

Muerte y Transfiguración de los Museos

Por Corpus Barga

Es curioso que por "museo", si no se dice más, entendamos hoy el de pintura y escultura. Este es el museo propiamente dicho; los otros se especifican, se dice por ejemplo: museo de historia natural, museo de artillería. Habría que decir: museo de astronomía, museo de poesía, o de tragedia, o de música, o de danza. Pero, como sabe todo el mundo, aunque el "museion" griego era el templo de las musas, ninguna de ellas, por lo menos de las que los griegos consideraban principales, tienen museo ahora. Lo tienen, en cambio, y de un modo tan genuino, la pintura y la escultura, cuyas musas griegas desconocemos, no contaban entre las Nueve hermanas, no podían ser más que hermanastras, parientas pobres, de ser algo. Para los griegos, la pintura y la escultura no debían de ser artes liberales como lo eran la astronomía y la historia, la tragedia y la comedia, la música y la danza, la elocuencia y las diversas poesías. La verdad es que "museo", lo que hoy entendemos por tal, no tiene de griego más que el nombre, es una de las cosas, de los millones de cosas, debidas al siglo que sería el más importante de la historia del hombre a no haber existido antes en cada civilización letrada, el que inventó la escritura, y antes aún, en cada grupo humano, el que ideó la agricultura, y después de aquel a quien aludo, el nuestro y los que vendrán luego. Me refiero, claro está, al inmenso siglo XIX, un siglo de cinco cuartos, desde la revolución francesa (1789) hasta la primera guerra mundial (1914). Este siglo de revoluciones y guerras, por tener de todo, tuvo hasta uno de los dos períodos más largos de paz que ha conocido el continente guerrero, Europa, los cuarenta y pico de años que preceden a la guerra de 1914, sensiblemente iguales a los cuarenta y tantos de la llamada paz de Augusto, paz

relativa pues durante ella hubo que abrir más de una vez el templo de Jano, como durante la cuarentena pacífica con que termina el siglo XIX europeo hubo las guerras balcánicas y, desde luego, las coloniales, sin romper la paz entre las grandes potencias, bien que perturbándola y preparando nuevas guerras cada vez mayores. Las primeras guerras importantes de ese siglo, las napoleónicas, fueron unas guerras turísticas, lo que no debe hacer creer que no fuesen terribles. Lo terrible es la constante de las guerras. Su valor no varía en contra de lo que suele creerse, porque los hombres se matan a palos o con la bomba que sea. Pero, si no menos terribles, las guerras napoleónicas parecen haber sido menos aburridas que las de nuestro tiempo. No solamente los sabios que llevaba exprofeso Napoleón en su Estado Mayor, los oficiales que iban con la tropa —el artillero Paul-Louis Courier, traductor de "Dafnis y Cloe", el Adjunto a los Comisarios de Guerra Henri Beyle (Stendhal)— descubrían paisajes, manuscritos, obras de arte, y cuando podían, arramblaban con ello, excepto con los paisajes, por algo muy significativo sería un error creer que no podían transportarlos pues entonces ya se transportaban los paisajes, pero la voz francesa "depaysier", literalmente "despaisar", quedarse sin su país, no tiene equivalente exacto en castellano, ni en inglés. Los soldados napoleónicos, turistas, descubridores de países olvidados, llevaban en la mochila su país más que el bastón de mariscal que, según Napoleón, llevaban todos. Importaron objetos y papeles; pero, en vez de importar, exportaron paisajes. Dejaron bosquecillos, alamedas y jardines, por ejemplo, en España, de donde sacaron los mejores zurbaranes, los que están en el Louvre. Las guerras napoleónicas contribuyeron al acaparamiento en los museos de las pinturas y esculturas que había en las iglesias, las galerías, los palacios. En el siglo XIX se llegó a creer que se pintaba y se esculpía para enriquecer los museos.

Los cuarenta años excepcionales de paz europea con que termina ese siglo permitieron que llegara a la saturación y el hartazgo el culto de tales acumulaciones de riquezas artísticas. Todo el mundo, el mundillo artístico internacional, se hallaba fatigado de tanto pasearse en adoración de los "templos del arte", les había perdido el respeto, como el sacristán a las imágenes del culto religioso. Los viajes a Italia (a pesar de que allí hay museos que son palacios todavía) y a Grecia (sin embargo de que el Partenón continúa al aire libre) dejaron de ser peregrinaciones sagradas y solitarias (imposibles después de la Plegaria sobre la Acrópolis,

de Renán: ¡Oh, nobleza! Oh, belleza sencilla y verdadera! diosa cuyo culto significa razón y sabiduría . . . ", que ahora empieza a ser rehabilitada) y formaron parte del turismo más vulgar. Los tiempos eran propicios para que produjeran todo su efecto los descubrimientos arqueológicos y prehistóricos de nuevos tipos de belleza. Las civilizaciones más antiguas y los pueblos primitivos, como en otro tiempo el exotismo de pueblos y civilizaciones, renovaba el gusto por el arte gastado en la intensidad de las grandes ciudades modernas. Ha sido un hecho verdaderamente capital que las artes cultivadas aún en el siglo XIX por círculos restringidos, en ciudades pequeñas, hayan tenido que trasladar sus ambientes creadores a las grandes ciudades. La extensión del público de iniciados, de los que estaban en el secreto del porvenir, dió lugar al esnobismo y a la avidez. El comercio de las obras de arte se convirtió en una compra-venta, una especulación de bolsa en la que se cotizaban los valores artísticos, como, en la bolsa de efectos públicos, las acciones de ferrocarriles. Se necesitaban valores nuevos. Concurría todo para que la inquietud de los artistas ante el problema que el mundo moderno planteaba material y moralmente al arte, los condujera a romper con el arte antiguo, el arte de los museos. "Hay que quemar los museos", le oí gritar a Marinetti en una controversia sobre arte que se celebró en París antes de la guerra de 1914. Y lo que más se celebró fué ese grito, aunque el propio Marinetti dió otro mejor. Como nos quitáramos la palabra los unos a los otros en la vehemencia de la discusión, el presidente, un francés, al fin y al cabo un cartesiano, quiso establecer método en las ideas expuestas y un turno en los oradores que las exponían; pero Marinetti se puso en pie sobre su silla y gritó: "Si queremos ponernos de acuerdo, no importa que cada cual diga lo que quiera, basta con que hablemos todos al mismo tiempo". Con lo que se llegó, en efecto, a un acuerdo pues se armó tal burullo que se terminó la reunión. Luego, durante la guerra, los museos estuvieron algo expuestos a ser quemados. No mucho. Bastó con poner sacos de arena a las ventanas. En las guerras posteriores no ha bastado con eso, el riesgo ha sido mayor, los museos han tenido que salir corriendo. Los horrores de la guerra, que produjeron en España una obra maestra; una serie de aguas fuertes de Goya, han hecho también que los españoles sean precursores en preservar a las obras de arte contra los riesgos bélicos. Durante la primera guerra carlista del siglo pasado, Larra escribió ya un artículo sugiriendo que se nombrara una comisión encargada de

proteger las obras de arte en las provincias donde se batallaba. Durante la última guerra española, los republicanos realizaron la sugestión hecha, un siglo antes, por Larra. Mientras la propaganda de sus enemigos los señalaban como iconoclastas, los republicanos constituyeron una Junta para proteger el tesoro artístico. El trabajo de esta Junta fué declarado modelo por los peritos extranjeros menos amigos de la República española que tuvieron ocasión de verlo; sirvió además para hacer un recuento que descubrió lo inaudito del tesoro artístico español. Con los tapices que se reunieron hubiera podido hacerse una calle de kilómetros. Otra revelación fué la riqueza española en marfiles: se pensaba en un espejismo, parecía inverosímil que hubiera tantos en aquella interminable galería de la cripta de San Francisco el Grande, de Madrid, donde fueron reunidos cada cual con el nombre de su colección o de su propietario.

Mas, sobre todo, los republicanos españoles inauguraron, lo que después había de ser corriente en Europa, el éxodo de los museos. Bajo el bombardeo a que estaba sometido Madrid y ante la pequeñez y humedad de los refugios preparados de siempre en los sótanos del Banco de España, los cuadros principales del Museo del Prado tuvieron que ser trasladados a Valencia. Al verlos en una torre valenciana, fuertemente protegidos por una cúpula de betón armado, perfectamente clasificados, empaquetados en cajas recubiertas de barniz ignífugo, un antiguo director del Museo Británico de Londres que había supuesto en el "Times" que las obras del Prado estaban en malas manos, reconoció su error y pensando en la entonces ya muy próxima guerra europea, exclamó "Ahora es cuando sé lo que hay que hacer para salvar los cuadros de un museo". El del Prado, por los azares de la guerra, hubo de continuar su viaje clandestino y se marchó de Valencia para refugiarse en Cataluña al pie de los Pirineos. La Sociedad de Naciones que entonces existía le ofreció, para mayor seguridad, su palacio de Ginebra. Fué aceptado el ofrecimiento y la Pinacoteca madrileña inauguró la costumbre de que los museos viajen como las compañías de teatro o las orquestas. Entre los museos existía el uso del intercambio temporal de ciertas obras, pero la salida en conjunto de sus obras maestras ha resultado una innovación que le tocó hacer cabalmente a una de las pinacotecas europeas más renombradas pero no más visitadas, puesto que Madrid no tiene tantos viajeros como París, Londres o Roma. Razones políticas impidieron que el Museo del Prado, una vez en Ginebra, se diera

una vuelta por las principales capitales europeas antes de regresar a Madrid. Velázquez hubiera ganado con ello una admiración más viva, menos de entendidos, cual la que tiene Rembrandt, más distribuido por los Museos. A pesar de los velazquez de Londres, Viena y Bucarest, las obras maestras velazqueñas se hallan todas en Madrid menos una: la Venus del Espejo. Con la guerra mundial, se generalizó el turismo de los museos, quiero decir que si se cerraron, marcharon y escondieron —el Luvre en los castillos de Turena, el de Viena en unas minas de sal—, cuando pudieron mostrarse, lo primero que hicieron antes de abrirse a los turistas fué convertirse en turistas ellos mismos y en exposiciones de actualidad, exhibiendo con intención moderna ciertos grupos de obras. Porque la vuelta de los museos debe entenderse en su noble sentido: en la vuelta a los museos tanto como en la vuelta que los museos se han dado. Las galerías de arte moderno, al cabo de cuarenta años de estar llamando la atención del público, son ahora las que fatigan. No se cerraron ni durante la guerra. La reaparición de los museos fue una novedad y produjo inquietudes que no se han extinguido, porque no hay vuelta tranquilizadora a lo antiguo. No se vuelve a la pintura o a la escultura consagradas para resucitar beatamente las admiraciones antiguas, sino para mirarlas con ojos modernos que pueden abolirlas o descubrirlas de nuevo. No para encontrar sino para buscar, para rebuscar. En los meses últimos se han celebrado en Italia las siguientes exposiciones reivindicativas, rehabilitadoras, de pintores tan poco conocidos internacionalmente como Pietro de Cortona; Francesco Maffei, de Vicenza; el Pontorno, de Florencia; las Carracci, de Bolonia, y el curioso Luca Cambiaso, pintor genovés, a quien se considera ahora (George Isarlo "Los independientes en la pintura antigua") como un vanguardista del siglo XVI, precursor, por sus estudios de luz, reconstrucciones de la realidad, del Caravaggio y por lo tanto de Cézanne y hasta del cubismo. Pero en la nueva investigación de la pintura antigua, más que las exposiciones de cuadros fácilmente transportables y susceptibles de ser bien puestas en evidencia, opera la fotografía para revelar el detalle desapercibido o, por no ser posible verlo a simple vista, disimulado cuando no encubierto. Manejando fotografías cada cual puede crearse su museo, una visión personal, viva, lo contrario de la mostrenca y pedagógica que hizo al museo, en general, insoportable.

Las delicadezas y exactitudes a que han llegado la fotografía y la reproducción superan el debate de si bien llevarse a los

museos, que es donde mejor pueden ser cuidadas y estudiadas, las pinturas, esculturas y arquitecturas que sea posible, o si, por el contrario, deben ser respetadas o restituídas y situadas como estaban en sus lugares de origen. Parecía un atentado sacar de la capilla de Santo Tomé de Toledo, el Entierro del conde Orgaz, pintado para aquella luz por el Greco. Y quien no querría ver la Aurora y la Noche de Miguel Ángel colocadas en alto como hubieran estado en el monumento que proyectó él y no cual se ven hoy, al alcance de la mano en una sacristía. Sin embargo, cabe siempre pensar que una obra sacada de su sitio, sometida a otras experiencias puede incluso revelar nuevos valores. De aquí en adelante no parece que pueda haber problema en esto. La obra respetada o restituída no deja de ser acercada, detallada, combinada, por la fotografía, la reproducción y otros procedimientos. Obras lejanas, por ejemplo los altos frescos de la Capilla Sixtina, podrían ser miradas, detalladas, con sabios sistemas de espejos convenientemente situados. Otras pinturas lejanas ni siquiera eran visibles. Stendhal sale de San Francisco, de Florencia, desbordante de entusiasmo, se espera lo que va a decir de los primitivos... y ni siquiera se enteró de que había allí tales pinturas (hoy se ven gracias a la luz eléctrica); su entusiasmo fué debido al sepulcro de Maquiavelo que no tiene de particular más que haber limitado el recinto donde se celebró el banquete que se dieron los gusanos con el cuerpo de este florentino.

Lima, posee, gracias a la Universidad de San Marcos, una galería de reproducciones de pintura y va a poseer un museo de originales de pintura y escultura. El gobierno ha destinado a ello un amplio edificio céntrico. Se cuenta con museógrafos para su arreglo. Es de esperar que en el nuevo museo estarán dignamente representadas las obras de las civilizaciones preincas, actualmente mal alojadas y en un sitio alejado.