

museos .es

5-6/2009-2010



Artículo

¿Un nuevo museo?
El Museo Nacional
Colegio de San Gregorio

María Bolaños Atienza



la atención a la tradición escultórica ha sido siempre muy secundaria y sigue teniendo dificultades para hacerse un sitio en los estudios académicos, en las estanterías de las bibliotecas y en las salas de los museos. No hace tantos años Barnett Newman sólo veía en ella «ese objeto con el que uno tropieza en un museo cuando da unos pasos atrás para contemplar una pintura». Y todavía hoy no es raro que cumpla un papel de relleno en los museos de Bellas Artes, no muy distinto del mobiliario ornamental, sin nombres propios, decorando pasillos...

Es esa «anomalía crítica», su carácter de excepción, los que hacen de la colección del Museo Nacional Colegio de San Gregorio (MNCSA) un tipo de museo

infrecuente. Frente al predominio abrumador de la pintura en los museos de Bellas Artes, no es habitual encontrar en Europa ejemplos comparables.

Tuvo que pasar casi un siglo para que se reconociese oficialmente esa rara personalidad. En 1933, la historia del museo experimentó un decisivo punto de inflexión, cuando la Segunda República resolvió elevarlo a la categoría de nacional. Esa decisión administrativa se acompañó de un reforzamiento de su especialización, que se hizo explícito en su nuevo nombre, como Museo Nacional de Escultura. Con ello, el gobierno republicano quería realzar la ambición española y representativa de la colección, darle una orientación científica y

secular y enaltecer la riqueza y singularidad del patrimonio escultórico de la nación. Tras esta medida política, se encuentra todo un movimiento intelectual de investigadores del arte, procedentes de los medios liberales e institucionistas del Centro de Estudios Históricos, fundadores en España de una historiografía del arte científica, como Elías Tormo, Gómez Moreno, Sánchez Cantón y, sobre todo, Ricardo de Orueta, impulsor personal del museo vallisoletano, en su calidad de Director General de Bellas Artes. La colección de escultura policromada del museo, única en su género, era vista como la expresión de un supuesto *genius loci*, que atribuía a Castilla la quintaesencia de lo mejor de la vitalidad



Figura 2. Sala 3. *Retablo de San Benito el Real*, de A. Berruguete. Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional Colegio de San Gregorio.



Figura 3. Galería de las Azoteas. Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

creadora española, su condición de «tierra eterna», sin la cual toda recuperación de la prosperidad del país y su necesaria modernización serían imposibles.

Pieza decisiva de este proyecto fue el traslado de la colección a otro edificio, el Colegio de San Gregorio, que se convir-

tió en la sede definitiva de la institución. La innovadora instalación museográfica, en su momento, fue considerada internacionalmente un «espléndido acierto», porque huía de la copia del salón de época y del ornamentalismo y exhibía una «sobriedad de buen tono» y un «hon-

rado empleo de los materiales». Pero el paso del tiempo y la incuria posterior fueron haciendo cada vez más evidentes las carencias espaciales, las deficiencias estructurales y el envejecimiento de su instalación, hasta imponer la necesidad de llevar a cabo una reforma integral del

En 2008, un real decreto sustituyó su nombre de Museo Nacional de Escultura por el de Museo Nacional Colegio San Gregorio

edificio y la rehabilitación de su hermosa pero deteriorada arquitectura¹. En el 2001 el edificio se cerró y la colección se trasladó a la otra sede del museo, el Palacio de Villena, que el Estado había adquirido unos años antes, y donde ha permanecido expuesta los últimos ocho años, hasta septiembre de 2009, en que tras un largo proceso de reformas arquitectónicas y museográficas, ha abierto sus puertas al público.

Ha sido el Colegio de San Gregorio el eje de la renovación integral que ha experimentado el museo. En ese periodo, el edificio ha vivido una profunda transformación –renovación de su edificio histórico, ampliación de sus recintos expositivos, incorporación de nuevos espacios, modernización de sus equipamientos, reinstalación de su colección permanente–. Pero los cambios han supuesto mejoras y adelantos materiales, y han implicado la puesta en marcha de una nueva etapa en su concepción y en su proyección pública. No podría ser de otra manera: los museos no pueden no innovar. Su compromiso con el presente, su voluntad de ampliar su ámbito de acción y de consolidarse como lugares de proyectos coherentes con su misión y el carácter de la colección les obliga a ponerse metas ambiciosas que les lleven siempre más allá de su punto de partida.

El nombre

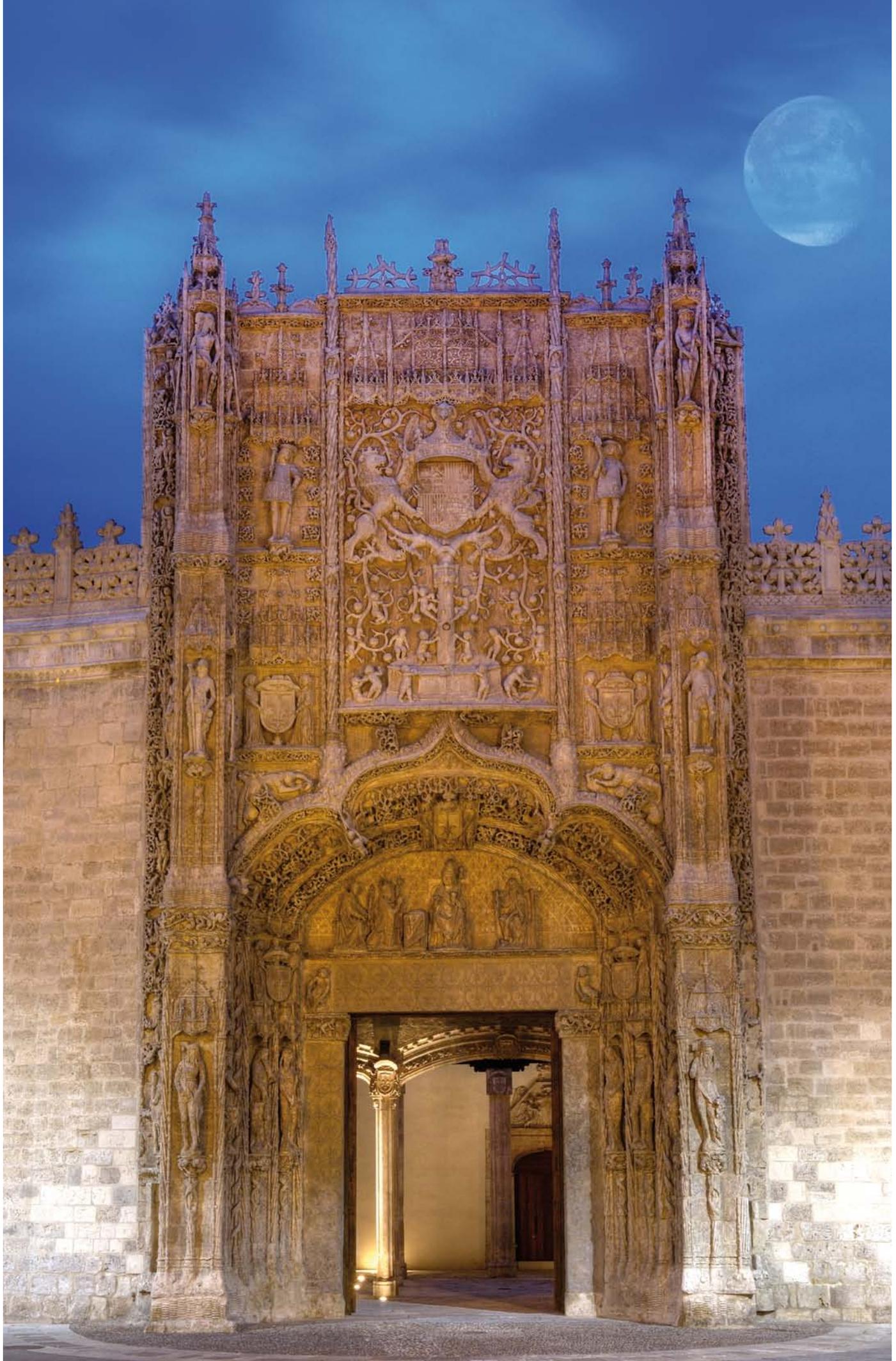
Quizá convenga empezar por su título de presentación: el nombre. En 2008, un real decreto sustituyó su nombre de Museo Nacional de Escultura por el de Museo Nacional Colegio San Gregorio. Cuando se adoptó hace 75 años, la denominación implicaba una intención ambiciosa y universalista, que no se ha traducido, en el curso de las décadas siguientes, en una ampliación sustantiva de su marco inicial, aunque sí se aplicó la voluntad de ensanchar el ámbito territorial de sus fondos para convertirlo en un verdadero museo español. Pero su ámbito temporal apenas ha sufrido modificaciones, manteniéndose fijado en una secuencia de pocos siglos y

en un tipo de escultura claramente delimitado: religiosa, de madera policromada, de los siglos xv a xviii. Eso por no recordar que sus fondos pictóricos tienen una presencia secundaria pero cualitativamente importante y que estos no han dejado de crecer a lo largo de su trayectoria. El término «Museo de Escultura» olvida sus otros objetos artísticos y ofrece, en cambio, una amplitud que no refleja la especificidad temática de su colección y el marco temporal que abarca. Entraña para el visitante que procede de fuera, sea nacional o extranjero, la dificultad de identificar con certeza su contenido real. Todos estos razonamientos no neutralizan la desventaja que supone perder la denominación que ha sido para tres generaciones un distintivo reconocible; ni alivian, en el mundo en el que las marcas son tan influyentes, la dificultad que entraña para un museo recuperar su lugar en el espacio público con un nuevo nombre.

Pero más allá de los debates «denominativos», ese nuevo nombre es un hecho sobre el que cualquier nostalgia actúa en perjuicio de la propia institución. Conviene recordar, para relativizar el problema, que, para un museo, el hecho de llamarse como su sede es una práctica internacional y frecuente en la creación de museos, nuevos o ya existentes, que se remonta al Louvre de París, al Ermitage de Petrogrado, o en Florencia, a los Uffizi o al Museo del Bargello (otro gran museo de escultura). Que es una solución a la espinosa decisión del bautismo de una institución lo prueba, por mencionar la última polémica sobre el nombre de un museo, el Museo del Quai Branly, antiguo Musée de l'Homme, que a su vez había sido cambiado en los años treinta, precedido, cómo no, de su correspondiente debate.

En el caso del Museo Nacional Colegio de San Gregorio, la modificación se ve favorecida por la legitimidad histórica que le otorga servirse del nombre de una sede ilustre, que, como edificio, ha cumplido un papel notable en la construcción del paisaje de la ciudad: el Colegio de San Gregorio es un hito visual, no sólo en la ciudad, sino también a nivel nacional. Pero además, la afinidad

¹ En lo relativo al proyecto arquitectónico y la rehabilitación del edificio, ver Sobejano y Nieto (2007: 56-62).



que entrelaza al edificio con la colección es más que circunstancial. Esa hermandad se manifiesta en el plano de las ideas, por el destino religioso tanto del Colegio como de las obras de la colección, pues la intensa actividad doctrinal e ideológica que vivió el centro, sobre todo en el siglo xvi, tuvo paralelamente su traducción artística en las imágenes que ahora se contemplan en el museo. El museo recoge, así, una de las culturas figurativas más originales de la Europa católica, en sus variadas manifestaciones estilísticas y temáticas: desde las formas delicadas del gusto flamenco hasta el histrionismo de los pasos procesionales; desde las representaciones simbólicas medievales hasta el naturalismo más extremo del siglo xvii; desde el sentimen-

talismo del gótico tardío, inspirado por la *devotio moderna*, hasta la exaltación mística de los santos barrocos, fomentada por la Contrarreforma.

Sin embargo, no debe extralimitarse el alcance del cambio de nombre, que no es más que eso: un nuevo bautismo. Porque la decisión no roza mínimamente el carácter de un centro que ni ha perdido, ni debe perder, un ápice de su personalidad. Uno de los elementos centrales de esta nueva fase será el reforzamiento de su identidad artística y cultural, una personalidad irrenunciable, fundada históricamente, pues reposa sobre la naturaleza de sus colecciones. En un momento como el presente, de tanta uniformidad museística, donde todos los museos se parecen tanto

entre sí, es esencial preservar y dar la máxima visibilidad a los elementos que diferencian al Museo Nacional Colegio de San Gregorio de otros museos de Bellas Artes.

La colección

Desde su fundación en 1842, se definió el contenido de sus fondos, procedentes de la nacionalización por Mendizábal, en 1836, de los tesoros artísticos de los conventos, que fueron secularizados, entregados a la tutela del Estado y ofrecidos al disfrute público. Pero, aunque en sus fondos hay obras de un extenso periodo y de géneros variados, en realidad, como ya se ha señalado, está do-



Figura 5. Sala 1. Siglo xv. «Inicios de un tiempo nuevo». Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

minada por escultura religiosa tallada en madera y policromada, perteneciente a la fase más brillante del arte español, el Renacimiento y el Barroco, la Edad de Oro de los siglos modernos.

En la colección del museo, el término «escultura» debe entenderse en su acepción histórica, totalmente distinta de la idea convencional que asocia este arte con la representación aislada de la figura humana. Abarca una categoría amplia que incluye estructuras complejas, como sillerías de coro, armarios relicarios, relieves y, sobre todo, retablos. De hecho, en buena medida, las obras, hoy expuestas aisladas, son fragmentos de este tipo de conjuntos. Es en este mismo marco en el que habría que entender una tipología característica del siglo de Oro, el paso procesional, de la que el museo cuenta con célebres ejemplares. Esa expansión del campo de lo escultórico incluye los artesanados de madera que cubren salas y otros espacios arquitectónicos, y que ofrecen al visitante una «exposición» en altura, paralela a la que las obras propiamente dichas ponen ante sus ojos. Si a ello se añade la profusa decoración del edificio en puertas, ventanas y patios podrá comprenderse hasta qué punto la escultura hace de este museo un lugar irrepetible.

Inicialmente, en el museo predominaron los artistas del Reino de Castilla activos entre 1500 y 1650 –Alonso Berruguete, Juan de Juni o Gregorio Fernández, acompañados de contemporáneos como Bigarny, Joly o Leoni–. Su alto interés y calidad se explican por el papel desempeñado por Valladolid en la Edad Moderna como residencia intermitente de la monarquía y de su corte. El ambiente cosmopolita y emprendedor fomentó el mecenazgo, la innovación artística, la presencia de artistas y escritores, así como una estrecha relación con los focos más activos del arte europeo.

Ya en el siglo xx, se produjo una creciente ampliación de los fondos con obras de Aragón, Murcia o de maestros andaluces, como Pedro de Mena o Alonso Cano, conformando un paisaje cada vez más justo y amplio de la escultu-

ra «española», siempre que ese término no se entienda en un sentido restrictivo, dado que muchos artistas u obras proceden de Borgoña, Francia, Flandes, Italia o Alemania. Esta dimensión europea, que refuerza su atractivo, da a sus fondos un interés que desborda ampliamente el marco local y justifica sobradamente su ambición representativa de la escultura nacional.

La pintura (con maestros como Jorge Inglés, Pedro Machuca, Antonio Moro, Rubens, Zurbarán, Ribalta o Luis Meléndez) ha tenido siempre un papel significativo en los fondos del museo, no sólo por su constitución fundacional, sino porque la colección ha seguido incrementándose en este campo. Otras operaciones posteriores han ampliado la colección con conjuntos de otra índole o valor como el legado Echeverría, con objetos de artes aplicadas, y un Belén napolitano del siglo xviii.

Cómo contar una historia

Los criterios de carácter teórico que han inspirado la presentación de la colección pueden resumirse de la siguiente manera:

El pasado desde el presente

Una tendencia consolidada en los museos de Bellas Artes, a la hora de elegir el orden para presentar sus colecciones, es la adopción de la presentación cronológica de las obras. Este modelo asegura un marchamo de imparcialidad y objetividad. Se trata de un criterio asociado al nacimiento mismo de la Historia del Arte como disciplina, a finales del siglo xviii; un método, pues, ortodoxo y consolidado históricamente, que luego reafirmó el positivismo historicista del siglo xix: un orden diacrónico –una sucesión lineal que se desenvuelve de manera irreversible a través de los siglos–. Este esquema taxonómico se legitima en una secuencia de estilos igualmente ordenada e inflexible: Gótico, Renacimiento, Barroco, etc.

Esa neutralidad historicista es, en buena medida, un espejismo. Suponer que existe un «orden correcto» que produce conocimiento y que este conocimiento es verdadero, universal y objetivo; que el pasado debe interpretarse con las categorías del pasado responde a una concepción de la Historia del Arte hoy muy discutida, pues, como dijo Max Friedländer, significa lo mismo que «medir un metro con un metro». Como bien sabemos, la mirada del historiador es siempre «anacrónica»: cada gesto del investigador, desde la clasificación de sus fichas hasta sus ambiciones sintéticas más altas, es una elección fechada. Caravaggio o Berruguete no son vistos hoy de la misma manera a como se veían hace cuarenta años, las ideas sobre el manierismo no han cesado de ser revisadas en las últimas décadas; el enfoque estilístico de las obras de arte se ha enriquecido con perspectivas multidisciplinares antes ignoradas y, por poner un ejemplo reciente, las relaciones entre escultura y pintura barrocas empiezan a estudiarse de nuevos modos. Eso no implica renunciar a la Historia, porque nuestra noción europea de cultura, y más aún la de patrimonio, está constituida «históricamente».

Por tanto, la colección empieza y concluye en dos umbrales: se inicia en el paso de la Edad Media al Renacimiento y se detiene ante la frontera que separa a la Edad Moderna de la Contemporánea. Entre ambas, la Era Moderna, verdadero núcleo del museo. Pero este decurso temporal no requiere que la periodización cronológica se imponga de manera irreversible: otros hilos de Ariadna pueden, y deben, sostener y enriquecer el discurso. La palabra «historia» cuando la unimos a la palabra «arte» se convierte en una encrucijada compleja, porque en cada objeto artístico confluyen tiempos heterogéneos: no es seguro que artistas contemporáneos se entiendan mejor entre sí o compartan más afinidades que artistas separados en el tiempo. De ahí que, sin abandonar esa lectura histórica, las obras reunidas forman una especie de «constelación», es decir, una asociación armoniosa pero no



Figura 6. Sala 1. Siglo xv. «Inicios de un tiempo nuevo». Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Derecha, Figura 7. Sala 15. *Cristo yacente*, de Gregorio Fernández. Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

sistemática, unidas por un trazo irregular e imaginario, como configuraciones de tiempos y lugares heterogéneos que construyen un relato o dialogan entre sí, buscando nuevos sentidos. Es el caso de la sala 2 («El imaginario visual del cristianismo»), que interrumpe el hilo histórico para lanzar una mirada retrospectiva sobre el Gótico, para explicar cómo el Occidente cristiano empezó a fabricar, sobre todo desde el siglo XIII, una ingente cantidad de imágenes religiosas, alentadas por el tema dominante de la humanización de Dios y su encarnación en una «figura», alimentando desde entonces la iconografía cristiana durante mil años, explicando, *in nuce*, la clave temática de la exposición permanente.

O también el de la sala 12 («Figuras de la exclusión»), ya en pleno Renacimiento, donde se expone un conjunto de relieves, donde tras la anécdota bíblica o las vidas de los santos, se dejan ver aspectos de la expansiva realidad contemporánea y el uso del arte como vehículo de transmisión de modelos de conducta y de virtudes morales, en un momento histórico de creciente «disciplinización» de la sociedad castellana.

200 obras de arte, 200 problemas

La naturaleza de esta colección desaconseja encerrarla en los límites de una única disciplina. Las doscientas piezas

expuestas –el número exacto depende del criterio cuantificador– plantean interrogantes no sólo a la Historia del Arte, sino en el campo de la historia, de las creencias y los mitos, de la antropología y de la cultura visual. La interferencia entre el «valor de culto» y el «valor de exposición» de algunas imágenes, es decir, el alcance que las confiere el ser exhibidas en circunstancias no museísticas, sino en un contexto ritual, las reasigna un alcance añadido que inscribe la historia de la obra en esa frontera complicada entre el «creer» y el «ver», tan condicionada por la mirada creyente y por el imaginario de la cultura cristiana.

Nos es tan familiar la idea de «arte», cuando se trata de las imágenes reli-



gias occidentales, que vemos como algo natural la frontera tan rígida e intraspasable entre los museos artísticos y los antropológicos, aunque conserven ambos el mismo tipo de iconos míticos, rituales y creencias, y se abordan científicamente de manera distinta, según se trate de nuestra propia historia o de una civilización «exótica» (Belting, 2007). Por eso es necesario ampliar el «objeto» de la investigación. Pero no se trata sólo de una peculiaridad de esta colección; es que las investigaciones en Historia del Arte, tal como se entendía esta disciplina hace años, han desbordado su campo de acción clásico. Y este desafío debe ser asumido también por los museos. Lo ha recordado Nicholas Penny, director de la National Gallery de Londres: «Solemos creer que lo serio es estudiar las obras desde el punto de vista de la Historia del Arte; pero hay muchas maneras serias de mirar una pintura». Además de ser interesantes por sus innovaciones estilísticas, también ayuda a comprenderlas quiénes fueron sus mecenas y su público, qué papel jugaron en el culto y en el imaginario religioso de su tiempo, en qué marco productivo fueron realizadas o cómo «representaban» los problemas de su tiempo.

Esta perspectiva ha favorecido hacer patente la notable variedad visual, a pesar de contar con obras muy reiterativas en sus temas, sus tipologías y sus apariencias. Pero la intención con que se ha diseñado cada sala, su trabazón con los distintos espacios arquitectónicos, ha permitido un recorrido cambiante, diversificado, en el que cada sala resulta distinta de la anterior y el visitante, junto a las obras, va atravesando distintos ambientes y escenarios.

Algo más que nombres propios

Históricamente, la colección es conocida por el protagonismo atemporal de algunos grandes nombres: Berruguete, Juni, Pedro de Mena... Es su principal reclamo y su mayor activo: han constituido tradicionalmente la carta de presentación del museo. Pero, si su valor las hace imprescindibles, no son el hilo rojo del discurso expositivo, ya que ese realce oscurece el valor de otros escultores y pintores, e introduce en la imagen de la colección un principio jerárquico. Se ha evitado, en este sentido, «monumentalizar» a las grandes figuras, reducir todo contraste entre los grandes maes-



Figura 8. Sala 10. «Las artes del Renacimiento».
Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional
Colegio de San Gregorio.

tros y los autores secundarios o anónimos y generar un efecto de conjunto, de integración, en la que las obras quedan empastadas en un discurso común que las sostiene a todas por igual. El planteamiento que se ha hecho en los paneles de texto que introducen a las salas aspira a introducir al visitante en una historia del arte, en la que, como proponía Wölfflin, antes de conocer los «nombres propios», se comprenda el espíritu del tiempo en el que cada uno de ellos creó su obra. Y es que, a veces, la «obra maestra» ejerce una tiranía sólida sobre el gusto del público y bloquea la imaginación del visitante, porque no se puede actuar sobre ella, es sorda a los argumentos, solo permite admiración. En el límite, es en sí misma una noción contraria a la verdadera apreciación artística, que pide una sensibilidad abierta, favorable a las sorpresas, las conexiones inesperadas y los descubrimientos.

Por ello también se ha querido evitar todo dogmatismo y reseñar que el talento de los mitos artísticos no es intemporal, sino igualmente una construcción histórica. Y que difundir las fuentes clásicas en que se inspiró Berruguete ayuda a relativizar y contextualizar a tan gran artista y favorece la atención hacia artistas menores u obras menos cumplidas.

En cualquier caso, sean anónimos o grandes talentos, lo importante es poner en valor, primero, que toda obra de arte es un producto histórico y que, por tanto, requiere una explicación estructural específica sobre el momento cultural. Y segundo, que tan importante como las obras de mérito es el «camino» que los acompañó en su historia, sus aventuras anteriores y paralelas, las desviaciones del canon, la historia ulterior de las obras, los avatares de su recepción social, sus interpretaciones e imitaciones.

Un viaje por la historia

El itinerario histórico ha sido dividido en tres grandes secciones, que vienen a corresponder a tres grandes ciclos culturales: «Siglo xv. Inicios de un arte nuevo»,

«Las artes del Renacimiento» e «Imágenes del Barroco».

El recorrido puede iniciarse en la capilla, un recinto funerario que ocupa un papel singular y privilegiado en el museo, pues conserva casi intacta la atmósfera original del lugar, así como, básicamente, la presentación diseñada en 1932. Se ha concebido, por ello, como una sala 0. Primero, porque puede ser visitada al comienzo o al final del recorrido; segundo, porque, con independencia de su singularidad arquitectónica, está integrada en el itinerario, y, finalmente, porque reúne una serie de piezas que conforman la partitura de las tipologías escultóricas que luego se reparten por las salas del museo: retablos, monumentos funerarios, sillerías, etc.

1) «Siglo xv. Inicios de un arte nuevo». La primera sección (salas 1 y 2), está formada por una mayoría de artistas del siglo xv (Jorge Inglés, Alejo de Vahía, Rodrigo Alemán), con extensiones hacia las primeras décadas del siglo xvi. La frase de Ortega y Gasset —«si no se entiende bien el siglo xv, no se entiende bien nada de lo que ha pasado después»— es bien oportuna para entender el significado de esta sala, que trata de reflejar esta enigmática y complicada centuria en la que apenas encontramos renacentistas en el sentido italiano del término, pero los artistas tampoco son decididamente medievales. El énfasis, pues, está puesto intencionadamente en el carácter de umbral que tiene el siglo xv, como un momento de tanteos y descubrimientos, de intercambios de Castilla con Flandes, Borgoña o Italia, en una fase en que la Península Ibérica desempeña un relevante papel artístico enriqueciendo el panorama artístico europeo con aportaciones de una originalidad sin igual. Máxime, aún, cuando el propio edificio del Colegio de San Gregorio pertenece también a este momento de impulso protorenacentista. La integración del Patio Mayor, que el visitante descubre al salir de estas dos salas, en el discurso cuatrocentista está infundido por la intención de presentar el museo como una obra de arte total, en la que la arquitectura y las artes plásticas se inte-

La integración del Patio Mayor, que el visitante descubre al salir de estas dos salas, en el discurso cuatrocentista está infundido por la intención de presentar el museo como una obra de arte total, en la que la arquitectura y las artes plásticas se integran, durante buena parte del recorrido, en un discurso común

gran, durante buena parte del recorrido, en un discurso común.

En este alba de la modernidad, el denominador común es el nacimiento del individualismo expresado a través de hechos más puntuales, como la nueva visión de la muerte (Gil de Ronza), la observación de la naturaleza (Retablo de San Jerónimo), el auge de formas privadas de piedad, la expresión de los sentimientos humanos, el gusto complicado, fantasioso y anticonformista de la indumentaria (Museo de San Ildefonso), o la importancia ejemplar de la vida de los santos (que se presentan como la parte novelesca del dogma).

2) «Las artes del Renacimiento». La magnitud del retablo de San Benito, de Berruguete (salas 3 a 5), es uno de los pies forzados del museo, que no permite presentar de manera idónea el panorama de la cultura artística del Renacimiento, que se continúa a partir de la sala 6 y hasta la 13. La figura del propio autor y su carácter innovador, el género del retablo como «obra de arte total», la relación con Roma y la sombra de Miguel Ángel o, finalmente, la incorporación de Berruguete a la rebelión contra la ortodoxia clásica y los nuevos recursos expresivos del manierismo, son los aspectos en los que se ha puesto más énfasis. Estos y otros aspectos complementarios inspiran también los argumentos de las salas siguientes dedicadas a los coetáneos y seguidores del escultor (Gabriel Joly, Arnao de Bruselas, Rodrigo de Holanda), poniendo siempre de relieve la variedad del arte español, la convivencia de modelos estéticos, la ausencia de un canon dominante. Un tratamiento semejante sobre el lenguaje artístico de la generación siguiente servirá para autores como Juan de Juni o el arte postridentino.

El tratamiento de este «largo siglo» permitirá dedicar las distintas salas del recorrido a facetas del momento, que traten el modo en que el arte español se hace eco de las tensiones espirituales y políticas que vive la España del siglo xvi, encarnadas en el soberbio mueble de la Sillería diseñada por Andrés de Nájera (sala 7); la fuerza con que se

impone la autoridad espiritual y artística de Roma (sala 10); la variedad de los manierismos locales, con autores procedentes de distintos talleres hispanos (sala 11); el modo en que la realidad de la España del Siglo de Oro se infiltra en los temas religiosos (sala 12); o el influjo en la pintura vallisoletana de los grandes maestros del Renacimiento italiano (sala 13).

3) «Imágenes del Barroco». El desarrollo desde comienzos del siglo xvii, y durante varias décadas del siglo siguiente, de las artes visuales como instrumento de propaganda religiosa y de glorificación del poder político obliga a dedicar un largo conjunto de salas a este asunto (15 a 20). Es difícil comprender la personalidad del museo si no se mira desde la óptica de la ofensiva católica que sucedió a Trento, pues la Contrarreforma fue además de un discurso ideológico de envergadura, un tesoro de imaginación artística. La determinación con la que Carlos V, educado en el ideal erasmista tardío del príncipe cristiano, pero sobre todo Felipe II y sus sucesores dirigieron las luchas religiosas europeas, abocaron al arte español a implicarse en una empresa de difusión del dogma a través de las artes visuales que no tiene precedentes (salas 14 a 19). Se da aquí un quiebro decisivo en nuestra historia cultural. El hecho de que simultáneamente el Colegio de San Gregorio –a través, por ejemplo, de su catedrático de Teología, el dominico Melchor Cano, enviado por el emperador a Trento– se convirtiese en un bastión del catolicismo militante redonda en ese aspecto del museo.

Es ahí en buena parte donde se gesta el programa barroco de la persuasión, tanto en la iconografía –un bosque de símbolos, emblemas, alegorías que tratan de penitencia, arrepentimiento, martirio, drama y dolor–, como en las formas: teatralidad, tenebrismo, artificio y ostentación; recursos todos ellos, a los que Gregorio Fernández, Ribalta, Cano, Zurbarán o Mena aplicaron su pericia técnica y un buen conocimiento de los dispositivos de la devoción popular. La iconografía de la meditación mística, o

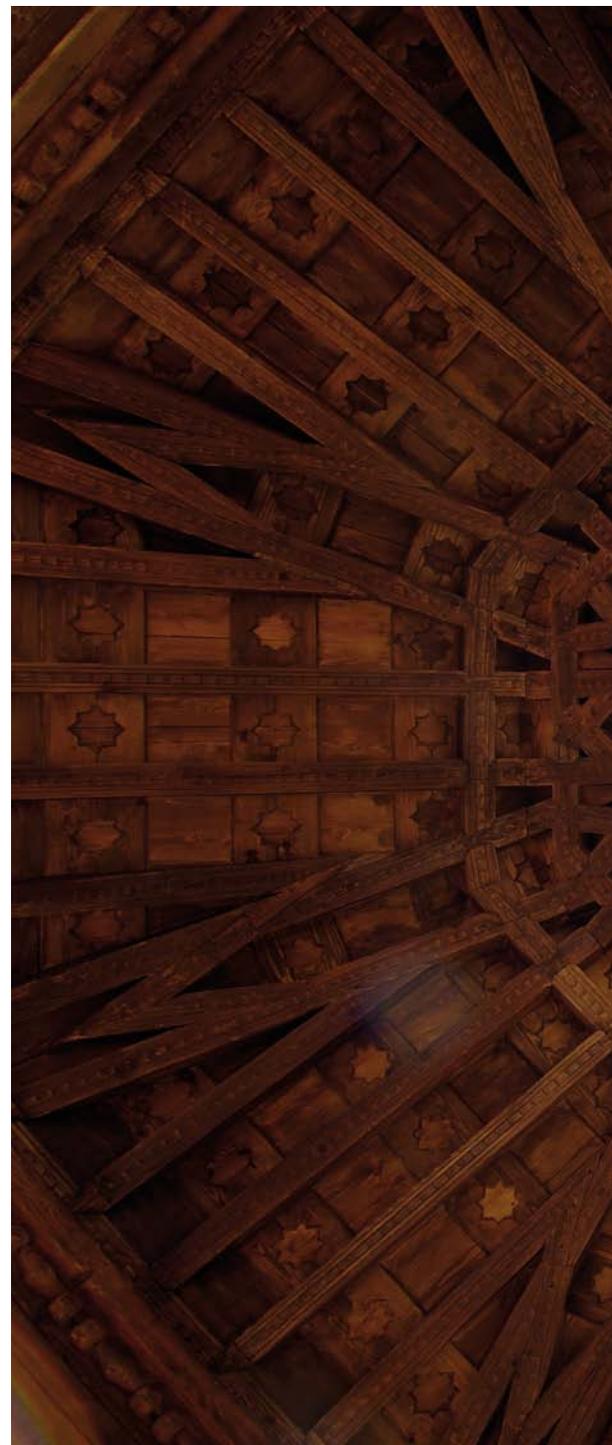




Figura 9. Sala 19. *Magdalena Penitente*, de Pedro de Mena. Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

La finalidad del museo es acercar visual e intelectualmente las obras al espectador: ponerlas a la altura de su mirada. En definitiva, desacralizar el objeto, convertirlo en una realidad mundana, analizable, histórica, sometida a crítica, tratada como un objeto de placer y de estudio

de ese fenómeno, mitad metáfora, mitad realidad clínica, que se diagnosticó como la melancolía religiosa tiene una sala propia (sala 19).

Finalmente, se ha incluido la escultura del siglo XVIII en este mismo capítulo por lo que tiene de prolongación del Barroco, aunque se hace explícita la transición hacia nuevas sensibilidades, con las que concluye la exposición (sala 20). La llegada de nuevos aires en la política y la pacificación social, el afrancesamiento de la cultura y las artes dieron un tono nuevo, preciosista y ligero, casi rococó, al arte dieciochesco español (Espinabete, J. S. Carmona, Salzillo, Sierra...), que no abandonó por ello su temática de martirios y santos ermitaños y mantuvo durante varias décadas un peso dominante del lenguaje y la poética barroca del siglo anterior, aunque puede apreciarse cómo el arte empieza a separarse de las mediaciones de la Teología, que habían dominado durante las centurias anteriores.

La puesta en escena

Los criterios del museo sobre el diseño museográfico de la exposición permanente –ya expresados en el proyecto presentado en el Ministerio de Cultura para el concurso de la plaza de director/a del museo–, han sido tratados con suma atención para crear una puesta en escena en la que el enfoque conceptual tuviese una adecuada traducción formal y visual. La fuerza expresiva de las obras, su carga emocional, la pluralidad de tipologías y tamaños y, sobre todo, la importancia de refrescar la mirada sobre una colección tan histórica e ideológicamente cargada, exigían un planteamiento que diese coherencia a todo el conjunto y trabase las obras al espacio arquitectónico, usando un lenguaje museográfico que fuese potente, pero no invasivo; discreto, pero no trivial; grave, pero no amenazador; ni demasiado ilustrativo ni demasiado mudo. Que, en suma, respetase cierto sentido del *decorum*, sin composiciones fantasiosas que ilustra-

sen o evocasen la época de las obras, huyendo de todo mimetismo estilístico. Resultaba imprescindible que las hechuras fuesen lisas y elementales, desornamentadas, de acabados pulcros.

Una vez renovado el proyecto expositivo, y tras analizar distintas propuestas, el diseño de los soportes museográficos, plasmado formalmente por el estudio de Nieto-Sobejano, adoptó un lenguaje moderno, muy escueto en su morfología, acorde con la ponderación que requería el discurso artístico y los contenidos de la colección, pues su sobrecarga dramática pedía un lenguaje sobrio y contenido. La solución se ha encontrado, según la idea central, en una geometría prismática rectangular, casi abstracta. Puesto que se había optado por un latón dorado cubierto por una pátina oscura, de textura no uniforme, se seleccionó una tonalidad gris ligeramente matizada, pues bajo el barniz brilla tenuemente el metal, dando reflejos que cambian en función de la luz y, que además, producen un efecto visual de ligereza, a pesar, a veces, de su gran tamaño.

Otro aspecto sensible del diseño lo constituía la relación entre el tamaño de las obras y el formato y la altura de los soportes. En este sentido, hemos atendido a dos principios. En primer lugar, a la necesidad de crear un «espacio de respeto» en torno a las piezas, lo que exigía evitar todo abigarramiento en salas, a veces, de pequeñas dimensiones. La tentación de enseñarlo todo, tan propia de los museos, a veces debe ser valorada como un mecanismo que juega en contra del efecto global. También aquí «menos es más».

El segundo criterio ha sido el de imponer una «distancia» museística adecuada para un tipo de imagen tan excepcional, por tratarse de figuras sagradas, pensadas para estar ubicadas en lugares de culto, y planificadas para una visión elevada, sombría y lejana (que en ningún caso el museo podría reproducir), deliberadamente misteriosa e inaccesible. Esa distancia visual con la que el fiel de antaño contempló retablos e imágenes de altar no era sólo física;

Figura 10. Sala 8. *Santo Entierro*, de Juan de Juni.
Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor.
© Museo Nacional Colegio de San Gregorio.



Que el museo sea un ámbito formativo implica también fomentar el enfrentamiento solitario con la obra de arte, favorecer el coloquio íntimo con la belleza o respetar cualquier otro aliciente que ésta suscite en el visitante sin ser estorbado



Figura 11. Sala de descanso. Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. © Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

también era mental: actuaba como el correlato que propiciaba el necesario ambiente de rezo y temor divino. Estaba pensada para un devoto cuya relación con la imagen es bien distinta de la que exige el visitante contemporáneo de un museo. La finalidad del museo no es reconstruir el ambiente original, por lo demás irrepetible (pues no se trata sólo de cómo se coloca una sala, sino de la institución y la misión que esta asume), sino acercar visual e intelectualmente las obras al espectador: ponerlas a la altura de su mirada. En definitiva, desacralizar el objeto, convertirlo en una realidad mundana, analizable, histórica, sometida a crítica, tratada como un objeto de placer y de estudio (Coté, 2003). Y eso se traduce en ofrecer la obra en las mejores condiciones de contemplación: ver el reverso de la estructura de un retablo, apreciar de cerca los detalles materiales del trabajo del artista, estudiar las deformaciones que el contexto anterior imponía o ver el dorso vaciado de una escultura son posibilidades que entran de lleno en las funciones educativas y estéticas del museo.

A favor de esta misma proximidad comunicativa han jugado otros elementos museográficos. Dado el tratamiento de los muros –de textura algo rugosa, color neutro y de acabado *non finito*–, el museo ha buscado una iluminación que los deje en un plano de neutralidad y en cambio se focalice intencionadamente sobre las piezas, dando un ambiente de calidez e intimidad a las salas, que elude los excesos dramáticos y facilita una contemplación clara, detenida y serena de las obras. De este modo los distintos artesonados, los detalles arquitectónicos y la policromía de las esculturas cobran un protagonismo propio.

Finalmente, la tensión del recorrido está marcada –mediante enfoques arquitectónicos y estético-historiográficos– por ejes perspectivos que permiten referencias visuales a media distancia, potencian el diálogo entre la arquitectura y las obras y de las obras entre sí, no olvidando con ello la componente teatral que la propia colección aporta como uno de sus valores originales y que varias salas desarrollan con puntos de vista variados y complementarios.

Las palabras y otros recursos

No debe perderse nunca de vista que el museo es una estructura visual, que en él la mirada es el primer recurso del conocimiento. Pero también el lenguaje escrito cumple un papel determinante. Las palabras son, pues, decisivas. Lo son desde el punto mismo del ingreso, en la redacción de los folletos que recibe el visitante, en las indicaciones prácticas que se le suministran en el vestíbulo. Lo que se dice, cómo y cuándo se dice o, incluso, aquello que no se dice, reflejan toda una visión del museo y, en el límite, de la cultura y su transmisión.

Pero quien entra en un museo está autorizado a no saber nada. Por eso, se ofrece al visitante un amplio y diverso conjunto de medios escritos y visuales que favorezcan su acercamiento a las obras expuestas. Los criterios generales que han regido ese trabajo han sido el máximo rigor en los contenidos y la huida de toda banalización, la presentación atractiva, la calidad del lenguaje escrito y visual, la coherencia museográfica.

Varias salas ofrecen textos introductorios, que presentan la sala en su conjunto. En su expresión, el texto ha querido ser claro, sin tópicos ni vulgarismos y se ha empleado un vocabulario preciso, pero no tecnicista. En las cartelas informativas se han incluido los datos más expresivos para el visitante, como la procedencia histórica de las obras o los materiales en que está realizada. Una treintena de piezas se acompaña de un texto complementario con informaciones o comentarios que ayuden a su interpretación o su contextualización, de modo que la riqueza de puntos de vista se convierta en un estímulo de la visita. En varias obras se han añadido citas de artistas o de escritores coetáneos. Las hojas de sala completan la información sobre las obras, con textos más específicos.

Existe también, destinada a determinados públicos, que, por su edad o su elección personal, son menos afectos a la información escrita, una documentación visual, en formato interactivo, que

permite conocer con detalle dos de las obras monumentales: el retablo de Berruguete y la sillería de Andrés de Nájera, donde es posible ver detalles que son inaccesibles a la vista del visitante o que ofrecen las obras de arte antiguas y renacentistas en las que se inspiró Berruguete. La accesibilidad para el visitante extranjero, con una completa información bilingüe, un servicio de audioguías, tanto para adultos como para niños, una guía y además una guía breve, de pequeño formato, pero de gran calidad en sus imágenes, completan los medios que el visitante puede encontrar si desea una visión sintética de la exposición permanente. Un más extenso compendio de la colección, con una cuidada y documentada presentación, lo constituye el catálogo, en edición bilingüe, que recoge y describe más de cien piezas, donde se actualizan las investigaciones más recientes del museo.

Un papel importante lo cumple también la web del museo, haciéndola más usable, accesible y atractiva visualmente para promover la relación con los usuarios finales (público general, educadores, profesionales de la cultura, investigadores...). También, y aun sin olvidar su proyección exterior en ámbitos cercanos, habrá de servir para expandir la presencia internacional del museo a través de la red y dotarlo de un lugar preferente en el panorama cultural.

Pero el museo es consciente de la necesidad de respetar al visitante al que, por falta de paciencia, por cansancio o por su manera de entender la visita, no le gusta leer, o sólo lo hará ocasionalmente, porque prefiere un diálogo más personal y subjetivo con las obras, sin sobrecargas pedagógicas. Que el museo sea un ámbito formativo implica también fomentar el enfrentamiento solitario con la obra de arte, favorecer el coloquio íntimo con la belleza o respetar cualquier otro aliciente que esta suscite en el visitante sin ser estorbado. Por ello se ha cuidado que ni los textos ni los dispositivos visuales invadan el espacio de las obras de arte; y, segundo, que el discurso visual, el de las propias obras

de arte, se sostenga por sí mismo y sea comprensible y degustado sin argumentos escritos.

Los programas

Además de la sede destinada a la colección permanente, el Colegio de San Gregorio, el museo dispone del palacio de Villena, un edificio nobiliario del siglo xvi, luego muy remozado, que alberga la biblioteca, el salón de actos y los talleres de restauración y fotografía, y mantiene expuesto, además, un Belén napolitano del siglo xviii que habrá de reformarse de acuerdo con una renovada instalación.

Pero sobre todo el palacio de Villena será la sede de las exposiciones temporales, actividades educativas y programas públicos. La política de programación se atenderá a tres criterios:

- 1) Coherencia: Los programas culturales y educativos del museo servirán para reforzar la comprensión de la colección en un sentido amplio. Las exposiciones temporales, en particular, deberían ser exploraciones siempre nuevas –se trata de no repetir lo ya hecho– que estimulen nuevos campos de investigación y nuevas formas de apreciación del arte para todo visitante, sea o no especializado.
- 2) Innovación: El museo dará cabida a la investigación en los aspectos y los contenidos menos conocidos del propio museo, a las nuevas vías de estudio abiertas por la historiografía artística europea actual y a los modernos enfoques teóricos e interpretativos del arte medieval, renacentista y barroco. También a las exposiciones de tesis, a las revisiones de autores olvidados, y desde luego al desarrollo de temáticas emergentes. El museo no debe concebirse como un monolito, por muy prestigioso que sea, sino como una encrucijada. Su inserción en la cultura de su tiempo debe hacerle actuar como un polo creativo, pero

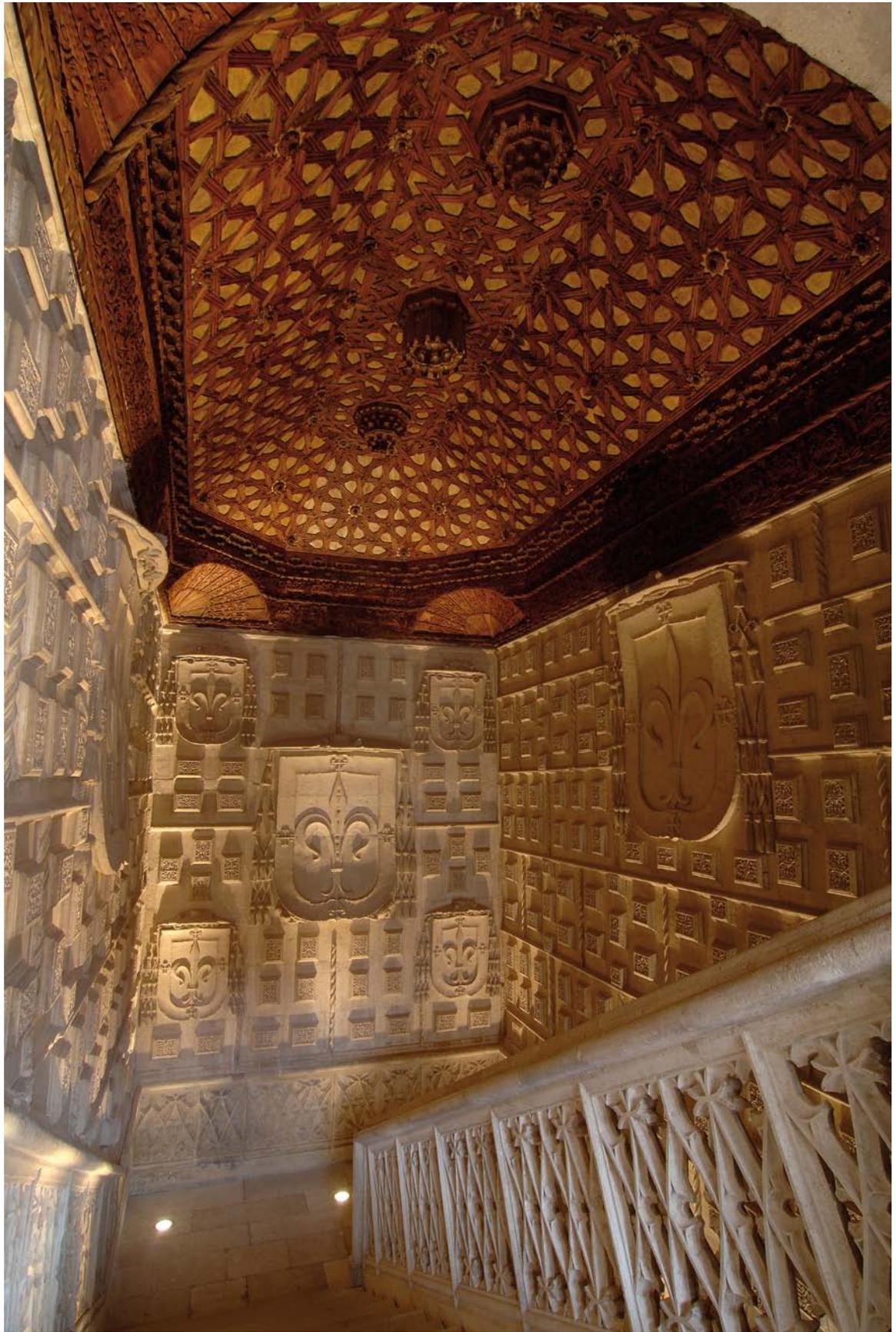


Figura 12.
Escalinata principal.
Foto: Javier Muñoz y
Paz Pastor.
© Museo Nacional
Colegio de San
Gregorio.

también conflictivo: debe romper tabúes, estimular el conocimiento, evitar la nostalgia y ofrecer formas nuevas de conocimiento a la sensibilidad contemporánea.

- 3) Pluralismo: Se trata de abrir la actividad a una mayor elasticidad e intercambio de las artes y los saberes. Esta se expresará por medio de la interrelación de las artes, las conexiones geográficas, la búsqueda de nudos ocultos de períodos dispersos, los puntos de intersección entre voces e imágenes alejadas, el entrecruzamiento de disciplinas diversas (poesía, ciencia, pintura, música, teatro), o los planteamientos transversales de distinto orden (formales, estilísticos, teóricos, temporales).

Ese pluralismo inspirará sus relaciones con la sociedad. El museo no es solamente un depósito de obras de arte; un cuartel del patrimonio. Se siente el depositario de un bien cultural que pertenece a todos; y debe ofrecerse al ciudadano como un ámbito abierto y plural de disfrute y formación del gusto estético, de fomento del saber y la educación, y de debate y reflexión crítica, y, finalmente, de descubrimiento de vías para interpretar nuestro arte y nuestro pasado.

Bibliografía

AA.VV. (2009): *Museo Nacional Colegio San Gregorio*, Colección/Collection, Ministerio de Cultura, Madrid.

AA.VV. (2009): *Guía. Museo Nacional Colegio San Gregorio*, Ministerio de Cultura, Madrid.

AA.VV. (2002): *¿Qué es una obra maestra?*, Crítica, Barcelona.

BAUDELAIRE, CH. (1980): «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse», *Œuvres complètes*, Robert Laffont, París.

BELTING, H. (2007): *Image et culte*, Le Cerf, París.

COTÉ, M. (2003), «De la obra maestra al objeto: sacralización y desacralización en el Museo», *Museum International. Lo sagrado en un mundo interconectado*, 218 : 37-52.

DIDI-HUBERMAN, G. (2006): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Torres, Buenos Aires.

RECHT, R. (2008): *Penser le patrimoine*, Hazan, París.

SOBEJANO, E., y NIETO, F. (2007): «El Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Valladolid)», *museos.es*, 4: 56-62.