

EL HECHO MUSEOLOGICO Y SU REALIDAD VALENCIANA

INTRODUCCIÓN

El museo, como la ópera, el zoo, el parque —botánico o no—, la catedral, la biblioteca y, en los casos más favorecidos, la universidad —quizás también el casino, sede de varias actividades, no todas lúdicas—, son como los trazos o rasgos someros y suficientes que caracterizan la ciudad típica, la urbe «media», ni grande ni chica, ni cortijo ni corte, pero, con lógica frecuencia, más cerca de ésta que de aquél.

Es el museo, huelga decirlo, la colección pública visitable, de contenido artístico o no, pero en el cual o en su ordenación no suele ni debe faltar lo estético, con piezas —de lo que sea, dinosaurios o grecos, sílex o abanicos— algunas de aprecio universal, y las más, representativas de la escuela o actividad más típicamente locales, que casi nunca faltan en cualquier agrupación sedentaria humana.

Si las formas de la cultura, en su enumeración o clasificación más válida, son agrupables en instituciones, costumbres, creencias y lenguaje —comprendido el artístico—, el museo viene a estar vinculado a cada uno de estos linajes de manifestaciones culturales: es una institución, recoge el legado de costumbres y creencias, y él mismo, su contenido, es tan lenguaje como un libro, una colección de partituras o un archivo de la voz.

Es además el museo producto y espejo de la ciudad —raros son los museos en descampado— que le da suelo, ambiente, cobijo y contenido. Exponente de un grupo humano y no sólo del de una época, sino de ese mismo grupo al través del tiempo, el museo es la ciudad en logaritmo, y, a veces, no pocas, la ciudad es un museo también, aunque aumente por días el riesgo de que dejen de serlo. Si el Prado no es Madrid mismo, es lo que mejor y más abreviadamente lo representa, no como «villa y corte» sólo, sino como corazón y cabeza de España; como el Louvre es «más París» que la torre Eiffel, o el British, la National Gallery o la Tate son más Londres que su Torre o la guardia del palacio de Buckingham. Los Uffici son Florencia, y otros museos, artísticos o no, son Praga, Moscú o Tokio.

En el museo, en todo museo, prevalece siempre el carácter social, comunitario, nacional más que estatal, que los informa. Esto se hizo valer con éxito en las horas dramáticas del exilio de las obras del Prado y de otros museos españoles, desvinculándolos de cualquier estructura no esencial ni perpetua, como lo es la sociedad y la nación a que responden. Así pudo escribirse por quien entonces tenía a su cargo la defensa de los tesoros artísticos españoles que «el

Museo de Barcelona recobraba, por sí y ante sí, sus tesoros venteados en el Jeu de Paume, o que el Museo del Prado trataba de tú a la Sociedad de las Naciones».

Cierto que la obra de arte no debe nacer «para» el museo, como el hombre no nace para ser huésped de un *palace* o acogido de un hospicio, pero puede llegar a serlo. Como nunca la música se compuso clásica ya, sino que luego fue tenida por tal.

Pero el museo, libro abierto, escaparate y relicario, feria o mercado nunca, custodia casi, salvados los terrenos, pero tenida en cuenta la etimología, es y vive para exponer, para hacer admirar y, así, si el tema lo facilita —Cristo, de Velázquez; Pantocrator, de Tahull—, para permitir una nueva y robustecida veneración en la que a los valores estéticos, en cierta medida, colaboren los religiosos.

Quizás pueda decirse «dime cómo son tus museos, pueblo tal, y te diré cuál es tu cultura».

Ahora bien, del museo, como del libro (en él las páginas son salas, y las letras o líneas, piezas museadas), puede afirmarse la inteligente sentencia cervantina (que tan bien hermana la benignidad con la justicia) de que no hay libro tan malo que no tenga algo bueno. Así, entre las obras recogidas en los museos que, por serlo, han merecido cierta selección, puede haber algunas que por reiterarse, por su mala conservación o su interés sólo unilateral, anecdótico, accidental, etc., quedan oscurecidas por otras piezas «reinas» que nunca, casi nunca, faltan en un museo: el fruto afortunado del hallazgo arqueológico local; la reliquia histórica o histórico-artística gloria del lugar; la pieza, más o menos maestra, que la localidad o la región sede del museo pudo retener del hijo que llegó a artista ilustre, pero cuya mejor producción, por serlo, pasó a otros museos, colecciones pudientes, etc., que la ostentan con orgullo y a despecho de la ciudad o pueblo cuna del autor que le vieron partir joven o lamentaron su ausencia de su obra mejor en méritos de su valía y su fama.

No hay, pues, museo despreciable. Todos tienen «algo», y quizás en esas colecciones locales, marginadas, esté la pieza clave de un proceso formativo o de un viraje trascendental inapreciable en las series «triumfales» del maestro o de la escuela.

PSICOLOGÍA DEL AFÁN COLECCIONISTA

El deseo de coleccionar responde a un instinto que tiende a llenar un sentimiento de insuficiencia o insatisfacción. Los motivos profundos del coleccionista, que puede llegar a ser un *vrai connaisseur*,

pueden ser varios, desde la admiración por lo antiguo hasta la simple avaricia, pasando por el snobismo. Los objetos coleccionables varían también desde las obras de arte a las vitolas de cigarros. Pero es importante distinguir los simples vestigios coleccionistas de las colecciones de obras de arte dedicadas a la delectación y, por ende, entre la idea de colección, simplemente, a la de museo.

BÚSQUEDA DEL CONCEPTO DE MUSEO

Para conseguir un concepto cierto de museo, podríamos clasificarlo por su fin y por sus medios, y luego, en forma negativa, analizar qué no puede ser un museo. Por su contenido, un museo puede ser de



Museo Paleontológico, en el antiguo Almudín de Valencia

prehistoria, de etnografía y folklore, arqueológico e histórico, *inter alia*. El museo de bellas artes, de arte, estaría dentro del último grupo, pero considerando fundamentalmente que sus obras están en el museo no sólo por ser restos históricos, sino porque son, además, estéticamente válidas. Habida cuenta de que con mucha frecuencia aparecen los tipos de museos mixtos, interasociados por los puntos de conexión que tienen las materias de unos y otros, la postura más racional para definir un museo es por su fin, en vez de por su contenido meramente considerado. Según este método, habremos de ver qué puede ser un museo y también, por qué no, qué no debe ser un museo nunca.

Lo que en un caso determinado puede ser un museo depende más de la circunstancia propia de cada entidad museológica que de criterios universales y generales. Siguiendo a Navascués (1), podemos decir que un museo no debe ser nunca un panteón de objetos, sino un organismo vivificante en el que el

espectador se sienta sumergido en la historia. Menos aún debe ser un foco de atracción turística; el museo no debe depender del forastero, sino que éste puede aprovecharlo gracias a la hospitalidad del país visitado. El museo no puede ser un «desván» de objetos indiscriminados y, desde luego, totalmente desatendidos técnicamente, como sucede a menudo. Y, sobre todo, hay que tener muy presente la idea, más aún en nuestra época, de que un museo no es un negocio, y menos aún un negocio rentable.

¿Qué es un museo, pues? Fernández Avilés (2) dice: «El museo es el centro en el que se reúnen, conservan y exponen los testimonios de la actividad humana de distintos tiempos para fines de estudio y de enseñanza.» Adaptándolo al Museo de Bellas Artes, mi definición quedaría así: «Centro en el que se reúnen, conservan y, en su caso, exponen los testimonios artísticos de la actividad humana de diversos tiempos y estilos, para fines de estudio, de enseñanza o de puro placer estético del visitante o investigador, entendiéndose como tal, sobre todo, la relación comunicativa entre obra y sujeto receptor.»

El museo no sólo «contiene», sino que «reúne» a las obras que contiene, cumpliendo un papel catalizador fundamental. Debe, además, ser activo, tender a aumentar su colección siempre, aun temporalmente. Debe cuidar técnica y científicamente de sus obras, no sólo guardarlas, como hemos dicho antes, a modo de «desván». Debe, «en su caso», exponer no todo lo que tiene, sino lo de calidad e interés, conservando siempre lo restante para los estudiosos e investigadores, que pueden hallar insospechadas facetas en obras aparentemente de poco interés o valor artístico. Y ante todo, el museo debe y puede ser un lugar de recreación del espíritu humano. De igual forma que lo es la música, una de las originarias «cinco artes». Como dice el Marqués de Lozoya, el museo es como un hospicio que recoge, más o menos amorosamente, obras de arte destinadas a una misión, bien del artista, bien del receptor, en parte fallida.

LAS GRANDES ÉPOCAS DE LOS MUSEOS EN LA HISTORIA

Muestra del coleccionismo que ya citábamos la hallamos entre los reyes asirios, los faraones egipcios, los rajás indios, los emperadores persas, etc.; pero el concepto de «museo» se tipifica con el helenismo y, sobre todo, con su consecuencia, con el mundo romano. El origen etimológico de la palabra *museo* es griego: Mouseion era un templo dedicado a las musas. Se usa también la palabra *pinakotekos*.

Con Alejandro, el mundo helénico se abre al exterior, a lo bárbaro. Roma heredará este afán, y surge

(1) NAVASCUÉS, *La función del Museo Arqueológico Provincial y del Museo Local*. Albacete, 1946.

(2) FERNÁNDEZ AVILÉS, *Cuestiones museográficas*, revista «A. B. M.», 1954.

una tendencia al coleccionismo que llena la Urbe de bellísimas piezas de arte. Este espíritu coleccionista se continúa en la Edad Media, pero es en el siglo XIV cuando empiezan las verdaderas colecciones de la nobleza, con los Valois, los duques de Borgoña, el duque de Berry, el de Urbino y tantos otros. Con el descubrimiento de la antigüedad se crearán las famosas colecciones de los Médicis, de Francisco I —que reúne en Fontainebleau varias obras de arte clásicas

la técnica al servicio de los museos, permitiendo unos márgenes de seguridad y unas garantías de conservación hace sólo pocos años insospechados.

LOS MUSEOS ESPAÑOLES

A) *Arqueológicos*. — Del siglo XVI data la costumbre de empotrar en las paredes de los edificios



Vista parcial del antiguo Museo del Carmen, en Valencia

que serán el núcleo del futuro Louvre—. Las colecciones papales no se oscurecían ante ninguna otra. Así, Sixto IV funda un *antiquarium* en el Capitolio, enriquecido por Julio II, Clemente XIII, Clemente XIV y Pío V, *inter alios*.

Pero para el Renacimiento cuenta todo lo antiguo, no sólo lo bello. Lo arqueológico va parejo con lo artístico, y sólo en los siglos XVII y XVIII, con las oleadas revolucionarias, se convertirán en elementos del pueblo las colecciones privadas de la nobleza e iremos evolucionando hacia el museo. En Austria, Baviera, Sajonia, Inglaterra y Francia las colecciones se van incrementando gracias a la labor de mecenazgo de los soberanos y de particulares, hasta que trasciende la idea de que las grandes colecciones debieron ser focos que enseñaran al común de las gentes. Con esta idea, el museo se convierte en parte activa de la vida comunitaria: interviene en su labor docente y juega un importante papel en la enseñanza de un más amplio grupo social.

De entonces acá se aprecian fases más concretas en la evolución de los museos que responden a la forma de disponer sus obras, al sistema constructivo del mismo museo y, sobre todo, al haberse puesto

las lápidas romanas halladas, lo que ha conservado intactas muchas de ellas. Aparecen asimismo las primeras colecciones numismáticas, así como de inscripciones y esculturas. Entre ellas las de Felipe de Guevara, la del duque de Villahermosa, la de Perafrán de Ribera. Estas colecciones, cuyo gusto venía de Italia, estaban montadas al modo romano de la época: nichos de galerías alternando con arcos e inscripciones. Esta es la forma de museo más antigua de que tenemos noticias en España.

Pocas colecciones más aparecen en el XVII, que ha perdido el impulso del anterior; pero hay que señalar que comienzan las excavaciones. En el siglo XVIII, el afán arqueológico toma un nuevo rumbo con la revisión crítica de las fuentes de estudio y el afán por lo metodológico. Aparecen las Academias españolas: de Historia (1738), de Bellas Artes, San Fernando (1852), la valenciana de San Carlos (1768), la zaragozana de San Luis (1776) y la vallisoletana (1779). Es el momento de los viajes y del «descubrimiento» de España por Pérez Bayer, Valdealfores, Cornide, Ponz, Lumières. Aumentan las excavaciones, efectuadas por reales órdenes, e incluso por la Iglesia, como es el caso de las sufragadas por el

arzobispo de Valencia Fabián y Fuero en el Puig de Cebolla. Nacen abundantes gabinetes de antigüedades y curiosidades.

En la segunda mitad de este siglo XVIII nacen las colecciones públicas que dan origen a los museos. Así, el Museo de Évora, el Gabinete de Antigüedades de la Academia de Historia, el Gabinete de Historia Natural de la Academia de San Fernando, el de Antigüedades de la Biblioteca Real.

Por esta época, finales del XVIII, es cuando se consagra la palabra *museo*, al igual que, gracias a los escritos de Floridablanca y Jovellanos, se va introdu-

correspondientes museos, que tendrán como base los trabajos de sus alumnos y profesores. La colección real se va incrementando para ser el núcleo fundamental del Prado.

En el siglo XIX, José I Bonaparte extingue las órdenes religiosas y decreta la creación de un Museo Nacional que herede las obras de los conventos suprimidos. El intento fracasa, pero es el impulso de la creación del Museo del Prado, que se inaugura en 1819, reinante Fernando VII. Este movimiento de recogida de cuadros de los conventos continuará con la Ley Desamortizadora de 1837, tanto en Madrid —los fondos de un Museo Nacional creado *ad hoc* pasarán al Prado en 1872— como en provincias. En 1857, la Ley de Instrucción Pública confía al Gobierno la creación en cada provincia de un Museo Provincial de Bellas Artes.

Hay que destacar en el siglo XX, por último, la obra de insignes mecenas que crearon maravillosos museos propios para legarlos luego a la admiración y enseñanza de todos: don Guillermo de Osma, don José Lázaro Galdiano, el Marqués de Cerralbo, el Marqués de Vega Inclán, don Federico Marés, don Manuel González Martí, etc.

SU REALIDAD VALENCIANA. AFÁN COLECCIONISTA Y MUSEOLÓGICO EN VALENCIA

Surge con el Renacimiento, y como primer hecho reseñable habremos de citar la personalidad de Alfonso V, que en su doble soberanía aragonesa y napolitana establece contactos con el renacimiento italiano y lleva consigo a Nápoles artistas levantinos, como Jacomart. En el siglo XV hay que suponer que eminentes humanistas, como Jaume Roig, Juan Escrivá, Berenguer de Vilaragut, etc., debieron de poseer notables colecciones artísticas, de las que no poseemos noticias, si bien todas palidecerían ante las propiedades artísticas de los Borja, una muestra de las cuales son las donaciones que Rodrigo de Borja y Calixto III hicieron a los templos de Valencia, Játiva y Gandía.

En el siglo XVI hallamos una serie de personajes entusiastas de las bellas artes y del coleccionismo de obras de arte. Son Gilabert de Centelles, don Miguel de Castellví, don Juan Trilles, el doctor Strany y, sobre todo, don Diego de Vich.

Marcos Antonio de Orellana, en su *Biografía pictórica valentina*, nos da muchas ideas sobre el coleccionismo valenciano del siglo XVIII, sobre serlo él mismo, y notable. Nos cita además a don Antonio Pascual, y nosotros mencionaremos, para no hacer interminable esta relación, a los numerosos académicos de San Carlos, que en sus casas poseían más o menos importantes colecciones de obras de arte. Por lo demás, podemos citar a la familia Vergadá, a don Manuel Jaramillo y don Vicente Blasco, y la persona-



Sala gótica en el Museo de Bellas Artes de Valencia

ciendo la idea de la necesidad de los museos en España.

Con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos, en 1844, comienza otra etapa creadora de museos, y los estudios de arqueología se ven beneficiados con los hallazgos de envergadura del Cerro de los Santos, Altamira, Numancia, Elche, etc. El Real Decreto de 8 de marzo de 1867 crea un Museo Arqueológico Nacional y otros provinciales, que son hoy en día verdaderos y meritísimos centros de investigación arqueológica.

B) *Artísticos*. — En el Renacimiento surgen las colecciones de pintura, preludio de los museos de bellas artes españoles. La Colección Real es comenzada por Isabel la Católica y acrecentada por Carlos I y Felipe II. Pero si el siglo XVI se había contagiado de las inquietudes italianas al salvar mármoles preferentemente, el siglo XVII se inclinará hacia la pintura. En este siglo son principales las colecciones del Marqués de Leganés, Conde de Benavente, Príncipe de Esquilache, Marqués de la Torre y otros, en Madrid, y a título de buen ejemplo, la de don Vincencio Juan de Lastanosa, en Huesca.

El espíritu erudito del siglo XVIII tiende a racionalizar lo hecho hasta entonces, separando y especializando materias. Con las Academias se crean los

lidad típica del coleccionista y *amateur* del siglo XVIII del platero don Antonio Suárez.

En el siglo XIX se aprecia a los pintores del momento y suben a la plataforma de la compra artística los nombres de López, Maella, Camarón, Espínos, Esteve, etc.; además coincide la época del «redescubrimiento» de los primitivos, que son afanosamente buscados en los pueblos del interior. Habremos de citar en este contexto las colecciones, que han ido llegando hasta nuestros días, de Vallier y Montortal, de Montesinos Molina, etc.

En nuestro siglo se mantienen las colecciones existentes y otras que han ido mejorando y depurando sus fondos, como las de Serra-De Alzaga, Ismael Barrera, Caja de Ahorros, etc.

Si las colecciones particulares no han perdido su condición de tales, otras circunstancias han motivado la aparición de varios museos en Valencia, de los que centraremos nuestra atención en el de Bellas Artes, el más importante de todos ellos, del que hemos trabajado, y ahora publicamos, documentos decisivos de su formación inicial. Así, el Museo de Prehistoria, núcleo vivo y fecundo de investigación arqueológica, con importante biblioteca especializada; el Museo del Patriarca, que recoge parte de la colección propiedad del Real Colegio del Corpus Christi, básicamente legado de su fundador, San Juan de Ribera; el Museo de la Catedral, que aúna los fondos del extinguido Museo Diocesano; el Museo Histórico de la Ciudad, que alberga valiosas propiedades artísticas del Ayuntamiento; el Museo Paleontológico, que recoge la colección de restos de animales prehistóricos sudamericanos de Rodrigo Botet, instalado en el edificio gótico del Almudín, originario almacén de trigo; el Museo Nacional de Cerámica González Martí, basado en las series propiedad del matrimonio González Martí y Amelia Cufat, que lo donó al Estado.

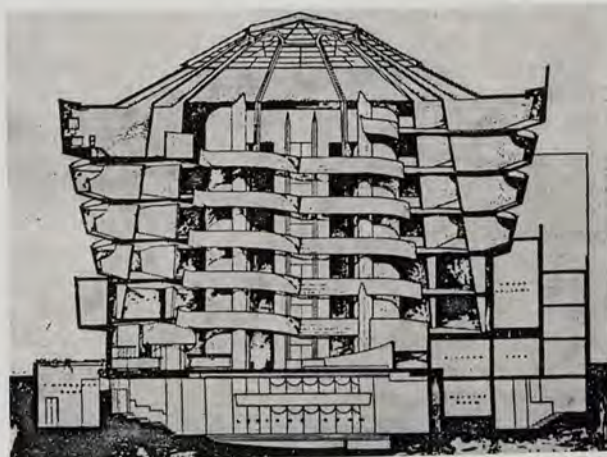
ORÍGENES E HISTORIA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

El origen del actual Museo de Bellas Artes hay que buscarlo en la creación de las Academias de Bellas Artes en Valencia, la primera de ellas la Academia valenciana, erigida en 1742. En 1754 se crea la Academia de Santa Bárbara, primero llamada Academia Pública y Oficial de Pintura, Escultura y Arquitectura, que se asienta en el edificio de la Universidad hasta su extinción, a la muerte de Fernando VI. Sucesora de ésta será la ya hasta ahora Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, creada en 1768, asentándose asimismo en los locales de la Universidad y comenzando a reunirse en ella el núcleo del futuro Museo.

El origen del Museo está en las Academias, y en un principio todos los cuadros eran propiedad académica. Es a partir de 1812 cuando se cobra concien-

cia, por parte de los miembros de la de San Carlos, de la creación de un museo basado ciertamente en las colecciones académicas, pero con sentido independiente. En los documentos aducidos se puede demostrar esta apreciación, pero su mayor aportación aparecerá con las listas desamortizadoras de 1837.

Al núcleo originario de la actual colección hay que añadir lo acaecido durante la dominación francesa. El mariscal Suchet ordena a la Academia la



Sección del Museo Guggenheim, de Nueva York

formación de un museo con lo que existiera en los conventos regulares, lo que se lleva a cabo. En esta misma época, 1813, se registra un donativo de don Vicente Blasco. Tras la salida de la ciudad de las autoridades de ocupación francesa, los conventos solicitan y obtienen la devolución de sus propiedades artísticas, salvo algunos cuadros que donan al Museo a instancias de la Academia. Este es el núcleo que la época de dominación francesa dejó en el Museo. A esto se va añadiendo, andando el tiempo, las mejores obras de los alumnos de la Academia, las de los miembros «de mérito» y supernumerarios para su ingreso en la misma, las de los profesores, los retratos de los sucesivos directores, las obras enviadas por los pensionados de la Academia en Madrid y las donaciones y legados de particulares.

La avalancha de cuadros la produce la Ley de Amortización del ministro Mendizábal, de 1836. Aquí hemos recogido y publicado por primera vez el documento más importante de este período, existente en el Archivo de la Diputación de Valencia: «Resumen de las pinturas, esculturas y grabados que han ingresado en el Museo Provincial hasta la fecha de los conventos suprimidos que se expresan en los inventarios, cuya copia acompaña» e inventario general o «Copia de los inventarios particulares de las

pinturas, esculturas y gravados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el estinguído convento del Carmen Calzado, como procedentes de los conventos suprimidos en esta provincia de Valencia, así por entregas hechas por la comisión primitiva, como por la de Amortización de la capital, por los Comisionados de la misma en los partidos, y por los encargados de las iglesias que han quedado sin uso». Este documento, datado en 22 de febrero de 1838, es fundamental para tratar de identificar las obras que reseña, aunque es obstáculo, muchas veces insalvable, la absoluta ausencia de nombres de autores, ciertos o atribuidos, y la vaguedad e imprecisión de las descripciones utilizadas.

Después de esto hay que destacar las donaciones de los propios pintores (Cabrera Cantó, Muñoz Degrain, Pla, etc.) y las donaciones testamentarias (José Vergara, Martínez Blanch, María Cervera, Pérez Muñoz, Bort, Escobeda, Pinazo, etc.). Por último, las donaciones en vida; la principal, el donativo Goerlich-Miquel, de 129 obras, algunas de gran valor.

Hasta aquí, el origen de los fondos del Museo. Estudiemos ahora las fases de su desarrollo. Podemos dividirlo en cuatro perfectamente diferenciadas: desde sus comienzos hasta la invasión francesa; desde la guerra de la Independencia hasta la desamortización; desde la desamortización hasta la guerra civil de 1936, y desde el traslado del Museo a su actual emplazamiento en el palacio de San Pío V hasta nuestros días.

Primeramente se asentó en los lugares académicos; pero a causa de la incapacidad de éstos se pensó en un nuevo local. En el convento de Montesa se constituyó un almacén de obras exclaustradas. Se escogió por fin el convento del Carmen, del que se tomó posesión en 1838, ocupándose del mismo, hasta 1885, sólo el claustro gótico y la sala de refectorio y «capilla de la vida».

El traslado de la Academia a estos lugares, en 1848, mejoró la condición del Museo, ya que a sus propios fondos se añadieron los de aquélla.

Después de 1936 habría de ser trasladado el Museo a su actual emplazamiento en el palacio de San Pío V, que ha tenido sucesivas y heterogéneas misiones: residencia de clérigos menores, desechado como palacio real para José I Bonaparte, Academia Militar de Cadetes, albergue de la Casa de Beneficencia, almacén de Intendencia, hospital militar y, por fin, Museo.

Para adecuarlo a su noble misión se le dio la mayor prestancia posible, limpiando fachada y torres gemelas, colocándose a la entrada el escudo de la Universidad, restaurándose el claustro y adecuándose las salas, todo ello con la gran penuria económica de la postguerra, lo que no impidió que abriera sus puertas en 1946.

Desde entonces se ha ido aumentando la extensión y la calidad del edificio, y así tenemos, por ejemplo: En mayo siguiente a la inauguración se abrieron las

salas de escultura. En 1948, alguna de las salas recayentes al claustro, en la galería del segundo piso. En 1949, las llamadas salas Laporta, dignísimas, donde se instalaron numerosos primitivos y que, costeadas por el entonces gobernador civil, fueron ambientadas con fragmentos pétreos de nobles mansiones góticas valencianas. En 1950, el resto de la galería del segundo piso, antes citada. En 1951 hubo también una ampliación: las salas, amplísimas, destinadas al pintor valenciano Muñoz Degrain. En el año siguiente, una sala más dedicada al mismo. Posteriormente se abrieron salas en la planta baja, se reformaron otras de la planta principal y, en el segundo piso, aunque a mayor altura, se abrió una amplia sala destinada a varios cuadros de pintores del XIX, entre los que destaca *La visión del coloso*, de José Benlliure, y otros.

En 1963 fueron costeadas cuatro salas por el matrimonio Goerlich-Miquel para la debida instalación de los cuadros que habían donado a la Academia. Estas salas corresponden al segundo piso. En 1971 se inauguran una serie de reformas y mejoras asimismo, trabajos que no han cesado hasta la fecha.

CONCLUSIONES

Primera.—El museo es medio, no fin. Por lo tanto, no son museos el producto del precioso botín, la acumulación vanidosa de bellas presas ni la reunión de piezas hijas del capricho, como aquellas medievales, la del Duque de Berry por ejemplo, en la que, junto a los mejores libros de horas, había huevos de avestruz o piedras de rayo...

Segunda.—El museo es lección viva o no es nada, pues un almacén no es un museo si bien un museo puede y debe tener almacenes, depósitos, estudiables, investigables, por lo que son lección también, más no para todos: en ese aspecto es más «archivo» que «biblioteca». Debe ser incluso laboratorio, obrador, taller —si se quiere, «clínica»— para las obras que necesitan un cuidado, una restauración bien entendida.

Tercera.—Valencia, y precisamente sacudida por la guerra napoleónica, quizás por eso sensibilizada, sintió pronto esa necesidad tan de la Ilustración del museo público, como había sentido la de la Academia artística medio siglo antes. Con Blake, con Suchet, con la desmortización —todo son causas hijas de una misma situación histórica— piensa en tener un museo artístico y lo tiene, esencialmente el de hoy todavía, y sin que todo lo mejor fuese producto de las medidas exclaustradoras. Todo ello quedó aseverado en nuestro trabajo por la aportación documental.

Cuarta.—El museo —hay testimonios eruditos de hace casi un siglo— busca pronto su justificación científica, su explicación estética, su más honda razón de existir y de exponer —honradamente— lo que contiene.

Quinta.—El museo, por lo tanto, es un hecho social. No se concibe un museo en el desierto ni, casi,

una gran aglomeración humana sin su especie —la que sea— de museo, de colección visitable. Y no debe ser sólo regalo de minorías —su horario, aún vigente en algunos, lo acusa, al abrirse sólo a horas asequibles a quienes no trabajan—, sino panorama accesible —por cartelas, explicaciones, catálogos, circuitos periféricos, etc.— a toda cultura, incluso algo menos que mediana: se trata precisamente de que deje de serlo, de que suba, pues nada refleja mejor que lo plasmado y visible lo inmaterial y pretérito. Al ver un ajuar egipcio o fenicio, una escena de los Austrias, un grabado de Goya, penetramos por un atajo —el del «conocimiento fácil y claro» aristotélico— en la vida misma de aquellas situaciones mejor que con muchas lecturas.

Pero ¿es que ver un museo no es «leer» también?

Sexta.—Un museo puede prescindir del alojamiento acostumbrado, es decir, de las «cuatro paredes», sean las del edificio que se levantó para otros fines (incluso museales, pero de otro contenido; es el caso del Museo del Prado) o las del museo levantado de planta; por lo tanto, puede ser una exposición permanente a cielo abierto en vías, jardines, etc. Puede igualmente identificarse de hecho con ciertos monumentos que, fieles o no a su destino primario —por su contenido y con frecuencia también por su continente—, equivalen a un museo, ya que reúnen las notas que caracterizan al museo: pluralidad de contenido, accesibilidad, carácter estable del núcleo o mayoría de las piezas, a más de cierto carácter estético, al menos en la ordenación de lo reunido y visible. Las más de las catedrales, no pocos monasterios y muchos palacios resultan así prácticamente museos.

Séptima.—Algo parecido, *mutatis mutandis*, podría decirse de las «ciudades-museo» —reconocidos así oficialmente o no—, conjuntos urbanos menores o medianos, nunca muy grandes, cuyo tono general estético lo da lo arquitectónico sobre todo, con frecuencia acompañado con obras de otros géneros en conjunto que, a veces, complementa el paisaje. Huelga señalar que su especial carácter determina variantes justificadas cuya naturaleza no hay que explicar.

Octava.—Con lo dicho, han ido perfilándose las características esenciales del museo como forma concretísima y *sui generis* de la cultura. Pueden sintetizarse así:

Ante todo la publicidad de su contenido y el consiguiente acceso, preferentemente gratuito o asequible a todos, especialmente a los que más necesitan verlo para enseñanza y provecho.

Además, que algún carácter estético, al menos en la ordenación y forma de estar representado, presida el contenido museal por más que éste pueda ser no artístico, sino paleontológico, mineral, etnológico, histórico, caprichoso, etc. Mas, como se previno, lo no intrínseca ni formalmente estético debe estar presidido por un orden, más o menos bello (no incompatible con lo funcional, al contrario), de presentación, más excusable quizás por lo mismo en las series

exhibidas objetivamente artísticas cuya naturaleza puede dispensar de ornatos y ambientaciones.

Y, por último, que algo del contenido —quizás lo más importante— sea estable, fijo y constante en el museo, al margen de cuanta exhibición variante y temporal promueva y contenga el mismo. Como en un libro o en una revista puede haber un «encarte» móvil y transitorio o un «folletón», en el museo lo fijo, y como tal conocido y allí buscado, debe ser el gozne fijo sobre el que gire la parte variable, todo lo sensible que se quiera, abierta a la oportunidad o la ocasión.

Novena.—La mención del posible ornato, de la ambientación y, sobre todo, la exigencia de lo estético, al menos en la presentación, lleva de la mano a considerar el posible binomio «museo-espectáculo», por cuanto en el primero hay una intención (aunque sea mínima y marginal) hedonística, y en el segundo no suele faltar cierto componente —no preciso— didascálico o aleccionador... Las diferencias no hace falta señalarlas, por evidentes, pero ésta es la ocasión de advertir algo por los más de los museólogos exigido o recomendado: la necesidad de «sostener» —un poco, como en todo espectáculo— la atención a lo largo de la visita o la sesión, animando las piezas o actos, quizás «a pesar» de ellos, unas y otros. Una mezcla —a veces censurada— de los géneros, de los temas, de los estilos inclusive, siempre que no se trunque la unidad didáctica del museo, parece, pues, no sólo autorizada, sino aconsejable.

Décima.—El museo es, pues, y sobre todo, además de una «lección», una obra de arte, una creación. Valen aquí aquellas palabras de Benedetto Croce cuando, al defender el carácter de obra de arte que debe tener toda crítica del mismo, creación estética y no sólo pensamiento reflexivo, dice que el crítico, más que *philosophus additus artifici*, debe ser *artifex additus artifici*. Artista añadido al arte, debe ser también museólogo, el mismo museo, *ars additus artis*.

Undécima.—Parece obvio recordar que, como nadie compuso música «clásica», nadie pintó obras «de museo»; la clasicidad que canoniza pentágramas u óleos viene luego, tras de una intencionalidad fresca y despreocupada que pudo dar vida a una obra al principio tenida por ligera u ocasional.

Duodécima.—Como final, advertir cuánto ha perjudicado a la crítica y catalogación museal o pre-museal el retraso con que en el siglo XIX y parte del XX, al menos en nuestro país y en otros, casi en todos, con excepciones contadísimas, ha caminado la ciencia del arte: una absoluta ignorancia ha presidido casi toda atribución catalogal, y ello disminuye el valor crítico de joyas documentales tan valiosas históricamente como ese inventario, que presentamos, de las obras de arte «desamortizadas» en Valencia para la Comisión de Museo. Parece mentira que, cuando ya rodaban por las llanuras de Europa y aun por ciertos recorridos españoles los primeros ferrocarriles, aún se hablase en esa lista y en catálogos

posteriores de obras «de escuela alemana» en Valencia, de la Sala de Fray Angélico y de que la pintura valenciana empezaba en Juan de Juanes...

Con todo, la lista es valiosa, y por eso, con sus innumerables imprecisiones, se aporta aquí pues al menos por la procedencia y por la temática —no carente tampoco de errores— permite rastrear algunas pistas importantes: ciertos Ribaltas y Espinosas, el rondó cerámico «robbiesco» de la Trinidad, etc.

DOCUMENTOS

1. Sobre medidas de salvaguardia de las obras de arte ante el peligro inminente de la invasión francesa de la ciudad. La importancia de este primer documento radica en ser «prefrancés» y no referirse al Museo, sino a defensa; obedece a una mentalidad distinta, prenapoleónica, explícitamente respetuosa por la propiedad y ubicación de la obra de arte, *in situ*. 6 de diciembre de 1811.

2. Sobre los planes del intendente general del Gobierno de ocupación francés en Valencia acerca de la Real Academia, recogida de obras de arte de los conventos suprimidos y su conservación en lugar adecuado. 16 de enero de 1812.

3. Inventario de obras de arte destinadas para el Museo, de acuerdo con lo citado en el anterior documento. Febrero de 1812.

4. Informe sobre obras de arte no dignas del Museo. 31 de enero de 1812.

5. Sobre la devolución de las obras de arte citadas en el anterior documento a su procedencia y admisión de otras para el Museo. 21 de abril de 1813.

6. Sobre limpieza de la tabla de *La Cena*, de Joanes. 4 de julio de 1813.

7. Sobre solicitudes de devolución de obras de arte a sus respectivos conventos. 14 de noviembre de 1813.

8. Sobre la «Lista de las Pinturas que existen en esta R.¹ Academia de las que se recogieron de los conventos, que según nuestro dictamen pueden ser útiles por su mérito...». Sobre la ampliación de la lista y solicitudes de devolución por parte de las comunidades religiosas extinguidas. Propuesta de adquisición de un nuevo edificio para la Academia, de mayor extensión. 23 de enero de 1814.

9. Sobre la lista citada en el documento anterior y propuesta de nuevos edificios para sede de la Academia. 24 de febrero de 1814.

10. Sobre diversas solicitudes de devolución de obras de arte a las comunidades religiosas repuestas en sus propiedades y pertenencias por Real Decreto. 19 de junio de 1814.

11. Sobre órdenes del Gobierno tendentes a recuperar las obras de arte dispersas por el país tras la dominación francesa. Sobre la formación de listas de obras trasladadas a Francia por las tropas de Napoleón para su remisión al Gobierno de Madrid y pos-

terior reclamación al Gobierno francés. Sobre solicitud de devolución de obras de arte a las comunidades. 10 de julio de 1814.

12. Sobre solicitud de devoluciones. 4 de diciembre de 1814.

13. Item. 8 de enero de 1815.

14. Item. 5 de marzo de 1815.

15. Item. 11 de junio de 1815.

16. Detalle de un «Ynventario General ... que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en 1797», que se refiere a una obra de J. de Espinosa donada a la Academia por una comunidad.

17. Item, referida a otra obra de Espinosa, donada asimismo.

18. Item, a *La Cena*, de Joanes, donada.

19. Item, otra donación.

20. Item, referida a obras de Ribalta, donadas.

21. Sobre el expediente de cesión de veintitrés obras de arte procedentes del monasterio de Nuestra Señora de la Murta a la Real Academia. 7 de diciembre de 1823.

22. Sobre la adquisición de un nuevo edificio para la Academia. 17 de enero de 1836.

23. Item, con un informe en el que se hace mención explícita del Museo particular de la Academia. 7 de febrero de 1836.

24. Sobre solicitud de privilegios a la reina. Sobre solicitud dirigida a la reina para la ocupación del convento de la Merced. Sobre órdenes de la de San Fernando sobre prohibición de ventas de obras de arte e inventario general de las mismas. 13 de marzo de 1836.

25. Sobre diversos oficios relativos a inventarios, disposiciones sobre fondos del Museo provisional y trámites para la posesión del ex convento de la Merced. 1 de mayo de 1836.

26. Sobre trámites para la posesión de un nuevo edificio para la Academia y adquisición de pinturas. 13 de noviembre de 1836.

27. Sobre gestiones para la adquisición o posesión del ex convento del Carmen para sede de la Academia, 11 de diciembre de 1836.

28. Sobre formación del Museo Provincial y la posesión tramitada del convento del Carmen. 29 de enero de 1837.

29. Sobre la concesión, por parte de la Junta de Enajenación de Conventos Suprimidos, del edificio del Carmen para la Academia. 13 de enero de 1838.

30. Sobre lo mismo, toma de posesión del edificio y concesión del cargo y dirección del Museo Provincial a la Academia, por orden del jefe político. 19 de enero de 1838.

31. Sobre la toma de posesión efectuada del convento del Carmen Calzado. Sobre selección de obras para el Museo, según órdenes del jefe político. 1 de abril de 1838.

32. Sobre comisión de la Academia para la formación del Museo Provincial. 27 de abril de 1838.

33. Es, con mucho, el documento más impor-

tante que se cita, en el que se detallan una a una las obras de arte ingresadas en el Museo procedentes de los conventos de la provincia suprimidos por la Ley Mendizábal sobre desamortización de bienes de la Iglesia. Por su importancia, se transcribe íntegro el resumen que figura en cabeza del mismo.

«RESUMEN DE LAS PINTURAS, ESCULTURAS Y GRABADOS QUE HAN INGRESADO EN EL MUSEO PROVISIONAL HASTA ESTA FECHA DE LOS CONVENTOS SUPRIMIDOS QUE SE EXPRESAN EN LOS INVENTARIOS CUYA COPIA ACOMPAÑA

	Pinturas	Esculturas	Grabados
San Sebastián	15	—	—
Santo Domingo de Valencia.	135	—	21
Pilar	31	—	—
San Francisco	112	—	—
Jesús	29	—	—
Corona	40	—	—
San Juan de la Ribera.	52	—	—
Merced	113	—	—
San Pedro Nolasco.	3	—	—
Carmen Calzado	49	—	—
San Felipe Apóstol	92	—	—
Socorro	8	—	—
San Agustín.	65	2	8
Remedio	22	—	5
Soledad	4	—	—
San Miguel de los Reyes	57	—	3
Temple	10	—	—
Congregación	18	—	—
San Pío Quinto	27	—	—
Paúles	4	—	15
Procura de Vall de Christí	14	—	—
San Francisco, de Torrente.	5	—	—
Procura de Ara Christi	5	—	—
Agustinos de Rocafort	3	—	—
Mínimos de Alacuás	12	—	—
Procura de Valldigna	7	—	—
Procura y Cartuja de Portaceli.	20	—	—
Sangre de Cristo	40	—	26
San Antonio y San Onofre	5	—	—
Remedio	5	—	2
Cartuja de Ara Christi	22	—	—
Mercenarios del Puig.	37	—	—
Franciscos de Torrente	2	—	—
Capuchinos de Masamagrell	32	—	12
Santi Spiritus de Fodali.	24	—	14
Carmelitas de Beniparrell	4	—	—
Temple más ingreso	5	—	—
Mínimos de San Sebastián	4	—	—
Franciscos de Murviedro	2	—	—
Compañía de Jesús	9	—	—
Monjas Magdalenas	32	—	—
Monjas de la Esperanza.	26	—	—
Monjas de Santa Ana	50	—	—
Monjas de la Puridad	90	—	—
Monjas Agustinas de la Ollería.	15	—	—
Yglesia de Capucinos de la Sangre.	34	—	1
Yglesia de la Merced	34	1	—
Yglesia y Convento de Dominicos de Ollería	10	—	—
Yglesia y Convento de Capuchinos de Ollería	43	—	—
Yglesia de San Francisco, de Valencia	25	15	—

Pinturas Esculturas Grabados

Yglesia de la Compañía	43	16	—
Sacristía de San Agustín.	18	—	—
Sacristía del Temple	6	—	—
Yglesia de Pío Quinto	1	1	—
Yglesia de San Felipe Apóstol.	3	—	—
Yglesia de San Jorge de Alfama	3	—	—
Yglesia de Santo Domingo, de Valencia	78	6	2
Masía de Santo Domingo	51	—	—
Yglesia del Pilar	15	—	—
Yglesia del Carmen	17	4	—
Yglesia de San Sebastián	12	—	—
Yglesia de la Soledad	15	—	—
Dominicos de Onteniente	14	—	—
Franciscos Descalzos de Onteniente.	29	—	—
Franciscos observantes de Onteniente	79	—	—
Capuchinos de Onteniente	10	—	—
Franciscos de Bocairente	61	—	—
Dominicos de Agullent	9	—	—
Capuchinos de Alcira	2	—	—
Agustinos de Alcira	6	—	—
San Gerónimo de la Murta	82	—	—
Dominicos de Algemesí	12	—	—
Capuchinos de Alberique	20	—	1
Bernardos de Valldigna	63	—	—
Agustinos de Aguas Vivas	28	—	—
Partido de Gandía: a cuenta.	68	—	—
Partido de Játiva: a cuenta.	162	—	—
Monjas del Pie de la Cruz: a cuenta.	40	—	3
Trinitarios de Murviedro	3	—	—

TOTALES 2.452 45 113

Valencia, 22 de febrero de 1838.

Nota.—Hay recibidos además seis retablos, un retablito y un armario con pinturas.»

Sigue a continuación y como anexo:

«Copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Grabados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido convento del Carmen Calzado, como procedentes de los Conventos suprimidos en esta provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la de Amortización de la Capital, por los Comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las Yglesias que han quedado sin uso...»

Valencia, 22 de febrero de 1838.

Firmado.—Ferrer.—Rubricado.»

34. Minuta del oficio dirigido por el jefe político de Valencia al ministro de la Gobernación notificando la apertura al público del Museo de Pinturas de la Provincia y denunciando la entrega ilegal de pinturas de los extinguidos conventos a parroquias, solicitando órdenes para su recuperación. 19 de octubre de 1839.

35. Real Orden de 7 de noviembre de 1839 disponiendo el inventario general de objetos de arte de la provincia y la entrega al Museo de los obrantes

en parroquias u otros lugares y procedentes de los extinguidos conventos.

36. Orden del jefe político de Valencia al cura de San Bartolomé disponiendo la entrega inmediata al Museo de *El Salvador*, de Juanes. 13 de noviembre de 1839.

37. Diligencia de entrega de la pintura citada. Item.

38. Oficio de recepción y agradecimiento. Item.

39. Diligencia de entrega, del Curato, de la pintura ya citada. Item.

40. Orden del jefe político de Valencia al encargado de la iglesia del extinguido convento del Pilar disponiendo la entrega inmediata al Museo de la tabla de Juanes existente en esa iglesia. 18 de noviembre de 1839.

41. Copia de la citada Orden con la diligencia siguiente a continuación: «Se devolvió este oficio porque no quisieron recibirlo.» Item.

42. Oficio de recepción de la tabla del *Eccehomo*, de Juanes, procedente de la iglesia del Pilar y trasladada al Museo. 21 de noviembre de 1839.

42. Orden a don Ramón Dorda para que entregue en el acto una Dolorosa de Pablo de Mathef y un cuadro de un Cristo, pertenecientes al extinto Colegio de Jesuitas de San Pablo. 15 de noviembre de 1839.

44. Oficio de recepción de las obras citadas y agradecimiento. 21 de noviembre de 1839.

45. Oficio similar, pero dirigido a un tal Juan Dorda, haciendo mención de la recepción de las mismas obras. 15 de noviembre de 1839.

46. Oficio al Museo solicitando la remisión al Gobierno Político de una comunicación sobre el depósito de varias obras de arte allí trasladadas.

Documentos 1 a 32: Actas de las Juntas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Libro ms., en el archivo de dicha Real Academia.

Documentos 33 a 46: Archivo Provincial de Valencia. Sección E (Fomento), subsección 18 (Arqueología y Bellas Artes), legajo 2 (1838-1841).

LEGISLACIÓN ANTIGUA Y VIGENTE SOBRE EL MUSEO

Se citan y comentan las disposiciones legales que se han publicado y que afectan total o parcialmente al Museo, excluyendo, lógicamente, toda la que afecta al tesoro artístico en general.

Ley de Desamortización de 1837.

Real Decreto Orgánico de 31 de octubre de 1849.

Ley de Instrucción Pública de 1857.

Real Orden de 24 de abril de 1883.

Reglamento del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia de 1892.

Real Decreto de 30 de septiembre de 1898.

Ley de Administración y Contabilidad de la Hacienda Pública de 1 de julio de 1911.

Real Decreto de 24 de julio de 1913.

Proyecto inédito del Reglamento para la aplicación del Real Decreto de 24 de julio de 1913.

Reglamento para la aplicación del Real Decreto de 24 de julio de 1913.

Reales Ordenes de 20 de octubre de 1913.

Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, de 13 de mayo de 1933.

Orden del Ministerio de Educación Nacional de 11 de mayo de 1940.

Decreto de 30 de julio de 1940.

Decreto 2.764/67, de 27 de noviembre.

Decreto 730/1971, de 25 de marzo.

RELACIONES Y CATÁLOGOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

1797. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas... de la Academia de San Carlos*, ms. conservado en la Real Academia de San Carlos.

1838. *Resumen de las pinturas, esculturas y grabados que han ingresado en el Museo Provisional hasta esta fecha de los Conventos suprimidos que se expresa en los inventarios cuya copia se acompaña*, Valencia, 22 de febrero de 1838, ms. Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.

1838. *Inventario general o copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Grabados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido convento del Carmen Calzado, como procedentes de los conventos suprimidos en esta Provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la de amortización de la Capital, por los comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las iglesias que han quedado sin uso*, Valencia, 22 de febrero de 1838, Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.

1842. *Inventario de cuadros, objetos y libros propiedad de la Academia de San Carlos*, ms. Real Academia de San Carlos.

1847. *Inventario de obras del Museo de San Carlos de Valencia*, ms. Real Academia de San Carlos.

1850. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pintura establecido en el Convento del Carmen de esta capital*, Imp. de D. Benito Monfort, Valencia, 1850.

1863. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*. Imprenta de La Opinión, de José Doménech, Valencia, 1863.

1867. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*. Imprenta de José Doménech, Valencia, 1867.

1875. *Los museos de España*, Araujo, Madrid, 1875, cap. V.

1892. *Memoria del Museo Provincial de Bellas Artes*, Salvá Gonzalo, Valencia, 1892.

1915. *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Museo, teléfono número 82, Valencia, 1915.

1916-17. *Catálogo de las obras expuestas en esta Sala-Capilla construida en 1916-1917*, edición de ejemplar único.

1923. *Levante*, guía, don Elías Tormo, Calpe, Madrid, 1923.

1932. *Valencia: los Museos*, Elías Tormo, Madrid, 1932.

1955. *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1955.

UN DISCURSO MUSEOLÓGICO

Por varias razones, debe considerarse como importante el texto del discurso o memoria pronunciado en 1892 por don Gonzalo Salvá y Simbor con motivo de la solemne apertura del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia.

En primer lugar, por su escasísima divulgación. El texto que poseemos es, según nuestras noticias, único, a pesar de haber sido impreso en Valencia.

Pero las razones fundamentales son de carácter museográfico. Todo él está rebosante de apreciaciones valiosísimas de montaje e instalación del Museo. Es, sin ningún género de dudas, el primer trabajo científico y extenso que se hace en Valencia sobre el tema. De ahí su importancia. La memoria leída por Salvá supone un valioso exponente del adelanto que la ciencia museística tenía en Valencia. En la medida de las posibilidades del momento se aprecia el esfuerzo común hacia una finalidad principal: la mejora de las instalaciones de la pinacoteca en el viejo y entrañable caserón del convento del Carmen.

APENDICE

ASPECTOS TÉCNICOS DE LA MUSEOLOGÍA

I. *Arquitectura o continente*

A lo largo de la historia se ha pasado de la idea de exponerlo todo, con clasificación o sin ella, a la idea de exponer sólo obras maestras. La reacción a las ideas del siglo XVIII llevó a exponer las obras en los museos sin ninguna ambientación, incluso sin paredes—colgadas las obras del techo, en hilos invisibles—. Una solución entre la idea de la excesiva ambientación y la de nula ambientación fue la de aprovechar los edificios antiguos, aprovechándolos de paso, aun a fuerza de acondicionarlos. Cuando se intenta la solución de «crear» edificios de estilos pasados para acomodarlos a las obras museísticas, se cae muchas veces en el *pastiche*. Lo mejor, a nuestro modo de pensar, es la solución de la armonización simbólica del ambiente, detalles que «sugieran» una época, un estilo.

En cuanto a nuevos emplazamientos, hay que escogerlos con criterio, fuera de las grandes aglomeraciones, rodeados de jardines, por mor de la contaminación y de la luminosidad del ambiente. Hay que considerar siempre las ampliaciones de fondos del museo, por lo que se debe huir de una estructura «cerrada» en el interior de la edificación. Existen multitud de soluciones empleadas en los museos contemporáneos, como las salas poligonales del de Boston, la sala doble T del de Boston, las rampas del Guggenheim, de Nueva York, y, sobre todo, el museo automático, con una cinta sin solución de continuidad para el transporte de visitantes o de las obras, según.

II. *Fuentes luminosas*

A) *Luz natural*.—Es la preferida, aunque la artificial puede equiparársela hoy en día. La dirección lumínica debe ser N-S. con una pequeña cantidad de luz solar (2-7 %), evitándose el reflejo y el deslumbramiento. Luz rasante (0-45 %) en esculturas y oblicua (30-90 %) en pinturas.

Luz cenital: Dentro de la luz natural, aparece en el siglo XVIII. Libera al máximo las paredes, pero concentra la luz sobre el suelo, multiplica los reflejos en las vitrinas, está condicionada a los fenómenos atmosféricos. Pero sus resultados son muy positivos adecuadamente utilizada.

Luz lateral: Es la más antigua. Lo más recomendable es no tener más de una ventana por sala, y con un vidrio translúcido en zonas de mucha luz.

Luz diagonal: Obtenida en las iglesias debido a los altos ventanales. Subsisten los reflejos, y el reparto de luz es desigual, aunque es un defecto que puede obviarse si la orientación es N-S, reforzando las paredes sin luz con artificial.

Luz natural por reflexión: A base de superficies móviles de reflexión de la luz solar o con muros reflectores parabólicos de un poder reflectante de un 86 % o con un juego de espejos.

B) *Luz artificial*.—Es un sistema cada vez más empleado. Puede utilizarse en combinación con la luz natural mediante un sistema de células fotoeléctricas que van incrementando la luz artificial a medida que la natural decrece. Pueden utilizarse los tubos fluorescentes para buscar «luz ambiental», combinándolos de manera que no se descompongan los colores. Hay que evitar, sobre todo, los perjuicios que la luz puede causar sobre un color, decolorándolo, perjuicio que puede evitarse utilizando filtros. El mismo inconveniente puede surgir con el potencial calorífero de la luz, que hay que evitar, utilizando luz lo más fría posible.

III. *El clima en el museo*

Humedad y temperatura están íntimamente relacionados. La humedad relativa es lo más importante para la perfecta conservación de un museo. A tenor

de la relación humedad-temperatura, se han estudiado una serie de condiciones climáticas ideales para evitar los efectos físico-químicos (dilataciones, bolsas, cuarteamientos, oxidaciones, etc.) y los biológicos (mohos, bacterias, etc.):

- Evitar los cambios bruscos de humedad relativa.
- Estabilidad de la temperatura. Se consigue ambientalmente y mediante la protección de los cuadros con aislantes térmicos posteriores y capas de barniz o parafina anteriores, amén de vitrinas que aseguren una humedad relativa del 55 %.

Un factor importante a tener en consideración es la humedad de los muros o paredes.

Aparatos de control de condiciones climáticas:

- A) Humidificadores centrífugos o de evaporización.
- B) Deshumidificadores por refrigeración y por desecación.

C) Aparatos de climatización, muy útiles, sobre todo por los peligros actuales de contaminación atmosférica de las ciudades.

Hay que tener siempre a mano medidas de urgencia para el caso de que aumente peligrosamente la humedad ambiental, usando la ventilación de las salas y, *adex*, la utilización de los hidratos de sulfato de zinc.

El museo debe estar aislado del exterior, pero a la vez aireado, con el uso de filtros que absorban el 80 % de las impurezas.

Este último apartado, situado a modo de apéndice, he tenido especial interés en recogerlo para fijar la atención del lector en algo que puede ser, a su vez, síntesis del trabajo: la necesidad de que «museo» y «técnica» —entendido en su más amplio sentido— sean conceptos inseparables al servicio de los fines ya señalados reiteradamente en los apartados que preceden.

FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART

