

# Los museos de Bellas Artes

ALFONSO EMILIO PEREZ SANCHEZ

¿Qué es lo que es un museo en este momento? ¿Qué es lo que debe ser un museo en este momento? ¿Cuál es el papel que juega dentro de este mundo de lo que llamamos nuestra profesión? Los museos tienen una vieja historia, una historia no siempre gloriosa. Muchísimas veces se ha acusado al museo de no ser otra cosa que un almacén, de no ser otra cosa que un depósito del pasado, más o menos polvoriento, según la atención y los esfuerzos de quienes lo rigen. Pero muchas veces, y sobre todo en los últimos tiempos, se ha venido invocando la necesidad de la vitalidad para el museo; se ha pensado, se ha contrapuesto, la imagen del museo-panteón; del museo donde se guardan los testimonios del pasado, –más o menos gloriosos, más o menos cubiertos del polvo, más o menos fáciles de entender y de comprender por el visitante–, a la idea del museo activo, del museo vivo, del museo interpenetrado por la sociedad a la que sirve; abierto y franqueable, propiciador de un diálogo, de un contacto muchísimo más vivo que la simple pasividad de la contemplación de los testimonios del pasado. Esto es un problema gravísimo, un problema que seguramente todos ustedes se han planteado alguna vez al visitar museos. problema que muchos de ustedes, como profesores, se han planteado alguna vez a la hora de llevar alumnos, de invitar a quienes están iniciando el contacto con el mundo del pasado para que visiten esos depósitos, y se han encontrado muchas veces con la dificultad tremenda de establecer ese diálogo. ¿Qué es lo que un museo puede decir? ¿Qué es lo que podemos recibir de un museo? ¿Cómo debe ser el museo al que nos brindamos? ¿Cómo debe ser también lo que el museo diga o brinde a quien acuda a él con un deseo de conocimiento? Evidentemente el museo es un mundo enorme. Decir museo es decir mucho y, no decir nada; un museo puede ser muchas cosas. Hay museos de todas clases. No podemos medir con el mismo rasero un museo de bellas artes, un museo arqueológico, un museo etnológico, un museo científico. La idea general de museo, la definición habitual de museo, la que da el ICOM, –a la que hemos de remitirnos, un poco por lo que tiene de autoridad–, es una definición perfectamente clara y perfectamente valiosa, pero que engloba muchísimas cosas. La definición del ICOM dice: «Institución permanente que conserva y expone objetos de carácter cultural para fines de estudio, educación y deleite». Objetos de carácter cultural es algo infinito. La cultura es realmente la realidad en la que estamos inmersos. Todos somos hijos de una cultura, y esa cultura se expresa a través de infinidad de elementos. La clasificación tradicional entre artefactos, mentifactos y socifactos: productos de la actividad intelectual, productos de la actividad manual y productos de la realidad social, nos podría servir para clasificar los grados grupos de cosas museables, de cosas que entran dentro de ese concepto de objetos culturales. Pero vean ustedes la enorme amplitud que todo ello marca: No puede ser lo mismo ni pueden tener las mismas necesidades, ni pueden ser la mismas realidades los museos que se ocupen de «mentifactos», de creaciones de la mente, –pensemos en las bellas artes, puesto que es la que más nos preocupa, puesto que en ellas estamos–, o los puramente de «artefactos» lo que hacemos con las manos, los museos etnológicos, los

museos de la ciencia y la técnica; o los museos sociológicos, donde podemos incluir todo el mundo de los museos históricos, de los museos de la realidad económica. Son infinidad de matices tremendamente diversos, tremendamente complejos, cada uno de los cuales exige un contenido específico y una específica manera de proyectarse hacia afuera. Los que estamos aquí podíamos pensar fundamentalmente en los museos artísticos. Pero piensen ustedes cómo en nuestra España, el museo artístico y el museo arqueológico han estado estrictamente ligados. La realidad de los museos provinciales, desde su creación en el siglo XIX, ha sido muchas veces, salvo casos muy singulares, –el Museo del Prado puede ser un caso excepcional de ellos como el museo de Escultura de Valladolid y pocos más–, han sido museos que han reunido cosas muy diversas, que han reunido el mundo artístico a partir fundamentalmente de los conventos desamortizados en el siglo XIX con las realidades arqueológicas, producto tantas veces de las excavaciones sistemáticas, de las campañas de excavación que en cada sitio se han producido, y también los museos etnológicos como realidad de los últimos tiempos, donde se han agrupado productos que nos testifican unos quehaceres, unos modos de la estructura social, de la estructura económica que han ido desapareciendo y que tenemos la obligación moral de conservar y mantener.

Todos estos testimonios los llamamos objetos museales. Son el contenido de los museos. Pero un museo no es sólo el contenido –si no estaríamos exactamente en el mundo del almacén–, como era el viejo museo decimonónico. ¿Cómo podemos convertir esos testimonios del pasado en objetos verdaderamente vivos y actuales? Ese es el gran desafío de los museos, y ese es, –me parece–, el verdadero interrogante que tenemos que plantearnos.

Yo quisiera que esta presencia mía aquí no fuera una conferencia como está anunciada, sino que fuera fundamentalmente un coloquio. Lo que quería es lanzarles a ustedes algunas cosas, algunas realidades, algunos problemas y que discutieramos; que viésemos, que habláramos un poco de todo ello porque de la discusión nace la luz, y de la confrontación de opiniones, de sugerencias y de experiencia. Muchos de ustedes vienen de campos distintos de la realidad, de la múltiple realidad española, y ahora mismo la situación museal y museológica no es la misma en cada una de las Autonomías de nuestra patria. Creo que como historiadores del arte –pues es lo que aquí nos reúne–, nos importan primero los museos de arte donde podría yo pensar que hay un problema inicial que tantas veces se ha mostrado difícil a la hora de su planteamiento en los museos: ¿Qué es un objeto artístico?. Ahí es donde entra la razón fundamental del problema. Muchas veces, en muchos pequeños museos, museos montados con una enorme voluntad y con un gran deseo, se entiende el objeto artístico como si fuese un objeto arqueológico. Evidentemente todo objeto artístico es un testimonio del pasado y como tal es un objeto arqueológico. Pero de la misma manera que un objeto arqueológico como tal es siempre fragmentario y exige una reconstrucción, no siempre una reconstrucción material y física pero si al menos una reconstrucción contextual, una obra de arte que se pueda llamar como tal, obra de arte verdadera, exige mucho menos esa contextualización. Creo –es una opinión mía personal y la lanzo para que lo discutamos– no puede tratarse de la misma manera un museo de bellas artes que un museo arqueológico. En un museo arqueológico, fragmentos cerámicos, puntas de flecha, una empuñadura de espada corroída por el óxido, un fragmento de lápida, todo esto para ser visto, entendido y asimilado, exige una forma de reconstrucción, exige una serie de aportaciones que ayude a integrarlo porque lo que directamente percibimos es una cuestión fragmentaria. Es decir: a un espectador ayuno de especial preparación, media lápida, un fragmento especial de una cerámica, o una empuñadura de espada oxidada, en si misma nada le dicen. Es necesaria un apoyatura documental, de reconstrucción, de complemento, que explique qué es aquello dentro de un contexto y ayude a su comprensión. Los museos de tipo arqueológico, los museos de tipo histórico, necesitan un entramado científico que ayude a situar cada pieza como una lectura que comienza en un punto de la sala que va señalando al visitante cual es el contenido de aquello. Ahora; ¿esto es necesario

en un museo de bellas artes? Si creemos en el valor arte como valor esencialmente expresivo. ¿necesitamos toda esa apoyatura exterior? ¿Tiene sentido que en una sala donde haya una tabla del siglo XV, se le acompañe con un gran gráfico sobre cómo era la vida en el siglo XV o con la genealogía de los pintores desde Van Eyck hasta Jacomart? Si creemos en la fuerza del objeto artístico y en su capacidad de comunicación, ¿no debiéramos por el contrario, en un museo de Bellas Artes, potenciar esencialmente la capacidad de comunicación de la obra misma; la capacidad de emoción? Ahí tenemos un problema muy grave, porque, ¡claro!, también inmediatamente nos surge un problema. Museos de Bellas Artes formados en la desamortización eclesiástica, tienen un número muy reducido de piezas que podamos verdaderamente llamar artísticas es decir, que tengan esa capacidad de comunicación real y verdadera. Que duda cabe que un Velázquez, un Rubens, un Goya, tienen esa capacidad y quizá no necesitan nada alrededor para podernos transmitir su fuerza y su capacidad comunicativa. Pero un fragmento de retablo mediocre de finales del XV, una tabla del siglo XVI secundaria, apoyada sobre un grabado ajeno, un cuadro devocional del siglo XVII de un oscuro pintor madrileño, valenciano o sevillano de la segunda mitad del XVII, ¿tienen esa capacidad para que podamos entenderlo como un objeto de comunicación artística? Se nos crea por lo tanto, cuando hablamos de museo de Bellas Artes, una duplicidad tremenda. La misma duplicidad que Venturi señalaba cuando hablaba de historia del arte e historia de la crítica. Hay cosas que son documentos, hay cosas que tienen una capacidad artística verdadera. En este sentido el museólogo, el director de un museo se encuentra siempre con la obligación de crear una fórmula de comunicación para lo que tiene la obligación de conservar. –Recuerden la definición del ICOM: La institución que conserva y expone. Tiene esa primera, esa doble obligación; conservar los testimonios del pasado, porque son como los documentos de un archivo, tiene necesariamente que mantenerlos, conservarlos, garantizar su transmisión, garantizar por tanto la multiplicidad de sus lecturas, puesto que cada época mira el pasado desde las coordenadas de su presente, y el pasado es diverso según desde donde sea visto. En este sentido la obligación de conservar es la primaria, y un director de museo no puede permitirse el lujo de decir esto sirve, esto no sirve, esto lo tiro y esto lo guardo. Tiene la obligación de conservarlo todo. Tiene esto mucha importancia en la estructura de nuestro museo, tan distinta, por ejemplo de los museos americanos. Los museos americanos son museos privados, que compran y venden. Nuestros museos, los museos europeos occidentales, son museos de la historia recibida, son patrimonio del Estado, y por lo tanto no se pueden vender. Piensen lo grave que sería en la situación española de principios de siglo si el Prado se hubiera deshecho de todo aquello que consideraba de menor interés. Los cuadros que hoy estamos recuperando de lo que llamanos el Prado disperso, cuadros que se enviaron fuera de Madrid porque se consideraron secundarios en las décadas de 1880, 1890 o 1900, son muchas veces cuadros fundamentales hoy. Piensen, por ejemplo, en el desdén por el Greco. Un Greco espléndido, una de las obras fundamentales del Greco; la Anunciación del retablo de Doña María de Aragón, fue enviado en 1880 a Villanova y la Geltrú, como pieza menor, sin ninguna importancia. Si entonces hubiese existido la posibilidad de deshacerse de obras, esas hubieran sido las primeras vendidas, o el Guido Reni de Hipómede y Atalanta, una obra absolutamente capital en la historia del clasicismo italiano del XVII que estaba en la Universidad de Granada, detrás de una pila de expedientes, en la secretaría de la facultad de derecho, depositado también por el Prado. Es decir, que la conservación es prioritaria, fundamental independientemente de las valoraciones que cada época pueda hacer. Ahora, cada época lo que sí hace es poner de manifiesto, echar un foco, como en el teatro; poner una luz encima de las piezas que le son significativas, de aquellas cosas que conectan más directamente con la realidad del tiempo en que se opera, y esa realidad, por supuesto, es cambiante. Es decir, en un museo tenemos un aspecto permanente y un aspecto que podemos llamar transitorio. Ese transitorio, que es la relación entre el almacén y lo expuesto, varía también con el tiempo y con las modas, querámoslo o

no. Una época considera fundamentales a determinados artistas, a determinados aspectos, otra época considera fundamentales otros diferentes. También hay una manera distinta de presentar, y ahí es donde la responsabilidad de un museo se hace en ocasiones dramática. Fíjense ahora en la experiencia, insisto que dramática, que está viviendo el Prado. El Prado tiene ahora mismo la Gran Exposición Velázquez. Esta exposición ha volcado sobre el Prado una avalancha de visitantes, absolutamente inconcebible. Algo por fuera de toda medida; absolutamente también fuera de toda razón. Piensen ustedes que la Exposición Velázquez son 80 cuadros. De esos 80 cuadros, 49 están en el Prado siempre, y de esos 49, es decir, más de la mitad de la exposición entera está en el Prado siempre, y son además el porcentaje mayor de obras maestras: Las Meninas, Las Lanzas, La Fragua del Vulcano, Los Borrachos, los Grandes Retratos; no han salido nunca del Prado, están siempre allí. De los cuadros que han venido de fuera, hay cuatro o cinco que podríamos llamar singulares, excepcionales, pero ni por su volumen, e incluso si me aprietan, por su significación, son superiores a aquellos que en el Prado han estado siempre. Y hay un porcentaje bastante considerable de cuadros venidos de fuera, que no añaden casi nada al conocimiento de Velázquez para un profano. Para un especialista puede ser interesante ver la cabeza del Cardenal Máximo o del llamado Barbero del Papa; pero para el común de los visitantes, estos cuadros nada significan; no añade nada a los cuadros que están en el Prado, quizá añade la singularidad del desnudo de la Venus del Espejo, quizá la aureola literaria y estética del Don Juan de Pareja, pero el resto de los cuadros, no añaden nada fundamentalmente sustancial a los Velázquez del Prado de siempre, y sin embargo hay gente que está haciendo cola de 5, 6 ó 7 horas de espera y no han pisado nunca previamente el Prado. Es un fenómeno absolutamente irracional, que desde el interior del museo, es decir, con una mentalidad estrictamente museológica, carece totalmente de sentido, no se puede ni entender, ni razonar, ni justificar, pero sin embargo es una realidad, y es una realidad social. Es una realidad que está viviendo el Prado, pero que la están viviendo también otros museos del mundo. Se plantea entonces una especie de tensión entre lo que son las colecciones permanentes y lo que son las exposiciones temporales, los grandes acontecimientos. En buena parte los museos están dejando de ser, lugar donde permanecen una serie de obras significativas, llamativas, expresivas, simbólicas, casi de la cultura de cada uno de los países, y que podían ser vistas, y revistas una y otra vez, bajo una luz uniforme, en un emplazamiento que podríamos llamar estatuido, definitivo, para pasar a ser el ámbito de fuertes exposiciones temporales. Son muchos los que añoran en el Prado las instalaciones antiguas —«es que ya no encuentro los cuadros donde estaban, dicen»—. Pero junto a esos; a esa visión del museo, digamos, estático, simbólico, representativo, hay otra actividad que yo no digo que sea ni mejor ni peor pero que es una realidad social vivida—, que es la del consumo de lo único, lo nuevo, lo que no va a repetirse. Los Velázquez van a seguir siempre estando en el Prado, lo que no va a repetirse es ver colgada la Venus del Espejo junto al Mercurio y Argos. Esta situación de lo transitorio, de lo que va a durar un pequeño período de tiempo, eso que no puede perderse, no ya el hombre culto, como era antes el visitante de los museos, sino el ciudadano medio, bombardeado por los medios de comunicación, bombardeado por la radio, que está hablando a diario de la exposición Velázquez, por la gente que va dice: ¡no se la pierda! Algunos de ustedes seguramente habrán presenciado la entrevista que hace una semana me hizo Hermida en la televisión. El estaba orgulloso de la cola; lo importante no era Velázquez, por supuesto, lo importante era la cola, y yo intentaba desesperadamente advertir que la cola era un desastre para el museo; que carecía por completo de sentido; que estábamos deseando que se acabase; y el final del programa fue una felicitación por haber conseguido aquella cola. Esto es absolutamente insensato, es completamente insensato, pero es una realidad.

Se mide hoy la calidad de un museo, no por lo que atesora y cómo lo muestra, sino por las exposiciones que organiza por las actividades singulares que determine. Yo tengo ya en los 8 años de director del Prado y de los casi 30 de convivencia con el

museo una tristísima experiencia. Al principio todo el mundo preguntaba por las obras de museo. Las obras, felizmente, están a punto de terminarse, pero no se han terminado. Nadie me pregunta ya por cómo van las obras; lo que me preguntan es qué exposición preparo. Lo único que interesa es lo que significa de nuevo, de renovación. Pero en ello hay otro aspecto positivo: los cuadros del Prado de siempre: –las Lanzas, Los Borrachos, Los Retratos Equestres, el Conde Duque–, en la exposición parecen otros. También hay un factor importante; no ya sólo la labor de restauración, que venimos realizando en el museo desde hace muchos años, sino simplemente la nueva presentación, el colocarlos en un sitio distinto de donde están habitualmente puestos los transforma. El diálogo que se establece entre el cuadro de siempre y un cuadro nuevo, venido de fuera; las relaciones que el montaje de una sala determinada supone, la interrelación que se crea entre unas piezas y otras, cambia absolutamente de la exposición habitual a la exposición temporal. Hay, además de esa demanda social, además de esa manía, además de ese juego insensato, hay también algunas cualidades objetivas. Incluso para los que estamos a diario en el museo, la exposición nos está permitiendo ver a veces, matices no vistos antes, y que la exposición nueva nos permite confrontar.

Se crea pues hoy, en la idea de museo una duplicidad tremenda: por una parte lo que podemos llamar la exposición permanente, lo que constituye los fondos; la realidad del museo, esa realidad que no ha de cambiar, que constituye el perfil, el diseño de cada museo. Pero por otro lado, también una demanda y una necesidad e incluso una eficacia, de los modos, de puntuación transitorios, que llevan unida la tensión de lo nuevo, que invita a un nuevo conocimiento, y que brinda también unas confrontaciones, inhabituales, unas confrontaciones no cotidianas.

Ese es ahora mismo el gran drama de la situación de los museos; el juego entre lo que tiene que ser permanente y lo que la sociedad reclama como transitorio. Los límites máximos son algunos museos que no tienen exposición permanente; museos que han declinado esa condición de conservar y exponer para convertirse exclusivamente en sala de exposición, en los que la conservación va separada radicalmente de la exposición. Los viejos museos eran fundamentalmente la exposición de todo cuanto se conserva. Piensen ustedes en el Arqueológico Nacional donde podíamos ver 500 exvotos ibéricos aproximadamente de la misma calidad. Donde se podían ver vitrinas enormes de platos mudéjares, cerámicas de Manises, todas y todas las piezas. Ahora sin embargo, se tiende mucho más a hacer un juego permanente y muchas veces incluso colecciones importantes no se exhiben nunca; han sido pasados enteramente a la reserva. Por supuesto son siempre accesibles al investigador al especialista, pero no son en modo alguno accesibles al visitante. Puede suceder incluso que un museo, cuya vieja fama eran determinadas piezas, vayas a verlo y te encuentres con que esas piezas no están expuestas; lo que hay es una exposición temporal, una exposición temporal de fondos que tienen que ver con el museo o que no tienen que ver con el museo. Una exposición recibida a través de un intercambio político, nacional o una sección de acción cultural o cualquier otro tipo de cosa. Tenemos pues una duplicidad de funciones del museo. Yo creo que tremendamente conservador, en el sentido en que creo que la responsabilidad del museo es exhibir sus colecciones. Aquello que el tiempo ha decantado, aquello que consideramos significativo, debe ser siempre accesible. Ahora, también advierto que muchas veces esas piezas que nos son habituales y familiares pueden adquirir una nueva luz presentadas de otro modo, a través de un modo diverso de ver a que nos está ayudando muchísimo la demanda social de nuestro tiempo.

Pero hay junto a ello la otra cuestión gravísima de la definición del ICOM que es el estudio y la educación.

El estudio es por supuesto responsabilidad fundamental de museo. Si un museo custodia testimonios del pasado tiene la responsabilidad de conocerlos, de conocerlos y de estudiarlos.

Es absolutamente penosa la situación de tantísimos museos españoles y de todo el mundo, donde llegamos a ellos, encontramos piezas importantes, significativas y el museo no nos sabe decir que son. La carencia de medios humanos, de medios técnicos, de medios científicos, de personal especialmente adecuado para el conocimiento de las piezas es un mal gravísimo de los museos. Es un problema político también la dotación de personal adecuado, la selección rigurosa de ese personal, la designación de ese personal de museo determinado es una cosa que nos rebasa casi siempre. Todos y cada uno de los que tenemos responsabilidades en museos sabemos que necesitamos más gente, que necesitamos más especialistas, que nuestras colecciones son muy ricas y que el poco personal de que disponemos no permite un verdadero conocimiento en profundidad de esas colecciones. Pero la responsabilidad fundamental del museo es que desde el museo mismo se puedan proporcionar todos cuantos datos sean necesarios. Esto va emparejado indistintamente con la exigencia de las catalogaciones. Ni que decir tiene que un museo ha de tener un inventario en orden, esto es elemental. Desgraciadamente hay museos que no lo tienen; pero todo museo tiene la obligación de tener un inventario y saber cuantas piezas tiene y cada pieza ha de estar numerada y se deben conocer sus dimensiones, sus características externas, su procedencia, etc. Pero esto es, diríamos, el primer paso, esta es la labor fundamental sobre la que hemos de operar. No basta con decir: Cabeza de Virgen, 17x25, mármol blanco. Debiera el museo poder y saber decir más. Muchas veces además eso se sabe, eso esta en la bibliografía. Pero carece el museo del personal o de la voluntad de reunir esa información dispersa y hacerla accesible a quien la requiera.

La elaboración del catálogo debe ser preocupación fundamental del museo, y ahí, historiadores del arte, tenemos la obligación de estar presentes. Tenemos un campo extraordinario en el que todavía no están franqueadas la puertas; pero realmente la primera obligación del museo sería la de la catalogación. Es decir, el que al llegar a un museo y no se sepa lo que hay colgado en una pared, y se haya de recurrir a lo mejor a una bibliografía extraña, ajena, donde se den todas esas precisiones, que tantas veces el Museo ignora —y es una experiencia que todos ustedes han vivido—. Cualquiera que haya trabajado sobre cualquier campo de la historia del arte español, se habrá encontrado muchas veces con que la información, la actualización sobre los conocimientos de una pieza, no están donde la pieza se halla físicamente, sino muchas veces a millares de kilómetros de allí. Ayer mismo estuve en El Escorial. Todavía hay cuadros que tiene una bibliografía extensísima en francés, en inglés, en italiano, en alemán, en español incluso y que todavía no se han enterado de lo que aquella pieza sea. Esa es una de las responsabilidades fundamentales del museo. La labor de investigación, la labor de conocimiento de su propio fondo, pero, entendámonos bien, eso, la catalogación, tiene dos direcciones distintas; una es la del conocimiento de lo ya dicho; otro es el de la investigación de lo por conocer. Que duda cabe de que todos deseamos añadir novedades, investigar en una dirección específica, aportar. Pero es que la otra obligación, la de reunión y actualización de todo lo sabido, es absolutamente irrenunciable. La labor de un conservador en el museo debe ser esencial y primordialmente actualizar el conocimiento de sus piezas; y que esa actualización del conocimiento sea comunicable, transmisible, publicable. la publicación de los catálogos: no de artículos de investigación sobre aspectos nuevos que a determinada persona le interesen, que estén en su línea de investigación, que le fascinen por determinada cuestión por la que tenga curiosidad específica; sino la obligación de reunir, —obligación muy poco brillante en ocasiones, y labor muy ingrata. Pero el actualizar el conocimiento de las piezas; sabe que es lo que de ellas se ha dicho; cual es el estado actual, un «état de Question» sobre todas y cada una de las piezas, esa debiera ser, tiene que ser, la labor fundamental de todos los conservadores que operen sobre museos. El museo tiene que ofrecer esa información. Es grotesco que el museo pueda ofrecer una fotografía pero no pueda ofrecer qué es lo que se sabe de esa pieza. Esa es una de las razones

fundamentales y uno de los campos donde la labor de todos los que aquí estamos tendría que ser fundamental.

Y hay el otro aspecto el de la educación, el de la proyección educativa. Esta investigación o este conocimiento científico de las piezas, tiene un área de difusión limitada. Todos sabemos y todos somos maniáticos y especialistas de determinado campo. Todos, dentro de ese campo nos conocemos. Todos sabemos quién trabaja en esto, quien trabaja en lo otro. Todos sabemos que la novedad que vamos a aportar al conocimiento de determinada pieza de un museo va a tener un eco inmediato en cinco personas, y si son cinco son muchos, a lo mejor en sólo uno. Sólo se convierte en el diálogo con el amigo fulanito que está en la universidad tal o con el colega del museo cual que va a estar más feliz de saber que esto no es de «Pepito» sino de «Melchorcito». Esto es una estupidez, con absoluta sinceridad. Todos nos hemos dedicado a ello y todos estamos muy contentos con ello, pero esto significa en realidad muchas veces muy poco. Hay otro aspecto mucho más importante; el hacer accesible, el hacer cognoscible en campos donde la posibilidad de comunicación sea mucho más amplia; la labor de divulgación, la labor por grados sucesivos; hacer entender el sentido de una pieza; hacer conocer lo que aquello representa, hacer entender la vibración, si se trata de una verdadera obra de arte; la comunicación emocional y expresiva que la obra de arte puede transmitir. Esto es muy importante, y ahí está la labor de los departamentos pedagógicos, y esta es también una de las labores más difíciles, por supuesto: el encontrar el tono. ¡Cuántas veces el profesor que explica, transmite fechas, transmite nombres, transmite conceptos, que son absolutamente ininteligibles para quien le escucha! La necesidad de la comunicabilidad, el encontrar el modo del lenguaje, el saber qué es lo que podemos transmitir en cada momento de aquello que tenemos bajo el foco de la observación, a los que están escuchando, es una cosa sutil y delicada y que exige siempre mucha más atención de la que se le presta. Con muchísima frecuencia se cree que hacer un gabinete didáctico en un museo es tener un señor que haga cuadros sinópticos. Eso no es en absoluto tener un gabinete didáctico. La realización de cuadros sinópticos, el reducir a esquemas, a nombres, es una cosa relativamente fácil, pero que tampoco tiene nada que ver con la comunicación didáctica. Ahí la labor de un museo es muchísimo más sutil, mucho más difícil. Pienso que incluso es más difícil, encontrar un especialista en pedagogía que encontrar un conservador. Un señor paciente, capaz de recorrerse la bibliografía, capaz de ordenar los saberes de una pieza, salen a centenares de la licenciatura de nuestra materia.

Pero encontrar una persona capaz de saber cuál es el lenguaje de comunicación, cuál es el tono que hay que adoptar con un niño de 9 años, o con un chico de 15 o con un profesional de 32. El saber en cada momento cual es el lenguaje necesario, cómo se puede comunicar el saber; qué es lo que a cada sector puede interesarle, que es lo que puede enganchar la comunicación con el mundo del pasado, es algo extraordinariamente difícil y sutil y de lo que, desgraciadamente, en nuestro país estamos literalmente en mantillas. Son muy pocos los museos que han podido hasta ahora montar, construir, un verdadero gabinete didáctico con estas capacidades.

Recuerdo como una experiencia excelente la que hizo el Museo Arqueológico Nacional hace unos años, desgraciadamente desmontada después por una serie de dificultades y de transferimientos del personal. Pero allí sí se consiguió, en un momento determinado, una información adecuada, sobre la cultura griega, sobre el mundo romano, sobre el mundo de las invasiones, en un contexto de una extraordinaria transparencia comunicativa y extraordinariamente eficaz, para los efectos que se buscaban.

Y queda, por supuesto, un aspecto último, un aspecto extraordinariamente significativo. Recuerden ustedes que la definición habla de deleite. Hemos de pensar ante todo que el museo es un centro de enseñanza, pero el museo no puede ser de ninguna manera —y lo es con muchísima frecuencia—, un instrumento de tortura.

Centenares de turistas recorren los museos, bajo la guía de un arriesgado y entusiasta profesional con una banderita, que da voces: «y ahora estamos delante de «Las Meninas»; Aquí tienen ustedes «La Rendición de Breda»; vean ahora mismo «Los Fusilamientos de la Moncloa»». El turista conducido así, termina con los pies triturados, con la cabeza llena de imágenes cambiantes y absolutamente vacío de todo contenido. En niño que es llevado al museo por obligación, que no sabe de qué manera comunicarse, puede llegar a odiar no ya el museo sino la cultura por todo los años de su vida.

Es gravísima la responsabilidad de quienes conducen, de quienes utilizan el museo no como un lugar a donde hay que ir por obligación. Yo pienso que gran parte de las personas que guardan cola de 4 ó 6 horas son mártires, pero mártires que no van a alcanzar gloria ninguna, porque cuando ingresen en el museo van a ser incapaces de paladear lo que Velázquez brinde porque les va a doler los pies. Una cosa tan elemental y tan física como es el dolor de pies puede destruir cualquier emoción. En este sentido pues, debiéramos ser todos perfectamente conscientes de esa dimensión –la palabra a veces puede ser utilizada en sentido equivocado– lúdica. Cierta pedagogía germana, y cierta pedagogía norteamericana lo ha aplicado muy bien, y utiliza determinados sectores del museo como lugar de placer, como lugar de juegos. Desgraciadamente, en nuestro bendito país, como nos enteramos siempre tarde de las cosas, hemos pretendido que las salas del museo se conviertan en ello, sin darse cuenta de que no es eso. Las salas del Museo del Prado o las salas del Arqueológico Nacional no puede ser el lugar dónde los niños jueguen. Ahora, el Museo del Prado y el Arqueológico Nacional deben tener unas áreas, especialmente dedicadas, preparadas, con piezas determinadas, con información de tipo determinado, donde el niño pueda jugar, donde el niño pueda sentirse cómodo y donde pueda entender que el acceso a los elementos que el Museo brinda puede convertirse en un juego divertido. Algo se está intentando, pero tenemos, por supuesto una vez más los gravísimos problemas de espacio físico, de consignaciones económicas, de falta de personal adecuado. Estos son, una vez más, los grandes dramas de los museos de España: personal adecuado, dotaciones económicas y espacios físicos proporcionados a su verdadera realidad. Piensen ustedes por ejemplo que el Museo del Prado tiene ahora mismo en exposición aproximadamente unos 900 cuadros. En el Prado, físicamente hay 4.000 cuadros. Es decir lo que lo expuesto no llega a la cuarta parte de los fondos que el Prado conserva físicamente en el Museo. Añadan a ello que el Prado tiene unos 5.000 cuadros fuera de su recinto. Son casi 9.000 los cuadros del Prado; de ellos, como les digo, escasamente 900, es decir la décima parte, están expuestos. Ni que decir tiene que muchísimos cuadros no van a exhibirse jamás. No tienen calidad suficiente, son documentos, de archivo, que podrán ser estudiados por el especialista, manejados por quien lo necesite, en una reserva visitable, etc. Pero hay un porcentaje altísimo de piezas que podrán ser expuestas; es más, que lo han estado, hasta fecha muy reciente. El próximo mes de Mayo inauguraremos el museo concluido, el museo terminando después de unas obras que duran 14 años. Esas obras de climatización del Prado que se terminan ya, se hicieron con unos propósitos: climatizar, dotar de iluminación y de seguridad y ampliar las instalaciones. En realidad han sido reducción, porque paralelamente el museo ha crecido en personal, en dotación técnica pero no en espacio. Piensen por ejemplo que cuando las obras comienzan en el año 1975 o 1976 hay un taller de restauración de 8 personas; hoy son 20. Cuando comienzan las obras el año 76 hay director, subdirector, conservador adjunto y dos meritorios; hoy los conservadores son 9, a parte del director y la subdirectora. Piensen que no existía un gabinete de información técnica, un gabinete físico-químico, de análisis, de espectrografía, de rayos X. Este gabinete tiene hoy 4 personas y la superficie necesaria para sus aparatos. Piensen que la biblioteca del Museo es una biblioteca privada, de uso exclusivamente interno para la Dirección. Hoy es una biblioteca abierta a los investigadores en gran parte, con una adecuada dotación de personal y con una tecnificación.

Todo se ha hecho a expensas de lo que eran salas de exposición. Cuando se



inaugure, habrá muchas menos salas de exposición que las que había antes, con menos cuadros expuestos que los que había cuando se iniciaron las obras. Si pensamos que en el año 75 se hablaban de la necesidad de ampliación el Prado, porque era insuficiente para sus enormes fondos: lo expuesto y lo por exponer, díganme ustedes si ahora mismo, cuando va a haber expuestos menos cuadros de los que había en el año 76 –esa necesidad de ampliación física no es todavía más dramática que lo era cuando empezaron las obras. En realidad, la situación del Prado es absolutamente terrorífica. Yo soy de los que creen que las grandes colecciones deben ser siempre accesibles, deben estar abiertas perpetuamente. Piensen ustedes que, por ejemplo, el fondo español del siglo XVII, cuando se inaugure en mayo, va a ser apenas un «trayler» mínimo, una selección apuradísima de lo que el Museo posee. Piensen ustedes que para instalar la Exposición Velázquez ha habido que retirar las obras de Zurbarán y Ribera. Quién hoy llegue al Prado no podrá ver ningún cuadro de Zurbarán y de Ribera. Piensen que colecciones como el barroco italiano, en las que el Prado es el más rico museo del mundo, en pintura boloñesa, en pintura napolitana, en pintura romana del XVII, no hay expuesto absolutamente nada. Que de la pintura española del siglo XVIII, que expuesta algún tiempo en el Palacio de Villahermosa no hay expuesto absolutamente nada, salvo Goya. Piensen que fondos como la pintura italiana del XVIII con Tiépolo, uno de los fondos capitales del Prado; no hay espacio físico en que albergarlos. Que de la pintura francesa de los siglos XVII y XVIII sólo hay una pequeña sala con cinco Poussín las piezas capitales de nuestra colección. Esta situación es también en buena parte la situación de muchos museos españoles, pues hay museos –incluso museos en los que se han hecho inversiones económicas importantes–, que se han quedado chicos ya antes de su inauguración. Ahora mismo está en marcha el gran plan del Museo San Pío V de Valencia. El Museo San Pío V de Valencia concluido tendrá que dejar fuera de la exposición alguna de las piezas que ahora tiene en exhibición continua. Por una razón también: porque las técnicas de exposición antigua permitía la yuxtaposición de los cuadros casi marco contra marco. Hoy esto nos resulta hiriente a los ojos. No podemos soportarlo; necesitamos de un mayor espacio para la exposición. Primero para su fruición, para que la pieza pueda ser gozada aisladamente. Después, porque el número de visitantes ha crecido enormemente y se estorban unos a otros. Si se presentan las piezas unas junto a otras, el que esta contemplando una, molesta al que está contemplando la contigua. Si se mide el margen de distancia entre un cuadro y otro a lo largo de las instalaciones del Prado, podría verse como se han ido ensanchando, como ha ido espaciándose la distancia entre las piezas. La estructura de los Museos ha cambiado radicalmente. Las colecciones son duraderas, son permanentes. Hay en ellas piezas secundarias de las que se puede prescindir, pero hay también piezas cuya belleza y significación objetiva exige una presencia continuada y una facilidad de acceso. Exige también una dotación de personal capaz de transmitir sus contenidos, su mensaje y capacidad física para exhibirlas. Pero también los museos en los últimos años han empezado a ser, –yo no digo que sea bueno o que sea malo, pero es una constatación–, centro de actividades. Y entiendo actividad como esto mismo que estamos haciendo aquí: estamos ocupando una sala de conferencias de un museo. Hace 25 años nuestros museos no tenían salas de conferencias. La conferencia, el concierto, la proyección cinematográfica, las exposiciones temporales con lo que llevan aparejado de movimiento continuo, todo esto, es hoy una relativa novedad, y una exigencia social. Vuelvo a repetir lo que les decía hace un momento: a mí los periodistas lo que me preguntan es fundamentalmente que exposición preparo, y esas exposiciones llevan siempre aparejadas ciclos de conferencias, invitaciones a personalidades significativas conciertos, proyecciones etc.

Los museos están ahora sirviendo de escenario para la presentación de libros. La bibliografía artística y la bibliografía histórica está creciendo con una medida desmesurada, y muchas veces son los museos el escenario adecuado para la presentación de estos libros. Se están convirtiendo muchas veces en un centro de vida social, dentro de las pequeñas ciudades. Esto es por supuesto un eco del mundo norteamericano,

donde el museo es un museo privado y se convierte en el club de la buena sociedad local. Pero independientemente de ello y de otra manera desde nuestras estructuras, a lo que estamos asistiendo es a que el museo irradie, de algún modo una forma de cultura; se convierta en un lugar de encuentro, un lugar de confrontación, donde el museo brinde novedades, brinde conocimientos brinde fundamentalmente sensibilidad, y en este sentido el museo está exigiendo salas de conferencias, bibliotecas abiertas, puestos de venta de publicaciones y de vídeos, de diapositivas, posters, etc. Y también con muchísima frecuencia algo impensable hace unos años, un bar o un restaurante. Museos como el Prado dónde la visita puede durar horas exigen un lugar de restauración. En este sentido la presencia de un restaurante de un bar, un lugar de descanso, un «fumoir» para los fumadores, un lugar donde escribir unas postales, donde poder charlar, es algo que se está convirtiendo en una exigencia física. Todo esto está condicionando la propia estructura del edificio.

Piensen por otra parte también en el cambio del tipo de visitantes de los museos. Recuerdo que yo entré en el Prado en 1961, pero en 1961 los visitantes españoles eran más bien pocos. Las grandes avalanchas eran las de turistas. pero los ciudadanos españoles eran muy poquitos. Se conocían entre sí, charlaban, recorrían el museo; era un lugar, diríamos grato, muy grato. Hoy el museo está invadido. Yo no quiero decir que esto sea malo. Creo que hay muchísima gente que invade el museo, sin sentido pues estoy seguro de que mucha gente llega al museo porque se ha convertido en una necesidad social. El visitante descubre la belleza, descubre el pasado y muchos vuelven después. De estas colas enormes; de los 300.000 visitantes de Velázquez, que algunos nunca habían visitado el Prado, muchos van a volver después. No por Velázquez, sino porque han descubierto que aquello es algo que merece la pena ser visto. Antes se sabía que el Prado estaba allí pero no se iba nunca. Hoy están yendo porque la prensa, la radio y la televisión han impuesto la Exposición Velázquez. Estoy seguro de que algunos volverán. Otros muchos por supuesto no. Bendito sea Dios y que no vuelvan. Pero el que algunos lo descubran, es algo que tenemos que agradecer a esa mecánica. Como los niños. Para los niños, y he dicho antes, el Museo puede ser un martirio, pero si van bien acompañados, si tienen una información adecuada, si tienen un profesor que les sepa despertar la sensibilidad y la curiosidad, descubrirán el mundo del museo; descubrirán el mundo de la sensibilidad artística, descubrirán el mundo de la belleza y el mundo de la historia y volverán. En este sentido pues, el desafío del museo es múltiple, el museo tiene que atender a muchísimas gentes, tiene muchísimas carencias. Estamos literalmente en mantillas, pero las posibilidades que al museo se le ofrecen son infinitas, y el museo como instrumento de educación, como instrumento cultural, como instrumento de enriquecimiento; de enriquecimiento del que sabe y del que no sabe; del que tiene y del que no tiene; del que desea y del que descubre, podría convertirse en uno de los factores fundamentales de la educación de un país tan tremendamente necesitado como el nuestro.