

# Un profesor en el museo: mi caso particular

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA

Hace ya unos meses, mi querida amiga María Mariné me llamó para invitarme a esta mesa redonda. Obviamente, le dije que yo no soy un museólogo profesional, y ella me respondió que, precisamente, lo que esperaba de mí era el punto de vista de quien ha pasado varios años en el mundo de los museos sin ser museólogo ni haber tenido la formación propia del cuerpo de conservadores y ayudantes: en una palabra, veía en mí, sencillamente, un representante de ese grupo de profesores universitarios que, siguiendo una larga tradición en nuestro país, ha asumido durante unos años el papel de conservador o director de museo.

Una vez impreso el programa de estas Jornadas, he comprobado que, efectivamente, mi intervención ha sido incluida en la imagen del museo tradicional, del modelo recibido, como reza el título de la ponencia a cargo de mi admirada Dña. Marina Chinchilla, en cierto modo un caso paralelo, o acaso simétrico, al mío: el de una conservadora de museos que ha dejado hace ya unos cuantos años las funciones propias de su profesión para ocupar, con general beneplácito, el cargo de Subdirectora General de Museos. Ambos somos, por tanto, frutos de una figura jurídica como la “comisión de servicios” u otras semejantes, que ha utilizado y utiliza la administración para situar en ciertos puestos, “altos cargos” u otros de menor entidad, a personas que le parecen apropiadas para desempeñarlos, procedan de donde procedan.

Por desgracia, una vez planteada la obvia existencia de esa pequeña movilidad entre cuerpos funcionariales, y de la razón global que la explica, ignoro qué se espera de mí en esta reunión. ¿Acaso quieren ustedes que repase histórica-

## Museo

Un profesor en el museo: mi caso particular

mente la función de los profesores, universitarios u otros, al frente de ciertas entidades museísticas? ¿Acaso, llegando más lejos, querrá alguien volver la vista a las épocas en que se sucedían los pintores al frente del Museo del Prado? ¿Habrà quien, de forma malévolà, piense que voy a criticar al cuerpo de conservadores montando una teorìa cargada de tópicos acerca de su mala preparaci3n para ciertos cargos, y cantando a cambio las excelencias de los profesores, artistas y music3logos como directores de museos?

No teman: no estoy tan ciego, ni soy un especialista en psicología laboral, ni conozco en detalle la historia de la “gesti3n de museos por especialistas no profesionales” –tal es el título de esta intervenci3n, segùn me ha comunicado María Mariné-, ni me siento capacitado para explicar este fenómeno analizándolo a fondo desde el punto de vista filos3fico o jurídicoo. En realidad, me considero una persona más pragmática que teórica, acaso por mi escasa capacidad para desarrollar ideas abstractas o generales: créanme si les digo que, siendo profesor de Historia del Arte, jamás impartiré una lecci3n de estética.

En tales circunstancias, prefiero centrar mi discurso –de forma egocéntrica, no lo niego- en mi caso particular y en las experiencias que he vivido en las dos entidades museísticas donde he desarrollado mi labor: el Museo del Prado y el Museo Arqueológico Nacional. Acaso buena parte de mi relato sea personal e intransferible, pero quiero creer que, en la actualidad, cuando han pasado siete años desde que dejé mi puesto por iniciativa propia en el primero y dos años desde que hice lo propio en el segundo, mis emociones se han asentado, veo con mayor serenidad lo que entonces vivía entre pasiones, y aún

no he llegado a la fase en que esquematizaré mis recuerdos idealizándolos. Por tanto, confío en que mis palabras sean, por lo menos, testimonio de un pretérito cercano: de la forma en que yo he vivido, como actor y como espectador, la situaci3n de unos museos tan importantes, y como ejemplo del papel que un “especialista no profesional” puede desempeñar en estas instituciones.

Mi relaci3n con el Museo del Prado comenz3 en 1996, cuando el profesor D. Fernando Checa, recién nombrado director, empezaba a diseñar la última reorganizaci3n expositiva de conjunto que el museo ha recibido hasta hoy. En ese proyecto tenìa su papel la magnífica colecci3n de escultura clásica que, desde hacìa décadas, se encontraba escondida en los almacenes, y que el anterior director, D. José M<sup>a</sup> Luz3n, habìa ya decidido sacar a la luz, construyendo pedestales y destinándole unas salas particularmente apropiadas para ello. Si me llam3 D. Fernando, fue para encargarme un proyecto expositivo basado claramente en criterios de Historia del Arte, aprovechando cuanto se pudiese del trabajo ya realizado. Su elecci3n era, en cierto modo, l3gica: yo era el único profesor de su departamento en la Universidad Complutense que me dedicaba al arte clásico, especialidad que nadie cultivaba tampoco en el museo. Paralelamente, me ofreci3 tambi3n la plaza de Conservador Jefe del Departamento de Escultura y Artes Decorativas, ya que proyectaba nombrar jefes de departamentos a varios profesores universitarios e investigadores del C.S.I.C., de modo que se ampliase la escuálida dotaci3n de conservadores con que entonces contaba el Prado.

Acepté las dos propuestas, aunque con condiciones. Así, redacté el proyecto expositivo en

colaboración con mi buen amigo el Dr. Stephan Schröder, quien llevaba ya muchos años elaborando, en el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, el catálogo de esa misma colección. En cuanto a la jefatura de departamento, le puse un término temporal: la asumiría en 1997 y la ocuparía sólo dos años, pues consideraba que era el tiempo suficiente para llevar a feliz término los proyectos más inmediatos: concluir el gran programa de restauraciones encargado a D. Silvano Bertolin –programa puesto en marcha por el anterior director con financiación de la Fundación Marcelino Botín–; montar las salas, y, finalmente, iniciar la promoción de la colección escultórica del Prado –que bien la necesitaba– publicando una guía y preparando algunas exposiciones temporales. No voy a insistir en la marcha de estos trabajos: baste decir que cumplí mis objetivos en el tiempo previsto. En verano de 1999 retorné a la universidad satisfecho, muy contento de volver a dar clase –que es la ocupación que más me gusta– y, he de confesarlo, con notables síntomas de agotamiento y depresión.

No voy a echarle culpas de este último aspecto a nadie –al fin y al cabo, mi manía perfeccionista me arrastra a menudo al estrés–, pero mi experiencia en el Prado, es decir, mi primer contacto de primera mano con un museo, me dejó un sabor agrídulce. Desde el primer momento, me sentí en un ámbito al que no estaba acostumbrado y que, pese a los intentos que hice para racionalizar mi situación, me resultaba chocante. Obviamente, no voy a detenerme en esos detalles obvios que advierte desde el principio el profesor que se convierte en conservador, como el dilatado horario laboral o la necesidad de “llevar corbata”. No, eso lo asumí con bas-

tante facilidad. Lo que aquí quiero señalar son problemas más hondos y quizá más graves.

Algunos de ellos, desde luego, no son propios de los museos en general, sino del Prado en particular. Como oí en cierta ocasión, “fuera de nuestras fronteras, el principal representante de la cultura española no es el Ministro de Cultura, sino el Director del Museo del Prado”, y ese privilegio convierte a nuestra “primera pinacoteca” en un potencial hervidero de luchas intestinas por el poder efectivo. Hoy parece que esa situación ha quedado olvidada por un acuerdo entre las fuerzas políticas, pero en 1997 el ambiente de tensión era muy duro, y quienes lo vivíamos del lado del director lo sentíamos como un cúmulo de intentos desestabilizadores para derrocarlo y convertirlo en uno más de los que se habían sucedido en cascada durante los últimos años. En la punta más visible de los atacantes se hallaban un líder sindical empeñado en afirmar su control sobre los trabajadores y un diario sensacionalista que aprovechaba todo tipo de confidencias para convertir en “escándalo” cualquier actuación. En cuanto a la defensa, sólo la veíamos efectiva, aunque no incondicional, en el Patronato y en el Ministerio. Realmente, el mantenimiento del orden pasaba por la efectividad de nuestro trabajo y por la rapidez con que sorteásemos la actitud pasiva de ciertas personas.

Como ya he dicho, doy por sentado que mi bautismo de fuego como “conservador” fue atípico, y que mis palabras pueden parecer asombrosas o exageradas en la actualidad. Pero el Prado de hace una década era un mundo extraño, espero que irreplicable, que, como he dicho, no puede servir de parangón para el estudio de los museos “normales”. Sin embargo, sí creo posi-

## Museo

Un profesor en el museo: mi caso particular

ble sacar consecuencias de aquella experiencia mía en otras facetas más comunes y abiertas a posibles comparaciones.

Ante todo, quiero referirme a la reacción lógica que tiene cualquier persona al ingresar en un museo como conservador: la de perderse en los almacenes y enterarse de las piezas que tiene a su cargo. Es un verdadero descubrimiento de la cueva de Alí Babá, seguido por las múltiples preguntas que uno se hace sobre el título, la autoría, el origen o la autenticidad de cada obra. Cuando se tiene una cierta vocación investigadora —y la tienen, por lo general, tanto los profesores como los conservadores o los investigadores—, la reacción inmediata es poner orden en las colecciones, estudiar las piezas más sugestivas y darlas a conocer. En ese punto, según he podido comprobar, se halla el principio de un enfoque tan concreto como productivo: para cada conservador, la colección a su cargo se convierte en su campo de investigación privilegiado, casi único si es suficientemente rica. Además —y es un punto que a veces no se valora en los museos por falta de referencias—, resulta siempre más fácil publicar ese tipo de trabajos que cualquier otro. Quienes investigamos en la universidad —o por lo menos en una gran universidad como la Complutense— sabemos que, si queremos publicar un libro, estamos prácticamente abocados a negociar con las editoriales privadas, aceptando todo tipo de límites en el texto y en el número y calidad de las ilustraciones. En cambio, en un museo basta programar una exposición temporal sobre el tema estudiado para que se publique el estudio correspondiente como catálogo, con excelentes ilustraciones en general.

Obviamente, esta situación tiene también su reverso: pocos son los conservadores que se apartan de sus colecciones o del contexto cultural que las rodea, mientras que, casi por definición, el profesor universitario ha de ser más generalista: aunque no imparta en cada curso el contenido completo de su asignatura, sí debe tratar campos forzosamente amplios. Además, ha de hacerlo con un enfoque distinto: como todos sabemos, en la universidad nos dedicamos a la Historia del Arte, pero nos resulta muy difícil entrar con cierta seguridad en el campo de las técnicas concretas, los materiales, los detalles de realización, los toques y pinceladas, sencillamente porque carecemos de lo que más envidiamos en los conservadores: su contacto directo y cotidiano con las obras.

Esta consideración me lleva a señalar que otro de los aspectos que más me atrajo en el Museo del Prado fue comprobar el carácter de “connaisseurs” que se atribuye, con toda razón, a los conservadores curtidos: a nivel oficial o en el ámbito privado, sus dictámenes son un criterio casi indiscutible a la hora de fijar la autoría o autenticidad de una pieza, y por tanto su valor en el mercado. A nadie se le ocurre preguntar sobre este punto a un profesor sin experiencia museística, y, en cambio, un conservador puede alcanzar el nivel de “brujo” vidente (acéptenme la ironía del término), temido por cualquier inversor y consultado ante una compra de cierta entidad. Esto le abre al museólogo una ventana hacia el reconocimiento social que resulta impensable en el caso del profesor universitario o del investigador del C.S.I.C.

En efecto, el problema de la inserción social añade una dimensión nueva a nuestras observaciones. Cuando llegué al Museo del Prado, me

encontré, por primera vez en mi vida laboral, dentro de la estructura jerárquica de una gran empresa o de una entidad administrativa. Debo advertir que, desde la gran revolución social del tardofranquismo, la universidad ha perdido por completo este carácter: el catedrático ya no es un señor feudal, dueño del contrato de sus ayudantes; el “estudiante universitario” y el “profesor universitario” no son ya personajes socialmente distinguidos, conscientes de su status presente o futuro, y a nadie se le ocurre discutir, en la vida práctica, la “libertad de cátedra” de cualquier profesor. En consecuencia, las únicas distinciones entre profesores son las propias de los profesionales en general -su “prestigio” entre los colegas- y sólo se manifiestan en ciertos cursos y congresos, verdaderas “reuniones sociales” de un mundo relativamente aislado. La propia universidad es vista, por lo común, como el lugar al que se acude para dar clases y atender a los alumnos, y a nadie se le ocurre allí cursar órdenes concretas.

Nada de eso es posible en el museo. Cuando llegué al Prado, me enteré por vez primera de lo que son los “niveles administrativos”, del tamaño de despacho y mesa a que cada uno tiene derecho, de quién da las órdenes y quién las obedece siguiendo una cadena de mando, de si es más importante un Secretario de Estado o un Director General, o de tantos y tantos distingos que un conservador aprende y vive a diario. Ante mí surgió entonces -como un campo casi seductor, lo confieso- la refinada problemática del protocolo, las preeminencias, los tratamientos y el orden de intervención. Y comprendí de forma meridiana la razón por la que los conservadores tienen apego al nivel social que les vale ser consejeros artísticos, y lo bien que se

sienten cuando se reconoce su prestigio en los congresos con sus aliados naturales: los profesores e investigadores. Nadie ignora que los conservadores se sienten postergados cuando se dedican a lo que mejor saben hacer en general: investigar sus colecciones. Sólo cuando se les consulta como a oráculos ante una posible compra o un permiso de exportación se dan cuenta de su carácter insustituible; por lo demás, se ven situados en un nivel muy bajo dentro de los organigramas del ministerio y de los grandes museos, e incluso despreciados en su labor por muchos ignorantes situados sobre ellos. Puedo decir al respecto, a título personal, que hubo un momento en que estuve a punto de dejar el Prado sin atenerme al plazo fijado por mí mismo: fue cuando un pintor que formaba parte del Patronato, y que había aceptado mi proyecto expositivo antes de mi ingreso en el museo, pasó después a tildarlo de “erudito” (un insulto, en su opinión) e impuso, desde la altura de su cargo, su voluntad de montar la sala de escultura él mismo. Por fortuna, lo hizo tan mal que los demás patronos se negaron a inaugurarla así y me devolvieron su confianza.

Cabe decir, finalmente, que advertí en el Prado los problemas que acarrea esa misma estructura jerarquizada. El conservador recibe encargos constantes de la dirección, debe responder a múltiples cartas y se pasa horas redactando informes. Esto le hace muy susceptible: aún recuerdo hasta qué punto nos molestaba, a mí y a mis colegas, que nadie nos informase de la marcha general del museo, de las decisiones del Patronato, de tantas y tantas cosas que “se cocían” en los despachos “de arriba” y que, a su debido tiempo, se convertirían en órdenes de obligado cumplimiento. Después de unos pri-

## Museo

Un profesor en el museo: mi caso particular

meros meses en que D. Fernando Checa y sus nuevos Jefes de Departamento actuamos como una piña, la situación se fue deteriorando y las escasas reuniones de conservadores que convocaba la dirección acababan de mala manera por las tensiones previamente acumuladas. Cualquier intento, en tales circunstancias, de fijar un orden del día era ya visto como una imposición de la superioridad encaminada a reafirmar su control sobre nosotros.

Como ya he dicho, cumplidos mis dos años en el Prado volví a mis clases de la universidad, que impartí durante el curso 1999-2000. Pero, hacia la época en que corregía los exámenes, recibí una llamada de mi buen amigo Luis Alberto de Cuenca, con el que había cursado parte de la carrera y había mantenido magníficas relaciones durante tres décadas, colaborando con él en varios libros. Hacía poco que, a raíz de las últimas elecciones, había entrado en el gobierno como Secretario de Estado de Cultura, y se acordó de mí a la hora de remodelar su departamento. Dña. Marina Chinchilla —que dirigía el Museo Arqueológico Nacional desde hacía un año— pasaba a ocupar la Subdirección General de Museos, y me proponía que yo la sustituyese. Reconozco que la negociación fue breve: le prometí, sencillamente, no abandonar mi puesto hasta que él dejase el suyo.

En julio de 2000 tomé posesión de mi cargo con todos los honores, arropado por Luis Alberto y por D. Manuel Pizarro, presidente de la comisión permanente del Patronato que me había aceptado como director. Tenía los meses de verano por delante para enterarme de mi cometido, muy bien aconsejado por Félix Jiménez, mi subdirector, y no parecía que hubie-

se sido mal recibido por los conservadores, ya que conocía a muchos de ellos y era amigo de varios. Fui enterándome de los problemas principales —las obras llevadas a cabo por mi antecesora bajo los tejados, la posibilidad de trasladar el museo al norte de Madrid, los proyectos en marcha para la remodelación de salas, etc.— y me dispuse a elaborar un organigrama a mi medida. Obviamente, conocía muy bien mis limitaciones en muchos campos, acogí con entusiasmo la llegada de un gerente —necesaria para potenciar la complejidad administrativa y económica del centro—, confíe a Félix la coordinación de los departamentos de conservación, y centré mis funciones en unos aspectos concretos, que me parecieron los más apropiados para mi formación y mi personalidad. De ahí que cuando a veces me preguntan cómo he “gestionado” el museo, me apresure a precisar que yo lo he “dirigido”: la gestión, como tal, la hice reposar en mis inmediatos colaboradores, aunque, obviamente, siempre estuviese yo allí para respaldarlos.

Si me preguntan entonces cuáles fueron mis criterios para “dirigir”, les diré que los que había aprendido en el Museo del Prado, incidiendo en los positivos e intentando corregir los negativos. Así, por ejemplo, consideré que mi actuación, de cara al interior del museo, debía tomar como meta la armonía general. Comenzando por los niveles más altos, puedo decir que tuve enorme suerte con el Patronato, formado por personas de probada sensatez —baste decir que entre ellas estuvieron María Mariné y Marina Chinchilla— y dirigido por dos hombres que, lo confieso, me han impresionado por su corrección y clarividencia: el citado D. Manuel Pizarro y, después de él, D. Rodolfo Martín Villa. En cuanto al consejo de dirección, al que reunía —como al Patronato-

todos los meses, me sirvió para mantener a los conservadores al tanto de mis proyectos y de la marcha del museo en general, y para propiciar la canalización de sus quejas y propuestas.

Sin embargo, pronto me di cuenta de algo que, desde mi óptica de conservador en el Prado, no había sabido advertir, y que ustedes, en cambio, saben mucho mejor que yo: por triste que pueda parecer en ocasiones, los conservadores y ayudantes de museos no son ya los únicos “museólogos”, y, desde luego, los conservadores que centran su labor en la investigación y publicación de los fondos museísticos constituyen sólo un sector, indispensable sin duda, pero sólo un sector, en el ámbito multiforme de un museo. Me acabé rindiendo a la evidencia de que era necesario incluir en los consejos de dirección representantes de la seguridad o los servicios informáticos, porque sin ellos no se podían discutir muchos de los problemas más acuciantes, y designé a las conservadoras más jóvenes para dirigir sectores básicos, como el Departamento de Documentación y la Sección de Exposiciones. Obviamente, en alguna ocasión detecté reacciones de carácter corporativo ante la vaga sensación de declive del “cuerpo”, pero también he de decir que me pareció en parte un problema generacional: las últimas promociones de facultativos se muestran más abiertas a desempeñar funciones diversas, y no siempre como una imposición: sin duda se van dando cuenta de que en un museo se estudia, pero se hacen muchas otras cosas.

Por mi parte —no lo voy a negar— mi propia formación me inclinaba a comprender la situación de las jefas de departamento, a las que sentía —y siento— como colegas en el mundo de la investigación. Como tales las traté, dándoles toda la

libertad posible para que llevasen a cabo sus trabajos personales una vez que hubiesen cumplido sus obligaciones administrativas. Obviamente, prefería que esos trabajos estuviesen vinculados a la mejor marcha del museo —guías, montajes de salas, catálogos, exposiciones temporales de sus fondos dentro o fuera de nuestra sede—, pero siempre consideré que, hiciese lo que hiciese cada cual, siempre redundaría, a través del prestigio que lograrse, en beneficio de nuestra entidad. Por ello incluí de forma sistemática en la memoria anual todos los libros, artículos y conferencias de los facultativos, y me negué, en cambio, a crear equipos de estudio o a plantear obras colectivas, convencido como estoy de que esas labores, cuando son impuestas por un director, se realizan casi siempre de mala voluntad. En el mundo de la cultura, la suma de pasiones individuales da casi siempre mejores resultados que la labor coordinada de un equipo.

Mi ideal de un museo en paz y sin tensiones incluía a todo el personal del museo, fuese cual fuese su categoría. En este aspecto, siempre dejé los aspectos cotidianos o laborales en manos de las personas que los tenían encomendados, sin inmiscuirme en ellos, pero cuidé mucho el respeto y las formas. Si me conmovió al principio el cariño que sentían los vigilantes por mi antecesora, creo que, con el tiempo, alcancé el mismo privilegio, e intenté corresponder a él como mejor supe. En la actualidad, puedo decir con orgullo que cuando vuelvo al museo me sigo sintiendo más apreciado por los restauradores, fotógrafos y vigilantes que por algunos conservadores.

Sin embargo, junto a esta búsqueda de un ambiente distendido, que logré en líneas genera-

## Museo

Un profesor en el museo: mi caso particular

les —siempre nos salpicaba algún problema del convenio colectivo, o un conflicto personal que cabía dirimir del mejor modo posible—, lo que más me preocupó desde el comienzo fue, en cierto modo, la pregunta que se plantea la presente comunicación: sin ser museólogo, ¿qué podía yo aportar al Museo Arqueológico Nacional? Quizá la clave —que me venía como anillo al dedo, dadas mis aficiones— me vino al darme cuenta de un hecho preocupante: el museo perdía público año tras año. Era necesaria una reanimación urgente, que podía venir por dos campos: la renovación de las instalaciones y/o el aumento de las actividades complementarias.

Por desgracia, el montaje de nuevas salas se enfrentaba con un muro insalvable, que es la maldición del Museo Arqueológico Nacional desde hace décadas: todos los gobiernos prometen hacer una reforma a fondo de la entidad, pero ninguno la acomete en serio hasta el último año de la legislatura, dejando el proyecto en sus inicios. En tales circunstancias, ni el ministerio ni las entidades privadas capaces de aportar financiación se arriesgan a poner manos a la obra, porque nadie sabe si, uno o dos años más tarde, empezarán las verdaderas reformas. Sólo el entusiasmo del personal del museo puede, en ocasiones, llevar a feliz término un proyecto limitado.

En tales circunstancias, me embarqué en una política de fomento de las exposiciones temporales y de todo tipo de actos académicos, científicos o conmemorativos. Era una época muy propicia a las exposiciones —éstas se habían convertido en un elemento básico de la actividad cultural en Madrid y en toda España— y había muchas entidades decididas a organizar congresos en un ambiente tan prestigioso como nuestro edificio.

Además, tanto el ministerio como las fundaciones de los bancos y de las cajas de ahorros pugnan por lucir sus logotipos a las puertas de los museos, animando su contenido con puestas al día sobre los temas más variados. Para mí, era ante todo la ocasión de brindar a los conservadores que lo desearan la posibilidad de exponer sus estudios, tanto en montajes expositivos muy dignos como a través de simposios o mesas redondas. En cierto modo, quería mantener y ampliar el abanico de actividades que había visto desarrollarse en el Prado durante mi estancia.

Esta profusa sucesión de actos —Félix, mi subdirector, me decía que nunca se habían dado tantas copas en el museo, y todas se sirvieron al concluir sesiones científicas— fue para mí, por otra parte, la ocasión de superar el concepto tradicional del Museo Arqueológico Nacional, firmemente apoyado por la mayoría de sus conservadores. Para ellos, esta entidad ha sido, es y será el “museo de la Arqueología española”, con unos complementos menores de Egipto y Grecia. En cambio, yo he pensado siempre, y ahora más que nunca, que es de hecho, y debe ser cada vez más, el “museo estatal de España dedicado a la Arqueología del mundo en general”. Me parece suicida, cuando ya las leyes autonómicas han cerrado el paso al enriquecimiento de nuestros fondos a través de excavaciones, seguir manteniendo la acepción antigua. Si quiere desarrollarse, el Museo Arqueológico Nacional debe desempolvar las múltiples piezas de todo el planeta que conserva y seguir —con toda la humildad que hace al caso— la vía marcada por los grandes museos europeos y americanos abiertos a la humanidad en su conjunto. Por tanto, nada me agradó tanto como mostrar exposiciones sobre tecnología romana, torques celtas, cultura

bizantina o vasos griegos, dejando montada, el día de mi marcha, la reproducción de una tumba faraónica. Y me sentí feliz a la hora de recibir a diversos embajadores islámicos, al dirigir mis palabras de bienvenida a unos congresistas dedicados al mundo árabe, al acoger la presentación de una tumba andina o al escuchar los resultados de las excavaciones españolas en Oriente Medio.

Me temo que, en el relato de mis acciones, empiezo a caer en el autobombo. No es ésta, sin embargo, mi intención: lo único que quiero señalar –y con ello concluyo– es que, en un gran museo, la presencia de un director que no es profesional de la museología puede aportar alguna idea nueva, o iniciar una vía que acaso merezca consideración. Y voy a poner un ejemplo final al respecto: si ha habido un campo que me ha interesado en el Museo Arqueológico Nacional –en parte porque no pude siquiera tocarlo en el Prado– ha sido el de las adquisiciones. Comprobé desde el principio que éstas solían hacerse según el criterio fundamental de “completar colecciones”, como las de vasos griegos y porcelanas del siglo XVIII. Pero consideré que debía plantearse un criterio más ambicioso: me interesé por la compra de esculturas griegas y romanas, de algunas obras sumerias y egipcias, e incluso de piezas destinadas al sector de “dinero exótico” en el Departamento de Numismática. Realmente, quiero creer que, en un futuro, estas y otras obras llegarán a animar algunas salas que hoy nos abruman por su monotonía, y que los visitantes y conservadores del futuro sentirán nuevas sugerencias al contemplarlas.