

ICOM ESPAÑA CE
DIGITAL

REVISTA DEL COMITÉ ESPAÑOL DE ICOM

2025

N.º 17



Relato(s) de la Arqueología

EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES

Dirección

M.^a Auxiliadora Llamas Márquez

Coordinación del presente número

M.^a Dolores Baena Alcántara

Carme Bergés Saura

Comité de redacción

Eva M.^a Alquézar Yáñez

Karmele Barandiaran Forcada

Carme Bergés Saura

Rosa M.^a Hervás Avilés

M.^a Auxiliadora Llamas Márquez

Luis Pérez Armiño

Clara Isabel Pérez Herrero

Isabel Rey Fraile

Carmen Valdés Sagües

Corrección

María Padilla Berdejo

Diseño y maquetación

Marta Miján



ISSN 2173 - 9250

Desde 1946, el Consejo Internacional de Museos representa a los museos y sus profesionales. La organización acompaña a los actores de la comunidad museística en su misión de preservar, conservar y transmitir los bienes culturales

COLABORADORES:

ICOM international
council
of museums

ICOM España no se hace responsable de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.

Distribución exclusiva por Internet

SUMARIO

03

PRESENTACIÓN

M.^a Auxiliadora Llamas Márquez

04

**EL SURGIMIENTO DE LA
ARQUEOLOGÍA Y LOS MUSEOS
ARQUEOLÓGICOS DE TITULARIDAD
PÚBLICA EN EL SIGLO XIX**

José Beltrán Fortes

José Ramón López Rodríguez

18

**MUSEOS Y ARQUEOLOGÍA
DURANTE EL FRANQUISMO**

Jordi Cortadella Morral

28

**A LA BÚSQUEDA DE IDENTIDADES,
CONSTRUYENDO MEMORIA...**

La renovación y expansión de
los museos de arqueología en
España desde la Democracia
(1978-2018)

Isabel Izquierdo Peraile

42

EL OBJETO ALIENADO

Algunas reflexiones sobre la
patrimonialización de restos
arqueológicos

Javier Martí Oltra

54

**PREGUNTA DE EXAMEN: LA
MUSEOGRAFÍA ARQUEOLÓGICA**

Mónica Ruiz Bremón

70

**Mesa de conclusiones
EL FUTURO DE LOS MUSEOS
ARQUEOLÓGICOS**

M.^a Dolores Baena Alcántara

PRESENTACIÓN

M.^a AUXILIADORA LLAMAS MÁRQUEZ_Presidenta de ICOM España

Para un arqueólogo 150 años no es nada, apenas periodismo. Para los museos arqueológicos lo es todo. O casi. Durante la centuria y media que este año se cumple y celebramos, se han encargado de ofrecer una secuencia lo más completa posible de nuestra biografía colectiva y son los custodios del relato (de los relatos) de la tribu, los guardianes de las pruebas que lo acreditan. Sin embargo, si cada época cuenta con su historia, o más bien con sus narraciones de la historia, también tiene sus arqueologías y, por extensión, sus museos arqueológicos, los museos que requiere y que prefiere, los museos que exponen aquello que queremos sea contemplado acerca de nosotros.

Para esa operación estética e intelectual, 150 años son, si no muchos, suficientes, y puede elaborarse de ellos un metarrelato o un museo de museos que contenga la exposición de motivos de sus distintas formulaciones, tan nutridas y dispares como las de aquellos que los concibieron y visitaron. Ese diván de psicoanalista que puede vislumbrarse en la arqueología y en la manera que tenemos de probarla y comprobarla en vitrinas y peanas, nos convoca esta vez, con la discreta exigencia de los aniversarios redondos, a repensarnos, pues no otra cosa hace la arqueología y los museos desde mucho antes de que ambos unieran sus destinos.

Con este texto, ICOM España presentaba y reanudaba en 2017, en el Museo Arqueológico de Córdoba, la convocatoria de Jornadas de Museología que han permitido abordar temas de relieve y oportunos en el marco del apetecible conocimiento directo de sobresalientes enclaves patrimoniales y museísticos de nuestro país.

Años más tarde, hemos querido publicar los estudios que se presentaron en ese foro, revisados y actualizados, y que mantienen plena vigencia, para reanudar nuestra revista.

El surgimiento de la arqueología y los museos arqueológicos de titularidad pública en el siglo XIX

José Beltrán Fortes

CATEDRÁTICO DE ARQUEOLOGÍA
DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Su investigación se centra en la Arqueología Hispanorromana, en la Epigrafía y en la Historiografía Arqueológica. Dirige, desde 1996, el Grupo de Investigación PAI HUM 402. Ha sido director de la Editorial Univ. de Sevilla (2016-2020). Vocal de la Comisión de Arqueología de la Junta de Andalucía (1992-1996 y 2012-2015). Correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán, y Académico Correspondiente de la Academia de la Historia. Académico Numerario de la Academia de Antequera.

J. Ramón López Rodríguez

CONSERVADOR DE MUSEOS

Doctorado en 1983, ingresa en 1985 en el Cuerpo Nacional Superior Facultativo de Conservadores de Museos. Ha sido director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, del Monasterio de la Cartuja de Sevilla, del Museo Casa de Murillo y del Conjunto Arqueológico de Itálica. Es miembro del Grupo de Investigación de la Universidad Hispalense «Historiografía y Patrimonio Andaluz». Investiga sobre Historia de los Museos e Historiografía de la Arqueología. En 2010 apareció su libro *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000*.

En este artículo se expone brevemente el desarrollo que han tenido en España tanto los museos arqueológicos como la arqueología como disciplina, desde comienzos del siglo XIX en adelante. Este desarrollo ha tenido rasgos particulares que se distancian de lo que fue ocurriendo en otros lugares de su entorno cultural. Las circunstancias políticas y económicas de aquel siglo no favorecieron el florecimiento ni de la disciplina académica ni de las instituciones museísticas en España, con lo que se padeció un retraso que fue necesario superar hasta llegar a la situación actual, comparable a la de otros países.



Aunque existe algún ejemplo de fecha anterior, la aparición del museo de titularidad pública está vinculada en España a las medidas desamortizadoras del siglo XIX. La de mayores consecuencias sobre lo que nos ocupa fue la promovida por Mendizábal entre los años 1835 y 1836. La supresión de conventos para aplicar su venta a la extinción de la deuda pública tuvo un efecto catastrófico sobre los bienes de interés artístico que se hallaban en dichos edificios. Con el fin de gestionar sus consecuencias se formaron juntas o comisiones, nombradas por el gobernador de cada provincia, las cuales trataron de inventariar los bienes de los conventos y

rescatarlos, llevándolos a improvisados almacenes. En 1844 se reformó el sistema creándose las COMISIONES PROVINCIALES DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS, que contaron con un detallado reglamento y que inauguraron una gestión territorial del patrimonio. Las comisiones provinciales fueron las que completaron la tarea de crear un museo en cada provincia. Pero como consecuencia del origen del proceso, estos museos fueron esencialmente de pintura religiosa, procedente de las exclaustaciones. Durante un tiempo sólo hubo museos de pintura y pareció que se había olvidado la existencia de la arqueología.

En realidad, el desarrollo de la arqueología en España durante todo el siglo XIX no es comparable con el de otros países europeos de nuestro entorno, en especial, Francia, Inglaterra y territorios de las futuras Italia y Alemania, que se unirán en el tercer cuarto de la centuria. En estos lugares, ya en los decenios centrales del siglo, se desarrolla una docencia arqueológica en las universidades, con cátedras específicas, o bien se desarrolla la actividad de institutos arqueológicos, como, entre otros, la *Accademia Romana di Archeologia*, el *Istituto di Corrispondenza Archeologica* o, posteriormente, el *Deutsches Archäologisches Institut*. Universidades e institutos europeos ponen en marcha destacadas excavaciones en sus propios países, pero, sobre todo, en ámbitos coloniales (Mediterráneo oriental, Próximo Oriente, norte de África), en una especie de «carrera de prestigio», en particular en el último cuarto de la centuria, lo que, además, sirvió para dotar de fondos a los principales museos arqueológicos europeos, como ocurre en Londres, París o Berlín. Ello no es comparable en España, donde la primera cátedra de arqueología se creará, en la Universidad Central de Madrid, en 1900, mientras que la primera de Prehistoria, denominada Historia Primitiva del Hombre, tendrá que esperar más de 20 años, en 1922. Tampoco se genera el interés por una arqueología extrapeninsular, faltar

nuestro país de cátedras universitarias de arqueología o instituciones específicas que lo potencien.

Por el contrario, las excavaciones arqueológicas serán llevadas a cabo en nuestros territorios por estudiosos de otras disciplinas, más o menos preparados, así como por aficionados, muchos de ellos profesionales liberales, que desde posiciones burguesas se interesaban con planteamientos eruditos y de verdadera práctica social en esta nueva y atractiva parcela del patrimonio nacional. Ya en la segunda mitad de la centuria ese fenómeno se vio también afectado por un asociacionismo típico de aquellos años, que ocasionó el surgimiento de sociedades arqueológicas, a la vez que confluían en España arqueólogos extranjeros —alemanes y, sobre todo, franceses— a la búsqueda del arte ibérico, como Arthur Engel o Pierre Paris. Una consecuencia de estas actividades fue también la creación de colecciones arqueológicas que servían de prestigio social y que podían alcanzar dimensiones tan destacadas, por ejemplo, la del marqués de Salamanca en Madrid —si bien con piezas de procedencia no hispanas, sino sobre todo italianas— o la del marqués de Casa Loring en Málaga, con piezas procedentes de un entorno relativamente próximo (Málaga y Córdoba).

Durante un tiempo sólo hubo museos de pintura y pareció que se había olvidado la existencia de la arqueología

Por fortuna, muchas de estas colecciones particulares recalaban en los museos arqueológicos públicos.

Respecto a los museos de pintura al cargo de las comisiones provinciales de monumentos, también en ellos se habían ido formando pequeñas colecciones de objetos arqueológicos fruto de hallazgos casuales. En la mayoría de los casos eran de poca entidad y sólo décadas más adelante serían el núcleo fundacional de un museo arqueológico. Así conocemos los casos de GERONA, GRANADA, OVIEDO, TARRAGONA, CÓRDOBA [Figura 1], etc. En todos ellos es manifiesto el protagonismo, por tanto, de las comisiones, por las tareas encomendadas desde 1844, aunque es cierto que en la reforma reglamentaria de 1854 se prohibía la posibilidad de «destinar los fondos consignados en sus presupuestos a las excavaciones y diligencias practicadas para el descubrimiento de antigüedades y nuevas empresas arqueológicas», con el fin de favorecer con sus escasos fondos la conservación y restauración de edificios, y de igual manera el apoyo a bibliotecas, archivos y museos.

No obstante, la solución se subsanó con posterioridad, en la siguiente reforma reglamentaria de 1865, ampliando la capacidad de las comisiones de intervenir en los yacimientos arqueológicos. [Figura 2] Este modelo, el de una sección de arqueología como parte del museo de pinturas, se repitió después en otros lugares, como en MURCIA.



Figura 1. Córdoba. El museo arqueológico instalado en el museo provincial de pinturas.

Imagen tomada entre 1879 y 1896.

Foto: J. Laurent. Archivo Ruiz Vernacci, IPCE.



Figura 2. Miembros de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla en una visita al anfiteatro de Itálica. Segunda mitad del siglo XIX (Colección J. M. Rodríguez Hidalgo: <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/prodCartografia/cartoteca/coleccion/rodriguez-hidalgo/galeria-fotografia-vistas.htm>).

Podemos destacar el caso de SEVILLA, en el que la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, que tutelaba el yacimiento de Itálica, solicitó en 1840 del Gobierno Político permiso para fundar un museo arqueológico con todo lo que procedente de Itálica se encontraba en la ciudad.

No debemos olvidar que, en 1839, se habían desarrollado las excavaciones de Ivo de la Cortina en el yacimiento italicense, importantes no tanto por la metodología seguida, que se basaba en la apertura de zanjas en paralelo para ir recuperando piezas y sacando a la luz las estructuras [Figura 3], sino por el lugar en que se realizaron algunas de sus intervenciones —el foro de la ciudad romana—, por la continuidad durante todo aquel año y porque se enviaron informes mensuales del desarrollo de los trabajos al Gobierno (con copias a las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia). Se conservó sólo parte de las piezas arqueológicas, sobre todo, esculturas y algunas inscripciones, que fueron llevadas a la capital sevillana; también tenemos la primera planta arqueológica de una intervención arqueológica, que servía para testimoniar los

destrozos producidos en el lugar en 1840, y que a la vez documentaba sus trabajos en el sector SO del foro, como el mismo Ivo de la Cortina identificó de manera correcta. [Figura 4] Por dictamen desfavorable de la Real Academia de la Historia, aquel museo de Itálica no llegó a constituirse, ya que en diciembre de aquel año una real orden mandó que los objetos conservados de Itálica se integrasen en el Museo Provincial de Pintura «por considerarlo más económico y ventajoso», y allí —a la sede de aquel museo, ubicado en el convento exclaustrado de la Merced— se trasladaron

las piezas arqueológicas en 1842, al igual que también, en 1855, los restos (97 piezas) de la colección que en el último cuarto del siglo XVIII había conformado Francisco de Bruna y Ahumada en el Real Alcázar de Sevilla con materiales en su mayor parte procedentes de Itálica.

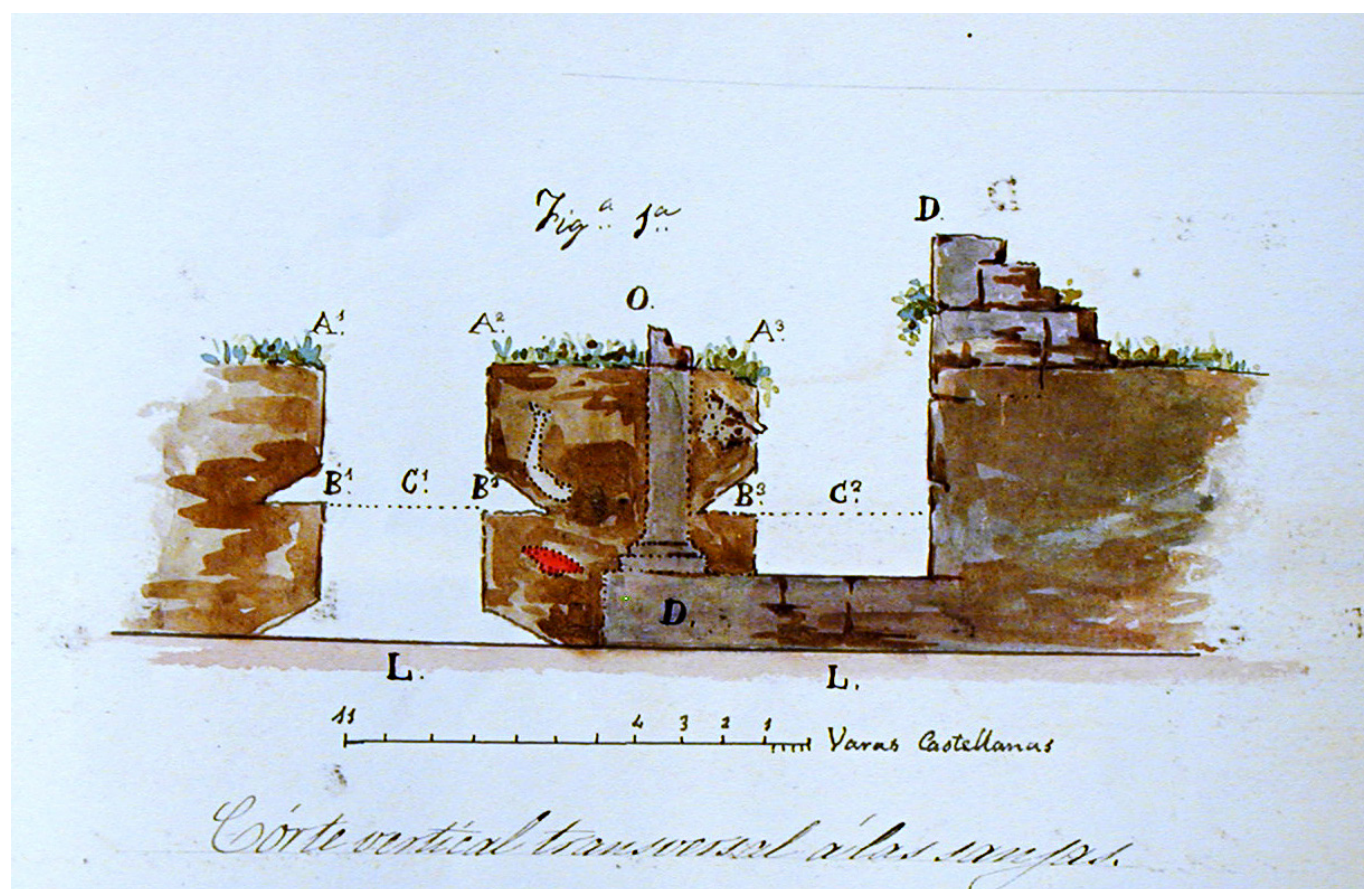


Figura 3. Dibujo enviado por Ivo de la Cortina a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para documentar su método de excavación mediante zanjas, como llevó a cabo en el yacimiento de Itálica en 1839 (J. M. Luzón, en Belén Deamos, M. y Beltrán Fortes, J. (eds.) *Las instituciones en el origen y desarrollo de la arqueología en España...*, fig. 8).

cuyos materiales se sumaron a los fondos del museo provincial cordobés. Con este estado de cosas, se publicó en 1867 un real decreto fechado el 20 de marzo por el que se constituía el MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. Además, creaba los museos provinciales de antigüedades a la par que un cuerpo de funcionarios para su gestión. Este real decreto no surgía de la nada. En realidad, era la prolongación o ampliación de otro dado diez años antes, el 17 de julio de 1858, que organizaba los archivos y las bibliotecas, dándoles un respaldo estatal y poniéndolos bajo la dependencia de la Dirección General de Instrucción Pública. Se establecía un Archivo General Central y una Junta Superior de Archivos y Bibliotecas junto a un Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios. La formación de este personal se haría en la Escuela de Diplomática. Pues bien, el mencionado decreto de 20 de marzo de 1867 (que se completa con otro de 12 de junio), en esencia lo que hace es aplicar a los museos lo decretado para archivos y bibliotecas nueve años antes, siguiendo el mismo esquema: Un Museo Arqueológico Nacional y unos arqueológicos provinciales, creados «en aquellas provincias en que se conserven numerosos e importantes objetos arqueológicos. En las demás se crearán colecciones con los objetos que se vayan reuniendo». Estos museos arqueológicos serán públicos y dependerán de la Dirección General de Instrucción Pública. Se establece también, dentro del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, la sección de *Anticuarios* para atender estos museos. Son «los individuos que con la debida erudición y exactitud han de reunir,

clasificar, ordenar y conservar el delicado material de los Museos». No obstante, se crea con los mismos funcionarios existentes para evitar todo aumento de gasto por razón de personal debido a la «penuria actual del Estado».

A partir de este momento y una vez elaborado el marco de actuación, se comienzan a fundar museos arqueológicos provinciales, ahora bajo la tutela del Estado y servidos por un funcionario del cuerpo. El primer hito fue la creación de cuatro museos provinciales en las ciudades de SEVILLA, BARCELONA [Figura 5], GRANADA Y VALLADOLID, por real orden de 21 de noviembre de 1879. Casi veinte años más tarde una real orden de 27 de mayo de 1897 asignaba plaza de funcionario a los museos arqueológicos de CÁDIZ, CÓRDOBA, LEÓN [Figura 6], BURGOS, MURCIA Y SANTIAGO.

Junto a ellos podemos mencionar por su excepcionalidad el museo arqueológico de la necrópolis de CARMONA, constituido a mediados de la década de 1880 por George Bonsor y Juan Fernández tras la adquisición de los terrenos y excavación de las tumbas de buena parte de la necrópolis occidental de la ciudad romana de *Carmo*. Es el primer *museo de sitio* creado en España, que exponía los materiales recuperados en las excavaciones de las tumbas, junto al propio yacimiento visitable, con un recorrido guiado y el pago de una entrada.



Figura 5. Barcelona. Museo arqueológico en el momento de su inauguración en 1880, en la antigua iglesia de Santa Àgueda (*La Ilustración Española y Americana*, 30 de agosto de 1880).

Figura 6. El Museo Arqueológico de León instalado en el claustro del convento de San Marcos (*La Esfera*, año I, n.º 19, 9 mayo de 1914).



Por otro lado, en la década de 1860 habían comenzado también estudios más rigurosos sobre la prehistoria hispana, que se caracterizan por una diferente orientación con vinculación a las ciencias naturales, en lo que Alain Schnapp ha denominado «modelo naturalístico». El desarrollo del interés por lo prehistórico se consuma con los nuevos aires aperturistas que trae la Revolución de 1868, la Gloriosa, que inaugura el llamado sexenio revolucionario, hasta la restauración borbónica.

En aquellos años la ausencia de censura en las publicaciones y la libertad de cátedra permitieron la llegada a España de los nuevos planteamientos del evolucionismo darwiniano, en contra del creacionismo ortodoxo de base católica, en un típico debate entre ciencia y religión, entre razón y fe, que marcará a partir de ese momento la prehistoria española. Ello va de la mano del reconocimiento y excavación de yacimientos prehistóricos, así como la consecuente incorporación de materiales prehistóricos a los museos arqueológicos, si bien la predominancia

en los discursos museológicos sigue siendo el mundo clásico, la antigüedad romana, vista a través de materiales diversos, como elementos arquitectónicos, esculturas, mosaicos, inscripciones, monedas, cerámicas, etc.

El nuevo siglo XX traerá la regularización normativa de los asuntos de patrimonio histórico, siendo un síntoma la creación de un nuevo ministerio, el de Instrucción Pública y Bellas Artes, el mismo año de 1900. Un año más tarde se publicaba un *Reglamento para el régimen de los museos arqueológicos del Estado*, la primera vez que estos museos tenían una norma común de funcionamiento. Pero la norma más importante fue la Ley de Excavaciones de 7 de julio de 1911, que ordenaba el sector de las antigüedades y que reclamaba para el Estado los objetos aparecidos en el subsuelo, los cuales encontrarían en el museo su ubicación definitiva.

Según avancen las décadas se irá completando la trama de museos arqueológicos dependientes del Estado en un lento goteo que llegó hasta épocas muy recientes, a la par que fueron surgiendo algunos museos municipales. La fundación de todos estos museos estuvo vinculada a muy diversas causas. Ya mencionamos cómo

Figura 7. Museo de Cádiz, nacido a raíz del descubrimiento del sarcófago fenicio masculino (*Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, n.º II, 2.ª época, 1921, p. 25).



los primeros habían nacido por las colecciones de las comisiones provinciales de monumentos constituidas como secciones dentro de los museos de pintura. Otros, posteriores a la década de 1860, surgieron como consecuencia de la aparición casual de una pieza singular —es el caso de CÁDIZ en 1886 con su sarcófago antropomorfo fenicio— [Figura 7], o más recientemente la aparición de la escultura broncea del efebo que dio lugar al MUSEO DE ANTEQUERA en 1966. Otros museos, los menos, tuvieron su origen en relación a algún trabajo de investigación. Es el caso, por ejemplo, del MUSEO DE LEÓN, donde a las inscripciones reunidas por Fidel Fita tras el desmontaje de la muralla se unió el resultado de las excavaciones en *Lancia* por Ricardo Velázquez Bosco; o bien el MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA, vinculado a las excavaciones de Itálica también durante este siglo XX. A ellos podemos añadir el MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALMERÍA,

que nace de la colección de objetos de Luis Siret, tras su fallecimiento, y el de HUELVA, cuyo museo arqueológico deriva de los trabajos de Carlos Cerdán en los dólmenes de la provincia, o el MUSEO ARQUEOLÓGICO DE JAÉN, cuya fundación en 1963 reunió lo aparecido en las excavaciones del Instituto de Estudios Giennenses de la Diputación Provincial.

Ello fue de la mano del desarrollo efectivo de la arqueología en España durante el nuevo siglo XX, con sus altibajos que —también en este ámbito— surgen marcados por las nefastas consecuencias de la guerra civil de 1936/39.

En efecto, tras la Ley de Excavaciones de 1911 había salido a la luz al año siguiente el reglamento, con la creación de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, que se encargará de organizar las actividades arqueológicas oficiales en España hasta el período de la II República, en 1933, en que se crea la Junta Superior del Tesoro Artístico. En esos años las subvenciones más destacadas se dirigen a cinco yacimientos arqueológicos concretos: Madinat al-Zahra (21,6% del total) —un yacimiento no romano, que certifica la importancia de la arqueología islámica en estos momentos en Andalucía—, Mérida (17,1%), Itálica (12,6%) [Figura 8], Numancia (5,8%) y Sagunto (4,8%), lo que supone un total del 61,9% del dinero aportado por el Estado para excavaciones oficiales.

A parte de la vinculación de la docencia arqueológica a la universidad —en principio sólo la Central, posteriormente

a otras universidades en capitales provinciales—, la labor de la Junta de Ampliación de Estudios (1908) fue determinante para la modernización de la arqueología española, vinculándola a las corrientes europeas principales, sin olvidar que en 1910 se creó la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma.

No obstante, ese florecimiento se vio cercenado por las consecuencias de la guerra civil iniciada en 1936, que afectó asimismo a las *arqueologías periféricas*, en concreto la catalana. Esta había sido impulsada por planteamientos políticos e ideológicos de carácter nacionalista y sustentada, en cuanto a la arqueología prehistórica y protohistórica, en la figura de Pere Bosch Gimpera, catedrático en la Universidad de Barcelona y responsable arqueológico en el Institut d'Estudis Catalans. Aquello explica que desde la Diputación de Barcelona se lidere la excavación del yacimiento de *Emporiae*, por su carácter de colonia griega, creándose un museo local, aunque posteriormente piezas señeras, como la famosa estatua del «Esculapio», del que se cuestiona ahora esa identificación, recalarán en el Museo Arqueológico de Barcelona.

La interrupción de ese proceso de regeneración arqueológica en España a fines de la década de 1930, ocasiona un período autárquico también en este campo, que es liderado por la Comisaría Nacional de Excavaciones y Antigüedades dirigida por Julio Martínez Santa-Olalla.



El proceso de apertura política de España desde la segunda mitad de la década de 1950 impulsa en el campo arqueológico un paulatino desarrollo, con excavaciones que irán siendo realizadas cada vez de manera más sistemática en diversos yacimientos desde la prehistoria a la Edad Media. De igual forma, debe resaltarse la labor del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, con la serie de excavaciones promovidas en diversos lugares del territorio peninsular, así como la creciente vinculación con equipos españoles.

Figura 8. Excavaciones del anfiteatro de Itálica en el segundo decenio del siglo XX, dirigidas por Rodrigo Amador de los Ríos y subvencionadas por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (Colección J. M.

Rodríguez Hidalgo:
<https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/prodCartografia/cartoteca/colecciones/rodriguez-hidalgo/galeria-fotografia-vistas.htm>).

La muerte de Franco en 1975 marcará, por otro lado, el inicio de una fase decisiva de democratización que, a la vez, ocasiona importantes cambios en los planteamientos teórico-metodológicos de la arqueología española durante ese último cuarto del siglo XX.

De manera paralela, el desarrollo de un lento proceso de formación de una red provincial de museos arqueológicos y los diferentes motivos mencionados para su creación nos hacen evidente que, a la hora de crear esta infraestructura cultural, la planificación teórica de las disposiciones oficiales no llegó a ponerse en práctica con facilidad.

No hay que olvidar que un condicionante endémico fue desde su primera hora una insuficiente inversión en estos establecimientos, mal dotados, en edificios no siempre adecuados y con escaso personal facultativo.

También será necesario traspasar en décadas la mitad del siglo XX para que estos museos arqueológicos puedan alcanzar un estado de madurez, dejando de ser unos meros receptores pasivos de una actividad arqueológica externa, para convertirse además en centros fundamentales de investigación, responsables en ciertos momentos de las intervenciones arqueológicas a nivel provincial. Una mayor atención de las autoridades y el desarrollo de la museología, que ha tenido lugar a todo lo largo de este último siglo, con sus nuevas funciones, así lo ha permitido, al mismo tiempo que se han visto enormemente enriquecidos por la evolución de la disciplina arqueológica en nuestro país, que, a pesar de los menores recursos y tradición con los que cuenta de manera evidente con respecto a otros países de nuestro entorno, es comparable a la que se desarrolla en ellos en la actualidad.

AYARZAGÜENA, M.; MORA, G. y SALAS, J. (eds.) (2017): *150 años de la arqueología en España. Teoría y método de una disciplina*, Memorias de la SEHA III, Madrid, SEHA.

BELÉN DEAMOS, M. y BELTRÁN FORTES, J. (eds.) (2007): *Las instituciones en el origen y desarrollo de la arqueología en España*, SPAL Monografías X, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

BOLAÑOS ATIENZA, M. (2008): *Historia de los museos en España*, 2.^a edición, revisada y ampliada, Madrid, Trea.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (2010): *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

MORA, G. y DÍAZ ANDREU, M. (eds.) (1997): *La cristalización del pasado: Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

RUIZ ZAPATERO, G. (ed.) (2017): *El poder del pasado. 150 años de arqueología en España*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (<http://www.man.es/man/dam/jcr:d9671adc-9925-4813-b016-960e3900d672/2017-poder-del-pasado.pdf>).

MUSEOS Y ARQUEOLOGÍA DURANTE EL FRANQUISMO

Jordi Cortadella Morral

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA.



Licenciado en Historia (1984), doctor en Historia Antigua (1991) por la Universidad Autònoma de Barcelona y profesor titular de Historia Antigua desde 1996 en la misma universidad. Su investigación se ha centrado en el análisis de cuestiones historiográficas, antiguas y modernas, y en la historia de la arqueología. Entre sus publicaciones cabe destacar la reedición de la *Etnología de la Península Ibérica*, de P. Bosch Gimpera (2003) así como la coedición del *Diccionario histórico de la Arqueología en España* (2009).

Aproximación al ordenamiento jurídico, legislativo y administrativo de los museos arqueológicos españoles durante las diferentes etapas de la dictadura franquista, con algunos ejemplos de sus principales exponentes y actividades, las características de su personal adscrito y la relevancia de su actividad museística.

No hay nada constante en este mundo excepto la inconstancia

JONATHAN SWIFT

La principal tarea de los museos arqueológicos es conservar el patrimonio

Los museos son un buen ejemplo de esto. A pesar de que la opinión popular es que los museos son lugares en los que el tiempo se ha detenido, en realidad los museos son entidades vivas, sometidas a las leyes de la evolución como cualquier obra concebida por el hombre. Desde el punto de vista del cambio, podemos decir que los museos modifican el significado de los objetos que albergan. En el momento en que un objeto se incorpora a un museo, se aleja de sus orígenes y empieza una nueva vida. Pero ni los mismos museos son permanentes respecto a la sociedad, ya que cambian a lo largo de los años.

Los museos arqueológicos son miembros distinguidos y respetados de la sociedad, muchas veces con unas sedes imponentes y una cierta reserva hacia la gente *corriente*. En ocasiones esta tendencia conservadora no pasa por que la gente de los museos prefiera

que sea así; se debe, en parte, a la tradición; y refleja el hecho de que los museos, como institución, hunden sus raíces en el ascenso de la ciencia positivista de la segunda mitad del siglo XIX.

Pero también es algo inherente a la naturaleza de la misma institución. La principal tarea de los museos arqueológicos es conservar el patrimonio y, como a escuelas a las que se ha encomendado la transmisión del legado cultural, más bien tienden a seguir la evolución de la sociedad que a estar a su vanguardia.

En el Estado español no hubo una legislación coherente sobre el patrimonio histórico hasta la Ley de Excavaciones Arqueológicas de 1911 y su reglamento de 1912, complementada con el Decreto-Ley de Callejo de 1926 sobre protección de monumentos y, sobre todo, la primera Ley

de Patrimonio Artístico Nacional de 1933 y su reglamento de 1936. Esta legislación fue la base y marco legal de referencia a pesar de la maraña de innumerables decretos y órdenes que les siguieron hasta la promulgación de la actual legislación sobre Patrimonio Histórico Español.

En el ámbito administrativo la situación era más confusa porque, aunque los museos arqueológicos estaban bajo la jurisdicción de la Dirección General de Bellas Artes, su personal pertenecía al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, que dependían de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

Durante la Guerra Civil, los museos se convirtieron en centros de recogida y protección de obras de arte, y jugaron un importante papel en la defensa de la destrucción o el expolio de las obras bajo su custodia. [Figura 1]

Durante la contienda, los sublevados crearon el Ministerio de Educación Nacional (1938-39), con su Servicio Nacional de Bellas Artes, a cargo de Eugenio d'Ors, del que dependían los museos arqueológicos que caían bajo control franquista. [Figura 2]

Figura 1. Sala Funeraria del Museo Arqueológico de Barcelona. Dentro del sepulcro turriforme se depositaron las cajas con los objetos retirados de las vitrinas. A ambos lados del sepulcro turriforme se aprecian los dos sarcófagos de mármol protegidos por sacos de arena (c. 1938). Foto: Arxiu Fotogràfic Museu d'Arqueologia de Catalunya.

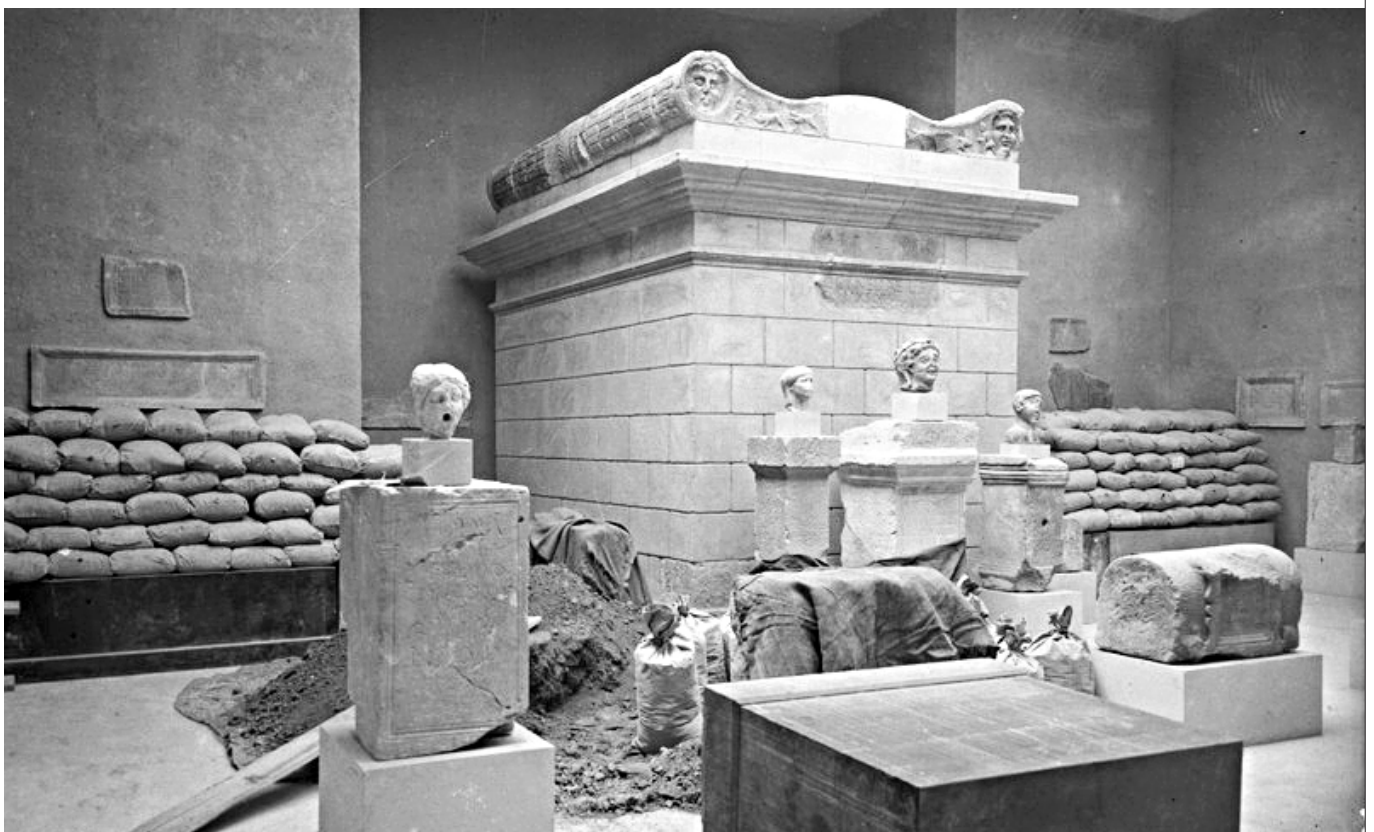




Figura 2. El embajador alemán en Madrid, Hans Heinrich Dieckhoff, y el ministro español de Educación José Ibáñez Martín (primero desde la izquierda) visitan las salas del recién reabierto Museo del Prado en 1944. Foto: Wikimedia Commons (Archivos Digitales Nacionales, Polonia).



Figura 3. Arco de triunfo de madera construido con motivo de la visita del conde Ciano a Barcelona el 10 de julio de 1939. Foto: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (B101 Actes proto-col·laris, exp. 21 de 1939).



Figura 4. Tras las dificultades de los años posteriores a la Guerra Civil, para poder abrir de nuevo sus puertas al público, el Museo Arqueológico Nacional se planteó un sencillo montaje con una selección de los fondos más importantes. Es el conocido como «Museo Breve» (1940-1951). Foto: Archivo fotográfico del Museo Arqueológico Nacional.

Figura 5. Interior del Museo Arqueológico de Sevilla: Foto: Wikimedia Commons (Archivo Museo Arqueológico de Sevilla).



Terminada la contienda, de 1939 a 1951 el Ministerio de Educación Nacional de José Ibáñez Martín creó una Dirección General de Bellas Artes, con el marqués de Lozoya a su cabeza.

En la primera posguerra los museos arqueológicos no fueron utilizados como instrumento de superioridad cultural, como ocurría en la Alemania nazi y la Italia fascista, pero sí que fueron usados a modo de instrumento de propaganda visual del nuevo régimen franquista, con exposiciones temporales que exaltaban los restos romanos y la idea de imperio para fortalecer la amistad hispano-italiana. [Figura 3]

En Madrid, la Guerra Civil echó al traste el ambicioso proyecto de ampliación del Museo Arqueológico Nacional, que por entonces tan sólo exponía una selección de piezas: las tres salas del llamado «Museo Breve». [Figura 4] En Barcelona, bajo la dirección de Pere Bosch Gimpera, su Museo Arqueológico había abierto las puertas al público en 1935. Terminada la contienda, con Bosch Gimpera en el exilio, la institución reabrió parcialmente el 3 de agosto de 1939, bajo la dirección de Martín Almagro, en un acto que constituía una clara exaltación de los ideales de la dictadura. En la inmediata posguerra, su actividad consistió básicamente en la reorganización de las vitrinas y las piezas expuestas en las salas.

En otros casos, por ejemplo en el Museo Arqueológico de Lleida, con la llegada de las tropas franquistas sus fondos se trasladaron a Zaragoza y no fueron recuperados hasta 1942.

Aunque se fundaron algunos museos arqueológicos, como el de Cartagena (1943) o el de Puig des Molins (Ibiza), proyectado en 1929 e inaugurado en 1944, y otros trasladaron su sede, como el de Granada (1946) o el de Sevilla (1946), considerado modélico en su momento y cuya inauguración estuvo presidida por Franco, en general las quejas, protestas y lamentos por la falta de medios eran generalizadas entre sus directores. [Figura 5] Por ejemplo, en 1947 el edificio donde se ubicaba el Museo Arqueológico de Cádiz quedó dañado por una explosión, abriéndose un período interminable de sucesivas aperturas y cierres a causa de la escasez de medios y personal hasta 1961.

Obligada por las circunstancias, tras la Segunda Guerra Mundial la dictadura franquista realizó un cambio de rumbo que llevó a Joaquín Ruíz-Giménez al Ministerio de Educación Nacional (1951-1956). Fueron años de cierto aperturismo en los que Pedro Laín Entralgo ejercía de rector de la Universidad de Madrid y Antonio Tovar de la Universidad de Salamanca, y en que Jaume Vicens Vives, José M.^a Maravall y José M.^a Jover, como cabezas más visibles, proponían una historia de España ajena a las versiones dictadas por el Régimen.

Aquellos años, con Antonio Gallego Burín en la Dirección General de Bellas Artes, representaron un momento relativamente favorable para las realizaciones museológicas en el campo de la arqueología, en la que se mezclaron fundaciones efectivas con proyectos que se venían gestando desde la República. En general se trataba de pequeños

establecimientos, como por ejemplo el Museo Arqueológico de Almería, inaugurado en 1933 con la colección Luís Siret, pero que en 1952 tuvo que cerrar por reclamar la familia los fondos, o el de Tenerife (1958) y Burgos (1955); también de reubicaciones como el Museo Arqueológico de Murcia (1953), el de Burgos (reinaugurado en 1955) y el de Córdoba (1959).

Un caso aparte fue el del Museo Arqueológico Nacional que, con escarapate cultural del Régimen, aprovechó la celebración en Madrid del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas en 1954 para renovar sus

maltrechas instalaciones con un nuevo montaje expositivo. No obstante, a pesar de las numerosas obras realizadas a lo largo del periodo comprendido entre los años 1952 y 1965, el edificio no llegó a estar completamente acondicionado para albergar un museo de su relevancia.

A partir de los años sesenta, con Gratiniano Nieto Gallo en la Dirección General de Bellas Artes (1961-1968), se fundaron (o refundaron) museos como el de Jerez de la Frontera (1963), que debió cerrar sus puertas en 1972 por el mal estado de las instalaciones, el de Jaén (1969) o el municipal de Badalona (1966) para recoger los materiales de las

Figura 6. En 1960 se inauguraba el Museo Arqueológico Provincial de Tarragona, un edificio de nueva planta pensado para acoger las excepcionales colecciones de la Tarraco romana que el museo había ido incorporando desde el siglo XIX y que había mostrado en diversas sedes provisionales. Autor: desconocido. Foto: Archivo fotográfico del Museo Nacional Arqueológico de Tarragona.



excavaciones de las termas romanas, y se iniciaron los proyectos para el traslado del municipal de Cartagena a la necrópolis paleocristiana de San Antón (no finalizado hasta 1982). También se construyeron algunos edificios de nueva planta, es el caso del Museo Arqueológico de Tarragona (inaugurado en 1960). [Figura 6] Aunque en la lista de actuaciones debemos incluir la ampliación del Museo Arqueológico de Ibiza y la reapertura del de Pamplona, en general a mediados de los años sesenta la mayoría de las colecciones arqueológicas de los museos seguían presentando el mismo aspecto que antes de la guerra y las mismas lagunas en la museología más elemental.

Las actuaciones realizadas en los museos durante aquellos años correspondían, todas ellas, a la marcha natural de los establecimientos y a la evolución que imponía el día a día, como la extensa reforma que afectó al Museo Arqueológico Nacional, iniciada en 1968 y no finalizada hasta 1981 con la conversión de las dos plantas y el pequeño sótano originales en nuevas cinco plantas.

En general se trataba más del producto de un crecimiento inevitable que el efecto de una política preferente y deliberada.



Los fondos arqueológicos de los museos eran considerados un mero almacenamiento reconfortante de mercancías

La enumeración, como si de un *catálogo mercantil* se tratase, de las fundaciones museísticas durante el franquismo, relativamente numerosas, no proporciona un completo estado de la cuestión si no se valoran también desde un punto de vista cualitativo, que era donde precisamente se resentía más la pobreza conceptual de estos museos, la ruina de sus instalaciones o su aislamiento de la sociedad. En muchos casos, los fondos arqueológicos de los museos eran considerados un mero almacenamiento reconfortante de mercancías que justificaban la abundancia en tesoros del *genio nacional*, según gustaba proclamar la propaganda del Régimen.

Durante la Guerra Civil y el franquismo los museos se pusieron a prueba desde dos aspectos: como conservadores del patrimonio cultural, y como transmisores de cultura. En relación con este segundo aspecto, los museos tuvieron bastantes dificultades para enfrentarse a los cambios de la sociedad e integrarlos a su estrategia de aproximación al público. En los primeros decenios de la posguerra, la aproximación al público tendía a ser muy convencional:

se suponía que todo el mundo partía de la misma base y pasaba por las mismas experiencias para incrementar sus conocimientos al mismo ritmo. El visitante tenía un rol pasivo y el museo activo. El acceso al museo estaba, en consecuencia, altamente estructurado, predeterminado y controlado por profesionales del museo de manera que fuese *correcto, comprensible y educativo*.

No debemos olvidar que, tradicionalmente, tanto las grandes organizaciones museísticas como los museos locales tienen una organización jerárquica que consta de la consabida pirámide, con el conservador (*sumo sacerdote*) en la cima, las categorías medias ensanchándola gradualmente y los *fieles* o trabajadores ordinarios en la base. A finales del franquismo, el conservador todopoderoso que reinaba sobre su *colección*, responsable tan sólo ante una autoridad administrativa o política, ya no cumplía con los requisitos necesarios para atender a un público más variado, con nuevas necesidades.

El acceso al museo estaba, estructurado, predeterminado y controlado por profesionales del museo de para que fuese correcto, comprensible y educativo

Mención aparte merece la presencia femenina en el personal de museos. Desde que en 1910 se reguló el acceso de las mujeres a la universidad y se normalizó su incorporación a las carreras administrativas y al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, numerosas mujeres comenzaron a trabajar en los museos. No obstante, durante décadas su incorporación a los museos era una especie de premio de consolación para aquellas que no habían podido acceder a plaza universitaria, mejor considerada, por el hecho de género. Ello explica, en parte casos, como los de Concepción Blanco Mínguez (directora del Museo Arqueológico de Cádiz ente 1932 y 1977), Francisca Ruiz Pedroviejo (directora del Museo de Málaga entre 1947 y 1957), Concepción Fernández-Chicarro (directora del Museo Arqueológico de Sevilla ente 1959 y 1980), Ana M.^a Vicent Zaragoza (directora del Museo de Córdoba ente 1959 y 1987) y Ángela Mendoza Eguaras (directora del Museo Arqueológico de Granada entre 1967 y 1989).

La nueva sociedad que emergía en los años setenta tenía dos características que la hacían sensiblemente diferente de la considerada estable y bien ordenada sociedad decimonónica, en la que surgieron los museos. Estas eran: un pluralismo creciente y un nivel de formación profesional en alza. En este nuevo marco social, poco a poco la finalidad de los museos arqueológicos dejó de ser simplemente el exponer sus colecciones para convertirse en instrumentos inteligentes que proporcionasen respuestas al visitante, o al menos ayudan a encontrarlas.

A los museos arqueológicos les llevó su tiempo darse cuenta de que debían atender a una nueva audiencia, amplia y heterogénea, con intereses varios. Para hacerle frente debieron desarrollar una extensa gama de métodos de comunicación y de aproximaciones al público que armonizasen con las diversas necesidades y ámbitos de interés del visitante.

CARRETERO PÉREZ, A. y PAPÍ RODES, C. (coord.) (2017): «150 años de museos arqueológicos en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (número extraordinario). Volumen 1: Andalucía; vol. 2: Aragón, Principado de Asturias, Illes Balears, Canarias, Cantabria; vol. 3: Castilla-La Mancha, Castilla y León; vol. 4: Cataluña, Ceuta, Extremadura, Galicia; vol. 5: La Rioja, Madrid, Comunidad de Melilla, Región de Murcia, Navarra, Comunidad Foral de País Vasco; vol. 6, Comunitat Valenciana.

GAYA, J. A. (1968): *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

MARCOS POUS, A. (coord.) (1993): *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio de 1993, Madrid, Ministerio de Cultura.

NIETO, G. (1973): *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*, Madrid, Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas.

A LA BÚSQUEDA DE IDENTIDADES, CONSTRUYENDO MEMORIA...

**La renovación y expansión de
los museos de arqueología en
España desde la Democracia
(1978-2018)**

Isabel Izquierdo Peraile

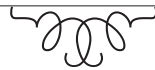
DIRECTORA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

En 2017: DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y PATRIMONIO CULTURAL, MECD.



Isabel Izquierdo Peraile (Valencia, 1970) ha desarrollado una doble faceta profesional de investigación arqueológica y gestión cultural. Doctora en Historia, especialidad Arqueología (1998, Universidad de Valencia), es conservadora de museos (2001) y desde el Ministerio de Cultura ha coordinado numerosos proyectos de reforma de museos arqueológicos. Vocal asesora de la Dirección General de Bellas Artes (2015-2020) y directora de Programación de Acción Cultural Española (AC/E), entre 2020 hasta abril de 2023, cuando fue nombrada directora del Museo Arqueológico Nacional.

Se plantea un recorrido por los hitos principales de la renovación de los museos de arqueología en España, desde 1978 a 2018, dentro del panorama general de expansión museística. En relación con los antecedentes, se mencionan algunas novedades de los años ochenta y destacados ejemplos de los noventa, hasta la eclosión del siglo XXI; todo ello en el marco de las políticas públicas de la cultura, en la que la arqueología aporta valores a la construcción de la memoria de los territorios, pero con la perspectiva de que hay aún muchos retos por delante.



La expansión de los museos arqueológicos en la España contemporánea

La publicación del R. D. de creación del Museo Arqueológico Nacional (MAN) en la *Gaceta de Madrid* en 1867¹ constituyó un hito esencial para la museología española al regular la existencia de una red de museos provinciales y establecer la necesidad de dotar a los centros con personal especializado. Una referencia clave para los museos públicos, de especial interés para aquellos con colecciones de arqueología, cuya efeméride en su 150 aniversario ha sido recordada con estudios colectivos².

El MAN o el Museo Arqueológico de Córdoba, 155 años después de su creación, son algunos de los primeros museos arqueológicos de nuestro país, creados en ese «siglo de los museos» tras la invención del museo público, que trataba de recopilar toda la creación humana (Bolaños 2008, 117). En este volumen en torno a la historia de los museos arqueológicos en España, abordar la etapa más contemporánea de ese complejo relato, desde el final de la Dictadura e inicios de la Democracia hasta la actualidad (1978-2018), es un reto de síntesis imposible, pues los ejemplos de museos a partir de los ochenta se multiplican de forma exponencial,

1 <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1867/080/A00001-00001.pdf>

2 <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletín-edicion/volumenes/35-2017.html>

al igual que los conceptos, estilos y propuestas, en paralelo al avance de la disciplina arqueológica³, sus descubrimientos, metodología, tendencias y proyección social, así como las técnicas museográficas, que experimentaron un gran avance desde finales del siglo XX. Todo ello implica necesariamente una forzada selección —por razones de espacio— de los ejemplos más significativos.

En el contexto de la historia de los museos en España, hablamos de un grupo muy heterogéneo de instituciones, cuyos orígenes arrancan a finales del siglo XIX tras el proceso desamortizador y la tutela de las Comisiones Provinciales de Monumentos (Hernández 2010).

Cuando hoy hablamos de museos arqueológicos nos referimos a aquellas instituciones que custodian bienes culturales del pasado y conservan, documentan, investigan, comunican y exhiben cultura material significativa del pasado, narrando historias en torno a dichos objetos que han sido producidos, experimentados y gestionados por grupos sociales pasados.

Estas instituciones albergan un conjunto de bienes considerado valioso desde el punto de vista del conocimiento histórico y cultural, que la Academia ha calificado como *apto* para ser conservado y exhibido en un museo. Dentro del total de museos en España (1552), los museos arqueológicos se cifran en 202 (13,01%), según el Directorio de Museos y Colecciones del Ministerio de Cultura y Deporte⁴, aunque la cifra de colecciones arqueológicas es más elevada, destacando territorialmente la Comunidad Valenciana o Andalucía, en un marcado fenómeno mediterráneo y urbano, también en el contexto europeo (documentado en Francia, Grecia, Italia, entre otros países, según Azuar 2013).

Conocemos una ecléctica tipología con museos monográficos, generales, de sitio, yacimientos musealizados, parques arqueológicos, etc. Su titularidad es en su mayoría pública y, sobre todo, local (municipal o autonómica, que representa un 53,6%), un variopinto conjunto de museos en concepto, recursos e instalaciones, con una progresión hacia el envejecimiento en Europa, que en España han vivido años de gran expansión, en especial las últimas tres décadas, cuyo presente y futuro plantea muchos retos por delante.

3 De todo ello dio cuenta la última parte de la exposición «El poder del pasado. 150 años de arqueología en España»: <http://www.man.es/man/exposicion/exposiciones-temporales/historico/2011-2020/2018/poder-del-pasado.html>

4 <http://directoriomuseos.mcu.es/> Fecha de consulta: 27/12/2021

La década de los setenta y el extraordinario ejemplo del Museo de Albacete

Promulgada la Constitución Española, que proyecta el Estado autonómico, social y democrático, de derecho, y que en materia de cultura y patrimonio plantea cuestiones cruciales, a saber, el acceso a la cultura —en línea con países del entorno, como Francia e Italia— o el reparto competencial entre el Estado y las comunidades autónomas, en los setenta se desarrolla un marco político y administrativo propicio para el desarrollo museístico. La creación, además, en 1977 del Ministerio de Cultura supuso la integración de una serie de unidades administrativas que otorga a la entonces Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, competencias en materia de museos.

De esta etapa se recuerdan grandes exposiciones y adquisiciones, el inventario de yacimientos, la realización de excavaciones, las declaraciones de monumentos histórico-artísticos, la incoación de expedientes, entre otras medidas de protección y difusión⁵.

Partimos de museos «en blanco y negro», donde sobresalen los museos provinciales con magníficas colecciones arqueológicas. Tras la recuperación de edificios históricos para su uso como museo, en los sesenta y setenta se implantan museos en edificios históricos.

Se dotaron de sedes estables a museos, como los de Cuenca, Mallorca o a algunos ya existentes ubicados muy en precario. La construcción de nuevos edificios para museos es muy puntual en esta etapa. El ejemplo del Museo de Tarragona se distingue en esta etapa. Del mismo modo cabe citar edificios habilitados para museos en el entorno de yacimientos, en paralelo al funcionamiento del entonces Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas y de la Junta Consultiva de Excavaciones Arqueológicas (Sanz Pastor 1990).

En la administración local se consolidan museos arqueológicos de la importancia del Museo de Gavà. La foto final de la dictadura evidencia, en un contexto de estabilidad económica que dio paso a un incremento de museos, un cambio cualitativo en su definición, una concepción más funcional y nuevas tipologías.

En este marco de transformación incipiente destaca el Museo de Albacete⁶, creado en 1876 e inaugurado un siglo después, en 1978 [Figura 1], aunque su amplia sala de exposiciones temporales fue incluso inaugurada posteriormente, en 1985.

5 De todo ello da cuenta la propia historia de la Dirección General de Bellas Artes: <https://es.calameo.com/read/0000753354fea4cb5edf9>

6 Museo de Albacete | Portal de Cultura de Castilla-La Mancha (castillalamancha.es)



Figura 1. Museo de Albacete (1978).
Foto: Archivo Museo de Albacete.

Junto con el Museo Español de Arte Contemporáneo y la Fundación Miró de Barcelona, ejemplifican tres tipos de museos de diferente estilo y misión, que representan, en palabras de Cageao (2018), el triunfo de una nueva sensibilidad en el ámbito de los museos y sus infraestructuras, siguiendo planteamientos arquitectónicos del movimiento moderno y ubicándose en entornos verdes. Obra admirada de la arquitectura, sus salas de arqueología poseen indudables valores de diseño e iluminación, así como su concepto de almacén visitable en planta sótano.

Los primeros ochenta y el gran Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

La década de los ochenta del siglo XX está marcada por la aprobación de la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, que refrenda el apoyo al patrimonio en nuestro país y consagra un nuevo concepto de museo, de acuerdo con definiciones internacionales. En materia de arqueología se aporta un título específico de la ley, se define el reparto competencial Estado-comunidades autónomas y se otorga un protagonismo creciente a los organismos internacionales. También las comunidades autónomas trabajaron en años sucesivos en la elaboración de una normativa propia que incluía definiciones de museo cercanas conceptualmente a la de la Ley 16/1985.

Figura 2. Museo Nacional de Arte Romano (1986).
Foto: V. Cageao.



En los primeros ochenta el Ministerio de Cultura promoverá museos de sitio que otorgan a la colección el valor del contexto con la creación de museos en yacimientos estatales, como el Monográfico de Tiermes (1986), en Soria. Del mismo modo, se ejecutó el edificio para la Campa Torres, en Gijón, o el Monográfico del Castro de Viladonga, en Castro de Rei, cerca de Lugo.

Otros museos fueron creados entonces en relación con yacimientos, aunque ubicados en los centros de poblaciones; es el caso del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo de Mula, a partir de la donación al Estado de la colección de E. Cuadrado, o el Arqueológico de Linares, sobre el yacimiento de Cástulo. Pero sin olvidar en este periodo el ejemplo del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, sin duda como nueva construcción, es el Museo Nacional de Arte Romano de

Mérida⁷, con una singular infraestructura, el que abrió una puerta para que la manera de hacer museos en España fuese conocida, incluso reconocida en el mundo. Desde su inauguración en 1986 sirvió de acicate para que otros museos españoles iniciasen procesos de renovación. El diseño de R. Moneo, tantas veces alabado, remite a la arquitectura romana, en consonancia con las colecciones que alberga. [Figura 2]

Los valores espaciales y formales, favorecidos por la unión entre edificio y colección, lograron convertir la visita a Mérida en una experiencia única y situarla en un escenario internacional.

7 <https://www.mecd.gob.es/mnromano/home.html>

La última quincena del siglo XX y el colofón del Museo de Altamira

Entre 1986 y 2000 transcurre una etapa dorada para la cultura y los museos. Mientras en otros países europeos se cuestionaba su razón de ser, en España se otorga a los museos una posición preeminente en la formación de la nueva identidad cultural del Estado, en un insólito e imparable auge museístico (Bolaños 2008). En materia de arqueología se divulgan grandes hallazgos prehistóricos, las culturas ibéricas se presentan en el ámbito internacional⁸, se difunden grandes conjuntos romanos y maduran disciplinas como la arqueología medieval o la industrial. Paralelamente, en la universidad se institucionalizan las enseñanzas de arqueología y su profesionalización. La intensa actividad arqueológica, ligada al desarrollo de obra pública, supuso un aumento excepcional de los materiales que ingresan en los museos —ante todo en aquellos gestionados por las comunidades autónomas—, a la par que el avance en las maneras de publicar y difundir a la sociedad. El papel del Ministerio de Cultura en la renovación de las infraestructuras museísticas fue decisivo, fruto del extraordinario incremento de las dotaciones presupuestarias. Tras Mérida, se

inició la renovación de otros muchos museos estatales, gracias también al impulso de equipos de arquitectura especializados y al trabajo con planes directores. Entre otros ejemplos de rehabilitaciones para museos, cabe citar los ejemplos de Badajoz, Ávila -donde se exploran nuevos usos para la iglesia de Santo Tomé-, Menorca, el palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada para museo o la intervención estelar del Museo de Zamora, inaugurado en 1998. Otras importantes actuaciones de Administraciones autonómicas y locales de la década de los noventa son el Museo Arqueológico de Cataluña, el Museo Arqueológico Regional de Madrid o el Museo de Prehistoria del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación de Valencia, abierto en 1995. [Figura 3]

Y como colofón de este trepidante fin de siglo, sin duda destaca el Museo de Altamira⁹, inaugurado en 2001, «un nuevo concepto museológico de gestión del patrimonio histórico-arqueológico», en palabras de J. A. Lasheras, que aunó un centro de investigación y conservación de la cueva y su entorno, un plan especial de protección y un edificio *ex novo* con la réplica de la cueva, verdadero icono de los nuevos museos. [Figura 4]

8 La exposición «Los iberos. Príncipes de Occidente», presentada en París, Bonn y Barcelona: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasartes/conoce-bellas-artes/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/funciones-patrimonio/2losiberos.html>

9 <http://www.mecd.gob.es/mnaltamira/home.html>



Figura 3. Museo de Prehistoria del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación de Valencia (1995). Foto: SIP, Valencia.



Figura 4. Museo de Altamira (2001). Foto: Subdirección General de Museos Estatales, MCD.

Su arquitectura de nueva planta está integrada con el paisaje a través de un diseño tectónico, cuyo elemento museográfico principal, la neocueva, traslada al visitante a su interior. En su exposición permanente se emplearon recursos museográficos, que, junto con la instalación expositiva del Museo Arqueológico de Alicante, MARQ, generaron un nuevo modo de hacer museografía arqueológica en España.

La vorágine de los museos arqueológicos en el siglo XXI antes de la crisis

La llegada del siglo XXI supuso el afianzamiento del museo como centro sociocultural, que a su función patrimonial suma nuevas funciones sociales, educativas y de ocio. A la búsqueda de un poder icónico, un emblema cultural, en circunstancias de bonanza económica precrisis, las Administraciones, sobre todo las comunidades autónomas y entidades locales, continuaron promoviendo obra pública y equipamientos culturales.

Los museos fueron los buques insignia de la transformación. Nuevas construcciones, rehabilitaciones, actuaciones *in situ*, sumadas a una creciente riqueza del discurso museológico y al auge de la

museografía y sus múltiples recursos.

La inauguración del MARQ de Alicante en el año 2002 [Figura 5], cuando se abre al público la última sala cronológica y tres nuevos espacios temáticos, tras la anterior apertura del año 2000, supuso un antes y un después para los museos de arqueología, y sirvió para demostrar la extensión de recursos tecnológicos y didácticos habituales desde hacía tiempo en los museos científicos.

Un museo multimedia, con información interactiva, audiovisuales e infografías, que con el paso del tiempo ha invitado a una reflexión a partir de la rápida obsolescencia del software y su elevado consumo eléctrico.



Figura 5. Museo Arqueológico, MARQ de Alicante (2002).
Foto: MARQ, Alicante.

Tras el MARQ, en la primera década de este siglo se produjo una auténtica *vorágine* de actuaciones con dotación de sedes para museos o colecciones ya existentes. Nuevos edificios planificados según modernos estándares con complejos procesos, no sólo de edificación, sino también de gestión de colecciones y equipamientos y, casi siempre, con vistosas y costosas museografías. Cuatro de los ejemplos más significativos serían, ordenados cronológicamente: el Museo de Almería (2006), el Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQUA (2008), el Museo Arqueológico de Álava (2009) y el Museo de la Evolución Humana de Burgos (2010).



Figura 6. Museo de Almería (2006).

Figura 7. Museo Nacional de Arqueología Subacuática, ARQUA (2008).

Fotos: Subdirección General de Museos Estatales, MCD.



Figura 8. Museo de la Evolución Humana de Burgos (2010). Foto: I. Izquierdo.

Además de estos museos [Figuras 6 a 8], se emprenden distintas rehabilitaciones en otros relevantes, como el Museo de Historia de Valencia, el de Segovia en la Casa del Sol, el Museo Oïasso de la Romanización, el Museo de Arqueología y de Historia de Elche, el Arqueológico de Murcia, el de León en el edificio Pallarés, el Arqueológico de Cataluña con sede en Barcelona, el de Arqueología e Historia de Melilla o el del Puig des Molins de Ibiza, inaugurado en 2012, con un sector musealizado de su necrópolis [Figura 9], entre otras. En estos años también se desarrollaron ampliaciones de nueva planta para importantes instituciones arqueológicas, ejemplo de ello son el Museo Arqueológico de Córdoba, de

Asturias o de La Rioja. No podemos obviar la mención a las numerosísimas actuaciones sobre yacimientos arqueológicos, ligadas al territorio, motores de impulso económico, muchas veces integrados en redes, proceso que tuvo luces y sombras. A estas actuaciones se suma el protagonismo de la arqueología en diversas ciudades españolas que optaron por convertir su legado patrimonial en recurso turístico, medio de regeneración del tejido urbano, como en Lugo o Gijón, pero, sobre todo, Cartagena y Zaragoza, sin ánimo de ser exhaustiva.

Figura 9. Museo Monográfico del Puig des Molins de Ibiza (2012).
Foto: I. Izquierdo.



Las recientes actuaciones de la última década: valoraciones finales

A pesar de los últimos años de crisis, dos grandes instituciones abrieron sus puertas en la última década: el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Málaga, importantes instituciones estatales con colecciones de referencia, ubicadas en edificios históricos cargados de historia, emblemáticos hitos urbanos, donde prevalece la colección en su instalación museográfica, con soluciones clásicas y contención de diseño, suponiendo una vuelta a la prevalencia del objeto y escasa tecnología multimedia, para discursos y ordenaciones cronológicas y temáticas clásicas, aunque reformuladas.

La apertura al público del MAN¹⁰ [Figura 10], por una parte, culminó en 2014 un proceso iniciado quince años atrás, donde se conjuga tradición y modernidad, un proyecto de Estado por el excepcional volumen y calidad de su colección, la envergadura de la intervención, su alcance económico y planteamiento museográfico hacia los distintos públicos. Una dilatada historia que culminó con una reforma del siglo XXI donde se conjugó el necesario consenso político, probado a lo largo de los últimos quince años previos a la inauguración, que permitió, en segundo lugar, una estabilidad en la inversión plurianual sin precedentes en la historia de los museos estatales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, así como, en tercer lugar, un soporte a los equipos del museo, todo ello en el marco de un proyecto de compleja gestión que exigió una cuidada planificación y, en especial, un intenso compromiso de trabajo con la institución (Izquierdo 2014).

10 <http://www.man.es/man/museo/elnuevo-museo.html> y <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-edicion/volumenes/32-2014.html>



Figura 10. Museo Arqueológico Nacional (2014).
Foto: Subdirección General de Museos Estatales, MCD.

Por otra parte, cabe citar la inauguración en 2016 del Museo de Málaga¹¹, instalado en el palacio de la Aduana, para cuya defensa se llegaron a convocar manifestaciones ciudadanas. El proyecto, felizmente, aprovecha las grandes dimensiones de las naves para crear arquitecturas que muestran las colecciones de arqueología y arte, donde se evocan los espacios expositivos de los museos del siglo XIX.

En estos últimos años, marcados en todas las Administraciones públicas por la drástica reducción de los presupuestos destinados a las infraestructuras culturales, numerosos proyectos se han pospuesto, segmentado

en fases o ralentizado. A modo de ejemplo, el futuro Museo de Prehistoria de Cantabria, el proyecto del Museo Arqueológico de Sevilla, la ampliación del Museo Nacional de Arte Romano o su colección visigoda, la instalación permanente del Museo Íbero de Jaén, sin olvidar los proyectos del Museo Arqueológico de Granada, el Museo de Cáceres o el Museo Arqueológico de Ourense, entre otros, cuyas actuaciones se orientan a la mejora de la oferta cultural de sus ciudades y la puesta en valor del patrimonio arqueológico.

Como deja traslucir este rápido repaso, la renovación de los museos arqueológicos en España en los últimos cuarenta años ha sido relevante. Todas las Administraciones han apostado significativamente por estos

¹¹ <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MMA/>

museos como expresión de la identidad cultural de los territorios. La arqueología explica hoy quiénes somos, frente al vértigo y los cambios constantes; el museo representa el lugar donde permanecen esos objetos importantes del pasado que ayudan a comprender lo que Bolaños (2008) denomina la «sed de raíces», esa necesidad de construir memoria. Y en ese sentido se han desarrollado proyectos museísticos de mayor o menor escala o recursos, que ponen en valor la riqueza histórica y el patrimonio de los territorios.

De este breve análisis se constata el indudable impulso a las infraestructuras, que en muchas ocasiones ha adolecido de una modernización de los discursos, pero ante todo, de una falta de planificación, cooperación y reflexión conjunta entre las Administraciones públicas implicadas. Los museos deben estar fuera del debate político, su vocación pública prevalece por encima de otros intereses. En este sentido se imponen grandes objetivos de presente y futuro interrelacionados entre sí: por una parte, internos, que conciernen a mejoras en la planificación, cultura de gestión, profesionalización, búsqueda de alianzas y trabajo en red; y, por otra parte, públicos, que tienen que ver con la creación y comunicación del conocimiento, la educación, conexión y mediación con las audiencias contemporáneas.

En el complejo contexto histórico-político actual, y tras las necesarias reflexiones que la pandemia ha impuesto en la sociedad, tras el crecimiento y expansión décadas atrás, las metas ahora deben ser otras, más allá de las infraestructuras, desde dentro de las instituciones y hacia la sociedad, en el marco del imprescindible diálogo y la cooperación entre todas las Administraciones públicas.

AZUAR, R. (2013): *Museos, arqueología, democracia y crisis*, Gijón, ed. Trea.

BOLAÑOS, M. (2008): *Historia de los museos en España*. 2.^a edición, revisada y ampliada, Gijón, ed. Trea.

CAGEAO, V. (2018): «Una arquitectura para un museo. Reflexiones al cumplirse 40 años de la inauguración del edificio del Museo de Albacete», en Sanz, R., Gamo, B. y Clemente, P. (coords.): *40 años de museos en democracia: El Museo de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», Diputación de Albacete.

HERNÁNDEZ, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*, Gijón, ed. Trea.

IZQUIERDO, I. (2014): «La renovación de infraestructuras del Museo Arqueológico Nacional: Notas sobre su hoja de ruta (1999-2014)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32 (2014), 141-168.

SANZ PASTOR (1990): *Museos y colecciones*. Ministerio de Cultura, Madrid.

EL OBJETO ALIENADO

Algunas reflexiones sobre la patrimonialización de restos arqueológicos

Javier Martí Oltra

DIRECTOR DEL MUSEU D'HISTÒRIA DE VALÈNCIA.



Licenciado por la Universidad de Valencia en 1982.

Ayudante de Museos en 1990, trabajó en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo González Martí. En 1992 pasó a trabajar como arqueólogo municipal en el Ayuntamiento de Valencia. Desde 2003 dirige el Museo de Historia de Valencia. Desde 2019 está al frente de la Sección de Museos del Ayuntamiento de Valencia. Su producción se ha centrado en la arqueología medieval y la museografía.

El artículo reflexiona cómo los restos arqueológicos sufren un proceso de alienación desde la excavación hasta el momento en que son exhibidos en un museo, pasando a adquirir significados dentro de narrativas que les son ajenas.

Figura 1. Los restos arqueológicos son, básicamente, desechos.

Monte dei cocci
(*Mons testaceus*), Roma.

Remesal Rodríguez J. (2019):
«Monte Testaccio (Rome, Italy)».
In: Smith C. (eds) *Encyclopedia
of Global Archaeology*. Springer,
Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1_3331-1

Los instrumentos han acompañado al ser humano desde su origen, y han contribuido de manera decisiva a su evolución. Como señala José Luis Arsuaga (2012), «la causa determinante del cambio de la etología de los homínidos se ha de buscar en la evolución de la complejidad de los sistemas técnicos de producción de instrumentos. A través de la fabricación de los mismos y su socialización emerge el comportamiento cultural. Sin la retroalimentación que se produce entre cerebro y manos al confeccionar herramientas sería imposible imaginar cómo los homínidos humanos pudieron desarrollar otras adquisiciones como el lenguaje o el comportamiento simbólico complejo». Además de los cambios fisiológicos que se derivaron de ello, la creación de instrumentos y otros objetos determinó la división del trabajo, y, en consecuencia, un primer esbozo de organización social.

Los objetos son parte inseparable de la cultura, pues incluso el patrimonio inmaterial se apoya en ellos para manifestarse o alude a ellos en sus expresiones narrativas.



Es lógico, por tanto, que la arqueología centre su análisis en el estudio de dichos restos, tratando de llegar a través de ellos a las sociedades que los produjeron.

Tiziano Mannoni (2003) nos recuerda en la introducción a su *Arqueología de la producción*, que «la cantidad de restos abandonados por las sociedades del pasado es enorme, a juzgar por los depósitos arqueológicos excavados (...) y este conjunto adquiere dimensiones bastante mayores si se considera que, excluidos los ajuares funerarios y los tesorillos, los hallazgos están constituidos por desechos». [Figura 1]

Sólo una pequeña parte de los materiales empleados para producir objetos han sobrevivido al paso del tiempo. Salvo en suelos con condiciones edafológicas particulares, prácticamente todas las materias primas orgánicas desaparecen. Cuero y pieles, fibras vegetales, corteza y madera de árboles, plumas, son sólo algunos de los materiales de los que el registro arqueológico no muestra indicio. De ahí que debamos mantener siempre un punto de humildad al suponer que podemos conocer una sociedad del pasado únicamente a partir de los restos materiales conservados de ella.

Los objetos son parte inseparable de la cultura

Inscritos en su contexto cultural, los objetos son obviamente coherentes con él. Las manufacturas son el resultado del saber hacer, de la repetición de gestos, técnicas y procesos transmitidos dentro de cada oficio, pero también de las reglas impuestas desde el poder para estandarizar o singularizar la producción, para dotarla de una especie de *denominación de origen*. Las materias primas empleadas, incluyendo las fuentes de energía usadas para transformarlas, son las que proporciona el medio o las que resulta razonable adquirir dentro de los parámetros económicos en los que se mueve la industria.

En cuanto a los contextos de uso, los objetos guardan relación funcional con el lugar en el que se ubican y de complementariedad con el resto de objetos que hay en él, por más que su ubicación o distribución no se acomode a los patrones culturales o de confort modernos.

De todo ello, al arqueólogo le llega una parte, una pequeña parte, después del proceso de abandono o de colapso accidental de las estructuras, de la ruina del asentamiento originario y de los posteriores episodios de sedimentación y formación del depósito. [Figura 2]

**Excluidos ajuares
funerarios y tesorillos,
los hallazgos están
constituidos por
desechos**

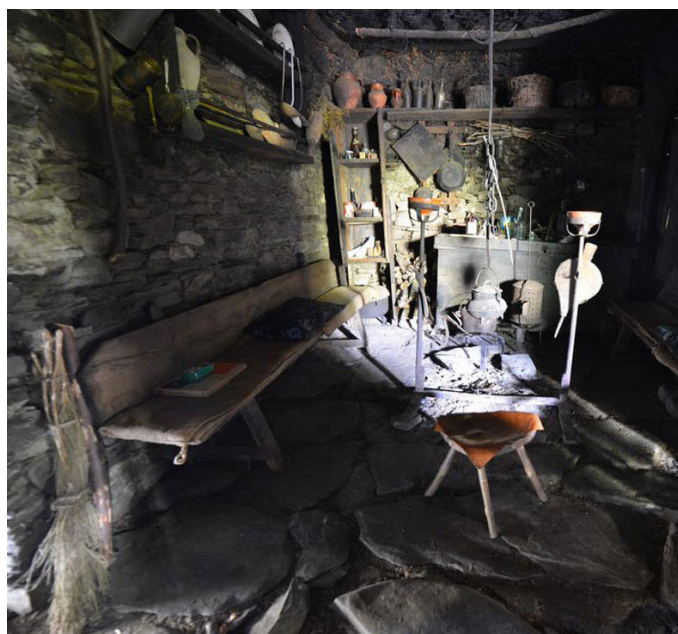


Figura 2. Palloza en Pereda (León) y Casa ibérica reconstruida en la Bastida de les Alcuses (Moixent, València).

En el caso de que la actuación arqueológica se realice con metodología moderna, y dependiendo de la pericia de los profesionales, cabe pensar que se recuperen los contextos originales. Además, si se procede al lavado de tierras, quizá incluso se recuperen las semillas, pólenes, carbones y restos de microfauna que nos permitan definir el medio ambiente del momento. Del estudio de las cerámicas, las potenciales monedas u otros marcadores cronológicos, se obtendrá una fecha para el contexto, y a partir de ahí el arqueólogo dispondrá de las bases necesarias para la reflexión. En este punto suelen entrar los materiales de las excavaciones a los museos arqueológicos, que de habitual ejercen la función de depósito de las intervenciones que se realizan en una ciudad, una comarca o una provincia.

Pero la realidad es que la mayoría de los objetos que se exhiben en los museos arqueológicos ingresaron mucho antes de que esto que ufanamente denominamos metodología moderna se impusiera, por lo que con frecuencia no existe más información sobre ellos que una escueta referencia de procedencia. Cuando los objetos vienen de colección, a menudo nos dicen más sobre la personalidad de quién los atesoró o los mandó atesorar que sobre la propia cultura de la que proceden.

**Los objetos
guardan
relación
funcional con el
lugar en el que
se ubican y se
complementan
con el resto
de objetos
que hay en él**

Es bien conocido, por ejemplo, el interés por las antigüedades clásicas de Carlos III, como rey que era de las Dos Sicilias, o el mecenazgo del marqués de Cerralbo hacia la arqueología y el coleccionismo de prácticamente cualquier época, pero muy en particular de la prehistoria. Pero los ejemplos de coleccionismo se podrían ampliar hasta el infinito no sólo entre la realeza o la nobleza, sino en eruditos locales o en burgueses prósperos, que contribuyeron en buena manera con su —digamos— filantropía al expolio sistemático de muchos de nuestros yacimientos al fomentar un rentable mercado de anticuaria y una no menos activa industria de falsificaciones. En ocasiones, en especial en el caso de las piezas más notables, como esculturas u objetos artísticos, podemos rastrear su trayectoria vital, incluso a lo largo de siglos, conforme han ido pasando de colección en colección, añadiendo en cada etapa de su periplo nuevos significados, a añadir a aquellos que tenía originariamente. Pero en la mayoría de casos, como digo, apenas una etiqueta aporta una mínima referencia sobre su origen.

Con este conjunto heterogéneo de objetos deben los museos arqueológicos construir su discurso. Y no es una tarea fácil. Cuando la atracción por los objetos exóticos de culturas lejanas (en el espacio o en el tiempo) era el principal aliciente para su formación, tampoco resultaba grave la mescolanza de objetos. Incluso cuando el taxonomismo despertó el interés por la clasificación tipológica, la acumulación de piezas y su agrupación en atención a la forma o a categorías apriorísticas

facilitaba mucho los montajes. Pero a partir del momento en que los museos incorporaron el discurso histórico —incluso el antropológico—, el asunto se complicó muchísimo. La acumulación no explicaba nada por ella misma, es más, hacía confusa y cansina la visita. Había que seguir un guion narrativo y eliminar la mayoría de piezas, dejando sólo aquellas que servían para apoyarlo.

Los museos han escogido el buen camino al decantarse por la narración histórica —incluso por un enfoque más holístico, más culturalista— y por la didáctica y la comunicación con el visitante. Ahora bien, ello no ha derivado en un mayor respeto hacia los objetos, hacia sus valores originales, es más, creo que lo ha mermado.

Robert Nouwen (2001) dice que los objetos arqueológicos son *semióforos*, esto es, portadores de significado. No obstante, salvo en el caso de las inscripciones y las monedas, su significado no es explícito por sí mismo. Cuanta más información podamos recuperar sobre el contexto original del objeto más podremos aventurar sobre su significado, pero en todo caso éste no pasará de ser una interpretación, un salto en el vacío.

Por otra parte, aunque invirtiéramos esfuerzos enormes en analizar todos y cada una de las piezas y fragmentos hallados en un determinado contexto arqueológico y todos los datos que lo caractericen, dudo mucho que nos sirviera para construir una presentación museográfica aceptable, primeramente porque casi con toda seguridad sería *fea*, poco atractiva ante

nuestros ojos modernos; debemos pensar que conceptos como basura, roto, usado, no tienen el mismo sentido en una sociedad tradicional que hoy en día, y en consecuencia debemos pensar que la acumulación de objetos debía ser la nota dominante en cualquier espacio de hábitat; pero especialmente porque el visitante no aspira a ver un compendio tras otro de facies culturales o de momentos históricos, sino tan sólo la versión abreviada.

A partir de ahí, se impone la selección de una serie de objetos representativos y la construcción de un discurso narrativo con ellos.

Y aquí hay implícita una tergiversación: ¿representativos de qué?, ¿de su cultura o de la imagen que nos hemos hecho de su cultura desde el presente? Y no hace falta recordar con cuánta frecuencia matizamos nuestra imagen del pasado, prácticamente una vez cada generación. Esta reflexión me lleva a una primera conclusión: el objeto arqueológico, ubicado en el montaje museístico, es un *ente alienado*, violentado en su identidad. No muy diferente a como lo es un animal salvaje capturado, transportado miles de kilómetros lejos de su hábitat natural para ser finalmente aclimatado a la vida en un zoo. [Figura 3]



Figura 3. Dos procesos de alienación con puntos en común.

Phillip Fisher (1991) distingue tres estadios —según él— de silenciamiento del objeto en el museo.

- > El primero es cuando el objeto es extraído de la cultura en la que estaba inmerso para depositarlo en un museo. [Figura 4]
- > En la segunda fase, el museo singulariza el objeto. Lo identifica y lo cataloga. El modesto cuenco o la figurilla de barro da así un firme paso hacia su patrimonialización al convertirse en pieza de museo, incluso en obra de arte. [Figura 5]
- > Finalmente, el objeto entra en contacto en la exposición con otros que le son totalmente ajenos, incluso productos de la vanguardia. [Figura 6]

Cuanta más información podemos recuperar sobre el contexto original del objeto más podremos aventurar sobre su significado. En todo caso, este no pasará de ser una interpretación

Figura 4. Primer estadio de silenciamiento. Los objetos arqueológicos son extraídos de su contexto original y entran al museo.

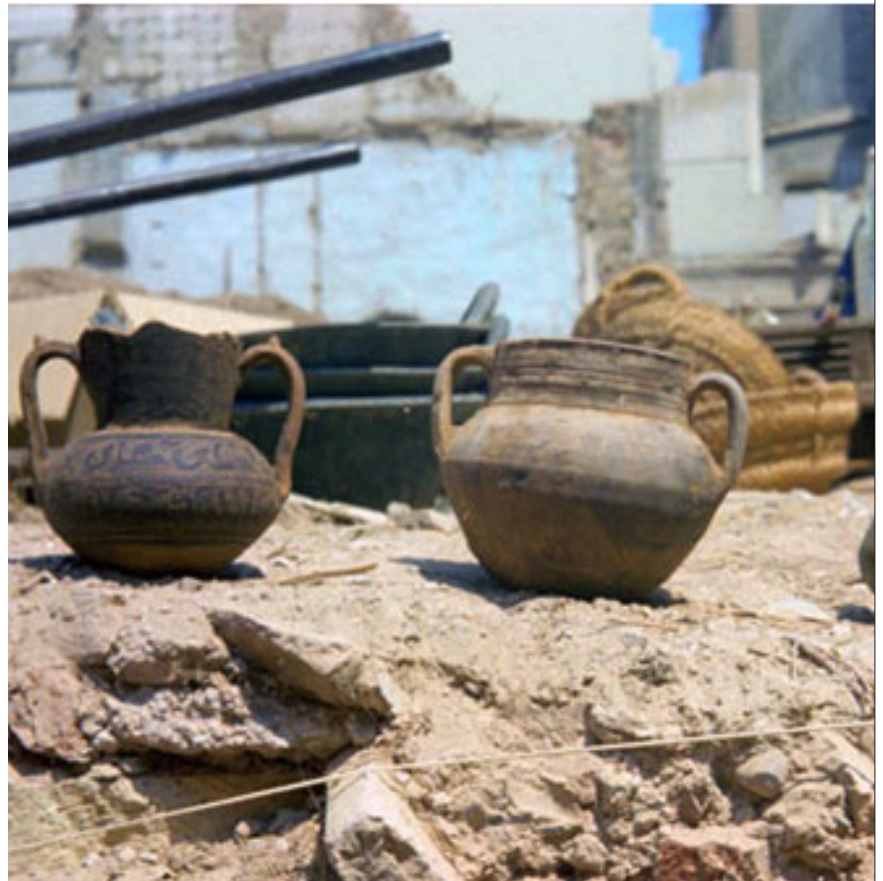




Figura 5. Segundo estadio de silenciamiento. Los objetos arqueológicos son convertidos en obras de arte.



Figura 6. Tercer estadio de silenciamiento. Los objetos arqueológicos entran en contacto con otros objetos que les son totalmente ajenos.

A la hora de construir su discurso, los museos descubren que existen numerosos vacíos entre aquello que quieren contar y los objetos de que disponen. Además, en muchos casos el objeto no es exactamente el idóneo; o bien, aquel que se corresponde. ¿Qué hacer? Algunos museos se decantan por mostrar los objetos sin más, acompañados con un panel en el que se explica el contexto cultural. En ocasiones el resultado es sublime. En otros lo es menos. Lo más habitual —sin embargo— es usar las piezas en un sentido metafórico, que más que conducir el discurso, lo acompañan, lo ilustran a manera de alegoría. A partir de aquí, un conjunto de fusayolas y de pesas de telar, junto a un par de ánforas y unas monedas, representan la economía ibérica. Una serie de azulejos con motivos gremiales, la organización del trabajo en la Edad Media. Y así hasta el infinito. Me da igual que el montaje tenga la parquedad que acabo de describir o la exuberancia que presentan, por ejemplo, algunas vitrinas-espectáculo de la Cripta Balbi o del

Museo de Londres, por poner sólo algunos ejemplos bien conocidos.

En todos los casos estamos —permitidme la ruda expresión— ante orfanatos, incluso que recogen objetos de filiación diversa. [Figura 7]

El arqueólogo calma su conciencia exigiendo al diseñador una cartela meticulosa, con indicación del número de inventario, las dimensiones, los materiales y los datos de procedencia, pues así —piensa— se respetan los datos de origen, como si el visitante tuviera algún interés en ir reconstruyendo mentalmente los conjuntos primigenios.

Figura 7. Por lo general, los objetos conviven en las vitrinas con otras piezas sin vínculos de identidad ni procedencia, como en un orfanato.

Vitrina sobre el comercio mediterráneo en época romana. Cripta Balbi (Roma).



En este punto, el objeto ha perdido su valor original, ha dejado atrás su historia personal y ha pasado a integrarse en una narración que le es ajena, en una recreación histórica creada por el museo y en la que, junto al guion de contenidos (al conocimiento en sí) entran en consideración cuestiones como el número de metros con que contamos, la ubicación dentro de la sala, el presupuesto disponible y, por supuesto, la belleza intrínseca del objeto. Los museos arqueológicos juegan desde hace tiempo a un equilibrio entre la belleza, la cultura y la didáctica. Por eso, cada vez más los montajes se pueblan de maquetas, recreaciones virtuales, mapas, dibujos de cómics realistas e incluso replicas manipulables, todo lo cual actúa como intérpretes de unas piezas que, por sí mismas, son bastante reservadas. [Figura 8]

De hecho, su principal función no es hablar por sí mismas, sino legitimar el discurso que el museo transmite vitrina a vitrina, sala a sala.

Atestiguar con su presencia que aquello que se dice es verdadero. Y lo hacen con un alto grado de eficacia. Los objetos poseen valores que ni el más sofisticado audiovisual es capaz de transmitir, pues crean un nexo, un vínculo temporal entre el visitante y el artesano que realizó una cerámica hace mil años, o las persona que la usaron. En una suerte de síndrome de Estocolmo, los objetos abandonan sus razones en favor de la razón de sus captores. Es difícil ejercer

Los museos arqueológicos juegan desde hace tiempo a un equilibrio entre la belleza, la cultura y la didáctica

Figura 8. Ejemplo de vitrina aglutinante (Stonehenge Visitor Centre).



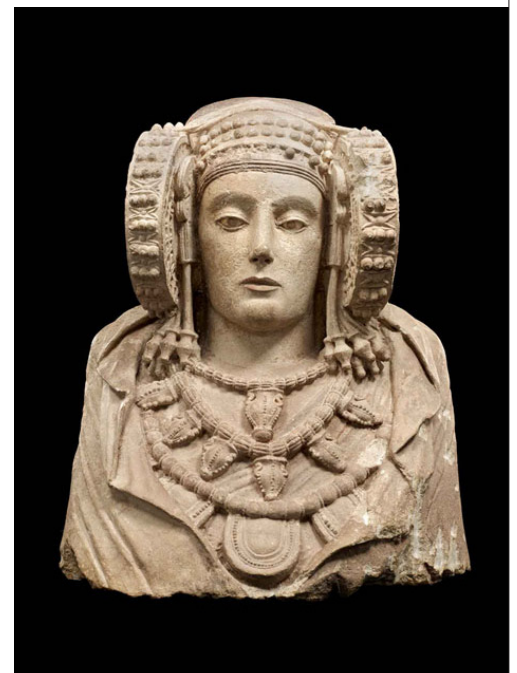
el espíritu crítico ante esta clase de formulaciones, pues los mensajes no son incorrectos, no son falsos, sencillamente son ajenos a los objetos que los sostienen. Hay un desplazamiento de significados.

A este respecto, hay una imagen, con intención provocadora, propuesta por el antropólogo Gil Manuel Hernández (1997), que considero particularmente sugerente. Es aquella que compara los objetos patrimonializados con zombis. «El patrimonio cultural se comporta como un zombi, que puede gozar de mejor o peor salud, pero cuya energía es producto de una vida insuflada desde el presente por parte de unas instancias vivas a las que, por varios motivos, interesa rescatar fragmentos del pasado. (...) Como el monstruo de Frankenstein, goza de una vida artificial. Una vida conectada a la máquina de las urgencias del presente, una máquina moderna que, con diversos dispositivos administrativos, económicos y técnicos, extrae del zombi patrimonial ricos fluidos en forma de legitimación político-identitaria y mercancía potencialmente explotable, pero al que por otro lado debe inyectarle regularmente líquidos vitales, burocrática y racionalmente administrados, para mantener al zombi con aliento». Hernández sugiere otra imagen de nuestro zombi patrimonial, en una suerte de reencarnación invertida. En la reencarnación budista, una sola alma se va encarnando en diversos cuerpos, mientras que en el patrimonio sucedería al revés, pues son diversas almas, los que se van encarnando en el mismo cuerpo patrimonial.

Un caso evidente a este respecto, para acabar, es la Dama de Elche. La ilustre figura es sin duda una de las piezas más representativas de la arqueología hispana, y probablemente uno de los objetos más polisémicos de nuestro patrimonio arqueológico.

A su simbología y a su valor memorialístico le han dedicado trabajos lo más selecto de la investigación. Recién ha vuelto sobre el tema Sonia Gutiérrez (2017)

Figura 9. La imagen de la Dama de Elche ha servido para justificar todo tipo de discursos identitarios.



para abordar la pieza como «un lugar de memoria» en sí misma, un objeto convertido en un «símbolo del patrimonio memorial de una comunidad». Sabemos que, por las circunstancias de su descubrimiento y por su rápida venta al Museo del Louvre, la pieza se convirtió desde muy pronto en objeto de una temprana y nostálgica reivindicación patriótica, mudada en paradigma del arte ibérico y, por lo tanto, en esencia española, pasando bien pronto a los libros de texto, a carteles, sellos y hasta a los billetes de banco. [Figura 9]

El regreso de la pieza en 1941 no sólo fue presentado como un éxito de la diplomacia franquista, sino que le granjeó un papel indiscutible en el imaginario del nacional-catolicismo español. Hasta ese momento la figura había sido símbolo de identidades geográficas diversas y en ocasiones contradictorias: España, Valencia, Alicante, hasta incluso Andalucía. Pero a partir de ese momento, la ciudad de Elche comenzó a tejer el vínculo de identidad que actualmente existe con ella, pasando a estar presente en la imagen de marca de prácticamente cualquier producto ilicitano, en el logotipo asociado a cualquier evento celebrado en el municipio y en la representación misma de la ciudad. La apropiación de la imagen, por supuesto, no acabó ahí, y buen ejemplo de ello es el reconocimiento hecho a la Dama por la Generalitat Valenciana el 3 de marzo de 2016, en el Día Internacional de la Mujer, en un acto de homenaje a diferentes mujeres por su trabajo, su dedicación profesional y en defensa de los derechos de las mujeres.

Y es que los objetos arqueológicos igual valen para un roto que para un descosido.

ARSUAGA, Juan Luis (2012): «Las herramientas y la evolución humana», <http://cienciascognoscitivas.blogspot.com>, consultado en septiembre de 2019.

FISHER, Philip (1991): *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums*, Oxford University Press.

GUTIÉRREZ, Sonia (2017): «Memorias de una Dama. La Dama de Elche como “lugar de Memoria”», en MORENO, F. J., *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, pp. 67-88.

HERNÁNDEZ, Gil Manuel (1997): «Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites», en PRATS, L. *Antropología y Patrimonio*, Ariel, Barcelona, pp. 27-37.

MANNONI, Tiziano (2003): *Arqueología de la producción*, Ariel, Barcelona.

NOUWEN, Robert (2001): «The archaeological object in the museum. Some reflections about meaning and significance», *Acta Archaeologica Lovaniensia, Monographiae* 12, 139-150.

PREGUNTA DE EXAMEN: LA MUSEOGRAFÍA ARQUEOLÓGICA

Mónica Ruiz Bremón

PRESIDENTA DE SECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL MILITAR,
DE LA ACADEMIA DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES MILITARES.

En 2017: DIRECTORA TÉCNICA DE MUSEOS MILITARES DEL MINISTERIO
DE DEFENSA Y PROFESORA ASOCIADA DE ARQUEOLOGÍA,
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.



Doctora en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1999 es miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, y en la actualidad es directora técnica de Museos Militares del Ministerio de Defensa y profesora asociada de Arqueología en la Universidad Complutense de Madrid.

Con anterioridad ha prestado servicio en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Es autora de varios libros y más de medio centenar de artículos sobre los temas de su especialidad: arqueología, iconografía, patrimonio y museología.

En el siguiente artículo, ficcionado, se hace un recorrido por las peculiaridades de la museografía arqueológica, sus éxitos y sus fracasos, a través de la mirada de un alumno universitario que explica a un compañero las preguntas que le han caído en un examen.



Hace unos meses llegó a mis manos de manera fortuita e involuntaria, cosas de las nuevas tecnologías, un interesante texto en el que, aparentemente, un alumno universitario contaba a un compañero su experiencia y opinión sobre el examen final de la asignatura de Arqueología que acababa de realizar. El texto me pareció muy revelador, no tanto por ser un compendio de lo que sobre esta materia les enseñamos, sino más bien de lo que, en realidad, nuestros alumnos obtienen de ella. No he podido resistirme a la tentación de reproducirlo aquí, cosa que hago tomando las suficientes medidas para hacer irreconocible a su autor y a su destinatario. Sin pretender en absoluto mejorarlo ni modificarlo, me he visto obligada, sin embargo, a suprimir ciertas expresiones y un vocabulario impropio que atentaría, sin duda, contra la sensibilidad de este auditorio y el buen tono. Pese a todo, he tratado de que esta edición no perdiera por completo la frescura del texto original. Hecha esta breve advertencia, procedo a su lectura. El texto, con el formato preceptivo y tras las saluciones de rigor, decía así:

*De: curro95@gmail.com
A: javivi96@yahoo.es
Fecha: 1 de junio de 2017
Asunto: Pregunta de examen*

[...] te cuento lo que me pediste del examen de Arqueología de junio, a ver si tienes suerte y te sirve para prepararte el tuyo de julio. Te lo habrán dicho los colegas, la verdad es que fue muy raro; te aviso porque puede que lo vuelva a hacer. Sí, sabíamos lo de las diez preguntas prácticas cortas y una larga, de redacción y de reflexión, lo había dicho en clase. Y vale, las primeras fueron normales: que si una imagen con una planta de una ciudad que por lo visto era romana; que si una copa griega de figuras negras, muy fácil; que si la reproducción americana de la Atenea de Fidias, esa tan enorme y tan hortera... [Figura 1] En fin, bien, se hizo lo que se pudo, creo que no lo hice mal del todo.

Pero la pregunta de desarrollo fue un poco encerrona, porque en vez de preguntarnos, por ejemplo, sobre los materiales y técnicas de construcción romana, o, qué sé yo, el urbanismo y la ciudad en el Mediterráneo, nos soltó: «La museología y la museografía de la arqueología: peculiaridades, transformaciones, éxitos y fracasos». Como lo oyes, tío.

Aunque, la verdad, teníamos que haberlo sospechado. No se puede decir que no estábamos advertidos: llevaba diciéndolo entre líneas todo el curso y nosotros sin enterarnos. Acuérdate de lo pesada que se ponía con que «para aprender arqueología hay que ir a los museos», o que «para qué nos iba a exigir las medidas del Partenón, si están en cualquier libro...»; que prefería que fuéramos capaces de expresarnos y ser críticos, que para eso éramos universitarios... Pero ¡tanto como lo de hacernos componer un texto sobre los museos arqueológicos...! Eso sí, por lo menos nos dio dos horitas.

Muy fuerte, tío, hubo gente que protestó, pero yo me puse a escribir y me fue saliendo... Igual te suena un poco friki, pero el caso es que le fui cogiendo el gusto y me pude explayar y contarlo desde mi punto de vista. Y no como en cualquier otro examen, que si no te sabes el tema con puntos y comas lo pasas fatal y si te lo sabes es un aburrimiento escribirlo todo. Imagínate: el opus mixtum, reticulatum, tectorium... ¡Uff!, sólo de pensarlo me pongo malo.



Figura 1. Atenea de Nashville (Tennessee, USA).

Exposición del Centenario, 1897.

Bueno, el caso es que me puse manos a la obra. Eso sí, estuve un rato dándole vueltas al tema, había que pensarlo un poco. Lo primero que te recomiendo es que hagas como yo: un esquema. Para empezar, la definición de cada término, luego algo de historia de la investigación y del estado de la cuestión, con bibliografía, para que vea que controlas. Yo metí sólo bibliografía española; me parece que lo que se ha escrito en España sobre museografía

arqueológica es muy bueno y más que suficiente, a pesar de que muchos citen bibliografía en inglés para quedar bien, aunque no se hayan leído más que el título del libro... Después me metí en el meollo de la cuestión: la peculiaridad de los recursos museográficos en arqueología, sus aciertos y errores... ¡Casi nada! En serio, tío, no sé cómo salí. Con los pocos museos arqueológicos que he visto, quitando a los que te llevan cuando estás en el cole...

El concepto de museo arqueológico y su museografía

Total, que había que empezar por definir términos como *museo arqueológico* y *museografía arqueológica*. No te creas que es fácil, porque, además de lo que siempre se ha entendido por museo, hay ahora muchos otros inventos, como los yacimientos musealizados, los parques arqueológicos y hasta los centros de interpretación, a veces mejorados con un par de objetos auténticos, que podrían entrar en esa categoría. Y no era cuestión de ignorarlos, claro, con lo superfan que es esta mujer de las novedades.

Como no me acordaba bien de las definiciones clásicas y, en especial, de la de ICOM —supongo que sabes lo que es, porque si no no tienes nada que hacer—, le puse que los museos arqueológicos eran los que reúnen, conservan e interpretan para el público la cultura material de las sociedades del pasado (Hedley, 2007), que es prácticamente como no decir nada por

tratar de decirlo todo. Porque te digo yo que si los arqueólogos que excavan, los que están en los museos y los que investigan en la universidad no tienen nada que ver entre ellos, imagínate las diferencias entre lo que piensan unos y otros de lo que son y deben ser los museos arqueológicos.

Para empezar, ¿un museo arqueológico es un museo de historia o de bellas artes? Un autor de los clásicos de siempre (Gaya Nuño, 1970: 25) los metía en esta última categoría, aunque sus colecciones tuvieran connotaciones históricas y documentales. Otros, en cambio, los han considerado siempre museos de historia, sean de la época que sean... Y ahí está el comité ICMAH de ICOM, dedicado, conjuntamente, a los museos de historia y arqueología.

Pero luego tienes en Berlín un museo dedicado al Altar de Pérgamo, que para mí tiene más de arte antiguo que de arqueología. Y si ves bibliografía americana,

entonces también te los puedes encontrar entre los de etnografía. Total, que hay opiniones para todo..., un lío que sólo se aclara si te fijas en cada colección concreta.

Porque, seamos francos, ¿qué arqueólogo se resistiría a colocar el busto de Nefertiti, como lo tienen ahora en el Neues Museum, en mitad de la sala, a modo de trono? ¿Habría alguno capaz de colocarlo en una vitrina colectiva y que pasara desapercibido entre otros objetos inconclusos para, con buena lógica arqueológica, explicar el proceso de esculpir y policromar sus esculturas los antiguos artesanos egipcios? Sinceramente, yo no sabría qué hacer en el hipotético caso de que tuviera que tomar semejante decisión, pero sí sé lo que han hecho ellos, porque fui a ver a un colega a Berlín el año pasado y flipé. [Figura 2]

A ver, es lo que hablábamos el otro día en la cafe, ¿qué museo de bellas artes, o de tecnología, o de artes decorativas no tiene también algo de museo arqueológico? Si lo piensas, todos podrían serlo, pues todos conservan, recrean y explican restos materiales de otros tiempos. ¿O me lo vas a negar?

Figura 2. Actual museografía del busto de la reina Nefertiti en el Neues Museum de Berlín.

Foto: © Staatliche Museen zu Berlin / Achim Kleuker.



Bueno, llegado a este punto no quise entretenerme más, que me conozco. Preferí ceñirme a la pregunta del examen, no fuera que al corregir me dijeran que me había ido por las ramas y que ese no era el tema.

Sobre el término *museografía* no me compliqué mucho. Recordaba que leí en un libro de la biblioteca (Alonso, 1999) que la palabra la empezó a usar en el siglo XVIII un alemán llamado Neickel, y que la siguió empleando el gran Goethe, a quien parece que le emocionó muchísimo el Museo de Arte de Dresde y su puesta en escena. Vaya, dicen que salió de él impresionado tanto por sus colecciones como por su museografía.

Y ese fue, el de *museografía*, el término que siguió usándose hasta el siglo XX para referirse a la ciencia de los museos. De hecho, se utilizó incluso en la Conferencia de la Sociedad de Naciones en Madrid en 1934. Pero algo ocurrió para que fuera sustituido, tras la Segunda Guerra Mundial, por el de museología. Hay quien dice que fue por influjo de los autores anglosajones, supuestamente triunfantes sobre la historiografía de origen francés. Pero a mí me parece que aquí, como en otros casos, la técnica precedió a la ciencia (Bazin, 1967). Y es que, en poco menos de un siglo, los museos habían conseguido dotarse de estructura, funciones, objetivos y metodología de estudio propios, o sea, todo lo que necesitaban para crear, en torno a ellos, una ciencia social y humanística con marchamo de calidad y, sobre todo, con derecho a un sufijo exclusivo y elitista: el de logos. Cosa que,

por cierto, también han hecho los de la Cienciología. Bueno, eso no se lo puse en el examen, te lo digo a ti para que me entiendas.

El término *museografía* pasó entonces a aplicarse a la práctica de los conocimientos museológicos (ICOM News, 1970: 28) y, ya en el siglo XXI, se emplea para referirse a aspectos muy concretos y que se pueden realizar incluso desde fuera del museo, como los relacionados con la arquitectura, las instalaciones, la administración, la exposición, la didáctica, etc. O sea, los que son parte del esqueleto, de la infraestructura sobre la que descansa el museo (Hernández, 1994).

Pero no nos confundamos, acuérdate de lo que decía la profesora: los museos, desde hace ya muchos años, no enseñan objetos, sino que transmiten ideas (Sola, 1987: 153). Según este concepto, la museografía siempre debería estar al servicio de la museología y ésta, a su vez, de la colección... Y la colección, del conocimiento. «El conocimiento es la clave de la tutela» (Alonso, 1999: 35), dijo uno y, antes que él, otro: «El conocimiento es el mejor modo de defensa» (Caballero, 1982: 38). Lo que, traducido al lenguaje actual, vendría a ser algo así como: «¡Es la colección, imbécil!».

¿Tiene algo de peculiar la museografía arqueológica?

El siguiente punto iba de los recursos museográficos en los museos arqueológicos. O sea, el principal. Llevaba ya casi una hora escribiendo —¡y qué calor, tío!, ¡deberían estar prohibidos los exámenes a partir de marzo!—, así que decidí centrarme sólo en la museografía expositiva. Era imposible que me diera tiempo a hablar sobre edificios de nueva planta o viejos caserones rehabilitados; de áreas de reserva o almacenes de toda la vida; de iluminación de ambiente o de atmósferas frías y asépticas; de conservación preventiva o restauradora; de zonas de descanso o *chill outs* guapos; de tiendas y restaurantes de diseño o de cambiadores de pañales de último grito. O sea, de todo lo que se espera uno encontrar en cualquier museo arqueológico en el siglo XXI, y que en realidad, aunque la gente no lo sepa, tiene relación directa con la museografía.

Por lo visto, en los museos arqueológicos se pueden encontrar museografías de lógica exógena, cognitivas, simbólicas, taxonómicas, situacionales, analógicas, de inmersión. Están también las museografías de lógica endógena, temáticas, narrativas o demostrativas, emergentes y didácticas. No lo dudo, pues así lo dice la bibliografía

al uso (Hernández, 2010), pero no sé si esto será así porque alguien se lo propone o les sale de casualidad. Más bien me imagino que lo que deberían tener en cuenta los museos cuando montan sus exposiciones es la colección de la que disponen, digo yo. ¿Pero quién sabe?, así que me limité a contarlo.

En lo que sí parece estar todo el mundo de acuerdo es en que la exposición tipológica, tan útil para la arqueología, está pasada de moda. Y que las vitrinas repletas de vasos griegos o de hachas de talón hay que camuflarlas entre otras piezas, otros soportes, muchas imágenes, mucha pantalla y mucho sonido. Todo con tal de evitar que la peña huya despavorida. Pero tampoco es eso, ¡como si los visitantes fueran todos iguales, insensibles e incapaces de entender lo que se les muestra!

Vale, si quieres darle a un visitante una buena dosis de la autenticidad que ha entrado a buscar y le enseñas una auténtica falcata ibérica dentro de una vitrina, resulta que seguro lo decepcionas y, en cambio, con copias verídicas pero probables de toda la panoplia de un guerrero ibérico y recreaciones verosímiles, pero al fin inventadas, de su ropa, calzado, joyas y peinado, puedes hacerle creer que ha experimentado un inesperado viaje al país de los iberos. Pero, ojo, tampoco te creas que es tan sencillo: hay gente que echa pestes de las recreaciones y reproducciones, pues las consideran infantiloides y unos trucos facilones de cartón piedra que no engañan a nadie, y menos a los niños, que saben que un

romano es un señor que está muerto y enterrado hace un montón de años y no puede ir andando por un museo. Total, que hay que darle mucho al coco para hacerlo medianamente bien y contentar al mayor número de gente posible. ¿O no? Porque, ¿tú qué crees que es más importante: la cantidad de personas que entra al museo o la cantidad de personas que sale sabiendo algo?

También estamos acostumbrados a oír que la museografía y, en especial, todos sus recursos didácticos son fundamentales para el museo arqueológico, y que este no podría sobrevivir sin ellos porque sus colecciones son áridas e imposibles de entender sin ayuda. No digo que no sea verdad, pero a mí que me digan por qué va a ser más difícil de explicar a un extraterrestre un osculatorio visigodo que

un microscopio electrónico, un capote de Manolete o *El Lavatorio* de el Tintoretto.

Un ejemplo interesante es el Vasamuseum. [Figura 3] Si lo piensas, es un museo dedicado a una única pieza (por cierto, un pasote), y su museografía es todo un despliegue de fórmulas felices: recreaciones, vídeos, juegos interactivos, reconstrucciones, maquetas, escenarios, maniqués, salas de proyección, taller de restauración *in situ*... Pero esos recursos museográficos y didácticos, ¿qué son?, ¿arqueológicos, históricos, militares, etnográficos, artísticos, paleopatológicos..., o de todo un poco, como el propio museo del Vasa? (Hocker, 2015).

Figura 3. Museo Vasa
Estocolmo, Suecia.



Además, si te fijas, en los museos arqueológicos te puedes encontrar, al igual que en cualquier otro, todo tipo de experimentos museográficos posmodernos, provocadores, reivindicativos y/o escandalosos: mezclar materiales modernos y antiguos, dejar vitrinas vacías para hacer una llamada de atención sobre nuestro desconocimiento de un tema...

Resumiendo, que no sé si existirá una museografía arqueológica propiamente dicha. Yo no la veo diferente a la de otros tipos de museos, que utilizan los mismos o parecidos trucos, ya sea dando prioridad a la colección, al visitante, al conocimiento, al espacio o a todo a la vez (Gutiérrez, 2012: 34-36). Así que tal cual se lo solté. Me gustaría ver qué cara pone cuando lo lea.

Después de esto le hablé de los recursos de la museografía (espero haberme acordado de todos o al menos de los principales).

El primer elemento es bastante obvio: debe girar, aunque no lo haga siempre, en torno al objeto; luego están las palabras, las imágenes y el resto de medios que estimulen los sentidos de la vista, el sonido, el tacto e incluso el olor. A ellos hay que añadirles algo más difícil de explicar si no es con ejemplos: la manera acertada de combinar el espacio, la luz y el color con todo lo anterior para crear una atmósfera o ambiente concreto, tema sobre el que seguro se han escrito ríos de tinta. Y, cómo no, también la forma, el material y el diseño de las vitrinas, los podios, los soportes o los separadores de espacios. Para esto hay auténticos profesionales, pero, tío, yo no sé si se copian unos a otros o los proyectos se encargan siempre a los mismos... El

caso es que los museos de una misma época y/o país acaban pareciéndose entre sí como si fueran primos hermanos. Por ejemplo, casi todos los soportes tienden ahora a las «líneas puras y neutras», las salas presentan un diseño «funcional y versátil» y los espacios están pensados para «dialogar con los objetos», como leí una vez en un proyecto expositivo..., ¿o era en una nota de prensa? Ya no me acuerdo, la verdad.

El espacio y la luz son de radical importancia para crear ese contexto mágico que todos deseáramos encontrar en un museo y que nos debería transportar a otros mundos, a otras épocas, a otras vidas. ¡Más qué difícil es lograr esto en un museo arqueológico! Cualquiera intuye que un hombre del Neolítico nunca estaría a gusto entre columnas de mármol y que, para imaginarnos su vida, deberíamos encontrarnos en su entorno original.

Pero esto también es complicado. Si se conoce el entorno original de un objeto arqueológico, puede ser todo lo real que se quiera, pero seguro que estará muy alterado por la excavación y por el paso tiempo: quizás haya un olivar donde debería haber un bosque, o un polígono industrial sobre una terraza fluvial. Si las columnas inspiran poco al visitante, esto puede deprimirle.

De todos los recursos museográficos las imágenes son, sin duda, el instrumento rey (Mose, 2003). Vamos, que hoy no podríamos vivir sin ellas. Es tan obvio para nuestra generación que me dio hasta pereza ponerme a explicarlo (espero que no se dé cuenta y no me baje la nota). En cambio, sí

me explayé sobre las palabras, los recursos más complicados de gestionar. A pesar de que sus tecnicismos aburren y alejan a las piezas del público, no se puede prescindir de ellas, salvo que queramos infantilizar el conocimiento (Grey *et alii*, 2006). Y lo peor de todo son las odiosas cartelas. ¿Por qué las ponen, si casi nadie las lee? Dicen, no sé si será verdad, que tienen los días contados, que las sustituirán las tablets, las pantallas táctiles, los códigos QR y WIDI y otras TIC.

Y hablando de TIC, acuérdate de mencionarlas, porque no hay museo que se precie que no sólo las haya incluido en su museografía, sino también en sus sistemas de difusión. Sabes de lo que te hablo, ¿no? Son esos recursos interactivos que permiten el contacto entre el público, el objeto y la historia que se quiere contar.

Con las TIC cambió la forma pero no la esencia; al fin y al cabo, los primeros interactivos fueron humanos: los guías que relataban y respondían a las dudas

del visitante. Así que se puede decir que, cuando se introdujeron los audiovisuales, las audioguías y todos los demás recursos electrónicos que vinieron después, simplemente se cambiaron unos recursos por otros. Y este camino no ha hecho más que empezar. La museografía nómada, ligada a la telefonía móvil e internet, asoma en los museos de última generación o que se han renovado total o en parte en los últimos años. La de cosas potentes que ahora te puedes encontrar en un museo: recreaciones 3D, realidad virtual, realidad aumentada, geolocalización... y todo a través de tu smartphone para que te lo montes tú mismo. No tienen el problema de su deterioro físico, como ocurre, sí o sí, con los «artefactos museográficos de intermediación didáctica» (¡anda que vaya nombrecito!) (Santacana y Serrat, 2011: 116); y encima, aunque al principio haya que invertir en el soporte informático y los programas, es decididamente sostenible, pues la costea el visitante. ¡Todo un chollo!

Figura 4.
Dormitorio
de un cuartel.
Escenografía en el
Museo Militar de
Estocolmo.



Hay que estar muy ciego para no ver esto. Quizás no sustituyan por completo a la cartelería, como ésta tampoco sustituyó a la visita guiada, pero es lo que, en definitiva, mandan los tiempos (Deloche, 2002).

A punto de terminar y casi se me olvidaba citar otro recurso museográfico de primer orden: los modelos, las maquetas y las reconstrucciones —grandes o pequeñas— de escenas, tremendamente populares y que siguen siendo una opción en museos ya introducidos en la era virtual. A mí me parecen chulísimas, tío. ¡Y no sólo para niños! [Figura 4]

Las TIC son esos recursos interactivos que permiten el contacto entre el público, el objeto y la historia que se quiere contar

Los éxitos y los fracasos

Después de esto había que hablar de los éxitos y los fracasos, y esto sí que es la opinión de cada uno. Para mí está claro que el museo, aunque se le haya vaticinado tantas veces un hundimiento digno del Titanic, no sólo se resiste a no desaparecer; más bien, todo lo contrario, cada día se reinventa a sí mismo. Y si no, que se lo digan a María Bolaños, que de esto controla (Bolaños, 2009-2010). Según ella, las crisis son en realidad las que han estimulado, y hasta creado, a estos supervivientes de la historia, haciéndolos más robustos, más flexibles y más íntegros. La museografía tendrá mucho que ver en esa lucha por la supervivencia. Gracias a la modernidad museográfica, el museo puede hoy plantar batalla contra uno de los muchos prejuicios injustos que le persiguen: el de aburrido y frío mausoleo.

Pero en toda batalla se corren riesgos. A mí me parece que hay tres principales, al menos en el caso de los museos arqueológicos en España. Y, ya que quería una opinión personal, se la di. El primer riesgo se produce con el abuso de esas nuevas tecnologías que, contrariamente al efecto que buscan, pueden llegar a hacer incomprensible lo que se quiere contar. Tú entra en un museo y fíjate: ves a gente tan entretenida y ocupada en darle a una mesa táctil que te entran serias dudas acerca de si lee, escucha o mira lo que tiene delante. Eso, el que va al museo, pues alguno se habrá apuntado porque sí a visitarlo desde el sillón de su casa. Visitas virtuales... error, ¡qué inmenso error!

A mí no me parece mal que lo virtual esté llegando a los museos arqueológicos, porque hay objetos y yacimientos que, por su fragmentación, son imposibles de entender si no es mediante una recreación en 3D. Pero, ojo, que las técnicas deberían estar al servicio de la ciencia y no al revés. Hay documentales de televisión de tema arqueológico que son fantasías dignas de un juego de zombis: casi todo lo hemos visualizado ya, desde la batalla de las Termópilas hasta la construcción de una catedral, y no por ello entendemos necesariamente mejor la historia. En fin, que el exceso de imágenes y trucos visuales ha llegado a un punto de saturación que roza lo superficial y puede bloquear al observador. Y no lo digo sólo yo, que conste (Hernández y Rojo, 2012). Piensa en el éxito que tienen los docus de Mary Beard. ¿No será porque esta señora se planta ella solita ante una cámara y, pasando su dedo índice por unas indescifrables —para el visitante habitual— lápidas funerarias romanas en un museo de esos vetustos y nada mediáticos, consigue hacerte revivir las vidas de cientos de personas? Sin recurrir a 3D ni a maquetas, recreaciones, actores o espectaculares vistas aéreas. ¿No será también porque es capaz de leer las inscripciones más abstrusas e incompletas (¡qué poco latín sabemos, tío) y hacer pensar al espectador sobre quiénes fueron sus dedicantes, cómo vivieron, cómo murieron y qué historia hay detrás de cada una de esas piedras...? Lo dicho, muy *crack*.

Está claro que muchos de esos docus sólo quieren impresionar al personal a base de efectos. ¿Te acuerdas de aquellos vídeos

que comentamos en las clases prácticas? Al final no te enterabas de si el túnel del Lago Nemi lo habían construido los etruscos, los romanos o los marcianos. Ni cuándo, ni cómo, ni con qué intención.

El segundo de los riesgos del que le hablé en el examen deriva del anterior y es que, en mi opinión, la gente se olvida de que las nuevas tecnologías, los interactivos y otros recursos de última generación, lo mismo que antes los guías para las visitas y los monitores para los talleres, tienen la manía de comer. Total, que si uno no está al loro de actualizar el *software* y hacerse con lo último del mercado para que no se le quede pillado cada dos por tres, las TIC serán un auténtico fracaso, además de un chasco para el visitante y, supongo, más que un dolor de cabeza para los profesionales que trabajen en el museo. Antes de emprender un nuevo proyecto museográfico habría que garantizar su futuro, qué menos que a medio plazo...

Resulta que este tema de la sostenibilidad de los museos ya se veía venir; hasta lo han destacado en sus webs en los últimos años distintos Ministerios, y no sólo el de Cultura (AAVV, 2011-2012; Troitiño, 2007). Cuando Rafael Azuar estudió las consecuencias para el patrimonio de la crisis económica de 2008, dejó bien dibujado el panorama de los museos arqueológicos en España. Por causa de las subvenciones europeas, de la enorme actividad arqueológica surgida del aumento de la construcción y del nuevo marco legal en materia de protección y gestión del patrimonio, ¡estos museos se habían triplicado! (Azuar, 2013).

¿Estamos locos o qué? Y, claro, que se triplicaran los museos y otros centros museísticos tuvo sus consecuencias: las grandes infraestructuras y los llamativos contenedores no podían sobrevivir, sobre todo cuando contaban con un gasto en personal y de programación de los más bajos de Europa.

Estoy convencido de que los museos se adaptarán una vez más a los nuevos tiempos; y que ni la globalización, la terciarización, la deslocalización o el efecto burbuja acabarán con ellos (Grau, 2009-2010). Pero al menos esta última crisis de los museos españoles, la económica, ha servido para que se hable hoy de sostenibilidad. Así que, si quieres consolarte, no hay mal que por bien no venga.

Y el tercer riesgo, en mi opinión, tiene que ver con lo que se cuenta en los museos. Y es que, tío, la gente cree que la arqueología es una ocupación puramente científica, inocente, inocua y hasta inútil, como les oyes decir a algunos indocumentados. Pero no es cierto: siempre se pronuncia, siempre toma partido. Porque cuando se excava, cuando se interpreta, cuando se musealiza y cuando se difunde, arqueólogos y museólogos están reescribiendo y seleccionando unos datos de la historia de forma tanto más subjetiva cuanto más piezas falten en el puzzle (Lull, 2007).

Algunos museos arqueológicos no han sido ajenos a la implantación de la museografía crítica, una corriente teórica en ciencias sociales que ha

influido también en la arqueología teórica. Se trataba de reescribir la historia desde puntos de vista distintos, minoritarios, insólitos a veces y, como dicen sus defensores, tan válidos como los comúnmente aceptados (Fernández, 2006).

Pero lo que no está bien es cometer los mismos errores que se critican. Es cierto que los museos, también los de arqueología, suelen divulgar «ideologías dominantes» y sus museografías no dejan traslucir los «conflictos internos de las sociedades antiguas». Pero, si se trata de «combatir las distintas formas de manipulación» y el «pensamiento único en la difusión de la arqueología», entonces no se debería aplaudir la fuerte ideologización de algunas museografías recientes, como la de la Cueva Pintada de Gáldar en Gran Canaria, con la excusa de que «la arqueología siempre es política e ideológica y además debe serlo» (Ruiz Zapatero, 2009). A ver, ¿en qué quedamos?

Desde luego, no debe ser nada fácil para un museo comprometerse con el pasado y entenderlo, aproximarlos a la actualidad y a sus distintas sensibilidades y, al mismo tiempo, ser prudente a la hora de reconstruir la historia en torno a un objeto arqueológico, evitar la interpretación subjetiva y ser lo más aséptico y científico posible. Así que, ¿no sería mejor dejar hablar a las colecciones, no forzarlas a decir lo que nosotros queremos decir, sino tratar de escuchar sus propias historias? ¿Te imaginas, por ejemplo, la de relatos (la palabra está de moda) que podrían

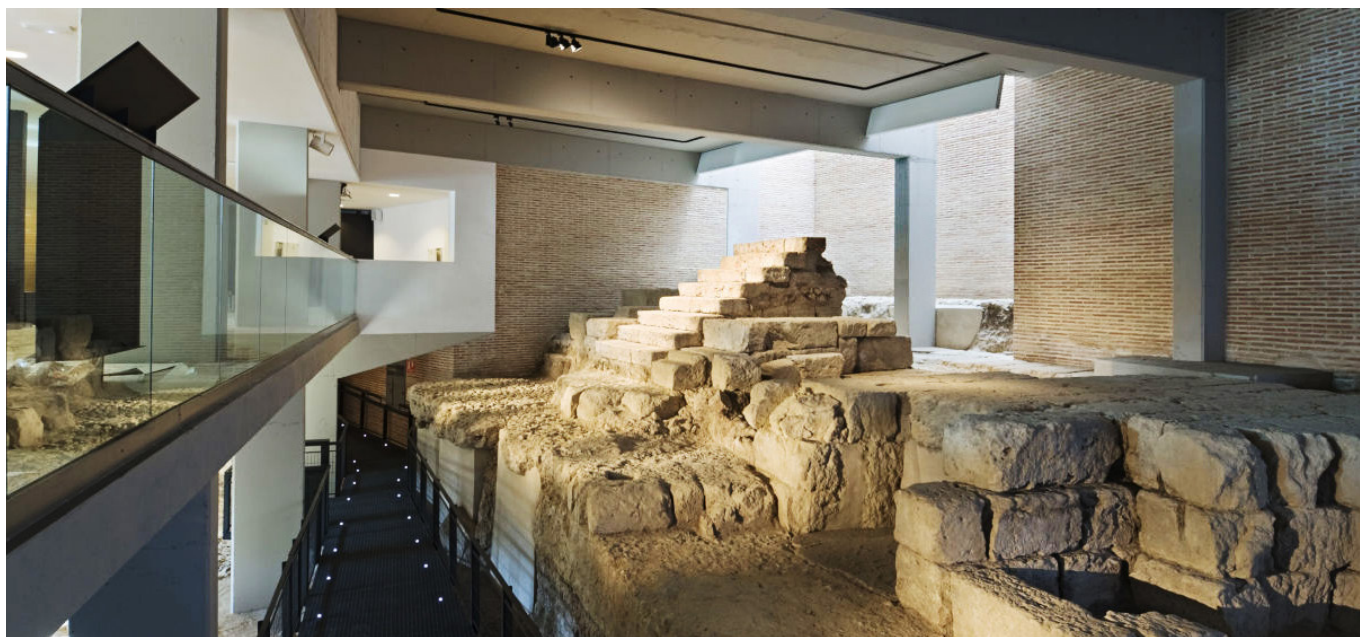


Figura 5. Vestigios del teatro romano en el interior del edificio del Museo Arqueológico de Córdoba.

contarnos, si pudieran hablar las esculturas ibéricas del Cerrillo Blanco de Porcuna? Las volví a ver —a adorar, más bien—, y me parecieron silenciosas y muy solitarias, quizás por estar a la espera de reinar como se merecen en un museo íbero que no acaba de nacer¹. Sus relatos podrían ser muchos y apasionantes: de misterio, sufrimiento, incógnita, magia, sinsentido...; de cómo unas manos anónimas las crearon, otras sacrílegas las decapitaron con saña y otras, al fin piadosas, les dieron de nuevo cobijo en la tierra. No sé cómo nadie ha visto ahí una buena novela. A ver si la escribo, hombre...

1 El esperado Museo Internacional Íbero de Jaén ya es, por fin, una realidad.

Bueno, te tengo que dejar, que menuda chapa te he soltado. Pero te lo digo en serio, aprovecha que estás en Córdoba y cuélate en todos los museos que puedas. Con el DNI son gratis. Los tienes muy top, como el arqueológico (Baena, 2012), con un trozo de teatro romano dentro, que eso sí que es potra. [Figura 5] Pero tampoco te pierdas el yacimiento de Cercadilla, el que medio se cargó el Ave, o la villa romana del Ruedo en Almedinilla, o el Museo del Cobre en Cerro Muriano o, por qué no, Medina Zahara... Vas a aprender más arqueología de la que cabe en el programa: Neolítico, Calcolítico, Edad del Bronce, colonizaciones, protohistoria, Grecia, Roma, Alta Edad Media... ¡si es que los museos tienen de todo! Hazme caso, te lo digo yo, la arqueología se aprende

en los museos. Ah, y por si acaso, fíjate también un poco en las vitrinas, las luces, los recorridos, los textos, las imágenes, los audiovisuales, las audioguías, las tablets, los códigos QR... ya sabes, todo el rollo ese de la museografía, no vaya a ser que te caiga a ti también. Curro².

2 Agradezco a A. Pretel Ruiz su ayuda en la adaptación de este texto. Un mero ejercicio literario con personajes de ficción: ni la profesora, ni los alumnos citados, ni la asignatura, son en absoluto reales, por más que puedan parecerlo.

AA. VV. (2011-2012): «Museos y sostenibilidad», *Museos.es*, 7-8, 16-189.

ALONSO, L. (1999): *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

AZUAR, R. (2013): *Museos, arqueología, democracia y crisis*, Trea Ediciones, Gijón.

BAENA, M.D. (2012): «El Museo Arqueológico de Córdoba, un nuevo y actual discurso expositivo», VII Encuentro Internacional Actualidad en Museografía, Madrid, 1 al 3 de diciembre de 2011, ICOM-España, Madrid, 43-57.

BAZIN, G. (1967): *Le temps des musées*, Bruxelles.

BOLAÑOS, M. (2009-2010): «La belleza de las crisis», *Museos.es*, 5-6, 18-27.

CABALLERO, L. (1982): *Funciones, organización y servicios de un museo: el Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, ANABAD.

DELOCHE, B. (2002): *El museo virtual*, Trea Ediciones, Gijón.

FERNÁNDEZ, V. M. (2006): *Una arqueología crítica: ciencia, ética y política en la construcción del pasado*, Crítica, Barcelona.

GAYA NUÑO, A. (1970): *Historia y guía de los museos de España*.

GRAU, L. (2009-2010): «Museos, globalización y otros cambios climáticos: ensayo sobre sus derivas», *Museos.es*, 5-6, 28-37.

GREY *et al.* (2006): *Saying it differently, a handbook for museums refreshing their displays*, London.

GUTIÉRREZ USILLOS, A. (2012): *Manual práctico de museos*, Trea Ediciones, Gijón.

HEDLEY, S. (2007): *An introduction to Museum Archaeology*, Cambridge.

HERNÁNDEZ, F. (1994): *Manual de museología*, Madrid.

HERNÁNDEZ, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*, Ediciones Trea, Gijón.

HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. - ROJO ARIZA, M. C. (coords.) (2012): *Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos*, Trea Ediciones, Gijón.

HOCKER, F. (2015): Vasa, Medströms Bokförlag and National Maritime Museums in Sweden. *ICOM News* (1970): 23, I, 28.

LULL, V. (2007): *Los objetos distinguidos: la arqueología como excusa*, Bellaterra, Barcelona.

MOSE (2003): «Representing archaeological knowledge in museums: exhibition human origins and strategies for change», *Public Archaeology*, 3, 3-20.

RUIZ ZAPATERO, G. (2009): «La divulgación arqueológica: las ideologías ocultas», *CPAG*, 19, 2009, 11-36.

SANTACANA, J. - SERRAT, N. (coords.) (2011): *Museografía didáctica*, Ariel, Barcelona, p. 116 ss.

SOLA (1987): «Concepto y naturaleza de la museología», *Museum*, p. 153.

TROITIÑO, M. A. (2007): «Estrategias sostenibles en destinos patrimoniales [recurso electrónico]: de la promoción a la gestión integrada e innovadora». *Estudios turísticos*, 172-173, 225-230. Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicación.

MESA DE CONCLUSIONES

El futuro de los museos arqueológicos

M.^a Dolores Baena Alcántara

CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA.

DIRECTORA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CÓRDOBA

(febrero 2022-diciembre 2023).



Funcionaria del Cuerpo Superior Facultativo de Conservadores de Museos de la Junta de Andalucía. Asesora técnica del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía. Directora del Museo Arqueológico de Córdoba de 2002 a 2023.

Directora de intervenciones arqueológicas y comisaria de numerosas exposiciones. Investigación sobre arqueología, museología, patrimonio y sociedad, turismo cultural, museos y género, planificación estratégica de equipamientos culturales y sostenibilidad del patrimonio histórico.

Mostrar el camino que han seguido los museos arqueológicos en nuestro país se ha cumplido en estas jornadas, donde, además, se ha puesto de relieve la diversidad y dinamismo de estas instituciones. De igual manera, se ha planteado el devenir de estos museos.

Frente a un museo entendido tradicionalmente como oscuro, cerrado en el conocimiento y/o aburrido, los museos arqueológicos estamos cambiando la forma de relacionarnos con la sociedad, con el público, con las personas usuarias. A lo largo de estos 150 años que ahora se conmemoran, no hemos dejado de adaptarnos, más pronto que tarde, a los tiempos y a la sociedad de cada época. Ello es, en gran parte, nuestra razón de ser. Hemos de atender las demandas de la sociedad del siglo XXI con nuevas formas de transmisión del conocimiento. Un museo arqueológico tiene una gran carga identitaria: gracias al conocimiento de nuestro ayer podemos comprender y dar respuestas a nuestra forma de vida actual, y generar un pensamiento crítico y valores que nos lleven a un futuro mejor. Un museo arqueológico juega, por tanto, un importante papel social; para ello hay que partir de una buena gestión, así como de la correcta conservación, documentación y continua investigación.

De todo ello se habló en la mesa de conclusiones. Pero el presente texto pretende realizar una sinopsis de los temas surgidos a partir de un diálogo entre las personas asistentes con las ponentes de dicha intervención.

Investigación y acceso a las colecciones

La investigación en el caso de los museos arqueológicos es de vital importancia, pues es una investigación que nunca se cierra. *Excavar* en los fondos, en las áreas de reserva, con otra mirada es una de las líneas más seguidas; y este museo cordobés es un claro ejemplo, donde es ingente la cantidad de nuevos datos, proyectos, ideas y generación de historias. Reinvestigar las colecciones de ingreso más antiguo junto con la investigación de las piezas u objetos de hallazgo reciente, es determinante para avanzar en un conocimiento que va a condicionar la reinterpretación del relato de nuestros museos y su trasvase a la sociedad.

Sin embargo, a veces se hace complejo y dificultoso el acceso a colecciones de museos arqueológicos, ya sea por su estado o por la normativa, diversa y diferente según el territorio. Aunque el acceso a la investigación está reconocido legalmente, lo farragoso de dichas normativas y tramitaciones impiden que sea ágil y productivo. El hecho de que cada comunidad autónoma tenga su propia normativa afecta tanto a investigadores como a los museos. Nos planteamos si la Administración podría facilitar el acceso a los fondos con la clara misión de investigar.

A esto se suma que los profesionales de museos lleven muchos años reclamando que vuelvan a ser considerados centros investigadores en la Ley de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, en la que aparecen sólo los museos y archivos de titularidad y gestión estatal —en concreto el Museo Nacional del Prado—, como «otros agentes de ejecución del Sistema Español de Ciencia, Tecnología e Innovación pertenecientes al sector público»¹, pero no el resto de museos de otras Administraciones públicas, por lo cual a muchas de nuestras instituciones sólo les queda el papel de colaboradores en proyectos llevados a cabo por las universidades. Esto se presenta como una gran contradicción, pues entre las funciones de los museos se halla por normativa la investigación, al igual que en la legislación consolidada sobre patrimonio en España. Cambiar esto supone otro reto de futuro inmediato.

¹ Disposición adicional decimocuarta. Otros agentes de ejecución del Sistema Español de Ciencia, Tecnología e Innovación pertenecientes al sector público: *Ley 17/2022, de 5 de septiembre, por la que se modifica la Ley 14/2011, de 1 de junio, de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación.*

Documentación

Hemos de valorar la importancia del Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica (Domus) desarrollado por el Ministerio de Cultura, y que es utilizado actualmente por gran mayoría de los museos españoles. Tanto su catálogo *online* como la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES) tienen miles de entradas con amplia información. Pero esta documentación de colecciones y su puesta *online* para el público choca con la realidad: la falta de medios en gran parte de los museos y la falta de recursos humanos para poder acometer la inacabable labor en los museos arqueológicos, cuyas colecciones están en continuo crecimiento.

Sobre el objeto y su exposición

Hay aportaciones interesantes en la forma de acometerse las museografías, en especial en los museos arqueológicos, y sobre el concepto de objeto o pieza y lo que se puede o no hacer con ella. Se dice que se puede hacer prácticamente de todo porque lo aguanta todo, pero a veces llega a ser contradictorio lo planteado, hecho común desde la propia aparición de los museos. Es la propia institución museística como organismo la que se convierte en una herramienta de apropiación del pasado, partiendo a veces de una cierta *mala conciencia* de origen. Esa mala conciencia está directamente relacionada con la idea de contexto, de la pérdida de relación con su origen, de que el objeto está huérfano, desposeído de unas características que el museo o le niega o no puede volverle a proporcionar. O bien parece una trampa que el propio museo se hace o bien un subterfugio para operar en los relatos que se desarrollan en las exposiciones.

Pero se incide en la convicción de que el contexto es una entelequia, ya que objeto arqueológico está descontextualizado desde el momento en el que está muerto, pertenece a una sociedad que ya no es activa ni económica ni socialmente. En el caso del objeto artístico sucede en definitiva lo mismo. Al fin y al cabo, el objeto reside en la mirada del que lo observa, no existe como tal. El principal problema de estos museos llega a ser la vitrina y también la sala como fotografías fijas, que no permiten hacer una cinematografía de la historia.

Por ello, parece que en los últimos años se ha abusado de esas operaciones de supuesta recontextualización, sobre todo con las nuevas tecnologías, que dejan poco a la experiencia y al disfrute. Son unos límites que nos impide acercarnos a los objetos originales: cuando nos ponen frente a una reconstrucción sólo vemos esa probabilidad de verosimilitud y no nos planteamos que hay otras interpretaciones factibles.

En este ámbito, hay una cierta vuelta al viejo territorio de las realidades, que es lo que reivindica esa especie de conquista de nuevo por *rehumanizar* el objeto, hecho que quizás nos están demandando los museos arqueológicos. Quizá es que existe un contexto por cada mirada a la historia, y esa profusión de contexto y su abuso nos conducen a esas museografías desmedidas, esas puestas en escena excesivas.

Todo lo expuesto muestra los diversos planteamientos dialécticos del debate actual en cuanto a la museografía y cómo mostrar el objeto en un museo arqueológico.

Frente a esa idea conceptualmente diversa, hay otras aportaciones que reivindican la calidad de las museografías en España, que ha logrado un nivel internacionalmente reconocido. A su vez se contraponen la falta de personal en muchos museos, en los que sí se ha invertido en una buena museografía, porque la compraron, porque el negocio era abrir el museo. Y todo lo demás no está en la agenda. También ha habido gran financiación de obras de y en edificios, contenedores de museos. Frente a estos grandes recursos en infraestructuras hay paradojas y discordancias relativas a que, para abrir diariamente una institución, muchas no cuentan con los requerimientos necesarios.

Visita y mediación

En este foro no sólo intervienen profesionales, sino también personas usuarias que demandan la necesidad de contar con personal específico en mediación que facilite una visita orientada y eficaz con el fin de proporcionar una experiencia, siempre a partir de un conocimiento científico y de una interpretación veraz. Dicho personal ha de estar en continua formación y atento a las nuevas aportaciones de la investigación.

También se plantea el uso de las últimas tecnologías en las nuevas museografías y visitas a raíz de la publicación de un estudio sobre la visita

al museo en familia, por parte del Laboratorio Permanente de Público en Museos del Ministerio de Cultura². El análisis de esa visita al museo en familia, uno de los asuntos que recoge es que los adultos buscan alternativas justamente cuando realizan la visita con niños.

Quieren limitar el uso de tabletas y móviles, porque en casa están continuamente utilizando esa tecnología; y precisamente una de las opciones es visitar el museo y encontrar un momento sin la tecnología, reencontrarte con el objeto y buscar ahí esa alternativa.

En este sentido, se aporta la experiencia de que se está produciendo un cierto fenómeno en contra de las TIC, de forma natural, para recuperar «la empatía de la proximidad». Es un nuevo proceso de aprendizaje que muchas generaciones tuvieron desde pequeños, pero que en estas nuevas parece haberse saltado. Esa proximidad, esa cercanía, es lo que se está volviendo en algunos aspectos a intentar recuperar.

Función social

La importancia de la responsabilidad de acometer la función social, sobre todo con respecto a su entorno, es otra materia de fondo. Hay opiniones de que hemos pasado en los museos arqueológicos del museo taxonómico a la posmodernidad, saltándonos de alguna manera el museo comunitario, por ejemplo. En otros países, sobre todo en Sudamérica, hay numerosos museos ligados fuertemente a su comunidad, con museografías muy sencillas, pero que constituyen el ágora de la sociedad y las divergencias se lidian ahí. Y ahí sí que suele haber interacción con el objeto. No pueden compararse grandes museos con otros de menor escala, donde su función, sin dejar de ser importante, es, sencillamente, la cohesión social de una comunidad pequeña, para lo cual su colección sirve de vehículo. ¿Por qué no plantearse que el museo sea, sobre todo, un espacio social de debate?

En este sentido, el reto, más allá de las inversiones y presupuestos, está en el mantenimiento de actividades, de los servicios y de la mejora de servicios públicos desde esa función social. Como espacio social y de aprendizaje desde su fundación, cabe citar la Biblioteca Museo Balaguer en Vilanova i la Geltrú (Barcelona), creada en el siglo XIX.³

2 «La experiencia de la visita al museo», Ministerio de Cultura y Deporte.

3 «Inicio», Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

De igual manera, tienen un papel destacado los museos locales: pequeños, muy pequeños, medianos, muchos de ellos con colecciones arqueológicas. Estos museos tienen, por lo general, el problema de la investigación y difusión de sus colecciones. Una posible solución sería a través de las colecciones en línea. Se cita el caso de Cataluña, donde tienen Muson Plus, un programa similar a Domus para este tipo de museos. Y se vuelve al caso de la Biblioteca Museo «Víctor Balaguer», donde se ha decidido que, al no haber manera de tener la colección en línea, han colgado todo en Wikipedia. Desde este momento le solicitan muchos más préstamos internacionales y es una institución más conocida.

Otro ejemplo de referencia es la provincia de Córdoba, que cuenta con una red de museos locales impresionante, una de las mayores de España. Existe la Asociación Provincial de Museos Locales, que cuenta con el apoyo desde hace años del Museo Arqueológico de Córdoba.

Falta estructural de medios: personal

Se plantea que si el museo, como se ha hablado, debe ser dinámico, ¿qué ocurre cuando hay poco presupuesto y se invierte en arquitectura y museografía, pero sin ampliar las plantillas de personal que deben atender esa institución? Quizá porque, como ya se ha avanzado, muchas veces se queda en la inauguración de infraestructuras, pero sin una ampliación de plantillas que permita al museo cumplir correctamente sus funciones de difusión y de investigación. En ese caso, un museo que se define dinámico no llega a cumplir sus funciones porque el presupuesto se queda en la gestión de lo *estático*.

Otro aspecto a tener en cuenta en este ámbito es la muy posible brecha generacional que parece se va a producir por el desfase entre jubilaciones y traslados de efectivos y nuevas incorporaciones. Desde antes del año 2009 no ha habido casi ofertas de empleo público en las instituciones museísticas; así ha ocurrido en todos los servicios públicos, que desde la crisis económica han sufrido la famosa «tasa de reposición». Es, por tanto, una situación generalizada en todas las Administraciones.

En otras áreas del conocimiento o de la Administración, los procesos están más protocolizados, pero en los museos hay muchos procesos de erudición no sometidos a tantos protocolos. En estos casos, si no hay un relevo efectivo, sin brecha temporal, entre las personas que están en un equipo y las que le suceden, hay una pérdida fundamental de conocimiento.

Se alude por parte de ponentes situaciones concretas: en Valencia, por ejemplo, ya está pasando que hay que empezar de cero, tras millones de horas de trabajo que pueden desaparecer. Se han dado casos de servicios vacantes durante años, y que cuando se ha incorporado personal han tenido que *excavar* en cajas de documentación, si es que no habían desaparecido ya expedientes por sucesivos traslados sin un control de documentación.

En la Administración del Estado ocurre lo mismo: esa pérdida de conocimiento superespecializado está llegando a cotas muy serias. Para tratar de paliar en la medida de lo posible algunas de estas pérdidas de conocimiento, se ha creado la figura del personal emérito, un poco por asimilación a los eméritos universitarios o los del CSIC, que asesoran y forman a los nuevos efectivos que se incorporan. Pero el horizonte es más esperanzador que en las comunidades autónomas, pues desde 2015 se están ofertando numerosas plazas que van a paliar bastante la situación, aunque sin llegar al empleo de antes de 2009.

Un ejemplo manifiesto de pérdida de ese conocimiento referido es el caso de la jubilación de una gran especialista en tejidos de momificados en el IPCE, por lo que ya no es posible realizar esos estudios tan específicos.

Otro caballo de batalla muchísimo más complejo es la mejora de las relaciones de puestos de trabajo de los museos: niveles, características de los puestos, retribuciones, etc. Se trata de una materia compleja que tiene que ver con costes de personal y con la gestión del capítulo 1 de los Presupuestos Públicos por parte de las áreas de Hacienda y Función Pública, que suelen determinar que las necesidades están en otros sitios y no en los museos.

El análisis de los problemas de efectivos, de recursos humanos, nos retrotrae a otros tiempos en los que siempre se demandaban estos medios escasos o inexistentes, pero a su vez se proyecta hacia el futuro, teniendo en parte que ver con la (poca) consideración que los gestores administrativos tienen de las instituciones culturales.

AGRADECIMIENTOS

Jornadas de Museología de ICOM España (2017), celebradas en colaboración con el Museo Arqueológico de Córdoba, y con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Entidades colaboradoras:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ayuntamiento de Córdoba

Cabildo de la Catedral de Córdoba (Mezquita Catedral)

Palacio de Viana (Fundación Cajasur)

Grupo «De Patios» (Alcázar Viejo)

Cabezas Romero Grupo de Empresas

Macía Hoteles: Hotel Alfaros

Personal del Museo Arqueológico de Córdoba

Personal de ICOM España



ICOM consejo
internacional
de museos
España