

El museo en el siglo XXI: función y representatividad (a propósito del nuevo discurso del MNAC)¹

Jesusa Vega²

Recibido: 1 de febrero de 2019 / Aceptado: 30 de mayo de 2019

Resumen. Desde la instauración de la democracia en España toda la legislación sobre museos ha asumido la definición que dio el ICOM en 1946 donde se explicaba la finalidad y las funciones que debía desarrollar en base a las colecciones y su exposición. En relación con esta última, y a partir del nuevo discurso museológico del MNAC de los periodos del Renacimiento y el Barroco, reflexionamos sobre la centralidad del museo de arte en la política cultural, la relación de la institución con la sociedad, el cumplimiento de sus funciones y los nuevos modelos de gestión, con especial atención a la investigación.

Palabras clave: museo de arte; discurso; MNAC; España; investigación.

[en] The museum in the 21st century: function and representativeness (regarding the new discourse of MNAC)

Abstract. Since 1978, when democracy was established in Spain, all the legislation on museums assumed the definition given by ICOM in 1946 regarding their purpose, finality and functions they should develop based on their collections and exhibition. Following the new expositive discourse displayed by the MNAC about the Renaissance and Baroque periods, we approach the centrality of the art museum in cultural policy, the relationship of the institution with society, and the fulfillment of its functions and new management models, with special attention to research.

Keywords: art museum; narrative; MNAC; Spain; research.

Cómo citar: Vega, J. (2019) El museo en el siglo XXI: función y representatividad (a propósito del nuevo discurso del MNAC), en *Anales de Historia del Arte* nº 29 (2019), 133-156

Cuando hoy reflexiono sobre el lugar del museo de arte en la sociedad actual reconozco que me entra la melancolía a pesar de que sigue vigente la definición consensuada para esta institución en 1946 y que fue enunciada por el ICOM, organismo asociado a la UNESCO. Se trata de una definición que figura al frente de toda la legislación que nos hemos dado desde la llegada de la democracia. Así en el primer apartado del artículo primero de la Ley 17/1990 de 2 de noviembre de Museos de Cataluña se dice:

¹ Una primera versión de este ensayo se presentó en la jornada *Museus i nous relats*, organizada por el Museu Nacional d'Art de Catalunya con motivo del nuevo discurso de la exposición permanente, celebrada el 22 de noviembre de 2018. La investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto «La herencia de los Reales Sitios: Madrid de Corte a Capital (Historia, Patrimonio y Turismo)», ref. H2015/HUM-3415, financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo.

² Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.
jesusa.vega@uam.es
Código ORCID: 0000-0003-1235-946X

Són museus, als efectes d'aquesta Llei, les institucions permanents, sense finalitat de lucre, al servei de la societat i del seu desenvolupament, obertes al públic, que reuneixen un conjunt de béns culturals mobles i immobles, els conserven, els documenten i estudien, els exhibeixen i en difonen el coneixement per a la recerca, l'ensenyament i el gaudi intel·lectual i estètic i es constitueixen en espai per a la participació cultural, lúdica i científica dels ciutadans.

Pero esta definición, convertida ya casi en una jaculatoria a la que algunos nos agarramos con uñas y dientes, se ve desmentida prácticamente a diario en los medios de comunicación. Sin ir más lejos, el 7 de noviembre de 2018, cuando me disponía a escribir estas páginas, se publicaba en el periódico *El país* una noticia con este titular: «Toyo Ito diseña el edificio del Hermitage de Barcelona». Acompañaba una reproducción virtual del edificio y, en el subtítulo aclaratorio, se añadía la frase: «Los inversores buscan en el arquitecto japonés un sello para fortalecer su proyecto ante la oposición del Ayuntamiento»³. Más allá de que en la crónica solo se hablaba de inversores⁴ —el grueso del coste de la operación lo asume el fondo suizo-luxemburgués Varia que controla el 80% de las acciones de la sociedad Museo Hermitage Barcelona—, y la confianza en una pronta rentabilidad —constatación de la realidad irreversible de que la disciplina de base del museo de arte ya no es la historia del arte—, la lectura del escrito producía un auténtico escalofrío, en el redactor de este periódico que se dice progresista, no se apreciaba ni un ápice de alarma, ni la más leve crítica, ni siquiera asombro de lo que él mismo estaba escribiendo y que, en *román paladino*, podemos expresar como «el museo contra los ciudadanos». Que esta realidad del museo imponiéndose a los ciudadanos se haya naturalizado de tal modo que no despierte inquietud y nos resulte habitual, apunta claramente hacia la función y representatividad del museo en nuestra sociedad del siglo XXI, por mucho que me siga resistiendo a ello y que en la 22ª Asamblea General del ICOM, celebrada en Viena, se haya mantenido la definición y se insista en que «es un referente para la comunidad museística internacional»⁵.

Al igual que me apego a esta definición de museo, me quedo con esa parte de la teórica que dice que aquel museo que dé la espalda a la sociedad que lo mantiene y en la que vive acabará muriendo por inanición. Pero tampoco parece que se haya tomado conciencia de esto. A pesar de los congresos, simposios, publicaciones..., que se organizan con frecuencia para hablar de los museos del siglo XXI —en gran parte asociados al

³ Cordero, D. (2018), Toyo Ito diseña el edificio del Hermitage de Barcelona, *El país*, 7 de noviembre. Obtenido de https://elpais.com/ccaa/2018/11/06/catalunya/1541515205_754278.html [Consulta: 10 diciembre 2018].

⁴ Nada se dice del proyecto de Jorge Wagensberg y del discurso museológico que tenía pensado para «explicar la historia de la Humanidad mediante la colección del museo ruso a través del “diálogo permanente entre ciencia y arte, destacando tanto lo que las une como lo que las distingue; utilizando una museografía científica moderna, usando una singular combinación de piezas, fenómenos y metáforas museográficas”. Entre los ejemplos que puso el científico estuvo la conquista de la perspectiva en la pintura “desde Altamira hasta Dalí, una aventura de 20.000 años de antigüedad”», Montañés, J. A. (2016). El Hermitage de Barcelona abrirá sus puertas en 2019, *El país*, 17 de junio. Obtenido de https://elpais.com/ccaa/2016/06/17/catalunya/1466160430_181584.html [consulta: 18 de diciembre de 2018].

⁵ ICOM, *Definición de Museo*. Obtenido de <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Consulta: 10 de diciembre de 2018]. Textualmente se dice: «Según los Estatutos del ICOM, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007, “un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”».

arte actual, o a una marca con franquicia con el correspondiente icono arquitectónico⁶-, en estos debates tiende a obviarse la reflexión sobre lo que estamos viviendo desde hace años, consecuencia en parte de la crisis económica, pero también de la falta de arraigo de las instituciones en sus comunidades. Entre los fiascos más sonados se puede citar el Museo de arte contemporáneo Esteban Vicente de Segovia inaugurado en 1998⁷, y entre los cierres anunciados el del Museo de Arte Contemporáneo de A Coruña⁸; pero son numerosos los museos que languidecen con un futuro incierto. En opinión de Lucía Etxebarria:

Gran parte del arte contemporáneo bebe de la misma mentira social que ha creado la especulación. Por eso en España hay tantos centros de arte contemporáneo que nacieron a la par que la burbuja inmobiliaria. *Numerosos permanecen cerrados o infrautilizados*, con edificios icónicos que languidecen. El MUSAC de León, el Niemeyer, La Conservera, El Centro Párraga, El Cendeac, la Cidade da Cultura. ... La geografía española está plagada de *contenedores que costaron miles de millones de euros de dinero público, hoy vacíos de contenido. Muestras que se alargan, compras congeladas, publicaciones inexistentes*⁹.

Lo ocurrido con estos museos se debe en gran medida a haber sido parte del instrumento de propaganda y promoción política. En este sentido gran parte de su utilidad se ha perdido porque ya no hay grandes inauguraciones para hacerse la foto; el

⁶ Aunque ya no necesariamente, pues tenemos que considerar la existencia del «museo virtual» que existe por sí mismo, sin vinculación alguna a un contenedor físico y estable, y cuya dinámica de interactividad no tiene porqué establecerse en los términos enunciados para los museos por el ICOM. En este sentido, como me señala Victoria de Lorenzo, el espacio conceptual en el que se inserta puede ser el comercial, como es el caso del Museo Virtual de la Moda de Catalunya que se define como una plataforma con página web (<https://www.museu-delamoda.cat/ca/el-museu>). El proyecto obtuvo el Premi Lluís Carulla 2016, y fue presentado por la directora, Laura Casal-Valls, en el «Coloquio de la Moda» celebrado en el Centre de Documentació i Museu Textil de Tarrasa en noviembre de 2017. Entre los objetivos, se encontraba que la web fuese «como una tienda de moda online», porque como explica la responsable: «Nos dimos cuenta de que para conseguir una correcta vivencia de la colección debíamos buscar la manera de reproducir la forma en la que hoy consumimos moda, para intentar así reproducir las mismas relaciones sensoriales que se desarrollan con el vestido, pero en un ámbito distinto: el museográfico. Por lo tanto, el modelo que debíamos revisar y analizar, en la dimensión virtual, eran las plataformas de venta de moda online, puesto que es precisamente en estos espacios virtuales en los que se rompe la barrera de la información virtual a través de la experiencia», Casal-Valls, L. (2017). Un museo virtual de la moda: de proyecto a realidad. En *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Libro de Actas*, Tarrasa: Centre de Documentació i Museu Textil, 77. Obtenido de <https://www.yumpu.com/es/document/fullscreen/59755236/libro-de-actas-i-coloquio-de-investigadores-en-textil-y-moda> [consulta: 18 de diciembre de 2018].

⁷ Martín, A. (2015). El Museo Esteban Vicente despide a su directora y a la mitad de la plantilla, *El país*, 11 de junio. Obtenido de https://elpais.com/cultura/2015/06/11/actualidad/1434045098_046235.html [Consulta: 10 de diciembre de 2018]. En algún momento habrá que reflexionar también sobre el papel de determinados medios de comunicación y sus colaboradores en el apoyo y la construcción de tanto espejismo y el coste que esto ha producido; entre tanto, animo a leer la tribuna con la que se celebraba la andadura de este museo en las páginas de este mismo diario: Calvo Serraller, F. (1998). Arranque ejemplar, *El país*, 28 de abril. Obtenido de https://elpais.com/diario/1998/04/29/cultura/893800802_850215.html [Consulta: 10 de diciembre de 2018].

⁸ Andrade A. y Porto, H. J. (2018). El museo MAC cierra y negocia con la Xunta reubicar su colección de arte. *La Voz de Galicia*, 23 de octubre. Obtenido de https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2018/10/23/museo-mac-cierra-negocia-xunta-reubicar-coleccion-arte/0003_201810G23P35991.htm [Consulta: 10 de diciembre de 2018]. Según los informantes, «el centro coruñés cesará su actividad el 30 de diciembre y cederá sus obras a la red museística gallega».

⁹ Etxebarria, L. (2017). Si se vende, es arte. Gran parte del arte contemporáneo bebe en España de la misma mentira social que ha creado la especulación, *El Periódico*, 27 de febrero. Obtenido de <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20170227/si-se-vende-es-arte-5863522> [Consulta: 10 de diciembre de 2018] El énfasis es de la autora.

hecho de que languidezcan y no se cierren, responde a que sería un titular altamente nocivo para el responsable político de turno. Ya se sabe el éxito tiene muchos padres, pero el fracaso es huérfano.



Fig. 1. Proyecto arquitectónico del diseñador Ujo Pallarés para el museo Hermitage de Barcelona (arriba), presentado en 2016; proyecto del arquitecto Toyo Ito para dicho museo (abajo), presentado en 2018.

Pero, volvamos de nuevo al proyecto Hermitage/Barcelona. La propuesta inmediatamente nos remite al Guggenheim de Bilbao, máxime si comparamos el proyecto inicial con el nuevo que ha diseñado Toyo Ito (fig. 1). El abandono del primer proyecto arquitectónico habla claramente de este referente¹⁰. En relación con él se podría argumentar que esta oposición inicial de los vecinos a la actuación cultural y arquitectónica también se dio en Bilbao. Es más, este fenómeno de rechazo es casi natural, pues los

¹⁰ El proyecto inicial, «impulsado por el diseñador Ujo Pallarés (Barcelona, 1967), responsable de Cultural Development Barcelona, S.L., y su socio Valery Varovslavski, empresario ruso y vicepresidente de Acceleration Group», se presentó en la sala gótica de la Llotja de Mar y «contó con la presencia de un centenar de personas representantes de la sociedad civil barcelonesa y política catalana; entre ellos Jusèp Boya, Juanjo Puigcorbe y Berta Sureda, responsables de museos de Generalitat, Diputació y Ayuntamiento, respectivamente. Todos visionaron un espectacular *mapping* proyectado sobre los muros de este edificio civil». Según continuaba la noticia, iba a ser construido por el arquitecto Íñigo Amezola; Pallarés destacó su «aspecto racional y clásico, “de proporciones áureas”», y el espíritu era de una empresa «cultural, pero con dimensión comercial», Montañés, J. A. (2016). El Hermitage de Barcelona abrirá sus puertas en 2019, *El país*, 17 de junio. Obtenido de https://elpais.com/ccaa/2016/06/17/catalunya/1466160430_181584.html [consulta: 18 de diciembre de 2018].

seres humanos somos por lo general refractarios a que el engomado en el que transcurre nuestra vida se vea alterado; todos conocemos la reacción que despertó la torre Eiffel en su momento. Pero la bocana de la Barceloneta no es la margen izquierda de la ría bilbaína de los ochenta del siglo pasado. Recordemos que, entre otros motivos, la fábrica de Frank Ghery se levantó, como ha explicado en tantas ocasiones Juan Ignacio Vidarte, su director, por la necesidad de generar un cambio de la personalidad de Bilbao: era urgente la configuración de una metrópolis futura que hiciera desaparecer los restos, el cadáver, del próspero pasado industrial desaparecido. La nueva fábrica del museo diseñada por Ghery conllevaría la recuperación de la autoestima y la proyección de una imagen de regeneración de la actividad económica; nada de esto parece que esté ocurriendo por ahora en Barcelona. Pero, además, la enorme polémica que se suscitó en Bilbao llevó al diálogo y el diálogo propició que se abriera un espacio a la cultura vasca que inicialmente no tenía sitio en el gigante de la modernidad. Esto facilitó, sin duda, la identificación de la institución con la sociedad que lo acoge y sustenta. Hoy el proceso de asimilación, identificación y orgullo que le ha sucedido es motivo de estudio, pero me atrevo a aventurar que el «cliente» que no el visitante, y volveré a esta idea mas adelante, en el que piensan los empresarios de esta franquicia del Hermitage no es el ciudadano de Barcelona.

Siendo consciente de que la institución museística ha pasado a ser central en el discurso político y económico, como consecuencia del nuevo lugar que ocupa la cultura en nuestra realidad, no sé cómo acabará la historia del Hermitage en Barcelona. No sé si evolucionará hacia el diálogo y se tendrá en consideración el entramado social y el lugar que debe ocupar el museo en el imaginario colectivo para que la comunidad lo haga suyo; o si por el contrario el mercantilismo cultural de la democracia hará que se resuelva con la imposición a los vecinos. Si ocurre esto último, pienso que será un caso más que cuestione el ser de la institución que hará que, más pronto que tarde, sea necesario reformular la definición y concepto de museo, su función y representatividad, pues no cabe duda de que definitivamente habremos dejado atrás el museo revolucionario para acoger el museo capitalista. Es decir, habremos abandonado la idea de una institución que tutela y conserva nuestro patrimonio, pensada para la educación y disfrute, cuya utilidad social era mejorar la formación y calidad de vida del colectivo, y abierta a toda la sociedad; y, en contrapartida, habremos abrazado el museo capitalista como espacio de consumo y rentabilidad económica, accesible solo para unos pocos. Pero, mientras tanto, me quedo con la definición que hasta el momento tenemos consensuada y a la que responde el MNAC y su nuevo discurso museológico.

La reordenación más reciente de la colección y de la exposición permanente del MNAC corresponde a los periodos del Renacimiento y el Barroco¹¹. Respecto a esta actuación, lo primero que destacan los responsables de la intervención en la página web del museo, es que el nuevo relato expositivo se ha creado a partir de las obras, presentando al público un total de trescientas piezas de las cuales veintidós nunca habían sido expuestas anteriormente; por otro lado, las obras de la Colección Cambó y Thyssen han sido incorporadas en el discurso general. Esta actuación se integra, según se nos explica, en la «misión del museo». La palabra misión la empleamos poco en castellano, son tan fuertes las connotaciones religiosas que hacen que prefiramos términos como «objetivos», «cometido», etc. Pero, personalmente, me encanta la

¹¹ MNAC (2018). Nueva presentación de renacimiento y barroco. Obtenido de <https://www.museunacional.cat/es/nueva-presentacion-de-renacimiento-y-barroco> [Consulta: 11 de diciembre de 2018].

palabra «misión» porque la recibo siempre con el sentido dinámico y comprometido que la dio Ortega y Gasset del «tener que hacer»¹².

Pues bien, la misión del MNAC implica ser un museo de todos y para todos, su finalidad le viene dada por la colección, y generar y transmitir conocimiento es una de sus ocupaciones. Me emociona leer estas palabras en la página de un museo nacional, pues con cierta tristeza voy constatando que se está abandonando esta cultura de solidaridad y colaboración entre museos por la de crispación y rivalidad. Si bien es cierto que estas actitudes expresan y reflejan lo que se está viviendo actualmente en la sociedad (y los museos son espejos en este sentido), ambas están lejos de la misión que tiene encomendada la institución museo. Y de nuevo vuelvo a la sorpresa que me deparan buena parte de las informaciones que nos llegan a diario, donde solo se habla de la confrontación entre instituciones que debían ser ejemplo de diálogo y concordia.

La falta de diálogo entre instituciones que se promocionan a sí mismas como modelos a seguir, porque se dice que son la expresión de la modernidad en cuestiones de museo, se hace evidente a cada paso en los medios de comunicación sin que haya saltado la alarma. Así en los últimos años hemos vivido la confrontación entre Patrimonio Nacional y el Museo Nacional del Prado¹³; la confrontación dentro del propio Patrimonio Nacional entre sus diferentes museos y el absurdo museo de las reales colecciones¹⁴; y es constante la confrontación entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Nacional del Prado. En este último caso, cabe decir que, desde que se aprobó la Ley 46/ 2003 de 25 de noviembre, por la que se regulaba la institución como «un organismo público de carácter especial», y se le dotó al museo de personalidad jurídica propia «con capacidad de obrar, pública y privada» con «autonomía de gestión»¹⁵, no hay concesiones a la solidaridad institucional¹⁶,

¹² Ortega y Gasset, J. (1955). *El libro de las misiones*. Madrid: Espasa Calpe, 17.

¹³ Riaño, P. H. (2015). El Prado se sale con la suya: Patrimonio se queda sin sus obras. *El Español*, 17 de diciembre. Obtenido de https://www.elespanol.com/cultura/arte/20151216/87241322_0.html [Consulta: 11 de diciembre de 2018].

¹⁴ Riaño, P. H. (2017). El Museo de Colecciones Reales vaciará Reales Sitios y recibirá 1,5 M de visitas. *El Español*, 14 de septiembre. Obtenido de https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170914/246726225_0.html [Consulta: 11 de diciembre de 2018].

¹⁵ La «autonomía de gestión» da a las empresas públicas capacidad de decisión para la adquisición o enajenación de productos, el ejercicio de los recursos propios, dotarse de estructura administrativa y de los niveles de remuneración del personal. Así el cargo de director del Museo del Prado dejó de estar sujeto al cuerpo de funcionarios (Grupo A, máximo nivel con los complementos correspondientes) y creció exponencialmente hasta convertirse, desde 2004, en uno de los diez cargos públicos que más cobra del Estado. El sueldo se dio a conocer finalmente con motivo de la apertura del Portal de Transparencia y, como era de esperar, fue noticia: «En el Ministerio de Cultura también hay grandes beneficiados por los altos sueldos de la Administración. En este caso se trata del director del Museo del Prado, Miguel Zugaza, cuyo salario asciende a 133.097 euros al año. Zugaza ejerce este cargo de responsabilidad desde 2002, cuando fue nombrado por el Gobierno de Aznar. El museo acumuló en 2013 pérdidas por valor de 6,09 millones de euros», Beiro, M. P. (2014). Los diez cargos públicos que más cobran. *eldiario.es*, 10 de diciembre. Obtenido de https://www.eldiario.es/politica/cargos-publicos-cobran_0_333517165.html [Consulta: 13 de diciembre de 2018]. La falta de criterio a la hora de establecer los salarios fue denunciada por Mill Jr., J. S. (2015). El director del Museo del Prado cobró 133.097 euros brutos en 2014. *elEconomista.es*, 16 de diciembre. Obtenido de <https://sueldospublicos.economista.es/texto-diario/mostrar/387748/director-museo-prado-cobro-133097-euros-brutos-2014> [Consulta: 13 de diciembre de 2018]. Por el momento no se ha revisado el modelo, sino que se ha afianzado a pesar de la acumulación de pérdidas que se ha ido denunciando en la prensa (véase, por ejemplo, Campos, P. (2014). El feo asunto de las cuentas del Thyssen, el Prado y el Reina Sofía. *eldiario.es*, 15 de septiembre. Obtenido de https://www.eldiario.es/cultura/arte/museo_thyssen-museos-arte-presupuestos-deuda_0_303420264.html [Consulta: 13 de diciembre de 2018]).

¹⁶ La máxima rentabilidad económica es la que alienta sin concesiones la política de gestión de las colecciones del Museo del Prado y basta acercarse a los eventos recientes en Zaragoza o Barcelona: las exposiciones «Goya y la

ni siquiera el respeto a los acuerdos firmados a bombo y platillo ante las cámaras en el Ministerio de Cultura. Según informaba Europa Press, el martes 15 de marzo de 2016, se reunió la Comisión Mixta de ambos museos compuesta por: José Pedro Pérez-Llorca (presidente del Real Patronato del Museo Nacional del Prado), Miguel Zugaza (director del Museo Nacional del Prado), Guillermo de la Dehesa (presidente del Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Manuel Borja-Villel (director del Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Miguel Ángel Recio (director general de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas), y José María Lassalle (presidente y secretario de estado de Educación Cultura y Deporte). El motivo del encuentro era dar cumplimiento al

Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, sobre Ordenación de las colecciones estables del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que establece como excepciones las obras de 31 autores que, aunque nacieron antes de 1881, participaban de la modernidad y por ello han sido asignados al Museo Reina Sofía. Entre ellos, se encuentran nombres como Anglada Camarasa, Nonell, Darío de Regoyos o Zuloaga¹⁷.

Por este acuerdo se fijaban los límites cronológicos contemporáneos del Museo del Prado. Según estos, su discurso museológico finaliza con la renovación de la pintura de paisaje y el naturalismo del siglo XIX, es decir, con los maestros de la generación de Aureliano Beruete, Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla. En otras palabras, con este acto se daba por zanjada la cuestión del *Guernica*, obra maestra de Picasso depositada por el Museo del Prado en el Museo Reina Sofía, donde su rápido proceso de «canonicidad» es incuestionable¹⁸; esta pieza es la que ofrece la base estable del número de visitantes al museo. Con el proyecto de Norman Foster para el Salón de Reinos, desvelado a finales de ese mismo año de 2016, se hizo evidente que el acuerdo era más bien papel mojado pues, en la construcción visual, en el centro de la sala estaba ubicado el *Guernica* (fig. 2)¹⁹. La situación se resolvió definitivamente con la

corte ilustrada» –del 28 de septiembre de 2017 al 21 de enero de 2018 (<https://caixaforum.es/es/zaragoza/fichae-xposicion?entryId=193212>)–, y «Velázquez y el Siglo de Oro» –del 16 de noviembre de 2018 al 3 de marzo de 2019 (<https://caixaforum.es/barcelona/fichaexposicion?entryId=644601>)–, organizadas con las colecciones y el personal del museo, se ofrecieron al público en el CaixaForum de Zaragoza y no en el Museo de Bellas Artes la primera, y en el CaixaForum de Barcelona y no en el MNAC la última, como sería lógico pues son los museos de titularidad pública y, por lo menos, garantizan criterios generales en la accesibilidad, no así la entidad privada que ofrece la gratuidad exclusivamente a sus clientes. Con estos planteamientos difícilmente se puede garantizar la política de igualdad de acceso al disfrute del patrimonio cultural común cuyo garante es la misma Constitución.

¹⁷ Europa Press (2016). Aprobada la reordenación de las colecciones del Prado y del Reina Sofía. *El Mundo*, 15 de marzo. Obtenido en <https://www.elmundo.es/cultura/2016/03/15/56e84ca3ca4741d76f8b460d.html> [Consulta: 14 de diciembre de 2018].

¹⁸ Sobre este concepto véase Gaskell, I. (1993). Historia de las imágenes. En P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 222-226.

¹⁹ La idea, que no fue bien recibida, respondía al proyectado Museo de la Paz que presentó Miguel Zugaza al entonces presidente del gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, que pretendía reunir en una misma sala la pintura de Picasso con los *Fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya y *Las lanzas* de Diego Velázquez. Según declaraciones de Ángeles González-Sinde, entonces Ministra de Cultura, dicho proyecto no recibió el apoyo político: «Seguramente Zugaza, un gestor muy brillante, buscaba un proyecto viable que permitiera cobrar otra entrada por el Salón de Reinos. Habían hecho contactos en Presidencia y tal vez en Casa Real, pero yo no pude apoyarlo, por atractivo que fuera: no era viable, tenía graves efectos secundarios y suponía una pérdida irrecuperable para el Reina Sofía», García Calero, J. (2016). El dilema del Salón de Reinos estuvo al fondo del relevo

renuncia del director del Museo del Prado²⁰, pero no por ello la institución ha desistido en la idea de hacerle la competencia, en lo que respecta a la contemporaneidad, al Reina Sofía. Con motivo del bicentenario de la fundación del museo desde la página institucional se ofrece la siguiente información:

Giacometti en el Prado

Museo Nacional del Prado. Madrid 02/04/2019 – 07/07/2019

Entre las actividades de celebración del Bicentenario, el Museo del Prado quiere continuar mostrándose como lugar de inspiración de los grandes maestros del S. XX. *En esta ocasión, el Museo quiere invitar a sus salas a uno de los artistas que nunca lo visitaron* y mostrar la obra de Alberto Giacometti en diálogo con las obras emblemáticas de la colección²¹.



Fig. 2. Proyecto de Norman Foster para la rehabilitación del Salón de Reinos con motivo de su incorporación al Museo del Prado (Madrid), 2016. Foto J. G. C.

Para la instalación se va a ocupar la galería central del museo, y la inauguración está prevista a comienzos de abril, es decir, apenas un mes después de que se cierre la gran retrospectiva que actualmente está abierta en el Guggenheim de Bilbao²².

en la dirección del Prado, *ABC*, 24 de diciembre, 57. (Disponible también en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-dilema-nuevo-director-prado-201612240251_noticia.html [Consulta: 18 de diciembre de 2018].

²⁰ En los medios de comunicación se tuvo en consideración este episodio, pero también se especuló que el motivo hubiera sido el apoyo que dio Zugaza al director del MNAC en su renuncia a devolver las pinturas murales del monasterio de Sijena; (2016). Después de 15 años Miguel Zugaza anuncia que deja la dirección del Museo del Prado. *El Periódico*, 1 de diciembre. Obtenido de https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/miguel-zugaza-anuncia-deja-direccion-museo-prado_1163536.html [Consulta: 15 de diciembre de 2018]

²¹ Museo del Prado (2018). Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/giacometti-en-el-prado/f8f8cdc2-06a9-be63-faf6-dcd48d7390dc> [Consulta: 15 de diciembre de 2018]. La cursiva es nuestra.

²² «Esta exposición recorre cuatro décadas de producción de Alberto Giacometti (1901-1966), uno de los artistas más influyentes del siglo XX. A través de más de 200 esculturas, pinturas y dibujos, la muestra ofrece una pers-

Pero esta rivalidad institucional general va calando como lluvia fina entre nosotros. Con tristeza ofrezco la noticia de la reciente donación hecha por Plácido Arango al Museo de Bellas Artes de Asturias. Con este motivo Pedro Alberto Álvarez entrevistó a su director y le formuló esta pregunta: «Tras la donación ¿la pinacoteca de Asturias tiene la mejor colección de arte barroco español?». El director, lejos de reconvenirle al periodista lo inadecuado que es esa pregunta y explicarle que no es este el idioma propio de la cultura y del museo, da la siguiente respuesta:

Posiblemente tengamos la mejor colección de barroco de la Escuela de Madrid, solo comprable al Museo del Prado, pero por delante del Bellas Artes de Sevilla y del Museo de Bilbao²³.

Lamentablemente he llegado a la conclusión de que el modelo de museo que han diseñado los políticos, con la connivencia de determinados académicos, ha generado la ruptura del diálogo institucional. Si esta es la cultura que va a arropar al museo del siglo XXI hay dos conclusiones evidentes que podemos sacar ya: que pertenezco al siglo pasado (a pesar de sus defectos y limitaciones prefiero el museo del siglo XX); y que la propuesta museológica del MNAC no se corresponde con ese modelo del siglo XXI que venden como expresión de modernidad, pero que en realidad es una expresión más de la deshumana e insolidaria mercantilización en la que nos encontramos.

Entre las consideraciones que ha tenido el MNAC para su nuevo discurso me gustaría destacar tres: que su finalidad le viene dada por la colección, haciendo prevalecer ésta incluso más allá del «yo» del coleccionista; que sigue pensando que tiene visitantes y no clientes; y que una función principal de su quehacer es generar y transmitir conocimiento. No puedo ocuparme pormenorizadamente de estas cuestiones, me voy a centrar en la última que es la que más directamente me atañe al formar parte de la comunidad del conocimiento y haber desarrollado mi vida profesional entre el museo y la academia, pero sí quisiera acercar momentáneamente el foco a las dos primeras, pensando en ese museo del siglo XXI que nos ofrecen y que incluso algunos pretenden imponer.

Decía que el MNAC sigue considerando a las gentes que se acercan a él visitantes y no clientes, y esto se hace evidente desde la acogida pues se puede acceder al edificio y circular por determinadas zonas sin que sea necesario comprar la entrada. A los «clientes» el Reina Sofía y el Prado los ponen en fila ante una ventanilla que ya no utilizan ni las entidades bancarias porque han comprobado que repele y resulta hostil. A pesar de tantas remodelaciones y ampliaciones no han tenido en consideración que no se puede tener a los visitantes a la intemperie, que estar de pie puede ser llevadero en un día seco, luminoso y soleado con temperaturas agradables, pero en Madrid el otoño y la primavera son lluviosos, el invierno frío y anochece pronto (fig. 3), el verano..., ya se sabe: ¡un infierno! (fig. 4)²⁴.

pectiva singular de la obra de este autor, y pone de relieve la extraordinaria colección de obras de arte y material de archivo reunida por la viuda del artista, Annette, que se conserva en la Fondation Giacometti de Paris...», Guggenheim Bilbao (2018). *Giacometti retrospectiva* 19-10-2018/24-2-2019. Obtenido de https://albertogiacometti.guggenheim-bilbao.es/?gclid=Cj0KCCQiA6dLgBRDoARIsAJgoM4tVoUfeI8Az432mWTCzuUI8aNm6SpIUojVGOqemQ12eibGNpfp41mEaAry0EALw_wcB [Consulta: 15 de diciembre de 2018].

²³ Álvarez, P. A. (2018). La donación de Plácido Arango tiene un valor incalculable. *AsturiasDiario*, 8 de enero. Obtenido de <http://www.asturiasdiario.es/web/?p=34074> [Consulta: 15 de diciembre de 2018].

²⁴ Agencia EFE (2018). La primera ola de calor del verano se acerca a su fin, 5 de agosto. Obtenido de <https://www.efe.com/efe/espana/sociedad/la-primer-ola-de-calor-del-verano-se-acerca-a-su-fin/10004-3711646>



Fig. 3. Cola frente a las taquillas del Museo del Prado (Madrid), 6 de noviembre de 2018 a las 18:48 h.

Buscar Perfil de contratante Web corporativa Product

EFE: Agencia EFE

Mundo Política Economía **Sociedad** Cultura Deportes Gente Reportajes Entrevistas Crónicas Eventos Otros contenidos

Última hora ESTADÍSTICAS DE LA ECONOMÍA ESPAÑOLA EN EL PRIMER TRIMESTRE DE LA TRIMESTRALIDAD GRIEGA

Edición España **Sociedad**

OLA CALOR
La primera ola de calor del verano se acerca a su fin
 EFE | Madrid | 5 ago. 2018

A crowd of people is shown, some holding umbrellas, illustrating the heatwave.

Fig. 4. Información de la Agencia EFE sobre la ola de calor en Madrid, ilustrada el 5 de agosto de 2018 con la cola de acceso al Museo del Prado (Madrid).

En el caso del Museo del Prado, la entrada natural al edificio de Villanueva es por la puerta de Velázquez (fig. 5) que da acceso a la conocida como Sala de las Musas, donde se ha instalado la serie de esculturas que pertenecieron a la reina Cristina de Suecia. Esta sala, apenas es un sitio de paso, está casi siempre vacía, mientras la gente espera fuera haciendo cola. Sí es posible habitarla a museo cerrado, allí se pueden organizar hasta cenas para grupos reducidos²⁵, y esto nos lleva necesariamente a otra cuestión: la necesidad de actualizar el código deontológico del uso privado del museo público; en mi opinión es una de las cuestiones principales y pendiente del museo del siglo XXI.

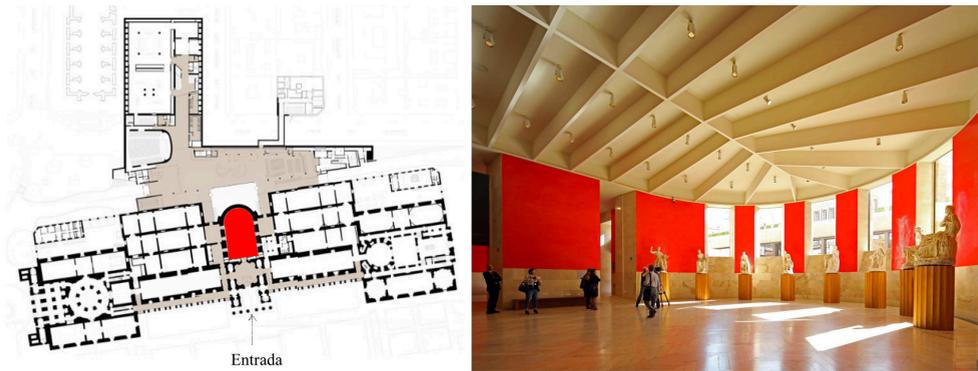


Fig. 5. Planta general y sala de las Musas, Museo del Prado (Madrid).

El éxito del ejercicio se mide por el número de visitantes²⁶ –clave en este sentido es el ingreso por entradas, pero también la subvención que de ello se deriva²⁷–, pero a nadie le interesa tener en consideración la calidad de esa visita, posiblemente porque en realidad los visitantes son turistas que no volverán y si lo hacen será en un futuro no muy cercano²⁸. La imagen de visitantes sentados en el suelo te la puedes encontrar en el MNAC (fig. 6) o en el Museo Británico, pero no en el Museo del Prado o en el Reina Sofía porque está terminantemente prohibido sentarse en el suelo.

²⁵ «Reinventur de cena en el Museo del Prado. ¿Te imaginas disfrutar de la soledad de un museo y de una cena rodeado de las obras de arte más reconocidas? Pues Reiventur, la semana pasada, cerró el Museo del Prado en exclusiva para diez representantes europeos de un laboratorio alemán», *eventoplus.com*. Obtenido de <https://www.eventoplus.com/casos/reinventur-de-cena-en-el-museo-del-prado/> [Consulta: 15 de diciembre de 2018].

²⁶ Redacción. (2018). El Prado recibió un 7% menos de visitantes en 2017 y el Reina Sofía experimentó un aumento del 3,6 % en visitas, *La Vanguardia*. 2 de enero. Obtenido de <https://www.lavanguardia.com/vida/20180102/434032741010/el-prado-recibio-un-7-menos-de-visitantes-en-2017-y-el-reina-sofia-experimento-un-aumento-del-36-en-visitas.html> [Consulta: 15 de diciembre de 2018].

²⁷ «Entre los dos grandes referentes museísticos del país, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Nacional del Prado, ocurre una pelea con sordina por superar las marcas del contrario y legitimar un incremento de las subvenciones. El Prado recibió de las arcas del Estado, en 2017, 13,9 millones de euros (un 30,1% del total de 46,2 millones de euros de su presupuesto). Por su parte, el Museo Reina Sofía ha recibido del Estado 25,8 millones de euros (un 68,2% del total de 37,9 millones de euros)», Riaño, P. H. (2018). Es el Museo Reina Sofía más atractivo que El Prado. *El Español*, 3 de enero. Obtenido de https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180103/museo-reina-sofia-atractivo-prado/274223160_0.html [Consulta: 15 de diciembre de 2018].

²⁸ Riaño, P. H. (2017). Los españoles lo pagan, los turistas lo disfrutaron: el nuevo museo público. *El español*, 22 de julio. Obtenido de https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170721/232977324_0.html [Consulta: 15 de diciembre de 2018].



Fig. 6. Jóvenes en una de las salas del MNAC (Barcelona),
6 de noviembre de 2018 a las 14:14 h.

Pienso que no es exagerado decir que la privatización del Prado ha ido expulsando progresivamente a todo aquel público que no le permita hacer caja, mientras los precios suben exponencialmente. Por ejemplo, en 2016 la visita a los talleres de restauración de Pintura y Escultura, Gabinete Técnico, Laboratorio Químico y Almacenes suponía un coste de 20€ por grupo más 5 € por cada persona que asistiera, siendo un máximo de quince más un responsable; se realizaban los jueves a partir de las 10:30 h., y era posible llevar a cabo dos en una misma mañana. Así era factible que los estudiantes que venían de fuera de Madrid pudieran organizar esta jornada de estudio tan provechosa para aquellos que cursan historia del arte y bellas artes. Desde 2018 las tarifas y condiciones han cambiado: las visitas siguen siendo los jueves a partir de las 10:30, pero ya no es posible que haya más de un grupo en la misma mañana y el coste es de 25€ por persona²⁹. Es decir, ese servicio al estudio ha experimentado una subida del 500 por cien mientras el presupuesto de los departamentos universitarios no sólo no se ha incrementado, sino que en la mayoría de las universidades se ha reducido. Entonces ¿quién puede participar de estas actividades? ¿en quién está pensando el museo cuando establece el horario y la cuantía a pagar?

Volviendo al renovado discurso del MNAC, es posible que las nuevas propuestas del museo puedan desconcertar al visitante, y me hago eco del artículo publicado en *El Mundo* con motivo de la reordenación de la colección del Renacimiento y el Barroco³⁰: el MNAC lo desconcierta, pero por lo menos no lo expulsa. Por otro lado, el desconcierto no tiene que ser negativo ni mucho menos, siempre que las nuevas propuestas lleven parejas la pedagogía y estén abiertas al cambio. No obstante, Marie Claire Uberquoi concluye su escrito de

²⁹ La forma de pago es a través de transferencia bancaria al siguiente número de cuenta: 2100 5731 78 0200031882, una vez realizado el pago, se remite una copia del resguardo de la transferencia para expedir la factura.

³⁰ Uberquoi, M. C. (2018). Ceremonia de la confusión en el MNAC. *El Mundo*, 25 de mayo. Obtenido de <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/05/25/5b082e65e5fdeaf3108b45db.html> [Consulta: 15 de diciembre de 2018].

manera un tanto rotunda, denunciando una «falta de rigor en el planteamiento museográfico»; quizá convenía recordarla entonces que un planteamiento museográfico, es decir el montaje, podrá o no ser acertado, pero nunca puede carecer de rigor, en todo caso el rigor es exigible al discurso museológico. Pero esta confusión de términos expresa la paradójica dificultad que existe para renovar la cultura discursiva del museo, y contrasta con la facilidad con la que se aceptan esos nuevos museos, muchos de los cuales ni siquiera tienen contenido. Es preciso recordar que es la colección en su conjunto la que da finalidad al museo, siendo cada pieza un artefacto cuya riqueza de significados trasciende con mucho el elemento estético. Centrar la selección de piezas en el criterio estético es vivir en el siglo XIX y negar al público visitante, cada vez más diverso y variado, la posibilidad de asomarse a la amplia ventana del conocimiento desde otras culturas y mentalidades. Por otro lado, la historia nos demuestra que el canon estético es contingente y cambiante. Para ilustrarlo me sirve de ejemplo el mismísimo Goya: las pinturas del 2 y 3 de mayo no eran dignas de estar colgadas en el Museo del Prado a mediados del siglo XIX³¹; y las Pinturas Negras fueron finalmente donadas al museo en 1881 por el barón d'Erlanger quien no encontró comprador³².

Construir un nuevo discurso a partir de todas las obras que se custodien en un museo, trascendiendo el criterio estético, tan contingente y cambiante, permite romper con inercias y atavismos que, como se desprende del artículo de Uberquoi, se consideraban casi naturales como la ordenación cronológica y por escuelas, pivotando siempre en torno a la concepción de obra maestra. Además, se da la posibilidad de que se expongan nuevas piezas como el paño del *Triunfo de la Fama sobre la Muerte*, tejido en Bruselas entre 1520 y 1548, en el taller de Willem Dermoyen (fig. 7). Este paño pertenece a la serie de los *Triunfos de Petrarca*, una temática que tuvo enorme fortuna durante el Renacimiento en toda Europa y su área de influencia cultural³³. De hecho, se conocen diversas iconografías en el arte de la tapicería ideadas por distintos artistas³⁴ y consta la presencia de series en América³⁵.

³¹ José de Madrazo, director del Museo del Prado, consideraba en 1854 que «dichos cuadros del Dos de Mayo», no solo no immortalaban a Goya, sino que debían tenerse por «unos bosquejos hechos de pura práctica [...] distantes de aquel mérito artístico» que tanto había distinguido a Goya en las «muchas otras obras en las que actuó con Gloria», y por esta razón no debían ser expuestos, Pita Andrade, J. M. (1989). *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, 28.

³² Entre las opiniones más negativas se encuentran las de Philip Gilbert Hamerton que no pudo reprimir su disgusto cuando las vio expuestas en París en 1878, Glendinning, N. (2017). *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*. Madrid: Ediciones Complutense, 177.

³³ La expresividad descriptiva y plasticidad del lenguaje de Petrarca hizo que pronto fuera una fuente para la creación artística en todos los medios plásticos, Zaho, M. A. (2004). *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. Nueva York: Peter Lang, 37.

³⁴ La reina Isabel la Católica adquirió cuatro paños de la serie inspirada en cartones del círculo de Colyn de Coter o el de Quintin Metsys, tejidos en Bruselas hacia 1504 (Herrero Carretero, C. (2004). *Tapices de Isabel la Católica*. Madrid: Patrimonio Nacional, 29-30). La temprana datación de esta serie explica que solo el Amor esté figurado en un carro, pues desde mediados del siglo XV será común la personificación alegórica a través de carros (Campbell, T. P. (2004). New evidence on 'Triumphs of Petrarch' tapestries in the early sixteenth century. Part I: the french court, *The Burlington Magazine*, 146, 376).

³⁵ En 1572, en el Colegio de Niñas de México, existían «seis tapices flamencos decorados con los Triunfos de Petrarca», con ellos «en los días de fiesta se engalanaba la iglesia», Arellano, A. (1996). *La Casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. México D. F.: UNAM, 72.



Fig. 7. *Triunfo de la Fama sobre la Muerte*, paño de la serie de los «Triunfos de Petrarca», tejido en Bruselas entre 1520 y 1548, taller de Willem Dermoyen. MNAC (Barcelona).

Por lo general no se ha tenido suficientemente en cuenta, por parte de los estudiosos, la contribución de la tapicería a la educación visual y difusión de ideas y modelos, siendo en muchas ocasiones mayor que la pintura, pues los tapices estaban destinados a ser colgados en salas y espacios institucionales bien de manera permanente, bien con motivo de celebraciones civiles y religiosas. En el caso del paño que se expone actualmente en el MNAC, es uno de los cuatro que se adquirieron en la ciudad de Tortosa a Jaume Terça en 1557, con la finalidad de decorar y abrigar la sala del Consistorio, es decir, desde el principio se pensó utilizarlos en un espacio público. La serie no se compró completa, probablemente porque ya estaban en falta de dos paños –se sabe que el ciclo constaba de seis paños³⁶–, y esto apunta a otro hecho, su rareza: en la

³⁶ Además del que está expuesto se adquirieron: el *Triunfo de la muerte sobre la castidad*, el *Triunfo del tiempo sobre la fama* y el *Triunfo de la divinidad sobre el tiempo*; faltan por tanto el *Triunfo del amor sobre el hombre* y el *Triunfo de la castidad sobre el amor*. La documentación la dieron a conocer Puig i Cadafalch, J. y Miret i Sans, J. (1911). El Palau de la Diputació General de Catalunya, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1909-1910, III, 385-480; de los sucesivos emplazamientos –desde 1718 a 1822 en la Audiencia Real, desde 1908 en el Palacio de Justicia, en 1926 en la Sala de Sesiones de la Diputación, hasta el traslado en 1937 al Museo de Barcelona–, da cuenta Duran i Canyameras, F. (1937). Els tapissos de l'Audiència al nostre Museu, *Bulleti dels Museus d'Art de Barcelona*, VII/79, 367-384. A comienzos de este siglo fueron restaurados en el IRPA de Bruselas y sobre este proceso se puede consultar el estudio de Garriga Riera, J. (2011). La Casa de la Diputació del General, en *Història de la Generalitat de Catalunya. Dels orígens medievals a l'actualitat, 650 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Institut d'Estudis Catalans, 90-92. Agradezco a Francesc Quilez Corella y Joan Yenguas Gasso su amabilidad al facilitarme la información sobre las piezas, y a Concha Herrero Carretero su constante y generosa ayuda en todas las cuestiones que siempre se me plantean sobre el arte de la tapicería, su conservación y exposición.

actualidad sólo se conserva una serie completa en Viena³⁷ y, en el caso español, solo cabe añadir que los paños que pertenecieron a Isabel la Católica se dispersaron y no existe actualmente ninguno de sus Triunfos en la colección de Patrimonio Nacional³⁸.

La presentación de nuevas piezas da posibilidad de visibilizar parcelas que hasta ese momento estaban en sombra. En el caso del tapiz se hace presente una actividad enormemente representativa de la cultura del renacimiento y el barroco; se trata de un arte más apreciado si cabe que la pintura misma y de un impacto público que no se ha tenido muy en cuenta. A través del arte de la tapicería penetramos en la ciencia del color y la tintura, la industria textil, las vías de comercialización y difusión del gusto, el lujo y la cultura visual pensada por las élites dirigentes y dirigida al resto de la pirámide social, las formas de habitabilidad y decoro..., y la capacidad creativa del artista pues no se debe olvidar que entre los grandes cartonistas de este periodo se encuentran Rafael y Rubens. Existe todavía una desfasada prevalencia de la jerarquía de las artes en muchos de los discursos museísticos; creo que es tiempo de ir dejándola atrás pues de otra manera será imposible dar cabida, no solo a esas artes que han caído en desuso y con ello su prevalencia, sino también a esas otras culturas que nos han enriquecido en el pasado y siguen enriqueciéndonos en la actualidad.

Por otro lado, la instalación del tapiz en su emplazamiento actual se ha hecho aplicando sus velcros al rastrel en el suelo para izarlo con poleas hasta su emplazamiento en el muro, es decir exige conocer las maneras adecuadas de manipulación e instalación de este tipo de piezas³⁹, además de la colaboración y presencia de varios operarios (fig. 8). Intencionadamente he seleccionado este fotograma del vídeo porque ejemplifica qué significa trabajar en un museo: el trabajo en el museo es una empresa colectiva y coordinada, en el que no hay mucho espacio para el personalismo y, en este sentido, se entiende plenamente que esos espacios acotados, ajenos al discurso general del propio museo, que habían conformado hasta ahora las colecciones Thyssen y Cambó hayan desaparecido definitivamente de la exposición permanente. Este aspecto me parece especialmente relevante en el contexto actual y a raíz del comentario que hace al respecto Uberquoi, en el artículo citado, en el cual rechaza la integración: «los cuadros de ambas colecciones han sido integrados en el recorrido general, lo que diluye su impacto y en algunos casos relativiza su significado», es decir, no se hace presente que estas obras fueron poseídas⁴⁰ por sus coleccionistas, Thyssen y Cambó y, por tanto, su espejo se ha desvanecido.

³⁷ Scheicher, E. (1971). 'Die Trionfi': Eine Tapisserienfolge des Kunsthistorischen Museum in Wien, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 67, 7–46, 15–37, figs. 1–6.

³⁸ La serie conservada en la colección real de los Triunfos de Petrarca de cinco paños, tejida hacia 1540 en Bruselas en la manufactura de Gille Imbrechts, según cartones del círculo de Bernard van Orley, fue asentada en el inventario de la testamentaría de Felipe IV. Sus paños se encuentran expuestos en el Museo de Tapices de la Granja de San Ildefonso (Segovia). Junquera, P. y Herrero, C. (1986). *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 273–278.

³⁹ Según se puede ver en «Nova presentació de la col·lecció d'art del Renaixement i barroc (Making of)», Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=S2jBBm4z068&t=60s> [consulta: 18 diciembre 2018].

⁴⁰ Asumo el concepto de posesión y espejo del coleccionista según los enunció Baudrillard, J. (1997). *The System of Collecting*. En Elsner, J. y Cardinal, R. (eds.), *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books, 9–24.



Fig. 8. Instalación del paño del *Triunfo de la Fama sobre la Muerte* en su emplazamiento actual. MNAC (Barcelona), 2018.

Es esta una cuestión cada vez más acuciante en el museo del siglo XXI, entre otros motivos porque la partida del presupuesto destinada a la adquisición de nuevas obras se ha reducido en extremo en buen parte de los museos, si no ha desaparecido por completo junto al resto de las partidas. Hoy son numerosos los museos que tienen que buscar actividades y financiaciones, transgrediendo definitivamente los valores educativos y formativos que constatábamos en la definición y constituyen el fundamento de su existencia. Cuando estamos viendo la cuarta ola del movimiento feminista, ¿qué enseñanza se puede sacar de la exposición del fondo de armario de Carmen Lomana, con la que se iniciaba un programa para mostrar las ropas que usan famosos y *celebrities* en el Museo del Traje? Ciertamente que el fondo de armario se redefinía en los medios de comunicación como colección, pero este juego de palabras no convierte los vestidos, objetos de uso, en piezas de colección y mucho menos de museo. Pero lo cierto es que, si levantamos la vista y miramos más allá, su «homólogo» británico, The V&A, también en apuros, ha optado en plena efervescencia del «Me too», por algo más insinuante si cabe, pues la campaña actual de Coco de Mer, firma dedicada a ropa interior femenina de lujo y juguetes eróticos, se hace bajo su logo y con el picante eslogan: *Teasing tentation* (fig. 9)⁴¹.

⁴¹ Con motivo de la campaña publicitaria se publicó el video «The making of the V&A Collection by Coco de Mer», disponible en <https://vimeo.com/266363359> [Consulta: 18 de noviembre de 2018], donde las jóvenes nos muestran los diseños con sensuales posturas e insinuantes gestos; y Lauren Sizeland, Director of Business Development & Licensing, y Lucy Litwack (CEO Coco de Mer London) hablan de la colección fruto de la colaboración. Agradezco a Victoria de Lorenzo haberme dado la información y documentación sobre este proyecto.



Fig. 9. Tarjeta de invitación a la inauguración de la exposición del fondo de armario de Carmen Lomana en el Museo del Traje (Madrid), 21 de febrero de 2018 (izquierda); tarjeta de la campaña publicitaria de la colaboración entre el museo V&A (Londres) y la marca Coco de Mer, noviembre de 2018.

Frente a esta subordinación del museo a bienes de consumo ajenos a su función, bienvenido sea el coleccionista de arte claro, pero eso no evita que la falta de presupuesto para conservación y adquisición de obras haga que la institución no se encuentre también expuesta a intereses que no le son propios, como atender el ego del coleccionista.

La figura del coleccionista siempre es compleja, siendo indiferente lo que colecciona, pero si algo tienen en común es que su relación con la sociedad está enunciada por ese deseo de trascenderse a sí mismo y para ello es preciso que la colección se muestre en un espacio concreto y acotado. Esto se ve claramente en la entrevista reciente que Dakis Joannou concedió a *El país*⁴². He elegido ésta, entre las últimas publicadas, porque me parece interesante que relativice el concepto de obra maestra y cuestione el valor del mercado del arte que se ha ido imponiendo frente a la calidad y relevancia documental. Pero es claro su ego en su respuesta ante una posible donación: «Donar la colección a un museo no tiene un sentido, porque pierde su espíritu y cada autor pasa a ser clasificado bajo la letra que corresponda con su apellido». Es decir, solo lo haría si se mantuviera «su sentido» y, como brillantemente argumenta Baudrillard, el único que da sentido a una colección es el propio coleccionista. Veremos si Joannou es capaz de encontrar un museo que se acomode a sus exigencias, o si se creará una fundación que dé la permanencia a su ser; solo puedo añadir que,

⁴² Levinas, D. (2018). Dakis Joannou: Un museo repleto de obras maestras es algo muy aburrido, *El país*, 28 de octubre. Obtenido de https://elpais.com/cultura/2018/10/28/actualidad/1540748470_784988.html [Consulta: 18 de diciembre de 2018].

ante las exigencias del coleccionista, se ha doblegado hasta al mismísimo Museo del Prado, en una condescendencia que todavía, por lo menos a mi, me causa bochorno⁴³.

En cuanto a las colecciones Cambó y Thyssen, es fácil imaginar la intensidad y complejidad de las negociaciones para que finalmente las piezas se integraran en el discurso general. No obstante, en los catálogos correspondientes, publicados con motivo de la reinstalación en el MNAC, se comprueba que Francesc Cambó, según testimonio de su hija⁴⁴, tuvo presente, a la hora de reunir su colección, las carencias que existían en las colecciones públicas; y por su parte, en el acuerdo político de cesión de la colección Thyssen, se manifestaba que se había buscado que la selección complementara las colecciones públicas de la ciudad de Barcelona⁴⁵.

En definitiva, la nueva ordenación responde puntualmente al criterio de selección y hace visible que las obras han pasado a integrarse en un espacio físico y conceptual distinto: los cuadros han ido del espacio privado e íntimo de la casa y la posesión del coleccionista, al espacio público del museo, cuyo propietario y responsable colectivo es la comunidad que lo acoge y lo mantiene. El discurso del museo entonces trasciende los egos de anteriores propietarios, es una propuesta de interpretación que se hace al visitante. La sala dedicada a un coleccionista es un lugar de rememoración de un individuo que se yuxtapone en un diálogo imposible e impone enormes limitaciones a las piezas frente al horizonte abierto del museo. Ciertamente no hay muchas posibilidades de equivocarse a la hora de organizar una sala monográfica de la colección privada, lo más que puede ocurrir es que el espacio no sea suficiente y, la selección obligada, derive a los almacenes algunas piezas. Por el contrario, las posibilidades de no acertar en el discurso por parte de un museo siempre están ahí, por eso tendrá que estar atento a sus visitantes y escuchar su voz. Y esto nos lleva al carácter polifónico de esa voz donde se encuentran niños y grandes, locales y extranjeros, hombres y mujeres, estudiosos y diletantes... Con todos tiene que tratar de dialogar el museo, y este es un reto, un auténtico desafío, que también pone a prueba las funciones de la institución y su capacidad para conversar con otras instituciones como la «academia», es decir, la universidad.

Si repasáramos las funciones del museo veríamos que la investigación ha sido una función prioritaria, pero en mi opinión hoy es la que se encuentra más amenazada.

⁴³ «En cumplimiento del acuerdo suscrito con la familia Várez Fisa al aceptar la generosa donación por su parte de un singular conjunto de obras de arte español desde 1200 a 1500, el Museo del Prado presenta la nueva sala monográfica dedicada a la exhibición del mismo, con la que enriquece y completa el discurso del arte medieval y renacentista español en sus colecciones», Museo del Prado. (2013). *Noticia. El Museo del Prado presenta la sala dedicada a la donación de la familia Várez Fisa*, 17 de septiembre. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-presenta-la-sala-dedicada-a-la/6cb486ec-7823-4dbf-a1a9-171cab85c3b3> [Consulta: 18 de diciembre de 2018]. Al año siguiente, con motivo del fallecimiento del coleccionista se podía leer este titular: «Muere José Luis Várez Fisa, el gran coleccionista al que el Prado dio una sala permanente», *ABC* (2014), 9 de junio. Obtenido de <https://www.abc.es/cultura/arte/20140609/abcivarez-fisa-201406091851.html> [Consulta: 18 de diciembre de 2018].

⁴⁴ «S'ha dit ja molt sobre aquest conjunt d'obres, sobre la intenció del donant en reunir-les, per a omplir dins del possible una llacuna a Catalunya, sobre la tria feta amb el desig coherent que hi fossin representades les diferents escoles i també, però potser en menor grau, sobre el seu afecte personal per cadascuna de les pintures», Cambó Mallol, H. (1997). *La col·lecció Cambó del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya, 10.

⁴⁵ «Els quadres destinats el 1993 a Barcelona van ser seleccionats amb un doble objectiu. D'una banda, es va procurar que oferissin una mostra representativa de la pintura dels mestres antics de la mateixa col·lecció Thyssen-Bornemisza; de l'altra, es va buscar el grau més alt de complementarietat amb les col·leccions públiques de la ciutat de Barcelona», Borobia Guerrero, M. (2004). *Colecció Thyssen-Bornemisza en el Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 9.

Esta actividad es la que establecía el puente principal con la academia, un puente que se ha ido progresivamente erosionando. Este distanciamiento se debe a diferentes razones según los países, pero creo que es generalizado. En el caso español, aunque parezca mentira, algunas de las causas del distanciamiento se explican por la misma legislación: por un lado la ley 53/1984, de 26 de diciembre, de Incompatibilidades del personal al servicio de las Administraciones Públicas, hizo imposible simultáneas el trabajo en la universidad y el museo. Por otro lado, la reforma de la función pública devaluó definitivamente la figura del conservador como técnico de museos, logro por el que tanto se había luchado y que finalmente se alcanzó en 1973: en la ley 30/1984 se le dio el mismo tratamiento que al personal administrativo, pruebas unitarias de selección que impiden el acceso o la posibilidad de acceso del futuro técnico a un centro acorde con su formación y sus intereses en la investigación. No obstante, el golpe de gracia a esta función principal y prioritaria del museo se la dio la ley 13/1986 de fomento y coordinación general de la investigación científica y técnica, cuyo listado de organismos oficiales de la ciencia dejó fuera del mismo al museo⁴⁶. La universidad se convirtió en la única gestora de la investigación, en otras palabras, acaparó este capital simbólico con satisfacción y displicencia, si bien, hablando de historia del arte, el escenario mediático se ha escorado definitivamente hacia el museo, de manera que la universidad ha perdido prácticamente toda su visibilidad en la sociedad.

Pero, como decía, hablando de la historia del arte la crisis entre la academia y el museo no es particular de las instituciones españolas y voy a tratar de explicarlo. Parto del hecho de que la vigencia de cualquier disciplina depende de la actividad de los profesionales, en nuestro caso es el resultado de la interrelación de los diferentes agentes que componen el sistema de las artes: académicos, expertizadores, conservadores, comerciantes, editores, diletantes y coleccionistas. Todos ellos participan, actúan y alimentan el engranaje que hace funcionar el sistema como cualquier otro de una sociedad capitalista: siempre tratando de generar demanda y de ocupar un puesto hegemónico. Pero las distorsiones y desviaciones que se producen dentro del sistema y, por extensión, en la práctica del historiador del arte en el museo y la academia, son resultado de los intereses que mueven a los colectivos, y van mucho más allá de la compraventa de obras de arte. Hablo de: la capacidad para generar y administrar eventos; la prevalencia en los medios de comunicación y, por extensión, en la opinión pública y la credibilidad social; la construcción de discursos legitimadores o hegemónicos; la influencia para manejar el patrimonio y la industria cultural; el diseño de los planes de estudio y la formación de los futuros historiadores; los temas de interés y las líneas de investigación señalados por el gobierno, etc. Todos estos intereses están actuando permanentemente entre los diferentes colectivos y es fácil comprobar la compleja relación que se establece entre ellos: cada colectivo procura evitar mezclarse con el resto y es clara la voluntad por delimitar los espacios. En la universidad, además, se registra la defensa del área de conocimiento y la configuración de las comunidades científicas en tribus académicas celosas de su territorio.

⁴⁶ Es verdad que la Ley de la ciencia de 2011 ha enmendado en parte ese error, recupera al museo como agente de ejecución, pero la crisis económica ha retardado los efectos de este nuevo panorama y, hasta donde tengo noticia, no parece que haya habido cambios sustanciales.

Consecuencia de lo expuesto ha sido la progresiva falta de diálogo entre la academia y el museo. Y el resultado es una auténtica paradoja: el museo precisa de la academia porque allí se forman los profesionales que le son necesarios, los conservadores; la academia necesita del museo porque es la institución donde se conservan los artefactos que son motivo de estudio y en ellos radica la legitimación de su existencia. En lo que respecta a la academia, esta ha tenido y tiene que hacer frente al desprestigio general de las humanidades, y al cuestionamiento de la autonomía de la historia del arte y del objeto de estudio que tuvo lugar en la década de los setenta del siglo XX. Esto ha ido desplazando al artista y su producción de las investigaciones y ha desarrollado un abierto rechazo de las herramientas clave para el conocimiento de la obra de arte: el catálogo y la documentación son sinónimos de obsolescencia, por supuesto el estudio de la materialidad es irrelevante. La centralidad de los discursos y el canon han pasado a primer plano, así como el desvelar las estrategias y tácticas de la racionalidad política, económica y científica que conforman la disciplina, de modo que la erudición y originalidad discursiva han situado al historiador en el centro de la acción.

Por su parte en el museo se constata la paulatina sustitución de la disciplina de base: la historia del arte, disciplina científica, ha sido progresivamente desplazada por las ciencias que entienden de economía y gestión. Esto ha llevado a su vez a que la organización de exposiciones se haga cada vez de manera más autárquica, a la circulación de exposiciones organizadas para el alquiler, a la sobreexplotación de determinadas temáticas o figuras: las más recientes Goya en el Prado, *El Guernica* en el Reina Sofía, etc. Se constata la progresiva incorporación del museo a la sociedad del entretenimiento en la que tiene que competir con el parque temático y, ni que decir tiene que esto amenaza la transmisión de cualquier tipo de conocimiento, más allá del científico, pues el parque temático solo proporciona experiencia y emociones, pero no conocimiento.

Cada vez se agranda más la distancia del museo con los regímenes de cientificidad que rigen ahora mismo en la academia, pero no su visibilidad e impacto social pues, como afirma Estella Noriega⁴⁷, la cultura tiene una rentabilidad política mayor que la producción científica y eso tiene consecuencias a la hora de los recursos. Como explica el historiador, los museos no deben responder o ajustarse a ningún tipo de protocolo ni control de calidad, tampoco le son exigibles una determinada formación o titulación para participar en las actividades que se presentan bajo la etiqueta de investigación. En lo referente a las publicaciones, éstas son endogámicas; manejadas por las instituciones a su criterio y albedrío, responden ante todo a las leyes del mercado, los intereses de la crítica, las expectativas de los patrocinadores y al lugar del propio museo dentro de ese entramado. El resultado es que se producen sin supervisión crítica, en una mentalidad de hacer el producto atractivo a los compradores cuya cuantía permite medir el éxito en términos muy alejados de la investigación, pues el impacto se mide por el número de ejemplares vendidos. Este distanciamiento ha alumbrado otro fenómeno que cada vez está cobrando más pujanza como es que, desde las filas de la nueva institucionalidad, se plantee el concepto de dispositivos para-académicos y el uso de términos destinados a presentar esa idea del museo

⁴⁷ Estella Noriega, I. (2016). Dispositivos historiográficos entre la universidad y el museo. El proyecto *Desacuerdos* y la revisión de los discursos hegemónicos. En A. Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 524-526.

como espacio de aprendizaje: se acaba de crear la cátedra Juan Antonio Ramírez en el MNCARS, y de sobra es conocida la existencia de la cátedra del Museo del Prado, que por ahora no tiene nombre. El resultado es que hoy no debatimos entre la antigua y la nueva historia del arte, sino que se quiere plantear la existencia de dos historias del arte: la de la universidad y la del museo, cuando en realidad se trata de dos prácticas distintas de una misma disciplina.

Del divorcio museo/academia se hizo eco Bartomeu Marí en las páginas de *La Vanguardia* hace ya unos años cuando se publicó *The Two Art Histories*, pero como hemos visto quien ha profundizado en la cuestión ha sido Estella, si bien ambos se han centrado en el arte contemporáneo que, por otro lado, parece ser el único existente cuando se habla del museo del siglo XXI: es verdad que el museo ha dejado de ser el «espacio de resonancia de lo que se hacía en la academia» para asumir «el liderazgo, con voluntad hegemónica, de la narración del arte y su historia en la contemporaneidad española»⁴⁸, pero no parece que haya ocurrido lo mismo en el arte de los siglos pasados, aunque en algún caso se haya pretendido⁴⁹.

En *The Two Art Histories* se recogían las ponencias de un macro congreso celebrado en 1999, por supuesto no hubo representación de ninguna institución española. En la introducción el editor, Charles W. Haxthausen, recoge la opinión de dos personalidades procedentes del ámbito museístico que prefirieron no participar ni acudir al encuentro. Uno de ellos era un «relevante conservador británico» y esta es su opinión al respecto:

Unfortunately, so much art history in universities seems to me quite divorced from the real subject of art and has become an unsatisfactory ersatz vehicle for sociology, history, psychology and God knows what else. Fewer and fewer people coming out of university seems to know what a work of art is. A response needs above all to be based on a genuine love and pleasure of art⁵⁰.

El otro profesional era «un conocido director» de un museo alemán cuyo punto de vista era muy diferente:

⁴⁸ *Idem*, 516.

⁴⁹ El caso más llamativo ha sido el Museo del Prado durante los años en los que han estado al frente de la institución Miguel Zugaza y Gabrielle Finaldi. En 2012 se llevó a cabo una campaña publicitaria sobre la actividad investigadora de la institución que alcanzaba, en opinión del periodista, la categoría de «revolución científica» por sus: «Atribuciones espectaculares, descubrimientos históricos, muestras que marcan época. ¿Qué hay tras las últimas y sensacionales noticias llegadas del Museo del Prado? Viajamos a sus entrañas para descubrir a los protagonistas de una revolución científica. Así trabajan los restauradores y conservadores que convierten la pinacoteca en referencia mundial de la investigación artística», Seisdedos, I. (2012). El laboratorio del Prado, *El país semanal*, 1.858, 6 de mayo, 52; cabe añadir que el director era partidario del atribucionismo y no consideraba la sujeción a ningún tipo de protocolo (Zugaza, M. (2008). Sobre el problema de *El Coloso*. *El país*, 9 de agosto. Obtenido de https://elpais.com/diario/2008/08/09/opinion/1218232804_850215.html [Consulta: 17 diciembre 2018]).

⁵⁰ No obstante, actualmente el AHRC (Arts & Humanities Research Council) está desarrollando el programa «Collaborative Doctoral Partnership», en el que, entre otros, colaboran The British Museum, The National Gallery, Tate, V&A y Thames Consortium. Más información en: <https://www.ahrc-cdp.org/phd-studentships-list-of-ahrc-collaborative-doctoral-partnership-phd-oct-2019-start/> [consulta: 18 de diciembre de 2018].

In this country the gap between the museum and the university seems to be even greater than in the United States. We, by which I mean the curators of this institution and above all myself, are too busy with management to find any time for keeping up with the literature or at least to follow, more or less, the discussion in our respective fields. Administration, fund-raising, organizational matters are our primary concerns. Ten or fifteen years ago in Germany this was not the case, but now everything revolves around such issues as how one can find such and such a sponsor for such and such a project or how we can attract a public and in what numbers for what project, etc. To think of doing one's own work, work with some claim to scholarship, is out of the question. The ethos that was instilled in us at the university has dissolved into a nebulous cloud, even as it remains as a memory [...] we can think of ourselves only as a service industry, and one of the pillars of museum work, namely research, has somehow come up short⁵¹.

Como decía, en España no se ha afrontado abiertamente este debate, pero en esas conversaciones informales en las que participamos es fácil encontrar profesionales alineados en una y otra opinión. En esa falta de debate pienso que es la academia la que más tiene que perder pues, en esta cuestión, sí que podemos elegir entre las descalificaciones. Si atendemos a lo que dicen los medios de comunicación, se quiere hacer creer a la opinión pública que la historia del arte que se hace en la universidad ha dejado de interesarse por la dimensión estética de la obra de arte. Si buscamos opiniones cualificadas, como la de algunos conservadores del Museo del Prado, institución que ocupa el vértice superior del triángulo del capital simbólico de la historia del arte en el país, bien se nos acusa de localistas⁵², bien se nos desacredita sin más:

Un profesor de universidad se puede pasar la vida chapoteando en lo que han escrito los demás. No pasa nada. Pero en los museos es una obligación tener la capacidad de analizar una obra de arte y saber si lo es o no⁵³.

Es indudable el impacto que tienen los medios de comunicación sobre la opinión general, a través de ellos cala el discurso de la «cultura oficial» que siempre se arroga la «claridad» del sentido común, un discurso simple donde, supuestamente, se expone la coincidencia en lo sustancial, eliminando todo tipo de matices. En otras palabras, se procede a simplificar en extremo los contenidos para poder enunciar las cosas a través de afirmaciones absolutas, con la pretensión de que sean recibidas como verdades por la sociedad. Esto es lo opuesto al discurso académico, que lógicamente tiene enormes dificultades para abrirse paso y tener éxito en los medios de comunicación. Como explica Bourdieu, en *Homo Academicus*, «las oportunidades de obtener el éxito puramente mundano, ligado al interés de actualidad, disminuyen a medida que aumenta el tiempo invertido en el trabajo científico». Es decir, según

⁵¹ Haxthausen, Ch. W. (ed.) (2002). *The Two Art Histories. The Museum and the University*. Williamstown, MA: Sterling & Francine Clark Art Institute, x-xi.

⁵² Esta era al menos la opinión de Andrés Úbeda y Miguel Falomir, actual director del museo (Seisdedos, *op. cit.*, 63).

⁵³ Verdú, D. (2010). En busca de la justicia pictórica. *El país*, 28 de diciembre. Obtenido de http://elpais.com/diario/2010/12/28/cultura/1293490805_850215.html [Consulta: 18 de diciembre de 2018].

crece el tiempo invertido en el trabajo científico disminuye la posibilidad de suscitar el interés de los medios de comunicación, pero, como señala el estudioso, invertir tiempo es una «condición necesaria, aunque no suficiente, de la calidad científica del producto»⁵⁴. Esto es y ha sido siempre así.

Mi propuesta por tanto para el museo del siglo XXI es que museo y academia vuelvan a construir espacios de diálogo, basados en el respeto mutuo, con la «misión» de servir a la sociedad del conocimiento enriqueciendo nuestra cultura, pues a pesar de que en los últimos tiempos la cultura se ha convertido en el problema, y hago mío el certero análisis de Terry Eagleton⁵⁵, yo sigo confiando en que en la cultura está la solución. Solo ya por este motivo merece la pena seguir trabajando.

Bibliografía citada

- Arellano, A. (1996). *La Casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. México D. F.: UNAM.
- Baudrillard, J. (1997). The System of Collecting. En Elsner, J. y Cardinal, R. (eds.), *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books, 7-24.
- Borobia Guerrero, M. (2004). *Colecció Thyssen-Bornemisza en el Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Cambó Mallol, H. (1997). *La col·lecció Cambó del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya.
- Campbell, T. P. (2004). New evidence on 'Triumphs of Petrarch' tapestries in the early sixteenth century. Part I: the french court, *The Burlington Magazine*, 146, 376-385.
- Casal-Vallas, L. (2017). Un museo virtual de la moda: de proyecto a realidad. En *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Libro de Actas*, Tarrasa: Centre de Documentació i Museu Textil, 76-79.
- Duran i Canyameras, F. (1937). Els tapissos de l'Audiència al nostre Museu, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VII/79, 367-384.
- Estella Noriega, I. (2016). Dispositivos historiográficos entre la universidad y el museo. El proyecto *Desacuerdos* y la revisión de los discursos hegemónicos. En A. Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 509-550.
- Garriga Riera, J. (2011). La Casa de la Diputació del General, en *Història de la Generalitat de Catalunya. Dels orígens medievals a l'actualitat, 650 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Institut d'Estudis Catalans, 90-92.
- Gaskell, I. (1993). Historia de las imágenes. En P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 209-239.
- Glendinning, N. (2017). *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Haxthausen, Ch. W. (ed.) (2002). *The Two Art Histories. The Museum and the University*. Williamstown, MA: Sterling & Francine Clark Art Institute.
- Junquera, P. y Herrero, C. (1986). *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Pita Andrade, J. M. (1989). *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Puig i Cadafalch, J. y Miret i Sans, J. (1911). El Palau de la Diputació General de Catalunya, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1909-1910, III, 385-480.

⁵⁴ Bourdieu, P. (2008). *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI, 208.

⁵⁵ Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Barcelona: Taurus, 144-147

- Ortega y Gasset, J. (1955). *El libro de las misiones*. Madrid: Espasa Calpe.
- Scheicher, E. (1971). 'Die Trionfi': Eine Tapisserienfolge des Kunsthistorischen Museum in Wien, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 67, 7–46.
- Zaho, M. A. (2004). *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. Nueva York: Peter Lang.