

El Musée des Monuments Français

A comienzos de 1800 Chateaubriand regresó a París después de haber pasado siete años en Inglaterra. Se encontró con una ciudad donde, según se nos cuenta, todavía parecía oírse por todas partes «el agrietarse y desplomarse de templos ennegrecidos por los siglos, de las antiguas basílicas que habían dado la bienvenida a Carlomagno, Felipe Augusto, Enrique IV... El viajero no veía ya desde lejos aquellas benditas torres que antes se alzaban hasta el cielo como otros tantos testigos para la posteridad; y nuestras ciudades, despojadas de sus recuerdos, parecían ciudades recién construidas en medio de un mundo nuevo»¹.

Chateaubriand y un amigo pasearon de noche por la cartuja de París, y vieron los techos hundidos, los emplomados arrancados de las ventanas, las puertas cerradas únicamente con tablas atravesadas. Hallaron lápidas de mármol negro desordenadamente esparcidas, unas completamente rotas, otras con débiles rastros de una inscripción apenas visible. En el claustro, ciruelos silvestres crecían entre la hierba sin cortar y los desechos. Y, en el santuario, «en lugar de elevarse himnos en honor de los difuntos, se oía el chirrido de la sierra del obrero que cortaba las tumbas»².

Los años de ausencia de Chateaubriand habían coincidido con la campaña más sistemática jamás emprendida por ningún país de la Europa moderna para acabar con su pasado, para prescindir de los nombres de sus provincias y calles, del calendario que utilizaban y (por supuesto) de muchos de sus principales monumentos. Pero, de manera paradójica, precisamente esta destrucción implacable, y la reacción que provocó, dieron a las artes una dimensión histórica (y, en consecuencia, ideológica) que hasta entonces faltaba o, cuando menos, se daba por sabida. «Pronto», escribió un periodista en 1793 (cuando la destrucción estaba en su punto culminante), «será por fin posible para un republicano pasear por las calles de París sin correr el riesgo de estropearse la vista mirando los emblemas, los degradantes atributos de la realeza, tallados o pintados en casi todos los edificios públicos o casas particulares»³. A algunos ojos, sin embargo —republicanos, incluso—, iba a afligirles igualmente la salvaje eliminación, emprendida por los jacobinos, de aquellos mismos emblemas, omnipresentes, sin duda, pero sólo ofensivos cuando se les prestaba atención.

El "vandalismo" revolucionario —palabra acuñada en 1794⁴— fue complejo en sus orígenes y en sus efectos. Se debatió abiertamente por vez primera en junio de 1790, cuando se hicieron planes para destruir, o al menos dismantelar, los cuatro esclavos de bronce que adornaban la base de la estatua de mármol de Luis XIV, con su traje para la coronación, enclavada en la Place des Victoires (figuras 133-5); se trataba de los mismos esclavos cuya causa defendiera con ingenio Voltaire casi medio siglo antes⁵. Aunque la

hostilidad a la Iglesia y a la aristocracia fue lo que estimuló en primer lugar, tanto a nivel oficial como privado, aquella campaña, y lo que después hizo fracasar los tibios intentos para moderar la destrucción, la avaricia desempeñó un papel casi tan influyente como la ideología. La abadía de Cluny, uno de los monumentos sacros más famosos de toda Francia, siguió usándose como cantera mucho después del restablecimiento del cristianismo y de la restauración de la monarquía borbónica. La arquitectura y escultura de la Edad Media sufrieron especialmente a manos de los revolucionarios y de sus herederos, porque el gusto y la política se unían a menudo para condenarlas; pero las imágenes que primero llamaron la atención habían sido muy distintas.

En noviembre de 1789 se nacionalizaron las posesiones de la Iglesia y poco después se cerraron muchos conventos y el Estado confiscó sus posesiones, como había sucedido algunos años antes en el Imperio de los Habsburgo. Al igual que allí, se decidió vender diversas obras de arte y otros tesoros de los edificios expropiados. En distintos lugares de París se establecieron almacenes para ese fin, separándose los objetos que se iban a vender de los que se iban a conservar. El más importante fue sin duda el instalado en el convento de los Petits Augustins, en la orilla izquierda del Sena, uno de los primeros que se ocuparon. En septiembre de 1790 lo tomó a su cargo Gabriel-François Doyen⁶, que unos veinte años antes había alcanzado la fama, convirtiéndose en uno de los pintores más llamativos de su época, con el gran retablo rubensiano *Santa Genoveva intercediendo por las víctimas de la peste* ("Le Miracle des Ardens"), encargo de la elegante iglesia de Saint-Roch. Doyen, cuya fe en la decidida voluntad de las nuevas autoridades de conservar la herencia del pasado pecaba de excesivamente optimista, redactó inventarios de las posesiones de muchas de las principales iglesias y organizó el transporte hasta los Petits Augustins de gran número de pinturas, esculturas y objetos de plata que figuraban en ellos. Pero había tenido relaciones muy íntimas con la corte y la nobleza y, en diciembre de 1791 —pocos meses después del fallido intento de abandonar el país por parte de la familia real—, consideró prudente aceptar una antigua invitación de Catalina la Grande para enseñar en la Academia Imperial de Artes de San Petersburgo. Al cabo de poco más de un año algunas de sus obras pasarían al almacén que estuviera bajo su control⁷, incluida su obra maestra, *Le Miracle des Ardens*, que fue trasladada allí en 1793, después de que la iglesia de Saint-Roch se convirtiera en "Templo de la Razón"⁸.

El receptor de las pinturas pasó a ser Alexander Lenoir, alumno y admirador de Doyen, que había trabajado en el almacén desde su fundación⁹ y cuya condición de *gardien* quedó oficialmente reconocida en junio de 1791¹⁰. En 1792, después de que su maestro se apresurase a tomar el camino de Rusia, pasó a sus manos el control de los Petits Augustins.

Lenoir tenía treinta y un años, y la situación con que se enfrentaba se complicó aún más muy pronto y exigió medidas más urgentes que las adoptadas durante las primeras etapas de la existencia del almacén. Es cierto que desde el primer momento había abundado el vandalismo esporádico contra monumentos de París y de provincias, pero la proclamación de la República en septiembre de 1792 y la abolición del cristianismo en octubre de 1793 sirvió de estímulo a una política mucho más destructiva hacia todo lo que pudiera relacionarse con la Iglesia y la monarquía. Quizá algunas de las iniciativas vinieran de abajo —«recibimos quejas por todos lados», afirmaba un informe policiaco¹¹, «de cómo los diferentes monumentos alzados por el despotismo en la era de la esclavitud ofenden los ojos de los patriotas»—, pero eran muchas más las que promovían comités oficiales u oficiosos decididos a aprovechar las energías populares para sus propios fines. Además, como había sucedido con frecuencia en siglos anteriores, se comprobó muy

pronto que, fundidas, las estatuas de bronce podían ser de gran valor para el ejército. Y del mismo modo se arrancaron escudos de armas de edificios y muebles y se cortaron los representados en tapices; se retiraron estatuas ecuestres de las plazas de las ciudades para enviarlas a la fundición (figura 142); retratos comprometedores se arrojaron a enormes hogueras; las cabezas de los “primeros reyes de Francia” en torno a los pórticos de Notre-Dame y otras iglesias (cuya identificación había sido confirmada por Montfaucon) se destrozaron a golpes; se rompieron las vidrieras para apoderarse de los marcos de plomo que rodeaban las figuras; joyas y ornamentos preciosos desaparecieron de las sacristías.

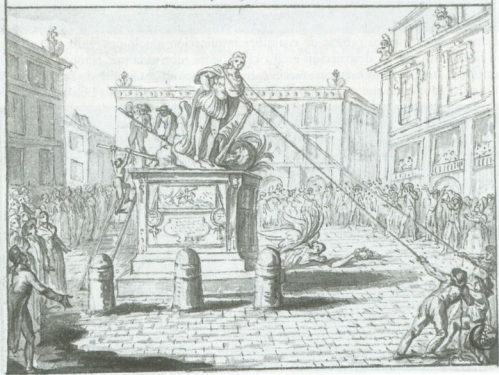
Los destrozos fueron enormes, pero, entre todos los restos del pasado, nada se consideró tan arrogante y provocativo como los grandes sepulcros, a menudo muy llamativos, de fechas comprendidas entre los comienzos de la Edad Media y el final del siglo XVIII, visibles en la mayoría de iglesias y abadías, y en ningún sitio de manera tan conspicua como en la abadía de Saint-Denis (a la que se rebautizó con el nombre de Franciade), donde se había enterrado esporádicamente a los reyes de Francia desde el siglo VII hasta el X, y ya de manera sistemática a partir de entonces. Su profanación empezó el 6 de agosto de 1793 y continuó sin interrupción y con sorprendente celo por espacio de setenta y dos horas (figura 143). Para entonces se habían destruido ya cincuenta y un sepulcros: en tres días, comentó uno de los monjes, se acabó con el trabajo de doce siglos. Dos meses después comenzó la tarea aún más estremecedora de retirar los cadáveres. Se nos dice que la mayoría estaban en estado de putrefacción: «salía de ellos un vapor espeso, negro y maloliente, que se combatió mediante el uso de vinagre y pólvora, lo que no impidió, sin embargo, que los obreros contrajeran diarrea y fiebres, aunque sin consecuencias graves»¹².

Los sellos de bronce y plomo de las tumbas se recogieron de inmediato para utilizarlos en la fabricación de armas, aunque sobrevivieron algunos fragmentos. El mármol no tenía una utilidad tan directa para el esfuerzo bélico y entre noviembre de 1793 y la primavera de 1796, carretadas de fragmentos de tumbas se llevaron de Saint-Denis a los Petits Augustins. Una vez allí fueron cuidadosamente identificados por Lenoir, que se basaba en las ilustraciones encontradas en Montfaucon y otros volúmenes de anticuarios¹³. Luego se unieron a gran cantidad de retablos, a tesoros arrebatados a *émigrés* y a otros muchos objetos todavía sin clasificar.

A Lenoir no le interesaba el arte medieval y probablemente aprobaba la Revolución: desde luego no tenía más remedio que afirmarlo. También accedió (aunque no está claro si por razones de convencimiento o de prudencia) a distintos actos de destrucción, como la quema (para honrar a Marat) de un surtido de retratos “feudales”¹⁴. Con todo y con eso, tan sólo él y unos pocos más se dieron cuenta de que se estaba haciendo un daño irreparable al arte francés: es muy posible que Lenoir compartiera las opiniones del Abbé Grégoire, cuya utilización de la palabra “vandalismo” en su famosa denuncia de 1794 deja claro que estaba pensando en la “ruina del arte”, de mil años de duración, provocada en el Imperio romano por las invasiones bárbaras. En cualquier caso, inspirado probablemente por los preparativos en marcha para la creación de un gran museo en el Louvre, Lenoir parece haber llegado a la conclusión, ya en junio de 1793, de que, en primer lugar, iba a tratar de conservar, e incluso restaurar, los objetos que tenía bajo su control y, en segundo lugar, que después crearía un museo propio¹⁵. Más adelante insistió en que la principal razón por la que amaba «aquella famosa revolución... que había establecido un nuevo orden de cosas fundado en la razón y en la justicia» era que «a ella le debía haber reunido los monumentos que he tenido el privilegio de mostrar a los amigos del orden y de las bellas artes»¹⁶.



la place Victoires



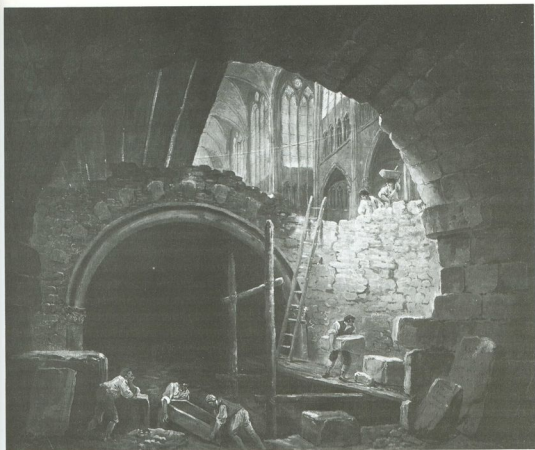
142. Destrucción en 1792 de las estatuas de Luis XIV en la Place Vendôme y la Place des Victoires de París, pluma y tinta con aguada, col. Soulavie (París, Louvre; col. Edmond de Rothschild).

Aunque Lenoir preparó en junio de 1793 el primero de sus muchos catálogos sobre el contenido del almacén y en agosto de ese mismo año se le permitió abrirlo al público por un breve periodo de tiempo¹⁷, hubo que esperar todo un año (hasta agosto de 1794, pocos días después de la ejecución de Robespierre), para disponer de la relación completa de las esculturas almacenadas en los Petits Augustins. Algo más de un año después, el 1 de septiembre de 1795, quedó abierto de manera permanente¹⁸ el Musée des Monuments Français, aunque sólo se le concedió el reconocimiento oficial hacia finales de octubre¹⁹.

Uno de los problemas con los que se enfrentaba Lenoir (y que nunca resolvió) fue cómo conciliar dos opiniones contrapuestas que reiteraba constantemente: por una parte, le gustaba que se le viera como el salvador solitario, contra viento y marea, de la herencia francesa, pero, por otra, estaba ansioso de subrayar que en todas las medidas que adoptaba contaba siempre con el pleno apoyo de las autoridades²⁰. Y es que tenía que actuar con muchas precauciones. Los materiales a su cargo se le habían confiado precisamente porque *eran* "contrarrevolucionarios", como pudo comprobar con dolorosa claridad cuando recibió en la mano una herida de bayoneta al tratar de impedir la total destrucción del excelente sepulcro alegórico de Richelieu, obra de Girardon (cf. figura 144). Le interesó mucho señalar que era sólo la efigie del cardenal, y no su cuerpo, lo que tenía interés: con tono neutral (quizá incluso comprensivo) informó de que «uno de los secuaces del gobierno de 1793, tratando en su furia revolucionaria de vengar a las víctimas de aquel cruel ministro, cortó la cabeza de Richelieu, separándola del cuerpo, y la mostró a los espectadores que se encontraban en la iglesia de la Sorbona»²¹. Si bien Grégoire haría la ingeniosa observación de que el acto mismo de conservar "los monumentos del despotismo" suponía "condenarlos a una especie de picota eterna"²², Lenoir, al menos en las primeras fases de su proyecto, hubo de convencer a la administración de que la conservación de aquellas obras carecía de cualquier implicación ideológica²³, lo que no resultaba fácil, visto que su destrucción estaba claramente motivada por razones ideológicas. «Por favor, creedme, ciudadanos», escribió en una solicitud al Comité de Instrucción Pública, «si digo que no me propongo honrar la memoria de Francisco I cuando pido permiso para reconstruir el monumento que voy a describiros. Prescindo de su moral igual que de sus cenizas. Sólo me interesan el progreso del arte y la educación»²⁴.

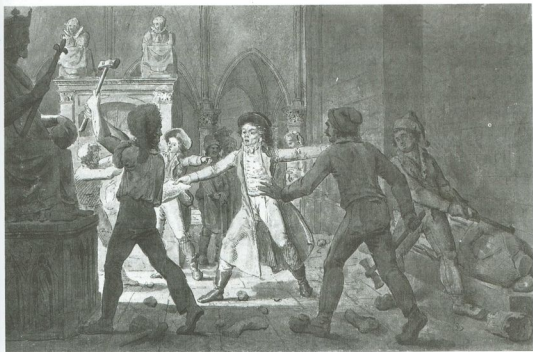
Lenoir aspiraba de esa manera a rechazar todas las asociaciones entre imagen e historia que, como hemos visto, habían atraído a los escritores desde Petrarca. Las exigencias del arte y de la educación (artística) iban a ser el pasaporte que permitiera a las efigies restauradas de reyes, nobles y cardenales alcanzar asilo en los Petits Augustins después de ser expulsadas de sus lugares originales de descanso. Lenoir tenía, por consiguiente, que planear una distribución que dejase claro cómo las artes habían progresado desde los godos (la infancia) hasta Francisco I (la perfección) para, después de decaer debido a los malos ejemplos de Vouet y Lebrun²⁵, revivir en su época. Para subrayar todo esto, incluyó varios monumentos cuya única función era servir como ejemplos de lo primitivo y de lo decadente. Su enfoque estaba sumamente influenciado por la *Historia del arte de la antigüedad*, de Winckelmann, y Lenoir lo reconoció tanto en su catálogo como por medio del homenaje singular que supuso el retrato en forma de busto del historiador alemán, especialmente encargado para su museo²⁶.

El progreso y la decadencia del arte quedaban de manifiesto mediante la exhibición, en la galería más amplia y mejor iluminada del antiguo convento (originalmente su capilla)²⁷, de una serie de importantes monumentos colocados en orden cronológico aproximado: la mayoría eran, al parecer, de los siglos XVI y XVII, pero había también obras



143. Hubert Robert, *Profanación de los sepulcros de Saint-Denis* (Paris, Musée Carnavalet).

144. Alexandre Lenoir tratando de impedir la destrucción de los monumentos de Saint-Denis, pluma y tinta con aguada, col. Soulavie (Paris, Louvre: col. Edmund de Rothschild).



anteriores (la más antigua eran los fragmentos de un ara romana) y unas cuantas posteriores²⁸. Se diría, sin embargo, que, al disminuir el Terror, la naturaleza del interés de Lenoir por el arte del pasado —o, quizá, las demandas que se sentía capaz de hacer en pro de ese arte— cambió notablemente, porque señaló que «siempre que ha sido posible he tratado de coleccionar para el museo todo lo que podía dar idea de la vestimenta del pasado... Espero que con el tiempo esta colección sea útil para los artistas que deseen reproducir ropas que [de lo contrario] les resultaría difícil ver»²⁹. Sin embargo, como Lenoir estaba convencido de que para «los jóvenes deseosos de emprender una carrera en las artes el estudio de la antigüedad es absolutamente esencial», resulta difícil aceptar que creyera en la utilidad de la ropa desde Clodoveo a Felipe II (1180-223)³⁰. Es mucho más probable que él mismo quedara fascinado por la información que las obras de arte podían proporcionar sobre la apariencia y los usos de generaciones anteriores, fascinación natural, después de todo, en un hombre que reverenciaba la memoria de Montfaucon, y del que fue el último seguidor, además del más devoto y el menos crítico.

Sin duda, la pasión de Lenoir por las antigüedades, combinada con una gran sensibilidad para lo pintoresco, guió la extravagante y exótica decoración de las distintas salas de los Petits Augustins, cada una de las cuales iba a consagrarse a un siglo de escultura francesa: «a fin de ofrecer a los amantes de las artes y de su historia el espectáculo de un siglo tan distante [como el XIII], hemos procurado tener en cuenta todos los detalles que dan la imagen más exacta del gusto de los siglos que han precedido a aquél en que vivimos. Tales investigaciones son básicas para nuestro trabajo, y las proseguiremos en todas las salas del museo»³¹. Eso era lo que quedaba de la supuesta demostración de la ascensión y la caída del arte que, Lenoir había afirmado en otro momento, era el único servicio que quería prestar a los artistas. Lo que cada vez preocupaba más a Lenoir era la creación de color local y de un ambiente histórico.

La "Salle d'Introduction", con su selección de esculturas de todos los periodos, desembocaba en otra, mucho más pequeña y rectangular, llamada "Salle du 13ème siècle", que había sido antes sacristía del convento (figura 145). Las bóvedas estaban pintadas de azul con estrellas doradas, y la iluminación deliberadamente escasa, en buena parte debido a las vidrieras de colores traídas de la abadía de Saint-Germain-des-Près, destinadas a crear la impresión de «la magia con que se mantenía al pueblo, aterrorizado por la superstición, en un estado de debilidad perpetua»³². Esta idea (que Lenoir eliminó discretamente cuando los ataques a la religión cristiana dejaron de estar de moda)³³ había sido defendida en un libro de reciente publicación que el creador del museo admiraba mucho, *L'Origine de tous les cultes* de Charles Dupuis³⁴. De hecho, la «colección —musgosa, melancólica y en ruinas— de horrores frailunos»³⁵ que se exhibía en la "Salle du 13ème siècle" tenía un poderoso impacto sobre los visitantes del museo: al dramaturgo alemán August von Kotzebue le fue «imposible atravesar aquel oscuro lugar lleno de tumbas sin sentirse dominado por un secreto terror»³⁶.

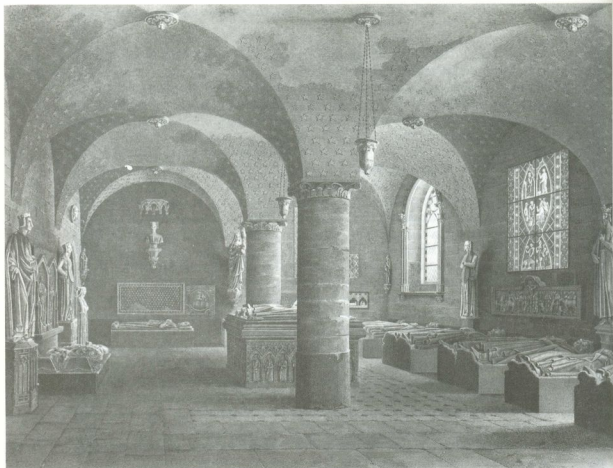
Otras reacciones, sin embargo, también eran posibles. El 27 de diciembre de 1800 Bonaparte visitó el museo acompañado por su esposa Josefina y, al atravesar la "Salle du 13ème siècle" exclamó, «Lenoir, me transportas a Siria; estoy muy satisfecho; continúa con tus investigaciones, porque siempre veré los resultados con gusto»³⁷. Se supone que el toque oriental lo daban los arcos ojivales de las puertas y ventanas, especialmente fabricadas a partir de los escombros de una iglesia objeto de pillaje y destrucción, y por los «cristales con incrustaciones, de colores dorados y místicos», a fin de ilustrar las teorías de Lenoir sobre los orígenes árabes de la arquitectura gótica. En su forma final esta sala contenía algunas de las figuras yacentes y de los monumentos más evocadores de Saint-De-

nis, así como la “tumba de los hijos de san Luis”, construida por los artesanos de Lenoir a partir de otras dos tumbas retiradas de la abadía de Royaumont³⁸.

Se diseñaron “salas de época”, de acuerdo con principios similares, para la escultura de otros siglos, pero el recurso de Lenoir al sentimiento y a la imaginación histórica quedaba de manifiesto de manera más patente en un rasgo del museo que había estado ausente de la idea original del mismo y que, de hecho, iba en contra de todas sus manifestaciones al planearlo. A partir de 1799 los jardines del convento se transformaron en un “Elysée” (figura 146), fundamentalmente dedicado a la memoria de las grandes figuras de la historia francesa³⁹: «En este jardín sereno y tranquilo», escribió Lenoir, «pueden verse más de cuarenta estatuas: sepulcros colocados aquí y allá sobre el césped se alzan con dignidad entre el silencio y la calma. Pinos, cipreses y álamos les hacen compañía, y máscaras y urnas cinerarias situadas en los muros se unen para dar a este lugar feliz la dulce melancolía que habla a las almas sensibles (figura 147)»⁴⁰. Entre los monumentos del Elysée, el que más gustaba al mismo Lenoir —y al público⁴¹— era el de Abelardo y Eloísa (trasladado más adelante al cementerio de Père Lachaise, donde se le puede ver en la actualidad), y el fundador del museo hacía la pregunta retórica de si «había en el mundo algún alma sensible que no hubiera llorado sobre las páginas de Pope y Colardeau». Luciano Bonaparte dio un permiso especial para que las cenizas de los amantes se trasladaran de Nogent-sur-Seine a París⁴², y Lenoir diseñó para ellos un extraordinario sepulcro “medieval” (figura 148), que se construyó en parte mediante fragmentos de monumentos destruidos, con un doselete que coronaba un bloque rectangular de mármol delicadamente tallado, sobre el que descansaban dos estatuas yacentes: la de Eloísa era “la figura de una mujer tallada en la época” a la que se añadió una cabeza obra del escultor Louis-Pierre Deseine⁴³.

Lenoir en persona seleccionó los personajes de la historia nacional (en ocasiones, europea) dignos de estar representados en el Elysée, y pronto su museo se convirtió en fuente importante de mecenazgo para escultores⁴⁴. Se conmemoró no sólo a Descartes, Molière y Pascal, sino también a Peiresc, Winckelmann y Montfaucon, el mentor de Lenoir, cuyo monumento, de manera muy apropiada, estaba compuesto de «jeroglíficos, figuras egipcias, relieves griegos, otras figuras procedentes del Bajo imperio y restos tomados de monumentos fechados en las primeras épocas de la monarquía francesa»⁴⁵. Lenoir estaba siempre deseoso de conseguir las “auténticas” cenizas y los huesos de sus héroes⁴⁶ —también distribuyó muestras a coleccionistas entusiastas⁴⁷— y organizó ceremonias especiales para darles la bienvenida al Elysée, inspiradas en las celebradas en el Panthéon para recibir los restos de Voltaire y de Rousseau⁴⁸.

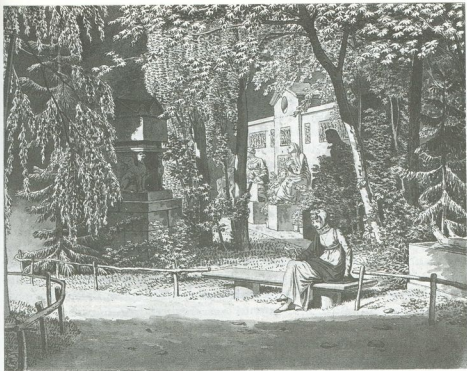
La idea, finalidad y distribución del Elysée marcan la más decisiva de las rupturas de Lenoir con su intención inicial de neutralizar el pasado, pero ese mismo cambio también se observa en casi todos los demás aspectos del museo. Hemos visto cómo, al solicitar en 1795 permiso para reconstruir la tumba de Francisco I, Lenoir había elegido las palabras con la máxima cautela. Sin embargo, cinco años después, realizada la tarea de manera un tanto idiosincrásica y colocado el monumento en una sala exagonal propia, Lenoir celebró los éxitos del monarca con un entusiasmo que se hubiera considerado meritorio en cualquier cortesano del antiguo régimen: «Veo de nuevo en la boca [de la estatua] de Francisco I la conmovedora despedida con que honró a Leonardo da Vinci; contemplo una vez más la frente que repara la obra de las batallas [*défait les batailles*] y la mano abierta, tan generosa con el tesoro que graciosamente distribuye a artistas y científicos». Esas palabras de un escritor anónimo (muy probablemente el mismo Lenoir) aparecen en el *avant-propos* de la descripción oficial (edición de 1800) del contenido del Musée des Monu-



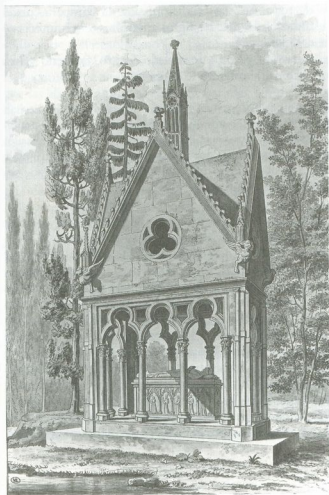
145. J.-L. Vauzelle (grabado a partir de), "Sala del siglo XIII" en el Musée des Monuments Français (Paris, Musée Carnavalet).

146. Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments Français*, vol. V, Paris, 1806: vista del Elysée.





147. C. W. Eckersberg, *Mujer sentada en el Elysée del Musée des Monuments Français*, 1811, pluma y tinta con aguada (Copenhage, Museo Estatal de Arte).



148. "Tumba de Abelardo y Eloisa" en el Elysée del Musée des Monuments Français, grabado al aguafuerte con acuarelas añadidas (Paris, Louvre).

ments Français. Tanto el sentimiento como el tono son característicos de las reacciones que provocaban las obras exhibidas.

Es posible que Lenoir hiciera más que ninguna otra figura aislada para rescatar una herencia amenazada, pero, como muchos fanáticos, llegó a cegarle tanto la grandeza de su causa, e identificó su éxito tan estrechamente con su persona, que era capaz de olvidar su *raison d'être*. Fue, además, presumido y obstinado, y tan interesado por su propia gloria como por la de los artistas y grandes hombres cuyos triunfos celebraba. Al museo nacional del Louvre lo veía más como rival, incluso enemigo, que como asociado, e hizo todo lo que pudo por dificultar el traslado de los objetos bajo su control, incluso cuando su presencia en los Petits Augustins era a todas luces inadecuada⁴⁹. Se apresuró, sin embargo, a señalar que la tumba de Carlomagno, trasladada desde Aquisgrán, «debe sin duda incorporarse a la colección de los Monuments Français y sólo por inadvertencia ha sido depositada en el museo Napoleón»⁵⁰. Aún fue peor que siguiera “rescatando” arte mucho después de que ya no necesitara ser rescatado⁵¹. Si un sepulcro no era suficientemente “medieval”, empleaba a sus artesanos para que lo fuera más; si en su panorama de la historia de Francia faltaba algún personaje famoso, falsificaba la prueba de una identificación⁵² o construía rápidamente un nuevo monumento creado especialmente para él, exactamente como los anticuarios de los siglos XVII y XVIII habían “bautizado” (y en parte creado) sus “Faustinas” y “Pompeyos”; y si escaseaba el mármol para el monumento proyectado, estaba perfectamente dispuesto a desmantelar uno religioso para conseguirlo⁵³. De hecho, después de sus primeros años en el museo, probablemente fabricaba más antigüedades de las que rescataba⁵⁴. Además de todo esto, su erudición, si se la compara con el nivel alcanzado por colegas suyos, estudiosos del arte de siglos anteriores, era imprecisa y anticuada, y pronto se señalaron sus deficiencias⁵⁵.

Leopoldo Cicognara (a quien el museo le pareció demasiado oscuro, húmedo y frío para que fuera posible estudiarlo con seriedad) comentó lo siguiente

el espectador se encuentra con extrañas composiciones y monstruos horacianos, ya que se han mezclado fragmentos diversos para reconstruir monumentos que nunca existieron. Aunque no lleguen a verse jovencitas con cuello de caballo, hay otros acoplamientos muy extraños, realizados por razones de simetría, tamaño o proporción (suponiendo que la responsabilidad no sea atribuible a otras razones más exóticas), que aparecen en obras singulares, compuestas de fragmentos de periodos distintos, y diseñadas por diferentes artistas para fines diversos⁵⁶.

Sin embargo, el antagonismo provocado por Lenoir obedecía, en su mayor parte, a otras causas. Muchos observadores deploraban el hecho (aunque algunos, hay que reconocerlo, lo celebrasen) de que el museo hubiera “democratizado” falsamente el carácter de los monumentos franceses al yuxtaponer los que habían sido diseñados para monarcas con otros (en su mayoría fabricados por los artesanos de Lenoir) dedicados a personajes mucho más humildes⁵⁷. Los críticos afirmaban que se había distorsionado la naturaleza misma de las artes al quitar las obras de su verdadero emplazamiento —las iglesias y palacios para los que habían sido creadas— y colocarlas en el contexto artificial de un museo histórico. No tiene apenas nada de sorprendente que Quatremère de Quincy eligiera esta línea de ataque, porque se había opuesto de manera sistemática al desplazamiento de pinturas y esculturas de su ubicación original para trasladarlas a museos de cualquier clase⁵⁸. Parecidos ataques del escultor Descine, que había colaborado antes con Lenoir, quizá resultaran más sorprendentes, si bien Descine no había ocultado nunca sus ideas profundamente monárquicas⁵⁹. Pero el enemigo más elocuente del Musée des Monuments Fran-

çais fue Chateaubriand: «Amontonados en muy poco espacio, distribuidos por siglos, perdida su armonía con la antigüedad de los templos y el culto cristiano, útiles tan sólo para la historia del arte y no para la historia de las costumbres y de la religión, desprovistos incluso de su polvo, esos monumentos no tienen ya nada que decir ni a la imaginación ni al corazón»⁶⁰. Otro visitante planteó la misma objeción, aunque de manera más comprensiva: «La belleza de un sepulcro que halagó la vanidad de algún gran hombre en vida suya resulta desastrosa para sus cenizas. Las columnas, las estatuas, los relieves con los que se hizo rodear son desmontados y cuidadosamente transportados, sin que nadie se preocupe de lo que sucede a los restos del difunto, que se olvidan y dispersan. Sólo se ve la tumba, y lo que se recuerda es el nombre del escultor y no el suyo»⁶¹. Pero muchos de los críticos de Lenoir que razonaban de esa manera no se paraban a pensar que la supresión de esas asociaciones era el precio exigido para evitar la destrucción de los monumentos mismos⁶²; como probablemente tampoco se dieron cuenta de que, al menos en teoría, el mismo Lenoir estaba de acuerdo en que era mejor dejarlos en el sitio para el que habían sido proyectados. Afirmaba únicamente que cuando, como evidentemente había sucedido, estaban en peligro de ser dispersados de manera violenta, «una colección histórica puede resultar igualmente interesante, al tiempo que los protege mejor contra la destrucción»⁶³.

Los enemigos de Lenoir tampoco reconocieron que, después del primero (o de los dos primeros años) de existencia, el Musée des Monuments Français no servía ya únicamente la causa de la historia del arte, sino que evocaba además el espíritu mismo de la identidad nacional y daba forma visible, tangible, a un pasado que, durante un periodo breve pero terrible, había estado al borde de la aniquilación. Es dudoso que incluso los escritos rapsódicos de Chateaubriand (en parte inspirados, irónicamente, por el Musée des Monuments Français)⁶⁴ tuvieran tanto poder para revivir el sentido de la Edad Media y del Renacimiento como el «olfato» de Lenoir para la «magia melancólica». Desperdigados por las abadías e iglesias de París para las que habían sido proyectados, tumbas, vidrieras de colores y escudos de armas habían atraído a los anticuarios y ofendido el gusto público. Muchas obras se destruyeron antes incluso de la revolución, porque era muy escasa su importancia para la sensibilidad de hombres educados en los principios de la Ilustración. Ahora, rotos y caprichosamente recompuestos, amontonados en los Petits Augustins y en sus jardines, habían adquirido una fuerza que quizá nunca tuvieron anteriormente, fuerza que debía muy poco al atractivo del arte. Por sí misma, la idea de un museo histórico (ahora rasgo tan integral de nuestra cultura), diferente de un museo de las artes o de curiosidades, o de otro diseñado al servicio de la erudición o para la educación de pintores jóvenes, ya no era completamente nueva cuando Lenoir planeó el Musée des Monuments Français. En Arles, en época tan temprana como los últimos años del siglo XVII, se dieron algunos pasos para conservar en un solo sitio las antigüedades de la ciudad que todavía se conservaban, aunque hubo que esperar al decenio de 1780 para que se reunieran en el interior de un maltrecho convento para formar el Musée Public d'Antiquités de la Ville d'Arles⁶⁵. Más de cincuenta años antes, la ciudad de Toulouse había creado un museo histórico, aunque integrado básicamente por cuadros especialmente encargados que representaban importantes acontecimientos desde la llegada de los Celtas hasta las guerras de Religión⁶⁶. Y había otros ejemplos parecidos. En primer lugar, la abadía de Westminster, cuyo papel como santuario de los grandes hombres de la historia británica era ampliamente conocido en toda Europa, y que sin duda ejerció considerable influencia sobre Lenoir⁶⁷. Pero la repercusión del Musée des Monuments Français fue todavía mayor, y apenas se exagera al apuntar que, como evocación de un mundo desaparecido, las ruinas

de Roma habían encontrado finalmente un rival en las salas reinventadas de los Petits Augustins.

Su vida no fue muy larga. Al proseguir Napoleón su política de reconciliación con la Iglesia, las peticiones para devolver monumentos a Saint-Denis y a otros sitios se hicieron cada vez más insistentes. Y con la caída de Napoleón y el regreso de la familia real y de los aristócratas *émigrés*, también se reclamaron propiedades privadas y sepulcros ancestrales. Muy pronto críticos y demandantes se salieron con la suya. A finales de 1816, poco después de que se eligiera a Lenoir miembro honorario de la sociedad de anticuarios de Londres⁶⁸, se abolió el museo de un plumazo. Muchos monumentos regresaron a sus iglesias de origen (donde a menudo fueron sometidos a nuevas "restauraciones") y algunas de las otras esculturas pasaron al Louvre, donde volveremos a encontrarlas en un contexto diferente. Unos pocos objetos especialmente codiciados, como un grupo de retratos a pluma de los Clouet y una pequeña figura ecuestre de bronce que, según se creía, representaba a Carlomagno, siguieron en manos de Lenoir, aunque no está del todo claro si alguna vez llegaron a exhibirse⁶⁹.

De la misma manera que Lenoir afirmara en otro tiempo que veía la revolución con agrado sobre todo porque le había permitido crear el museo, retrospectivamente sus admiradores describieron el desmantelamiento como «un golpe de calculada venganza contra nuestra revolución»⁷⁰. Durante sus veinte años de existencia legal, Lenoir lo había cuidado, ampliado y dado publicidad (mediante un interminable número de catálogos) con un celo frenético que ni siquiera en el momento actual ha encontrado paralelo en el mundo nada reticente de los directores de museos.

El legado del Musée des Monuments Français fue duradero. Pese al gusto personal de Lenoir y pese al gran número de objetos expuestos de los siglos XVI y XVII, el arte de la Edad Media atrajo más la atención de amantes del arte y eruditos. Aunque se defendió en ocasiones que su finalidad principal debería ser indicar «de la manera más clara posible lo que las artes, y en especial la escultura, no debían ser»⁷¹, muchas publicaciones impresionantes, y en ocasiones hermosas, deben su existencia a las investigaciones realizadas en los Petits Augustins⁷². También colecciones públicas y privadas sintieron el estímulo de su ejemplo y, poco después de 1838, Alexandre du Sommerard, que creó la más famosa de estas últimas, reconoció lo mucho que el estudio moderno del arte medieval le debía:

La creación del Musée des Monuments Français —tan sugerentemente organizado y tan bien descrito por Alexandre Le Noir—, o más bien su desaparición, que siempre lamentaremos, fue necesaria para llamar la atención sobre el efecto y la importancia de esas cosas antiguas. Su pérdida hizo que se apreciaran mejor nuestras riquezas y eso, gracias a los esfuerzos sucesivos de los señores Quatremère de Quincy, Alexandre de Laborde, Raoul-Rochette, Artaud, Willemin, Gilbert, etc., dio una dirección realmente eficaz a los nuevos estudios arqueológicos⁷³.

El centro de esos estudios pasó a ser la colección del propio Du Sommerard, adquirida por el Estado en 1843, un año después de la muerte de su propietario, junto con el Hôtel de Cluny, donde este último había vivido el año precedente, así como los baños romanos adyacentes. Ya en 1833 el arquitecto Albert Lenoir (hijo de Alexandre) había dibujado los planos para exhibir esa colección, inspirados muy de cerca en los principios establecidos por su padre en el Musée des Monuments Français. Por consiguiente, fue creencia general que el nuevo museo de Cluny era el sucesor natural del museo que Lenoir había concebido en el momento culminante de la Revolución⁷⁴.

En su momento de mayor esplendor, artistas y eruditos habían acudido en masa al

Musée des Monuments Français, sobre todo los de tendencias monárquicas, y habían encontrado en él inspiración para sus pinturas llamadas "trovadorescas", que representaban algunos de los episodios menos ceremoniosos de la historia de Francia⁷⁵. Estas, a su vez, fomentaron la demanda de las reconstrucciones a gran escala de acontecimientos heroicos del pasado nacional que dominaron la pintura histórica en toda Europa durante gran parte del siglo XIX⁷⁶. Pero aunque con frecuencia sea fácil encontrar detalles concretos de mobiliario o vestimenta en cuadros trovadorescos claramente derivados (como Lenoir había esperado que sucediera) de objetos del museo, quizá la principal lección artística extraída de él fuese otra. El contenido de los Petits Augustins había puesto de manifiesto que pocos de los principales acontecimientos de la historia francesa habían sido ilustrados por artistas de la misma época. Cuando, en 1837, Luis Felipe decidió convertir el palacio de Versalles en museo de historia francesa, se encargó a diversos artistas que representaran las escenas —el bautismo de Clodoveo, la entrada de Carlos VIII en Nápoles— que no habían sido reproducidas en siglos anteriores.

En el contexto del presente libro, sin embargo, la importancia real de la empresa de Lenoir es diferente y más importante. Ya en 1809 se señaló que, además de «los pintores, escultores, arquitectos y decoradores que acudían al museo a estudiar la historia del arte y la ropa civil y militar», también se advertía la presencia del «austero historiador que sigue con mirada atenta la historia antigua de Francia para compararla con los monumentos»⁷⁷: efectivamente, tan pronto como los riesgos ligados al recuerdo del pasado feudal quedaron exorcizados por los rápidos cambios en la política francesa del momento, Lenoir hizo todo lo que pudo por alentar un enfoque histórico y no meramente artístico de los monumentos a su cargo por el procedimiento de salpicar los textos de sus catálogos con anécdotas biográficas y resúmenes de episodios pintorescos. Se nos dice que «no era infrecuente que los visitantes completaran la jornada leyendo con atención algunos capítulos de nuestra historia»⁷⁸. Otro *habitué* del museo recordaba, ya de edad avanzada, que «de niños llegamos a conocer íntimamente a todos aquellos personajes de mármol: reyes, guerreros, prelados, escritores, poetas, artistas. Apenas sabíamos leer, pero, además de sus rasgos, también nos eran familiares sus historias... [Ir a los Petits Augustins] era una buena preparación para leer a Augustin Thierry, Barante y toda la pléyade de historiadores que poco más tarde arrojarían luz sobre las partes de nuestra historia nacional que aún estaban sumidas en la oscuridad»⁷⁹.

Después de que se cerrara el museo, tantos historiadores de todas clases y creencias reconocieron la gran importancia del Musée para su trabajo que apenas puede decirse que Guizot exagerase cuando describió a Lenoir como «el fundador de los estudios históricos»⁸⁰. Y aunque es cierto que Augustin Thierry afirmaba que se había convertido a la investigación histórica leyendo a Chateaubriand, no por ello deploró menos el desmantelamiento de los Petits Augustins⁸¹ y, pocos años después de su muerte, se dijo de él que «Lenoir no sólo creó, entre las grandes tormentas de la época, un museo lleno de poesía, un refugio para el arte francés antiguo; también nos dio a Augustin Thierry; gracias a las visitas a las salas góticas de aquel museo, tan merecedor de que lamentemos su desaparición, aquel intérprete elocuente, perspicaz y paciente de nuestros antiguos cronistas concibió la idea de desenmarañar el caos que rodeaba los orígenes de nuestra historia»⁸². Prosper de Barante, cuyas crónicas de Borgoña se comparaban habitualmente con las novelas de Sir Walter Scott debido al "color local" con el que trataba de recrear la Edad Media⁸³, fue otro historiador que juzgó un error destruir el Musée des Monuments Français, aunque esperase que el museo de Cluny, fundado por Alexandre du Sommerard, resultara ser de importancia comparable para los eruditos⁸⁴. Y todavía otro medievalista,



149. Léon-Mathieu Cocherneau, *Artista dibujando en el Musée des Monuments Français* (Paris, Musée Carnavalet).

el conde de Montalembert, que deploró la caótica y repetida "restauración" de los sepulcros devueltos al museo de Saint-Denis y a otros lugares, hizo hincapié en que «los monumentos de nuestro pasado son auxiliares esenciales de nuestros estudios históricos; son los testigos todavía vivos que debemos consultar diariamente»⁸⁵. Pero fue Jules Michelet quien nos dejó la más memorable impresión de lo que el Musée des Monuments Français podía significar para un joven historiador, y en su obra advertimos con claridad la gran repercusión que tuvo:

Todavía hoy recuerdo la sensación, que sigue siendo la misma y que aún me conmueve, que hacía que mi corazón latiera más deprisa cuando, niño pequeño, entraba bajo aquellas oscuras bóvedas y contemplaba la palidez de los rostros; y cómo, a continuación, interesado, curioso y tímido, caminaba y miraba, sala tras sala, época tras época [figura 149]. ¿Qué era lo que buscaba? Es difícil saberlo: la vida de la época, sin duda, y el espíritu de las edades. No estaba del todo seguro de que no estuvieran vivos, todos aquellos durmientes de mármol, descansando sobre sus tumbas. Y cuando pasaba de los suntuosos monumentos del siglo XVI, con el resplandor del alabastro, a la sala de techo bajo de los merovingios, en donde se encontraba la cruz de Dagoberto, creía posible que de pronto me fuese dado ver cómo Chilperico y Fredegunda se incorporaban para sentarse⁸⁶.

Según escribió en otra ocasión⁸⁷, a Michelet el Musée des Monuments Français le dio por vez primera un vivo sentimiento de la historia y, efectivamente, ningún estudioso del pasado ha hablado así de una herencia artística. Pero aún en el caso de que Michelet hubiese sido incapaz de profundizar y responder de ese modo, no podría haber hecho más que cultivar la prosa evocativa y pintoresca (además de retórica) que con tanta frecuencia le ha sido criticada. Afortunadamente, sin embargo, pudo también aprovecharse de manera más satisfactoria, desde el punto de vista histórico, de las imágenes visuales que tanto significaban para él, prosiguiendo un debate intelectual que, como hemos visto, se venía desarrollando desde hacía medio siglo. Así se convirtió en el primer gran historiador que trató de reconstruir todos los aspectos del pasado —psicológicos y morales tanto como narrativos y políticos— recurriendo en notable medida a las pruebas visuales de que disponía.