insignificante con lo más sublime, de lo más fugaz con lo más eterno. "He visto a veces—decía Jaurès— en el campo por los caminos a alguna vieja campesina volviendo del bosque y llevando sobre los hombros una carga de verde ramaje. El viento, al pasar sobre las ramas, parecía producir alrededor de la aldeana como un suave murmullo de la selva; pero ella no lo oía y caminaba con paso automático, sin poder darse cuenta de la canción soñadora que murmuraba en sus oídos el ramaje que llevaba sobre sus hombros. No oyen ni entienden muchos labriegos la canción de la naturaleza circundante, como no oyen ni entienden muchos obreros el himno de la industria en el interior de la fábrica." ¡Cuánto más felices los obreros madrileños, pensaba yo, si a orillas del Manzanares o frente a la Sierra, en los barrios bajos o en los barrios altos de Madrid, han llegado a comprender con Velázquez toda la elevada filosofía del Guadarrama y a sentir con Goya

toda la riente poesía del Manzanares! Entonces sabrán lo que significa que desde "octubre", desde octubre de 1917, ondee la bandera roja de la U. R. S. S. sobre los que fueron Museos imperiales de Rusia. De estos Museos, el más grandioso de todos, el Ermitage, obvio es recordar que había nacido en el siglo XVIII, el siglo de la Ilustración. Grimm, Reifenstein, Mengs, habían recorrido Europa como emisarios de Catalina de Rusia para adquirir las obras de arte más valiosas, llenando con ellas los suntuosos aposentos del palacio de la Emperatriz. Al sucumbir el Zarismo peligraron gravemente aquellas colecciones, cerradas siempre para el pueblo. Las muchedumbres revolucionarias amenazaban destruirlo todo. Era Lunatcharsky comisario de Instrucción pública. El día 2 de noviembre, indignado ante los desmanes, presentó la dimisión de su cargo diciendo: "Acabo de enterarme de los sucesos de Moscú. Las catedrales de San Basilio y de Moscú han sido bombardeadas; el Kremlin, donde se hallan reunidos en la actualidad los mayores tesoros artísticos, ha sido bombardeado también. Me veo impotente para contener tales horrores. Me es imposible trabajar bajo esa obsesión." Tres días después publicaba su famoso manifiesto, que es una página histórica: "El pueblo que trabaja es al presente dueño absoluto de la nación. Además de las riquezas naturales, el pueblo es dueño de enormes riquezas culturales, edificios de una gran belleza, Bibliotecas, Museos. Todo esto constituye actualmente el tesoro del pueblo. Todo esto

contribuirá a que los desheredados de ayer y sus hijos se conviertan en hombres nuevos. Es preciso velar con vigilancia extrema por la conservación de este patrimonio. Vosotros sois los dueños del país y es preciso que sepáis defender vuestras riquezas artísticas. Lo que ha ocurrido en Moscú es una desgracia irreparable. El pueblo, en su lucha por el Poder, ha mutilado su gloriosa capital. Es terrible en estos días de luchas violentas, de guerras destructoras, ser comisario de Instrucción pública. Sobre mí pesa la responsabilidad de proteger las riquezas artísticas del pueblo. Sintiéndome impotente para atajar el mal, he presentado mi dimisión, pero los comisarios del pueblo entienden que no puede ser admitida. Permaneceré, pues, en mi puesto hasta que encontréis quien me reemplace. Pero os suplico, camaradas, que me ayudéis vosotros mismos. Conservad para vosotros y para vuestros descendientes las bellezas de nuestra tierra. Sed los guardianes del tesoro. Muy pronto, hasta los más ignorantes comprenderán hasta qué punto el arte es fuente de puros goces, de fuerza y de sabiduría. ¡Ciudadanos, velad por las riquezas nacionales!"

No se perdió la patética alocución de Lunatcharsky. No hubo de dejar el Ministerio de Instrucción pública, y desde su puesto acometió bizarramente la obra de conservación y acrecentamiento del tesoro artístico. Salvó del odio de las masas populares las moradas, cuyo valor artístico e histórico desconocían. Detuvo la ola de la destrucción. Hizo ac-

cesibles al pueblo los dominios que siempre le estuvieron cerrados y los convirtió en centros de cultura popular. Tuvo, claro está, que sostener luchas tremendas, unas veces con los partidarios obcecados, otras veces con los adversarios malignos. Pudo contener las acometidas de los comunistas exaltados y resistir las calumniosas imputaciones de destrucción de las colecciones privadas, cuando precisamente había dejado éstas bajo la custodia de sus antiguos poseedores. Para la mejor instalación de las colecciones del Ermitage, el Palacio de Invierno fué anexionado al Museo. En el año 21 se publicó una estadística de los Museos. Antes de la revolución eran 31. Después de la revolución eran 119. Hoy son 476. Fernando de los Ríos, en *Mi viaje a Rusia*, escribe: "En el Comisariado de Cultura ha habido la preocupación por los Museos. No sólo los que existían han sido conservados y hacen posible, hoy como ayer, ver y admirar los cuadros de Vrubel, Serof y Malavin, sino que se ha enriquecido la colección mediante la obra socializadora. Los que eran antes de particulares, hoy expropiados, son de la Nación y pueden ser visitados de todos. Este es el caso de la admirable colección Schuking, a cuyo antiguo dueño se le ha dejado como director de su propio Museo. Y quien con tanto talento reunió la más completa serie que hemos visto de cuadros de Picasso y de Matisse, quien ha elegido con tan exquisito gusto cuadros de Manet y Cezanne, y de Gaughin y de Van Dougen, no puede menos de continuar poniendo hoy, aun cuando no

le pertenezcan la casa ni los cuadros, el mismo cuidado diligente por la conservación del Museo." Stefan Zweig, al regreso de Rusia diez años después, decía: "Los únicos usufructuarios de la Revolución que he visto en Rusia son los Museos. El número de Museos se ha cuadruplicado, por lo menos. Probablemente se ha decuplicado. Quede para la política el congratularse o entristecerse de la sistemática confiscación de la propiedad privada, que los ha enriquecido. De hecho, la certidumbre de que aquellos tesoros de un mundo superior espiritualmente extraño y casi desconocido pertenecen a Rusia, infunde en las masas un respeto casi religioso ante los Museos. Incesantemente son visitados por soldados, campesinos, obreros que hace un decenio no sabían lo que un Museo fuese." En su libro sobre *Los tesoros de arte en Rusia*, publicado en francés en 1919, dice Polovtsov que al sobrevenir la revolución, frente a la huelga general de todos los funcionarios, los médicos de los hospitales y los conservadores de los Museos continuaron en sus puestos por estimar sagrada la defensa de la salud y la defensa de la cultura. En 1928, el Gobierno de la U. R. S. S. envió a París representantes para elegir pinturas ultramodernas con destino a una Exposición en Moscú, y al clausurarla, el Estado soviético adquirió gran parte de los cuadros expuestos por 200.000 rublos oro. Esta protección al arte contemporáneo no obsta a la protección al arte antiguo de que habla el autor de un libro reciente sobre la Rusia actual. Se creó en la Direc-

ción de los Museos un Departamento para la protección del arte antiguo, enviando Comisiones de técnicos a las localidades más lejanas de la República en investigaciones sobre iglesias y monasterios. Se descubrieron regiones incógnitas del arte ruso primitivo, monumentos de la pintura anterior al período mongólico ligados al arte bizantino. Inteligentes restauraciones han salvado de la destrucción obras como los tres magníficos iconos del famoso pintor Andrés Rubler, en las que ha encontrado insospechadas semejanzas con primitivos castellanos. Es decir, que los Museos de los Soviets atienden a la par al arte antiguo y al arte moderno. Pero la clave de interpretación de su espíritu actual nos la da Teodoro Schmit, profesor en la Universidad de Leningrado. "Nos son precisos—dice—los Museos de arte antiguo, pero sépase que todo lo que se remonta a tiempos anteriores a 1917 es prehistoria para nosotros. Nuestros Museos no se parecen en nada a lo que se llama así en Europa y en América. No es en los goces estéticos de los intelectuales refinados en lo que pensamos nosotros cuando organizamos un Museo, sino en la demostración del proceso histórico para la educación de las masas." "Hemos hecho—dice Schmit—la revolución política; hemos hecho la revolución económica. Ahora comenzamos a hacer la revolución cultural." Otro profesor de Universidad soviética, el profesor Pinkevich, de la Universidad de Moscú, declara taxativamente en su libro *La nueva educación en la Rusia soviética*, que aunque hasta el pre-

sente Rusia carece de una teoría de educación estética, el arte se halla íntimamente enlazado en la escuela con el trabajo; y Lunatcharsky, en una de las fórmulas brillantes en que reverbera su verbo de poeta, define el arte como "un producto del trabajo humano en la creación de formas". Por encima de las controversias que suscita el ideario renovador, hay algo en las palabras citadas que importa recoger: el ímpetu creador de formas reconocido al trabajo humano. He ahí la interpretación social del Museo. Yo no concibo cambio más profundo en la vida de los Museos que el cambio del Ermitage en el transcurso de los últimos tiempos. En ese Museo donde irrumpen, conscientes de su poder, campesinos y obreros, nos cuenta Viardot, a mediados del siglo XIX, que no se lograba entrar sino por privilegio de distinción y en traje de etiqueta, rigurosamente exigido hasta para los visitantes extranjeros. Y no es la indumentaria lo único que ha cambiado. No es la blusa del bolchevique lo que substituye al frac del aristócrata. Es una nueva concepción del Museo, que refleja una nueva sociedad. Para la transformación del mundo contemporáneo no hay más que dos caminos: el de la violencia destructora y el de la evolución creadora. Para llevar de aquél a éste, para convertir el desbordamiento en encauzamiento, no hay valor pedagógico superior al del Museo, donde la contemplación del proceso histórico, atrayente por la belleza de sus formas, restituye a nuestro ánimo la seguridad gozosa de que nuestro destino está en nuestras

manos. Acaso es ésta la más alta virtud de los Museos de arte: la virtud educacional.

De todas las notaciones a las que hemos visto ajustado el desenvolvimiento de la institución que tratamos de definir, se llega a este último postulado, sin prescindir de ninguno de los antecedentes que juegan en el decurso histórico. La posibilidad en la destrucción de los objetos, aumentada en razón directa de la ignorancia acerca de su valor hoy como siempre, autoriza la organización de los Museos como depósito de obras antiguas, evitando su dispersión. En esta primera etapa del Museo, que pudiéramos llamar el Museo depósito, el valor estriba principalmente en la acumulación de los elementos que la integran.

La segunda etapa se produce al comienzo de los tiempos modernos de la Historia. Intervienen en ella dos factores diferentes, uno pasivo y otro activo. Llamo factor pasivo, en cuanto a la vida estética, a elementos que ciertamente no merecerían tal denominación si atendiéramos exclusivamente al hecho en sí de la fundación de estas colecciones espléndidas. El mecenatismo de los príncipes, extendiéndose igualmente a los artistas puestos a su servicio y a las obras de arte que fueron su propiedad, favoreció la formación y el incremento de las colecciones. El factor activo fué el de los artistas que, desprendiendo de estas colecciones enseñanzas para su personal formación, intentaron y consiguieron con su propio esfuerzo artístico pro-

longar en el Renacimiento los valores estéticos de la antigüedad y vitalizarlos de nuevo. Hubo, claro es, grados distintos en la protección dispensada por los próceres a estos empeños; pero mientras tanto que para los artistas deriva de las obras atesoradas en los palacios la sugestión perdurable de la imitación, no sería injusto suponer que antes de que La Bruyère trazase con irónicos rasgos la caricatura del coleccionista monomaniaco, ya hubo, desde la primera hora de este período, coleccionistas como aquel Cosme de Médicis que hizo a Benvenuto descubrir el Perseo a variedad de gentes para escuchar de ellas opinión que en su soberbia no se creía dispensado de ocultar, aunque el mérito de la obra se le ocultase a su menguada comprensión. Sería injusto desconocer que de las regias galerías trascendió una ventaja innegable, la de la depuración del gusto y su difusión en las cortes de todo el Renacimiento, desde el Vaticano a Versalles. Esta segunda etapa de la evolución museal, en su doble influencia sobre la educación de los artistas y sobre la formación del gusto, significa un visible progreso sobre la anterior. Pudiéramos denominarla el período del Museo colección. En nuestro Museo del Prado (y en el Museo de Viena, en otra obra compañera de ésta) hay un cuadro de Teniers, ilustración la más interesante de este momento histórico. En una regia estancia decorada con cuadros de Tiziano, Palma, Veronés y otros maestros italianos, está David Teniers enseñando al archiduque

Leopoldo Guillermo los dibujos y objetos de arte reunidos en su galería de Bruselas.

Hemos visto una tercera fase que dura hasta nuestros días. Las grandes colecciones van imponiendo su prestigio. Se comienza alojándolas en los palacios mismos de manera que la suntuosidad de la instalación revela su valor, y se concluye construyendo nuevos edificios para su ordenación más adecuada. Conforme a este ritmo de expansión, van pasando los Museos reales a ser Museos nacionales, y preside su desarrollo, en lucha entre lo caótico del almacenamiento y lo ordenado de la clasificación, un espíritu de erudición que hizo privativo de la competencia de los arqueólogos todo Museo. Innegable su influencia sobre la cultura artística de las gentes doctas y sobre la formación técnica de los artistas en su aprendizaje. Pero las provechosas enseñanzas del Museo, tal como nosotros las hemos encontrado, navegan entre dos escollos. Para la producción del arte, la labor del copista, saludable como disciplina de trabajo, llega a veces, en la reiteración de lo imitativo, a disminuir la potencia de la espontaneidad. Y para la general cultura, anestesiando con el predominio de las admiraciones impuestas la predilección instintiva, amortigua la sensibilidad. No basta adquirir obras de arte, ni conservarlas ni exponerlas. Es preciso hacer conocer el arte. No basta abrir los Museos. Hay que abrir los ojos y el espíritu de quienes entran en los Museos. Estamos en la etapa educacional.

El carácter distintivo de esta educación, de con-

secuencias incalculables en la reforma de los métodos pedagógicos y en la mudanza radical del tipo de cultura, es su condición de educación *visual*. No nos equivocariámos al referir infinitas deficiencias de la época en que vivimos a cierta inferioridad de apreciación, a cierta vaguedad de concepto que provienen del abuso de la abstracción, carente de precisión de contornos, con que perciben las cosas inteligencias desacostumbradas a la confrontación certera con la realidad visible. Admirar sin mirar, es la última abdicación a que puede llegar nuestro espíritu en lo más íntimo de la emoción estética, privándose voluntariamente de la propia percepción. Sin la educación estética, a la que hay que hacer servir el Museo prontamente, correríamos el riesgo de ceder ante el monopolio intelectualista del libro a la absorbente influencia de las abstracciones. Importa complementar el arte de leer con el arte de mirar. Es necesario que la cultura del Museo acompañe a la cultura de la Biblioteca. El libro mismo tiende necesariamente a aumentar su eficacia acudiendo al recurso de las ilustraciones. El director del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, Van Puyvelde, al tratar de los catálogos del Museo, advierte que la descripción de las composiciones pictóricas, antes usual, ha llegado a ser superflua, dada la extensión adquirida por las reproducciones fotográficas. El doctor Gustaf Upmark, que dirigió el Nordiska Museet de Stokholm, pide que obligatoriamente se reemplacen las descripciones con las imágenes. Y André Michel, en la Intro-

ducción a su *Historia del Arte*, emite la hipótesis de que vendrá un tiempo en que la historia del Arte podrá reducirse a un *Corpus* de imágenes bien clasificadas. Desde los Museos se atalaya el panorama de la cultura nueva con seguridad incomparable. Diríase que hemos acabado de descubrir el sentido platónico de la palabra idea. Ver es saber. Wölflin, al definir el estilo como "un sistema de formas que expresan la sensibilidad íntima de un momento histórico", determina el vértice de esta visión de la cultura. Desde la pedagogía pestalozziana, que descubre el valor de la intuición, hasta la estilística de Wölflin, que identifica la historia del arte con la historia de las formas, los progresos del método se continúan. Y si de los elementos gráficos descubre la educación contemporánea tantas ventajas, calcúlese cuáles no serán las que produzca con lo intuitivo la suprema valía de la autenticidad y de la perfección, lo propio y lo perfecto que los Museos atesoran.

En la reunión de expertos en 1927, en Ginebra, hubo de reconocerse la importancia de precisar el programa de la Oficina Internacional de Museos en punto a las diversas maneras como éstos pueden cumplir un papel educador y contribuir a la cultura general. Se trató de la convocatoria de una Conferencia con este especial objeto para registrar las observaciones obtenidas en este orden de ideas y examinar la aplicación de los nuevos métodos. Se estimó convenientísima la asistencia de los especialistas americanos. Convocada esta reunión, en

sus cuatro interesantes sesiones se trató del papel educativo de los Museos, de los métodos seguidos, de los resultados obtenidos y de los principios de acción. Las resoluciones adoptadas llegaron a fórmulas absolutamente distintas de la antigua concepción de los Museos. Era antes el Museo una colección de obras de arte. Es hoy el Museo una institución educacional. Se hicieron constar las experiencias hechas en Europa y en América para dar a la actividad de los Museos un carácter educativo apropiado. Se afirmó que los Museos, sean cuales fueren sus diferencias y especialización, son un todo orgánico cuya acción concertada es necesaria para la educación del pueblo. Fué otra de las conclusiones que los Museos, aparte su finalidad científica y técnica, son indispensables a la formación de la juventud. Se resolvió acerca de la dificultad de sostener el interés de los niños en los Museos sobre la cualidad de las obras, puesto que sean espontáneamente atraídos por el contenido y por el asunto, y a este propósito prevaleció una teoría de gradación de interés en las tres etapas sucesivas y ascendentes: 1.º De la visita a los Museos de Historia Natural. 2.º De la visita a las secciones históricas de los Museos de Arte. Y 3.º Del estudio de las obras de arte como tales, cima de la educación estética. Sobre la *hora del Museo* se adoptaron acuerdos relativos a la frecuencia y variación de las visitas, sobre los ejercicios escritos y las discusiones entre los niños y sobre el *Museum game*, o juego del Museo, que obliga a los ni-

ños a recorrer las salas para reconocer las obras escogidas. Se convino en el paralelismo de la conservación de los Museos y de su servicio educativo. Recayeron resoluciones importantes sobre el servicio de información y sobre las bibliotecas de los Museos, sobre la reproducción de las obras de arte, sobre la calcografía, sobre las fotografías, sobre los vaciados, sobre el intercambio de obras, sobre la apertura de los Museos por la noche, siendo justamente recordaba la iniciativa en Francia de Gustave Geffroy sobre *Le Musée du soir*, y de las experiencias en el Museo Victoria y Alberto, de Londres, con la utilización del alumbrado de luz eléctrica; sobre la apertura de los Museos los domingos, no sólo por la mañana, sino por la tarde. En relación con estos últimos aspectos de la actividad del Museo, y reconociendo que no sólo a la juventud, sino a los adultos y a todas las clases sociales interesaba extender el radio de acción del Museo, al mismo tiempo que se llegó a una negativa sobre la creación de Museos populares, se llegó a la afirmativa de que el arte que mayor generalización debiera alcanzar debería ser el arte de significación más elevada, conclusión que, a mi juicio, supera a todas las demás, porque encierra el principio de la función social del Arte y de los Museos. Louis Hauteceœur, al narrar los trabajos seguidos con este alcance en Francia desde la iniciativa de M. d'Estornelles de Constant, declaró acertadísimamente que en la denominación de ense-

ñanza popular no podía ni debía haber ningún matiz peyorativo.

No hay por qué especializar un Museo para los niños, ni hay por qué especializar un Museo para los obreros. El Museo abierto a todos—decía M. Jaques Lefranq, director del Servicio educativo del Cincuentenario de Bruselas—, el Museo abierto a todos, puesto al alcance de todos, he ahí una concepción moderna y democrática. Esta nueva finalidad aplicada a los Museos es lo que entendemos bajo el título de función social. El tipo educativo actual no denota exclusión de ninguna de las precedentes fórmulas pedagógicas, porque en realidad las incluye a todas. El Museo futuro será siempre, como el pasado, el depósito para su conservación de cosas, que sin él desaparecerían interesadamente. Fué el Museo depósito, y sigue siéndolo. Fué el Museo colección reunida para el deleite estético, y sigue siendo fuente inexhausta de goces para el ánimo. La nueva modalidad pedagógica, en modo alguno reñida con las precedentes, es la concatenación perfecta de todas ellas. Curiosidad del *amateur*, erudición del historiógrafo, sin perder sus virtudes específicas se funden en una actividad educacional que es a la vez delicia de los ojos y satisfacción de la inteligencia, la razón placentera de que hablaba el Arcipreste de Hita, el gozoso entender que decía Santa Teresa de Jesús. Antes de abrir los Museos al pueblo—ha dicho Mauclair—, debería comenzar por decirsele que “el arte es una higiene superior”. Es verdad.

Sería preciso señalar los motivos biológicos que duermen en la obscura región de los instintos. Estas ignoradas apetencias tienen una raíz en lo físico, un desarrollo intelectual y un alcance moral. No es menester para provocar el contentamiento casi físico del Museo otra cosa que la adecuación de éste a su función misma. Cada hombre halla en lo recóndito de su ser los dos supremos estímulos que han producido todo lo excelso del arte antiguo y del arte moderno, todos los valores clásicos contenidos en el orden y todos los valores románticos expresados en el ritmo. Hay un orden del Museo que de por sí mismo, cuando existe, ocasiona delicias incomparables. Sobre las paredes de un Museo o en las vitrinas—decía León Rosenthal—, los objetos no deben estar dispuestos a la casualidad. El desorden no sólo impide el estudio, sino que es contrario a la delectación. Yo deploro en este punto—añade—no encontrarme de acuerdo con eminentes museógrafos. Temen éstos que un orden sistemático enfríe el entusiasmo por su carácter docente, sin advertir que lo que es el motivo de este sistema no puede molestar a los ignorantes, porque no lo perciben, y a los advertidos les comunica una satisfacción mayor la lógica de la presentación. Ignorantes y doctos beneficiarán del acuerdo que crean entre las obras de arte afinadas de época o de carácter.

Un escritor argentino, Miguel Cané, describe la visita al Museo cuando ésta se hace lentamente, con suavidad, catálogo en mano, pero cerrado, go-

zando voluptuosamente con los ojos de líneas y colores; así produce la pintura la sensación profunda de la música. Donde se encuentran reunidos orden en la clasificación y gusto en la presentación, la visita al Museo produce una euforia especial. En verdad no hay un placer comparable a este paseo, en que los ojos y el espíritu van de contemplación en meditación. Euforia del Museo, de la que derivan excelencias del gusto y mejoramientos morales. Del gusto, ya decía Sainte-Beuve que al prevalecer sobre el juicio expresa todo lo que hay de más fino y más instintivo en el más confusamente delicado de nuestros órganos. De la trascendencia moral habla el verso del poeta francés: "Hommes devenez tous frères en admirant", y la observación frecuentemente repetida de que entre personas absolutamente desconocidas que se ven por vez primera en torno a las maravillas del arte, se cruzan involuntariamente miradas de simpatía que hacen recordar la definición tolstoyana: "El arte es el vínculo de la fraternidad entre los hombres."

A su vez reobra la corriente de los visitantes sobre el Museo y fecunda su dinamicidad. Un Museo—dice el perspicaz crítico Juan de la Encina—, un Museo ya formado, se mueve con el flujo y reflujo, la marea y la resaca, el ir y venir de sus visitantes. Un Museo, en lo íntimo, en lo real y verdadero, no es más estable que un río. Es también camino andante, según la expresión de Pascal. Un Museo artístico se halla inscrito, como to-

do, en el tiempo, en el movimiento de la historia. De ahí que sea, como el río, cauce quieto—relativamente quieto—y espíritu fluyente, dinámico, continuamente diverso.”

Continuamente diverso, como la vida. Porque así ha venido a ser la institución cuyo historial, aun trazado a grandes rasgos como vengo haciéndolo, deja percibir claramente el valor de vitalidad a que ha llegado hoy. Opuesto a la solemnidad lúgubre de los Museos antiguos, que justificaban el dictado de cementerios del arte, distinto de la concepción historiográfica en que lo transmutó severamente la investigación erudita, ha entrado en la interpretación de la contemporaneidad del *actualismo*, maravillosamente expuesto por Giovanni Gentile, que da a todo el arte, con la condición del tiempo actual, el significado de un *presente*, del más rico presente, del don divino de la belleza. “Ninguna institución de cultura como el Museo—dice el profesor Graul—posee tal sentido de universalidad. Estas grandes instituciones de arte cooperan felizmente a la creación de un ambiente de síntesis internacional. Hacer valer la idea de unidad latente en la pluralidad de las expresiones nacionales, me parece la más justa y la más útil de sus prerrogativas, y es precisamente esta tendencia a la síntesis lo que da a los Museos su significación excepcional. Considerados desde este ángulo, todos los grandes Museos — termina — deberían deliberadamente organizarse en vista de esta misión superior...”

España no puede ni debe quedar al margen de la corriente histórica. Todos los países de alta cultura están actualmente preocupados por tan importantes problemas. ¿Qué es lo que España ha hecho y puede hacer para reorganizar, o mejor dicho, para organizar nuestros Museos? ¿Cuál es la política de Bellas Artes que el nuevo régimen se propone seguir? Desde un sitio como éste, desde el sitio de una Academia, como nobleza obliga, lo que importa es señalar los precedentes análogos que nuestro pasado ofrece tocante a este particular. Yo no puedo, ante los apremios de la terminación de estas páginas, permitirme más que una rápida ojeada.

Ya en el siglo XV, en la *Visión delectable de la Filosofía y artes liberales*, el bachiller Alfonso de la Torre nos conduce a una villa, “por maravilloso artificio obradas las casas, de la cual más suntuosas eran en el aparato accidental de las pinturas que en los intrínsecos fundamentos principales...” En el siglo XVI, Felipe de Guevara muestra ya ser hombre del Renacimiento, y como tal, con las virtudes y vicios de su edad. Fueron éstos su abominación de la Edad Media, de los “bárbaros de godos, los cuales, ocupando las provincias, llenas entonces de todas las buenas artes, no se contentaron sólo con arruinar los edificios, estatuas y semejantes cosas, pero bien se ocuparon con sumo cuidado en quemar librerías insignes, como si de propósito ovieran contra las buenas artes y no contra los hombres tomado a sangre y fuego la conquista”.

Pero si tal obcecación aparta de lo medieval al autor del *Comentario de la pintura*, fruto de sus viajes por Italia y Flandes, a la antigüedad le acercan sus méritos de arqueólogo y numismático, puesto que fué uno de los coleccionistas de medallas y antigüedades romanas de quien Ambrosio de Morales afirma que su colección numismática era la primera de España en número, rareza y variedad de ejemplares. De su colección pasaron a la de los Reyes la maravillosa tabla de Van Eyck "Arnolfini y su mujer", hoy gala de la National Gallery de Londres; y de su viuda y de su hijo adquirió Felipe II seis pinturas del Bosco que fueron a El Escorial, donde, al decir del inolvidable Bertaux, llegó a ser el Monasterio un Museo de pintura mucho tiempo antes del acabamiento de los trabajos de la construcción. Memorables son, en verdad, las palabras de Felipe de Guevara cuando dice que "las pinturas encubiertas y ocultadas se privan de su valor real, el cual consiste en los ojos ajenos y juicios que de ellas hacen los hombres de gran entendimiento y buena imaginación, lo que no se puede hacer sino estando en lugares donde alguna vez puedan ser vistas de muchos". He ahí una teoría del Museo en que la mejor doctrina inspira al coleccionista ilustre, perteneciente a la falange gloriosa a la que pertenecen los humanistas como Antonio Agustín, que recoge gran número de lápidas interesantísimas, olvidadas y en riesgo de perderse, recogiendo los materiales para escribir el primer libro acerca de medallas e inscripciones,

que salió a luz en la península, o como el Duque de Villahermosa, D. Martín de Aragón, que junta tantas obras en su gabinete del palacio de Pedrola.

Durante el siglo XVII había ya en Madrid coleccionistas que hacían gala de tener sus quintas y palacios llenos de estatuas, lienzos y piezas raras de cristal, marfil y orfebrería. Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura* (libro del que se cumple en este año de 1933 el tercer centenario de su publicación), dedica el diálogo octavo a los que intitula *Casas de recreación en la pintura*, donde, además de hablar extensamente de Palacio y sus pinturas, enumera las colecciones del Marqués de Leganés, Conde de Benavente, Conde de Monterrey y tantos otros. “Quédome aquí—dice—, que no los puedo contar a todos; basta que el adorno de sus galerías y salas lo publiquen, y digo que apenas hay quien no ame y acredite este arte buscando pinturas originales de grandes hombres para adornar y enriquecer noblemente sus casas y mayorazgos”. Particularmente expresivas son las frases que dedica al Duque de Alcalá, “conocido en estos siglos por sus clarísimos títulos y en Italia por la excelencia de su gobierno... y en particular el honrador de nuestros profesores por singulares modos, procurando que el adorno de su casa sean valientes pinturas antiguas y modernas, haciéndola un magnífico Museo de los más preciosos que se han hecho en el mundo a costa de particular cuidado y gran tesoro de sus muchas rentas”. Cuando tales colecciones existían, no es

extraño que la pluma de Gracián escriba: “¡Oh, qué convite más delicioso para el gusto de un discreto como un culto Museo, donde se recrea el entendimiento, se enriquece la memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu se satisface!” Y nada de extraño tiene que hasta el nombre de Museo logre tal fortuna que sirva de denominación en uno y otro siglo, del XVIII al XIX, a tantas publicaciones como las que van desde el *Museo pictórico y Escala óptica*, de Palomino, al *Museo español de antigüedades*. Y ya llegados al siglo XIX, fuera imperdonable omitir nombres como los de Jovellanos y Carderera. De la egregia personalidad de Jovellanos, que tantas facetas ofrece a la admiración nuestra, no es la de crítico de arte la menos atractiva. Su *Elogio de las Bellas Artes* es inspirado y sincero. Poesía y verdad. Bien lo demostró al reunir escogida colección de cuadros, y, sobre todo, al constituir aquel precioso núcleo de bocetos en el Instituto de Gijón que lleva dignamente su nombre, fundado en 1794, cuando desde la Francia revolucionaria se recibía el estímulo para la creación de Museos, acreditando la finura de su espíritu al atisbar con verdadera perspicacia el valor excepcional de los dibujos de los maestros, expresiva en sus vacilaciones y tanteos de la génesis sin ellos tantas veces incomprensible de las creaciones del arte. Toda la filosofía del enciclopedismo, todo el espíritu crítico del siglo XVIII, toda la Ilustración está en este hecho, como todo el ímpetu romántico del

siglo XIX palpita en la obra de Valentín Cardera, en sus incesantes trabajos para sacar a luz monumentos que yacían olvidados, en su labor infatigable de arqueólogo y en el empleo generoso de su propio peculio en consolidar el ruinoso claustro de San Pedro el Viejo, de Huesca, y en sus aventuras de viajero infatigable para rescatar los dibujos de su colección (que en gran parte pasaron a la Biblioteca Nacional), cuando recorría la Península entre los horrores de la guerra civil, elevando sobre las contiendas fratricidas de España el mensaje de paz del arte español.

En este historial de la vida artística española, el Museo del Prado merecería capítulo aparte. No cabe hacerlo aquí. El benemérito Secretario del Museo ha comenzado la publicación de una documentada e interesante historia de esta institución nacional con el primer tomo *El Museo Real*, y que alcanza desde su fundación hasta la muerte de Fernando VII. La aportación de Austrias y Borbones a esta magna obra quedan puntualmente referidas. Ya de Felipe II, Karl Justi supo ver con justeza el amplio espíritu y la fina concepción artística de quien supo estimar igualmente el realismo de los pintores flamencos y el idealismo de los pintores italianos, y contemplar con pura emoción estética los cuadros religiosos como los de asuntos mitológicos, y atesorar las riquezas artísticas que enumeran los inventarios del Alcázar de Madrid, de la Casa Real del Pardo y del Monasterio de El Escorial, donde a tal monumento tal historiador,

las selectísimas colecciones pictóricas tuvieron por intérprete al precursor de la crítica de arte, el P. Sigüenza, de imborrable memoria en la historia de nuestras ideas estéticas. Beroqui nos demuestra que no termina la historia de la dinastía austriaca sin que Felipe IV, un ingenio de esta corte y su favorito D. Luis Méndez de Haro, coincidan en la predilección escurialense, no sólo perceptible en el acrecentamiento de los fondos artísticos con las valiosas compras hechas en la famosa almoneda de Carlos I, sino porque entonces se vislumbra la idea del Museo escurialense.

Del siglo XVII al XVIII no cambia tan sólo la dinastía que rige a España, cambia también el concepto de nuestra cultura. En el siglo de oro de nuestras letras y de nuestras artes, la exaltación estética de novelistas y poetas dramáticos coincide con la estimación de las artes del dibujo en el glorioso paralelismo de nuestro teatro con Lope, Tirso y Calderón, y nuestra pintura con Ribera, Velázquez y Murillo; pero en el siglo XVIII, si el agotamiento de la fantasía creadora produce la decadencia de novelistas y dramaturgos, toma nuestra cultura el rumbo científico, y Carlos III concibe el noble propósito del Museo de Ciencias Naturales. En vano Mengs, en carta a Ponz, publicada por éste en el tomo sexto del *Viaje de España*, pedía la fundación de un Museo artístico. "Desearía yo—dice Mengs—que en este Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay recogidas en los demás Sitios Reales y que

estuvieran puestas en una Galería"; pero se duele de que no haya pensado jamás la Corte en formar una serie de pinturas, un verdadero Museo. Ni los Borbones de Francia, como dijimos antes, atendieron a D'Angevilliers, ni los Borbones de España atendieron a Mengs. Que no eran aquí ni allí empresas privativas de los representantes del Antiguo Régimen las de la fundación de los Museos, sino de la Nación misma, que al sentirse dueña de sus destinos había de dar al pueblo la ley de sus Constituciones y había de abrir al pueblo los tesoros artísticos que la Revolución hizo suyos. Nuestro Museo, como todos los demás de Europa, fué consecuencia y efecto de esa conmoción política del mundo. Fué el medio histórico lo que produjo, de cerca o de lejos, la radical mudanza de los usos y costumbres. No cabe, en mi opinión, hablar en España, en cuanto a la creación del Museo del Prado, de *Museo Josefino* ni de *Museo Fernandino*. José Bonaparte al proyectarlo, y al realizarlo Fernando VII, cedieron a la presión del ambiente, a lo incontrarrestable de una opinión que tenía muchos e insignes partidarios. Fué uno de ellos, acaso el más representativo, D. Luis Mariano de Urquijo, entusiasta del jacobinismo, traductor y prologuista de una tragedia de Voltaire, a quien sus ideas hicieron sospechoso para el Santo Oficio, y ministro de José Bonaparte que refrenda el decreto con que desde la *Gaceta* se intentó crear el Museo. Fué Urquijo quien, al ordenar reiteradamente que los Murillos sevillanos fuesen remitidos a Madrid, daba

la razón del Museo, válida por igual para el rey *intruso* y para el rey *deseado* cuando escribía: “Esta medida se conforma a la práctica observada en todas las naciones cultas de Europa. En ellas se cuida de formar en la Corte escuelas y Museos.” Fue otro intérprete del mismo pensamiento Vargas Ponce, que después de revocada la orden de Urquijo por Godoy escribía desde Sevilla a Ceán Bermúdez: “Algo de lo mejor de Murillo no estaría mal colocado en una galería de todo lo mejor nuestro.” Entusiasta del pensamiento lo es también Nicasio Gallejo, cuando en su oda “Sobre la influencia del entusiasmo en las artes” exclamaba:

... ya mi deseo
me pinta el porvenir y la ancha plaza
descubrió del magnífico Museo.

A tantos y tales testimonios de la génesis del Museo como producto de las circunstancias históricas más que como iniciativa personal de un monarca, podríamos agregar un argumento que me complace extraer de entre las páginas que en la solemne sesión de la fiesta del libro leyó en esta Academia mi ilustre antecesor. Hablaba D. Félix Boix de la *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII*, magna obra llevada a cabo con privilegio exclusivo por término de diez años concedido al pintor de cámara D. José de Madrazo en 1825 para litografiar las pinturas de su palacio de Madrid y sitios reales, así como tam-

bién las existentes en todos los establecimientos oficiales de la Corte. De esta colección, planeada y emprendida con un lujo inusitado para la época y circunstancias del país, decía el inolvidable académico: "Coincidiendo con la instalación en el Museo del Prado de los cuadros procedentes de los palacios y sitios reales, Madrazo *concibió la idea, que atribuyó al monarca*, de utilizar los progresos del arte litográfico en el extranjero para crear en España el Real Establecimiento Litográfico." Ya lo estáis oyendo: concibió la idea que atribuyó al monarca. Lógico es pensar que en 1819 no ocurriera cosa distinta de lo ocurrido en 1825, toda vez que ambas resoluciones son de la misma corona que ceñía la misma cabeza. Paréceme, por tanto, la creación del Museo nuestro, como la de los otros Museos de Europa, repercusión de las mejores ideas y adaptación, como decía Urquijo, a la "práctica observada en todas las naciones cultas". El rey intruso y el rey deseado fueron a remolque de esta corriente. Dió José Bonaparte el decreto de 20 de diciembre de 1809, refrendado por Urquijo, tratando, como dice el preámbulo, "en beneficio de las Bellas Artes, de disponer la multitud de cuadros que, separados de la vista de los conocedores, se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros, que estas muestras de las obras antiguas más perfectas *sirvan como de primeros modelos* y guías a los talentos, que brille el mérito de los célebres pintores españoles, *poco conocidos de las naciones vecinas*, procurándoles al propio tiempo la *gloria*

inmortal que merecen". La continuidad de los principios formulados se advierte cuando en 1811 Fernando VII cedía a esta Academia el palacio de Buenavista para que trasladada a él, estableciese una galería de pinturas, grabados, estatuas, planos arquitectónicos y demás bellezas artísticas con la comodidad y decoro correspondientes, así para la enseñanza y *aprovechamiento de los discípulos y profesores*, como para satisfacer la noble *curiosidad de nacionales y extranjeros y dar a España la gloria que tan justamente merecía*". He subrayado en la transcripción las palabras que patentizan la coincidencia en términos literalmente idénticos del proyecto de 1809 y el proyecto de 1814, ambos fracasados. Coinciden absolutamente en los tres conceptos: el de la gloria del Arte español, el de la utilidad para los artistas y el de la *curiosidad* de nacionales y extranjeros; concepto este último, el de la *curiosidad*, muy siglo XVIII, no rebasado todavía en esos intentos, como no los rebasa tampoco el texto de la *Gaceta de Madrid* del 18 de noviembre de 1919, en vísperas de la apertura del Museo. Dice que se abre este establecimiento "para que al mismo tiempo que herloseaba la capital del reino y contribuía al lustre y *esplendor* de la Nación, suministrase a los *aficionados* ocasión del más honesto placer y a los *alumnos de las artes del dibujo* los medios más eficaces de hacer rápidos adelantamientos". En esta tercera y definitiva disposición, que sobre las anteriores tiene el valor pragmático de la realidad, a los consabidos motivos del

esplendor del reino y del aprovechamiento de los artistas, sigue añadiéndose el tópico de la curiosidad de los aficionados. No se ha llegado todavía a la nacionalización del Museo. El hecho capital en este sentido es otro acontecimiento revolucionario. Lo consigna con grave laconismo D. Pedro Madrazo en la advertencia que precede al *Catálogo* descriptivo e histórico de 1872, al determinar el motivo de cambio de título en la paginación del libro, cuando al llegar a la página 254 aparece trocado el título del Museo, que había dejado de pertenecer a la Real Casa y Patrimonio para ser propiedad del Estado por la revolución de septiembre de 1868. La historia prosigue... Continúa siendo la Revolución progenitora de Museos nacionales. Lo que no cambia todavía es la técnica de la organización. Para darse cuenta de lo que en este respecto era dable al siglo XIX, basta ver el "panorama" curioso de la gran galería en la penúltima década de ese siglo, prodigio de hacinamiento más que de ordenación, que contrasta con el estado actual. Así se cierra el siglo XIX; pero nuestro siglo se abre con una página memorable en la historia de los Museos. Es un decreto del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, creado a la sazón. La exposición que precede al decreto merece ser releída hoy, porque es una feliz anticipación de los conceptos actuales. Comienza con la definición de los Museos como "centros docentes". En efecto, no basta coleccionar las obras; esto lo hizo el Museo del Renacimiento. No basta exponer al público las

obras; esto lo hizo el Museo de la Revolución. Es preciso cargar el acento en la concepción pedagógica del Museo. Rebate dicho preámbulo inveterados errores. Hay, dice, quien considera los Museos como entidades de mero lujo. Hay quien circunscribe su acción a las gentes más ilustradas. Contra estos prejuicios sostiene que "es menester fomentar el amor a tales centros de riqueza intelectual, procurando, *en primer término*, que la masa general del país encuentre *libre y gratuita* la entrada en ellos", "que los considere como cosa propia". Pero en arte, la efectiva, la verdadera propiedad, la toma de posesión de la obra de arte sólo la consigue quien es capaz de comprenderlo y de sentirlo, y a esto acude la disposición legal a que me refiero, cuando dice: "Es menester que los Museos dejen de ser depósitos de meras curiosidades para ser laboratorios de enseñanza. La generación naciente, la que acude a las escuelas de instrucción primaria, debe acudir a los Museos bajo la dirección de los maestros." ¿A qué proseguir? Antes de que Rusia reclamase el Museo para la masa social, antes de que los Estados Unidos reclamaran el Museo para la infancia de las escuelas, ya en España se promulgaban estos principios, y el preámbulo de ese Real decreto terminaba con estas palabras: "Son los Museos un gran medio educador." Está fechado el decreto en 6 de septiembre de 1901. Lo sanciona la Reina, a quien ha llamado la Reina discreta su biógrafo de hoy y su ministro entonces por vez primera de Instrucción pública. Firma el decreto

Alvaro Figueroa, nuestro digno Director en esta Academia de Bellas Artes.

¡Cuán lejos, desde esta fecha, de aquellas cortapisas a la entrada de los Museos, que algunos de los que me oyen podrán recordar conmigo! Aquella previsión de que el Museo del Prado no pudiera ser visitado los días lluviosos. Aquellas limitaciones como las que en su interesante estudio *Los Museos de España* mencionaba Ceferino Araujo, diciendo que en 1875 no se admitía a ver el Museo de Valladolid más que tres días al año durante la feria. En nuestro siglo, en las tres décadas del 900, si la marcha es lenta, el progreso es continuo. De 1910 data la creación del Museo del Greco. De 1912, el Museo de Artes industriales, que tuvo por animador a mi inolvidable amigo Rafael Doménech. De 1913, el decreto sobre reorganización de los Museos provinciales. De 1915, el decreto relativo al Museo de Arte Moderno. De 1920, la generosa donación al Estado del Museo Romántico por el Marqués de Vega Inclán. Y el Museo de Valencia de Don Juan, y el Museo Cerralbo, y el Museo Sorolla, y el Palacete de la Moncloa, y el Museo Goya en San Antonio de la Florida, y la Sala de Goya en esta Casa; y en estos últimos años, la obra merecedora del mayor aplauso de los admirables Museos de Barcelona, que hacen comprender y hacen amar a Cataluña; y ahora mismo, en 1933, por obra y gracia de nuestro ilustre compañero Ricardo Orueta, el Museo Nacional de Escultura, en Valladolid, que hace comprender y hace amar a Castilla. Una

última fecha he de recordar, la del 7 de junio de 1912, en que se constituye el Patronato del Museo del Prado. Caso ejemplar. Edificio inadecuado a pesar de su belleza arquitectónica, espacio exiguo para la extensión de las colecciones, recursos insuficientes para sus necesidades imperiosas. El grupo selecto de personas inteligentes y entusiastas que constituyen el Patronato supo hacer milagros que si en lo divino son obra de la fe, en lo humano son obra de la voluntad. Se encontró recursos para la realización del propósito. Una selección discreta, al evitar el hacinamiento que llenaba los muros de obras desde el zócalo hasta la cornisa, comunicó a muchas obras incógnitos valores, y tal fué el acomodo de la disposición sabia y bella, que alguna vez hace pensar como si el edificio hubiera sido construído para su destinación actual. En pocos años, cinco o seis, se hizo la obra de ampliación del edificio. Pero no bastaba agrandararlo en el espacio, era preciso asegurararlo en el tiempo. Era preciso evitar el riesgo de un incendio que el maderamen de la techumbre hacía temer con harto fundamento, y se construyó, en substitución de la bóveda de cañizo con casetones pintados, una bóveda de hormigón armado que, conservando las mismas proporciones justas y las mismas luces convenientes, diríase que vino a encender en lo alto de la galería central la lámpara de la verdad, una de las lámparas de la arquitectura según el evangelio ruskiniano. En 1927 se abrió, renovada, la galería central. El Subdirector del Museo, Sánchez Cantón,

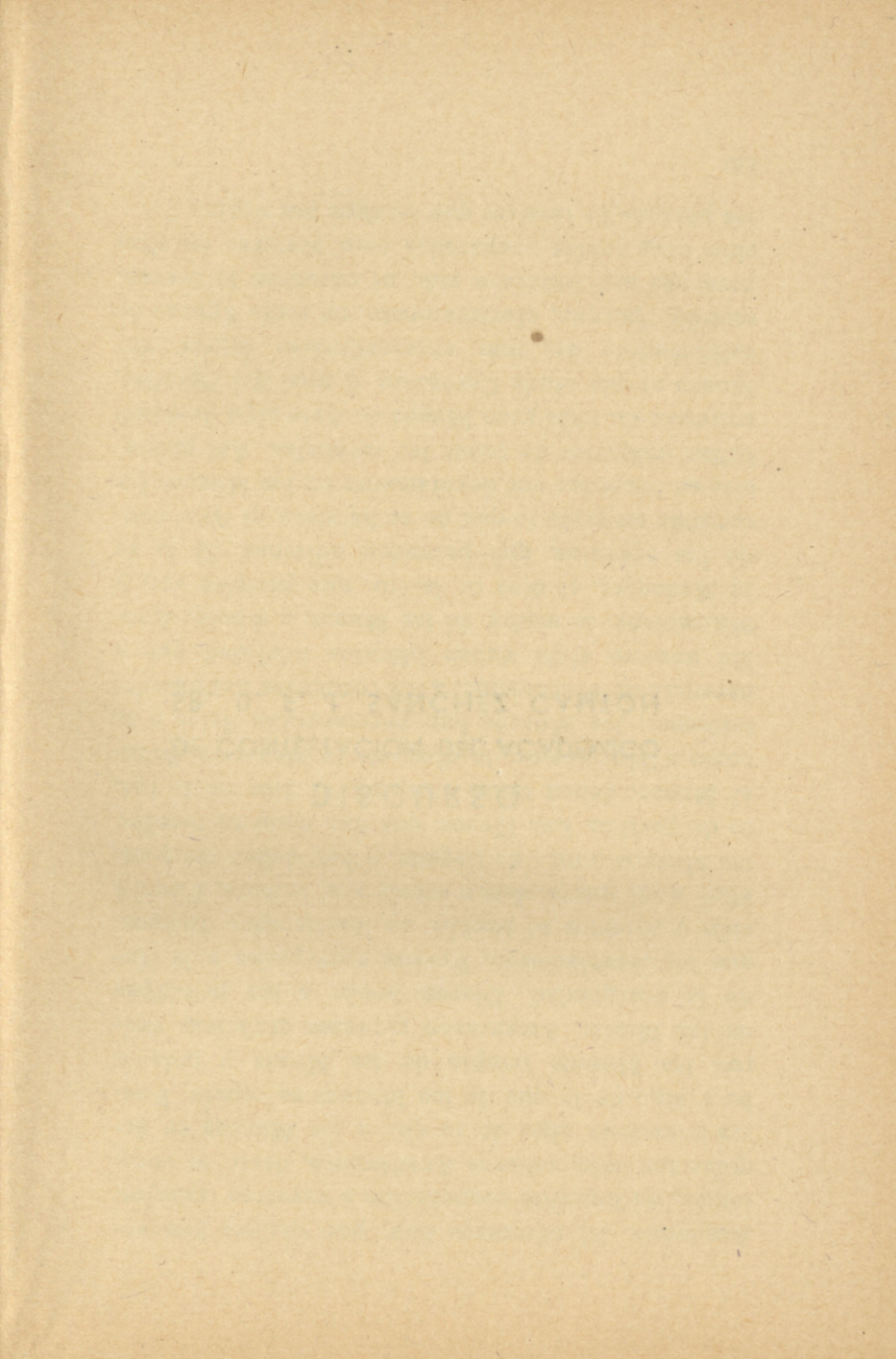
señaló en un interesante artículo, al inaugurarse la obra, cómo han confluído en la reorganización del Museo, el valor estético, comprobable en el hecho “de que a un andar puedan verse los ejemplares mejores”, y el valor pedagógico, comprobable en el hecho de que “por el sistema de las instalaciones, aun el visitante lego en arte puede darse cuenta del desenvolvimiento histórico”.

En la galería central del Prado se puede hoy, no sólo estudiar la historia de la pintura española, sino *contemplar* la historia de España. Y como el genio español “es deste metal, que está mejor con la pintura que con la historia—al decir del escritor que ocultó su nombre en el seudónimo de Ricardo del Turia—, porque una tabla o lienzo de una vez se ofrece, y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad”. La síntesis de nuestra civilización está en nuestro arte, y la síntesis de nuestro arte está en el Museo. Recientemente, en el último libro del crítico de arte Camille Mauclair, leemos estas líneas: “En Espagne c’est aux Musées qu’on éprouve les plus complètes joies et que l’on comprend le mieux l’âme de ce pays.” El explícito reconocimiento por el ilustre crítico francés del valor estético y del valor histórico que para la psicología del alma española reúnen nuestros Museos, corrobora nuestra tesis sobre la eficacia de los Museos nacionales para la educación nacional. ¡Quién sabe si nuestros Museos encierran el mejor programa político de España! Para comprender el genio de España, a la vez español y ecuménico. Para la

educación nacional y para la educación internacional. No hay salones diplomáticos en que la penetración de los pueblos se produzca tan íntimamente como en los Museos. Por lo que concierne a los problemas de su organización, ya existe una Oficina internacional. Asambleas interesantes, publicaciones útiles, le son debidas. Los presupuestos de las grandes naciones acuden a proteger los Museos. Treinta millones para el Louvre en París; setenta millones para el Museo del Cincuentenario en Bruselas; ciento veinte millones para la isla de los Museos en Berlín. La relación del turismo con las Bellas Artes impone la necesidad ineludible de una política de los Museos. La industria del turismo ha penetrado ya en la economía de muchos países. Cada nación ha acertado a expresar con una frase su pensamiento. Exportación al interior se la ha llamado en Francia, porque no sale del país. Exportación invisible se la ha llamado en Italia, porque el turista, a cambio de dinero, sólo se lleva emociones y recuerdos. Yo quisiera que España acertase con la definición más espiritual de esta exportación de los valores estéticos de nuestro arte, a la vez nacional y universal, español y humano. Yo quisiera que España, "centro de extranjeros y madre común de las naciones", llevase los intereses de la economía y los ideales de la cultura a confluir en la corriente del turismo. A esta Academia incumbe tan elevada misión. Por algo la ley de Instrucción pública, en su artículo 161, puso monumentos y Museos bajo la dependencia de esta

Academia. Al ofrecer hoy, por vuestra benevolencia, mi humilde cooperación a vuestros trabajos, quise tan sólo, señores Académicos, decir en vuestra presencia algo de lo que a los Museos se debe y algo de lo que de los Museos se espera. Fueron los Museos templo de las Musas y palacio de las Musas. Atesoraron riquezas artísticas desde la antigüedad. Dieron honor a los príncipes que los establecieron. Fueron entregados a la Nación y abiertos al pueblo, en los tiempos últimos. Hoy, a mi juicio, deben servir a la cultura. Fueron los Museos punto de llegada, y hoy deben ser punto de partida. Las Musas, que han dado su nombre al Museo, deben tanto a Apolo, el dios de la luz, como a Mnemosine, la diosa de la Memoria. Secularmente, los Museos han permanecido fieles a la herencia de Mnemosine, a los recuerdos del pasado. En nuestro siglo deben idéntica fidelidad que a Mnemosine, la madre de las Musas, a Apolo, Apolo Musegeta, el dios de la luz, que permite ver, y de los oráculos, que permiten adivinar. Si la fe consiste en creer lo que no se ha visto, el Arte consiste en hacernos ver devotamente en los Museos las bellas imágenes de todas las creencias. Así encontraremos en todo gran Museo de Arte algo de aquel Museo al que alude Cervantes al final del *Persiles*, calificándole del más extraordinario Museo del mundo, "porque, efectivamente, no tenía figuras de personas que hubiesen sido ni entonces lo fueran, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir..."

DISCURSO
DE CONTESTACION DEL ACADEMICO
SR. D. F. J. SANCHEZ CANTON



Por segunda vez recae en mí el honor de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, a un nuevo compañero, y quiere la fortuna que sea también un maestro mío. En el torneo de hoy, igual que en el precedente, como me falta altura para padrino, seré el heraldo que pregone la calidad y los títulos del justador.

Antes habréis de permitir que suene mi voz reiterando la evocación que el nuevo Académico ha hecho de su antecesor. Yo no puedo escuchar el nombre de D. Félix Boix sin que se agolpen en mi memoria recuerdos de diez años de amistad y trato constante.

Fué D. Félix uno de los últimos coleccionistas según el "viejo estilo"; incansable rebuscador, siempre en procura de ejemplares que mejorasen sus series, y a la vez que concienzudo conocedor de cuanto poseía, desprovisto por buen gusto y espíritu señorial del afán frecuente, disculpable y molesto de presentar las colecciones propias cual sarta de maravillas ante las que sólo el pasmo puede

ser la reacción natural de quienes las contemplan. Era D. Félix, además, un bibliófilo que, por caso raro dentro del género, leía los libros, y por caso todavía más excepcional, los facilitaba a los estudiosos, bien que con prudente cautela. Otro aspecto entre los que definían al que fué nuestro compañero, era la variedad y aun la multiplicidad de sus aficiones en la esfera artística, tangente de la técnica y de la administrativa, en las que, como es sabido, se movía con ágil desembarazo y autoridad reconocida. Lozas de Talavera y de Alcora, dibujos, estampas, libros ilustrados, encuadernaciones, autógrafos, cuadros de los siglos XVIII y XIX, sin carecer de muestras preciosas de artistas del día...; todas las series que llenaban su casa vivían al conjuro de su espíritu evocador. La rareza de un objeto—tortura y fracaso de tantos coleccionistas—era para D. Félix secundaria, y la extravagancia, motivo suficiente para la repulsa; porque todo en D. Félix Boix estaba regido por el buen gusto y la medida. Recordemos sus contados escritos y sus informes sustanciosos, compuestos sin la falsa elocuencia de tópicos y hojarasca y sin la agobiante acumulación de minucias; su lenguaje preciso descubría al que de mozo había profesado las matemáticas; el dato concluyente se aducía en su punto, y un texto ignorado, o un leve rasgo de humor, coloreaban la ceñida y exacta exposición. Varón de consejo, templaba la frialdad, y aun la severidad, de sus juicios un sentir hondo, que para dejarse entrever no necesitaba las apariencias de la vulgar

campechanía y una bondad que se transparentaba, pese a lo contenido de su expresión. Creíasele im-
pasible, y yo he visto sus ojos turbados ante la suerte que pudieran correr cosas y personas que le eran caras. Más parco en elogios que en reparos, con unos y con otros colaboraba al lucimiento de quienes apreciaba; en ocasiones, el resquemor de la advertencia a seguida dejaba lugar a la gratitud, por lo certero de la corrección. Su memoria permanecerá viva en cuantos le conocimos; pero los que vengan detrás de nosotros no podrán medir justamente aquella figura de firme temple, de gustos refinados, de espíritu agudo y curioso, como el de pocos de nuestros contemporáneos, en los ámbitos de la Ciencia y del Arte.

En el culto del Arte caben los temperamentos más diversos, las vidas más dispares; en ninguna esfera mejor que en la artística pueden convivir quienes las circunstancias hicieron antagónicos. La Belleza es diosa que sólo exige a sus sacerdotes amor y conocimiento.

Si hubiera que reducir a dos palabras la significación de nuestro nuevo compañero en el mundo del Arte, no encontraría otras: conocimiento y amor; amor entusiasta que difunde el conocimiento del Arte en un verdadero apostolado de treinta años. Nadie ha aventajado a D. Andrés Ovejero en la empresa de suscitar aficiones artísticas, de iniciar en los goces de la Belleza a estudiantes y a obreros, de ir formando la conciencia estética de

España, tan atrasada al comenzar el siglo XX, y aun hoy lejana de la meta codiciable. Sembrador de teorías, animador de voluntades en la lucha contra la incultura, contra la indiferencia y contra la rutina, su puesto ha estado siempre en la avanzada. Por vocación cardinal profesó y profesó la enseñanza, no la que se anquilosa en el método sin punto de llegada ni la que se detiene en la fórmula, sino la que busca el generoso alumbrar de la emoción ante la obra de arte; actividad, que es el complemento social, difusor de la disciplina rigurosa, constructiva de la ciencia del Arte y de su historia.

Y aquí despiertan en tropel las imágenes de los tiempos estudiantiles; quizá ellas, si supiera evocarlas, os definirían ciertos rasgos del compañero con quien desde hoy hemos de convivir.

... 1908-1909. Fué aquél el último curso del que podríamos llamar "viejo régimen normal", pues con él acabó un período histórico en España. Cuando mediaban las vacaciones estivales hubieron de clavarse en las imaginaciones juveniles los fantasmas trágicos del Barranco del Lobo y de la Semana sangrienta que durante un cuarto de siglo habían de andar insepultos.

En el caserón del Noviciado; pocos alumnos, ninguna alumna. Por las mañanas, una sola clase: Historia Universal; explicábala un célebre setentón de habla y modales correctos y pausados; interesábanos muy poco cuanto decía, extracto sumario de libros anticuados, que aquel año no llegó

a Alejandro; pero, como no era exigente y sí amable y bondadoso, fingíamos escucharle atentos y tomar apuntes minuciosos, cuando, en realidad, estudiábamos, leíamos o escribíamos lo que nos venía en gana. En los exámenes, el aprobado, seguro, y la nota, probable, aun para los que no éramos clérigos, pues si bien no ocurría que D. Miguel Morayta dejase una sotana sin sobresaliente, quedaba siempre alguno para los demás en su inagotable benevolencia.

Después de almorzar, a la temible hora de la siesta, "tocaba" Lengua y Literatura latinas; enseñábalas, entre carraspeos y muletillas, uno de los últimos brotes del humanismo del siglo XIX, del que fueron ramas insignes el Marqués de Morante y Camús; docto y malicioso, las gracias clásicas sacaban destellos a sus ojos—el izquierdo abrumado por disforme lobanillo—y sonrisas a sus labios, poco duchos en precisiones filológicas; había sido gobernador con la primera República, y los muchos años y la grave sordera dificultaban el buen aprovechamiento de su saber y, sobre todo, de su sentido y gusto de los clásicos; pues las explicaciones de D. Antonio González Garbín, si no muy eficaces para aprender la lengua del Lacio, eran útiles para formar concepto de las antiguas letras.

La clase de D. Andrés Ovejero estaba marcada en el cuadro para las cinco de la tarde. Servía de aula—mejor dicho, se empleaba como tal, pero era inservible—la Biblioteca, que a su fealdad y frialdad sumaba tres ventanas a la calle de los Reyes,

por las que no entraban buen aire ni luz suficiente; pero daban paso franco al estruendo de los carros de mulas, camino de la Estación. Allí, sin mesa, en pie, generalmente ante la pantalla de proyecciones, daba clase D. Andrés a un número variable de alumnos y oyentes, más crecido siempre y más heterogéneo que el que escuchaba a los otros profesores. Atraían y desconcertaban la novedad y extrañeza en los modos de aquella cátedra. Comenzaba el curso por una detenida confesión de la historia escolar, de las lecturas predilectas y de los gustos artísticos de los alumnos, comentada por el profesor con bromas y sugerencias que abrían surcos, con frecuencia fecundos. Después, las explicaciones desligadas, digresivas, aparentemente no sujetas a plan, iban rasgando luces sobre un panorama lleno de sorpresas a quienes venían de un bachillerato rutinario, ciego aun hoy, para las maravillas de las Artes plásticas y de un preparatorio sobrado verbalista y tumultuoso. El pasado artístico español, que daba contenido tangible y actual a la historia, aprendida según fórmulas muertas y vacías; las primeras noticias sobre el mundo wagneriano; los nombres de Nietzsche, Schopenhauer, Tolstoi y Ruskin sonando a diario en nuestros oídos; la asistencia al Real, previas lecturas y conferencias de especialistas como Manrique de Lara, que perteneció a esta Academia; las visitas a los Museos; las clases en el jardín de la Universidad; las excursiones a Toledo..., una revelación para los alumnos y una revolución en los hábitos universi-

tarios de la época. Sin tesis doctoral, sin texto —el *Apolo* de Reinach para remediar-vagos—, nuestro espíritu sufría embates que obligaban a reaccionar a diario para vibración constante de la sensibilidad y su mejor gimnasia.

“Curso perdido”, lamentaban quienes no habían podido sacar unos apuntes ordenados para el examen. “Curso aprovechado e inolvidable”, habrán pensado muchos de ellos después.

No he de entrar en comparaciones entre la Universidad de ayer y la de hoy; todo ha cambiado tanto, que fuera aventurado el parangón; mas, en aquella Universidad, el fermento de inquietudes, el desvelo de curiosidades y de apetencias que suponía la clase de Teoría de la Literatura y de las Artes no podía sustituirse con nada. Se argüirá que universitariamente la enseñanza requiere rigor y sistema; pero, para la formación del cultivador de las ciencias filológicas e históricas precisase, en el grado que sea, un vigoroso promotor de aficiones y novedades. Ya venían después dentro de la Facultad: el método admirable de Asín, empleando en el estudio de una lengua los términos precisos y escuetos de una ciencia exacta, que había de influir hasta en los que nos alejábamos del orientalismo; la provechosa reiteración gramatical de Alemany; el sistema escrupuloso para allegar datos, y la duda pedagógica de Menéndez Pidal; los juicios tajantes, a menudo injustos, pero llenos de vida, y la rara erudición de Sánchez Moguel; la manera rigurosa de elaborar estudios mo-

nográficos de Tormo...; todo eso era *mi* Universidad en el aspecto científico, y en ella actuaban como levadura las explicaciones insistemáticas, caldeadas por la pasión y por el amor a la Belleza que D. Andrés Ovejero nos había dado en el que llamábamos *segundo preparatorio*. Discutan allá los pedagogos las ventajas y los inconvenientes de unos y otros planes; yo me limito a contar cómo era, entre 1907 y 1912, la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y la misión benéfica y ardua que desempeñaba el nuevo Académico.

¿Cómo se había formado aquel extraño profesor? Madrileño de nacimiento, cursó el Magisterio; se doctoró en Filosofía y Letras y siguió la carrera, no menos aleccionadora, del periodismo. Colaboró en *El Globo*, y por los años de 1897 firmaba la rúbrica de política extranjera en la *Revista Política Ibero-Americana*; más tarde fué redactor jefe del *Diario Universal*. Sin embargo, ni el periodismo ni la política absorbieron su actividad; entonces—y ahora engranado sin lucro, pero con trabajo y sacrificios, en el mecanismo de un partido de lucha—supo y sabe dejar hueco para la función docente y para el cultivo intelectual intenso, porque en eso para él estriba la política. En 1895 era ya secretario primero de la Sección de Literatura del Ateneo; poco después obtuvo una cátedra en Ultramar, y en 1902 fué nombrado, por oposición, primer catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Madrid.

Es dudoso que haya en España nadie mejor do-

tado para la profesión de las letras, al mismo tiempo que menos dado a escribir, y todavía más refractario a publicar. No hay impreso ningún libro con su nombre, aunque no faltan quienes murmuraran que algunos engalanan ajena bibliografía, que si la investigación de la paternidad hubiera de efectuarse implacablemente, ¡cuántos hijos literarios cambiarían de apellido! Sus folletos emulan en rareza a los incunables, porque, además de haber publicado pocos, no sé qué travieso espíritu los destruye o esconde. Hace años compré uno, de 1895, titulado *Del Humorismo*, discurso ateneísta que atestigua enorme lectura de filósofos y literatos y un estilo ya elaborado, vivaz y elocuente. Otro he logrado ver en una Biblioteca, posterior en diez años al mentado; se titula *De la muerte de Don Quijote*, y es, en verdad, primoroso. De sus demás escritos hay noticias vagas; alguien afirma haber visto un tomo de versos; D. Miguel Asín tuvo delante un rintero de cuartillas manuscritas sobre Juan de Arfe... Se puede asegurar que el intentar la bibliografía del Sr. Ovejero no es menos espinoso que aventurarse en la de un autor de "pliegos de cordel" del siglo XVI. Esta repugnancia a ver sus escritos en libro llega a extremos como el siguiente: En los años de 1925-1926 ejercía la crítica teatral en *El Socialista*; muchas de sus crónicas eran verdaderos ensayos, algunos magistrales; la vastísima cultura del autor, su perspicaz sentido crítico, daban envidia y precio a los efímeros artículos; acuciáronle los amigos para que los recogiese en

un volumen; varias veces me dijo que el libro estaba en marcha, y... no se ha vuelto a tener noticia de ello.

En cambio, el Sr. Ovejero no esquivo jamás la enseñanza oral. No sé si habrá en España quien haya dado más conferencias que él, y, desde luego, puede afirmarse que nadie le supera en subyugar al público, encadenando la atención con la variedad de recursos, que desde el humorismo llega a la grandilocuencia, pasando por el incisivo oportuno y sabroso, por la síntesis inspirada, por la lectura de un texto sugestivo..., variada gama de notas y matices que deslumbra y atrae hasta cuando no convence.

La labor del nuevo Académico como conferenciante es difícil de seguir, pues no sólo las Bellas Artes y la literatura española, sino todas las ramas de la cultura y todos los problemas sociales han proporcionado temas para sus cursos y para sus conferencias. Mas, no cabe olvidar tres series famosas: la una, sobre el teatro de Cervantes, fué dada en la Universidad Central, en su cátedra de Literatura española, curso de investigación; la segunda, también en la Universidad, con ocasión del centenario de Goya, tuvo tal éxito, que comenzada en un aula grande, hubo que cambiar de local dos veces, y las últimas conferencias las pronunció en el paraninfo; la tercera, en la Argentina y en el Uruguay en 1928. De toda esa ingente producción no quedan más que apuntes, a lo sumo, unas notas periodísticas y la fortuita germinación de la si-

miente esparcida con prodigalidad en campos mal arados.

Pero, hay en la labor del nuevo Académico un aspecto trascendental, y es la campaña de difusión y exaltación de los Museos, en particular del Prado. No ha estado en ella solo—baste citar a Cossío y a Tormo, entre otros esforzados paladines—; mas, si hay quien le iguale, ninguno le excede en constancia y fervor. No es extraño que consagre su admirable discurso de entrada en esta Casa a los Museos. Cuando contemple los domingos la multitud—casi tres mil personas—discurriendo con compostura y devoción que asombra a los extranjeros, por las salas del Prado, pensará con noble orgullo en la parte debida a su apostolado, que comenzó cuando no entraban en el Museo, al mes, ni la mitad de los actuales visitantes de un domingo.

Escogió el Sr. Ovejero para este acto tema de mi personal predilección y del mayor atractivo, tanto que, si no fuese criterio arraigado en quien os habla no comentar en las contestaciones los discursos de ingreso, me explayaría analizando la completa monografía con que el nuevo Académico nos regala, utilísimo estudio que habrá de ser consultado con fruto por cuantos deseen saber qué fueron, qué son y qué deben ser esos templos de culto universal, centros de la máxima atracción en nuestros días.

Si no hubiera justificación sobrada con la labor de más de treinta años en pro de la cultura artística para haberle elegido Académico, bastaría la di-

sertación que acabamos de escuchar para plena ufanía de cuantos le votamos. Al darle la bienvenida en nombre de la Academia, yo he de rogarle que contraríe su natural y que consagre parte de su actividad a fijar por escrito tantas ideas, tantas brillantes síntesis, tantos emocionados juicios como quienes hemos sido sus discípulos hubimos de escucharle, para que los estudiosos venideros recojan también los frutos de su saber, de su amor a las Artes y de sus dotes de expositor y de maestro.

