

### 3

## TERRITORIO DE CAMBIOS: ALGUNAS CONJETURAS SOBRE MUSEOS Y OTRAS ILUSIONES

*Luis Grau Lobo*

Patrimonio arqueológico, territorio y Museo. He aquí una tríada capital cuya trayectoria, en principio no siempre relacionada, ha acabado por confluir o, al menos, enredarse en una encrucijada de intereses en los que, sucesivamente y a grandes rasgos pueden distinguirse tres grandes *lazadas* de acción política y social: el espíritu conservacionista y la vertiente ecológica de la cultura; una comunidad de referencia y la construcción de sus valores e imágenes identitarias y la explotación económica y economicista de la cultura.

A continuación hemos hilado algunas reflexiones sobre cada caso. Qué entendimos, entendemos o podemos entender por cada uno de los componentes de ese terceto para intentar aproximarnos a una explicación de por qué conforman el *bajo continuo* que genera tales y tan enfáticas repercusiones. Conjeturas a propósito de cada uno de ellos, en una clave, en una tonalidad diferente, en pos de una potencial armonía.

### A LA BUSCA DEL PROPIO MUSEO

El ser humano es un animal que subsiste porque es capaz de modificar su conducta en función de un conocimiento adquirido. Su estrategia de supervivencia es el aprendizaje, e independientemente de que consideremos esta táctica como exitosa (a la vista de las cotas de miseria que hemos sido capaces de alcanzar), la capacidad de aprovechar en beneficio propio la experiencia ajena, de incorporar *cultura* a su configuración personal y colectiva, constituye el comportamiento más genuino de la especie. En este sentido quizás el primer fruto de esa enseñanza colectiva sea la noción del propio *tiempo*, con sus implicaciones más directas: la idea de la muerte, la del pretérito y la

pervivencia, la de la caducidad, la de la memoria. Si a ello se añade que, posiblemente, el desarrollo del concepto de *útil*, de instrumento transformador de la realidad, puede considerarse el conocimiento aplicado inmediato (de manera que la elaboración de artefactos prueba físicamente, más allá de la taxonomía o el fósil, la presencia del hombre en el registro paleontológico), concluiremos que la fabricación, perfeccionamiento y transformación de los artefactos (entendidos *sensu lato*) a lo largo del tiempo podrían definir qué cosa es nuestro bagaje cultural de manera aceptable. Entre esa *impedimenta* histórica, un tipo de objeto es producido *a priori*, o escogido *a posteriori*, por las sociedades para servir de nexo específico entre su pasado y su futuro, para salvar del olvido y de la muerte su propia identidad, para, conscientemente o no, ser consagrados al mantenimiento de la memoria del grupo. Son, en términos culturales, los *monumentos* (desde el primero de ellos, una tumba, un útil expresa y concretamente consagrado a ese fin).

Entre esos monumentos, los museos constituyen un caso singular, pues su papel viene definido no sólo por la necesidad de establecer un nicho ecológico propicio para preservar los objetos, un lugar de almacenamiento, de contemplación y de cuidado. También los museos se comportan como un lugar donde esos objetos, cuya conservación es un presupuesto *sine qua non*, adquieren un lugar en un discurso interpretativo, a veces en una auténtica visión del mundo (una *Weltanschauung*), otras en una sencilla narración, local, concreta o muy específica pero que no deja de revelar una determinada concepción del mundo. En ese espacio del museo, donde tienen su lugar la profusa ambición del relato-río o la concisión sutil del *haiku*, una perspectiva única y diferente caracteriza a cada uno de ellos, lo diferencia de un almacén y, en definitiva, le faculta para ser un órgano de cultura, un espacio de interpretación, de crítica y de renovación, un *monumento* en el sentido activo del término (me gustaría pensar que no existe otro sentido). Recinto para el debate y la maquinación cultural, definamos, pues, el museo como una institución que conserva los artefactos –y ecofactos– escogidos por una sociedad para representar su pasado y proyectarlo hacia el futuro, de una manera estructurada y discursiva. Con una manifiesta vocación de servicio hacia esa sociedad que le da el sentido y a la que, de alguna manera, transforma. Por lo tanto, el museo es –y no puede no serlo– una estrategia de supervivencia de grupo, el mecanismo-resistencia de la mirada de una comunidad. Que, puesto que se atreve a observar(se), cambia su realidad, como sabemos gracias al *principio de incertidumbre* de Heisenberg.

En esa vocación de servicio a la sociedad que lo alumbra, su primera tarea, quizás la más significativa a un nivel genético, consiste en la selección de los objetos que le son propios, aquellos susceptibles de integrarse en su discurso, esto es, aquellos que la sociedad convierte en receptáculos de un mensaje del pasado y elementos de un orden presente, con tradición y con proyección. La calidad y la cantidad de esos objetos varía. En épocas de desamparo o desasosiego intelectual, cuando la creación se vuelve hacia el pasado y los fenómenos de revivalismo y nostalgia proliferan, casi todo vale para justificar el rescate de un tiempo que se cree mejor, de la serie de *edades de oro* que no han de volver. Helenismo, manierismo, *fin de siècle*... son las recurrencias de un mismo fenómeno, si no un eón d'orsiano al menos un episodio reconocible del comportamiento sociocultural a lo largo de la historia. Pero pese a nuestros actuales problemas para delimitar lo que debe o no formar parte del Patrimonio histórico, no cabe duda de que en el objeto escogido (de forma unánime o polémica) reside una característica singular: su ejemplaridad, su didactismo a la hora de trascenderse a sí mismo. Ese valor añadido suele contaminarse de numerosos factores circunstanciales y su vigencia o caducidad es la prueba del nueve por la que han de transitar, el período en que la cualidad por la que fueron apartados sigue latiendo en el organismo social que lo alberga. Es por ello que podríamos definir, también, los objetos del Patrimonio que son *musealizados* como aquellos capaces de superar las barreras del tiempo, estableciendo puentes entre sociedades diacrónicas e incluso coetáneas, siempre a juicio del presente.

Si los objetos pueden ser didácticos, el pasado, único momento temporal cognoscible, presenta valores que le confieren categoría referencial. Al valor pedagógico, analógico o político del mismo, se añade, en el caso de los monumentos, una corporeidad, una instancia matérica que permite una estricta contemporaneidad en su utilización, bien como instrumento bien como mero valor artístico o histórico (como fuera definido por Riegl, 1903 y reformado por el concepto de *historicidad*, base de las modernas teorías de la restauración). La importancia de reafirmar aquí que ese soporte condiciona los mensajes y su vigencia derivará, en nuestro caso, en la subordinación de los planteamientos museológicos a la preservación de esos niveles de reconocimiento, de la materialidad de los objetos y de sus implicaciones sociales. Es en este territorio de las formas y las operaciones de mantenimiento de sus pautas internas (conservación) y externas (contexto) donde adquieren especial preponderancia las soluciones museológicas.

Unas soluciones que, en nuestros días, remiten a la última (¿penúltima?) revolución del espíritu del museo, a su puesta al día más reciente (mención aparte de la evanescente y poco programática aún *museología crítica*), efectuada pese a sus ínfulas de novedad merced al *aggiornamento* de los vetustos pilares de la idea ilustrada del museo. Así, la *nouvelle muséologie*, o la *New Museology*, basó su apuesta conceptual en cuatro pilares básicos. A saber: la recuperación de la dimensión pedagógica (DEAC, laboratorios, programas educativos...); la proyección del museo en su entorno (el “museo sin muros”, destinado a interpretar y conservar el medio –ecomuseos, museos de comunidad o de barrio... – o a transformarlo, como agente de regeneración urbana y rural); la ruptura o renovación de los lenguajes expositivos en lo formal (el desarrollo museográfico, las ambientaciones, el uso de las tecnologías de la comunicación...) y en lo conceptual (perspectivas antropológicas, propuestas “ahistóricas” o transversales...) y, por fin, la intensificación de la relación con el público, ya no el “visitante” (sólo visita quien va a lugar ajeno), sino el usuario o protagonista, preferiblemente en una comunidad vinculada al museo por lazos y mecanismos de participación nuevos y democráticos (asociaciones de amigos, participación en órganos de dirección...). En definitiva, el conocido cambio del trinomio museo, colección y público a los más holgados márgenes del terceto territorio, patrimonio y comunidad.

En este devenir, la incorporación de sociedades “neomuseológicas” (críticas con el carácter colonialista o criollo del museo tradicional), apartadas tradicionalmente de la historia de los museos en su forma estandarizada y occidental, que forman ya parte del fenómeno de la Nueva Museología ha permitido alcanzar algunas de las experiencias más enriquecedoras de estas décadas. De los museos comunitarios americanos a los museos “ecológicos” y etnológicos, pero también aquellos formados sobre antiguas regiones industriales ahora desindustrializadas cuya personalidad se escurría entre los dedos de la historia, o museos en regiones ágrafas, de tradición oral, donde se intenta, como sucede en África, proteger un *patrimonio inmaterial* en vías de extinción que encuentra reconocimiento, al fin, ya en sus estertores, como es lógico.

Entraban de esta guisa en el museo (y no han dejado de hacerlo desde entonces) piezas de un nuevo puzzle que antes habían estado proscritas o desconsideradas, pues su objetivo consistía ahora en estimular una reflexión colectiva para la cual todo es válido. Como en el arte, la literatura, la música,

etc., todo documento por prosaico, azaroso o simple que pareciese podía ser empleado al servicio de un fin superior, de una *opera aperta* que reclama su unidad a través de la convocatoria de su diversidad. Además, el museo parecía purgarse así de su vieja asignatura pendiente, de su mala conciencia, la de extraer sus bienes de un contexto original, histórico y no ser capaz de recontextualizarlos de forma convincente, de manera incontestable. La comunicación fue entonces alzada a la categoría de valor supremo, y entre el emisor (el museo) y el receptor (el público), el mensaje tomaba el mando y se convertía, *Galaxia McLuhan* mediante, en el medio, un medio diferenciado, reluciente y joven. De nuevo.

Las consecuencias de este renacimiento, se aplicaran o no sus principios rectores de forma programática, han cambiado al museo para siempre. El museo ya no se define como una institución encargada de acopiar, preservar (conservar y restaurar) o investigar sus colecciones, pues estas tareas, además de inespecíficas, se le suponen de antemano, no son su fin, no son su misión. El museo tampoco es ya un lugar cerrado, terminado, reservado a la erudición o al pasmo, sino un espacio en construcción, que se transforma y dinamiza para pensar y pensarse constantemente. El museo utiliza su colección y los medios de comunicación que la sociedad y la tecnología le proporcionan para investigar y aplicar nuevos lenguajes, nuevas revelaciones, nuevas identificaciones, con el ánimo puesto en el servicio a quienes lo manejan (y que, casi siempre, son, además, quienes lo financian). El museo se descentraliza, se racionaliza, y adapta a este nuevo orden de prioridades sus estructuras, su gestión, sus formas arquitectónicas y expositivas, y experimenta, interactúa, divierte, preocupa, está.

Por fin, en el último estadio de esta evolución, el museo se expande al territorio, a las honduras arqueológicas o las alturas monumentales, a toda traza de la ecología humana, musealizando todo tipo de patrimonio, por emergente o heterogéneo que éste sea. El museo es la solución.

Pero, tras varias décadas largas de Nueva Museología, el museo parece convocado a cambiar una vez más, a morir de éxito (una muerte, por otro lado, tan aireada como inverosímil). Diversas son las crisis o tésituras que lo afectan. Durante los últimos años hemos visto al museo del “primer mundo” instalado, estupefacto a veces, risueño otras, en los hostiles parajes de las “industrias culturales”. Su supuesta capacidad transgresora ha dado paso a una desactivación o demolición controlada de sus productos genuinos, tanto más

evidente en el terreno del arte contemporáneo, siempre tan relacionado con los museos recientes, que se ha convertido en una aburrida reiteración escolástica de los patrones de las vanguardias históricas. De tal suerte que meter algo en el museo, *musealizarlo*, viene a coincidir con desarticlarlo, recluirlo en el lugar en que puede controlarse o apaciguarse la onda expansiva de los frutos genuinamente culturales. Envasarlo, en fin, para su consumo dentro de los márgenes admisibles.

Su destino como referente cultural ha cedido ante las exigencias (políticas, pero también sociales) de su supuesta “rentabilidad”, y así se le juzga en términos empresariales, financieros, estadísticos. Su identidad ha perdido enteros y ha sido invadida del espíritu del *mall* o centro comercial (algunos lo llamaron *disneylandización*, *Coca-colonización...*), un sello que imprime carácter en todo recurso destinado al *entertainment*, sea turístico o no. Ni siquiera colección (su seña de identidad antaño) hace falta ya para tener un nuevo museo de postín, aunque, eso sí, una escenografía apabullante, una arquitectura de marca, una mercadotecnia promocional, resulten imprescindibles. Y más aún, su mensaje, sus mensajes, han saltado en pedazos (la “estética del fragmento” se invocaba) o en veleidosos exhibicionismos efímeros y onerosos para los que el museo muchas veces deviene un obstáculo, un molesto Pepito Grillo o se queda al margen, convertido en mero “daño colateral”. Si el patrimonio es una inversión, el museo o debe ser un buen negocio (el del ocio) o es un valor en caída libre.

En su reciente libro, el ensayista marsellés Marc Fumaroli (2010) reconoce al museo por doquier. Estallado en mil pedazos que se desperdigan por calles, aeropuertos, cines y espacios públicos de Occidente, la antigua aspiración enciclopédica y sintética de las exposiciones universales, del *Crystal Palace* londinense, se ha convertido en infinidad de vidrios rotos que reflejan un discurso fragmentado e inane: pantallas de plasma, anuncios urbanos o *spots* comerciales que degluten y procesan toda la cultura occidental para uso y abuso de la mercadotecnia, para hartazgo y consternación de quienes acceden universalmente a un sinfín de imágenes culturales (aquella utopía) pero las encuentran definitivamente vacías, o lo que es aún peor, despojadas de su sentido, del tiempo y el *tempo* de su contemplación. El museo, escenario principal de aquella antigua intensidad de las imágenes (el *aura*, dominio de los originales según Walter Benjamin), corre el riesgo de resultar, también él, vacío a causa de su propia insaciable avidez.

## A LA BUSCA DEL BIEN ARQUEOLÓGICO

Por necesidad cultural –la de una comunidad en crisis identitaria–, por demanda social o por beneficio económico, lo cierto es que hoy en día, desde lo industrial hasta la última frontera, el *patrimonio inmaterial*, cualquier producto de la actividad humana que se sitúa al otro lado del circuito económico postindustrial es susceptible de ingresar en ese otro circuito (también economizado ya) de los *recursos patrimoniales*. Pero entre aquellos elementos susceptibles de portar valores culturales reconocidos por una comunidad como propios y dignos de conservarse e interpretarse, o sea, el patrimonio cultural, *lo arqueológico*, el “bien cultural de naturaleza arqueológica”, se manifiesta con propiedades específicas.

Su definición, sin embargo, ha estado sometida a los vaivenes de los cambios en la propia definición de la arqueología, que, en sus orígenes, se configuró como una disciplina epocal, remitida al canon de la Antigüedad clásica y, poco después, próximo oriental. La arqueología del siglo XIX, de la época en que se fundan los grandes *Museos Arqueológico Nacionales*, es la arqueología romántica, la del arrobamiento ante el objeto, la de la presencia firme de la historia, la de la verdad y la belleza como espoletas de la emoción del espíritu, aquella a la que cantaba John Keats en su *Oda a una urna griega*:

Y cuando la vejez devaste esta generación,  
Tú quedarás entre otros dolores  
distintos de los nuestros, amiga del hombre a quién dirás:  
“la belleza es la verdad y la verdad belleza”. Eso es todo  
y no otra cosa necesitáis saber sobre la tierra.

Pero esa arqueología cambió. Extendió su radio de interés a otras culturas y períodos, se hizo “nacional”. Y ha acabado por transformarse en una metodología, o sistematización metodológica, capaz de analizar cualquier vestigio material de la historia humana, independientemente del tiempo al que pertenezca. Este cambio ontológico, unido a la inflación del concepto de patrimonio cultural, ha provocado la escasa validez de denominaciones o sectorizaciones del tipo “bien arqueológico” o “patrimonio arqueológico”, sobre todo si son delimitados tautológicamente, como sucede en la gran mayoría de las legislaciones, normativas y tratados, en función de que sean susceptibles de estudiarse con esa metodología que, como vemos, tiene vocación universal. Cabría pues preguntarse, desde esta perspectiva, qué dife-

renciaría en lo arqueológico al *vaso Portland* de un plato de loza común del siglo xx, a la Dama de Elche de la Venus de Milo, del David de Miguel Ángel... y así hasta el infinito.

La escasa operatividad de definir el objeto arqueológico, en términos generales, como aquel descubierto en actividades de índole arqueológica o susceptible de estudiarse con esa metodología, pudiera hacernos considerarlo desde la óptica de su confrontación con las restantes categorías de bienes culturales. Así, los arqueológicos podrían ser aquellos bienes no concebidos en origen, en su momento, para estar dotados de una especial significación social y cultural (como sí sucede, en líneas generales, con los artísticos), en los que son el paso del tiempo, la escasez o la mera significación contextual quienes les dotan de valores culturales *a posteriori*. Y, por otra parte, deberían ser objetos representativos de culturas desaparecidas, ya no activas directamente sobre el tejido social, como sí ocurre con los propiamente etnográficos, entre otros posibles etcéteras, como el patrimonio industrial, el inmaterial... dignos representantes de tal suerte de “pretérito imperfecto”. Sin embargo la realidad supera, por descontado, este tipo de supuestos teóricos.

Podría, sin embargo, proponerse la delimitación del bien de naturaleza arqueológica como aquel descubierto por medio de una actividad arqueológica o por azar, introduciendo tan singular momento genésico (el del hallazgo) como el característico de esta categoría patrimonial. Bien es cierto que pronto quiebra esa singularidad, puesto que una vez transcurrida una cierta fase procesual, el objeto no adeuda a su origen más que el resto de los bienes muebles, no siendo éste un determinante distintivo en el contexto de su aprovechamiento patrimonial, aunque sí lo sea en el de su consideración legislativa y museológica. El bien arqueológico sería, así, el único que (parafraseando a Monterroso) “no estaba ahí”, y que, en la mayoría de los casos, hace coincidir su aparición (prevista o no) en el marco de la consideración patrimonial, con su aprecio social, independientemente de sus cualidades o de las oscilaciones del gusto. Este acto traumático del “descubrimiento” provoca interesantes disquisiciones de tipo legal sobre la propiedad y la tenencia, así como problemas relacionados con su protección y amparo físico. Y con su conservación, en el sentido de facilitar el paso de una circunstancia que preserva el objeto a una que lo expone, o sea, que lo arriesga. Otras dificultades son las de selección, que propician también debates no concluyentes entre calidad y cantidad, entre lo recuperado y lo recuperable, entre lo que se



rescata y lo que ha de revertirse a la sociedad en forma de su uso museístico o público en general; o de compatibilidad física con el uso del propio espacio que ocupa, en el caso de los bienes inmuebles, etc. En resumen, episodios de gestión de su tránsito al universo de lo conocido, que implican un período de tratamiento clínico y científico antes de su “reinserción social”.

En definitiva, la arqueología introduce sobre la herencia cultural la categoría del *hallazgo*, del encuentro, en el doble sentido de descubierto o identificado, circunstancia que le implanta en el ámbito patrimonial y provoca un cambio de paradigma en su consideración, un cambio de estatuto del objeto en cuanto a su tránsito desde la esfera de lo cotidiano y de aquello para lo que fue concebido a la de sujeto receptor de valoraciones históricas, de valores culturales, de usos patrimoniales en un nuevo y distinguido sentido, colectivamente consensuado.

Podemos deducir de ello que muchos de nuestros *museos arqueológicos* pertenecen aún a un modelo de arqueología que no es el de nuestros días. La arqueología que los alumbró ya no existe, o, mejor, yace, como un estrato hondo y firme, bajo las sucesivas concepciones que de esta disciplina han acuñado las generaciones devastadas de las que hablaba Keats.

Sucede que a menudo olvidamos que lo único que nos queda del pasado son objetos. Cosas empeñadas en sobrevivirnos con empecinamiento insensible, cosas que poco o nada dicen de nosotros aunque quisiéramos que lo dijeran todo, cosas que si pueden revelar algo lo hacen más sobre quienes las observan con un detenimiento de exploradores pasmados que sobre quienes las fabricaron, las reunieron o las arrojaron a un vertedero sin mayores ceremonias. Son esas cosas las que, aupadas por el tiempo, esa divinidad indiferente, retornan a la orilla del presente con la calidad de los preciados despojos de un naufragio mitológico.

Por eso en las salas de los museos arqueológicos convive lo excelso y lo vulgar, lo cotidiano y lo extraordinario, pues todo vale para recuperar el hilo de una urdimbre frágil que atrape ese pretérito paradójico y fugaz. El arqueólogo persigue un fantasma para hacerlo visible ante nuestra atónita, incrédula presencia. Una visión que reside en su mirada, la *mirada arqueológica*. Porque el historiador cuenta con la voz aún estentórea de los poderosos, de lo oficial, o de una heterodoxia ahora admitida en el juzgado de la historia como un exótico testigo, un visitante que ya no nos amenaza. Y el historiador del arte levanta sus teoremas sobre la belleza reconocida y consensuada por épocas

dispares, entre la admiración y el pasmo. Trabaja con nuestro sometimiento a normas y formas que nos superan. Mientras el antropólogo o el etnógrafo modelan o rastrear ese *pretérito imperfecto* que aún conserva anclajes en la hondura palpitante de nuestro presente.

Pero el arqueólogo siempre debe estar dispuesto a la incertidumbre y al caos, al pasmo y la zozobra. Sus objetos y sus objetivos consisten en dar voz a quienes nunca la tuvieron. No hay para él nombres propios ni gentes mejores que otras, su interlocutor es colectivo, su aspiración una quimera, el coro de las comunidades humanas, de los desheredados o simplemente desaparecidos y anónimos.

Quizás por eso los museos arqueológicos nos gustan. Porque son más modestos, menos ufanos o presuntuosos. Y sobre todo porque son más nuestros, más cercanos, más familiares, como el álbum fotográfico de una estirpe que es la nuestra pero que no conocimos y a la que apenas unos rasgos y conjeturas nos vinculan.

Hoy la arqueología, por cerrar este episodio con otro poeta inglés, pero ahora de la época en que el Museo intentó cambiar su forma de ver las cosas, debe ser ocasión para esa tensión dialéctica, aquella que subyace a los *descubrimientos*. Como dijo W. H. Auden en su poemario póstumo (1974):

La pala del arqueólogo  
excava las viviendas  
abandonadas desde antiguo,  
...  
Sobre las cuales él no tiene nada  
sólido que decir  
¡qué afortunado!  
...  
De la arqueología  
se ha de extraer, al menos, una enseñanza,  
a saber: todos  
nuestros libros de texto nos engañan.  
Lo que llamamos Historia  
no es algo de lo que podamos  
precisamente envanecernos...

## A LA BUSCA (MUSEÍSTICA) DEL TERRITORIO

El concepto de territorio es una invención moderna. Más allá del paisaje, entendido como espacio de estirpe pictórica o escenográfica en las artes y la cultura prerrománticas, o de la naturaleza romántica presta a otorgar un sentido espiritual y anímico a cuantas emociones individuales y colectivas le reclamaba su intérprete. Sobrepasado también el esenciero nacional o identitario que los intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza en España cifraron en él para dar pábulo aquellas marcas de la casa que fueron el *noventayochismo* y la generación del 27, fecundos apologetas de perspectivas míticas y tópicas. El territorio se manifiesta hoy como un logro de las ciencias que confluyen en la geografía humana, sin renunciar, en ocasiones, a las veleidades de aquellos caracteres nacionales. Hoy día, gracias a (o por culpa de) los modernos medios destinados a su comprensión y divulgación –los *Google Earth* y compañía–, el paisaje y el territorio han cambiado porque ha cambiado nuestra percepción de ellos, difundida universalmente a los cuatro vientos, al alcance de un *click*.

Así, el territorio incluiría, en una fértil amalgama de interrelaciones, lo físico, medioambiental, cultural y para conformar un sistema de cierta y relativa autonomía cuyo reconocimiento depende de la óptica y el observador que se empleen. Y es aquí donde juega su papel, como suprema lente oftalmológica, el museo. Volvamos, pues, a él.

Hubo un tiempo en que los museos sólo se ocupaban de las bellas artes. Fuese en el regazo de la filantropía de las élites o merced al evergetismo de la erudición decimonónica y a la tutela del Estado burgués, la vertiente formativa –y deformativa– de los museos se aplicaba sobre una embrionaria ciudadanía ante la que había de legitimarse *le nouveau régime* como producto histórico inevitable. Las artes fueron, tanto para aquellos museos *avant la lettre* como para los primeros de su género, la versión exhibicionista de un apropiamiento definitivo; el de la imagen más elaborada y eficaz, la sublime creación, en manos de una clase social que aspiraba a un predominio y una posteridad cifrada en obras tan prestigiosas.

Después llegó la arqueología. No la arqueología que puede confundirse con el arte, que aquella ya se contaba entre éste (las artes de la Antigüedad), sino una que proporcionaba objetos cotidianos, admitidos en los museos gracias a su estatuto temporal, sancionados no por su excelencia, sino por su escasez o por su inopinada longevidad. Lo cotidiano se hacía poco menos



FIGURA 1. Yacimiento prerromano y romano de La Corona-El Pesadero, Manganeses de la Polvorosa (Zamora), durante su excavación, soterrado bajo una autovía y recordado por un museito y una serie de reconstrucciones (fuente: Empresa de arqueología Strato y web del sitio).

que sagrado si los siglos habían pasado sobre ello. Y lo hizo cuando fue necesario que así fuera, e incluso lo hizo primero allí donde era más imperiosa su presencia. Cuando apenas quedaba ya en Europa herencia artística musealizable, cuando algunos países, por efecto del nacionalismo decimonónico, empezaron a no necesitar de Grecia o Roma para sentirse provistos de una infancia homologable y orgullosa, la ciencia prehistórica, la indagación arqueológica tal y como la conocemos, arbitró los medios para convocar nuevos inquilinos en las vitrinas de los museos del norte de Europa, que, pronto, se extendieron a todos los rincones del globo con la furia de un descubrimiento, el de que el tiempo y la excepción habilitaban lo vulgar y lo prosaico para la admiración del público.

Era una puerta apenas entornada que poco a poco se fue abriendo de par en par permitiendo, especialmente en épocas de crisis ideológicas, que los museos se hayan convertido en el varadero de todo cuanto el ser humano ha dejado sobre la tierra o bajo ella como testimonio de su paso. La vieja idea de “pieza de museo” ha venido a englobarse en un concepto más amplio, el de *patrimonio*, primero histórico y ahora cultural, que se beneficia y enreda con corolarios de diversa condición para su inquietud y su ubicuidad: la conservación (preventiva o incisiva), el contexto, la interpretación, la estimación social, el aprovechamiento económico...

Un concepto inflacionario este del Patrimonio, del legado cultural, que en esta época de entre siglos, tan afectada de su propia introspección, tan acostumbrada a esperar del pasado las mayores novedades, ha cruzado

fronteras de manera cada vez más acelerada, cada vez más excitada. La última, el *patrimonio inmaterial*, o *intangibile*, se antoja un nudo gordiano donde se entrelazan los dilemas de siempre con mayor nitidez: la preservación de algo que no tiene más que una supuesta esencia inasible por naturaleza, la transmisión de una actitud cultural aislada, la fosilización de su frescura primigenia...

Y, entre medias de tales horizontes, otros patrimonios con apellido: el etnográfico (o etnológico, o antropológico: nótese la incertidumbre de las etiquetas) o el *industrial*, otra tipología de precaria concreción. Ambas sumidas en un concepto aún más extenso, casi ubicuo: el *territorio*, supremo escenario y desembocadura de las ansias omnívoras del Museo, suprema derivación de su pecado original, la búsqueda de la *contextualidad*.

Pero, además, si como dijimos la arqueología tradicional extraía sus objetos de interés de civilizaciones extintas, de pretéritos perfectos que habían sido cancelados, su vertiente moderna, extensiva, realiza un más difícil empeño: convertir hoy en legado cultural lo que ayer mismo era (o sigue siendo incluso) un activo económico y social de muy distinta categoría. Su materia prima es, casi, un presente inmovilizado, despresurizado para su conversión en antiguo, en retrospectivo. Y el museo debe administrar esa nostalgia, esa memoria aún viva sin caer en la melancolía o la taxidermia.

No hay nostalgia en la arqueología. O, de haberla, es fruto de la erudición, del cerebro. Y ahí no reside. Sin embargo, la *saudade* inherente a esa suerte de *patrimonio imperfecto* (etnográfico, industrial, inmaterial... territorial) se produce de inmediato gracias al ánimo subyacente que lo vincula con un pasado individual y colectivo aún no clausurado, mediatizado por los recovecos de una memoria personal aún palpitante. En la arqueología vemos cómo fueron otros, cómo fuimos, en el mejor de los casos, y gestionamos tal conocimiento. En otros patrimonios menos pretéritos, nos conocemos por reconocimiento: como hemos sido, como aún de alguna manera, somos. Y he ahí el peligro y la ventaja. De alguna manera, mediante una noción territorial de la cultura buscamos con afán los sutiles y a veces quiméricos enlaces entre ambas perspectivas, una conclusa y otra aún abierta, ambas consanguíneas.

Hay melancolía en esa búsqueda, y de ahí que la administración de esas emociones por parte del museo provoque muchas veces la decepción o la frustración de lo incompleto, de lo amputado, la de una prótesis que úni-

camente consigue caricaturizar al miembro perdido. Si la sola arqueología evocaba, el patrimonio colectivo pretende convocar. Y, a su vez, el aplicado al territorio se permite invocar vehemente unos valores superiores en los que confluyen ambos. Valores de actualidad, que aún vigentes, se dicen dinámicos (ni estáticos ni contextuales como aquellos que son englobados en él), evolutivos, basados en la comprensión para la actuación. El museo, si es un museo de territorio, pretende pasar así de espectador a director de escena.

Porque, si ya era difícil lograr una correcta musealización (o *museización*) del bien arqueológico o artístico, amputados de un contexto idealizado que, en muchas ocasiones, tan sólo se le supone y siempre se ha perdido irremisiblemente, ¿cómo comportarse respecto a un bien cultural cuya trama originaria nos es tan conocida y cercana, tan real y que, sin embargo, exige como primera renuncia, casi *conditio sine qua non* para su conversión precisamente en tal patrimonio, el que sea descontextualizado, el que reniegue de aquella existencia anterior? ¿Cómo *devolver la vida* a un territorio, una vez que se lo ha confinado en el invernadero de las vitrinas del museo, cómo evitar que deje de ser, preferentemente, un producto cultural *vivo*?

Así, los vestigios culturales musealizados se han convertido en nuevo escenario para el conocimiento sobre un pasado al que se da carpetazo al tiempo que se reivindica, al que cabe interpretar críticamente puesto que revela mejor que otros los errores y desventuras (también los aciertos) de nuestro mundo, no de otros.

Sin embargo, la musealización de este patrimonio cultural ofrece problemas muy específicos, como su hondo enraizamiento en ese mismo territorio, dinámico por definición, y sus nexos respecto a una sociedad y una cultura que ofrecen un vasto espectro y ligaduras de gran profusión y actualidad, inasequibles para la *foto fija* del museo. Ventajas e inconvenientes derivan de esta tesitura a menudo candente, y de ahí la morfología variopinta de las soluciones adoptadas o por venir, la necesidad de discusión sobre una materia abierta, falta de consenso, rica en experiencias.

En este sentido, resulta obvio, pese a los muy variados intentos que se conocen, que el museo no ha sido capaz de alojar a este patrimonio, por tamaño, mensaje, implicaciones o por una simple cuestión de envergadura. Es el museo el que lo habita, el que ha pasado de casero a inquilino, encargado como está de *poner en valor* (permítaseme el galicismo algo desatinado) todo cuanto se *patrimonializa*. *Musealizar* se llama a esta operación de reinserción social, aunque en el caso del museo, su relación con el territorio se quede a

menudo tan solo en un paso estratégico hacia el vislumbramiento de vastas extensiones por explorar. Aún está por dirimirse si el patrimonio acabará por ser un convidado en los museos o estos son una alternativa (o *la alternativa*) de una nueva y distinta existencia y esencia para un mundo que se nos está escurriendo entre los dedos.

Y así, como sucede con las imágenes que nos proporciona *Google Earth* o el navegador de los automóviles, corremos el riesgo de obtener del territorio visiones congeladas y sin actualizar, dándolas por veraces, por actuales, como si fueran una nueva realidad a la que nos aferramos por su mayor simplicidad, accesibilidad y comodidad. Otro placebo.

### MUSEOS, ARQUEOLOGÍA Y TERRITORIO ACORDES Y DESACUERDOS

Cuando aún los sitios arqueológicos no recibían la estima que hoy disfrutan, la de lugares susceptibles de conservarse y visitarse para todo tipo de público, cuando aún el patrimonio arqueológico no era un valor cultural de primer orden, cuando apenas había posibilidad de conocerlos físicamente; existían los museos. Y así, en primera instancia y para su aprecio social, se aplicó a los yacimientos arqueológicos el concepto *musealización*. Si entendemos tal *musealización* como el conjunto de operaciones destinadas a insertar el conocimiento arqueológico en el tejido social a partir de la interpretación de sus bienes inmuebles, cabe preguntarse de antemano, por qué, *para qué*.

Frente a otros bienes patrimoniales, tiene muchas ventajas la arqueología. Se trata del único patrimonio no preseleccionado por la historia, por el gusto estético, por la voluntad colectiva, por el poder. Su dominio es el del azar, su conservación, su hallazgo, es una suerte de selección natural incontrolada, caprichosa y, a veces, espontánea. Y su aparición un fenómeno violento (cada vez más extravagante en nuestros días) de absoluta reactividad: el descubrimiento, la súbita aparición de algo que no estaba y que, de repente lo cambia todo o puede hacerlo. Una inmediatez (literal: sin intermediarios) que despierta, siempre, un atractivo que otros quisieran o tienen que conquistar.

Además, sus restos guardan una relación íntima con nuestra vida cotidiana, pues ni son el producto de una creación de élite o de la alta cultura, ni la consecuencia de un proceso de transformación social y económica reciente, que aún reconocemos en un pasado imperfecto. Son el testimonio de una época cerrada, encapsulada y perdida, pero reflejan, pese a ello, una *intrahis-*



*toria* que nos es afín, que aún despierta nuestra empatía a causa del anonimato de sus protagonistas, en cuyas sombras nos reconocemos.

Incluso su halo romántico, que ha conocido el oropel y la epopeya, como relató admirablemente el periodista alemán C. W. Ceram en aquel libro *-Dioses, tumbas y sabios-* que tantos hemos leído o visto recreado en películas y narraciones más o menos verídicas y estimulantes. Tesoros, mitos homéricos o faraónicos, ciudades perdidas y civilizaciones extrañas forman parte de ese bagaje que el público espera de ella y que, a menudo, enturbia la comprensión de un trabajo sobre todo concienzudo, laborioso y con frecuencia tan rutinario como el de toda investigación especializada. Pero ello le proporciona, pese a todo, una popularidad y gancho de los que pocas ciencias pueden presumir.

Durante la mayor parte del pasado siglo, la arqueología fue una actividad esporádica y estival de estudiosos y universidades, relegada a un mundo aparte que poco o nada tenía que ver con los traumas que afectaban a un territorio sembrado de sus restos que solía ser saqueado sin miramientos por actuaciones ajenas a ellos. Así lamentamos hoy tanta destrucción y pérdida. Pero desde los años ochenta en que la sociedad española maduró hasta comprender que el patrimonio cultural (y con él, el arqueológico) era un bien escaso y frágil, la arqueología se asentó entre las actuaciones destinadas a proporcionarnos una forma de comportarnos menos destructiva, menos bárbara. Se ganó un sitio entre los peajes que estábamos dispuestos a pagar, un capítulo de las condiciones que nosotros mismo nos imponíamos para actuar con respeto, con una responsabilidad acorde con lo que aprendimos de los errores del pasado y, con ello, la oportunidad de convertirse en una de las disciplinas llamadas a intervenir para la salvaguarda de herencias tan preciadas. Sin embargo, este proceso aún no ha finalizado. Tiene muchos problemas y defectos la arqueología de nuestro tiempo, a saber: sus exiguos presupuestos, la falta de formación universitaria, la carencia de proyección científica y social de sus hallazgos, su inmersión en circuitos empresariales que le son ajenos como ciencia, ensombrecida por la sospecha de la celeridad e intrascendencia que a menudo se le exige... Sin embargo, su papel, como el de los museos, no tiene, por el momento, sustitutos.

Aún así, claro, la arqueología tiene un pecado original: el contexto perdido, su difícil comprensión en términos profanos, que dicen otros. Pues de igual manera a como los museos se afanan por devolver ese contexto a las piezas que exponen por medio antaño de paneles y fotografías y ahora de ordenadores y escenografías, los yacimientos parecen avergonzados de su





FIGURA 2. Reconstrucción hipotética de la antigua *Asturica Augusta* (Astorga, León) (fuente: Ayuntamiento de Astorga, servicio de arqueología, y agencia fotográfica *Imagen MAS*, Astorga).

desnudez arqueológica, de esa impudicia que muestra edificios desventrados y empobrecidos, y se empeñan en recuperar el *status* original en que fueron concebidos o alcanzaron su más alta funcionalidad. Nada más equívoco que este planteamiento, origen habitual de confusión y de notables complejos. El contexto original no existe como tal asunto concreto, ni los edificios ni las ciudades tienen un momento al que remitirse, pues como organismos sociales su imagen es cambiante, venturosa, inasible. Y como tal, el contexto quizás no sea más que una entelequia que proporciona una falsa calma y buena conciencia a algunos arqueólogos empeñados en que su ciencia es arcana e incomprensible para el resto de los mortales. Y frecuente escenario para operaciones espurias o fracasadas.

Toda esa gama de operaciones y *repristinaciones* quizás tengan su origen en un viejo debate nunca resuelto satisfactoriamente, pues en su irresolubilidad está precisamente su mayor predicamento. El que enfrentó en la segunda mitad del XIX a los restauradores monumentales y que ha venido a emblematizarse en las figuras de Ruskin y Le Duc, aunque se haya reeditado en múltiples versiones y ocasiones a lo largo de la historia del tratamiento y la intervención monumental (buen resumen en Rivera, 2008: 117-188, o Capitel, 1988). El consenso parece hoy día moverse en un territorio de compromiso, o una *tierra de nadie*, respecto a ambos extremos conceptuales. Frente al lento

envejecimiento e inexorable desaparición de la ruina, dignamente amortajada por nuestra rendida admiración, que defendía el londinense, o la intervencionista recreación de los valores ideales conferidos contemporáneamente a un monumento del pasado, reactualizado para su mejor valoración; las *teorías del restauro* (especialmente Brandi, entre otros) pretendieron que no fuera necesario añadir ni cambiar salvo para mantener, y para comprender. Pero a menudo se abusa de este sencillo precepto para justificar intervenciones alejadas de ese espíritu, renunciando a la mera apreciación de lo que se nos ha dado, a lo que aparece bajo la tierra sin más, para, tal vez acomplejados, tal vez soberbios, pretender enmendar los estragos del tiempo. No nos atreveríamos a tanto con el arte, ¿por qué lo hacemos con la arqueología? Quizás porque tras ella no se esconde ninguna *propiedad intelectual* a la que respetamos o tememos, quizás porque prejuizamos inocente o discapacitada la mirada de nuestros semejantes, quizás porque tememos o nos avergonzamos del poder evocador y descarnado de la ruina y la devastación.

Imaginando una suerte de Tres Edades de la *museología arqueológica*, primero los museos se dedicaron a la *ordenación*, de forma que la tipología, la academia y sus disciplinas hermenéuticas triunfaron en la disposición de las piezas. Después fue la *presentación* la que primó frente al objeto (*museología del concepto* se le llamó), haciendo de éste la excusa o la espoleta de un discurso que se creía omnisciente, legitimado por su propia necesidad social. Pero ante el apocalipsis de los relatos y el descrédito del saber reglamentado, el museo parece haberse entregado a la seducción de una falsa virtualidad, y se dedica ahora a la *sustitución*, a una operación arriesgada y manipuladora (o manipulada) de justificación de sí mismo mediante la renuncia a sus señas de identidad. Y así, en la relación tortuosa entre museos y patrimonio arqueológico inmueble, solemos hallar en nuestros días intervenciones que, respondiendo a este tercer estadio, podrían etiquetarse de invasivas o de sustitutivas. Las primeras se dedican a completar la propia materialidad del bien, que se cree insuficiente para el subestimado ojo profano del público, a mejorar su cometido mediante operaciones de reforma de su competencia, *liftings* tal vez. Bien es cierto que estas operaciones reconstructivas son tan antiguas como el resto arqueológico, pues existe un cierto consenso que afirma que es imposible entenderlo sin una relativa reedificación de sus caracteres primigenios, para lo cual, aunque no existan datos suficientes, se convocan adiciones y especulaciones que, en algunos casos, llegan a entrar en conflicto con la propia

esencia y hasta con la existencia del bien musealizado. Así, las recreaciones virtuales de nuestra época suponen una alternativa eficiente que, al menos, no comparten lenguaje ni materia, y mantienen una *distancia perspectiva* muy útil para no enmarañar los mensajes. Al contrario, las reconstrucciones físicas, aunque no siempre lo hagan, pueden llegar a dar una idea equívoca y hasta deformada del original, respondiendo a planteamientos decimonónicos supuestamente abandonados o superados pero que ahí continúan. Ninguna reconstrucción es fidedigna, de la misma manera que no es posible reconstruir el contexto, ni dar marcha atrás en el tiempo. Por ello, cautela.

En cuanto a la segunda, la vertiente *sustitutiva*, su legitimidad se manifiesta de manera muy endeble. La mala conciencia implícita a estas intervenciones, fruto a veces de decisiones desafortunadas en materia de conservación, intenta a veces paliarse o maquillarse con la habilitación de un *attrezzo* que, a la postre, está en el filo de convertirse en una vulgar alternativa al original. No en su complemento, sino en su sucedáneo. Son propuestas pedagógicas o turísticas que abusan del yacimiento y acaban por no necesitarlo, salvo como disculpa, para un exhibicionismo de corte ostentoso. Para este viaje no era necesario el yacimiento arqueológico, ya están las *Terras Míticas* o similares, o sea, la industria del *entertainment*, perfectamente legítima, claro está. Pero no es eso. En busca del público –¿el cliente?– no cabe luchar con las mismas armas que esa industria emplea con mayor destreza y recursos, sino potenciar lo que distingue y distancia nuestro *producto*: autenticidad y rigor. Además, un modelo de gestión patrimonial sostenible, de explotación turística viable, que se adapte a los nuevos tiempos de redimensionamiento y de final de un ciclo manirroto, exige poner el acento en la conservación y el mantenimiento, en la investigación y la divulgación, entendidas más sopesadamente como las operaciones específicas sobre un patrimonio en el cuál cabe actuar físicamente sólo en caso de necesidad, no por capricho. Y antojos parecen muchas intervenciones de las que, seguro, todos conocemos ejemplos, que ponen el acento en aparejos y aderezos tan prescindibles.

En nuestros días el bagaje imaginero de los ciudadanos de occidente está saturado de imágenes, de recreaciones, de referentes con los que completar o interpretar los restos arqueológicos, mucho más que en cualquier época anterior. Las *viejas* nuevas tecnologías y los *mass media* bombardean nuestras retinas y células grises con un repertorio inagotable de imágenes que, como la comida rápida, logran un hartazgo que no satisface nuestro paladar ni lo



FIGURA 3 . Detalle de uno de los sótanos arqueológicos preservados y visitables en Astorga (fuente: Ayuntamiento de Astorga, servicio de arqueología, y agencia fotográfica *Imagen MAS*, Astorga).

educa. Se convierten, como puede llegar a serlo una inadecuada musealización, en un anestésico de la capacidad de invención que, desde siempre, debió aplicarse al estudio y la evocación del pasado, único tiempo cognoscible. De hecho, puede suponer un descanso para el intelecto, y una apelación a sus resortes más estables, por trabajados, el hecho de requerir de la imaginación individual aplicada a un original que conserva más seducción cuanto es menos hurtado o debe competir con groseras imágenes de guarnición. Y entiéndase bien: no hablamos de las reconstrucciones arqueológicas, sino de aquellas para las que la arqueología suele ser un estorbo.

Esto respecto a la cabeza de puente del museo en esa parte del territorio poblado señaladamente por el patrimonio arqueológico: los yacimientos. Pero, ¿qué sucede con el auténtico *territorio arqueológico*? ¿Qué ha hecho el museo en los espacios culturales donde, más allá de la condición de iceberg aislado y formidable que tienen los escasos yacimientos salvaguardados, se extiende una retícula de relaciones históricas y físicas entre el pasado y el presente? ¿Qué ha propuesto el museo para conocer esa estratigrafía espacial, esa globalidad? Poco, muy poco aún. La idea de *ecomuseo* no sirve al

caso, ni siquiera la investigación arqueológica se ha comportado de forma distinta a como lo hacía en el siglo XIX a efectos de su incidencia social. Y sin embargo, la ciudadanía exige una respuesta, una factura de sus inversiones en la memoria que le es propia. Pero hasta ahora lo único que ha hecho el museo ha sido invadir el territorio, llenarlo de sucursales (museos locales, aulas arqueológicas... y un sinnúmero de garitones) sin apenas incidir en él, sin entenderlo, sin hacerse entender por él. Sin plantar batalla.

#### Y A MANERA DE CIERRE ABIERTO...

Como en el álbum de fotos familiar, los museos pretenden atrapar un tiempo perdido mediante la ingenua captura de instantes aislados, cuyo relato sólo puede reconstruirse, uno distinto en cada caso, gracias a urdimbres imprevisibles, a vivencias azarosas que anidan en la mente del que ojea sus páginas gastadas. Desde que existe el hombre y su necesidad de una explicación del mundo, existen lugares concebidos para probar lo improbable, se llamen santuarios, instituciones, academias, o, desde que la memoria es asunto de muchos, museos.

En nuestra retrospectiva época brotan museos por doquier y para todos los gustos, incluso muchos que tras un examen somero dejaríamos de llamar así, de manera que estamos ante la oleada más fecunda de “génesis museística” desde que, dos siglos y medio atrás, naciera la versión moderna de esta herramienta cultural. Museos a cada paso, como quien echa la vista atrás para sentirse ubicado, para recordar de dónde se viene pues no se está seguro de dónde se va. Museos para la mujer de Lot.

Encerrando la memoria entre cuatro paredes, los museos parecen decirnos: “así fuimos, aunque esto se acabó”. Estos lugares han sido siempre un espacio reservado a una suerte de evocación selectiva, en la que, muchas veces, el ámbito destinado al olvido resulta más significativo que aquel consagrado a la honra de cierto pasado. Los museos nos convidan a una imagen fija de nuestra biografía colectiva, una selección de fotos, más o menos viradas al sepia, de aquello que quisimos ser y, tal vez, nunca fuimos; el acopio de los restos de un naufragio reunidos por robinsones de salón. Así el museo de nuestros días es indefinible en su esencia, dispar y diverso, enfrentado a un objeto patrimonial cada vez más hinchado, inflacionario en su concepto y ubicuidad, que reúne en torno a sí a una miríada de profesionales, técnicas, saberes y recursos. Nos hallamos, incluso, ante un público minoritario o impelido por la novedad, masificado o ausente, infiel.

En muchas ocasiones apresamos nuestro pasado (y nuestro supuesto presente) y lo encerramos en el museo para que no suponga una rémora a un futuro que se nos echa encima y aún no comprendemos, para que no afecte, con su carga de capacidad crítica, de cuestionamientos, a nuestra vida diaria, a nuestros sueños inconfesados y vulgares. Elaboramos en aquellos museos discursos *light*, interpretaciones sometidas a voluntades políticas y sociales interesadas que conforman una visión de las cosas cautelosa, ramplona, lenitiva. ¿Para esto es necesario el museo?

Cuando negamos al museo su capacidad de resorte, de acicate intelectual, cuando multiplicamos su cantidad en demérito de su calidad, cuando hacemos de cualquier cosa un museo y de un museo cualquier cosa, actuamos con la reverencia estéril de los animales que toman el poder en *Rebelión en la Granja* (*Animal Farm*, 1945), la feroz alegoría de Orwell. En esa novela, una de sus imágenes más clarividentes nos alerta sobre las circunstancias en que solemos hacer (tantos) museos:

Volvieron después a los edificios de la granja y, vacilantes, se detuvieron en silencio ante la puerta de la casa. También era suya, pero tenían miedo de entrar. Un momento después, sin embargo, Snowball y Napoleón empujaron la puerta con el hombro y los animales entraron en fila india, caminando con el mayor cuidado por miedo a estropear algo. Fueron de puntillas de una habitación a la otra, temerosos de alzar la voz, contemplando con una especie de temor reverente el increíble lujo que allí había: las camas con sus colchones de plumas, los espejos, el sofá de pelo de crin, la alfombra de Bruselas, la litografía de la Reina Victoria que estaba colgada encima del hogar de la sala... y no se tocó nada más de la casa. Allí mismo se resolvió por unanimidad que la vivienda sería conservada como museo. Estaban todos de acuerdo en que jamás debería vivir allí animal alguno.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Auden, W. H. (1974): *Thank you, fog*. Pre-Textos, Londres.
- Bazin, G. (1969): *El tiempo de los museos*. Daimon, Madrid.
- Binni, L., Pinna, G. (1989): *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal' 500 a oggi*. Garzanti, Milán.
- Bolaños, M. (2002): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Ediciones Trea, Gijón.

- Brandi, C. (1988): *Teoría de la restauración*. Alianza, Madrid.
- Capitel, A. (1988): *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Alianza, Madrid.
- Dagognet, F. (1985): *Le musée sans fin*. Presses Universitaires de France, París.
- Fumaroli, M. (2010): *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y las imágenes*. Acontilado, Madrid.
- Haskell, F. (2002): *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones temporales*. Crítica, Barcelona.
- Kubler, G. (1988): *La configuración del tiempo*. Nerea, Madrid.
- Riegl, A. (1997): *El culto moderno a los monumentos*. Visor, Madrid (primera edición alemana en 1903).
- Rivera, J. (2008): *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada, Madrid.
- Rivière, G. H. (1989): *La muséologie*. Dunod, París.
- Ruskin, J. (1987): *Las siete lámparas de la arquitectura*. Alta Fulla, Madrid (primera edición inglesa en 1849).
- Tatarkiewicz, W. (1987): *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid.