

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DE CULTURA Y DE MUSEOS: LO QUE VA DE AYER A HOY

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS YUSTE GRIJALBA

Leído en el acto de su recepción pública,
el día 18 de Abril de 2004.

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA



MADRID
MMIV

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS YUSTE GRIJALBA

Señoras y señores Académicos:

Nunca hubiera yo imaginado que habría de llegar un día en que me iba a incorporar a vuestra Academia. Mi vida profesional ha estado, sí, ligada a las bellas artes, pero también a otros ámbitos de la cultura, la ciencia y el derecho, en todos los cuales he procurado trabajar con discreción. Pero nunca se me había pasado por la cabeza coronar ninguna de esas actividades con el honor de la palma académica. Por eso concuro hoy a esta solemne cita con el ánimo embargado por la gratitud que os debo. Llego aquí al descubierto y “sin otro artificio que el de la cortesía”, como escribiera Cervantes. Integráis esta Corporación una lista de personalidades eminentes con quienes mi vida se ha entrecruzado en numerosas ocasiones y con quienes, ahora, por vuestra generosa invitación, voy a tener la fortuna de seguir conviviendo. En todos vosotros he admirado lo que es la excelencia en el trabajo y la decidida vocación en las Bellas Artes. Que la vida me depare de nuevo la cercanía de vuestro ejemplo en el seno de esta Real Academia, es un regalo que a la vida debo, y que procuraré merecer en el desempeño de los cometidos que aquí me encomendeis.

Permitidme que este reconocimiento, que a todos hago extensivo, lo personifique hoy en cinco de vosotros. En primer lugar, en Cristóbal Halffter, Miguel Rodríguez-Acosta y José Luis Álvarez, que propusisteis mi nombre al senado académico. A Miguel Rodríguez-Acosta, que hizo mi *laudatio* y va a recibirme ahora en nom-

bre de la Academia, mi mayor agradecimiento personal. Carmen Laffón y Antonio Fernández de Alba han querido también acompañarme esta tarde en el emotivo trance de acceder a este salón de sesiones con el esplendor de la Academia y sus invitados puestos en pie. De los cinco podría hacer semblanzas tejidas de afectos y admiraciones. Más no es esa la finalidad de este discurso. Quede en él prendido, en todo caso, el broche de mi deuda con todos ellos.

Otros dos nombres de ilustres Académicos ya desaparecidos quiero también evocar en esta alta ocasión. El primero es el de Luis Díez del Corral, catedrático, historiador y ensayista quien en la fecha de su ingreso en esta Academia, hace 27 años, desempeñaba en el Consejo de Estado exactamente el mismo puesto que desempeño yo en la actualidad, el de Letrado Mayor de la Sección 6^a. Es sin duda una coincidencia, pero no deja de ser revelador que desde el Consejo de Estado, que constituye sobre todo un colegio de juriconsultos, hayan venido a ser miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando varios letrados a lo largo del tiempo, José María Esperanza, Francisco Silvelá, Luis Díez del Corral y yo mismo, lo que corrobora la variedad de la formación que el Consejo nos permite alcanzar en ese vasto campo de conocimientos y actividades que los clásicos denominaban *divinarum atque humanarum rerum notitiae*.

Me permitiréis también en el día de hoy otro recuerdo, no por breve menos emocionado, de otro gran Académico de Bellas Artes, que fue Secretario y Director de esta Casa, a la que perteneció durante 33 años, desde los 41 años de edad hasta los 74 con que falleció. Me refiero a Federico Sopeña, el sacerdote paternal que tanta influencia ha tenido en mi vida, que nos casó a Conchita y a mí, que bautizó a nuestros cinco hijos (a una de ellas, por cierto, en la pequeña capilla del museo de la Academia), y que departió con nosotros y con ellos en nuestra casa muchas veces a lo largo de su vida. Cura alegre en la amistad y tierno en el magisterio, su memoria sigue constituyendo para mí una guía espiritual en la que trataré de apoyar mis pasos en esta Academia, a la que Federico tanto amó.

Fué precisamente Federico Sopeña quien en el año 1961 me presentó a Jesús Aguirre, a quien voy a tener el honor de suceder en la medalla número 41. El Padre Sopeña había sabido crear, en la Iglesia de la Ciudad Universitaria de Madrid, un moderno y cálido foco de religiosidad, de cultura y de humanismo en aquellos años 50 del pasado siglo, tan ásperos para la religiosidad, la cultura y el humanismo españoles. Jesús Aguirre era uno de los jóvenes sacerdotes que auxiliaban a Sopeña en su misión pastoral en la Universidad madrileña. En la solapa de su libro *Sermones en España*, publicado en 1971, se leen los siguientes trazos biográficos suyos: “Por casualidad nace Jesús Aguirre, en 1934, en Madrid, ya que Santander es donde debía haber nacido. Durante seis años hizo estudios de teología en Munich, Tubinga, Lovaina e Innsbruck. En 1962 comienza a predicar estos sermones en la iglesia de la Ciudad Universitaria madrileña. Desde entonces está implicado en tareas editoriales y hoy es director literario de Taurus Ediciones. Ha traducido a Rahner, a Teilhard, a Adorno, a Benjamín, y publicado estudios sobre marxismo, sobre el ateísmo de la realidad y sobre la religiosidad en la sociedad de consumo”.

En aquella iglesia austera, de una sola planta, iluminada por angostos ventanales y una hermosa pintura mural de José Caballero, y anclada en la música por un órgano de Ramón González de Amezúa, un grupo de jóvenes sacerdotes, atraídos por la renovadora y culta experiencia pastoral que allí tenía lugar, abierta a los creyentes y a los no creyentes, se sumaron al equipo que encabezó Federico Sopeña. Uno de ellos, acaso el más joven, fué Jesús Aguirre. Su primera misa en aquella Iglesia se celebró el 22 de mayo de 1961. Y pronto se hizo notar por su distinción intelectual y por lo que José Luis Aranguren calificó de “digna actitud española”¹. Ese era el Jesús Aguirre que yo conocí, y con el que mi mujer y yo, y otros amigos queridos, tuvimos en aquel tiempo trato frecuente y no

¹ José Luis Aranguren: Prólogo al libro de Jesús Aguirre *Sermones en España*, Edicusa, Madrid, 1971, pág.13.

pocas coincidencias. Un texto de Aguirre que me voy a permitir citar tiene relación con el contenido de mi discurso, como enseguida se podrá advertir. Respondía Jesús a una pregunta. “¿Existe una cultura española?”, que la revista *Cuadernos para el diálogo* hacía, en agosto del año 1974, a un grupo de destacados intelectuales. Contestaba Aguirre: “Ninguno de los grandes movimientos de pensamiento vigentes en el curso universal del último cuarto de siglo, se ha iniciado en España. En los últimos 35 años, España no ha dado cultura sino que la ha recibido”². Este “intelectual buído”, como le calificó Lázaro Carreter, sufrió una crisis, “no de fé, sino de sacerdocio, y callada y cortésmente disolvió con la Iglesia sus compromisos para convertir en rectitud lo que era conforme a su mente y su corazón”, según expresó bellamente el propio Fernando Lázaro en su contestación al discurso de ingreso de Jesús Aguirre en la Academia Española³.

En 1977 fué nombrado Director General de Música en un Ministerio de Cultura regido por Pío Cabanillas. Desde su nuevo puesto de gestión cultural, tuvimos también, él en el Ministerio, yo en la Fundación Juan March, nuevas ocasiones de colaborar y de enjuiciar lo que estaba aconteciendo en la vida española, que no era precisamente trivial. Un año después Jesús Aguirre contrajo matrimonio con la Duquesa de Alba, enfrascándose desde entonces en las altas responsabilidades sociales y culturales que su nueva Casa le demandó, a las que dedicó su tiempo y su talento. Irradiación de las mismas fué la incorporación del Duque a tres Reales Academias: ésta de Bellas Artes de San Fernando en el año 1984; la Sevillana de Buenas Letras en 1985; y la Española en 1986. Su discurso de entrada en nuestra Real Academia versó sobre dos paisajes del Españolito, hasta entonces anónimos, que decoraban el palacio de Monterrey y a cuya identificación la duquesa y él habían contribuido con entusiasmo. Le respondió en nombre de la Corporación Fernando Chueca, quien se refirió al duque como un “intelectual preo-

² *Cuadernos para el Diálogo*, Extra nº 42, Agosto de 1974, pág. 78.

³ Fernando Lázaro Carreter. Real Academia Española. Madrid, 1986, págs. 78-80.

cupado por los temas más candentes de nuestro tiempo”⁴. Y así era, ciertamente. Fallecido el 9 de mayo de 2001, me corresponderá a mí lucir en el pecho la misma medalla número 41 que él lució. Honor añadido al que la Academia me ha otorgado al elegirme para su seno, y al que estas palabras de recuerdo y homenaje a Jesús Aguirre, XVIII Duque de Alba, han querido servir de marco.

DE CULTURA Y DE MUSEOS: LO QUE VA DE AYER A HOY

1.- *Una perspectiva histórica.*

España está viviendo en la actualidad uno de los periodos de mayor libertad que el pensamiento y el arte han gozado nunca entre nosotros. Y no es ésta una nueva situación transitoria, un paréntesis entre dos despotismos, como otras veces ha ocurrido, sino que significa una profunda rectificación histórica. Conviene por eso recordar de dónde venimos para valorar mejor el momento en que nos encontramos. A ello dedicaré la primera parte de este discurso⁵.

El balance de la historia de la cultura española pone de manifiesto que siglos de aislamiento y abandono trajeron consigo el retraso científico y cultural de nuestro país, como consecuencia de nuestra separación de las corrientes científicas y filosóficas que dieron vitalidad a la moderna cultura europea. Destacaremos aquí algunos de los hechos más relevantes, de sobra conocidos. El primero fué que en el siglo XVI España se singularizó de las demás naciones europeas al mantener una rigurosa disciplina católica como fundamento básico de su cultura. El “cristiano viejo” hará desmerecer los oficios manuales en favor de las carreras militares y eclesiásticas; se extenderá el desdén hacia el espíritu de lucro, reputado inmoral por la Iglesia, jus-

⁴ Fernando Chueca Goitia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1984, pág. 89.

⁵ Más amplio desarrollo, en mi libro *Las cuentas pendientes de la política en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

to en el instante en que la Reforma ponía en marcha el capitalismo en Europa. España se acostumbró a perseguir las ideas disidentes a través del Tribunal de la Inquisición y de los autos de fé, y a entender el linaje de la sangre, y no el del trabajo, como un signo de honra y de elevación social. Con este ropaje cultural compareció España ante la Europa moderna, en la que el humanismo español vió interrumpido su despliegue cuando Felipe II prohibió que se importaran libros y que los españoles estudiaran o enseñaran en el extranjero. Fué aquélla una típica medida de contrarreforma que vino a bloquear también nuestro progreso científico en una época en la que Galileo, Kepler, Descartes, Newton y Leibnitz iban a protagonizar la gran revolución de la ciencia moderna, que no acepta ya argumentos de autoridad, sino que se atiene a verdades experimentales. La ciencia europea sigue el camino de la secularización del conocimiento y libera a la razón del dogma revelado. La inquisición impuso en España la escolástica y el principio de autoridad frente al racionalismo y el libre examen. España quedó al margen de la ciencia moderna, al igual que había quedado apartada de la filosofía moderna.

Es también sabido que el cambio de dinastía enderezó la situación en el siglo XVIII, en el que España dió muestras de poder superar la parálisis heredada de su aislamiento anterior. Nuestros ilustrados, como los demás europeos, tratarán de encontrar una motivación racional de la vida humana, al servicio de fines terrenales. Conocedores del proceso de decadencia de España, la historia les enseñará que el desdén por las ciencias útiles en favor de las teológicas y literarias constituía el origen del atraso español. Campomanes lo expresó sin circunloquios: “a mí me parece más útil en el orden civil al género humano la invención de las agujas de coser; instrumento de tanto uso que debe preferirse a la lógica de Aristóteles”⁶. Las pruebas de limpieza de sangre son prohibidas; se ensalza la virtud del trabajo y del mérito personal. Goya nos ofrecerá

⁶ Pedro R. Campomanes: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*, edición del Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1975, pág. 153.

en sus Caprichos todo un repertorio de acerada crítica social. El esfuerzo pedagógico trajo consigo toda una serie de reformas y nuevas instituciones culturales: escuelas, universidades, colegios mayores, sociedades económicas, Reales Academias -entre ellas, la que hoy nos alberga-, Jardín Botánico, expediciones científicas, Biblioteca Nacional, etc. Y, por supuesto, apertura a la ciencia internacional mediante viajes e importaciones de libros.

La Ilustración española duró 70 años. Tiempo suficiente, pudiera parecer, para encarrilar definitivamente por el camino acertado el rumbo de la cultura española. No fué así. El intento ilustrado no tendrá continuidad y el largo reinado de Fernando VII con el que se inaugura el siglo XIX arrastró a la cultura española, de nuevo bajo estricta dependencia religiosa, al atraso y al desentendimiento del signo de los tiempos. La pugna entre reaccionarios y renovadores, que dura casi todo el siglo, se salda en contra de éstos. El resultado se hizo visible en 1898 cuando, al decir de Baroja, “los españoles empezamos a notar que no teníamos ciencia, ni literatura moderna, ni arte contemporáneo, ni cultura general”⁷. El fermento cosmopolita que a finales del siglo XIX significó la Institución Libre de Enseñanza, hubo de nacer de la expulsión de la Universidad de Giner, Azcárate y Salmerón. “No somos nada en el mundo -se dolía Pérez Galdós-, y las voces que aquí damos, por mucho que quieran elevarse, no salen de la estrechez de esta pobre casa”⁸. Otro testimonio, también de autoridad, es el de Cajal. “España -escribirá en 1897-, ha permanecido en estado semibárbaro, atendida a la religión y a la política y casi del todo ajena a la preocupación de ensanchar los horizontes del espíritu”⁹.

⁷ Pío Baroja: “Divagaciones sobre la cultura”, en *Obras Completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1976, pág. 518.

⁸ Benito Pérez Galdós. Prólogo a *La Regenta*, de Leopoldo Alas, “Clarín”, Editorial Noguer, Barcelona, 1976, págs. 63-64.

⁹ Santiago Ramón y Cajal: “Reglas y consejos sobre la investigación científica”. Discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales el 5.XII.1897. En *Los tónicos de la voluntad*, CSIC, Madrid, 1982, pág. 140.

Un último rasgo a tener en cuenta en la historia de la cultura española es la pobreza que legaron al país sus gobernantes y sus clases dirigentes. La herencia de un pasado de penurias presta identidad a nuestra cultura desde la literatura picaresca hasta el analfabetismo generalizado con que se abre el siglo XX. En muchos sitios la pobreza exacerbó los sentimientos de envidia y de violencia. La alegría de vivir raramente apareció en el arte español. La tosquedad de la vida rural, que ha llegado hasta bien entrado el siglo XX -“atónitos palurdos, sin danzas ni canciones”, cantaba Antonio Machado-, subraya la orfandad cultural que ha existido en amplias zonas del territorio español. La saña oculta, puesta ocasionalmente de manifiesto en los enfrentamientos civiles, demuestra el arraigo que han conservado en nuestra cultura ciertos ingredientes irracionales que conducen a la autodestrucción. Algunas famosas pinturas de Goya y de Picasso son expresiones inmortales de estos fermentos de violencia, frente a los cuales los progresos de la tolerancia y la templanza han sido discontinuos y parciales.

2.- *El siglo XX.*

En abierta oposición crítica al rumbo general del país, dos generaciones de intelectuales y artistas, las de 1914 y 1927, señalaron de nuevo con clarividencia los caminos a seguir. Pero la gran tragedia de la guerra civil truncó de nuevo la renovación que se estaba iniciando en la ciencia, la cultura y el arte español. El impulso modernizador de la generación de 1927 -científicos, escritores, poetas, artistas, músicos- y su creatividad magnífica, a la vez culta y popular, fué ahogado por el cruel enfrentamiento y por la represión que le siguió, que dió paso otra vez al control eclesiástico de la cultura española bajo una épica de cruzada. Hasta 25 años después del fin de la guerra civil no lograron las nuevas generaciones de españoles empezar a emanciparse de esta tutela. Fueron años en los que la plana mayor de la inteligencia, la ciencia y el arte español se vio mutilada en muchos de sus mejores hombres y mujeres, que hubieron de

abandonar el país en un exilio masivo y muchas veces definitivo. Al renovado aislamiento exterior, hay que añadir ahora la censura sobre la prensa, los espectáculos, las ediciones e importaciones de libros, las representaciones teatrales, proyecciones cinematográficas, exposiciones artísticas y conferencias públicas. Durante varios lustros, salvo en algunos escritores, artistas y profesores, verdaderos rescoldos entre cenizas, la pereza y el conformismo intelectual, el tópico y la retórica hueca, el dogmatismo y el historicismo imperial, fueron constantes en una cultura evasiva ante los problemas reales de nuestra sociedad y de nuestro tiempo.

Quiero destacar finalmente dos hechos que tuvieron inmediata proyección en nuestra vida cultural. El primero es que entre 1960 y 1970 España dejó de ser un país subdesarrollado y rural para convertirse en industrial y urbano. En estos diez años España experimentó una profunda transformación económica y social y se alejó de su condición de país subdesarrollado y agrario para convertirse en un país industrial con aceptables niveles de desarrollo económico. Los españoles nacidos en los años sesenta constituyen la primera generación de jóvenes que, en términos generales, no conocen el analfabetismo, ni la miseria, ni las enfermedades endémicas, ni las demás lacras del atraso económico propias de las generaciones anteriores. Un segundo acontecimiento, también relevante, fue el cambio de actitud que experimentó la Iglesia española como consecuencia de doctrina ecuménica del Concilio Vaticano II. La Iglesia fue consciente de que las nuevas generaciones de españoles demandaban de ella una nueva actitud pastoral. Este cambio aportó también un factor de profunda renovación al nuevo período de la historia cultural española que se iba a abrir en 1975.

3.- La renovación cultural.

Para las gentes de mi generación, nacidos al filo de la guerra civil, poner al día la vida cultural española era tarea inexcusable en

1975. Dos valores fundamentales de la Constitución de 1978, la libertad y la descentralización, fueron poderosas palancas para hacerlo. Era un momento crucial para abrir una nueva página en la historia de la cultura española, acabando con su aislamiento exterior y su abandono interno.

La ruptura del aislamiento significaba la apertura a la libertad de todos los espacios propios de la creación y la difusión cultural. Desde entonces hasta hoy, en la cultura española han vuelto a soplar los mismos vientos de libertad que animan la vida espiritual del resto de Europa. Desde entonces la cultura y las artes están dando muestras de que la larga crisis de libertad de la que venían no las habían sumido en la decadencia, sino en el atraso, en un atraso insoportable ya para todos, pero sobre todo para las jóvenes generaciones. Poner al día la vida cultural española significaba, en aquellos años 70, satisfacer el extendido anhelo de esas nuevas generaciones de incorporar a sus vidas unos componentes espirituales menos rígidos, más ricos y variados, y más libres y amables, de los que habían visto regir la vida de sus mayores. La política exterior de nuestros gobiernos proporcionó el reencuentro histórico de España con el grupo de naciones europeas que durante tanto tiempo habían sido para ella modelos de libertad y de progreso (1985). Con ello quedaba atrás el aislamiento de los siglos XIX y XX, en los que nuestra soledad había sido a veces dramática.

Aislamiento que había propiciado un prolongado abandono interior que se manifestaba de muchas maneras, entre ellas la falta de información actualizada, la postergación de los creadores, y la insuficiencia de dotaciones y espacios culturales.

En primer lugar, la falta de información actualizada. Ortega nos había enseñado que la cultura es el conjunto de ideas sobre el mundo que corresponde al tiempo en que se vive; el repertorio de ideas y convicciones que rige la existencia de una persona que está a la

altura de su tiempo¹⁰. En todo proceso de actualización cultural, la información y la crítica son, por tanto, componentes fundamentales. Para ello es preciso acercarse a lo que ha sucedido en el pasado y sucede en el presente en las ideas, en las artes, en las ciencias y en la técnica, en la economía y en la política. Todo esto tenía que ser objeto de una imperiosa puesta al día en aquellos años 70.

En segundo término, la postergación de las elites. Un fenómeno propio de nuestro país en los dos últimos siglos, ha sido la falta de elites culturales consolidadas. Esta particular situación obedece a causas diversas, pero no es la menor el hecho de que el proceso de modernización cultural de la sociedad española ha tenido lugar jalonado por cortes abruptos, de modo que la influencia moral y el liderazgo estético que pudieron haber ganado algunos movimientos o grupos de individuos, no acabaron de consolidarse en las siguientes generaciones. Y en la selección y defensa de sus elites creativas se juega la calidad del liderazgo cultural de una sociedad. (Es claro que no hablo aquí de elites en términos de posición social, sino en términos de capacidad intelectual y sensibilidad estética). De poder estar educada por la obra de artistas y pensadores con horizonte universal, espíritu contemporáneo y sensibilidad certera, la sociedad puede estarlo por autores aupados por las circunstancias, la moda, la publicidad o el favor político. El creador maneja materiales que son comunes a todos los seres humanos, pero que él sabe transformar en formas de cultura superior. Los sonidos y los ritmos, el lenguaje escrito y el visual, los colores y las formas, los sentimientos y hasta los silencios, son combinados por el creador para obtener unos resultados que, dejando atrás los elementos empleados, se adentran en un contexto intelectual o estético renovador. Es así como el creador ocupa una posición de vanguardia cultural en la sociedad, desde la que descubre nuevas ideas y formas expresivas que a través de su obra se difunden en la comunidad a la que pertenece. Y algo no mar-

¹⁰ José Ortega y Gasset: "En torno a Galileo", en *Obras Completas*, tomo V, Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1964, pág. 39.

cha bien en la organización de una sociedad cuando sus elites culturales no son identificadas por la calidad de sus obras. Algo no marcha bien cuando esas elites son silenciadas o, aún peor, combatidas o denostadas. Eso se podía apreciar en los años 70. Había que recomponer las valoraciones y cimentar mejor los prestigios.

Finalmente, en 1975 quedaban también por completar los equipamientos culturales. La Constitución había encomendado a los poderes públicos el cuidado de que los ciudadanos tuvieran acceso a la vida cultural como un derecho propio. La división de competencias culturales entre el Estado, las Comunidades Autónomas, las Provincias y los Municipios, guiada por el principio de descentralización, imponía a todos los poderes públicos la obligación de desarrollar una continuada acción cultural. En aquellos años, la sociedad española, sobre todo en la vida provincial y local, era francamente deficitaria de equipamientos culturales. Eran legendarias nuestras carencias: el descuido de los monumentos era lamentable, no existían prácticamente museos de arte contemporáneo, las bibliotecas y archivos eran presa de mil penurias, muy pocas salas de música mantenían una programación continuada, las orquestas escaseaban, etc. Mejorar la gestión del equipamiento existente y completarlo era una acción urgente en la que los poderes públicos llevaban la mayor responsabilidad. Si había que remozar las costumbres y dar contenido a los ocios, había que empezar por ofrecer a las gentes lugares donde acudir a esparcirse y aprender. Era necesario extender por todo el país una actividad cultural exigente y estable.

Todo esto, y más sin duda, era posible desde el gran tránsito histórico que propició en España la Constitución de 1978. España había entrado en un nuevo periodo de su historia sin quebrantos civiles ni ajustes de cuentas, como había sucedido en otras ocasiones del pasado. Los españoles habíamos alcanzado la misma dimensión moral que tenía la convivencia civil en los países europeos de nuestro entorno. Poner nuestra cultura en línea con ellos, con Italia, Francia, Holanda, Alemania, Inglaterra, etc., era una meta que estaba en nuestras manos poder alcanzar. En dos siglos, desde el fin de

la Ilustración, ninguna generación anterior a la nuestra había tenido tan preciosa oportunidad.

4.- *El renacer de los Museos españoles.*

Una de las muestras más palpables de la renovación cultural que ha propiciado la Constitución de 1978, ha sido la floración de nuevas instituciones y centros culturales que en muy pocos años han cambiado el semblante de nuestras ciudades y han venido a enriquecer nuestras costumbres y nuestros ocios. Nuevas orquestas y auditorios, nuevos conservatorios y teatros, nuevos festivales, ferias y galerías de arte, nuevas bibliotecas y nuevos museos han aparecido en todo el territorio nacional. Por abajo, una incesante presión popular ha sostenido el proceso. Por arriba, todas las fuerzas políticas han participado en esta ingente tarea de dotar a España de una nueva red de infraestructuras culturales que nadie, ni en sus mejores sueños, hubiera podido imaginar pocos años atrás.

Dentro del panorama general, la eclosión de nuevos Museos es acaso el fenómeno más relevante, y sólo en él voy a detener mi atención en este discurso, por mi mayor proximidad al tema. Más de 1400 museos existen en España, de los cuales aproximadamente la mitad datan de los últimos 25 años. Con anterioridad, la situación de nuestros museos, podría decirse que sin excepción, Museo del Prado incluido, era de penuria. En todos ellos faltaban personal, instalaciones y recursos económicos; y en casi todos faltaban impulso de dirección, relaciones con el exterior y compromisos claros con la sociedad. Era escandalosa la ausencia del arte contemporáneo internacional en los museos españoles. Y en apenas 25 años, de padecer aquellas severas carencias y privaciones, la renovación de muchos de nuestros museos ha sido espectacular y ha puesto de relieve el esfuerzo que está realizando España para recuperar una modernidad desaparecida entre las rendijas de su historia.

La contribución de los museos a la puesta al día de nuestro anticuado bagaje cultural les ha dado una significación que excede de la simple museología, y ha convertido a muchos de ellos en instituciones emblemáticas de nuestras ciudades. Los museos provinciales y locales, que el Marqués de Lozoya, Director que fué de esta Academia, calificaba de “almacenes inhóspitos”, son hoy centros de referencia cultural para la ciudadanía. A través de todos ellos se ha creado un nuevo público para el arte que ya no permanece indiferente, sino que participa de un modo activo en sus actividades y de un modo masivo en los grandes acontecimientos. Este nuevo público demanda en todas partes un trato incompatible ya con los viejos moldes del conformismo y la pereza intelectual.

Para atender a ese nuevo público la red de museos españoles ha multiplicado su número de un modo más que notable. Tan notable que no faltan voces que los consideran excesivos. No comparto yo ese punto de vista. Rotundamente creo que en un país como el nuestro, que ha estado sometido a tan largo ayuno de instituciones culturales en sus provincias y en sus ciudades, es preferible contar con un nuevo museo (o con un nuevo auditorio de música, o un nuevo teatro, o una nueva universidad, pongamos también por caso), que seguir careciendo de ellos. La tensión de proporcionar al museo mejores contenidos y más eficiente gestión, acaba por ser compartida por la población, por la prensa y por las autoridades, y el tiempo concluye por ayudar a que así sea, en beneficio de los ciudadanos que con ellos se van asegurando nuevas plataformas de convivencia cultural. Otra cosa es que la espectacularidad de algunas inauguraciones, o de algunos acontecimientos singulares, haga pensar que el camino ya está recorrido, cuando no ha hecho más que empezar, y que aún queda mucho trecho por delante hasta consolidar la nueva situación, que está siendo tan prometedora en sus inicios.

Otro de los efectos visibles de la creación de nuevos museos ha sido la reafirmación de las culturas regionales y locales. La cultura española no está formada de una sola pieza, sino de la conjunción histórica de diversas culturas territoriales, algunas de las cuales -la

catalana, la vasca y la gallega- cuentan con vehículos propios de expresión lingüística. Pues bien: no hay ninguna región española que no haya hecho un esfuerzo de afirmación cultural a través de la construcción de nuevos museos o de la renovación de los existentes. En Barcelona, en Bilbao y en Santiago de Compostela, en particular, los nuevos museos de arte contemporáneo, de magnífica arquitectura, han venido a sumar su capacidad de convocatoria al conjunto museístico e histórico de sus respectivas comunidades culturales. Junto a ellos, docenas de nuevos museos han aparecido en un gran número de capitales regionales españolas, robusteciendo su oferta cultural. El tiempo de la pasividad regional y de la subordinación a Madrid ha concluido.

La vitalidad de las provincias españolas es asimismo destacable en la fisonomía y en los contenidos de los nuevos museos, que permiten expresar de un modo diferenciado la apreciación que cada lugar tiene de su legado cultural y de las formas estéticas de nuestro tiempo. Todos esos museos, nuevos o renovados, han contribuido a vertebrar la vida de las ciudades y a ampliar las bases sociales de la cultura. Sus espacios han contribuido también a insuflar nueva vida a recintos urbanos mortecinos o degradados, como ha sido el caso del Museo de Arte Contemporáneo (MACBA) en Barcelona, del Museo Guggenheim en Bilbao, del IVAM en Valencia (Instituto Valenciano de Arte Moderno), o del Museo Reina Sofía en Madrid, por poner solo cuatro ejemplos destacados.

Otro dato significativo del renacer de los museos españoles, es la participación que en él han tenido muy diversas iniciativas e instituciones. El gobierno central, los gobiernos autonómicos, las provincias, los municipios, y en otro orden de presencias sociales, la Iglesia, las Fundaciones privadas, las empresas, los propios artistas, y la sociedad civil en general, todo el país está secundando sin vacilaciones, y hasta con prisas, la renovación de los equipamientos museísticos. Cada ciudad quiere tener un museo de arte contemporáneo, sin duda por su modernidad simbólica. Todo el mundo es consciente de la contribución que significan los museos a la vida co-

munitaria. Se han allegado recursos económicos, se han puesto en marcha nuevas construcciones o restauraciones de edificios históricos, y se cuenta ya con suficiente capacidad de gestión en las nuevas generaciones de museólogos y conservadores. Toda la sociedad española, en suma, se ha visto envuelta en este vistoso despliegue de nuevos y brillantes edificios, de reformas y rehabilitaciones, concebidos para albergar viejas y nuevas colecciones de una forma más atractiva, más pedagógica y más cómoda para los visitantes. En todas partes la sociedad española ha roto las inercias que la atenazaban y se ha distendido, mostrándose en libertad y afirmando, también de este modo, su identidad democrática.

Las nuevas instalaciones han llegado a lugares menos frecuentados, como Mérida, Segovia, Vitoria, Castellón, Almería, Zamora, Vigo, León, Tarragona, y muchos etcéteras más, a veces con un grado sobresaliente de belleza y sofisticación arquitectónica. Y también de intencionalidad política, como sucede con el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), de Badajoz, que ha transformado en Museo una antigua prisión: “allí un espacio de castigo se ha transformado en un espacio de libertad”, ha escrito Antonio Bonet Correa ¹¹. Restauraciones monumentales han servido de sede de nuevos museos, como el Claustro herreriano de San Benito en Valladolid, o de museos ya existentes, como el convento de la Merced en Sevilla, o el colegio de San Pío V en Valencia, entre otros muchos.

La variedad es llamativa: museos de arte histórico y de arte contemporáneo, pero también museos científicos, etnológicos, de artesanía, industriales, diocesanos, municipales, de enclaves y sitios relevantes, de arqueología, etc. Junto a ellos, han tenido lugar también algunas actuaciones museísticas de una relevancia internacional inusitada, como la instalación del Guernica en el Museo del Prado,

¹¹ Antonio Bonet Correa: *Perennidad del panóptico*, MEIAC, Consejería de Cultura y Patrimonio de Extremadura, 1975, pág. 226.

en una operación de gran valor simbólico; o la adquisición por el Estado español de la colección del Barón Thyssen Bornemisza; o la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; o la erección del Museo Guggenheim en Bilbao; actuaciones animadas por el propósito de incorporar el arte contemporáneo y sus vanguardias a la museología española y poder participar así, por fin, en el conocimiento directo de los grandes maestros internacionales, ingleses, franceses, alemanes, rusos y americanos de los siglos XIX y XX, que estaban ausentes de nuestras colecciones como consecuencia, una entre otras tantas, del aislamiento cultural de nuestro país.

5.- La arquitectura de los Museos.

Un problema que plantea la construcción de nuevos museos de arte es la relación deseable entre el edificio y la colección. Es ésta una cuestión debatida en todas partes y que ha dado lugar a tomas de posiciones públicas de arquitectos y artistas. Símbolo del poder del arte, el diseño de los nuevos museos está en el centro de la polémica. La nómina de grandes arquitectos que han firmado nuevos museos en España, o restauraciones de edificios históricos para fines museísticos, es muy importante: de Josep Lluís Sert, Francisco Javier Sanz de Oiza, Antonio Fernández de Alba, Juan Navarro Baldeweg y Rafael Moneo, a Frank Gehry, Richard Meier, Gaia Aulenti, Alvaro Siza o Jean Nouvel, entre otros más también destacables. En la polémica, las voces más autorizadas son las de los artistas y los arquitectos. Para los primeros, la adecuada exhibición de las obras de arte debe ser la guía de los nuevos edificios. Para los segundos, el edificio tiene una duración mayor que la museología imperante en cada momento: lo que hoy se exhibe de una manera, hace 50 años se exhibía de otra y dentro de otros 50, probablemente también. El arquitecto debe tener -según esta opinión- capacidad para distanciarse de los criterios museográficos imperantes en el tiempo en que diseña su edificación.

Lo cierto es que estamos asistiendo a la construcción de museos que son en sí mismos poderosas creaciones artísticas de los arquitectos autores de los mismos. El arquitecto se siente movido -al igual que el pintor o el escultor- por impulsos de expresión artística, y puede llegar a subordinar a los mismos la función museística del edificio que proyecta. Esto, que ha sucedido en el pasado (recordemos por un instante la rotonda y los corredores en espiral del Museo Guggenheim en la 5ª Avenida de Nueva York, un despropósito museístico, siempre criticado a Wright y que, sin embargo, imprimen carácter al interior de un bellissimo edificio), sucede en la actualidad con más naturalidad que nunca. En nuestros días la arquitectura museística puede estar, o no, al servicio de las obras de arte que se dispone a albergar y a exhibir. La vieja cuestión de la organización del espacio para la exhibición del arte ha sido resuelta por muchos prominentes arquitectos de nuestro tiempo convirtiendo en obra de arte el espacio mismo.

Frank O. Gehry y su museo de Bilbao son un ejemplo de esta actitud, quizá el más notorio. Dice Gehry: "los artistas prefieren un edificio poderoso. Ellos no quieren estar en una caja neutral. En la inauguración de Bilbao me dijo Rauschenberg que cuando le preguntaron si mi arquitectura iba a competir con su arte, él contestó: "haré mejor arte". Creo -añade Gehry- que los artistas necesitan y quieren un poco de compañía. Por otra parte -concluye- si un museo no es igual de importante para la comunidad que el Tribunal de Justicia, la Biblioteca o el Auditorio, es que es de segunda división. El edificio puede tener una presencia icónica, puede ser importante y no trivializar el arte. De hecho, lo enaltece".

Otro bello museo de estos últimos años, el construido por Renzo Piano para el galerista Ernst Beyeler en su Fundación de Basilea, nos ofrece justo la perspectiva contraria. Se trata de un edificio pensado y diseñado para exhibir una colección concreta de pinturas y esculturas, unas 200 en total, propiedad del refinado marchante suizo. Aquí la arquitectura se ha puesto abiertamente al servicio del arte. Baste recordar la sala donde se exhibe el gran cuadro de nenúfa-

res de Monet, o la dedicada a los hombres de pie de Giacometti, para admirar la inspiración y el talento de que Piano hace gala al borrar de la escena todo elemento que perturbe la pura contemplación del arte, e incluso para intensificarla mediante cristaleras al exterior y reflejos de luz natural. Ghery no tenía colección que exhibir y Piano sí. Dice Piano: “Muchos museos son simples autoafirmaciones más que servicios al arte. Son ellos los que se autoexhiben”¹².

Las características de las obras a exhibir han dado lugar recientemente, cerca de Nueva York, a una experiencia museística innovadora. Me refiero al Museo de la Fundación Dia en Beacon, a orillas del río Hudson, inaugurado el año pasado. La Fundación Dia fué constituida en 1974 en Estados Unidos por un joven galerista alemán, Heiner Friedrich, y su esposa, Philippa de Menil, hija de la mítica Dominique de Menil. Ambos se propusieron ayudar a grandes artistas a realizar sus obras mayores. Algunos artistas americanos estaban en aquellos años instalando gigantescas creaciones en grandes espacios abiertos, generalmente desérticos, sitios en Las Vegas, Sonora, Nevada, Tejas o Nuevo Méjico. Era el movimiento llamado “arte de la tierra” (*earth art*), en el que participaban señalados artistas, entre ellos Walter de Maria y Donald Judd. Este último criticaba acerbamente la museología convencional americana, que amontonaba las obras de arte con perjuicio de su independencia e integridad. Para Judd, los arquitectos postmodernos, capitaneados por Philip Johnson, habían destruido la *civitas* de las ciudades americanas¹³.

La apertura del Museo Dia ha constituido un gran acontecimiento en el mundo del arte contemporáneo. Michel Kimmelman, el crítico del New York Times, lo ha descrito así: “Una antigua factoría en una pequeña ciudad a una hora al norte de Nueva York, se va a convertir en el primer museo dedicado a la más grande generación de artistas americanos. No a Pollock, Rothko o de Kooning, sino a

¹² Gerard Mack: *Art Museums into the 21st Century*, Birkhäuser, Basel, 1999, págs. 23 (entrevista con Ghery) y 87 (entrevista con Piano).

¹³ Donald Judd: *Art in America*, septiembre 1984, págs. 16 y sigs.

la siguiente generación, la de los 60 y 70, la que incluye a Donald Judd, Dan Flavin, Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Sol Lewitt, Andy Warhol, Robert Ryman, Agnes Martín, Bruce Nauman y Richard Serra. La historia del arte americano va a necesitar escribirse de nuevo”. “La obra que estos artistas hicieron -continúa Kimmelman- cambió, o al menos cuestionó, la naturaleza del arte: su aspecto, su tamaño, sus materiales, su actitud hacia los lugares donde se exhibe, su relación con la arquitectura, la luz, el espacio y la tierra. Estos artistas cuestionan incluso si el arte necesita ser un objeto tangible. Minimalismo, post-minimalismo, arte de la tierra, video arte, conceptualismo: de repente, el arte puede ser simplemente una idea. Como decía Lewitt, las cosas físicas son perecederas y las ideas no”.

Este nuevo arte se había expresado a veces en unas dimensiones físicas que desbordaban por completo los Museos y Galerías convencionales. El Museo Día les da ahora cabida y se convierte así en el mayor museo de arte contemporáneo del mundo. Nos lo cuenta Kimmelman: “Con casi 250.000 pies cuadrados de espacio de exhibición, deja enano al Guggenheim de Frank Ghery en Bilbao; el museo está formado por espacios que son materia prima adaptable por los artistas según sus propios criterios, sin un arquitecto estrella, sino con grandes habitáculos, algunos tan grandes como campos de fútbol, para emplazar pinturas y esculturas que nunca se habían encontrado verdaderamente en su propia casa”¹⁴. La experiencia de la Fundación Día es, por ahora, la última en dejar a los artistas, y no a los arquitectos, dueños de los espacios en la exhibición de sus obras.

6.- *La colección.*

Hace 25 años no había en España un solo museo de arte internacional contemporáneo. Y ni siquiera -con excepción del Museo

¹⁴ Michael Kimmelman: “The Dia Generation”, en *New York Times*, 6.4.2003.

Picasso de Barcelona- una colección de los artistas españoles que estuvieron en sus vanguardias. Durante todo un siglo, de 1875 a 1975, y se dice pronto, ni el Estado ni la sociedad civil habían mostrado el más mínimo interés en poner al día nuestros museos, siquiera hubiera sido con los nombres españoles más universales. El gran arte del siglo XX, sus antecedentes y sus manifestaciones, en definitiva la cultura estética de nuestro tiempo, estaba ausente de los museos españoles.

Con este punto de partida, nuestros museos de arte contemporáneo, los grandes y los pequeños, se están formando trabajosamente, partiendo prácticamente de cero. Y en un contexto internacional en que la obra de los grandes maestros del siglo XX, o no está en el mercado, o si aparece ocasionalmente lo hace a unos precios exorbitantes. En una palabra: hemos llegado tarde para tener colecciones que permitan hacer un recorrido siquiera sea modesto por el arte europeo y norteamericano de la pasada centuria. ¿Qué hacer entonces? ¿Renunciar? Y si no se puede tener todo, ¿por donde empezar? ¿Tras la II Guerra Mundial? ¿Más cerca aún? El Estado y las demás entidades públicas suelen ser generosas a la hora de construir nuevos museos; no escatiman, por lo común, los medios para hacerlo. Mas, una vez inaugurado el museo, ¿cómo completar los fondos?; o incluso ¿cómo iniciar las colecciones?; ¿cómo mantener un discurso museológico coherente? Se ha traspasado así a los profesionales museísticos la tarea de organizar un buen museo, ya con menores medios y en unos mercados muy competitivos. La colaboración de la sociedad puede ser fundamental en esta materia. Más adelante nos referiremos a ella.

En nuestros museos las colecciones suelen ser historicistas, debido quizá a la profesionalidad académica de los conservadores, lo que sucede también fuera de aquí, donde prevalecen las mismas tendencias. El historicismo trata de exponer el arte de un periodo de tiempo en su diversidad estilística y formal. El envejecimiento de las vanguardias del siglo XX ha venido a reforzar el historicismo imperante. Puede incluso afirmarse que la posmodernidad ha convertido

en historia lo que en la primera mitad del siglo XX era rigurosa innovación estética. El cubismo y el surrealismo, por ejemplo, movimientos de vanguardia donde los hubiera, se estudian hoy en la Universidad como se pueden estudiar el manierismo o el rococó, esto es, como formas ya concluidas en la historia del arte. La historia se ha convertido así en el común denominador de la nueva museología. Se trata de contar lo que ha pasado, en la medida de lo posible. Ese es su contexto intelectual. Dentro de ella cada museo hace su propia lectura de los periodos básicos, o de los que tiene más a su alcance, y trata de colocar a las obras y a sus autores en su tiempo, en su estilo y en su lugar geográfico. Este último dato, la procedencia de los artistas, tiene considerable influencia en algunos museos regionales con resultados no siempre aceptables. La presión local puede a veces querer convertir en grande lo que no es más que mediocre, frente al juicio profesional de los críticos y los conservadores.

No es el número de obras lo que da consistencia a una colección, sino su calidad y la homogeneidad del conjunto. Un museo puede existir con una sola obra de arte, si es magnífica. La ermita de San Antonio de la Florida de Madrid es un buen ejemplo de ello. O puede existir sin colección, como un espacio de experimentación artística de definición estética cambiante. Las lagunas existen en las colecciones de todos los museos, incluso los más acreditados. La cuestión es acertar en la fisonomía cultural que se quiere que tenga la institución. El Museo de Arte Abstracto de Cuenca puede ser un buen ejemplo de lo que vengo diciendo. Cuando se inauguró en el año 1966, la colección con que contaba Fernando Zóbel para emprender su aventura de Cuenca, junto con Gustavo Torner, no sobrepasaba las 40 obras. Pero allí estaban ya algunas de las obras maestras de Chillida, de Tapies, de Saura, de Millares, de Rueda (otro de los impulsores del Museo), de Rivera, de Canogar, de Palazuelo, de los propios Zóbel y Torner, de Mompó, de Feito y de otros más, obras rutilantes que dieron al Museo una admirable consistencia desde el primer momento. Además, el hilo conductor de todo el conjunto, que era la creatividad de toda una combativa generación

española de artistas abstractos, ofreció a la museística internacional una referencia insustituible para saber algo de lo que estaba sucediendo en el arte español en aquellos difíciles años 60. Alfred H. Barr, Jr., el director-fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, expresó que el Museo de Cuenca era “el más bello de los pequeños museos del mundo”. Colección breve, de calidad relevante, emplazamiento singular y nitidez del mensaje estético, fueron las bases sólidas sobre las que se cimentó aquel Museo, creado por los artistas abstractos españoles con obras firmadas por ellos mismos en los años de su creación.

El riesgo que tienen las colecciones historicistas es la trivialidad de algunos de sus contenidos, al incorporar obras menores por razones de cronología y no de mérito artístico. Y la definición del arte es la calidad, no la historia. Gustavo Torner defendió esta tesis en este mismo salón en su memorable discurso de ingreso en 1992, que tituló “El arte, víctima de sus teorías y de su historia”. Para mí está claro que no se puede presentar como arte lo que carece de empeño intelectual. Como sucede con las obras literarias, o las composiciones musicales, o las películas cinematográficas, las obras de arte deben ser capaces de hablar por sí mismas, sin necesidad de revestimientos históricos. El visitante del museo ha de poder establecer un diálogo directo e intemporal con los artistas a través de sus obras, incluso si desconoce el quien y el cuando de su creación.

Identificar la calidad es labor del tiempo en el arte de los siglos pasados, y de la comunidad de los artistas, de los críticos y de los conservadores en las obras del arte contemporáneo. Lo que no es cosa sencilla, dentro de una actualidad en la que abundan los seguidismos, las ocurrencias y las modas. En las sociedades de nuestro tiempo el arte ha abandonado las reglas académicas y las ha sustituido por la libre afirmación del artista, de sus sentimientos y personalidad, de modo tal que cada experiencia individual aporta una novedad al conjunto. La libertad formal del arte de nuestro tiempo no conoce parangón en la historia, y la celeridad de sus cambios expresivos, tampoco. Todas las tensiones, experimentaciones y con-

tradiciones individuales y sociales encuentran en el arte un cauce de manifestación sin modelos preestablecidos. Este tipo de consideraciones ayuda a excluir e incluir en las colecciones a obras y autores, sin confundir a los espectadores, ni mezclar en el mismo relato lo que es creación verdadera y lo que no lo es.

Junto a la calidad de la colección, el museo tiene que atender también a su forma de presentación al público. La presentación de una colección influye decisivamente en la manera en que es contemplada y entendida por los espectadores. Nicholas Serota, Director de la Tate Gallery de Londres, ha escrito un brillante ensayo sobre esta cuestión en el que contrapone lo que denomina la interpretación curatorial de las obras de arte, que tiene lugar cuando el conservador las exhibe estableciendo entre ellas relaciones que no existían en la mente de los autores, y la presentación desnuda de las obras, fuera de academicismos e historicismos, de forma que la atención del espectador se concentre en la contemplación de las obras mismas. “El principio de interpretación -escribe Serota- consiste en combinar obras de diferentes artistas para ofrecer lecturas selectivas, tanto de arte como de historia del arte”¹⁵. El principio de interpretación -cabría añadir- significa la primacía del museo como lugar de educación sobre su función como lugar de contemplación del arte.

Uno de los rasgos distintivos de un museo es, precisamente, el modo en que se encuentran emplazadas las obras. En este punto, algunas de las grandes arquitecturas de los nuevos museos españoles no dejan de suscitar reparos funcionales a la hora de distribuir las colecciones de arte. Los pasillos del museo, la dimensión de las salas, los espacios abiertos o cerrados al exterior, la altura de los techos y paredes, la resistencia de los forjados, etc., constituyen elementos fijos de difícil modificación ulterior. No sucede así con las

¹⁵ Nicholas Serota: *Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art*, Thames and Hudson, Londres, 1996, págs. 8-9.

luces o los colores de los recintos, la textura de los suelos, el paneado de los espacios, etc., que son elementos manipulables según los deseos de la dirección del museo. Pero en todo caso, el acondicionamiento de las salas ha de hacerse en función de los objetos artísticos que en ellas vayan a encontrar acomodo, que deben tener su espacio de intimidad, cualquiera que sea el criterio que se haya seguido para su distribución. En las salas de autores únicos, la interpretación curatorial a que alude Serota se reduce al mínimo: todo lo más que alcanza es a colocar las obras según una determinada cronología, o según algún otro criterio de orden pragmático (tamaños, temas, etc.), quedando el espectador dueño de su contemplación.

El diálogo que suelen buscar los conservadores entre obras de diferentes artistas tiene sus riesgos: por un lado, la erudición académica puede hacer que en las confrontaciones de artistas el arte mismo llegue a desaparecer, sacrificado a la historia; por otro, si el diálogo resulta forzado, la presentación de las obras acaba por confundir al espectador. Y aunque no siempre pueda lograrse, sí debemos anotar que en la polémica entre contemplación del arte y su interpretación, es la primera la que debería prevalecer. En toda creación artística hay silencio y soledad y su contemplación requiere sosiego y concentración espiritual. Es el tributo que el espectador rinde al esfuerzo intelectual y estético que ha realizado el autor de la obra que tiene ante sus ojos. Nada en las instalaciones de un museo ni en la distribución de sus colecciones habría de importunar esa reflexión personal de cada espectador.

7.- Exposiciones temporales.

El complemento dinámico de las colecciones de los museos son las exposiciones temporales, a cuyo través éstos incrementan su oferta cultural y renuevan la atención del público. Algunas de ellas requieren grandes recursos de organización, préstamos y financiación. Otras son más asequibles. Todas constituyen hoy por

hoy un capítulo obligado en las actividades de cualquier museo. La respuesta del público suele ser favorable, lo que convierte a las exposiciones temporales en un campo fértil para las colaboraciones sociales, acaso el más atractivo para las formas usuales del patrocinio empresarial.

La variedad de las exposiciones temporales es inacabable y su éxito, por lo común, inmediato: exposiciones antológicas de artistas renombrados; de movimientos estéticos; de fondos de otros museos o colecciones; o relativas a momentos culturales destacados; o a galeristas y marchantes; o a artes particulares, como la arquitectura, la fotografía, el diseño; exposiciones interdisciplinarias; interpretaciones y revisiones históricas; confrontaciones de autores; etc. etc. Nada de la creatividad artística actual o histórica es ajena a una política de exposiciones con ambición cosmopolita. Pontus Hulten, que fué director del Centro Beaubourg de París, puso en boga la expresión "museos abiertos", frente a los cerrados en sus propias colecciones. No obstante, la colección propia, tanto por razones de coherencia como de imagen exterior, debe ser la referencia de las exposiciones temporales que un museo se proponga realizar, so pena de convertirla en irrelevante. Las exposiciones temporales pueden venir a desarrollar más ampliamente aquellas partes de la propia colección que así lo requieran, con fondos traídos de fuera de modo ocasional, o a completar, también de modo ocasional, las lagunas existentes en ella. Un museo se debe en primer lugar al cuidado de su propia colección y solo si le sobran fuerzas puede acometer una política adicional de exposiciones, que, por lo demás, siempre es deseable. Otra cosa son los Centros de Arte, carentes de colección permanente, donde el propósito fundamental es, cabalmente, organizar exposiciones temporales u ofrecer espacios a las nuevas experimentaciones artísticas.

Resulta innecesario subrayar que la calidad debe ser también la norma de las exposiciones temporales. Es la calidad la que acredita una línea de exposiciones, tanto ante las audiencias a las que van dirigidas, como ante los críticos, los colegas y los prestadores de las

obras. El crédito nacional e internacional de los museos se gana con las colecciones propias, pero también con la política de exposiciones. Se gana o se pierde. Una línea equivocada de exposiciones, o simplemente oportunista, puede hacer desmerecer la imagen exterior del museo. Por el contrario, una línea exigente, desarrollada con competencia académica y profesional, refuerza la credibilidad del museo a la hora de convocar al público, o de solicitar los préstamos necesarios a los demás museos y colecciones nacionales o internacionales. Hace 25 años, el movimiento internacional de simpatía y apoyo a la renovación de todo orden que estaba teniendo lugar en España, movió a Museos y coleccionistas extranjeros a ayudar con sus préstamos a las exposiciones temporales españolas. Hoy la situación ya no es la misma y la competición internacional por los préstamos es tan dura para nuestros Museos como para los demás.

La labor que los museos y demás instituciones culturales pueden desarrollar a través de las exposiciones temporales en cuanto hace a la apertura de nuevos horizontes estéticos, el seguimiento de lo que se hace más allá de nuestras fronteras, el reconocimiento público de los artistas propios, la nutrición, en suma, de la información cultural del país, es muy grande. El público merece siempre el máximo respeto. Sé por experiencia que su confianza es el mayor premio que una institución cultural puede recibir. Y cuantos más amplios sean los horizontes estéticos que las exposiciones temporales puedan ofrecer al público, mayor será la retribución de su aprecio y fidelidad. Una modalidad de exposición temporal la constituyen las exposiciones itinerantes. Más laboriosas de llevar a cabo, tienen un alcance cultural enorme, ya que presentan en lugares menos frecuentados muestras atractivas de arte. Nuestras ciudades son muy receptivas a este tipo de exposiciones y por todas partes se encuentran apoyos y colaboraciones para exhibirlas debidamente.

En toda la gama de exposiciones temporales o itinerantes, las instituciones culturales españolas están dando muestras de una gran vitalidad e interés. Museos y Centros públicos, Galerías y Fundaciones privadas, Estado y Sociedad civil, en suma, están jalonando

brillantemente una parte de la vida cultural del país con este tipo de iniciativas. Algunas de las exposiciones que se han organizado en España por algunos museos públicos han sido de una envergadura excepcional, dignas de los mejores museos del mundo. Más, cualquiera que sea su dimensión, su más amplio o más reducido contenido, el número de las exposiciones temporales españolas ha crecido de un modo continuo. Tres ejemplos entre cien me permito citar hoy aquí: la serie de exposiciones sobre las Edades del Hombre y otras exposiciones afines que la Iglesia está ofreciendo desde hace años, abriendo a ellas sus catedrales, son un ejemplo de inteligencia y de buen hacer en la nueva situación cultural de España; Arco, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo que se organiza anualmente en Madrid, ha consolidado un éxito cada vez mayor en participación de galerías nacionales y extranjeras, en público y en ventas; por su parte, la política de exposiciones itinerantes de artistas españoles contemporáneos que se está llevando a cabo fuera de España por el Ministerio de Asuntos Exteriores, es sencillamente magnífica, como lo fué la Europalia del año 1992. Todo ello denota una vez más el cambio de coordenadas básicas de la actividad cultural que está teniendo lugar en nuestro país, ante nuestros ojos, cambio al que ha respondido el público español con un permanente interés y hasta entusiasmo. Una conclusión difícilmente cuestionable, a mi entender.

8.- La función educativa de los Museos.

La función genuina de los museos, la que les caracteriza entre las demás instituciones culturales, es la de coleccionar, conservar y exhibir obras de arte. Esta función de depositario del arte es la función primera de todo museo y a ella se aplican las funciones complementarias de inventariar y catalogar, restaurar, recuperar, almacenar, proteger, custodiar e investigar. Pero en las últimas décadas -y no sólo en España, sino en todas partes, este es un fenómeno universal- a esta función primigenia e indeclinable, se le ha añadido

otra, la educación popular, que se ha convertido, junto con aquélla, en otra de las funciones que definen hoy en día las actividades de un museo moderno. De ser instituciones estáticas y cerradas en sí mismas, los museos se han convertido en centros dinámicos de expansión de la cultura artística. Ya no se piensa en los museos solamente como centros de conservación y exposición, sino como centros de irradiación del patrimonio artístico que poseen, como centros de pedagogía popular, en un renacer del viejo ideal ilustrado. Las grandiosas arquitecturas que los han convertido en una especie de templos laicos, las renovadas y atractivas colecciones que atesoran, y las exposiciones temporales que organizan, todo está ahora al servicio de esta nueva función social, la pedagógica, que los museos de nuestro tiempo han asumido de buen grado.

Espacios de enseñanza informal, las salas de los museos brindan ocasión de convivencia culta a un público de distinta procedencia social y profesional, de distintas edades y de distinto origen regional y nacional. Las nuevas generaciones no descubren ya el arte en los libros de texto de las escuelas y colegios, sino en los museos y en las exposiciones. Por su parte, las generaciones adultas acuden a los museos como a centros de formación permanente, como a lugares en los que se ejercita el debate, la divulgación, la interacción de disciplinas artísticas y la experimentación personal. Y si el museo es de arte contemporáneo, la actualidad de la información que en él se puede obtener, constituye para los visitantes un motivo más de atracción. Nada justifica que un museo no tenga un buen programa educativo, basado al menos en su propia colección. Esta función educativa es quizá más necesaria en España que en otros países, si tenemos presente los estragos que la ignorancia y la desatención histórica han ocasionado en nuestra cultura popular.

Hay que resaltar que la función pedagógica de los museos no es una función genérica, sino que tiene como finalidad específica enseñar a apreciar el arte a través de su conocimiento y su contemplación. La masificación que padecen algunos de nuestros grandes museos no debe impedirles a ellos, y por supuesto a todos los demás,

tener presente que la función educativa que se les solicita se dirige a hacer posible la comunicación personal del visitante, de cada visitante, con las obras de arte que se le muestran y con sus autores. El arte remueve sentimientos escondidos en el espíritu. Descubrirlos requiere un ambiente amistoso y acogedor, de recogimiento y de respeto. En la mirada de cada espectador debe hacer valer el museo la dignidad del arte y su valor de civilización. La gratificación espiritual es la respuesta que el museo ha de ser capaz de ofrecer a los visitantes, y no la incomodidad, la confusión o el barullo. La contemplación del arte en sus formas, sus superficies, sus colores, sus dibujos, sus luces, sus volúmenes, etc., abren el diálogo del espectador con los autores, diálogo que el museo debe propiciar y saber respetar una vez establecido. En el mito de la caverna de Platón, los hombres están sujetos a las urgencias de la vida, viven entre sombras y no se ven los unos a los otros. A través del arte, que es también una forma de sabiduría, el hombre acaba por despertar a un mundo nuevo. Los museos han de ofrecer esos espacios de intimidad a los usuarios que se acercan a ellos. Esto es más fácil de lograr en los museos pequeños que en los grandes, pero ninguno debe dejar de intentarlo. Los museos forman parte del clima intelectual del país y deberían acabar siendo reconocidos por los ciudadanos como una extensión espiritual del propio hogar.

9.- Financiación y gestión de los Museos.

La flamante red de museos de que España se ha dotado en estos últimos años necesita hacer un decidido esfuerzo de gestión para dotarse también de un funcionamiento eficiente. Ello requiere dinero, organización y personal capacitado. Los museos españoles (haciendo salvedad de los museos privados, que son menores en número), son servicios públicos en la más genuina acepción de este concepto jurídico: son poseedores y administradores de un patrimonio público que a todos pertenece, compuesto por las colecciones de arte y los inmuebles que las albergan, y tienen por finalidad la con-

servación y defensa de ese patrimonio, más allá de las presentes generaciones, y su difusión a través de la exhibición y la pedagogía de sus contenidos. La financiación y gestión de los museos es por tanto una responsabilidad pública y se ejerce, como todas las responsabilidades públicas, bajo el control de las representaciones democráticas de la población. A diferencia de los Estados Unidos, el principio de que los gobiernos deben tomar a su cargo la financiación directa de los museos, es admitido con normalidad por todas las fuerzas políticas en España y en Europa. Y tanto aquí como en la generalidad de los países europeos, la mayoría de los museos son de titularidad pública y su financiación y gestión son públicas también.

La cuestión polémica no es si la financiación de los museos debe ser pública o privada, sino la de saber hasta donde debe llegar la financiación pública, y en qué medida la autofinanciación de los museos por un lado y la colaboración de la sociedad civil por otro, puede mantener aquélla en unos límites equilibrados con el resto de los servicios públicos. Sabido es que el grado de desarrollo y progreso de un país se mide, entre otros indicadores, por la amplitud y la eficiencia de sus servicios públicos. Y el deseo que todos compartimos de que nuestros museos dispongan de suficiente financiación, hace que se deban considerar seriamente otras posibles fuentes que vengan a complementar el dinero público. Con el dinero público se pueden y se deben cubrir ciertos niveles de eficiencia, pero no parece posible atender con él a todas las necesidades que reclama hoy en día la gestión museística.

Más ¿qué comprende en nuestros días la gestión de un museo?. La respuesta más directa es que la gestión de los museos debe conseguir la mejor prestación de las funciones que la sociedad les ha asignado: la conservación y protección de un patrimonio público, artístico y arquitectónico. El museo existe por el arte y para el arte, y debe ser un espacio de contemplación y de enseñanza. Los visitantes han de ser considerados como ciudadanos que acuden a disfrutar de un patrimonio artístico que les pertenece y a formar sus gustos en una institución que sufragan con sus impuestos.

Sucede que los cambios en las prácticas culturales de la sociedad y en los estilos de vida de las gentes han incorporado nuevas demandas a la tradicional oferta de los museos. Estos tienen ahora que disponer de medios organizativos apropiados para hacer frente a la nueva demanda de servicios de que son objeto. La gestión de los museos comprende, hoy, como siempre ha sucedido, llevar adelante el plan museístico, la política de adquisiciones, las exposiciones temporales, los programas didácticos, las relaciones con los demás museos nacionales e internacionales, etc.; esto es, las grandes cuestiones. Pero también comprende, y de un modo particularmente apremiante cara al público, una infinidad de cuestiones cuyo buen orden dá la tónica de calidad de sus servicios: la biblioteca y el centro de documentación, las tiendas y librerías, los sistemas de seguridad, la limpieza del museo y de sus accesos, la compostura de los celadores y del personal de vigilancia, los servicios de acogida, la edición y distribución de los catálogos, los idiomas de comunicación con el público, los servicios de cafetería y restaurante, la señalización adecuada, etc. etc. De todo ello responde también hoy en día la gestión de un museo. Hay museos en España que son gestionados bien e incluso muy bien. Y otros que lo son menos bien, carentes aún de los recursos imprescindibles, a la antigua usanza. El público, que es el mejor juez, sabe distinguir entre unos y otros. Y los detalles de la desorganización, el desorden o de la falta de atención al público han de ser desterrados donde quiera que aún subsistan. Son impropios del país que estamos empezando a ser. Y ponen de manifiesto el envés de algunas inauguraciones cuando no son secundadas con los recursos necesarios para el buen funcionamiento de las nuevas instalaciones.

¿Cómo atender a tantos frentes de gestión con apoyo sólo del dinero público? ¿Cómo lograr que los museos se constituyan en servicios públicos que sean apreciados no sólo por sus colecciones y arquitecturas, sino también por la calidad y el esmero de sus prestaciones? ¿Cómo conseguir que los museos del sector público tengan el mismo eficiente funcionamiento que suelen tener los que perte-

necen a las Cajas de Ahorros, los Bancos, las Empresas o las Fundaciones?. Volvemos con ésto a sus formas de financiación.

La economía de los museos públicos depende de la economía general del país y nadie puede garantizar que los altibajos de ésta no repercutan negativamente en las instituciones artísticas. Antes al contrario, en la competición por los fondos públicos en tiempos de crisis, los museos llevan las de perder ante necesidades sociales más apremiantes o defendidas de modo más concluyente. Las Administraciones Públicas vacilan en todas partes ante las presiones sociales, con riesgo manifiesto para la estabilidad financiera de los museos a su cargo. Piénsese, por ejemplo, en las políticas de adquisiciones o de exposiciones temporales, en las que son más vulnerables las economías museísticas. Los poderes públicos seguirán manteniendo sus responsabilidades globales, pero los museos habrían de apoyarse también, para mayor seguridad, en su propia capacidad de generar ingresos y en la colaboración de la sociedad circundante. Todas estas cuestiones son tanto más importantes para la red española de museos públicos, cuanto su crecimiento ha tenido lugar muy rápidamente, sin apenas tiempo para consolidar una financiación estable.

Los complementos financieros que los museos pueden generar provienen por lo común de tres conceptos: los precios de las entradas, los servicios comerciales y el uso de sus espacios y colecciones con fines privados. Existe un cuarto concepto, la colaboración de la sociedad civil, que por la importancia que está empezando a tener en España, será objeto de consideración separada. Hay que señalar, en todo caso y desde un principio, que todos los conceptos mencionados tienen a mi entender un carácter complementario de la financiación directa que las Administraciones Públicas prestan a los museos, y ello tanto por su cuantía, que siempre será menor, como por su propia justificación, dada la naturaleza de servicio público que caracteriza a los museos.

Los precios de entrada constituyen un primer recurso a considerar. Normalmente los museos públicos no tienen autonomía para fijarlos, por corresponder esta competencia a las autoridades de las

que dependen. Caben muchas posibilidades, desde la gratuidad completa a las tarifas altas. Todas ellas pueden ser defendidas, como lo están siendo en España, donde hay museos gratuitos y museos de pago. Personalmente, soy partidario de un precio bajo y diversificado, cercano a la gratuidad (por ejemplo, días festivos, estudiantes, tercera edad, etc.), pero no soy partidario de la gratuidad absoluta. En la teoría financiera de los servicios públicos, el precio se define como una tasa por su utilización, caracterizada porque solamente cubre una pequeña parte del coste que ocasiona. Es lo que se conoce como precio político. Con este tipo de tasas reducidas no se pretende financiar la integridad de los costes de los servicios, sino solo trasladar a los usuarios una aportación, siempre menor, a los mismos. Ese debe ser también, en mi opinión, el régimen de los precios de acceso a los museos, aunque admito de buen grado la tesis de la gratuidad. No así la tesis de las tarifas altas, que me parecen inadecuadas en las instituciones culturales españolas, tanto por el retraso histórico que aún acumulamos, como por el hecho de que la carga principal de su financiación sigue correspondiendo al erario público, lo que obliga a no condicionar la asiduidad de los usuarios en razón a sus posibilidades económicas.

Una segunda fuente de financiación complementaria la constituyen los servicios comerciales que suelen ofrecer los museos al público que los visita. Me refiero a las tiendas de recuerdos y reproducciones, a las librerías, a las publicaciones, a los restaurantes y cafeterías, etc.; a todo este tipo de servicios que el público espera encontrar y que no entorpecen en sí mismos las funciones básicas de los museos. Todos los grandes museos de Europa y de los Estados Unidos ofrecen esta variada gama de servicios comerciales, que procuran al visitante comodidades y ofertas que suelen ser bien recibidas. No hay razón para que esta forma de financiación complementaria no pueda también generalizarse en España, organizándola con arreglo a los cánones del mercado y de forma que los beneficios obtenidos puedan quedar a disposición del museo. Esto requiere probablemente dos niveles simultáneos de gestión, la museística y

la comercial, cada una con propósitos, métodos de trabajo y personal diferenciado, lo que no siempre es hacedero, salvo en los grandes museos. El riesgo, que a veces se aduce, de mercantilismo en la gestión museística, no parece que se haya materializado en los museos extranjeros de los que podemos tomar ejemplo, en especial en los museos europeos, gestores, como los nuestros, de colecciones públicas, en los cuales la comercialización de los servicios no culturales se hace con habitualidad, sin merma de la calidad de la oferta puramente museística. La nueva ley del Museo del Prado puede quizá servir de guía, una vez experimentada, para abrir este sistema de financiación a otros museos públicos de nuestro país.

Una tercera fuente de ingresos posibles es la utilización venal de los espacios de los museos para fines privados, a través de fórmulas de alquiler para recepciones, visitas, usos publicitarios, etc. En todas estas posibilidades existe un punto que me parece infranqueable, que es el menosprecio que puede sufrir la imagen del museo. Si ésta puede resultar dañada, por pequeña que sea la posibilidad, habría que negar los permisos para este tipo de utilizaciones. El museo pertenece -ya lo hemos dicho- a toda la ciudadanía y su imagen es un signo de identidad colectiva que no admite ser utilizada en vano. La medida, la discreción, el sentido de la oportunidad, y el absoluto respeto a las colecciones y a los artistas representados en ellas, deben constituir las pautas para permitir estas formas atípicas de uso de los espacios museísticos. Nadie aceptaría una utilización puramente venal, para la crónica de sociedad o para la publicidad empresarial, de espacios emblemáticos de las instituciones del Estado, símbolos como son de la colectividad. *Mutatis mutandis*, los museos son también símbolos colectivos que merecen igualmente un trato de respeto y en su caso de intangibilidad.

10.- *Museos y Sociedad civil.*

Además de la financiación pública, de los precios de entrada y de la autofinanciación que sean capaces de generar por sí mismos, los

museos de nuestro tiempo buscan afanosamente la colaboración de la sociedad. Los museos han pasado a ser las instituciones culturales en las que esa colaboración se hace más atractiva para los particulares y las empresas, y más provechosa para el gran público. El mecenazgo hacia los museos, los donativos y ayudas, han tenido lugar siempre, basadas en la filantropía, pero en los tiempos actuales se fundamenta además en nuevas razones que conviene considerar.

Una de las grandes cuestiones de nuestro tiempo es, en efecto, la definición del nuevo marco de relaciones entre el Estado y la Sociedad, por agotamiento del que lo ha presidido hasta las crisis económicas acaecidas en los años 70 del pasado siglo. La crisis afecta sobre todo a la economía, pero alcanza también a la cultura, y se ha hecho visible en toda Europa, donde se ha abierto un proceso de renegociación de la línea divisoria entre el sector público y en el sector privado, cuyos resultados están siendo la reducción del primero y la atribución a la sociedad civil de un mayor protagonismo en la producción de bienes y servicios, incluidos los culturales. Dentro de la sociedad civil se incluyen una tupida red de instituciones y organizaciones privadas, autosostenidas desde el punto de vista financiero, que no necesitan del dinero público para subsistir, que cuentan con millares de centros de decisión propia y que componen junto con el Estado un orden social de convivencia más dinámico, más libre y más plural.

Pues bien, a la hora de reconsiderar sus relaciones con el Estado, la sociedad está encontrando numerosas posibilidades de participar en los múltiples desarrollos a que se presta la compleja política cultural de nuestros días. Y lo mismo que sucede en los países de Europa, está empezando también a suceder en España. Aquí, incluso, cabe señalar que la presencia de la sociedad civil en la vida cultural significa para ella una oportunidad de autoafirmación frente al Estado como pocas veces ha tenido en el pasado. Nuestra historia es exponente de la postración cultural que la burguesía española, nutrida mayormente de propietarios, ha mantenido durante la mayor parte de los siglos XIX y XX. La nueva sociedad civil española ha

crecido en efectivos empresariales y profesionales y su lugar en el mundo de la cultura empieza a hacerse visible. Y no me refiero solo a industrias culturales como el cine, la radio, la discografía y las editoriales, o a los teatros y las galerías de arte, en los que la participación privada ha sido siempre una fuente relevante de financiación y promoción cultural, sino a otros sectores culturales en los cuales es predominante la financiación pública, como sucede, en concreto, con la protección del patrimonio histórico y con las instituciones museísticas. El momento parece haber llegado no ya solo de permitir, sino de demandar a la sociedad civil su mayor participación activa en todos ellos, como una prueba de modernidad y de civismo.

Sin excederse tampoco en esta demanda, hasta el punto de solicitarle que se disponga a sustituir a las políticas públicas. Porque existen ya entre nosotros voces que piden la sustitución del Estado por la sociedad en algunas de las instituciones culturales de las que hoy responden las Administraciones Públicas, por ejemplo, en los museos, o en algunos museos. La presión financiera por reducir el déficit público da cierta consistencia a este tipo de reivindicaciones. En la misma línea argumental, otras voces proponen aplicar a la cultura el principio de subsidiariedad, de forma tal que los espacios que pueda ocupar la sociedad, sean desalojados por el Estado. Otros, finalmente, se miran en el espejo norteamericano y toman como modelo para los museos españoles al mecenazgo privado. No es esa, desde luego, mi opinión. A mi juicio, ninguna Administración Pública está legitimada en España para dejar de atender la promoción cultural de los ciudadanos en todas sus facetas, creativas o divulgadoras, so pretexto de que existan iniciativas privadas que puedan ocuparse de ellas. La reducción del déficit público no debe hacerse a costa de la cultura. Cualquier tendencia abandonista del Estado y demás Administraciones Públicas en la vida cultural del país, además de chocar de frente con sus estrictas obligaciones constitucionales, dejaría un reguero de orfandades irremplazables.

Porque hasta el momento presente, el cuidado del patrimonio histórico, la provisión de las infraestructuras básicas, y la financia-

ción y gestión de las grandes instituciones, las más relevantes y decisivas en la cultura española, han sido y son responsabilidad directa y no compartida de los poderes públicos. Ojalá llegue un día en que la consistencia de nuestra sociedad civil pueda modificar la situación en términos aceptables para todos. Por ahora, lo que estamos haciendo en España es iniciar un camino de atribución de mayor responsabilidad a la sociedad en la vida cultural, que en los países europeos más relevantes ha costado muchas décadas recorrer. Sería prematuro, e imprudente, quemar las etapas que nuestra sociedad civil necesita para corresponsabilizarse de la vida cultural del país, o de sus museos, con una autoridad moral que solo el tiempo puede procurarle. En suma: es notorio que la evolución de las relaciones entre Estado y Sociedad conduce a una cada vez mayor participación de ésta en la consecución del bienestar colectivo de la población, incluida la cultura. Pero esta mayor participación no debe hacerse a expensas de la reducción de la presencia pública en esos ámbitos, en un juego de suma cero en el que lo que una parte pone lo retira la otra. Antes al contrario, la sociedad civil habría de venir a incrementar los recursos públicos disponibles, de forma tal que la vitalidad cultural del país se robusteciera cada vez más en cantidad y calidad.

Hasta hace bien poco, sólo Barcelona y Bilbao (si acaso alguna otra capital más), podían mostrar un palmarés de iniciativas cívicas que animaban la vida cultural, sobre todo en la música y los museos. En la actualidad, esos apoyos se están extendiendo en todo el país y donde quiera que se fije la mirada se puede apreciar la presencia de la iniciativa privada en la vida cultural. Una prueba de ello, entre otras muchas, es el número creciente de fundaciones culturales en toda España, en lo que influye la convicción, cada vez más extendida, de que las autoridades públicas no son las únicas responsables del sostenimiento y difusión de la cultura y de las artes, sino que junto a ellas, una gran variedad de grupos sociales pueden participar en esa responsabilidad. Es también opinión extendida que esa doble responsabilidad del Estado y la sociedad conviene

a la vida cultural y artística, en la medida en que viene a sumar esfuerzos, financiaciones, iniciativas, oportunidades, tanto para los creadores como para la generalidad de la población. Esta suma de responsabilidades ofrece a la vida cultural más vigor, más estabilidad y más diversidad, elemento este último, la diversidad, que constituye, además, la naturaleza última de la cultura.

Los museos constituyen una plataforma idónea para hacer efectiva la presencia de la sociedad civil en el mundo de la cultura, por la variedad de posibilidades que ofrece para ello. Las Asociaciones de Amigos, de las que hay ya casi un centenar en España, proporcionan un enlace robusto del museo con la sociedad y constituyen un vivero de múltiples ayudas e iniciativas; los patrocinios empresariales de las exposiciones temporales, tan del agrado del público, permiten liberar a los museos de unas cargas financieras muchas veces insostenibles para ellos; las donaciones y legados gratuitos de obras de arte vienen a enriquecer las colecciones de un modo continuado; las daciones de obras en pago de impuestos permiten adquirir obras de excepcional calidad y precio; la presencia en los Patronatos de líderes empresariales facilita a los museos colaboraciones financieras en operaciones que los anglosajones denominan de *fund-raising*; el depósito de colecciones privadas en los museos públicos ensancha el ámbito de las colecciones propias; los museos privados, creados y sostenidos por Fundaciones, Bancos, Empresas y Cajas de Ahorro, han aumentado de modo brillante la oferta museística en todo el país; los museos dedicados a la obra de un solo artista, nutridos por lo común con donaciones propias y de la familia, destacan el valor de nombres relevantes en las localidades donde están enclavados; y tantas otras posibilidades más de las que hay ya muestras sobradas en la vida museística española.

Atraer la colaboración de la sociedad a las actividades de los museos que, por supuesto, es siempre conveniente, puede llegar a ser imprescindible si se quiere asegurar su estabilidad financiera y el sostenimiento de su oferta cultural. Los poderes públicos estimulan estas colaboraciones ofreciendo facilidades de diverso orden e in-

centivos fiscales a quienes las prestan. Pese a lo que puedan parecer, los incentivos fiscales no significan merma de los recursos públicos, sino incremento de los mismos, ya que las aportaciones privadas a los que se aplican son siempre de mucha mayor cuantía que el ahorro de impuestos que con ellas se logra. Las leyes de Fundaciones y de Mecenazgo que se han promulgado en España participan de esos objetivos de fomento de la participación social en el mundo de la cultura, y en otras áreas valiosas de la vida civil.

A mi juicio, este camino, cuya andadura estamos también iniciando ahora en España, es un buen camino. Y lo es tanto por lo que trae como por lo que quita. Por lo que trae, en la medida en que la sociedad civil necesita contar con una mayoría de ciudadanos y organizaciones privadas que se acostumbren en ejercitar su propia autonomía de decisión y su responsabilidad respecto de los demás. En tal sentido, sin contar con una sociedad civil que despliegue en libertad un orden de actuación más amplio que el del Estado, éste se moverá con muchas rigideces y limitaciones en los espacios cívicos que son propios de las sociedades desarrolladas, llámense arte, cultura, ciencia, medio ambiente, asistencia social, etc.

Y es adecuado también el camino por lo que quita, que es el dirigismo resultante de una excesiva dependencia de la cultura, y del arte en particular, de la dirección política. “Cuando siento que la mano del poder pesa sobre mi frente -escribió A. de Tocqueville- poco me importa saber quien me oprime”¹⁶. En el mundo de los museos debe ser defendida la independencia de cada uno de ellos respecto de las presiones exteriores, ya sean privadas o públicas, poniéndolos en las manos profesionales de sus directores y conservadores. Los riesgos de interferencia, que siempre existen, se hacen aún más claros cuanto mayor es el grado de dependencia de los museos de la financiación que les proporcionan las Administraciones

¹⁶ Alexis de Tocqueville: *La democracia en América*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pág. 397.

Públicas. Los museos están al servicio de la comunidad, no de sus rectores circunstanciales. Son instituciones estables que no habrían de ser objeto de manipulación en sus políticas de adquisiciones, o de préstamos, o de depósitos, o de exposiciones temporales, por poner por caso. Y un medio adecuado para conseguirlo es robustecer su propia personalidad mediante el apoyo de la sociedad a la que el museo sirve, a través de la variedad de fórmulas y posibilidades de colaboración a la que nos hemos referido.

11.- *A modo de conclusión.*

Señoras y señores Académicos: he de confesar que nunca he pronunciado un discurso con más estima y gratitud al auditorio que éste que estoy a punto de concluir ante vosotros. “De cultura y de museos: lo que va de ayer a hoy”. Así lo he titulado, para mejor destacar su perspectiva histórica. Los últimos 25 años justifican ciertamente un optimismo general sobre el progreso realizado por nuestro país en todos los órdenes, entre ellos el cultural. Pero es que nos habíamos quedado muy atrás en nuestra historia. Un reciente dato estadístico sirve para comprobarlo: hace 25 años la población española analfabeta y sin estudios sumaba todavía una cuarta parte de entre los mayores de 16 años¹⁷. No olvidemos que nuestro atraso era de esas proporciones. Esta lacra ha ido desapareciendo a medida que las nuevas generaciones van constituyendo la mayoría de nuestra población. El esfuerzo que se ha hecho para recuperar el tiempo perdido ha sido impresionante, como hemos ilustrado en el caso de los museos, aunque cosa análoga podría hacerse en otros ámbitos de la vida cultural. En estos 25 años España ha alzado las barreras que la separaban del exterior. Ya no hay complejos de inferioridad. Ya no somos observados desde fuera como un país

¹⁷ Instituto Nacional de Estadística: *La sociedad española tras 25 años de Constitución*, Madrid, 2003, pág. 66.

excéntrico o extravagante. Desde 1978 nuestros equipamientos artísticos y culturales se han puesto en línea con los de los países de Europa que nos han servido de referencia en nuestra historia y con los que cada vez son mayores nuestros intercambios. Hemos encontrado de nuevo el camino perdido. Haber podido colaborar a que ésto haya sucedido no deja de ser un motivo de satisfacción para quien quiera que haya participado en el proceso.

Este tramo del camino lo hemos recorrido con éxito, pese a la magnitud de la tarea emprendida. Los problemas no son ahora la falta de equipamientos o la escasez de actividades culturales y artísticas, que son ya abundantes, sino la calidad de las instituciones que las promueven. Y es que, pese a lo que puedan sugerir determinados resplandores, una sociedad sigue siendo atrasada si sus instituciones educativas, artísticas, culturales y científicas carecen de suficiente nivel de calidad. Y en materia de calidad, aún tenemos mucho que hacer y que aprender en España. El proceso de modernización que aquí hemos seguido se ha desarrollado de un modo rápido y poco profundo, y ha dejado aún a la vista fondos tradicionales de nuestro comportamiento colectivo como la incompetencia, la pereza, o el salir del paso de cualquier manera. Es una obviedad poner en relación estos defectos con la falta de exigencia educativa en todos los niveles. Sin una buena Escuela y una buena Universidad, ni la sociedad española ni sus clases dirigentes romperán los medianos niveles de calidad en que solemos estar instalados.

El riesgo de conformarnos con una modernización solo superficial se ha hecho presente, originado quizá por un exceso de triunfalismo. Pero estamos todavía lejos del lugar que ocupan otros países europeos más avanzados en la calidad de nuestra educación, nuestra cultura y nuestra ciencia. Todavía hay que trabajar duro para seguir acortando las diferencias con ellos. Estamos en el camino de hacerlo, y la modestia, acaso, sea la mejor actitud para conseguirlo.

He dicho.

CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA

Señores académicos:

Tengo el honor de dar la bienvenida de esta Corporación, en nuestro nombre y por vuestro expreso encargo, a un nuevo compañero, a Don José Luis Yuste Grijalba.

Me unen a él lazos de amistad y afecto, pero a estos motivos que al privado dominio de los sentimientos se refieren, se unen otros muy especiales, aquellos que se desprenden de sus valores y cualidades personales que han fundamentado vuestra elección en él para ser miembro activo de esta casa.

Leído y releído el discurso que ahora acabamos de oír de labios del nuevo Académico, me preocupa no poder calibrar y, sobre todo, no saber ahondar bien en el fondo y en el entramado de las reflexiones contenidas en la línea de su pensamiento.

Me siento honradísimo de contestar hoy a José Luis Yuste, y especialmente haciéndolo en este solemne foro, pero subyace en mí una preocupación preliminar. Veamos: esto de que un andaluz con vientos boreales en su sangre, sea capaz de entender y conteste el razonamiento recio, austero y culto de un *castellano viejo* constituye, ya de entrada, un riesgo de desencuentro o al menos de acomodación óptica. Tal vez, y dicho de otro modo, espero por el contrario que esta circunstancia sea propicia al entendimiento y que me brinde la luz que me da la distancia y la diferencia natural de esa *tonalidad genérica* —de la que hablaba Ortega— a la que nos ciñen nuestras distintas tierras y culturas.

Antes de entrar en alguna reflexión sobre la esencia de su discurso, quiero anotar algunas consideraciones sobre su persona. El nuevo Académico ha sido testigo y protagonista activo en la vida cultural española durante el último tercio del pasado siglo y los albores del nuevo; ha sido, en consecuencia, vigía de excepción como *gerente* de la prestigiosa Fundación March (así de escueta y lacónica figura su función en el currículo por él dictado). Pero, al hilo de lo dicho, se hace necesario en seguida puntualizar y constatar dos circunstancias concurrentes y felices que deben ilustrar lo que quiero dejar claro y evidente: la Fundación March de una parte, como soporte y ámbito, y de otra, la gerencia o más bien diría la dirección de la misma como alma que ha dado forma y vida a todo su ideario.

La Fundación March, como es bien sabido, fue creada con un noble propósito de altos vuelos, con carácter universal y con vocación de contribuir de forma decisiva y palmaria a la difusión y promoción de las artes y las humanidades en el seno de la vida civil española; y comprometida asimismo con las ciencias, con la educación y con otras muchas ramas de la cultura. Además, para llevar a cabo tal empeño, primero el fundador y después la familia March han sido generosos a la hora de allegar los medios para llevar a cabo la protección, la difusión y el aliento necesarios a profesores, graduados, estudiantes, y a la sociedad en general, promoviendo para ello becas, ayudas, actos públicos, conciertos, conferencias, simposios, exposiciones, etc., en multitud de manifestaciones de la cultura. Todo ello ha sido realizado con una envergadura y una extensión nada comunes. Toda una ejecutoria que ahí está, bien reconocida por la sociedad española y que ha trascendido más allá de nuestras fronteras; ya es historia.

Pero, ¿cómo había de hacerse esto si además se quería que fuese de forma excelente? Era un empeño en el que no bastaban ni el firme propósito, ni el proyecto impecable, ni los medios, por muy generosos que fueran. Como siempre, había que encontrar y elegir bien a quien o quienes condujeran el barco a buen puerto, con instinto, con autoridad y con sabiduría, marcando un buen rumbo y

aprovechando los buenos vientos. Es evidente que una tarea de esta naturaleza, toda una empresa, que no era precisamente la de fabricar un violín o pintar un cuadro —obras que pueden ser creadas en solitario—, requería por el contrario y como es obvio, la concurrencia de capacidades de dirección y de las dotes necesarias para aunar responsabilidades, coordinar voluntades y administrar las aportaciones de multitud de profesionales, humanistas y científicos de gran fuste, de sus saberes y de sus tareas. Había que encontrar a la persona idónea, dotada de inteligencia, energía, ilusión, refinamiento, equilibrio y fuerza, capaz de insuflar vida a una nueva institución con vocación de estar en primera fila, por derecho propio, en el corazón de la vida cultural de nuestro país. Se requería en suma, una capacidad para conjugar diferentes esfuerzos y jerarquizar valores, oficios y culturas.

La persona elegida había de dejar en la institución —así era el encargo— una impronta de espíritu universal que rezumara liberalismo y modernidad. Sólo podría ser capaz de lograr algo así quien estuviese dotado de un carácter dialogante, quien, respetando voluntades de patronos y mecenas, y haciendo aflorar el talento y los valores de consejeros y asesores próximos, conciliara sus criterios plurales y sus diferentes estirpes intelectuales, todo ello para el mejor fin del proyecto. Tal persona había de saber elegir bien a los colaboradores, delegando en ellos funciones dentro de un contexto de libertad y de comunicación permanente, una tarea que requería mucha mano izquierda, fina inteligencia y la energía propia que da la autoridad bien ganada.

En fin, así podemos situar la figura de José Luis Yuste. Y aun, consciente de que todo lo indicado es sobradamente conocido por esta Academia y por todos los que hoy están presentes en este acto, considero que es justo recordarlo y reconocerlo. Sepamos que a quien hoy recibimos, aparte de sus méritos, reconocimientos y títulos, ha sido el alma de la Fundación March, a la que ha sabido darle temple, estilo y excelencia; en definitiva, el prestigio del que hoy goza.

En la biografía del nuevo académico se pueden constatar diferentes méritos y virtudes, tanto al verificar su sólida formación como al recorrer el historial de su vida profesional. Toda una dilatada labor realizada bajo un talante liberal, creativo y riguroso, que hoy, con una perspectiva dilatada en el tiempo, puede ser contemplada como un balance brillante y fundamental.

Se trata ante todo de un hombre reflexivo, cordial y culto. Tiene José Luis Yuste la autoridad y la firmeza que le otorga, de un lado, su perfil intelectual y, de otro, el rigor de su formación y profesión jurídica. Es una persona de firme criterio, pero siempre dispuesto en el curso de un debate a la revisión de sus propias ideas.

Por último, quiero también señalar la elegancia de conducta que practica como norma de vida en todos sus gestos personales o sociales, pudiendo afirmarse que se trata de un hombre de una estatura moral nada común.

Diría, para tratar de entenderle, que coexisten en su personalidad distintas formas de contemplar el mundo inherentes a la condición humana, una de ellas, de ensimismada y callada reverencia, de asombro ante el milagro de la vida y las nobles conquistas del hombre; otra severa y crítica, aquélla que le ha marcado y ahormado siempre, la de un espíritu de revisión, de vigilancia y de disciplina, actitud que le ha mantenido siempre alerta para no dejarse caer en la autocomplacencia o en el conformismo de la conquista efímera o banal.

Pero no quisiera, ni creo que deba, cerrar el esbozo de este retrato sin destacar lo que a mi juicio es un factor importante que alumbraba la línea de su conducta y su pensamiento.

Se trata de la presencia activa y permanente en su vida de un ser excepcional que siempre ha estado a su lado, Conchita Rojas, su cálida, risueña e inteligente mujer. Puedo imaginarme con los ojos cerrados que en todos los momentos de su biografía, difíciles o graves unos, intrascendentes o cotidianos otros, en los que él ha debido establecer criterios o tomar decisiones, ha contado con el aliento y el

ánimo necesarios para la lucha y ha oído siempre y ha estado atento a su voz justa y moderada. Y aún más, ha recibido de ella el consejo acertado que ha venido a confirmarle en ideas previas o en caminos iniciados, pero también en la revisión de otros. En definitiva, ella le ha dado nuevas luces a su pensamiento, siempre aportando el acento propio, peculiar de su gran humanidad.

Quiero añadir que esta consideración no es el fruto de un gesto de cortesía o de afecto personal, que por supuesto reconozco que lo tengo, sino de la constatación de una realidad tangible y gozosa.

* * *

Inicia el nuevo académico su discurso con unas hermosas palabras de Cervantes que dicen así: llego aquí al descubierto y “sin otro artificio que el de la cortesía”. Tal sentido de modestia contrasta con el rico, riguroso y estructurado contenido de su magisterio.

A través de su discurso el nuevo académico nos ha conducido desde la esperanzadora aseveración de que *España está viviendo en la actualidad uno de los períodos de mayor libertad que el pensamiento y el arte han gozado nunca entre nosotros*, y a la reflexión dichosa de que ello significa una *profunda rectificación histórica*.

Pero, en otro sentido, ha sido dramático oír punto por punto los hitos y las sombras de la historia de la cultura española dejando al descubierto *el aislamiento y el abandono que trajeron consigo el retraso científico y cultural de nuestro país, consecuencia de nuestra separación de las corrientes científicas y filosóficas que dieron vitalidad a la moderna cultura europea*.

Ha ido mostrándonos los atisbos de luz que supuso la Ilustración y las sombras del reinado de Fernando VII; nos ha llevado a través de la precaria ausencia de entendimientos propios del siglo XIX y nos ha conducido, por fin, con Giner, Azcárate y Salmerón al albor de la Institución Libre de Enseñanza y su fermento cosmopolita,

que significó un rayo de esperanza para aquellos que soñaban con una España más europea y más universal.

Cita y se detiene en el impulso modernizador de la generación del 27 y su creatividad magnífica, a la vez culta y popular, pero ahogada dramáticamente por el enfrentamiento y la represión. Fueron años –constata Yuste– en los que la plana mayor de la inteligencia, la ciencia y el arte español se vio mutilada en muchos de sus mejores hombres y mujeres, que hubieron de abandonar el país en un exilio masivo y, muchas veces, definitivo.

No debe ser mi papel en este momento el de repetir conceptos, ideas y párrafos del discurso, por muy significativos que sean, pero permítaseme cierta licencia en este sentido, que no tiene otra razón sino el de insistir y acentuar más si cabe sus ideas y reflexiones. Me sirve, sobre todo, para subrayar la importancia y la necesidad de contemplar con crudeza lo que hemos sido y lo que no es deseable que se repita.

Aunque lamentablemente no hay espacio ni tiempo para realizar una glosa seria y profunda como merece el trabajo, no quiero pasar por alto el análisis ejemplar y la manera tan sólida y razonada en que contempla la creación y la evolución de los museos, las colecciones y las exposiciones temporales nacidas al amparo de la nueva etapa alentadora de España como consecuencia de la Constitución de 1978.

Y por último, pasando como de puntillas sobre el dorso de su pensamiento, quiero hacer énfasis y mostrar lo que entiendo y creo que es la más importante conclusión del estudio, contenida en sus palabras finales, que aparecen bajo el epígrafe “A modo de conclusión”. Veo en ellas la clave del discurso, el nudo gordiano de la tesis que da la medida de su altura y alerta sobre lo que debe ser motivo de revisión. Una seria advertencia para sí mismo y para dirigentes, gobernantes, y en definitiva para quienes detentan la responsabilidad del mundo de la educación y la cultura; toda una declaración de modestia que deberíamos asumir como norma, una

auténtica amonestación llamada a vigilar nuestros actos para no caer en triunfalismos y autocomplacencias.

Concluye con un párrafo que creo que es tan elocuente que merece ser transcrito. Dice así: *Pero estamos todavía lejos del lugar que ocupan otros países europeos más avanzados en la calidad –subrayo esta palabra, la calidad–, de nuestra educación, nuestra cultura y nuestra ciencia. Todavía hay que trabajar duro para seguir acortando las diferencias con ellos. Estamos en el camino de hacerlo, y la modestia, acaso, sea la mejor actitud para conseguirlo.*

* * *

Como salutación y mensaje final quiero transmitir al nuevo académico que no es precisamente un lauro lo que la Academia de forma aislada le ofrece hoy, aunque con todo honor y solemnidad; más bien se trata de extender y compartir con él todo el peso de responsabilidades encomendadas, a las que habrá de aportar su trabajo, con prudencia, con respeto y con sabiduría, todo un friso de cualidades requeridas al mejor servicio de custodiar desde aquí el Patrimonio y las Bellas Artes en España.

Y para concluir, al saludar y dar la bienvenida en nombre de la Academia a José Luis Yuste Grijalba en el momento de incorporarse a esta docta casa, hago más sus palabras y, parafraseando aquéllas del título de su discurso, diría que “lo que va de ayer a hoy” ha de ser también mucho para esta Academia, en cuanto al enriquecimiento esperado que ha de suponer –estoy seguro– su fecunda labor dentro de ella. Y por si todo esto fuera poco, su incorporación nos vendrá bien servida y adobada por su trato personal afable y exquisito, y por el peso de su reconocida autoridad intelectual.

Yo te saludo y te doy la bienvenida a esta Academia.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 6 DE ABRIL DE 2004
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICAS ARABÍ, S.A.

Depósito Legal: M-13727-2004

