



A room of one's own: Museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su historia

Jesús Pedro Lorente Lorente¹

Recibido: 28 de febrero de 2019 / Aceptado: 28 de abril de 2019

Resumen. Cada vez más museos exhiben no solo sus contenidos sino también a sí mismos, de manera que los visitantes sean conscientes de las labores y designios curatoriales. Una reflexión y auto-reflejo que pone énfasis sobre cuestiones relativas a la propia identidad histórica, a veces mediante *souvenirs* y montajes historicistas, pero cada vez más consagrando un espacio específico a la autobiografía institucional. “Prado 200” será un paso más, siguiendo ejemplos cercanos, en sintonía con las actuales tendencias museológicas mundiales.

Palabras clave: Museo del Prado; museología; historia institucional; metanarrativas.

[en] A room of one's own: Museums devoting a room to a reflection of/on their own history.

Abstract. Ever more museums are showcasing not only exhibits but also themselves, making visitors aware of curatorial practices and policies. A self-reflective and reflexive perspective which brings matters of historical self-consciousness to the fore, sometimes by means of mementoes and historicist displays, but increasingly more with a specific space for institutional autobiography. “Prado 200” will be a further step, taking the cue from close examples, in accordance with current museological tendencies worldwide.

Keywords: Prado Museum; museology; institutional history; metanarratives

Sumario. 1. Novedades del Museo del Prado en sintonía con tendencias museológicas recientes. 2. Memoria y memoriales del pasado de los museos en su exposición permanente. 3. La opción más radical: ambiciosas restituciones museográficas. 4. El término medio: salas dedicadas a la autobiografía del museo. 5. ¿Y hasta qué punto son exponentes de la museología crítica?.

Cómo citar: Lorente Lorente, J.P. (2019) A room of one's own: Museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su historia, en *Anales de Historia del Arte* nº 29 (2019), 169-186

1. Novedades del Museo del Prado en sintonía con tendencias museológicas recientes

La reivindicación de los discursos autorreferenciales suele identificarse como una característica de la literatura posmoderna; del mismo modo, las tendencias museo-

¹ Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Email: jpl@unizar.es Código ORCID 0000-0003-4500-5182, Grupo de Investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

lógicas surgidas en torno al cambio de milenio han querido poner especial énfasis en narrativas museográficas que hagan consciente al visitante de la labor curatorial y sus debates: el museo ya no es concebido como un mero contenedor diáfano, un relato sintácticamente neutro que supuestamente debía pasar desapercibido al servicio de sus contenidos patrimoniales. No nos interesa solo la colección, sino también su articulación y resignificación cultural como conjunto. Se reconoce ahora que el propio museo es a veces patrimonio tan singular que merece también ser preservado, estudiado, expuesto e interpretado como un legado digno de especial consideración. Particularmente en el caso de instituciones con el pedigrí y la importancia del Prado, que sigue siendo el buque insignia de la política museística española. Si el hito que marcó en España el declive del *white cube* moderno fueron los diversos colores en sus paredes, cuando fueron pintadas o enteladas a finales del siglo XX, ahora la consagración de un espacio permanente dedicado a su autobiografía señalará, más allá de historicismos decorativos, otro influyente jalón en el camino a la reflexión colectiva sobre las herencias y discontinuidades institucionales, en línea con las más recientes corrientes museológicas².

Al festejar su bicentenario, el Museo del Prado ha sido muy apropiadamente proclamado como “Un lugar de memoria” en el título de una excelente exposición, de la cual se ha publicado un buen catálogo a cargo de su comisario, Javier Portús, complementado por textos de prestigiosos expertos en su trayectoria histórica³. Será otro libro más, añadido a la larga lista de publicaciones sobre esta institución que cualquier visitante curioso puede encontrar en muchos sitios, empezando por las propias tiendas del Prado. Pero la bibliofilia es una pasión socialmente minoritaria en las postrimerías de la “era Gutenberg”, así que resulta muy conveniente que, como colofón de las celebraciones, se haya programado para noviembre de 2019 la inauguración de una nueva unidad expositiva permanente sobre el tema, pues el medio de comunicación más propio de un museo no es el lenguaje escrito sino los montajes museográficos. Este concretamente ocupará las salas 100, 101 y 102 del edificio Villanueva, identificadas con la denominación “Prado 200”, porque se ofrecerá un recorrido por los doscientos años de vida del museo a través de esculturas, fotografías,

² La historia de la policromía de los interiores museísticos, la mitificación moderna del blanco y su cuestionamiento posmoderno se relatan en Klonk, C. (2009). *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven-Londres: Yale University Press. Ya en 1980 el Prado empezó a pintar sus muros de colores, a raíz del montaje de las salas de pintura flamenca encargado al artista Gustavo Torner, quien continuó de 1997 a 1999 cubriendo con telas de intenso cromatismo las paredes de las salas de pintura veneciana, la española del XVII, etc. Este cambio ha sido relacionado oportunamente con los intensos muros rojos en 1982 del Fitzwilliam Museum de Cambridge por parte de Gómez Martínez, J. (2016). *Museografía al filo del milenio. Tendencias y recurrencias*. Gijón, Trea, p. 229. Estaba entonces en pleno apogeo el *heritage hung*, tan de moda durante los años ochenta, cuando la Manchester Art Gallery y la National Gallery of Scotland retornaron a montajes victorianos, con cuadros colgados unos sobre otros en paredes lujosamente enteladas. Clifford, T. (1982). The Historical Approach to the Display of Paintings, *International Journal of Museum Management and Curatorship*, n. 1, p. 93-106. Aunque el ejemplo británico más reseñable sería la parcial recuperación en los 1980s y 1990s de la ornamentada arquitectura interior de la National Gallery de Londres. Cf. Smith, C.S. (2007): Narratives of display at the National Gallery, London, *Art History*, vol. 30, nº 4, p. 611-627; Whitehead, C. (2012). “Institutional autobiography and the architecture of the art museum: Restoration and remembering at the National Gallery in the 1980s” en Kate HILL (ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, Newcastle University-The Boydell Press, p. 157-170. Sobre la crisis del canon museográfico moderno y su contestación desde la museología crítica véase Lorente, J.P. (2015) From the white cube to a critical museography: The development of interrogative, plural and subjective museum discourses, en Katarzyna Murawska-Muthesius & Piotr Piotrowski (eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*, Farnham-Burlington, Ashgate, p. 115-128.

³ Portús, J. (2018). *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid, Museo del Prado.

grabados, maquetas, pinturas, planos u otros fondos del archivo y la biblioteca. Esta muestra permanente será un retrato histórico del Museo del Prado estructurado en nueve unidades cronológicas con múltiples perfiles analizados, desde su arquitectura o su imagen pública a sus principales exposiciones y actividades.

He aquí un argumento oportuno e interesantísimo como pie para un ensayo sobre algo muy propio de la museología y museografía actuales, pues no se trata de un ejemplo aislado sino de prácticas (auto)reflexivas que últimamente están marcando tendencia. Muy deseable sería que quedase de forma permanente algún testimonio en el Prado de otra muestra temporal con la que ha marcado su bicentenario, “El Gabinete de descanso de Sus Majestades”, programada entre abril y noviembre de 2019 en la sala número 39, para evocar cómo era este espacio de reposo inaugurado en 1828, de qué modo se presentaban los cuadros que lo decoraban y elementos de su decoración, así como el retrete de Fernando VII u otros muebles realizados para este ámbito⁴. Tales estrategias museográficas están en correlación con otras remembranzas que ahora nos presentan muchos museos para mostrar su pasado.

2. Memoria y memoriales del pasado de los museos en su exposición permanente

Curiosamente, el Prado no marca con algún memorial en su planta inferior el recuerdo de la Sala Reservada donde hasta 1838 estaban visibles sólo para personas de cierto rango algunas obras con desnudos⁵; pero un ejemplo similar muy celebrado es el *Gabinetto Segretto* en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que fue restaurado y abierto al público en el año 2000 para mostrar cómo en otros tiempos se reservaban las colecciones eróticas a esas salitas cerradas con tres llaves, para acceso exclusivo de quienes tuvieran permiso expreso⁶. Algo de voyeurismo histórico nos ofrece también la *rotonde des arts graphiques*, antigua biblioteca del Musée Guimet de París, donde desde 2011 rememoran con fotografías y piezas de la colección algunos hitos en la historia de la institución, muy destacadamente el baile de los siete velos que allí escenificó en 1905 Mata Hari ante el coleccionista y sus invitados. Sin esas connotaciones sensuales, otro voluptuoso *souvenir* proustiano de los lujos de antaño encuentran los visitantes del Louvre en el *Salon Carré* y en la *Grande Galerie*, gracias a los paneles explicativos con textos y fotos que recuerdan in situ la singularidad que siempre han tenido esos dos emblemáticos hitos museográficos, tan bien conservados aún que no son necesarias las reconstrucciones digitales⁷. Veremos qué queda en el futuro próximo de los temporales reclamos en algunas salas de los museos de Orsay y del Centro Pompidou en memoria del Musée du Luxembourg instalados con motivo del bicentenario en 2018 de la fundación de aquel primer mu-

⁴ Martínez Plaza, P. J. (comisario) (2019). *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*. Madrid, Museo del Prado.

⁵ Portús, J. (1998). *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*. Madrid: Museo del Prado. Portús, J. (comisario) (2002). *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado.

⁶ De Caro, S. (2000). *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: guida alla collezione*. Nápoles: Electa.

⁷ En 2016 llegó a haber en salas anejas a la *Grande Galerie* unas pantallas interactivas que sobrevivieron poco tiempo en funcionamiento, empezando por las dedicadas a la historia de su colección de arte español y cómo se exponía antaño.

seo de artistas vivos⁸. Pero ojalá pervivan muchos años algunos vestigios, como ocurre desde las olimpiadas de 2004 en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas en su sala 4, dedicada a antigüedades prehistóricas y micénicas, cuyo montaje comienza con fotos que comparan cómo era esa gran galería central de su planta baja en 1910 o noventa y cuatro años después. Tampoco estaría de más que el Prado, tras su bicentenario, presentase en la octogonal sala 12 donde están las más célebres obras de Velázquez algún recuerdo de cómo era en el siglo XIX, cuando se llamaba Sala de la Reina Isabel, o a la famosa sala lateral de las Meninas con su curioso espejo⁹.

Se trataría, por un lado, de señalar elementos expositivos estelares en la historia de este museo; pero por otro lado serviría para que la propia institución hiciera pensar al público sobre su discurso museográfico y sus cambios de criterio. Así lo hace el Museo Nacional de Bogotá en el “salón de banderas”, su sala principal, donde un panel informativo enfatiza cuanto han variado sus montajes a lo largo de toda la historia del establecimiento bajo el título: «¿*Qué se ha presentado en esta sala?*» enmarcado entre fotos históricas. Otro tanto ocurre en la “Sala Mexica”, que es el sancta sanctorum del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, donde los turistas toman ahora fotos de sí mismos alegremente, colocándose delante de la réplica realizada de la corona de plumas de Moctezuma colgada a tal efecto en una vitrina a la altura de la cabeza; pero al lado hay una vieja foto en blanco y negro ampliada que muestra a los visitantes de otros tiempos inclinados para mirar ese tocado indígena en respetuosa reverencia, propiciada por su instalación en una vitrina más baja, pues para los gobiernos mexicanos de aquella época esa pieza planteó serias reivindicaciones nacionalistas. Son dos de mis ejemplos favoritos, ya esgrimidos en otro artículo anterior sobre “acupunturas de la memoria” insertadas por algunos museos en puntos significativos de su recorrido espacial, donde colocan fotografías o mementos históricos; pero desafortunadamente forzando a menudo un contraste bipolar entre el presente y un momento del pasado¹⁰. Preferible es cuando

⁸ La exposición “Histoire(s) d’une collection” en el Centro Pompidou ha sido objeto de un monográfico fuera de serie de *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, en septiembre de 2018. El itinerario “Orsay avant Orsay” supuestamente estaba vigente hasta el final del bicentenario del Musée du Luxembourg, pero en 2019 sigue presente tanto en las salas como en internet: <https://www.musee-orsay.fr/fr/visite/visiteurs-individuels/suggestions-de-visite/musee-du-luxembourg.html> (consultado el 2 de mayo 2019).

⁹ Géral, P. (2001). El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899), *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37, p. 143-172. Portús, J. (2009). La sala de Las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra, *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVII, nº 45, p. 100-128.

¹⁰ En el piso principal del Museo de Etnología de Zaragoza, reabierto en junio de 2010 y otra vez cerrado desde 2016, rescataron de las reservas la gorra del vigilante con las siglas MC –Museo de Ciencias–, la placa con el rótulo y los horarios de apertura que había entonces en la puerta, una maqueta y postales *vintage* que muestran cómo era entonces el montaje expositivo. El peligro de estas concomitancias visuales es que, como en las maniqueas contraposiciones a los que la publicidad nos tiene acostumbrados, entre una imagen de “antes” rematadamente fea y otra de “después” mucho más atractiva, se usen esas fotos antiguas para realzar la nueva presentación, que siempre parecerá más glamorosa en comparación con lo retratado en vetustas láminas en blanco y negro. Sospecho que una estrategia de ese tipo puede estar funcionando ahora subrepticamente en la colección de antigüedades etruscas del Museo del Vaticano, en cuyas paredes hay paneles en varios idiomas con fotos que muestran cómo se apiñaban allí estos bronce y piedras hace un siglo, contrastando con las prístinas vitrinas actuales, en las que apenas hay unas pocas piezas muy selectas. Mejor es multiplicar las imágenes y a ser posible complementar esta variedad de fotos con un texto que elimine cualquier deducción de “progreso”. Esta relativización de los discursos museográficos y el énfasis en la subjetividad de las múltiples asociaciones posibles entre obras de arte han devuelto a la actualidad el “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg. Lorente, J.P. (2014). Mnemósine en el templo de las musas: La memoria (meta)museográfica y la historia de los museos. En José Prieto y Vega Ruiz (coords.), *Arte y Memoria*. 2, Teruel, Tervalis, p. 107-117.

se presentan fotos de diversos momentos históricos, como también hace el Museo de Artes Decorativas de Santiago de Chile, que comienza su presentación en la primera sala contrastando su actual montaje, muy tenebrista y escenográfico, con dos fotos u otros recuerdos de sus anteriores ubicaciones, pues tras su fundación en 1982 ya ha mudado dos veces de domicilio y está instalado desde 2005 en el antiguo Convento de la Recoleta Dominica. Efectivamente, basta que haya dos o más épocas pretéritas evocadas para comunicar una impresión menos simplista, y mejor aún si se combinan imágenes con otras fuentes históricas, como hace el Museo Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú (Fig. 1), el edificio museístico de nueva planta más antiguo de Cataluña, donde además han puesto en el suelo citas textuales de la documentación intercambiada por su fundador con otros expertos, que uno se encuentra en el umbral de la sala correspondiente al tema u objetos discutidos. Lo importante no es solo levantar acta de los sucesivos vaivenes museográficos, sino dar que pensar a los visitantes sobre los debates y variedad de ideas en liza a lo largo de la historia de la respectiva institución¹¹.



Fig. 1. Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú: sala con panel de texto y tres fotos que muestran cómo ha variado su instalación en diferentes momentos históricos (foto: Jesús Pedro Lorente).

De esta manera, al recordar idiosincrásicas presentaciones de otras épocas el museo se exhibe a sí mismo, no para cultivar la nostalgia del pasado ni para envanecerse de haberlo superado, sino con la intención de conmemorarlo, en el sentido estricto de recordarlo colectivamente. Asumir y compartir como un patrimonio público la historia del museo puede además ser una instructiva revelación para

¹¹ Es una reivindicación crucial de la museología crítica “reconocer el carácter histórico de la institución y de sus procesos, se ha de desmitificar la acción curatorial y olvidarse de la pretendida neutralidad de la acción museal”. Navarro Rojas, Ó. (2011). Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico, *Museo y Territorio*, 4, p. 49-60 (cita tomada de la p. 58).

muchos ciudadanos, que al comprobar cuánto han ido cambiando los discursos museísticos pretéritos, quizá relativizarán también los actuales. Más aún, esos testimonios que nos hacen cobrar conciencia de un pasado hasta hace poco inconscientemente negado o prescrito casi podrían reivindicarse no sólo como (auto) análisis sobre la propia identidad del museo sino incluso como terapia colectiva. De hecho, a veces estos afloramientos de la memoria museográfica subliminal surgen por demanda social como la que obligó al remodelado Museo Arqueológico de Asturias en 2011 a volver a reconstruir –más o menos– la celda del padre Feijoo, aunque era una imaginativa reconstitución de los años cuarenta, pero que tenía su encanto para muchos.

3. La opción más radical: ambiciosas restituciones museográficas

Una táctica reconstructiva más radical, por citar un famoso caso internacional, la vuelta en el Museu de Arte de Sao Paulo desde diciembre de 2015 a una presentación que simbólicamente recupera unos caballetes de cristal parecidos a los originales diseñados por Lina Bo Bardi, destruidos en la reforma de 1996, justo cuando ese atrevido montaje estaba alcanzando en publicaciones especializadas la consagración universal como epítome de la museografía del Movimiento Moderno. Del mismo modo el Museo de Arte de Milwaukee, tras su ampliación arquitectónica de finales de 2015 a cargo de Santiago Calatrava, dedica ahora una de sus salas al recuerdo de su institución antecesora, la Layton Art Gallery, cuyo edificio fue demolido y su colección integrada desde 1957 en el museo, que la evoca presentando sobre muros rojos una selección de cuadros y esculturas procedentes de esa galería decimonónica, así como también fotos antiguas y textos que cuentan detalles de su trayectoria expositiva y didáctica (Fig. 2).



Fig. 2. Milwaukee Art Museum, sala en memoria de la Layton Art Gallery (foto: Jesús Pedro Lorente).

E incluso hay museos que re-escenifican parcialmente montajes históricos de otras instituciones foráneas, como el Sprengel Museum Hannover que presenta desde 2017 un documentado facsímil del *Kabinett der Abstrakten* creado originalmente en 1928 por El Lissitzky y Alexander Dorner en el Landesmuseum de esa ciudad, conocido a través de antiguas fotos en blanco y negro porque había sido desmontado un año después de llegar los nazis al poder¹². Otro ejemplo controvertido es el Moderna Museet de Estocolmo, pues no sólo dedica un espacio a la colección legada por su más famoso director, Pontus Hultén, sino que también honra su memoria presentando esas obras artísticas en un almacén visitable automatizado que recuerda los dispositivos museográficos implementados por él cuando era director del Museo de Arte Moderno en el Centro Pompidou de París, donde en seguida serían eliminados por sus sucesores¹³. Un caso extremo es el Museum of American Art de Berlín, abierto en 2004, dedicado a reproducir a escala reducida desaparecidos montajes expositivos de la modernidad americana, principalmente del MoMA; esta es quizá la vertiente más intelectual de las “recreaciones históricas” en el campo de la museografía, fenómeno sobre el que ya existe una ingente bibliografía¹⁴.

Su versión más extrema y populista serían las réplicas postmodernas a tamaño natural de algunos hitos desaparecidos de la historia de la arquitectura, como se ha hecho en Barcelona no sólo con el pabellón alemán diseñado por Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de 1929, sino también con el pabellón de la República Española en la de 1937, cuya ubicación original estuvo en París. Nada hay que objetar a esas “clonaciones arquitectónicas” de monumentos históricos, sobre todo si se proponen como ejercicio de restauración¹⁵. En tanto que tal, toda restitución museográfica habría de ser no invasiva, reversible y reconocible, para no confundir. Me temo que no es el caso de muchos museos en edificios históricos cuyo interior ha sido recientemente restaurado, presentándonos un “original” que suele remontarse a su concepción arquitectónica inicial o a un estado ideal imaginado por los expertos, seguramente muy documentado pero casi nunca públicamente dilucidado¹⁶. Afortunadamente, por muchos admiradores que tenga Juan de Villanueva, a ninguno se le va a ocurrir restituir el Museo del Prado al diseño original de su arquitecto, sobre todo porque se trataba de un museo de ciencias naturales, no de arte. En cambio, re-

¹² Ya había permanentemente en sus salas una primera recreación del mismo entre 1979 y 2016 que fue muy polémica, sustituida ahora por otra más escrupulosamente reconstruida. Anda, Carolin, Bialek, Yvonne, DURKA Cornelia, Karpisek, Alexande, POHLMANN Natascha, Sack, Philipp (eds.) (2017). *Aura-Politiken. El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten zwischen Musealisierung und Teilhabe*. Braunschweig, DFG-Graduiertenkolleg.

¹³ Burch, S. (2012). Past Presents and Present Futures: Rethinking Sweden’s Moderna Museet, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, Vol. 9, No. 2, p. 97-111.

¹⁴ Tejeda Martín, I. (2012). La copia y la reconstrucción: un recurso visual en las exposiciones de arte moderno desde los años 60 del siglo XX, *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(2), p. 211-226. Bishop, C. (2014). *Radical Museology, or, what’s “contemporary” in museums of contemporary art?* Londres, Koenig Books. Hansen, T. (2011). *(Re)Staging the art museum*, Berlin, Revolver Publishing, p. 19-36. Zuliani, S. (2016). “Alexander Dorner, The Way Beyond Museum”, *Piano b. Arti e culture vivise*, vol. 1., n.1, p. 321-340. Fernández López, O. (2017). Reconstrucción de exposiciones: Originalidad, medio y contexto. En Juan Albarrán (ed.) *Doble exposición. Miguel Trillo*. Móstoles, CA2M, p. 75-93.

¹⁵ Hernández Martínez, A. (2007). *La clonación arquitectónica*. Madrid, Siruela.

¹⁶ Cuando yo estudiaba museología en Florencia en 1991 era noticia el *riallestimento filologico* de la Galleria Palatina en Palazzo Pitti, pero ni entonces ni hoy se advierte a los visitantes que se trata de una restitución erudita de la *quadreria* barroca basada en diversas fuentes escritas e iconográficas no siempre coincidentes. También la Galleria Borghese de Roma, cerrada por obras desde 1983 a 1997, reabrió con una celebrada “recuperación” de su *arredo*; pero de eso nos informa ahora Wikipedia, no el propio museo.

sultó muy fuerte en los años noventa la tentación de recuperar la arquitectura interior *art nouveau* diseñada por Henry van de Velde para el Folkwang Museum de Hagen y soñar un regreso al experimentalismo moderno de Karl Ernst Osthaus¹⁷. Las consiguientes polémicas sobre una memoria menos parcial del pasado probablemente han llevado a David Chipperfield hacia un criterio de menor intervencionismo y mayor diversidad histórica en la restauración del Neues Museum de Berlín; pero nada ha impedido que en el último cambio de siglo la Dulwich Picture Gallery, obra maestra de John Soane, haya vuelto a experimentar un nuevo *refurbishment* siempre para supuestamente devolverla a su aspecto primero. O que el Rijksmuseum de Amsterdam haya reconstruido por dentro y por fuera la arquitectura decimonónica de Cuypers en una laboriosa intervención llevada a cabo entre 2001 y 2013¹⁸.

4. El término medio: salas dedicadas a la autobiografía del museo

Una remembranza museográfica de la historia del museo a medio camino entre estas ambiciosas restituciones arquitectónicas y las más modestas “acupunturas de la memoria” anteriormente comentadas sería, en mi opinión, la estrategia más cabal pues, salvo en el caso de algunas casas-museo conservadas intactas¹⁹, ni es sensato ambicionar un “museo musealizado” congelado para siempre en un momento de su pasado ni tampoco hay que conformarse siempre con intercalar aquí o allá alguna sucinta alusión histórica. Entre ambos extremos hay una solución que merece la pena reivindicar. Basta con dedicar, en museos que puedan presumir de cierta longevidad, algún espacio específico consagrado a contar la propia historia de la institución. Y ese relato histórico ya no ha de limitarse a un sinóptico panorama desde los orígenes a la inauguración del edificio y sus reformas; hay que incluir también otras vicisitudes importantes de la biografía del museo. Así lo han entendido en el Museo del Louvre, que cuando en 1989 inauguró su nuevo ingreso bajo la pirámide de I.M. Pei daba la bienvenida a sus visitantes con unas salas laterales de la Entrada Sully en las que solo se explicaba la evolución arquitectónica del antiguo castillo convertido en palacio; pero desde 2016 todo el Pavillon de l’Horloge se destina a contar la compleja historia del Louvre, empezando por la fortaleza medieval erigida junto al Sena en el siglo XII y otras construcciones añadidas durante su vida como museo (**fig. 3**), para pasar en el segundo piso a la historia de las colecciones, así como de las personalidades más importantes relacionadas con su adquisición, tutela y reorganización, mientras que el tercer piso está dedicado a las actuaciones presentes, incluyendo las últimas restauraciones, excavaciones, o iniciativas sociales, la nueva sede en Lens y, por supuesto, el Louvre Abu Dabi, emirato que ha pagado todas estas nuevas salas

¹⁷ Fehr, M. (2000). A museum and its memory. The art of recovering History. En CRANE, S. (ed.), *Museums and Memory*. Stanford, Stanford University Press, p. 35-95.

¹⁸ Cruz, A. y Ortiz, A. (2013). Palimpsesto y museo, Rijksmuseum Amsterdam, *Arquitectura Viva*, 148, p. 66-81. Hernández Martínez, A. (2017). ¿Retorno a Viollet? Otra vuelta de tuerca a los criterios de la restauración monumental: la recuperación de los interiores históricos de la arquitectura del siglo XIX, *Conversaciones...Revista de Conservación*, 3, p. 193-218.

¹⁹ O no tan intactas, pues a menudo se trata de ámbitos en buena medida retocados y recreados, como el Museo Cerralbo. Cf. García Ramos, M.D. (2014) La musealización del espacio doméstico: Casas museo de recreación de ambientes, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 32, p. 77-89; Rodríguez Marco, I.M. (2017). Salas de época y recreación de ambientes. Análisis de una práctica museográfica de ida y vuelta, *Además de: Revista on line de artes decorativas y diseño*, 3, p. 9-26.

consagradas a la historia del Louvre, que por eso llevan la denominación oficial de “Centro de interpretación Jeque Zayed Bin Sultan Al Nahyan”. Evidentemente, no hay testimonio de las polémicas y críticas que ha suscitado aquella faraónica subsección en la isla Saadiyat. Se trata de un discurso histórico encomiástico, y hasta el sentido ascensional del recorrido escaleras arriba parece estar al servicio de esta apoteosis celebrativa que lo corona. Sin embargo, aunque esta sección del Louvre no sea un paradigma de la museología crítica, hay muchos aspectos que apuntan en esa dirección.

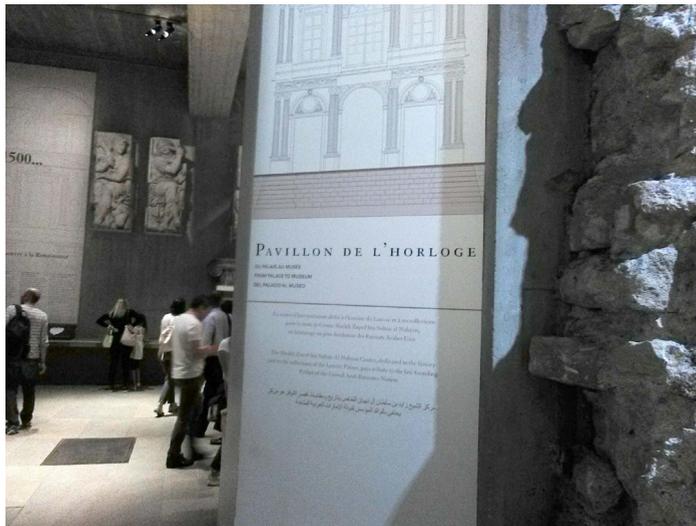


Fig. 3. Musée du Louvre, París: Pavillon de l’Horloge. Sección del recorrido histórico titulada “De palacio a museo” (foto: Jesús Pedro Lorente).

Un punto muy importante es que, como queda dicho, las personas tienen gran protagonismo en el relato, que sobre todo en el segundo piso pone el foco en algunos directores y conservadores, dejando claro así que la ilustre historia del Museo del Louvre no es solo la del edificio y sus colecciones, sino también resultado de los trabajos de sus profesionales. Esta cara más humana con la que ahora se nos presentan algunos museos ya no es exclusiva de las instituciones norteamericanas, donde se ha hecho habitual hace mucho tiempo, pues también ha llegado al cono sur americano, desde que el Museo de Historia Natural de Santiago de Chile, el más antiguo de ese país, recibe a los visitantes con un montaje fotográfico en la entrada que conmemora a la museóloga Grete Mostny y otros facultativos del museo. Pero todavía no es demasiado habitual en las grandes instituciones europeas honrar la memoria de su personal; valga como contraejemplo el Museo de Capodimonte en Nápoles, que en su planta baja, entre las taquillas y el ingreso, tiene colgados unos preciosos paneles con la historia del palacio y del museo, pero centrándose únicamente en sus sucesivos *allestimenti*, es decir, en épocas demarcadas por sus reformas museográficas, ilustradas con fotos del edificio o de los jefes de cada época política. Por eso merece a este respecto un especial reconocimiento el Atrium “Paul Rivet” del parisino Musée de l’Homme, inaugurado en 2015 tras años de reformas, porque

como su nombre indica, sí que ensalza al etnólogo que fundó ese museo en el Palais de Chaillot; de hecho se evoca en un muro lateral de ese vestíbulo toda la historia arquitectónica desde el Palais du Trocadéro mientras que en la pared de enfrente se cuenta la trayectoria de la institución e incluso del anterior Musée d’Etnographie, poniendo énfasis en los prestigiosos expertos que a lo largo del siglo XIX y XX han estado ligados al museo, incluido el famosísimo museólogo George-Henri Rivière (Fig. 4). Ahora bien, lo que convierte en un caso especial este atrio del primer piso, entre las salas de la exposición permanente y las escaleras de la planta baja, es que esa doble crónica histórica se cuenta con viejas postales, venerables retratos escultóricos, rótulos y cartelas antiguos, etc. No se trata en absoluto de una mera narrativa textual complementada con fotos u otras ilustraciones, que es la manera “libresca” improvisada por muchas instituciones al presentar su semblanza y trayectoria como salutación de bienvenida. Además, más allá del atrio en el primer piso, el recorrido denominado *Histoire(s) du Musée de l’Homme* se prolonga en altura desde la planta calle hasta la biblioteca en el piso superior, con sendos homenajes a algunos empleados del museo que participaron en la Resistencia, o en la vitrina del segundo piso que da a este atrio. Es muy posible que, a partir de ese antecedente cercano, el Museo del Louvre se haya sentido interpelado a montar una exposición museística en toda regla para presentar su pasado en el Pavillon de l’Horloge, que se sirve de abundantes materiales originales, tales como maquetas, planos, estatuas y cuadros, algunos de ellos de gran valor, como en el resto de las salas del museo.



Fig. 4. Musée de l’Homme, París: Montaje sobre los orígenes del museo en el Atrium “Paul Rivet” (foto: Jesús Pedro Lorente).

Un tercer aspecto muy loable de esta presentación autobiográfica del Louvre es su total inserción dentro del museo, unido por múltiples puntos de interconexión con las salas. No es un *cul de sac* ni un añadido exterior al recorrido museístico, sino que la historia del edificio se presenta en el nivel subterráneo al lado de los fosos del palacio medieval y algunas colecciones de arqueología, luego la parte titulada “Un museo, muchas colecciones” está en la primera planta entre piezas de antigüedades greco-ro-

manas y las colecciones de artes decorativas, mientras que al llegar a la segunda planta, íntegramente dedicada a la pintura francesa, nos cuentan en tan apropiada compañía el presente y futuro de la más prestigiosa institución cultural de la nación. Así pues, uno puede ir subiendo por el pabellón para seguir el orden del relato histórico, o toparse con él al visitar diferentes partes del Louvre. Esto es especialmente oportuno si, como es el caso, se quiere contar una historia del museo que abarque sus múltiples secciones y cubra todas las épocas hasta el presente e incluso exponga los planes de futuro. No suele ser lo habitual, pues la opción más frecuente es poner el foco en los orígenes de la institución, a modo de introducción genealógica, en un espacio cercano al ingreso, donde se combine quizá alguna vitrina dedicada a colecciones primigenias y un panel con texto e imágenes de aquella época inicial, como hace el Neues Museum de Berlín desde su reforma en 2009 para presentar el Museum für Vor- und Frühgeschichte. Tal era el típico preámbulo histórico que hace tiempo pusieron de moda muchos museos norteamericanos, como parte del exordio de bienvenida al público, normalmente cerca del *hall* de ingreso. Pero tras aquellas escuetas presentaciones preliminares se ha evolucionado a una “segunda generación” de mayor amplitud y centralidad museográfica. En Boston el Museum of Fine Arts, ampliado y totalmente renovado en 2010, ofrece en las paredes curvas entorno a la escalera de la sección de arte europeo, justo encima del Sharf Visitor Center, un amplio panorama autobiográfico titulado *Preserving History, Making History: The Museum of Fine Arts, Boston*, abarcando desde sus orígenes a su reciente ampliación e incluso sus planes para el futuro —o viceversa, según se haga el recorrido— a base de fotos, documentos y piezas de la colección incluyendo, por su valor iconográfico, alguna pintura como el famoso cuadro de Enrico Meneghelli *The Lawrence Room, Museum of Fine Arts Boston* (Fig. 5).



Fig. 5. Museum of Fine Arts, Boston: presentación sobre la historia de esa institución en el espacio que rodea las escaleras de la sección de arte europeo (foto: Andrew McClellan).

Solo hasta cierto punto es comparable la sección correspondiente del Museo Británico, denominada *Enlightenment Gallery*, inaugurada en 2003, con motivo del doscientos cincuenta aniversario del museo, tras tres años de minuciosa res-

tauración de la antigua biblioteca del rey, devuelta a su supuesto estado original para dar una idea de cómo era el coleccionismo refinado en el siglo XVIII y servir de introducción a los orígenes y planteamientos cosmopolitas del museo²⁰. No en vano esta larga galería, estructurada en siete secciones, va numerada en el plano como Room 1. Efectivamente, por un lado comunica con la sala 2, titulada *Collecting the World*, donde está el legado Waddesdon de obras maestras renacentistas o barrocas de diversos países, y por el otro extremo da a las escaleras que conducen al piso superior, mientras que el ingreso principal se hace por el gran patio central techado por Norman Foster con vidrio y acero, donde está la mayor tienda/librería ofrecida al público como casi obligado preludeo o colofón comercial de su visita. Junto a otra tienda de libros y *merchandising* se abrió también el espacio equivalente inaugurado en 2017 por el Ashmolean Museum de Oxford en su planta sótano, donde también están la cafetería, consigna, aseos, sala de conferencias y centro de educación. Un vecindario de servicios muy revelador de la idiosincrasia británica, cuyos postulados museológicos siempre han gravitado menos en torno a las colecciones, buscando más la conexión socio-educativa. A esa dirección apunta también el título de esta sala, *Ashmolean Story*: un entretenido relato, no el planteamiento erudito de la *History*. Como tampoco es casual que esta sección sea la número 2 en el plano del museo y aparezca entre la 1, titulada *Orientation Gallery: Exploring the Past*, y las salas 3 y 4, denominadas *Conservation Galleries*, donde explican didácticamente las labores de conservación y restauración llevadas a cabo por los museos, con particular referencia a este en concreto.

En España no tenemos todavía nada parecido. Uno de los pioneros en consagrar una sala a la evolución de la propia labor institucional fue el Museo de León, pues desde su reapertura en 2007 tiene una sala dedicada al concepto de patrimonio y a la propia historia del museo al final de su exposición permanente. Otro caso cercano es la sala *De Colección a Museo* en el segundo piso del Museo Arqueológico de Asturias (fig. 6), que tras la renovación en 2011 presenta el desarrollo de la arqueología en la región y el devenir de la institución a partir de su fundación en el siglo XIX por la Comisión Provincial de Monumentos, cuyo vocal y secretario, el erudito Ciriaco Miguel Vigil preside en efigie, desde un retrato al óleo pintado por Dionisio Fierros, este espacio con materiales de excavación, fotos, antiguos muebles, un vídeo... Lástima que sea una sala un tanto aislada, tras una puerta, sin otra conexión directa con las galerías del claustro, como también ocurre en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, que en 2015 inauguró su Sala A, titulada *Memoria del Museo*, donde se evoca en conjunto tanto la historia arquitectónica de su sede como la de la institución, a través de restos arqueológicos, fotos de los montajes anteriores, documentación y películas. Todo ello tras una opaca puerta de madera que los visitantes han de abrir, si su curiosidad les anima a ello, aunque a veces se la encuentran cerrada al público, cuando hay escasez de celadores.

²⁰ Lord, B. (2005) "Representing Enlightenment space". En Suzanne MacLeod (ed.), *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Abingdon, Routledge, p. 146-157. Rees Leahy, H. (2012). *Making an exhibition of ourselves*. En Kate Hill (ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, Newcastle University-The Boydell Press, p. 145-155.



Fig. 6 Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo: sala “De Colección a Museo” en el segundo piso, junto a las escaleras (foto: Jesús Pedro Lorente).

Independientemente del más o menos diáfano ensamblaje arquitectónico y visual con el resto del discurso museográfico, siempre existirá el riesgo de que los no habituados a este nuevo tipo de espacio museístico se lo salten, ansiosos quizá por contemplar sus piezas favoritas o cansados después de verlas. Una manera de seducirles es apostar por una sucinta narrativa visual. Así lo hacen en el ya citado Museo Victor Balaguer en Vilanova i la Geltrú (Barcelona) desde que en 2010, con motivo del 125 aniversario de la institución, colocaron en los muros entre el vestíbulo y la caja de escaleras, frente a los sitios de los antiguos miembros del patronato, unas tiras de imágenes a manera de fotogramas trazando su historia. Y en la ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba, cuya primera fase se abrió en 2018, hay una breve proyección inicial, en bucle, con la historia del centro contada con fotos antiguas. Más a lo grande, con un audiovisual y música envolvente sobre espejos y enorme pantalla, recibe ahora a sus visitantes el Guggenheim-Bilbao en el *Zero Espazioa*, abierto como educativo preludeo interactivo en 2010 pero totalmente reformado en 2018 al culminar las celebraciones de los veinte años de la institución. Está justo antes de la taquilla, así que muchos turistas que no llegan a pagar el alto precio de la entrada también pueden asistir a este persuasivo audiovisual que celebra la historia de Bilbao, del museo y de su colección. Tanto si luego visitan las exposiciones como si no, en esta sala experimentarán la epifanía del “milagro Guggenheim”, que es lo que atrae a miles de peregrinos culturales, más que el museo en sí.

5. ¿Y hasta qué punto son exponentes de la museología crítica?

El flamante museo vasco-norteamericano tiene motivos para el optimismo al hacer balance de su historia, aunque también formarían parte de ella las muchas protestas y críticas que ha suscitado. Pero, lo mismo que quienes escriben sus memorias hacen siempre un relato apologetico, también los museos tienden a hacer crónicas muy

halagüeñas sobre su propio pasado. Y cuando no es así, suele ser para achacar las culpas a causas exógenas. El Museo de Nankin presume de ser el más antiguo de China pues se fundó en 1933, tal como se explica en una sala específica con fotos y *souvenirs*, con un discurso nada triunfalista porque durante la revolución comunista esa ciudad era la capital del gobierno del Kuomintang, que en 1949 trasladó a Taiwán los tesoros de la colección, ahora en el Museo Nacional del Palacio de Taipei. Se trata pues de un relato alineado con el contexto político actual, como también ocurre en la primera sala del Museo Eslovaco Oriental en Košice, donde se pone mucho énfasis en sus orígenes, evocando nostálgicamente el coleccionismo en la época de su fundador, Imrich HenszImann, con una instalación en vitrinas del siglo XIX recuperadas de las reservas, mientras que se pasa de puntillas por la historia del museo durante la unión checoslovaca y la época marxista.

Igualmente ajena a las controversias es la presentación que de sí mismo y su sede hace el Museo Nacional de Costa Rica en una sección denominada *De cuartel a museo*, instalada donde estaban los calabozos del antiguo edificio militar. Ahora que hay paz y prosperidad e incluso un extendido orgullo nacional por no tener tropas, ya no es tabú el cuartel Bellavista, espacio de represión y epicentro de la capital en una época convulsa que acabó en 1948 cuando se firmó la abolición del ejército en ese mismo edificio, cuya identidad fue drásticamente transformada entonces al convertirlo en este museo, que desde 2008 ha recuperado los retretes de los prisioneros o los graffitis en sus celdas, mientras se mantienen los artesonados dorados traídos del antiguo Congreso y hay fotos de las vitrinas museísticas con patrimonio religioso que hubo en esa sala. Obviando otras cuestiones importantes en la historia del museo, esos meros vaivenes museográficos ocupan la atención exclusiva de esta sección, que ya ha cumplido más de diez años pero sigue denominándose “exposición temporal”, por lo cual tampoco llega a ser un ejemplo paradigmático para el tema de este artículo.

Arquitectura y coleccionismo son pues, casi siempre, los componentes sobre cuyos cambios suelen versar las memorias que sobre sí mismos nos ofrecen los museos que han dedicado algunas salas a su propia trayectoria. Por más que la tradicional historia del arte formalista ya haya perdido su hegemonía, sigue siendo poco probable encontrar en los “templos de las musas” un espacio para la reflexión crítica y, menos aún, autocrítica. En vano se buscará en el Pavillon de l’Horloge alguna referencia al escándalo que salpicó al Louvre por los pastiches y piezas falsas de la colección Campana, ni tampoco se hallará en el Ashmolean el relato de cómo uno de sus conservadores quemó el único ejemplar disecado de un dodo, guardando solamente sus patas y cabeza²¹. Quizá haya que dar tiempo al tiempo, pues se van avanzando pasos en ese sentido y cabe esperar que el Museo del Prado presente en sus salas 100, 101 y 102 una reflexión –en el doble sentido de la palabra– de toda su historia, también de los defectos o errores cometidos. Algunos precedentes cercanos dan pie a la esperanza.

Por su planteamiento, situación y contexto, el antecedente más comparable bien podría ser la sala 31 del Museo Arqueológico Nacional. Su sede, tras las

²¹ El dodo es una especie extinta de ave endémica de las islas Mauricio que se ha convertido en icono oxoniano gracias a su protagonismo literario en *Alicia en el país de las maravillas*. Su imagen preside la sala 2 del Ashmolean, casi como un guiño para iniciados, porque cualquier estudiante de Museología conoce la anécdota referida, que el propio museo cuenta en sus publicaciones, pero no en este espacio dedicado a su propia historia.

últimas obras de reforma, reabrió en marzo de 2014 con un montaje expositivo totalmente renovado, cuyo punto final es ese espacio del último piso, donde se presenta la “historia del museo”. Así se identifica sencillamente en el plano del folleto de mano, aunque la rotulación in situ reclama la atención del visitante con elocuentes epígrafes como *De gabinete a museo*²² o, una vez dentro de la sala, el elaborado enunciado *Donde habita nuestro pasado: El Museo Arqueológico Nacional* u otros como *Un siglo entre vitrinas*, etc. A través de imágenes y materiales presentados como documento histórico, se pasa revista en ese montaje a algunos episodios destacados de la trayectoria del MAN, entre los que merece la pena señalar aquí el vídeo que relata uno de sus puntos más negros: el expolio de monedas y medallas de oro durante la Guerra Civil, que intentó sabotear el jefe de numismática, Felipe Mateu y Llopis. Lástima que no hayan seguido esa crónica con otros testimonios personales o institucionales hasta hoy para hacerla más completa y contemporánea.

Quiero acabar con mi ejemplo favorito, todavía más cercano al Prado: la *Sala de los orígenes del museo* en el Museo Nacional de Antropología. Este espacio existía desde 1992, como evocación de los sobrecargados gabinetes de curiosidades pre-científicos, pero en 2015 el actual director cambió el discurso interpretativo añadiendo paneles explicativos, escritos en español e inglés, con ilustraciones fotográficas de la historia del museo, e insertando valoraciones no siempre encomiásticas (fig. 7). El fundador del museo, Pedro González Velasco, es oportunamente homenajeado, pero con matices, pues un comentario escrito contrapone el orden que impuso en el ala del museo dedicada a medicina con la “falta de criterio” en la parte que remedaba un gabinete de curiosidades y antigüedades, por su heterogénea mezcla de especímenes de diferentes tipos o épocas. Otro panel contrasta con distanciamiento epistemológico cómo el museo ha ido evolucionado desde una concepción anatómica de la antropología a darle una dimensión cultural. Y los restos mortales del gigante extremeño que otrora constituía la atracción más popular del museo ocupan lugar central en esta sala, a pesar de las reticencias del código deontológico del ICOM, pues se presentan como testimonio del cambio de perspectiva museológica. Al parecer, el siguiente paso va a ser informar a los visitantes del triste sino que durante muchos años arrojó el Laboratorio de Investigaciones Biológicas de Santiago Ramón y Cajal, cuya primera sede estuvo en el museo²³. Por supuesto, los interesados pueden encontrar información más completa sobre todas esas vicisitudes del Museo Nacional de Antropología en su portal web o en los folletos y publicaciones sobre el museo a la venta en su tienda; pero es estupendo que la compleja historia del museo tenga su propia sala, donde se exponga críticamente.

²² Este rótulo que precede a la entrada hace referencia al título de la publicación más completa sobre la trayectoria de la institución. VVAA: *De gabinete a museo: tres siglos de historia*, Museo Arqueológico Nacional, 1993.

²³ Quiero hacer constar aquí mi agradecimiento por su ayuda y explicaciones a Fernando Sáez Lara, director del Museo Nacional de Antropología.



Fig. 7 Museo Nacional de Antropología, Madrid: materiales y textos interpretativos críticos en la “Sala de los orígenes del museo” (foto: Jesús Pedro Lorente).

En el título de su más famoso ensayo feminista Virginia Woolf reivindicaba la importancia que para una mujer escritora tenía poder contar con un espacio propio, de manera física y metafórica. Tampoco es un lujo caprichoso que los museos reserven un lugar a presentarse y contar su pasado. Puede parecer un delirio de narcisismo exhibicionista, como lo es también escribir textos académicos usando la primera persona del singular. Yo creo que merece la pena si sirve para subrayar la subjetividad del punto de vista, lejos del narrador omnisciente e infalible, porque así se estimula en el receptor un consumo intelectual reflexivo y crítico. Me gustaría pensar que lo que he comentado aquí no responde a una moda, sino que revela una tendencia museística actual en sintonía con las corrientes museológicas más recientes. Poco importa si estos ejemplos aún no se corresponden plenamente con las teorías críticas, hay quienes opinan que eso nunca ocurrirá, pero desde mi punto de vista es un gran acontecimiento que una cierta influencia práctica se vaya abriendo camino tanto dentro del Prado como en otros museos que son importantes referentes para nuestro contexto cultural, más bien refractario a las disquisiciones museológicas²⁴. Sintéticamente yo identificaba los discursos interrogativos, plurales y subjetivos con

²⁴ La museológica no tiene sentido si no está vinculada a la museografía, y viceversa; es algo que repito como un mantra cada vez que hablo sobre ejemplos detectados en museos relacionables con la museología crítica. Otros han sido todavía más contundentes sobre la necesidad de que los críticos de los museos obtengamos como respuesta museos críticos. Cf. Lindauer, M.A. (2007). Critical museum pedagogy and exhibition development. En Simon J. Knell, Suzanne MacLeod y Sheila Watson (eds.), *Museum Revolutions. How Museums change and are Changed*, Londres-New York : Routledge, p. 303-314. Teather, L. & Carter, J. (2009), *Critical Museology Now: Theory/Practice/Theory*, *Muse*, vol. 27, n°6, p. 22-33 ;Grewcock, D., (2013). *Doing Museology Differently*, Londres, Routledge; Piotrowski, P. (2011) *Museum: From the critique of institution to a critical institution*. En Tone Hansen (ed.), *(Re)Staging the Art Museum*, Berlin: Revolver Publishing, p. 77-90. Es una ambición cándida en opinión de Antony Shelton, más escéptico sobre la interrelación de praxis y teoría, aunque tras expresar sus reticencias él también concluyese: “It is a worthy enough aspiration that a critical museology might strive to help constantly renew such quixotic and such essentially dialectical institutions as museums and galleries” (p. 20) Shelton, A. (2013). *Critical Museology. A Manifesto*, *Museum Worlds Advances in Research*, vol. 1, n. 1, p. 7-23.

la museología crítica, pero a partir de ahora añadiré a esa lista de evidencias los metarrelatos históricos que algunos museos insertan en ámbitos donde la propia institución se expone a sí misma.

Bibliografía citada

- Anda, Carolin, Bialek, Yvonne, DURKA Cornelia, Karpisek, Alexande, POHLMANN Natascha, Sack, Philipp (eds.) (2017). *Aura-Politiken. El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten zwischen Musealisierung und Teilhabe*. Braunschweig, DFG-Graduiertenkolleg.
- Bishop, C. (2014). *Radical Museology, or, what's "contemporary" in museums of contemporary art?* Londres, Koenig Books.
- Burch, S. (2012). Past Presents and Present Futures: Rethinking Sweden's Moderna Museet, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, Vol. 9, No. 2, p. 97-111.
- Clifford, T. (1982). The Historical Approach to the Display of Paintings, *International Journal of Museum Management and Curatorship*, n. 1, p. 93-106.
- Cruz, A. y Ortiz, A. (2013). Palimpsesto y museo, Rijksmuseum Amsterdam, *Arquitectura Viva*, 148, p. 66-81. Hernández Martínez, A. (2017). ¿Retorno a Viollet? Otra vuelta de tuerca a los criterios de la restauración monumental: la recuperación de los interiores históricos de la arquitectura del siglo XIX, *Conversaciones...Revista de Conservación*, 3, p. 193-218.
- De Caro, S. (2000). *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: guida alla collezione*. Nápoles: Electa.
- Fehr, M. (2000). A museum and its memory. The art of recovering History. En Crane, S. (ed.), *Museums and Memory*. Stanford, Stanford University Press, p. 35-95.
- Fernández López, O. (2017). Reconstrucción de exposiciones: Originalidad, medio y contexto. En Juan Albarrán (ed.) *Doble exposición. Miguel Trillo*. Móstoles, CA2M, p. 75-93.
- García Ramos, M.D. (2014) La musealización del espacio doméstico: Casas museo de recreación de ambientes, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 32, p. 77-89;
- Géal, P., (2001). El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899), *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37, p. 143-172.
- Gómez Martínez, J. (2016). *Museografía al filo del milenio. Tendencias y recurrencias*. Gijón, Trea.
- Hansen, T. (2011). *(Re)Staging the art museum*, Berlin, Revolver Publishing, p. 19-36.
- Zuliani, S. (2016). "Alexander Dorner, The Way Beyond Museum", *Piano b. Arti e culture visive*, vol. 1., n.1, p. 321-340.
- Hernández Martínez, A. (2007). *La clonación arquitectónica*. Madrid, Siruela.
- Klonk, C. (2009). *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven-Londres: Yale University Press.
- Lord, B. (2005) Representing Enlightenment space". En Suzanne MacLeod (ed.), *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Abingdon, Routledge, p. 146-157.
- Lorente, J.P. (2014). Mnemósine en el templo de las musas: La memoria (meta)museográfica y la historia de los museos. En José PRIETO y Vega RUIZ (coords.), *Arte y Memoria*. 2, Teruel, Tervalis, p. 107-117.

- Lorente, J.P. (2015) From the white cube to a critical museography: The development of interrogative, plural and subjective museum discourses, en Katarzyna Murawska-Muthesius & Piotr Piotrowski (eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*, Farnham-Burlington, Ashgate, p. 115-128.
- Martínez Plaza, P. J. (comisario) (2019). *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*. Madrid, Museo del Prado.
- Navarro Rojas, Ó. (2011). Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico, *Museo y Territorio*, 4, p. 49-60 (cita tomada de la p. 58).
- Portús, J. (1998). *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*. Madrid: Museo del Prado. Portús, J. (comisario) (2002). *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado.
- Portús, J. (2009). La sala de Las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra, *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVII, nº 45, p. 100-128.
- Portús, J. (2018). *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid, Museo del Prado.
- Rees Leahy, H. (2012). Making an exhibition of ourselves. En Kate Hill (ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, Newcastle University-The Boydell Press, p. 145-155.
- Tejeda Martín, I. (2012). La copia y la reconstrucción: un recurso visual en las exposiciones de arte moderno desde los años 60 del siglo XX, *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(2), p. 211-226.
- Rodríguez Marco, I.M. (2017). Salas de época y recreación de ambientes. Análisis de una práctica museográfica de ida y vuelta, *Además de: Revista on line de artes decorativas y diseño*, 3, p. 9-26.
- Smith, C.S. (2007): Narratives of display at the National Gallery, London, *Art History*, vol. 30, nº 4, p. 611-627.
- Whitehead, C. (2012). "Institutional autobiography and the architecture of the art museum: Restoration and remembering at the National Gallery in the 1980s" en Kate HILL (ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, Newcastle University-The Boydell Press, p. 157-170.